

UNIVERSITÉ DE NANTES

U.F.R. LETTRES ET LANGAGES / ÉCOLE DOCTORALE COGNITION, ÉDUCATION, INTERACTIONS.

Structures et superstructures métriques dans l'œuvre de Clément Marot (1496-1544)

Thèse pour obtenir le grade de
DOCTEUR DE L'UNIVERSITÉ DE NANTES
Discipline : Lettres modernes. Spécialité : versification

Présentée et soutenue publiquement
le 10 décembre 2011
par

Nathalie HERVÉ

Sous la direction de Benoît de CORNULIER,
Professeur émérite de l'Université de Nantes

Membres du Jury :

Jean-Louis AROUI, Maître de conférences HDR, Université de Paris 8

Benoît de CORNULIER, Professeur émérite, Université de Nantes

François DELL, Directeur de recherche, CNRS

Jean-Charles MONFERRAN, Maître de conférences HDR, Université de Paris 4

UNIVERSITÉ DE NANTES

U.F.R. LETTRES ET LANGAGES / ÉCOLE DOCTORALE COGNITION, ÉDUCATION, INTERACTIONS.

Structures et superstructures métriques dans l'œuvre de Clément Marot (1496-1544)

Volume 1

Thèse pour obtenir le grade de
DOCTEUR DE L'UNIVERSITÉ DE NANTES
Discipline : Lettres modernes. Spécialité : versification

Présentée et soutenue publiquement
le 10 décembre 2011
par

Nathalie HERVÉ

Sous la direction de Benoît de CORNULIER,
Professeur émérite de l'Université de Nantes

Membres du Jury :

Jean-Louis AROUI, Maître de conférences HDR, Université de Paris 8

Benoît de CORNULIER, Professeur émérite, Université de Nantes

François DELL, Directeur de recherche, CNRS

Jean-Charles MONFERRAN, Maître de conférences HDR, Université de Paris 4

A la mémoire de mes parents

Remerciements

Je souhaite d'abord remercier les membres du jury, qui ont accepté de lire mon travail. J'ai eu l'occasion de partager avec Jean-Louis Aroui plus particulièrement, mais aussi avec François Dell, lors de colloques ou de séminaires, des idées sur la problématique qui est la mienne. Leurs remarques ont toujours été utiles et fructueuses. Je souhaitais également avoir au sein du jury quelqu'un qui puisse porter un regard littéraire sur la question, Jean-Charles Monferran a accepté d'être ce regard, je lui en suis extrêmement reconnaissante.

Cette thèse est le résultat d'un travail accompli sous la direction de Benoît de Cornulier. Je le remercie vivement pour sa présence et ses conseils tout au long de ces années. Par ses questions et ses remarques, il m'a conduite sur des chemins que je n'aurais peut-être pas pris sans lui. Je dois aussi beaucoup aux membres de mon laboratoire d'adoption, celui de linguistique de l'Université de Nantes (LLING), qui accueille le Centre d'Etude Métrique (CEM). Si ce laboratoire a été pour moi qui suis littéraire de formation un lieu d'acquisition de solutions méthodologiques, il a surtout été un espace d'échanges dans lequel je me suis sentie véritablement encouragée et accompagnée. Le soutien de mes collègues ou anciens collègues a aussi été essentiel. Ils ont toujours été là pour accueillir mes doutes et mes certitudes. Les savoir présents à mes côtés a été important.

Cette étude a, par ailleurs, bénéficié de la contribution de Victoria, qui a patiemment tourné les pages de *L'Adolescence clementine* (quelquefois à contretemps mais toujours avec beaucoup d'application et d'intérêt), et de la relecture attentive de Cécile. Merci à toutes les deux pour ce travail laborieux.

Merci plus généralement à tous ceux qui m'ont écouté parler longuement d'un *Marot* dont ils ne savaient que faire.

Merci enfin aux lecteurs bénévoles. Qu'ils sachent que s'il y a mal, il vient tout de ma part, s'il y a bien, il vient de votre part.

Résumé

La Renaissance européenne se traduit par un renouveau dans le domaine des arts. Cependant ce renouveau n'induit pas nécessairement une rupture par rapport aux techniques médiévales. L'étude structurelle des poèmes de Clément Marot en témoigne. A la fois héritier de la Grande Rhétorique et annonciateur de la poésie préclassique, il joue un rôle charnière dans le processus de transition qui rend possible le passage d'une poésie à l'autre. Une description par arborescence de la structure interne de l'ensemble des strophes du corpus marotique basée sur les propriétés grammaticales, sémantiques et métriques des poèmes permet d'affiner ce constat en montrant comment et quand l'auteur dessine, à partir des schémas métriques anciens, de nouvelles structures. Le tableau qui apparaît alors est beaucoup plus nuancé que l'on pourrait l'imaginer, des structures nouvelles coexistant constamment avec les formes médiévales. Des années de formation à la cour de François I^{er} à celles de l'exil, Marot façonne ainsi une œuvre marquée par le développement de l'humanisme. Il n'est ni l'attardé médiéval que les poètes de la Pléiade ont voulu voir en lui, ni l'unique fondateur d'une nouvelle poésie, mais il fait partie de ceux qui ont su adapter des canons littéraires hérités de l'ancienne poésie aux influences nouvelles.

Mots-clés : métrique, versification, analyse strophique, schémas de rimes, XVI^e siècle, Clément Marot.

Title : Metrical structures and superstructures in Clement Marot's poetry (1496-1544).

Abstract

The European Renaissance is perceived as a period of revival in the arts. Nevertheless, this revival did not necessarily generate a break with the medieval techniques. The study of Clément Marot's poetic structures illustrates this fact. Both heir to the Great Rhetoric period and a forerunner of classic poetry, he played an important part in the process of transition from one form of poetry to the other. A structural description of the corpus based on grammatical, semantic and metrical properties allows greater precision in this respect, showing how and when the author created new structures out of old metrical patterns. The outcome is less clear cut than one might think, with new structures coexisting in fact during his entire career with medieval forms. From his formative years at Francis I's court to the years of exile, Marot's creative work evolved, marked by the development of Humanism. He was neither the old-fashioned medieval poet described by the Pleiade poets nor the unique founder of a new poetry, but one of those who managed to adapt literary canons inherited from old poetry to new influences.

Keywords : metrics, versification, analysis of stanzas, rhyme scheme, XVIth century, Clément Marot.

Discipline : Lettres modernes / French Literature

Laboratoire Lling EA 3827
U.F.R. Lettres et langages
Faculté de Lettres et Sciences humaines
Chemin de la Censive du Tertre
BP 81 227
44 312 Nantes Cedex 3

Table des matières

Volume 1

INTRODUCTION	19
PRÉAMBULE : NOTES SUR LES ÉDITIONS DES ŒUVRES DE MAROT	25
P.1. Un aperçu historique des conditions d'édition à la Renaissance	27
P.1.1. Le poids des mécènes.....	28
P.1.2. Les conséquences de la censure	30
P.1.3. Paris / Lyon : deux villes, deux cultures	31
P.1.4. Le rôle des éditeurs	32
P.2. Le choix d'une édition	35
P.2.1. Une question d'ordre.....	36
P.2.2. L'édition Claude Mayer	41
P.2.3. L'édition Gérard Defaux	45
PREMIÈRE PARTIE : SUR L'ANALYSE STROPHIQUE.....	55
1 .1 . Première approche d'une notion complexe : la strophe. Limites de cette notion.	57
1 .2 . Une approche historique de la notion de strophe	60
1.2.1. <i>Las Leys d'Amors</i> , Guilhem Molinier, 1356.....	60
1.2.2. <i>Le Grand et vrai art de pleine rhétorique</i> , Pierre Fabri, 1521.....	67
1.2.3. De la rhétorique à la poétique, deux traités de la moitié du XVI ^e siècle.....	71
1.2.4. La seconde moitié du XVI ^e siècle: un tournant ?	80
1.3. Une approche analytique de la strophe	102
1.3.1. L'analyse <i>dispositionnelle</i>	102
1.3.2. L'analyse <i>modulaire</i> ou <i>structurale</i>	104
1.3.3. Discussion. Pourquoi une analyse en terme de <i>structures</i> et <i>superstructures métriques</i> plutôt qu'une analyse des strophes ?	105

SECONDE PARTIE : GÉNÉRALITÉS SUR LES (SUPER)STRUCTURES MÉTRIQUES. DESCRIPTION ET ANALYSE.	125
2.1. Du vers à la strophe : modes d'agencement des (super)structures.....	127
2.1.1. Suites de vers / structures métriques : une distinction pertinente ?.....	127
2.1.2. Strophes simples, strophes prolongées, strophes composées.....	134
2.1.3. Questions d'autonomie : le rôle des dominantes dans la perception des (super)structures.	139
2.2. La base de données : création et utilisation.....	149
2.2.1. Le relevé.....	149
2.2.2. Modes de classement.....	149
2.2.3. Méthodes pour une analyse grammétrique.....	152
TROISIÈME PARTIE : SUR LE STATUT DES <i>RIMES DOUBLETES</i> . SCHÉMAS DE FORME (aa) ^x	163
3.1. Suites de vers, suites de modules, groupes de modules	165
3.2. Suites de (aa) supérieures à douze vers	170
3.2.1. Préambule sur les degrés de divergences	170
3.2.2. Classement des formes divergentes sur six pièces longues.....	173
3.2.3. Quelques conclusions	183
3.3. Ensembles de 12 vers et moins. Distiques.	199
3.3.1. Quelques chiffres.....	200
3.3.2. Strophes de deux vers.....	201
3.3.3. Quatre et ses multiples	203
3.3.4. Sizains	213
3.3.5. Dizains.....	216
3.3.6. Remarques sur l'usage d'un mètre marginal, l'alexandrin	219
QUATRIÈME PARTIE : LE QUATRAIN (abab) ET SES STRUCTURES DÉRIVÉES....	225
4.1. Forme de base : le quatrain (abab)	227
4.1.1. Terminologie	227

4.1.2. Quelques exemples.....	228
4.1.3. Quels mètres ?	229
4.1.4. Quels liens ? Où l'on reparle de l'unité de la strophe	230
4.1.5. Alternances de strophes.....	235
4.1.6. Du quatrain (abab) au quatrain (abba).....	236
4.2. A partir du quatrain : strophes par réduplication(s)	243
4.2.1. Huitains	243
4.2.2. Douzains.....	252
4.3. A partir du quatrain : strophes par augmentation(s) et formes composées	256
4.3.1. Strophes à modules géminés : sizains, doubles sizains et double huitain.	256
4.3.2 Autres strophes	277
CINQUIÈME PARTIE : (SUPER)STRUCTURES COMPLEXES	299
5.1. (aa) et (abab) combinés	301
5.2. Strophes saturées à saturation modulaire différée ou inégale	305
5.3. Strophes saturées à module de transition	313
5.3.1. Vers de transition intégrés aux modules (modules de transition partielle)	313
5.3.2. Strophes à module de transition complète : le dizain marotique et ses variantes	316
5.4. Modules en position détachée terminale	348
5.4.1. Module d'un vers : (aab bba A)	348
5.4.2. Module de deux vers : (abab bc)	349
5.4.3. Module de trois vers.....	351
5.4.4. Strophe à deux modules terminaux de trois vers : (ab aab ccb dcD)	359
5.5. Autres modules à forme particulière	360
5.5.1. Modules pss.....	360
5.5.2. Modules spp	364
5.6. Répertoire des Objets Métriques Non Identifiés	366
5.6.1. Suites rimiques périodiques sans périodicité structurelle interne apparente.....	366
5.6.2. Pièces sans périodicité rimique	377

5.6.3. Pièce sans rimes. Contre-rimes ?.....	383
SIXIÈME PARTIE : RETOUR SUR LES SUITES MÉTRIQUES DE LONGUEUR NON DÉTERMINÉE	387
6.1. De la suite de vers à la suite de modules.....	389
6.2. Quand les suites de aa sont des suites de ab.....	394
6.3. Autres suites de modules a ^m b.....	410
6.3.1. Des formes médiévales françaises (aab) ou (aaab)	410
6.3.2. ... à la forme d'emprunt, (aba).....	417
SEPTIÈME PARTIE : SUR LES FORMES FIXES.....	429
7.1. Ballades et Chants royaux	431
7.1.1. Des modèles théoriques.....	431
7.1.2. ... à la pratique	441
7.2. Rondeaux.....	460
7.2.1. De la ronde au rondeau.....	460
7.2.2. « Rondeaux » et non « rondeau ».....	464
7.2.3. Le rond double des rondeaux	470
7.2.4. Rondeaux marotiques	481
7.2.5. Le rondeau parfait	497
7.3. Le rabé-raa ou le chant d'un pastoureau	508
7.4. Sonnets	512
7.4.1. Structures du sonnet	513
7.4.2. L'influence italienne	520
7.4.3. De l'Italie à la France : émergence d'un canon poétique français	523
7.4.4. Le sonnet, une forme vraiment moderne ?.....	524
7.4.5. Autre définition du sonnet.....	528
CONCLUSION	529

Volume 2

ANNEXE 1 : COMPLÉMENTS À LA THÈSE.....	557
Complément au chapitre P.2.3.	560
Liste des vers marqués, correction et analyse des errata de l'édition Defaux.....	560
1. Données générales sur l'origine des textes	560
2. Les coquilles de l'édition de référence.....	561
3. Vers non corrigés par défaut d'éditions	566
4. Vers marqués = vers faux ?	567
Complément au chapitre 1.2.4.3.....	579
Extrait de l' <i>Abrégé de l'Art poétique François</i> de Claude de Boissière	579
Complément aux chapitres 4.3.1.1. et 6.3.2.3.	589
Mise en musique des psaumes III, VI, XIII, XIX, XXXVII, édités par Jean Crespin en 1554 dans <i>Octante trois Pseaulmes de David, mis en rime françoise.</i>	589
Complément au chapitre 5.3.2.2.....	597
Structure des dizains marotiques.....	597
ANNEXE 2 : RÉPERTOIRES DES PIÈCES	605
Classement par ordre de l'édition.....	609
Classement par schémas de rimes	667
Classement chronologique	725
GLOSSAIRE.....	783
FORMULAIRE.....	815
RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES	827
Sources	829
Editions originales des textes de Clément Marot.....	829
Editions critiques des œuvres de Clément Marot.....	830
Arts poétiques et arts de seconde rhétorique	830
Recueils et anthologies poétiques	833

Autres ouvrages littéraires.....	835
Critiques	836
Sur Clément Marot	836
Sur la versification et l'étude de la langue	837
Sur l'histoire et l'histoire littéraire	842
Dictionnaires	843
Index des schémas rimiques	844

Nota bene sur les textes

J'ai respecté autant que possible l'orthographe et la ponctuation des textes originaux. J'ai seulement distingué, pour en faciliter la lecture, les i des j et les u des v, j'ai aussi remplacé les signes abrégatifs dont l'usage a disparu (remplacement des tildes par les nasales correspondantes et remplacement du signe mis pour &). J'ai laissé sans accent les mots qui n'en contenaient pas. J'ai aussi laissé les coquilles d'édition, que j'ai signalées en notes. Par ailleurs, je ne rappelle pas systématiquement les références de l'édition Defaux (« Classiques Garnier », 1990 réédité 1996 pour le tome I et 1993 pour le tome II), qui est mon édition de base. J'indique seulement le tome et la page. Je fais suivre les autres références d'un numéro entre crochets en indice renvoyant au numéro du texte dans la bibliographie (Defaux, 1990_[19] correspond donc à l'édition Gérard Defaux daté de 1990 référencé 19 dans la bibliographie).

Nota bene sur les abréviations

J'en ai limité l'usage au maximum et ne me suis servie que des abréviations communes (éd. pour édition, p. pour page etc.). J'ai naturellement abrégé les titres d'époque, qui sont souvent très longs, selon l'usage. Pour les autres abréviations, propres à l'analyse métrique (m pour module, GR pour groupe rimé etc.), je renvoie au formulaire.

Somme, que je voy un abysme de science.

Rabelais, Pantagruel, VIII.

INTRODUCTION

Pourquoi Clément Marot ?

La Renaissance européenne se traduit par un renouveau dans le domaine des arts picturaux, architecturaux, musicaux ou littéraires. Peter Burke, dans son introduction à la *Renaissance Européenne*, la fait « commencer avec Pétrarque et s'achever avec Descartes » (2000_[182], p. 10). John Hale, dans *La civilisation de L'Europe à la Renaissance* (2003_[183], p. XI.), regarde également le XVII^e siècle comme celui qui a marqué la fin de cette période, mais il la fait commencer un peu plus tard, vers 1450. S'il semble difficile de délimiter cette époque dans le temps, il est en revanche possible de la définir. Elle correspond, en effet, à un retour à l'Antiquité. Le texte de Du Bellay contenant la célèbre phrase : « Ly, donques, et rely premierement (ò Poète futur), fueillete de Main nocturne, et journalle, les Exemplaires Grez et Latins » (*La Deffence et illustration de la langue francoyse*, II, 4) semble d'ailleurs marquer le début de la Renaissance littéraire française. De fait, on a longtemps attribué aux seuls écrivains de la Pléiade le mérite du nouvel éclat poétique qui touche la France durant la seconde moitié du XVI^e siècle. Certes, leurs écrits ont largement contribué à l'« illustration » de la langue française, mais leur mise en valeur s'est faite au détriment d'un grand nombre de textes antérieurs. On considère, en effet, trop souvent, que la période qui court de la fin du haut Moyen Âge au début du XVI^e siècle n'a connu que des écrivains médiocres pour qui l'Art se limitait à accumuler jusqu'à l'outrance des procédés rhétoriques. Ainsi, quand Sainte-Beuve s'interroge sur l'état de la poésie en France au milieu du XV^e siècle, il se dit « à la fois surpris et du nombre prodigieux des ouvrages écrits en vers, et de la pauvreté réelle qui se cache sous cette stérile abondance », évoque l'ennui que suscitent les poèmes à forme fixe, déplore l'absence de véritables talents durant « les cinquante-quatre années qui séparent le *Grand Testament* de Villon des premières productions de Marot » et dit de ce dernier qu'« il n'avait pas un de ces talents vigoureux qui devancent les âges et se créent des ailes pour les franchir »¹. Or son jugement comme le nôtre est peut-être faussé par des siècles de culture classique et par une lecture parfois sélective des auteurs de la Pléiade eux-mêmes. On se souvient, en effet, de la condamnation sans appel de Du Bellay touchant aux rondeaux,

¹ Sainte-Beuve, 1843_[187], p. 8, 9, 17 et 21. Il n'est pas le seul à avoir jugé négativement l'œuvre de Marot. Voir à ce sujet l'introduction de l'étude de *L'Adolescence* faite par Gérard Defaux (*Le poète en son jardin*, 2006_[100], op. cit. p. 15-30) ainsi que la page 181 de la même étude.

ballades, virelais et autres « episseries » (Du Bellay, II-4), mais qui se rappelle le passage suivant :

Bien diray-je, que Jan le Maire de Belges, me semble avoir premier illustré et les Gaules, et la Langue Françoyse : luy donnant beaucoup de motz, et manieres de parler poëtiques, qui ont bien servy mesmes aux plus excellens de notre Tens.

(Du Bellay, 1549_[34], II-2, p. 122)

Cette reconnaissance de dette n'a pourtant pas empêché les tensions entre les partisans de l'ancienne école et ceux de la nouvelle. On peut alors s'interroger sur les motifs réels de celles-ci. Etaient-elles objectivement le révélateur d'un véritable renouveau de la poésie française ? Du Bellay, Ronsard, Pontus de Thiard ont-ils innové en créant de nouvelles formes ou ont-ils simplement sélectionné parmi les formes existantes celles qui se révélaient les plus adaptées au lyrisme français ?

En travaillant sur les structures internes de deux séries de poèmes de Clément Marot², prédécesseur direct des poètes de la Pléiade et disciple de Jean Lemaire, j'ai pu constater déjà un renoncement progressif aux formes anciennes et la mise en place d'autres schémas rimiques. Cette ébauche a confirmé le rôle prépondérant joué par Marot durant cette période. Les métriciens tendent d'ailleurs à reconnaître son impact dans ce domaine. Je cite, à titre d'exemple, un passage de l'introduction des *Strophes* de Ph. Martinon :

Quand vint Ronsard, l'essentiel était fait, et Ronsard n'eut qu'à le perfectionner dans la mesure de ses moyens, qui ne furent pas si étendus qu'on le croit depuis Sainte-Beuve. Ronsard reste toujours assurément le représentant principal du lyrisme au XVI^e siècle [...] Mais l'initiateur véritable fut Marot.

(Martinon, 1912_[166], p. 5)

Une étude structurelle globale de ses poèmes doit permettre de déterminer sa place véritable dans le renouveau de la versification française. Cette recherche implique une approche plurielle : philologique (analyse de l'établissement du texte par Defaux), empirique (examen des variations structurelles d'un schéma de base), théorique (élaboration d'hypothèses) et littéraire. Elle suppose également la constitution d'un répertoire métrique de l'ensemble des structures (strophes et formes fixes) employées par l'auteur³. Elle nécessite enfin une étude qualitative du corpus, qui vise à définir les relations de forme entre les structures métriques et

² Hervé, 2003_[62].

³ Tableaux présentés dans l'annexe 2.

les structures logiques (syntaxiques et sémantiques). Avant d'entreprendre cet examen, il est essentiel de définir l'objet de l'étude en confrontant différentes approches des structures métriques. Cette comparaison nécessite une lecture des arts poétiques modernes ainsi que des arts poétiques passés, ceux que l'on dit « arts de seconde rhétorique ». Il est également important de valider le choix de mon édition de référence, celle de G. Defaux. Je commencerai par ce point. Je décrirai ensuite la méthodologie, puis analyserai le corpus en fonction de la structure des pièces : pièces à rimes suivies, quatrain (abab) et formes dérivées, structures complexes, suites métriques, formes fixes.

PRÉAMBULE

NOTES SUR LES ÉDITIONS DES ŒUVRES DE MAROT

Je travaille sur l'édition critique des *Œuvres poétiques de Clément Marot* réalisée par Gérard Defaux pour la collection « Classiques Garnier » (Defaux, tome I, 1990 réédité 1996, tome II, 1993_[19]). Il existe une seconde édition critique importante de Marot, celle éditée en 1999 par C.A. Mayer pour Slatkine sous le titre *Œuvres complètes de Clément Marot* (Mayer, 1999_[20])⁴. Je reviendrai sur ce qui a motivé ce choix dans le chapitre P.2. Je signale simplement ici que Gérard Defaux a cherché à reproduire, avec le plus d'exactitude possible, les textes de Marot tels qu'ils avaient été édités du vivant de l'auteur essentiellement par Dolet mais aussi par Roffet et Gryphe⁵. En reprenant ces éditions, Defaux a, d'une part, maintenu un ordre des pièces voulu par l'auteur lui-même, d'autre part, conservé, dans une proportion importante, les spécificités graphiques des textes d'origine. Ce parti pris d'un interventionnisme minimal – que l'on ne retrouve pas dans l'édition C.A. Mayer – permet donc d'être au plus près des éditions avalisées par Marot. L'édition Defaux, à ce titre remarquable, présente néanmoins quelques erreurs parfois dommageables pour la cohérence métrique des textes. J'ai tâché, dans la mesure du possible, de les corriger au mieux. Ce travail de correction est présenté dans l'annexe 1. Mais avant d'approfondir les raisons qui m'ont fait choisir Defaux plutôt que Mayer, il est utile de faire un point sur les conditions dans lesquelles les textes de Marot ont été édités.

P.1. Un aperçu historique des conditions d'édition à la Renaissance

Je ne prétends pas ici faire un exposé exhaustif des conditions d'édition au début du XVI^e siècle, je cherche simplement à poser quelques jalons permettant de comprendre pourquoi il est préférable de rejeter certaines éditions de Marot au profit d'autres éditions, probablement moins contestables. Ma démarche initiale consiste donc essentiellement à replacer les pièces de Marot dans leur contexte pour suivre les méandres de leur parcours éditorial et, le cas

⁴ A l'époque où j'ai commencé ce travail, ces deux éditions étaient, à ma connaissance, les seules des *Œuvres complètes* outre celle de Georges Guiffrey en cinq volumes parue entre 1875 et 1931 et réimprimée par Slatkine en 1975. Depuis, une autre édition a vu le jour, celle de François Rigolot pour la collection de poche de Flammarion (tome 1 paru en 2007, tome 2 en 2009_[22]).

⁵ Je donne une liste des éditions principales de Marot contemporaines à l'auteur dans les références bibliographiques.

échéant, pour pointer ce qui a pu les altérer. Trois facteurs majeurs semblent avoir conditionné la facture des textes : la présence de mécènes, l'émergence d'une censure de plus en plus pesante et la main mise des éditeurs sur les textes.

P.1.1. Le poids des mécènes

Les écrivains de l'époque marotique vivent essentiellement du mécénat. Ils subissent, de ce fait, une série de contraintes, à commencer par celles qui relèvent évidemment de leur fonction. En tant qu'auteurs, ils se doivent de faire passer à la postérité leurs protecteurs en retraçant les faits majeurs de leur existence. Les Marot père et fils écriront ainsi sur des épisodes historiques marquants (l'entrée du roi Louis XII à Milan⁶ ou la libération des enfants de François I^{er}⁷) ou plus anecdotiques (la naissance du troisième enfant de la Duchesse de Ferrare⁸, la guérison du roi tombé malade⁹). Mais ce sont moins les contraintes thématiques que les astreintes formelles que je voudrais évoquer ici. En effet, les mécènes ne se bornent pas à imposer des sujets, ils influencent aussi les auteurs dans leurs choix esthétiques. François I^{er}, fasciné par l'œuvre de Pétrarque, demande à Marot et à Saint-Gelais d'importer le sonnet en France. Il « baille » aussi aux auteurs des refrains¹⁰. En cela, il se situe dans la lignée des protecteurs érudits qui s'impliquent dans des activités artistiques. Son attitude vis-à-vis de ses protégés est, de fait, très proche de celle de Charles d'Orléans. Qu'on se rappelle les poèmes innombrables qui ont pour source les vers de ce mécène – à commencer par les plus célèbres d'entre eux : « Je meurs de soif en couste la fontaine » (Charles d'Orléans, Jean Robertet, François Villon) ou « J'aime qui m'aime autrement non » (Charles d'Orléans, Baudet Herenc)¹¹ – pour mesurer le rôle joué par eux dans la littérature. Par ailleurs, la

⁶ Jean Marot

⁷ Clément Marot dans la Troisième Epistre adressée « A la Royne Elienor nouvellement arrivée d'Espagne , avec les deux Enfans du Roy, delivrez des mains de l'Empereur » (I.291) ou encore dans le « Chant de joye composé la Nuict qu'on sceut les nouvelles de la venue des Enfans de France retournant d'Hespaignes » (I.355).

Pour comprendre la relation particulière qui lie Marot au roi, on peut se référer à l'article de Stephen Bamforth, « Clément Marot, François I^{er} et les muses », dans Defaux et Simonin, 1997_[102], p. 225-236. L'auteur y démontre que le lien entre les deux hommes n'est pas seulement fondé sur le mécénat.

⁸ Clément Marot, « Avant la naissance du troisième enfant de Madame, Madame la Duchesse de Ferrare » (II.181).

⁹ Clément Marot, « Cantique de la Royne, sur la maladie, & convalescence du Roy » (II.196) mais aussi « Cantique à la Deesse Santé, pour le Roy malade » (II.364). Clément suit les traces de son père, lequel est l'auteur, entre autre, de *Prières sur la Restauration de la santé de Madame Anne de Bretagne Reine de France*.

¹⁰ Clément Marot, « Chant Royal dont le Roy bailla de Refrain » (I.359).

¹¹ Le premier de ces deux vers a eu une influence telle qu'il réapparaît épisodiquement dans des textes plus tardifs. J'en ai repéré deux occurrences dans *Chansons Françaises de la Renaissance* (Dottin, 1991_[62]), l'une datée de 1543 (texte 174, p. 205, dernier vers), l'autre de 1557 (texte 106, p. 136, v.5).

nécessité de se faire remarquer par des protecteurs puissants conduit les poètes à participer à des concours. Celui du Puy de Rouen, entièrement dédié à la consécration, sous forme poétique, de l'Immaculée Conception, est probablement l'un des plus célèbres. Jean Marot y participa et le remporta. Il est à noter à ce sujet que, pour Fr. Rigolot, cette participation est, en fait, révélatrice des désirs profonds du père de l'auteur :

Depuis sa fondation en 1486, le fameux Puy de Rouen se donnait pour mission de *défendre* et d'*illustrer*, dans un concours public de poésie, la doctrine de l'Immaculée Conception de la Vierge Marie. Jean Marot participe à ce rituel exigeant mais avec un bonheur que ses rivaux lui envient, même s'il n'est couronné qu'une seule fois du chapeau de laurier ou de la fleur de lys. Les trois ou quatre « Chants Royaux » qu'il présente au Puy de la Conception à Rouen révèlent des ambitions secrètes chez celui qui dit toujours être « très humble parmi les très humbles » et « le pauvre écrivain de la Reine ».

(Rigolot, 2002_[174], p. 94)

Cet extrait resitue l'importance du Puy et son intérêt. Pour les participants, il est un moyen de s'illustrer ; pour les concepteurs, il est un moyen de rendre illustre, d'une part la Vierge Marie¹², d'autre part, les œuvres écrites pour la glorifier. Dans l'esprit des organisateurs du concours, l'un est d'ailleurs le corollaire de l'autre. *Las Leys d'Amors* sont très claires sur ce point. J'aurai l'occasion d'y revenir plus largement lorsque je traiterai de la question des écrits fondateurs de la poésie médiévale et Renaissance. A côté de ce concours très officiel, il existe des concours plus officieux. Celui lancé autour des blasons par Clément Marot (blason du « beau tétin ») et remporté par un certain Maurice Scève en est un¹³. L'existence de telles joutes contribue elle aussi à valoriser, voire à canoniser, certaines formes poétiques. Enfin, on peut considérer que les envois d'écrits entre pairs participent, par les obligations qu'ils induisent, de cet ensemble de textes, puisque les destinataires sont tenus de calquer leur réponse sur le modèle de la lettre reçue. Ce procédé est, par exemple, à l'origine d'une série de coq-à-l'âne échangés entre Marot et Jamet. En rivalisant d'adresse, les auteurs cherchent donc à « illustrer »¹⁴ la langue française mais aussi à se faire remarquer par des hommes de pouvoir, amoureux des Belles Lettres, susceptibles de les prendre sous leur protection. Ils

¹² L'Immaculée Conception est une idée relativement nouvelle. Confirmée par le Concile de Bâle 1439, reconnue par les théologiens du XIV^e siècle.

¹³ Pour un recueil de blasons, voir l'*Hecatomphe* de Léon Battista Alberti traduit du « vulgaire italien » en « langaige François » suivi des *Fleurs de la Poesie Françoisse*_[86]. Voir aussi le recueil situé à la fin de l'édition des *Œuvres poétiques* de Louise Labé (1983_[64]), p.137-169.

¹⁴ Il semblerait, en effet, que certains écrivains n'aient pas attendu Du Bellay pour se préoccuper du sort de notre vulgaire.

peuvent ainsi obtenir de quoi vivre¹⁵ et, le cas échéant, être soutenus en cas de difficultés majeures liées, par exemple, à la Sorbonne¹⁶. Le revers de cette médaille dorée vient de la censure. En effet, si François I^{er} offre aux artistes une grande liberté, il doit aussi prendre position dans une période où les tensions religieuses sont de plus en plus fortes. Pour Marot, taxé de luthérianisme¹⁷, l'évolution de la conjoncture politique n'est pas sans incidence.

P.1.2. Les conséquences de la censure

L'amplification de la censure est parallèle à l'expansion des idées luthériennes. En 1520, on brûle à Cologne et à Louvain les textes de Luther ; en 1564 on publie l'index tridentin¹⁸. En France, Lefèvre d'Étaples publie, en 1523, une traduction française du Nouveau Testament et Louis de Berquin est inquiété par la Sorbonne pour avoir traduit Luther. L'année 1525 est marquée par une victoire notable de la Sorbonne qui profite de l'emprisonnement du roi en Espagne pour décréter l'interdiction des traductions de l'Écriture sainte en langue vulgaire. La Sorbonne paiera cette attitude au prix fort puisque, cinq ans plus tard, François I^{er} crée le Collège des Lecteurs Royaux – collège dans lequel on enseigne librement le grec, le latin et l'hébreu – et engage Lefèvre d'Étaples comme bibliothécaire royal. Le camouflet est d'autant plus violent pour la Sorbonne que Lefèvre d'Étaples publie la même année sa *Bible* en Français¹⁹. Ce contexte favorable au développement des idées Évangélistes va durer encore près de cinq ans, jusqu'à l'affaire des Placards (octobre 1534). Marot peut alors faire éditer le premier de ses Psaumes (Ps. 6) dans la seconde édition *Le Miroir de l'âme pecheresse* de Marguerite de Navarre²⁰. Passée cette période, il devient difficile d'aborder des thèmes

¹⁵ En témoigne la très célèbre « Petite épître au Roy » en vers équivoqués de Marot, reprise plus tard, avec une autre thématique, par Pernette du Guillet (« A un sot rimeur, qui trop l'importunait d'aimer »)

¹⁶ Exemple, nous le verrons, pris tout à fait au hasard.

¹⁷ Sur la position de Marot face aux questions religieuses, je renvoie à l'ouvrage de Michael Screech, *Marot évangéliste* (Screech, 1967). Celui-ci y définit ce que signifie être luthérien à l'époque de Marot et tente de situer les évolutions de l'auteur face à cette question en fonction de ses textes.

¹⁸ Hale, 2003_[183], p. 488. Pour ce chapitre, je m'appuie également sur l'ouvrage de Sylvie Le Clech, *François I^{er}* (Le Clech, 2006_[185], chap. V, VI et VII).

¹⁹ A Anvers, certes !

²⁰ Cette seconde édition (Augereau, Paris, 1533_[88]) a été mise à l'index mais l'intervention rapide de François I^{er} a permis de brider la censure et le texte a rapidement été de nouveau autorisé. Quant à la première édition, publiée anonymement en 1531 à Alençon chez St. du Bois (lequel, nous dit Michael Screech, « publiait plus ou moins clandestinement des traductions de Luther ». Screech, 1967, p. 27), elle ne contenait pas le psaume de Marot. Pour plus de détails sur la position assez complexe de François I^{er} sur la question luthérienne, je renvoie au livre de Sylvie Le Clech, *François Ier* (Le Clech, 2006_[185], p. 22, 52, 79 et 82 à 84). Le livre de John Hale, *La civilisation de l'Europe à la Renaissance*, donne une vision plus générale de la progression des idées de Luther en Europe (Hale 2003_[183], p. 120 et suivantes). Enfin, si l'on veut mesurer les conséquences de la censure ou de l'auto-censure sur les textes, on peut parcourir les notes de l'édition François de l'*Heptameron* portant sur la cinquantième nouvelle (Marguerite d'Angoulême 1991_[90], Notes 691, 694 sur la cinquantième nouvelle. Texte

religieux. Ainsi, Marot, de retour d'exil, évite soigneusement de faire publier, d'emblée, ses *Psaumes* à Paris et préfère d'abord en faire paraître quelques fragments à Strasbourg en 1539. Il fait ensuite publier la totalité du premier recueil à Anvers en 1541 avant de le confier à Roffet à la fin de l'année. Dès l'année suivante, les *Psaumes* apparaissent dans le premier index de la Sorbonne. Des raisons religieuses conduisent également Marot à expurger le recueil qu'il offre, en 1538, à Anne de Montmorency. Autre conséquence de ce conflit, les écrivains en exil n'ont aucun regard sur les textes qu'on publie en leur nom. Je montrerai ultérieurement les répercussions que cela peut avoir sur l'économie des textes de Marot. Avant de développer cet aspect, je voudrais aborder un fait directement en lien avec l'émergence de la censure : le développement culturel de la ville de Lyon.

P.1.3. Paris / Lyon : deux villes, deux cultures

La France de la première moitié du XVI^e dispose de deux pôles culturels majeurs, l'un à Paris, l'autre à Lyon. A une période où le mécénat est la norme, Paris a certes l'avantage d'être le lieu de résidence usuel de la cour²¹ mais cette trop grande proximité favorise aussi, en partie, le développement de Lyon. A cela s'ajoutent d'autres spécificités, qui peuvent expliquer, selon Fr. Rigolot, le rôle culturel important de cette cité. Pour lui, la culture lyonnaise se définit par rapport à :

L'*autonomie* relative de ses notables par rapport au pouvoir central (roi, Parlement, Sorbonne), le *cosmopolitisme* marqué de ses élites (forte population italienne ; culture néo-latine vivace) et l'*éclectisme* de ses intellectuels, tentés par divers courants à tendances mystiques, hermétiques, et par une forme de féminisme d'origine néo-platonicienne. Une ouverture culturelle aussi large devait être également favorisée par une situation légale privilégiée : jouissance de « privilèges royaux », exonération d'impôts et diverses libertés locales, un statut politique décentralisé avant l'heure et une condition sociale relativement indépendante ou, en tout cas, très différente de la « sujétion néo-féodale » alors en vigueur dans le Nord de la France.

(Rigolot, 2002_[174], p. 119)

Autonomie, cosmopolitisme, éclectisme, situation légale favorable sont autant d'opportunités pour les auteurs et les éditeurs de travailler librement. Il n'est donc pas surprenant que la ville

repris de l'édition Claude Gruet, 1559). On y apprend que celui-ci a, par exemple, renoncé à reproduire des phrases du type : « Comme si Dieu donnoit sa grace pour l'argent ».

²¹ Usuel mais non permanent. John Hale note que « François I^{er} ne tenait pas en place » (Hale 2003_[183], p. 84). Toutefois – toujours d'après cette source – : « vers 1600, les cours s'étaient fixées en plusieurs endroits : Paris, Londres, Madrid, Stockholm, Prague. »

compte près de quatre cents ateliers d'imprimerie au milieu du siècle²², dont ceux de Jean de Tournes, de Sebastian Gryphe et d'Etienne Dolet. Un autre facteur propice à l'émergence d'une culture forte est la présence d'une importante population d'origine italienne. Sans la convergence de ces deux éléments, la propagation de grandes œuvres humanistes, œuvres qui ont eu une influence sensible sur les écrivains français, aurait été freinée. De fait, c'est à Lyon plus qu'à Paris que se trouve le point de convergence de la culture française (poésie de cour, inspirée par les poèmes de Charles d'Orléans, Christine de Pisan, Guillaume de Machaut, Jean de Meung et Guillaume de Lorris et influences populaires comme la Sotie) et d'une culture de tradition romane (traductions des récits antiques de Virgile, d'Ovide et textes de la Renaissance italienne : Pétrarque bien sûr mais aussi l'Arioste, Castiglione et même Machiavel²³). Cette coexistence a parfois des conséquences étonnantes. Ainsi, Dolet, éditeur et écrivain – donc, *a priori*, en mesure de juger de la qualité d'un texte – se donne-t-il le droit de substituer régulièrement, dans le second livre des *Epigrammes* de Marot (édition de 1538), le nom d'Anne à celui de Diane pour assurer une cohérence entre des textes à l'origine disparate et pour se rapprocher d'un des grands modèles littéraires de l'époque, le *Canzoniere* de Pétrarque. L'entreprise est factice et déplaît probablement à Marot qui retire à Dolet la charge d'éditer ses poèmes²⁴. Dolet revient d'ailleurs sur cette initiative en abandonnant ultérieurement cette correction mais le mal est fait et l'écrivain et son éditeur se brouillent. Cette attitude est néanmoins pleinement révélatrice du rôle que jouent les éditeurs à cette période dans l'économie des textes qu'ils éditent.

P.1.4. Le rôle des éditeurs

Gérard Defaux, dans l'introduction du second volume, s'est appliqué à retracer le parcours, parfois chaotique, des éditions des poèmes de Marot. Ce faisant, il montre combien les préoccupations financières jouent un rôle important dans l'économie des textes. Il s'agit avant tout de faire « mieux » que la concurrence pour gagner plus, quitte à « emprunter », à des auteurs inconnus, des pièces pour les rajouter à ceux de l'écrivain que l'on publie, ou à reclasser, sans l'aval de l'auteur, l'intégralité des poèmes. Il suffit de regarder les pages des titres des recueils pour réaliser combien les amplifications et les modifications que subissent les compilations de textes sont importantes. Les mentions « édition augmentée » ou « mise en un meilleur ordre qu'auparavant » foisonnent. Dans le premier cas, il arrive que l'on attribue à

²² Rigolot, 2002_[174], p. 117.

²³ Hale, 2003_[183], p. 333.

²⁴ Defaux, 1993_[19], t. II, p. XL.

un auteur des pièces qu'il n'a pas écrites et qui peuvent être d'une qualité discutable ; dans le second cas, l'œuvre peut être partiellement ou totalement déstructurée²⁵. On comprend mieux alors la violence avec laquelle Dolet condamne ses concurrents, plus préoccupés à « entasser de l'argent » qu'à éditer avec soin les textes dont ils ont la charge²⁶ ; on comprend également mieux pourquoi Marot a voulu un droit de regard sur l'édition de ses propres poèmes. Le texte liminaire de *L'Adolescence clementine* ne laisse d'ailleurs aucun doute sur le rôle qu'il s'est donné dans le cadre de la première édition, autorisée par lui, de *l'Adolescence* :

Je ne sçay (mes treschiers Freres) qui m'a le plus incité à mettre ces miennes petites jeunesses en lumière, ou voz continuelles prières : ou le desplaisir, que j'ay eu d'en ouir crier, et publier par les Rues une grande partie toute incorrecte, mal imprimée, et plus au proffit du Libraire²⁷, qu'à l'honneur de l'Autheur. (t. II, p. 17)

Par delà l'exercice de rhétorique, un peu convenu, qui consiste à « capter la bienveillance » du lecteur de bonne volonté en justifiant la publication de pièces de jeunesse, il y a, de la part de l'auteur, un réel désir de se voir éditer correctement. Le geste fondateur de cette édition est d'ailleurs rappelé dès les tous premiers vers du recueil :

Racler je veulx (approche toy mon Livre)
Ung tas d'escriptz qui par d'autres sont faictz.
(t. I, p. 15)

Mais Marot ne cherche pas seulement à épurer ses propres œuvres, il s'intéresse aussi à celles des autres et réitère, trois ans plus tard, lorsqu'il entreprend, la réédition des œuvres de Villon, son souhait de voir les ouvrages bien publiés :

²⁵ Guillaume Roville a pris ce risque en préférant au classement chronologique un classement par genre pour son édition des *Œuvres* de Marot datée de 1544^[12]. J'y reviendrai.

²⁶ Voir, à ce propos, l'extrait des *Commentarii Linguae Latinae*, cité par Defaux, dans le tome II des *Oeuvres complètes* ^[19], p. XV de l'introduction.

²⁷ Marot qualifiera plus tard d'« avare » un libraire de Paris qui avait « gaster » une édition de son *Histoire de Leander et de Hero*. (« Aux lecteurs, II, 449).

Je ne suy certes en rien son voysin mais pour l'amour de son gentil entendement, & en recompense de ce que je puy avoir aprins de luy en lisant ses oeuvres, j'ay fait à icelles ce que je voudroys estre fait aux miennes, si elles estoient tombées en semblable incovenient. Tant y ay trouvé de broillerie en l'ordre des coupletz et des vers, en mesure, en langaige, en la ryme, & en la raison, que je ne sçay duquel je doy plus avoir pitié, ou de l'œuvre ainsi oultrement gastée, ou de l'ignorance de ceulx qui l'imprimerent.

(t. II, p. 776)

J. Cerquignili-Toulet souligne ce point en précisant que « Marot livre l'idéal d'une intervention sans trace qui restaurerait le corps du texte dans sa santé » sans trous ni vers boiteux²⁸. De fait, Marot illustre, dès l'introduction, les interventions qu'il effectue par la mention des vers du douzième huitain du *Testament* dont la majeure partie est visiblement fausse, puis les corrige²⁹. Il indique également les traces des modifications opérées par des signes diacritiques. Au total, Marot aura ainsi supervisé, sur les seules années 1533 et 1534, outre l'édition de Villon (Galliot du Pré, 1533_[84]), deux des éditions de l'*Adolescence* (Roffet, 1533 et 1534), les deux *Suyte* (1533 et 1534_[31]), *Le Recueil de Jehan Marot* (Roffet, 1534_[72]), *Le premier livre de la metamorphose* (Roffet, 1534_[5]). Il a également probablement collaboré à l'édition Augureau (1533_[88]) du *Miroir de l'ame pecheresse* de Marguerite de Navarre³⁰. J. Cerquignili-Toulet montre combien cette étape, qui va de l'invention à la transmission, est importante pour lui et souligne qu'il y a de sa part, par delà la simple volonté de regrouper des textes en un recueil, une véritable réflexion philologique :

²⁸ « Clément Marot et la critique littéraire et textuelle : du bien renommé au mal imprimé Villon », dans Defaux et Simonin, 1997_[102], p. 159. L'idéal de Marot n'est pourtant pas celui des philologues actuels. L'éditeur intervient en corrigeant les féminines, signale des interventions qui n'ont pas eu lieu ou, à l'inverse, introduit des corrections sans les mentionner, modernise le texte. Au total, « Marot éditeur de Villon paraît tout aussi interventionniste (et peut-être même plus) que Marot éditeur de [Jean] Marot, mais pas nécessairement pour les mêmes raisons, ce qui tient au double problème de la langue et des sources ». (Claude Thiry, « Marot éditeur de Villon »_[108], dans *Villon entre mythe et poésie*, Jean Dufournet, 2011, Champion, p. 289.

²⁹ Defaux réintroduit une coquille en oubliant un « s » à « tristesses », pourtant présent dans la version non corrigée par Marot du huitain.

³⁰ Defaux, 1996_[19], tome 1, I.LXXX. En revanche, Marot n'est probablement pas, contrairement à ce que pensent de nombreux critiques, à l'origine d'une édition du *Roman de la Rose*. Quand bien même il n'en serait pas l'auteur, il montre une parfaite connaissance de ce texte dans ses propres poèmes et s'en inspire largement pour son *Temple de Cupidon*, même si sa source essentielle demeure le *Temple de Venus* de Lemaire, et pas seulement pour des questions purement métriques de coupes féminines. Voir à ce propos l'article de Fr. Rigolot, « “De peu assez” : Clément Marot et Jean Lemaire de Belges », dans Defaux et Simonin, 1997_[102], p. 186.

[La] pensée [de Marot, lorsqu'il édite des textes qui ne sont pas les siens] est philologique en ce qu'elle est une pensée de la restauration, de l'histoire et de l'attribution.

Cerquilligni-Toulet, « Marot et Villon », 2005^[96], p. 23.

Marot n'est pas le premier à s'être investi dans les questions éditoriales. Il poursuit, dans cette tâche, le travail entrepris par l'un de ces prédécesseurs. Pour Fr. Rigolot,

Sans doute Marot ne serait-il jamais arrivé à un tel degré de conscience littéraire s'il n'avait eu Jean Lemaire de Belges pour prédécesseur et pour modèle [...] Or Jean Lemaire n'avait pas ménagé sa peine pour mettre en question l'autorité abusive de ses mécènes comme de ses imprimeurs. Le droit des auteurs à surveiller la publication de leurs œuvres n'avait pas de garantie légale, pas de « privilège » avant 1526, et l'exemple de Lemaire montre bien que les auteurs défendaient jalousement leurs prérogatives bien avant cette date. Marot aura certainement bénéficié de cet éloquent précédent à la fois pour défendre sa liberté de poète et pour constituer son image d'auteur dans la composition matérielle de son œuvre.

(Rigolot, 2002^[174], p. 109)

Grâce à cela, Marot a eu la chance de ne pas tomber en un inconvénient semblable à celui de Villon, grâce aussi au soin d'éditeurs fidèles, comme Dolet ou Gryphe, qui ont probablement laissé à Marot la possibilité d'intervenir dans le choix et l'ordonnancement des pièces.

P.2. Le choix d'une édition

Il existe un grand nombre d'éditions de Marot, dont beaucoup ont été faites du vivant de l'auteur³¹. Quatre noms reviennent régulièrement : Roffet pour les éditions parisiennes ; Juste, Gryphe et Dolet pour les éditions lyonnaises. Certaines de ces éditions se ressemblent beaucoup (nous verrons pourquoi), d'autres diffèrent en ce qu'elles présentent un ordre qui n'est pas celui initié par Marot dans la première édition « autorisée » de ses textes (Roffet 1532^[1]). La question du classement s'avère d'ailleurs essentielle pour déterminer la pertinence des éditions.

³¹ Voir bibliographie. Liste non exhaustive mais dans laquelle je pense n'avoir pas oublié les éditions les plus importantes.

P.2.1. Une question d'ordre

A première vue, lorsqu'il supervise l'édition de ses textes, Marot semble privilégier l'ordre chronologique. Selon J. Cerquiglini Toulet, il applique ce principe, qu'il avait mis en œuvre dans l'édition de Villon (1533), pour l'édition de ses textes :

L'histoire est au principe de l'examen de la langue du texte comme elle est au principe de son ordonnance :

Finablement, j'ay changé l'ordre du livre : et m'a semblé plus raisonnable de le faire commencer par le petit testament : d'autant qu'il fut faict cinq ans avant l'autre. (p. 778)

Valorisation de l'auteur, la ligne de vie est donnée comme structurante de l'œuvre. Ces principes appliqués à Villon sont ceux mêmes qui guident Marot dans la réunion de ses propres œuvres. Principe chronologique (adolescence), moi de l'auteur (clementine) se nouent au titre de son œuvre de 1532. (« Clément Marot et la critique littéraire et textuelle : du bien renommé au mal imprimé Villon », dans Defaux et Simonin, 1997_[102], p. 159)

Mais, pour Fr. Rigolot, ce classement n'est pas rigide :

Clément montre à la fois son désir d' « ordonner » son œuvre poétique « suivant un principe d'ordre chronologique » et une préférence pour conserver à ses ouvrages leur caractère morcelé, fluide et muable. L'intérêt de l'œuvre marotique réside surtout dans son mouvement vers une unité jamais atteinte : c'est en cela que Marot innove.³²

En fait, cet ordre est tellement souple que l'on peut se demander, avec Guillaume Berthon_[95], si la priorité est bien donnée à la chronologie. Celui-ci considère, en effet, – peut-être en raison de la nature de son corpus (corpus qui ne comprend que les textes de jeunesse) – que « l'ordre par genre est le plus manifeste ». Mais il nuance toutefois son propos en signalant que cet ordre est « loin de fournir la clef ultime de l'agencement du livre ». Pour lui,

³² *Poésie de la Renaissance* (Rigolot, 2002_[174], p. 100). François Rigolot cite entre guillemets Gérard Defaux (note 4, page 411, tome I.)

Marot semble avoir retenu trois grands types de classement pour la composition de *L'Adolescence clémentine*, sans que l'un ne domine véritablement les deux autres. (Berthon, 2006_[95], p. 126)

S'ajoutent ainsi au classement par genre, les classements chronologique et thématique. Je renvoie, sur ce point, aux groupements signalés par Berthon autour de thèmes tels que l'éloge ou la fortune (Berthon, 2006_[95], p. 129) et par Fr. Goyet autour de la notion de « ferme amour », présente dans les cinq premières épîtres avec une progression de l'attachement à Marguerite à l'attachement religieux (dans Defaux et Simonin, 1997_[102], p. 597-602). Les informations qu'ils donnent tous deux sur l'ordre chronologique et l'ordre générique m'intéressent davantage ici pour une étude des formes poétiques. Berthon prend appui sur les thèses développées par M. Huchon dans deux articles : « Rhétorique de l'épître marotique » (1997_[104]) et « Rhétorique et poétique des genres »³³. A propos de deux épîtres, elle écrit :

Dans l'édition Dolet-Gryphe de 1538, Marot clôt la section des épîtres par deux nouvelles pièces, *Marot a monsieur Bouchart, Docteur en Theologie* et *l'Epistre a son amy Lion*, qui avaient déjà été publiées en 1534 dans le *Premier Livre de la Metamorphose d'Ovide. Item Certaines œuvres qu'il fait en prison, non encore imprimeez*. Elles faisaient partie des cinq pièces qui après la *Métamorphose* se rapportent à un prétendu emprisonnement dont elles fournissent une chronologie : « Premièrement Le rondeau qui fut cause de sa prince » (devenu en 1538 le rondeau « De l'inconstance de Ysabeau »), puis « La Ballade qu'il fait en prison » (devenu en 1538 « Contre celle qui fut S'amy ») où le poète raconte que par vengeance la dame à qui il reprochait son inconstance l'a accusé de manger le lard et l'a ainsi fait emprisonner, puis l' « Epistre qu'il envoya a Bouchard, docteur en Theologie », pour solliciter sa liberté, puis le « Rondeau parfait, composé après sa delivrance, et envoyé a ses amys » - et enfin l' « Epistre a son amy Lion » auquel l'éditeur de 1534 avait donné faussement le titre « En liberté » alors qu'il s'agissait du rentrement du rondeau parfait précédent³⁴. En 1538, ces pièces sont redistribuées par Marot en fin des sections épîtres, ballades, rondeaux, au mépris du déroulement chronologique et au grand dam d'une fiction autobiographique sacrifiée aux nécessités du genre. (Huchon, 1997_[104])

³³ « Rhétorique et poétique des genres : *L'Adolescence clémentine* et les métamorphoses des œuvres de prison », *Le Génie de la langue française, autour de Marot et de La Fontaine*, éd. J.C. Monferran, Fontenay-aux-Roses, ENS Fontenay/Saint-Cloud, feuillets de l'ENS de Fontenay.Saint-Cloud », p. 1997, p. 53-71.

³⁴ S'ajoute à ces cinq pièces, *l'Enfer de Clement Marot de Cahors en Quercy, Valet de chambre du Roy : composé en la prison de l'Aigle de Chartres : & par luy envoyé à ses Amys* (t. II, p. 19), publié d'abord à Anvers par Jean Steels (1539) puis par Dolet (1542).

Or la redistribution des pièces modifie non seulement leur signification (M. Huchon montre, par exemple, que la première version induisait une lecture de l'épître à Léon Jamet davantage fictionnelle que littérale) mais encore leur valeur générique. Berthon reprend ainsi l'hypothèse de M. Huchon selon laquelle Marot a cherché à conclure chaque section générique par la forme archétypale du genre :

M. HUCHON a ainsi montré comment les sections génériques sont organisées de façon à mettre en valeur le principe même de chaque forme poétique, en se terminant le plus souvent sur une pièce qui peut passer pour l'archétype des autres, pour une véritable idée du genre.

(Berthon, 2006_[95], p. 126)

et va plus loin dans cette voie en ajoutant, à l'étude visiblement synchronique effectuée par M. Huchon, des informations issues d'une recherche en diachronie. En comparant les éditions de 1532 et de 1538, il aboutit à la même conclusion que sa devancière, mais avec une légère nuance pour l'édition de 1532 :

Bref, on voit comment Marot, en 1538, et dans une moindre mesure en 1532, dispose les sections de *L'Adolescence* afin de montrer la façon dont il amène chacune d'entre elles à la perfection formelle, plaçant toujours en position finale des pièces qui tiennent lieu de résumé des enjeux du genre.

(Berthon, 2006_[95], p. 127)

Cette thèse se justifie pleinement. Les pièces les plus complexes se situent effectivement au terme des sections de *L'Adolescence*. Cependant, je ne crois pas qu'il soit possible de l'étendre telle quelle au recueil de pièces restantes (celles qui n'entrent pas dans le corpus traité par Berthon et que Roville qualifie d'« amas » – j'y reviendrai) et ce pour différentes raisons : la première étant peut-être l'abandon progressif par Marot des formes fixes de type ballades ou rondeaux, la seconde la présence importante de traductions, la troisième le fait que les recueils postérieurs à ceux de *L'Adolescence* et de la *Suyte* n'ont pas tous été revus par l'auteur. Ce facteur demeure néanmoins essentiel pour comprendre comment l'œuvre marotique s'organise. Il l'est en tout cas peut-être autant que la chronologie. Sur ce point, Berthon, comme Rigolot ou Goyet, souligne que Marot en joue très librement, préférant parfois le vraisemblable au véritable, d'où quelques falsifications. Le recueil commence bien par le « coup d'essai » qu'est la traduction du texte de Virgile, mais il ne suit pas parfaitement l'ordre des dates de composition des pièces :

Marot ne se contente pas toujours de disposer strictement les poèmes dans l'ordre où ils ont été composés, [...] il choisit parfois de restituer après coup les grandes périodes de la vie d'un jeune poète et de son apprentissage, au moyen de falsifications [...]. Il tente de reconstituer après coup le parcours que dessinent ses compositions de jeunesse, ou, du moins, d'en créer un encore plus vraisemblable au prix de quelques manipulations, ajouts et suppressions : *L'Adolescence clémentine* est le résultat de cette composition.

(Berthon, 2006_[95], p. 129)

Goyet signale certains de ces « couacs » dans son article « Sur l'ordre de *L'Adolescence clémentine* »³⁵ et indique clairement que Marot a profité de la réédition de *L'Adolescence* pour renvoyer à cette période des pièces de facture ancienne. De fait, si Marot a voulu, de façon évidente, classer les pièces de ses recueils – et plus particulièrement, peut-être, celles de *L'Adolescence* et de *La Suite* – il ne s'est pas enfermé dans des contraintes trop fortes et a cherché le juste milieu entre trois critères : le genre, le thème et la chronologie³⁶. Cependant, ce dernier semble avoir été le fondement principal du classement des œuvres de jeunesse. C'est en tout cas ce qu'écrit l'auteur lui-même dans l'épître liminaire à *L'Adolescence* :

Espérant, de brief vous faire offre de mieulx : et pour Arres de ce mieulx ; desjà je vous metz en veue, apres l'Adolescence, Ouvrage de meilleure trempe, et de plus polie estoffe : mais l'Adolescence ira devant. Et là commencerons par la premiere Eglogue des Bucoliques Virgilianes, translâtée (certes) en grande jeunesse. (t. I, p. 17)

Mais quand on outrepassé ce corpus et que l'on cherche à y ajouter les textes postérieurs à l'adolescence, les certitudes, dans ce domaine, s'estompent. Goyet constate ainsi que, dès

³⁵ Dans Defaux et Simonin, 1997_[102], p. 595-597. J'y reviendrai dans la partie consacrée aux épicerie marotiques (7.1. et 7.2.)

³⁶ F. Roudaut fait le même bilan, sur un corpus assez semblable, dans son édition critique de *L'Adolescence clémentine*. Pour lui,

[Si les] œuvres sont présentées dans l'ordre chronologique, avec quelques distorsions [...] c'est [parce] qu'il aura fallu maintenir une certaine unité thématique [...] Car l'Adolescence est tout entière organisée par un mouvement général qui, en mêlant politique et religion (comme l'indique l'épître à Dolet, conduit le lecteur du monde profane et païen à celui du Christ.

(Roudaut, 2005_[21], p. 20-21)

Par ailleurs, il utilise très justement la notion de « tissage » pour évoquer les liens générés par les reprises thématiques (ibid. p. 24).

1538, dans une édition pourtant conçue par l'auteur, le bel ordonnancement disparaît pour laisser place à une forme de chaos :

L'ordre clos de 1532 est le moment heureux de Marot. L'ordre de 1538 lui coûte du travail, la division diabolique est déjà plus dure à surmonter, à intégrer dans une « belle forme de Livre ». Il est exclu en tout cas d'y insérer *L'Enfer*, quand de retour d'exil on cherche à recoller les morceaux du Paradis perdu, désespérément, ou plutôt avec un espoir aussi ferme que le ferme amour. Après 1538, le désordre sera insurmontable. Fortune règne, errances et dispersion produisent des bouts de biographie, des petits ensembles de poèmes mais pas de Livre en forme.

(« L'ordre de *L'Adolescence clémentine* », dans Defaux et Simonin, 1997_[102], p. 608)

Si la chronologie s'efface, il ne reste plus, au continuateur de Marot qu'à s'appuyer sur une autre forme de classement. Ainsi, dans l'édition Roville 1544_[12]³⁷, le classement générique imposé par l'éditeur devient premier :

Voyant donc la premiere edition de nostre Marot avoir esté intitulee *Adolescence* : aucuns des autres Opuscules depuis par luy composez, estre appelez *Suyte* : & autres, avoir autres noms : confusement & sans tiltre, comme un amas de diverses pieces, & non differentes : sans distinguer les translations, des propres : les graves, des legeres & facetieuses : ne les prophanes, des religieuses. Et estre au lisant une trop grande fascherie d'aller requerir une epistre, ou un epigramme, d'une partie en l'autre : Je t'ay bien voulu icy rendre chose en meilleur ordre (sous la correction et bon jugement toutefois de l'autheur) mais cest sans la separer de son lieu, c'est-à-dire, que combien que tu y treuves Ballades, Chantz royaux, Chansons, Epigrammes, Epitaphes, Epistres, Elegies, Dialogues, & autres œuvres tant siens, que par luy traduicts pour son soulagement, rengez apart : neantmoins tu les trouveras restituez, ceux de l'adolescence, sous le tiltre d'*Adolescence* : ceux de la *Suyte*, sous le tiltre de *Suyte* : & ce qui est outre lesdicts adolescence & suyte, sous le titre de Recueil : entre lesquelz œuvres en trouveras aussi plusieurs autres dudicts Marot qui n'ont jusques à present esté imprimez, despartis pareillement & distribuez chascun en son ordre.

Ce passage est, en tous points, représentatif des paratextes de l'époque³⁸ : le volume est augmenté (« plusieurs autres [œuvres] dudicts Marot qui n'ont jusques à present esté

³⁷ *Les œuvres de Clément Marot*, 1544_[12], p. 4 et 5 (préface).

³⁸ Pour comparaison, il est possible de consulter sur <http://gallica.bnf.fr/>, en plus de celles de l'édition Roville_[12], les adresses aux lecteurs et tables des matières de trois autres recueils (Gryphius, 1538_[7]; Juste, 1539_[8]; Dolet, 1543_[11]).

imprimez »), avalisé par l'auteur³⁹ («sous la correction et bon jugement toutefois de l'auteur ») et, donc, mieux ordonné que ceux des concurrents («Je t'ay bien voulu icy rendre chose en meilleur ordre »). De fait, lorsque l'on regarde ce texte, on a en face de soi un ensemble qui paraît extrêmement rigoureux et logique⁴⁰ mais, cette logique même est contraire au dessein de Marot qui s'était donné un cadre beaucoup plus souple. L'édition Dolet, de 1543_[11], moins rigide, est donc probablement plus fidèle au projet marotique que celle de Roville, en ce qu'elle garde ce que Fr. Goyet appelle justement « cet ordre relativement désordonné »⁴¹.

Si la redistribution des textes par genre peut apparaître comme pertinente (elle permet, entre autres, d'éviter le « désordre » apparent de la fin de l'édition Dolet et est, par ailleurs, conforme au classement secondaire des recueils avalisés par l'auteur), elle ne peut pas, *a priori*, être la base du classement (Marot a toujours souhaité mettre *L'Adolescence* devant). Cependant, le nouvel ordre proposé par Roville est, *a posteriori*, intéressant en ce qu'il apporte une solution à la question que doit se poser tout éditeur de Marot : que faire de l'« amas » des pièces nouvelles ? Les ajouter, comme le fait Dolet, au reste du recueil sans chercher à les classer ? Les redistribuer dans le recueil en risquant de déstructurer la logique interne des anciennes sections ? Defaux a suivi le chemin ouvert par Dolet. Mayer, tout en rejetant comme peu fondée l'édition Roville de 1544_[12] et en prenant appui sur l'édition Gryphius de 1538_[7] – édition qui maintient la partition originelle – a pris l'autre voie.

P.2.2. L'édition Claude Mayer⁴²

J'ai assez naturellement choisi de travailler sur la version Defaux des *Œuvres complètes*, dont la source principale est Etienne Dolet, mais il m'a semblé difficile de rejeter d'emblée l'édition de C.A. Mayer_[20] sans justifier ce choix. Cela s'avérait d'autant délicat que G. Defaux l'avait lui-même pris pour référence puisque c'était la première édition critique du corpus marotique complet.

³⁹ Ou presque. Dans la suite de l'extrait, Roville écrit, à propos de ce nouvel ordre : « Invention (à mon avis) que l'auteur ne reprochera ». De l'aveu même de l'éditeur – et contrairement à ce qu'il a écrit plus tôt – il n'a pas montré son édition à l'auteur. Et pour cause, Marot est hors de France depuis plus d'un an.

⁴⁰ Defaux qualifie Roville d'« industriel ».

⁴¹ « Sur l'ordre de *L'adolescence clémentine*, dans Defaux et Simonin, 1997_[102], p. 593.

⁴² *Œuvres complètes*, Mayer, 1999_[20].

Les questions posées par l'économie de l'œuvre sont traitées dans la préface du premier volume, celui que Mayer consacre aux épîtres. Mayer y note qu'il n'existe pas d'édition de référence pour le corpus concerné, ce qui rend la tâche de l'éditeur difficile :

Parmi les nombreux problèmes que soulève l'édition critique des *Œuvres de Clément Marot* l'économie est des plus ardues. Marot n'a pas publié de collection homogène de poésies, comme le feront les poètes de la Pléiade ; à la différence de Villon, il n'a pas écrit une ou deux œuvres, mais a laissé environ mille poèmes de genre très divers ; enfin Marot n'a publié qu'une partie de ses compositions. L'œuvre d'aucun autre poète français ne présente une telle difficulté pour l'éditeur.

(Mayer, 1999_[20], p. 1. 5)

Pas d'économie toute faite donc si ce n'est celle proposée par l'édition des *Œuvres de Constantin* (1544_[12]) et reprise abondamment comme modèle éditorial des œuvres complètes :

On peut comprendre que l'économie dressée par Constantin a pu paraître définitive, car cette édition de 1544 est révolutionnaire dans la mesure où elle abolit la division en recueils séparés, à savoir *L'Adolescence Clémentine*, *La Suite de l'Adolescence Clémentine*, *Le Premier Livre de la Métamorphose d'Ovide*, et les deux livres d'*Epigrammes*. Tous les éditeurs, après 1544, ont suivi en cela Constantin.

(ibid, t. I, p. 6)

Pourtant, malgré cette autorité de fait, l'édition Roville/Constantin ne peut servir de référence puisque l'auteur lui-même n'a pas collaboré à son élaboration. Roville, qui écrit dans l'édition de 1544 avoir eu l'aval de Marot – ou, plus précisément n'avoir pas été réprouvé par Marot dans ses choix, ce qui n'est pas tout à fait la même chose – ne fait, d'ailleurs, plus allusion à l'opinion de l'auteur dans son édition de 1548.

Mayer se tourne alors vers une solution et cherche à comprendre la logique marotique telle qu'elle peut apparaître dans plusieurs recueils publiés ou manuscrits :

En l'absence d'une économie traditionnelle et vu le manque d'autorité de la classification adoptée par Constantin, peut-on essayer d'invoquer un ordre dressé par Marot lui-même. Il me semble essentiel de le faire dans la mesure du possible, en tâchant toutefois de discerner sa véritable intention, de distinguer entre la lettre et l'esprit.

(ibid, t. I, p. 9)

Il rappelle alors que, dans la première édition des *Œuvres* par Marot (*Adolescence Clémentine*, Roffet, 1532_[1]), le classement est générique. Ce mode vaut aussi pour *La Suite de l'Adolescence Clémentine* (1533_{[2][3]}) et les *Œuvres* de 1538_{[6][7]}. Il s'appuie également sur un autre recueil fondamental, le manuscrit rédigé pour le connétable Anne de Montmorency en mars 1538⁴³. La lecture que propose Mayer de cet ouvrage est décisive puisqu'elle permet de comprendre ses choix éditoriaux. On y voit que son approche est probablement biaisée et ce de façon, peut-être, inconsciente.

Avant de porter un jugement sur l'économie du manuscrit de Chantilly, il faut évidemment comprendre les préoccupations de Marot, les critères qui l'ont guidé dans le choix et l'ordre des pièces. Tout d'abord il est clair qu'il n'a voulu offrir à Montmorency que des poèmes inédits. D'où, sans doute, la nécessité d'un ordre principalement chronologique ; mais on peut voir aussi dans cette classification une tentative de présenter au connétable une espèce de compte rendu des faits et gestes du poète depuis sa fuite en 1534. Les idées du connétable constituent un autre critère. Pour ne pas choquer les croyances de Montmorency, Marot, on le sait, a modifié plusieurs poèmes dont nous connaissons une version originale.

(ibid, t. I, p. 10)

Certes, l'analyse est juste, Marot a certainement choisi les textes du manuscrit et l'ordre dans lequel il les a placés en fonction du destinataire. Mais Mayer conclut un peu trop vite sur l'idée que cet ordre – essentiellement chronologique – est lié aux caractéristiques de ce recueil en particulier et que l'intention véritable de Marot « fut la classification par genre ». Or, si l'on regarde les autres éditions, on voit clairement que l'emplacement de certaines pièces répond à des choix relevant de la chronologie⁴⁴. D'ailleurs, Mayer constate, lorsqu'il examine le texte de 1538_{[6][7]}, que Marot n'a pas été au bout de cette logique générique :

Marot, en 1538, a divisé ses *Œuvres* en quatre sections : l'Adolescence Clémentine ; la Suite de l'Adolescence Clémentine, Le Premier Livre de la Métamorphose d'Ovide et Deux Livres d'Epigrammes, c'est-à-dire qu'il a reproduit ses trois sections précédentes en y ajoutant une quatrième section, celle des Epigrammes. A examiner ces sections de près, et à les comparer aux éditions antérieures, on est cependant frappé par le fait que les trois parties préalablement publiées ne sont pas reproduites telles quelles. Au contraire, on voit que dans chacune d'elles le poète a effectué des changements significatifs. Certains sont motivés, semble-t-il, par un pur souci chronologique. Ainsi la dernière section de l'Adolescence Clémentine de 1532 : Autres

⁴³ *Recueil des dernières œuvres de Clément Marot*, Mars 1538, n.s. Chantilly, Musée Condé.

⁴⁴ Voir chapitre P.2.1.

Œuvres... Faictes depuis l'eage de son adolescence. Par cy devant incorrectement et maintenant correctement imprimées, est supprimée en 1538, toutes les pièces imprimées dans cette section en 1532 étant rangées, en 1538, dans la Suite de l'Adolescence Clementine.

(ibid, t. I, p. 12)

Mayer note que les motivations d'ordre chronologique ne justifient pas, loin s'en faut, les déplacements opérés par Marot entre l'édition 1532^[1] et l'édition 1538^{[6][7]}. Il remarque d'ailleurs :

Jusqu'en 1537 Marot semble être resté fidèle aux genres, ou du moins aux appellations des Rhétoriciens, pour ce qui est des pièces brèves. Ce n'est qu'après cette date qu'il cessa de les appeler huitains, dizains, blasons ou estrennes pour les publier comme épigrammes.

(Ibid, p.I.12)

Conclusion :

Les considérations d'ordre chronologique sont loin de jouer un rôle important ; au contraire ce sont évidemment des préoccupations esthétiques qui ont poussé Marot à effectuer de très considérables changements en 1538, lorsqu'il garda, assez légèrement, ses trois recueils précédents comme sections de ses Œuvres.

(ibid, t. I, p. 13)

Se pose alors une série de questions. Pourquoi Marot n'a-t-il pas, de l'aveu même de Mayer, été jusqu'au bout ? Pourquoi certaines épîtres du manuscrit de Chantilly se retrouvent-elles classées en 1538 dans les élégies ? Pourquoi certaines pièces, comme la « Déploration de Florimont Robertet » ou les poèmes de la section relativement hétérogène intitulée *Chantz divers*, ne sont-elles pas classées ? Mayer constate effectivement ici que Marot a *refusé* de les classer et pourtant, il écrit : « Ainsi donc, pour être fidèle à la volonté du poète, il faut classer ses poèmes par genres » (I.15). Comme, parmi ces poèmes, il se trouve d'irréductibles inclassables, Mayer ajoute au classement par genre un classement par ton et range le *Temple de Cupidon* parmi les poèmes lyriques et l'*Enfer* dans les satires :

L'avantage d'une telle économie est de pouvoir baser les différents tomes sur la distinction de tons ou de catégories poétiques et ainsi publier, Les Epîtres, les Œuvres Satiriques, les Œuvres Lyriques, les Œuvres diverses pour les poèmes à forme fixe, tel le Rondeau ou la Ballade, les Epigrammes et enfin les Traductions tout en maintenant

le classement par genres et rester ainsi fidèle, dans la mesure du possible, à l'intention du poète.

(Ibid, t. I, p. 16)

On se retrouve alors face à un classement peu homogène (mélange des genres et de tons), peut-être peu conforme aux intentions de Marot et surtout fortement problématique dans la mesure où Mayer retrouve le classement générique de l'édition Roville/Constantin – édition qui ne fait pas, pour lui, autorité – alors même qu'il prend pour référence le texte de l'édition Gryphe de 1538, texte dans lequel l'*Adolescence* « va devant ».

P.2.3. L'édition Gérard Defaux⁴⁵

Le texte de base choisi par Gérard Defaux n'est pas le même, ni l'ordre. Dans son introduction au second volume, il revient longuement sur ce qui l'a conduit à prendre appui sur les éditions Dolet de 1538_[6] et 1543_[11]. Il y trouve, d'abord, pour les textes de *L'Adolescence*, une solution évidente au problème posé par l'économie :

Pour le premier volume, le choix de l'édition Dolet s'imposait. Cette édition est en effet, avec celle de *L'Adolescence clementine* publiée à Paris chez Pierre Roffet le 12 août 1532, la seule qui, du vivant du poète, ait été conçue avec l'active collaboration et l'entière approbation de ce dernier.

(Defaux, 1993, t. II, p. II)

Pour les autres textes, ceux publiés après l'adolescence, Defaux a dû, évidemment, faire des choix :

⁴⁵ Defaux, 1990 et 1993_[19]. Je travaille sur la version rééditée du premier tome (1996, chez Dunod)

Ma tâche s'est compliquée d'une façon considérable pour la « fabrication » de ce second volume. J'ai eu cette fois à régler deux problèmes extrêmement épineux : d'abord, celui de l'économie de tous ces poèmes, Opuscules, Epigrammes, Epîtres, Cantiques, Eglogues, Etrennes, Traductions, etc., qui ne figurent ni dans *L'Adolescence* ni dans *La Suyte* de l'édition de 1538, avec un choix décisif à faire entre ce que j'appelle la solution Dolet et la solution Roville/Constantin ; ensuite, celui de l'établissement du texte desdits poèmes, établissement qui, dans la majorité des cas, étant donné la multiplicité et la dispersion des éditions, la nature et l'origine des manuscrits, généralement mystérieuses, m'a contraint à une réévaluation périlleuse de l'autorité des textes calligraphiés ou imprimés que j'avais sous les yeux à la Bibliothèque nationale, à l'Arsenal, à Chantilly, ou ailleurs.

(ibid, t. II, p. VII)

Le parallèle avec la préface de l'édition Roville est remarquablement frappant. Defaux se trouve, à un demi-siècle d'intervalle, dans la même situation que son prédécesseur, face à un ensemble hétérogène de textes qu'il faut classer. Cependant, il rejette, pour des raisons que j'ai déjà évoquées, la solution proposée par son prédécesseur :

C'est pourquoi, le poète en Marot ne parlant pas assez fort pour réduire l'homme au silence, il faudra symboliquement attendre la mort de ce dernier pour voir enfin, en 1544, Roville plier l'œuvre aux exigences du classement par genres – tout en conservant malgré tout (preuve, s'il en était besoin, que dans son esprit les genres ne suffisent pas) des traces précises de l'ancien ordre chronologique. Du vivant de Marot, au contraire – et l'on touche ici à la constatation qui m'a fait refuser la solution Roville/Constantin –, celle-ci demeure, d'une façon très révélatrice, soumise à la pression des circonstances et des événements. Elle prend naissance dans l'histoire, l'histoire du siècle comme l'histoire du moi, et c'est cette histoire même qu'elle se propose de traduire, d'exprimer et de représenter, d'incarner dans les mots.

(ibid, t. II, p. XXI)

Defaux reprend ici une thèse, qu'il avait déjà développée à partir des textes de Marot, Rabelais et Montaigne⁴⁶, selon laquelle l'écriture reflète l'image de la personne qui écrit :

Là où le poète et le rhétoricien trahit un souci bien compréhensible de distinction et de définition des genres, s'efforce tant bien que mal de maîtriser sa production, de la couler dans des moules tout faits, voire d'en créer de nouveaux, cherche à imposer de

⁴⁶ Defaux, 1987_[97], p. 58.

Sur la question de l'émergence du poète comme individu à la Renaissance, on peut également lire la seconde partie de l'ouvrage de Fr. Rigolot (2002_[174], p. 67 et suivantes).

l'extérieur à son œuvre la forme, la cohérence et l'unité qui, étant donnée sa nature, naturellement lui manquent, l'homme continue à se laisser guider par des considérations de chronologie, à attacher plus d'importance, au fond, à sa vie qu'à son rôle. C'est pourquoi l'économie vers laquelle il se dirige graduellement à partir de 1532 est une économie mixte, une économie de tension où le moi intime, personnel et privé le dispute au moi social et poétique [...]

Il n'est alors nullement étonnant que la grande édition Dolet-Gryphe de 1538, qui regroupe toute la production poétique imprimée de Marot, et à laquelle celui-ci nous dit expressément avoir collaboré, adopte pour résoudre le problème de l'économie une solution qui n'en est pas une, une solution de compromis qui consiste, tout en procédant à certains aménagements et à certains regroupements de nature générique, à conserver à l'œuvre un aspect résolument chronologique, événementiel et spontané.

L'édition Roville^[12] étant invalidée, essentiellement en raison des choix effectués par l'éditeur concernant l'économie de l'œuvre, il reste à examiner les éditions lyonnaises (Dolet, Juste, Gryphe)⁴⁷.

Dolet est écrivain. Il connaît, en conséquence, les problèmes que pose la mise en recueil de textes. C'est également un proche de Marot. Il est donc *a priori* l'une des meilleures références possibles pour un travail d'édition critique. Mais la brouille avec Marot survenue après l'édition de 1538 (peut-être à cause de la substitution Anne/Diane dans le recueil des *Epigrammes*) rend discutable le choix de cet éditeur puisque l'on a la certitude qu'à partir de cette date les éditions Dolet ne sont plus conçues en accord avec l'auteur. Une fois la collaboration Dolet/Marot finie, Marot se tourne vers Gryphe, à qui il donne ses poèmes à éditer. Vu sous cet angle, le choix à effectuer parmi les recueils de Marot pour établir une édition critique semble assez claire : il suffit de prendre comme texte de base les publications Dolet jusqu'en 1538 et les publications Gryphe à partir de cette période. L'édition Gryphe du texte 1538 est d'ailleurs plus « correcte » que l'édition Dolet, dont elle s'inspire largement, dans la mesure où, non seulement elle l'amende, mais encore la remanie partiellement avec, semble-t-il, cette fois, l'assentiment de l'auteur :

Or, sans parler davantage des quatre listes d'*errata*, l'édition Gryphe – ou plutôt la version Gryphe de l'édition Dolet – a été remaniée de façon assez significative. Et pas seulement à ces endroits où il s'agissait de faire disparaître toute référence élogieuse à Dolet, voire toute trace de son nom et de son existence. L'imprimeur [...] a dû, pour des raisons diverses, recomposer 34 des 180 pages de *L'Adolescence*, 12 des 192 pages de *La Suyte*, 36 des 64 pages des deux livres d'*Epigrammes*, et 8 des 52 pages

⁴⁷ Voir bibliographie pour les références.

de la traduction du *Premier livre de la Metamorphose d'Ovide*. Soit un total de 90 pages recomposées sur les 488 pages que comprend l'édition.

(ibid, t. II, p. XXXVI)

Si l'essentiel des corrections restent le plus souvent mineures dans les pages revues (20% du total), certaines sont plus importantes et plus fondamentales. Defaux mentionne l'oubli d'un vers dans une épitaphe⁴⁸ mais ce sont parfois des strophes entières qui manquent dans l'édition Dolet. De là à dire, avec Mayer, que Dolet n'est pas un éditeur fiable, il n'y a qu'un pas. Pourtant Defaux ne le franchit pas, peut-être parce que, malgré les modifications apportées par Gryphe, le texte de Dolet reste le texte de référence à partir duquel les autres éditions sont établies. De fait, Dolet – avant de devenir *persona non grata* – est au centre d'un système qui permet de relier entre elles les éditions principales de Marot, celles de Juste et Gryphe incluses. On sait que Juste édite les poèmes de Marot, y compris ceux que Marot ne peut faire publier, pour des raisons politiques, à Paris :

Il a déjà été établi qu'entre 1533 et 1538, date de l'édition Dolet, François Juste s'était pour ainsi dire assuré le monopole des éditions marotines qui voient le jour à Lyon. Et il ne fait aucun doute qu'il a bénéficié de l'aide directe de Marot, que celui-ci lui a fait parvenir – en toute vraisemblance par l'intermédiaire de son complice et ami François Rabelais –, ou lui a lui-même remis en mains propres, chaque fois qu'il en a eu l'occasion, des manuscrits de ses poèmes.

(ibid, p.II.LX)

On sait également que Dolet collabore avec Juste au moins pour deux recueils (le *Recueil de vers latins et vulgaire sur le trespas de Monsieur le Daulphin*, 1536, et une traduction du *Courtisan* de Castiglione, 1538) ainsi que pour son édition de Marot de 1538 :

Un examen des éditions lyonnaises de Marot qui se publient à Lyon autour de 1538 permet en effet de conclure que c'est [Jean Barbou] qui, sans aucun doute avec l'accord de Juste, a imprimé pour Dolet l'édition dite du 31 juillet 1538.

(ibid, t. II, p. LXII)

⁴⁸ Il s'agit de celle que Marot adresse au « Cheval de Vuyart. Defaux note, dans son introduction :

Au verso du feuillet xci de cette même *Suite*, Dolet avait oublié un vers de la facétieuse épitaphe « Du Cheval de Vuyart » ; Gryphe ajoute le vers omis, et Marot, qui sans aucun doute supervise le travail de recomposition, saisit l'occasion ainsi offerte pour changer la chute, originellement un peu plate, de son poème. (t. II, p. XXXVII)

Or, l'édition de 1538_[6] est justement celle qui sert de base à l'édition Gryphe_[7] de la même année, édition semblable à celle de Dolet à quelques détails près (le texte est certes corrigé, le format est plus grand mais les caractères typographiques et la mise en page sont rigoureusement identiques). Et pour cause, l'imprimeur est le même :

Plutôt que de réimprimer lui-même le texte de Marot, ce qui serait coûteux, Gryphe accepte de s'installer dans le fauteuil de Dolet, et traite tout naturellement, par l'intermédiaire de Marot, avec le Normand Jean Barbou. Ce qui explique que la version Gryphe et la version Dolet soient, aux différences près que nous avons notées, bel et bien deux « émissions » de la même édition.

(ibid, t. II, p. LXV)⁴⁹

Ainsi, en optant pour la version Dolet, Defaux retourne à la source originale des autres éditions et redonne à l'éditeur le statut qui est le sien.

Une fois validé le choix de Dolet pour une partie des textes postérieurs à l'*Adolescence*, il faut sélectionner des éditions pour les poèmes plus tardifs, ceux pour lesquels on a la certitude qu'il n'y a pas eu de collaboration Dolet/Marot. Defaux continue d'accorder sa confiance à Dolet jusque dans ses dernières éditions malgré la brouille qui sépare les deux écrivains et malgré l'attitude parfois désinvolte de Dolet car celui-ci sait aussi faire preuve d'une intuition remarquablement juste dans le choix des textes qu'il édite.

S'il est vrai, par exemple, qu'en 1542 Dolet se contente de réimprimer son édition de 1538 en ajoutant à la fin une section intitulée [...] « Œuvres les plus nouvelles / Et recentes », section dans laquelle il accueille et reproduit tels quels « la plupart des poèmes publiés depuis cette date par d'autres éditeurs », s'il ne fait au fond rien d'autre que de « copier » ses prédécesseurs, en corrigeant toutefois les coquilles d'imprimerie et en redressant les vers boiteux, il peut aussi se montrer un éditeur extrêmement avisé et suffisamment intelligent et bien informé pour élire, dans un grand nombre de cas, la version la plus satisfaisante, la plus autorisée, voire la version définitive – ce que nous appelons le « texte de base » – des poèmes qu'il publie après 1538.

(ibid, t. II, p. XXXII)

⁴⁹ La première page de L'*Adolescence* servira d'illustration. Je la donne, dans les deux éditions, pages suivantes.

ſueil 81.

L' ADOLESCEN CE CLEMENTINE,

C'est assauoir les Oeuures, que Clement Ma
rot composa en l' Aage de son
Adolescence.



LA PREMIERE
Eglogue des Bucoliques
de Virgile,
Melibée.



My Tityus gisant
deſſoubs l' Ormeau
Large, & eſpez, d'ung petit
L'halumeau
L'chantes L'hansons ruſti
ques en beaux L'hantz:
Et nous laissons (maulgre
nous) les doulx L'hâpe,
Et nos Days. Toy oyſif en
L'umbiage

Fais reſonner les foreſtz, qui ſont rage
De rechanter apres ta L'halumelle
La tiemie Amye Amarillis la belle.

Tityus.

O Melibée, Amy chier, & parfait,
Vng Dieu fort grand ce bien icy m'a faict,
Lequel auſſi touſiours mon Dieu ſera,
Et bien ſouuent ſon riche Autel aura
Pour Sacrifice vng Aigneau le plus tendre,
Qu'en mon Troupeau pourray choiſir, & prendre:
Car il permet mes Brebis venir paſſtre
(Comme tu voyz) en ce beau Lieu champaiſtre:
Et que ie chante en mode paſſouraille
Ce, que doulx diay de ma ſuſte ruraille,

L'ADOLESCENCE

CLEMENTINE,

C'est assavoir les Oeuvres que Clement Marot
composa en l'aage de son Ado-
lescence.

ET PREMIEREMENT,
LA PREMIERE EGLOGVE
des Bucoliques de Virgile,
Melibée.



My Tityrus gisant des-
soubz l'Ormeau
Large, & espez, d'ung petit
A balumeau
A hantes chansons rusti-
ques en beaux chants:
Et nous laissons (maulgre
nous) les doux champs,
Et noz pais. Toy oyis en
l'umbrage

fais resonner les forests, qui font rage
De rechanter apres ta A balumeau
La tienne amyne Amarillis la belle.

Tityrus.

O Melibée, amy chier, & parfaict,
Vng Dieu fort grand ce bien icy m'a faict.
Lequel aussi tousiours mon Dieu sera,
Et bien souuent son riche autel aura
Pour sacrifice vng aigneau le plus tendre,
Qu'en mon troupeau pourray choisir, & prendre:
Car il permect mes bresbis demr paistre
(Comme tu voyes) en ce beau lieu champaistre:
Et que ie chante en mode pastouralle
Le que voudray, de ma fluste ruralle.

Roville, d'ailleurs, ne s'y trompe pas. Il s'appuie sur le texte de Dolet 1543_[11] pour établir sa propre édition (celle de 1544_[12]) et repenser le classement des pièces. En outre, les liens étroits tissés entre Marot et Dolet avant 1538 et la fidélité de l'éditeur à Marot par delà le conflit qui les oppose font de Dolet probablement la personne la plus apte à traduire la pensée de l'auteur. Defaux rappelle, à ce propos, que :

Dolet est le seul à avoir bénéficié de la collaboration active du poète, à avoir travaillé de concert avec lui, à avoir fait et conçu en sa compagnie, et avec son approbation pleine et entière, une édition des *Œuvres* – la première – qui, à travers ses prolongements de 1542 et 1543, est vite devenue le point de référence incontournable de toutes celles qui ont suivi.

(ibid, t. II, p. LXVII)

Pour toutes ces raisons, Defaux privilégie systématiquement les éditions Dolet 1538_[6] et 1543_[11] – sur lesquelles il intervient au minimum. Ainsi, dans les faits comme dans les mots, il s'oppose à C.A. Mayer qui, pour lui, n'a pas su tirer les conséquences de ce qui s'est peut-être produit en 1538 :

[Le scénario selon lequel Marot se serait brouillé avec Dolet à cause de ses interventions sur l'édition de 1538] nous permet [...] de prendre conscience de la nécessité qui est aujourd'hui plus que la nôtre de respecter les volontés et les désirs de Marot, de nous abstenir autant que nous le pouvons vis-à-vis de son texte – ce que n'a su faire C.A. Mayer – de tout interventionnisme intempestif et gratuit.

(ibid., t. II, p. XLIII)

De fait, Defaux reprend avec une grande exactitude les textes qu'il s'est choisis pour base, particulièrement ceux de Dolet 1538_[6] et 1543_[11] :

J'ai aussi tenu à respecter scrupuleusement le texte. Ma limite en ce domaine a consisté à savoir jusqu'où je pouvais aller sans trop choquer nos habitudes modernes. J'ai donc conservé l'orthographe originelle. Et le seul changement que je me sois autorisé concerne l'usage de l'apostrophe, de la cédille et des accents circonflexe et aigu.

(ibid, t. I, p. CLXXXVI)

Sur les 280 pièces que compte le premier volume, la *quasi* totalité est reprise de Dolet 1538_[6]⁵⁰. Le second volume fonctionne naturellement davantage comme un recueil de textes.

⁵⁰ Par souci de cohérence, Defaux n'a pas choisi la première édition de *L'Adolescence* (1532_[1]) mais la seconde,

Aucun classement ne se dégage vraiment ni par genre ni par date. *Les Opuscules* reprennent les poèmes que Marot n'a pas voulu classer, les sections *Espitres*, *Chants*, *Epigrammes*, *Estreines*, *Cymetière* évoquent un classement par genre et la dernière partie renvoie à un classement chronologique. Defaux a clairement recueilli les textes sans chercher à donner une structure à l'ensemble. Cette tendance est particulièrement sensible lorsqu'on fait un examen des épîtres et du troisième livre des *Epigrammes*. Quant aux appendices contenus dans les *Œuvres les plus récentes*, ils relèvent véritablement de la collection de poèmes. Francis Goyet signale d'ailleurs, à propos de l'édition Defaux, cette difficulté. Il note en effet :

Fort heureusement nous disposons maintenant, avec l'édition Defaux, d'un ordre qui a toutes les chances d'avoir été voulu par Marot lui-même : celui de l'édition Dolet 1538. Cet ordre est strictement respecté pour *L'Adolescence clémentine* et pour la *Suite de l'adolescence clémentine*, regroupées dans le tome I de l'édition Defaux. Dolet 1538 fait suivre la *Suite* des deux livres d'Epigrammes et du premier livre des *Métamorphoses*, reportés par Defaux au tome II. Après, les choses se compliquent. Le tome II de Defaux suit le texte de l'édition Dolet 1543, mais n'en suit nullement l'ordre. De plus, l'édition Dolet 1543 a moins de chances d'avoir été suivie de près par Marot. (Fr. Goyet, « Sur l'ordre de *L'Adolescence clémentine* », dans Defaux et Simonin, 1997_[108], p. 594. Voir aussi le tableau synoptique p. 609-613)

En fait, la difficulté propre à ces trois sections vient du caractère disparate de l'origine des textes. A peine plus de la moitié des textes (52%) est issue de Dolet 1543_[111]. L'ensemble est évidemment moins homogène que dans le premier volume. Mais la logique incertaine de ce second tome est finalement très proche de celle des éditions Dolet, que Marot avait avalisées.

A partir de ces données, il devenait évident que le texte qui devait me servir de référence était celui de Defaux, et ce pour trois raisons essentielles, que je rappelle ici :

- Defaux suit Dolet qui a collaboré avec Marot
- les interventions de Defaux sur le texte sont minimales
- le recueil respecte une forme de chronologie qui, bien que relative, est suffisamment sensible pour permettre de sentir les évolutions de l'auteur.

J'ai eu la chance d'avoir à disposition, d'emblée, un corpus remarquablement bien établi. Mon impression de départ concernant cette édition a été confirmée par un retour régulier aux éditions originales. Ce choix fait, il fallait ensuite décrire plus précisément l'objet de mon

que Dolet a complétée avec l'aval probable de Marot, en 1538_[6]. On trouvera pour chaque pièce, dans le relevé général (annexe 2), l'édition citée par Defaux.

étude pour définir une méthode permettant de déterminer les spécificités du corpus marotique. Je me suis donc interrogée sur la notion de strophe et sur les valeurs portées par ce terme à travers les âges.

PREMIÈRE PARTIE :
SUR L'ANALYSE STROPHIQUE

1.1. Première approche d'une notion complexe : la strophe. Limites de cette notion.

Mon travail ne porte pas sur les vers en tant que tels mais sur les ensembles de vers, c'est-à-dire sur les superstructures métriques. J'ai choisi de ne pas employer le terme de *strophe* par souci d'éviter un terme dont le sens diffère d'une période à une autre et d'un auteur à un autre. Une analyse de cette notion est pourtant indispensable pour comprendre comment les écrivains, puis les linguistes, l'ont interprétée et/ou mise en pratique. Après avoir confronté deux définitions de ce terme, je rendrai compte brièvement de quelques arts poétiques pour tenter d'y repérer des informations portant sur la question des structures internes à la strophe.

Une première définition de la strophe pourrait être celle que donne Morier dans son *Dictionnaire*. Pour lui, elle est :

Un ensemble constitué par un nombre de vers limité, avec une disposition fixe des rimes et de mètres, et qui peut se reproduire indéfiniment. La strophe comprend en général de trois à quatorze vers⁵¹.

(1989_[168], p. 1094, article « strophe »).

L'information terminale permet de conclure que la définition n'exclut pas de son champ les ensembles monorimes de type aaa et les groupes non saturés de type aab⁵².

Prenons maintenant, à titre de comparaison, la définition de J. Mazaleyrat, inspirée par les théoriciens du système traditionnel :

Groupement d'une série de vers selon une disposition déterminée des homophonies finales et (si les vers sont de types différents) des mètres.

(1995_[167], p. 81).

Cette définition est en tous points semblable à celle de Morier. Mais Mazaleyrat indique deux pages plus loin :

⁵¹ Dans la seconde édition (1975), Morier situe le nombre de vers d'une strophe entre 4 et 14. Cette élargissement aux tercets ne va d'ailleurs pas sans problème pour l'auteur, qui note à propos du tercet, dans l'édition de 1989 : « *Le tercet*, groupe de trois vers, est une forme discutée ». (p. 1095).

⁵² Il est d'ailleurs surprenant qu'il n'inclut pas les distiques aa dans cet ensemble.

Une strophe se définit donc, dans l'ordre phonique, comme un groupe de vers formant un *système complet d'homophonies finales*⁵³. On disait traditionnellement : « un système de rimes complet ».

(ibid, p. 84).

Conséquence :

Pas de strophe sans système d'homophonies finales, aucune finale en suspens. Il n'est donc pas de strophe de moins de quatre vers.

(ibid, p. 88).

Cela suppose, en toute logique, que la strophe fonctionne au minimum avec deux timbres. Je ne crois pas que Mazaleyrat ait rappelé cette évidence. Elwert, en revanche, est très clair à ce sujet : « Il faut au moins deux rimes pour construire une strophe » (1965_[148], p. 147, § 191-1).

Tous deux ne considèrent donc pas comme strophes :

- les aa, aaa, aaaa, enfin, tous les ensembles monorimes, puisque, par nature, ils n'offrent qu'une seule rime à l'oreille.
- tous les groupes de vers non saturés parmi lesquels tous les tercets non monorimes (ceux-ci étant déjà exclus, il ne reste aucun tercet) et certains ensembles de vers présents dans les formes fixes (le groupe médian dans les rondeaux, les tercets terminaux des sonnets, pour ne citer que les groupes auxquels je serai confrontée).

Morier et Mazaleyrat proposent donc deux définitions correspondant à deux conceptions différentes de la strophe avec des points principaux de tension (ensembles monorimes, groupes non saturés) mais aussi des invariants (répétition d'un schéma métrique et rimique).

Equivalence interne / équivalence externe

Au-delà de ces désaccords et de ces ressemblances, les deux descriptions semblent limpides et sont pourtant étonnamment imprécises quant à la notion de périodicité. Mazaleyrat parle de « disposition déterminée », Morier, de « disposition fixe des rimes et des mètres, et qui peut se reproduire indéfiniment ». Ils ne spécifient, ni l'un ni l'autre, ce qui détermine ces dispositions. De plus, on peut, à les lire, avoir le sentiment que c'est sa récurrence au sein d'une même pièce qui caractérise une strophe. Elwert corrobore cette idée en écrivant :

⁵³ Italiques miennes.

Ce système dans lequel il faut que le nombre et l'agencement des rimes soient dans un certain rapport, doit être fixe et se répéter dans chaque strophe.

(Elwert, 1965^[148], p. 144, § 187-1).

mais signale, par ailleurs, l'existence de pièces constituées d'une seule strophe :

Dans un poème le nombre de strophe n'est pas limité. Il y a des poèmes qui n'ont qu'une seule strophe, le plus souvent alors c'est une strophe à forme fixe, et connue sous une certaine désignation (ex. : huitain, dizain, au XVI^e siècle)

(ibid, p. 133. § 182)

Cette contradiction apparente est réductible dès lors que l'on nuance la notion en précisant qu'elle est non seulement valable pour les suites périodiques (la disposition des rimes et des mètres est déterminée à l'intérieur du poème par celle de la ou des strophe(s) étalon(s)), mais aussi, par extension, pour « des groupes de vers métriquement pertinents même sans périodicité, et spécialement quand un groupe apparaît comme conforme à un modèle de strophe reconnu » (Cornulier, 1999a^[125], p. 56). Cet élargissement de la définition par reconnaissance d'une équivalence d'ordre culturel, proposée par B. de Cornulier, permet de réintroduire toutes les pièces construites à partir d'une seule série de vers. Elle permet aussi de donner un statut aux éléments constitutifs des formes fixes, le concept de périodicité ne pouvant pas s'appliquer entre autres aux rondeaux, sonnets et envois des ballades.

Strophes / Stances

La strophe définie, il reste à la distinguer de la stance. Introduit à la même période que son concurrent par Héroët, le mot *stance* perd très rapidement le sens qu'il a en italien et finit par recouvrir la même acception que *strophe*⁵⁴. Chercher à utiliser ce mot, c'est prendre le risque de générer une certaine confusion. Cependant, j'y ai recours dans la mesure où il permet d'établir, à la suite de B. de Cornulier, une distinction entre des ensembles sémantiquement et syntaxiquement autonomes et des ensembles non autonomes. Pour lui :

Si les strophes sont généralement sémantiquement autonomes, auquel cas elles sont du reste généralement démarquées graphiquement, on peut les appeler plus précisément *stances*. (Cornulier, 1999a^[125], p. 56).

⁵⁴ Elwert, 1965^[148], p. 142, § 186.

Cette différenciation s'avère particulièrement efficace dans le traitement des vers à rimes suivies puisqu'elle rend visible l'opposition entre les (aa) en suites continues potentiellement infinies et les (aa) ou suites de (aa) regroupés en structures autonomes dont le nombre de vers est limité. Je noterai les premiers (aa)^x et développerai, le plus souvent, la formule des seconds ou donnerai une valeur à l'exposant⁵⁵.

1.2. Une approche historique de la notion de strophe

Une première approche permet de délimiter les contours de la strophe à partir du concept de vers. Or cette définition, bien que commune et pertinente, dans une certaine mesure, est incomplète. En effet, elle ne prend pas en considération la structure interne de la strophe. Il est vrai que cet aspect a souvent été omis par les écrivains eux-mêmes. J'ai cependant cherché à en retrouver la trace pour essayer de comprendre quelle conception Marot avait des (super)structures métriques quand il écrivait et quelles conséquences cette histoire a eu dans l'approche analytique que nous avons encore de la poésie. Cette investigation aura pour point de départ un recueil du XIV^e et pour aboutissement les écrits de Malherbe.

1.2.1. *Las Leys d'Amors*, Guilhem Molinier, 1356⁵⁶.

Las Leys d'Amors, première étape de ce parcours, est une somme rédigée en provençal au cours du XIV^e siècle. A l'origine de cette compilation, se trouvent sept troubadours fondateurs d'un concours annuel, celui des Jeux Floraux, inauguré en 1324. Le consistoire prend rapidement conscience que, pour juger les œuvres qu'on lui propose lors des réunions et déterminer lesquelles doivent recevoir le prix, il faut des lois qu'on puisse, par ailleurs, enseigner. Qui dit lois pense juriste. Il est donc logique que le compilateur de ces règles soit, un « savant en droit », Guilhem Molinier :

⁵⁵ L'opposition entre *suite de (aa) de longueur limitée* et de *suites de (aa) de longueur virtuellement illimitée ou indifférente* est le sujet essentiel de la troisième partie. J'y reviens également dans la sixième.

⁵⁶ La totalité du texte a été publiée en 1919-1920 par Privat (édition Joseph Anglade_[45]). Je l'ai donc utilisée prioritairement. Pour la traduction, je renvoie à une version moins complète, celle de *Las flors del gay saber o las leys d'amors* datée de 1841_[44], mais qui a l'avantage d'être bilingue (traduction du Marquis d'Aguilar revue et corrigée par Gatién-Arnoult, éditée à Toulouse par J.-B. Paya). J'ai dû traduire certains passages qui n'étaient pas reproduits dans le texte de 1841. Je reconnais n'être pas une spécialiste de l'occitan du XIV^e siècle, j'ai essayé de faire au moins pire. Alain Barthélemy, Philippe Martel et Jean-Michel Caluwé m'ont beaucoup aidée dans ce travail par leurs remarques, suggestions et interprétations sur des phases antérieures des traductions. Qu'ils en soient tous les trois vivement remerciés.

Et adonc comezero de bocca a mestre Guilhem Molinier, savi en dreg, que fes e compiles las dictas reglas, am cosselh de l'honorabbe e reveren senhor mossen Bortholmien Marc, doctor en leys ; e si casian en alcus doptes que alguns reportesso al cosselh de lor Gay Consistor. E cant las ditas reglas foron faytas en partida, li dit VII. Senhor volgro que fossan appeladas LEYS D'AMORS.

(1919_[45], t. I, p. 14)

[Et alors, ils commencèrent par demander oralement à maître Guilhem Molinier, savant en droit, de faire et de compiler les dites règles, avec le conseil de l'honorable et respectable seigneur messire Marc Bortholmien, docteur en lois ; et s'ils rencontraient quelques doutes qu'ils se reportent au conseil de leur Gai Consistoire. Et quand les dites règles furent faites en partie, les dits VII Seigneurs voulurent qu'elles soient appelées LOIS D'AMOURS.

(Traduction mienne)]

Le titre même de l'ensemble souligne l'une de ses caractéristiques majeures en établissant d'emblée une corrélation entre la rhétorique et l'éthique⁵⁷. Corrélation qui est ensuite rappelée par l'auteur,

Amors es bona voluntatz
Plazers et deziriers de be
E desplazers del mal que ve
(1919_[45], t. I, p. 69)

[Amour est attirance,
Plaisir et désir du bien
Et déplaisirs du mal qu'il voit
(Traduction mienne)]

Les *Leys d'amors* s'offrent donc comme une rhétorique ayant pour fondement l'éthique. D'où cette définition de la rhétorique, que Molinier emprunte à Cicéron : la rhétorique est une «scienza de bon et bel parlar » (1919_[45], t. I, p. 82). Parler bellement de bonnes choses, c'est évidemment désirer le bien et glorifier Dieu. On comprend alors la place prépondérante de la question religieuse dans ce traité (la *quasi* totalité du premier livre lui est, en effet, consacrée⁵⁸). On s'explique également mieux que le passage traitant de l' « oratio » (ibid,

⁵⁷ Anglade remarque le « caractère religieux, moral et didactique de cette poésie » (1920_[45], p. IV. 43).

⁵⁸ Anglade, toujours, note que le texte qui suit la partie historique (institution du consistoire) dans le livre I est hors sujet (IV. 52).

I.120)⁵⁹ soit immédiatement suivi d'un ensemble beaucoup moins classique regroupant les principes fondateurs de la rhétorique, lesquels relèvent, à l'exception du premier, davantage de l'éthique que de la rhétorique à proprement parler : « locucios », « vertatz », « drechura », « bos e verays jutjamens » et « perseveransa de ben jutjar ». Anglade n'arrive d'ailleurs pas à déterminer la source de ce passage.

Après cette série de réflexions générales sur ce qu'est la rhétorique, Molinier dédie une section à la « *seconda manera de rethorica, laquals procezish am rims* »

La sciensa de rethorica se fa en doas manieras de parlar, la una en proza, e l'autra en rima ; pero li essenhamen de rethorica son comu a cascuna d'aquestas manieras, execeptat que aquela que es en proza, coma es la comuna parladura de las gens, es mays ampla e larga ; et aquela que es en rima est plus estreyta, quar procezish per cert compas, per cert nombre, et per certa mezura.

(1919_[45], t. II, p. 13)

La science de rhétorique s'applique à deux types de discours, l'un en prose, l'autre en vers ; mais les enseignements de la rhétorique sont communs à chacune de ces manières, excepté que celle qui est en prose, comme étant la façon de parler la plus commune des gens, est plus libre et plus étendue et celle qui est en vers est plus contrainte, car elle procède par des formes précises, par un nombre et une mesure bien définis.

(Traduction mienne)]

« Tout ce qui n'est point prose est vers ; et tout ce qui n'est point vers est prose », dirait le maître de philosophie de monsieur Jourdain. L'intérêt de cette transition entre les deux premiers livres des *Leys* ne réside pas seulement dans le rappel de cet axiome, il l'est aussi dans le témoignage d'une approche globalisante du système⁶⁰, il l'est enfin dans la définition rapide de ce qu'est la science des rimes. Cette science procède, nous dit Molinier, par l'emploi de formes fixes, de nombres et de mesures définis. Le second livre compile⁶¹ toutes les données portant sur ce savoir. Molinier rassemble une série de connaissances et s'inspire,

⁵⁹ Description d'un système équivalent au modèle antique de la disposition avec définition des termes d'« exordis », de « narratios », d'« argumentacios » et de « concluzios » largement inspirée par les écrits de l'Évêque Saint Isidore de Séville (v. 570-636), lequel est l'auteur d'une *Regula monachorum* et de l'*Originum sive etymologiarum libri*. Dans cet ouvrage, l'auteur propose une classification des connaissances en arts libéraux, sciences morales, sciences naturelles et arts manuels. Les *Leys* se présentent, comme l'*Originum*, sous la forme d'une somme encyclopédique de savoirs.

⁶⁰ La poétique est une des deux parties de la rhétorique, la rhétorique relève, au même titre que la grammaire, les mathématiques et la dialectique, de la logique qui est une des trois parties de la philosophie (Molinier 1919_[45], p. I, 71)

⁶¹ La notion de compilation est ici à prendre au sens plein.

comme le feront ses successeurs, des rhétoriques gréco-latines. Or, si les différences entre les systèmes gréco-latins et romans sont le plus souvent mineures quand il s'agit de la rhétorique dans son ensemble, elles deviennent plus nettes quand sont abordées les questions liées à la poétique. En effet, l'évolution de la langue s'est faite de telle manière que l'emploi des systèmes métriques latin ou grec est devenu improbable en français⁶². Molinier peut certes encore suivre la structure des textes anciens – en particulier ceux de Cicéron via Latini (p. 70) – en traitant, en premier lieu, de l'invention (« *sciensa de trobar* ») puis de l'élocution et de l'action (voix, lettres, accents, vers, rimes, strophes et formes métriques – 1919_[45], t. II, p. 31), mais doit renoncer au calque, comme d'autres après lui, dès lors qu'il rentre dans la description précise du système métrique. Anglade remarque, d'ailleurs, dans son étude :

Pour la partie de son œuvre concernant la métrique, Molinier a dû puiser chez les métriciens du Moyen âge. Ici la matière n'était pas du même ordre que dans la grammaire. La versification romane était fondée sur d'autres principes que la versification des langues classiques.

(1920_[45], t. IV, p. 88)

Toutefois, par-delà les différences des principes, la mesure reste ce qui distingue la prose de la poésie :

A bel ornat de parlar deu hom gardar compas de sillabas, compas de bordos, compas de cobblas, compas d'accent lonc et agut.

(1919_[45], t. II, p. 24)

[Pour orner agréablement son discours, on doit garder un nombre précis de syllabes, un nombre précis de vers, un nombre précis de couplets, un nombre précis de rimes masculines et féminines.

(Traduction mienne)]

Je ne m'attarderai pas ici sur les passages dédiés aux mesures des syllabes, des vers ou des strophes – on trouve assez d'informations à ce propos dans les textes postérieurs. De plus, les caractéristiques linguistiques du provençal médiéval ne correspondent pas forcément à celles du moyen français. J'extraits seulement de ce recueil un fragment situé entre la description des vers et celle des rimes (1919_[45], t. II, p. 94-95) où il est fait mention des « *pauzas* ». Molinier décrit d'abord la pause comme une respiration :

⁶² Certains pourtant s'y essaient. Baïf par exemple.

Pauza es ponhs suspensus o plas o final. Et aytals pauza, quals que sia quant à la sentensa, pot estar en cascun loc del bordo [...]

Pauza pot esser cossiderada en tant que es preza per una alena ; e d'aquesta entendem ayssi tractar principalmen.

(1919_[45], t. II, p. 94)

[Il faut savoir que nous considérons le repos sous deux rapports. Le premier regarde le sens. Sous ce rapport, il peut y avoir un repos suspensif, simple, ou final, dans quelque endroit du vers que ce soit [...] [Sous le second rapport,] nous consirérons le repos quant à la reprise d'haleine : et c'est de celui-ci que nous allons principalement traiter ici.

(1841_[44], p. 131)]

puis établit une distinction entre pauses suspensives, pleines et finales en fonction de leur place et de leur durée :

Suspensiva pauza es aquela qu'om fay en lo mieg d'un bordo per far alcuna alenada [coupe].

Plana es aquela qu'om fay en la fi d'un bordo per far plus pleniera alenada.

Finals es cela que es en fi de cobla.

(1919_[45], t. II, p. 95)

[Le repos suspensif est celui qu'on fait au milieu d'un vers pour reprendre un peu d'haleine.

Le repos plein est celui à la fin du vers, pour reprendre davantage haleine.

Le repos final est celui qu'on fait à la fin d'un couplet.

(1841, p. 131)]

Chaque pause semble ainsi avoir une fonction pleinement définie, mais les catégories se brouillent dans le reste du passage. En effet, si le rédacteur des *Leys* maintient sa définition de la pause suspensive en se contentant de déterminer l'emplacement des césures sur différents types de vers, il élargit les limites de la pause pleine à celles de la finale jusqu'à ce que les deux notions se recourent en fin de strophe :

Pauza plana pot estar en la fi de cascun bordo o cobla, en cant qu'es preza per plana alenada, E d'ayssno no cal dar yshemple, quar casqus sab qu'es fis de bordo o de cobla.

(1919_[45], t. II, p. 95)

[Le repos plein, considéré sous le premier rapport, c'est-à-dire, sous celui d'une reprise entière d'haleine, peut avoir lieu à la fin de chaque vers, ou du couplet. Il n'est pas nécessaire d'en donner des exemples.

(1841_[44], p. 135)]

Pauza finals preza per alenada se fay en la fi de cascuna cobla.

(1919_[45], t. II, p. 96)

[Le repos final, considéré sous le rapport de la reprise d'haleine, est celui qui a lieu à la fin de chaque couplet.

(1841_[44], p. 135)]

Un autre facteur entre en jeu, qui aboutit à ce même rapprochement : l'organisation des constituants syntaxiques et sémantiques. Une pause est pleine ou finale quand le propos est considéré comme achevé :

En altra maniera pot esser entenduda [pauza plana] cant a la sentensa, so es cant hom ha pazada alcuna razo que assalz ha bon entendemen e complit, jaciaysso qu'om y pogues mays ajudar [...]

(1919_[45], t. II, p. 95)

[On peut se servir encore du repos [plein] sous le rapport du sens, c'est-à-dire, qu'il peut aussi avoir lieu quand les mots présentent un sens assez intelligible et complet, quoique l'on puisse y rajouter quelque chose.

(1841_[44], p. 135)]

Preza segon sentensa, pot esser plana o finals. Quar cobbla deu haver perfiecha sentensa ; e tenem la per complida e perfiecha per pauza plana o final.

(1919_[45], t. II, p. 96)

[Mais, sous le rapport du sens, ce repos de la fin du couplet peut être plein, ou final. Car le couplet doit avoir un sens complet et achevé ; et nous regardons le sens comme complet et achevé, lorsque le repos du couplet est plein ou final.

(1841_[44], p. 135)]

Par delà les ambiguïtés terminologiques se devine cependant un système fondé sur l'existence de pauses majeures et mineures dont l'emplacement se décide en fonction de données sémantiques et syntaxiques, d'une part, métriques, d'autre part. L'auteur conclut d'ailleurs en évoquant des variations apportées par les « Nouvelles rimées » à ce système qui aboutissent à la présence de divergences forme/sens.

En novas rimadas es pauza finals on que sentensa si perfiecha. Yshamens pauza suspensiva se pot far en sentensa.

(1919_[45], t. II, p. 96)

[Dans les Nouvelles rimées, le repos est final à l'endroit où le sens est entièrement terminé. [...] Le repos suspensif peut également avoir lieu, sous le rapport du sens.

(1841_[44], p. 135)]

Et ajoute qu'il approfondira la question lorsqu'il parlera des « coma, colum, et periodus » :

Pero d'aquestas pauzas segon sentensa devem tractar enjos pus pleniaramen, can tractem de *coma*, *colum*, e *periodus*.

(1919_[45], t. II, p. 96)

[Nous nous proposerons toutefois de traiter plus long de ces propos, sous le rapport du sens, lorsque nous traiterons plus bas des fleurs de rhétorique.

(Traduction d'Angular, Molinier 1841_[44] p. 137, d'après un texte légèrement différent. Le texte d'Anglade dit, plus précisément (traduction mienne) : « quand nous traiterons des membres de phrase, des parties de la période, et de la période tout entière ».]

Mais, si l'on se reporte à l'index de Joseph Anglade (IV), seul un passage très bref des *Leys* aborde ces notions :

Cant Izidoris ha parlat en son libre de *coma*, *colum* et de *peryodus*, so es de pauza suspensiva, plana e final.

(Molinier, 1919_[45], t. II, p. 39)

[Quant Isidore de Séville a parlé dans son livre des deux points, du point et de la période, il a parlé de la pause suspensive, pleine ou finale.

(Traduction mienne)]

Les deux citations se font écho et la dernière (première dans le recueil) n'apporte pas d'éclairage nouveau.

Ce texte, aussi confus soit-il sur certains points, est pourtant essentiel en ce qu'il mentionne la présence de pauses non seulement à l'intérieur des vers (pauza suspensiva) mais aussi à l'intérieur du poème en fin de vers, en fin de strophe et/ou quand la sentence est accomplie. Il intègre donc à la rythmique des éléments de sens et de syntaxe. Ces données

sont fondamentales pour comprendre la structure d'une pièce versifiée⁶³. Molinier en a pleinement conscience et aborde cette question. Malheureusement, il n'est pas suivi en cela par ses successeurs directs.

1.2.2. Le Grand et vrai art de pleine rhétorique, Pierre Fabri, 1521⁶⁴.

Dans l'introduction au traité, A. Héron note : « La critique a remis en lumière l'auteur qui fit imprimer la première rhétorique française et l'une des premières poétiques » (1890_[36], p. XIII). Une rhétorique encore, mais française cette fois, et contemporaine des années de jeunesse de Marot puisque publiée à Rouen en 1521⁶⁵. Comme il s'agit d'une des premières poétiques vulgaires, on peut se demander quelles ont été les sources de Fabri. La réponse apportée à cette question par Héron est riche d'enseignements. Il note, en effet :

Si la *Rhetorique prosaïque* est par le fond absolument antique, l'*Art de Rithmer* ou la *Rhetorique en rithme* est tout à fait moderne. C'est d'après les modèles que lui fournissent les poètes immédiatement antérieurs ou contemporains, ceux du moins qu'il connaît, et d'après des Poétiques déjà publiées, que Fabri fonde ses théories.
(Fabri, 1521_[36], p. XXV)

L'auteur constate ici, sans forcément chercher à l'analyser, le même processus qu'Anglade : la matière traitée n'est pas suffisamment proche de celle des systèmes anciens pour qu'il y ait une adaptation possible des modèles. Ceux de Fabri sont, par conséquent, français. Il s'agit

⁶³ Voir le chapitre 1.3.3.

⁶⁴ Fabri, 1521_[36].

⁶⁵ J'ai choisi de ne pas traiter dans ce cadre la série d'ouvrages rédigés durant le siècle précédent et publiés par Langlois (1902_[41]) ni un texte plus ancien, *L'Art de Dictier*, d'Eustache Deschamps (1392_[31]). Ils semblent moins complets et moins systématiques que le livre de Fabri. Je me contenterai simplement de reproduire une réflexion de J. Anglade, dans laquelle il souligne l'inspiration latine des auteurs :

Quant aux *Arts de seconde rhétorique* publiés par M. E. Langlois, et qui sont au nombre de sept, il ne m'a pas paru non plus qu'aucun ait subi l'influence des *Leys*. Si quelques expressions, surtout en ce qui concerne les rimes et les strophes, paraissent rappeler ces dernières, cela provient de ce que leurs auteurs ont puisé aux mêmes sources que Guilhem Molinier ou, plus exactement, à des sources à peu près pareilles, c'est-à-dire à des traités de métrique latine qui ne sont pas tous connus.
(Molinier, 1920_[45], p. IV. 118)

principalement du *Jardin de Plaisance et Fleur de Rhétorique* de L'Infortuné⁶⁶ et de *L'Art de Rhétorique vulgaire* de Molinet⁶⁷. De même, les poètes qu'il cite composent en français. Il nomme aussi fréquemment Alain Chartier, auteur, au siècle précédent, du *Lai de plaisance*⁶⁸. Son propos est donc de doter la langue française d'une rhétorique (livre 1) et d'une poétique (livre 2) inspirées, pour la première, des schémas antiques, que les gloses successives de ses prédécesseurs ont fait connaître ; pour la seconde, des quelques poétiques françaises déjà existantes et de la pratique des écrivains antérieurs. Fabri observe ainsi, à la suite de Cicéron, qu' « a bien parler il fault nature, usage et art » (Fabri, 1521_[36], t.I, p.8), c'est pourquoi, il écrit :

J'ay proposé de reduire en nostre langage vulgaire aucunes rigles et ordonnances de rethorique tant en prose qu'en rithme, lesquelles ont esté eu paravant fort celees par les avoir tenues secrettes, ou n'en avoir que l'usage pour tous livres, a celle fin que ceulx a qui il viendra a plaisir de composer en françoys en prose ou en rithme, en puissent plus facilement ouvrer avec l'aide de nature et usage et des autres sciences, sans lesquelles ne sera que papegay

(Fabri, 1521_[36], t. I, p. 8)

On lit ici que la fonction dévolue à ce genre d'ouvrages est avant tout pratique (comme la célèbre *Epître* d'Horace aux Pisons) et, *a priori*, normative. En fait, il n'y a là rien d'étonnant quand on sait le lien qui existe entre l'auteur et le Puy de Rouen (II.2). *Le Grand et vrai art* est semblable aux *Leys* en ceci qu'il trouve sa justification lui aussi dans un concours. Une place d'ailleurs importante de l'œuvre est réservée aux deux grands genres en usage dans ce contexte : la ballade et le chant royal.

L'Art de rithmer fournit donc au futur poète des armes pour avoir le prix (syllabisme, structure du vers, rimes). Fabri décrit les strophes, explique que les timbres se suivent (rimes léonines) ou pas (rimes croisées⁶⁹) :

⁶⁶ L'INFORTUNÉ, *L'Instructif de la seconde rhetorique* dans *Le Jardin de plaisance et fleur de rhetorique*, Paris, Antoine Vérard, s.d [1501]. Reproduction en fac-similé (tome I) et Introduction et notes par E. Droz et A. Piaget (tome II), Paris, Librairie de F. Didot et Cie & E. Champion, 1910 et 1924 (B.N.F. NUMM-4289).

⁶⁷ Op. cit._[43].

⁶⁸ *Les œuvres de feu maistre Alain Chartier* (Chartier, 1529_[54], feuillet CCCXXX)

⁶⁹ L'acception du mot « croisée » a sensiblement évolué dans le temps. Fabri emploie ce terme en opposition avec celui de « suivie ». La notion de rime croisée semble indiquer un changement de timbre, en d'autres termes le passage d'un timbre a à un timbre b. Dans ce cas, ce ne serait pas le septième rime mais neuvième qui serait croisée dans le texte d'Alain Chartier.

Toutes lignes courtes ou longues qui se rithment en leur fin sont de rithme leonine, ou de rithme croisee, et toutes les especes cy aprez desclarees sont comprises soubz toutes deux ou soubz l'une des deux

(Fabri, 1521_[36], t. II, p. 28)

Et se dict leonine, pource qu'elle est apropiée a la semblance de rithme en termes leonines qui ont deux sillabes en convenience, sans riens entremesler, ou plus qui veult, ainsi qu'il plaist au facteur

(Fabri, 1521_[36], t. II, p. 36)

Exemple les rithme leonine

Ainsi se fait et se termine	a
La rithme qui est leonine.	a
Ceste reigle est la plus commune	b
Et la plus aisee que nesune.	b
Elle est a cela congnoisable	c
Que ung vers a l'autre semblable,	c
Qans quelque interposition	d
Ou aultre mediation,	d
Et sans que ligne on interpose,	e
Ainsi qu'en bref vous propose.	e

L'Infortuné cité par Fabri (1521_[36], t. II, p. 29)

Exemple de rithme croisee

Croysee comme cy on fait	a
Contre la tierce la premiere.	b
Aysee est en dict bien parfait,	a
Et la façon est bien legiere.	b
A aucuns en plaist ceste taille	c
Et en font bien et largement.	d
Qui prendra plaisir, si en baille,	c
Selon son noble entendement.	d

(1521_[36], t. II, p. 32)

Exemple de combinaison (« aultre maniere de faire rithme croisee »). Je donne à droite la lecture de Fabri.

	Chetive nature humaine,	a ₁	« les deux premieres sont leonines avec
	Nee a travail et a peine,	a ₂	la quatriesme est la cinquiesme,
	De fraelle corps revestue,	b ₁	la tierce croisee et la sixiesme et
4	Tant es foeble, tant es vaine,	a ₃	septiesme »
	Tendre, paisible, incertaine	a ₄	
	Et de leger abatue	b ₂	Quid des autres vers ? Fabri ne le dit
	Ton penser te devertue ;	b ₃	pas.
8	Ton fol sens te nuist et tue	b ₄	
	Et a non sçavoir te maine.	a ₅	
	Tant es de poure venue,	b ₅	
	Se des cielx ne es soubstenue,	b ₆	
12	Que tu ne peulx vivre saine.	a ₆	

Maitre Alain (Alain Chartier ?) cité par Fabri (1521_[36], t. II, p. 33)

Il ajoute que la croisure de rimes peut se faire sur deux timbres seulement (rimes monogames) ou sur plusieurs (rimes polygames) :

La plus commune maniere de rithmer c'est de ne croiser que deux lisières ou deux sortes de terminaison de rithme ; mais l'en en peult croiser et mesler tant de lisieres qu'il plaira au facteur, en gardant tousjours douce consonance.

(Fabri, 1521_[36], t. II, p. 36)

Exemples avec un croisement de quatre lisières :

Maint homme prent la mort	a	Le premier per Adam	a
Par trop fort se contraindre	b	Fist grandement son dam,	a
D'amasser la richesse	c	Quant par amer son esme,	b
Comme avaricieux.	d	Eu suyvant ses plaisances,	c
Et puis, quant il est mort,	a	Se departit de moy.	d
Ceux qui le deussent plaindre	b	Doncq s'il veult retourner	e
En deul et en tristesse,	c	Sans grans procès mener',	e
Ce sont les plus joyeux.	d	Par hayne de soymesmes,	b
		En faisant penitences,	c
		Pourra changer conroy	d

Alexis cité par Fabri (1521_[36], t. II, p. 38)

Alexis cité par Fabri (1521_[36], t. II, p. 38)

Puis il enchaîne sur une liste des rimes particulières (II. 41) avant d'évoquer le statut des mètres (II. 49). Enfin, il rédige un long développement sur les formes fixes. Tout cela se

trouve déjà dans les *Leys* mais Fabri ne donne pas, à la différence de Molinier, d'informations sur les pauses de fin de vers. En d'autres termes, les questions liées à la structure interne de la strophe sont passées sous silence. Il existe donc une carence (l'absence de référence à des pauses strophiques) qui va, d'une part se pérenniser, d'autre part avoir, sur le long terme, des conséquences, peut-être sur la pratique (l'analyse des pièces de Marot le dira), sûrement sur la théorie.

1.2.3. De la rhétorique à la poétique, deux traités de la moitié du XVI^e siècle.

La période suivante est marquée par une autonomie accrue des poétiques par rapport à la rhétorique. G. Berthon date ce processus du début du XVI^e siècle :

Les traités qui s'occupent de poésie jusque dans les années 1530 prennent le titre d'arts « de seconde rhétorique » ou de « rhétorique métrifiée » [RIGOLOTT, 1980, p.525]. C'est dire que la poésie n'est pas conçue comme un discours à part, mais seulement comme une extension des exigences de la rhétorique, c'est-à-dire de l'art de bien parler et de persuader, au domaine du vers : en d'autres termes, la poésie n'est véritablement qu'une prose versifiée, les deux discours obéissent à des règles identiques. Par conséquent, les auteurs des manuels de seconde rhétorique se contentent la plupart du temps d'établir les lois qui régissent les formes fixes et d'éclaircir les principes du décompte des syllabes.

(Bethon, 2006^[95], p. 162)

Le *Grand et vrai art* de Fabri^[36] est exemplaire à ce titre et témoigne de la justesse de cette analyse. Il y a cependant un point qui mérite d'être nuancé. Le terme de *poétique* remplace celui de rhétorique dès les années 30 – Marot substitue d'ailleurs régulièrement l'un par l'autre – mais la transition qui conduit les théoriciens vers une poétique qui ne soit pas effectivement une rhétorique en vers est plus tardive. L'art poétique de Sébillet^{[38][51]} reste, dans les faits, très proche des rhétoriques anciennes et les ouvrages de poétique de peu postérieurs à Marot font encore souvent partie intégrante des ouvrages de rhétorique. L'exemple le plus remarquable est celui d'Antoine Fouquelin. Dans la *Rhétorique française*^{[37][38]} – texte de 1555 très largement inspiré du *Rethorica* d'Omer Talon (1548) –, il n'aborde les problèmes de poétique que secondairement, dans une section consacrée aux nombres⁷⁰. Les informations portant sur les figures de nombre, c'est-à-dire sur ce que nous

⁷⁰ Section I,B,1 p de l'édition (dans Goyet, 1990^[38], p. 347).

nommons *versification*, apparaissent là sous le titre de *Figure*. La première partie de cet ensemble est une étude du vers :

L'observation des syllabes est appelée des Latins *Carmen*, ou *Versus* : des Français, *Vers*. Duquel comme les Grecs et Latins, aussi les Français ont plusieurs sortes et manières mais les Français sont beaucoup plus libres : car ils ne sont point sujets au nombre de certains pieds [...] Ains communément mesurent leurs vers par nombre de syllabes, selon le plus ou le moins, ainsi que la nature du vers le requiert. Pour récompense de laquelle liberté, les lois du vers Français les astreignent à garder par nécessité une similitude de son, ès dictiones qui tombent en la fin et lisières d'iceux, appelée Rime.

(dans Goyet, 1990, p. 348)

Cet extrait montre combien la tradition antique reste ancrée dans les habitudes des théoriciens de la poésie. Fouquelin, traduisant un traité latin, se voit contraint d'évoquer, en premier lieu, le système métrique gréco-latin, pour pouvoir, ensuite, montrer en quoi la poésie française diffère de celle de ces modèles. A cet instant précis, il atteint, comme ses prédécesseurs, une borne du système et doit se tourner vers un autre modèle, celui de Sébillet, « l'incertain auteur de l'art poétique, lequel en cette parti [il a] suivi ». Suit donc un passage, repris de Sébillet, illustrant les formes de vers propres au français. Vient ensuite une seconde partie, dans cette section sur les nombres : les « nombre[s] par harmonie de semblables sont répétés ». On y trouve tout ce que le poète doit savoir sur la rime. Il lui suffit de consulter le paragraphe sur l'*Epistrophe* (là encore Fouquelin ramène un procédé de poésie à une figure de rhétorique, la rime étant décrite comme l'inverse de l'anaphore) :

A laquelle manière d'Epistrophe toute la rime Française doit être référée, c'est-à-dire, cette mélodie de laquelle usent les poètes en la fin du vers Français, par similitude de son, tombant en la fin et lisière du vers, laquelle ils appellent rime plate ou croisée.

La rime plate est, quand les vers symbolisants et de même terminaison s'ensuivent sans moyen [ex. huit vers de Ronsard rimés (aa)^x]. La rime croisée est, quand les vers symbolisants ne s'ensuivent, ains sont croisés en sorte, que le premier fraternise avec le tiers, et le second avec le quart [ex. « Ode » de Ronsard rimée (abab)]. Toutes les autres petites manières de varier la rime, sont facilement réduites à ces deux manières générales et principales ci-devant exposées.

(dans Goyet, 1990_[38], p. 362)

La description de l'organisation strophique est identique à celle de Fabri. Elle consiste à réduire la structure des pièces à une succession de rimes plates ou croisées. Il n'est fait mention à aucun moment d'ensembles de vers constitués en groupes cohérents. La seule

occurrence d'un groupement de vers est celle du terme de « couplet », située dans un passage où Fouquelin évoque la présence d'un refrain à la fin de chacune des strophes de la ballade (dans Goyet, 1990_[38], p. 360).

Cette approche, dont j'ai choisi de présenter un cas extrême, est usuelle. On la trouve évidemment chez Thomas Sébillet_{[38][51]} (celui-là même que Fouquelin copie). Son *Art Poétique* (1548), détaché, par son titre même, de la rhétorique, est le digne héritier de *L'Art de rithmer*. Sébillet s'y donne, en effet, pour objectif d'aider les « jeunes studieux, et encore peu avancés en la Poésie française » à écrire avec art⁷¹. Ce texte est fondamental pour deux raisons. D'une part, il synthétise l'essentiel des connaissances dans le domaine :

Au mois de juin 1548, un avocat poète, Thomas Sibilet, publiait à Paris un *Art poétique* où se trouve exposé assez exactement l'état de la versification et de la poésie françaises à la fin du règne de François 1^{er}. C'était comme un résumé de la doctrine des poètes Marotiques, doctrine mixte, faite de traditions médiévales hérités des Rhétoriciens, et des nouveautés dues à la Renaissance italienne, à l'imitation directe des Anciens ou à l'ingéniosité des Français.

(Laumonier, 1909_[184], p. XIII.)

D'autre part, il est à la source du conflit qui oppose les Anciens et les Modernes. Après un premier livre consacré surtout à l'élaboration des vers, l'auteur s'attache donc à montrer, dans un second livre, quels « couplets » sont d'usage en poésie :

Jusques ici, Lecteur, tu me sembles assez moyennement instruit en tout ce que touchent les éléments de la Poésie Française pour oser entreprendre à mesurer un vers de ses syllabes : et à cettui achevé coupler un autre symbolisant avec le précédent ou en plat, ou en croisé selon l'œuvre que tu entreprendras. Encore te sens-je ainsi assez fort et assez hardi pour en ranger en bon ordre jusques à dix ou douze. (Préface du second livre, dans Goyet, 1990_[38], p. 97)

Là encore, il s'agit de faire se succéder les vers, soit en les faisant rimer avec les vers précédents, soit en les croisant⁷². Toutes les descriptions qui vont suivre dans le second livre

⁷¹ Sébillet, *Art poétique*_[50], dans Goyet, 1990_[38], p.42

⁷² Sébillet avait déjà anticipé sur les procédés d'élaboration strophique, dans le premier livre, dans un paragraphe consacré à la rime :

Reste à t'aviser des usages de ces espèces pour te faire rimer plus sûrement. Desquels quand je t'aurai déclaré deux principaux, et touché en passant quelque peu des autres, tu ne pourras que t'en aider. Entends donc qu'ici j'appelle l'usage de la rime, l'ordre et situation des vers symbolisants : Qui fait parfois qu'ils soient

sont le résultat d'une démarche qui consiste donc logiquement à ramener les structures strophiques à ces deux formes de base. Si certains couplets sont propices à ces réductions⁷³, d'autres, en revanche, semblent *a priori* plus réfractaires à une telle approche. Toutefois, ils peuvent entrer dans ce cadre puisque chaque vers est considéré comme une entité autonome que l'on peut, au gré des besoins, rajouter ou retrancher. Ainsi, à propos de deux épigrammes impaires, Sébillet_[51] note :

Le septain et le neuvain dépendent du huitain : car le septain régulièrement se fait en syncopant le carme septième qui serait au huitain : et le neuvain en ajoutant à ce vers septième un rimant avec lui en rime plate.

(dans Goyet, 1990_[38], p.102).

Soit :

Huitain	a	b	a	b	b	c	b	c
Vers	1	2	3	4	5	6	7	8

Septain	a	b	a	b	b	c	c
Vers	1	2	3	4	5	6	8

Neuvain	a	b	a	b	b	c	b	b	c
Vers	1	2	3	4	5	6	7	7'	8

La description du dizain est de la même nature :

tous [se] suivant l'un l'autre sans moyen : et est ce que les anciens ont appelé Rime plate : qui est la plus commune et la première trouvée [...]

Aucunefois aussi les vers ne se suivent pas symbolisant l'un incontinent après l'autre, ains sont croisés, en sorte que le premier fraternise avec le tiers, et le second avec le quart.

(_[50], dans Goyet , 1990_[38], p. 81)

⁷³ On peut lire, par exemple, au sujet du huitain : « les 4 premiers vers croisés, les 4 derniers croisent aussi » (p. 102). Le huitain étant habituellement une forme issue de la réduplication du quatrain, il n'y a aucune difficulté.

Entends donc que régulièrement au dizain les 4 premiers vers croisent, et les 4 derniers : ainsi deux restent à asseoir, dont le cinquième symbolise en rime plate avec le quart, et le sixième avec le septième.

(dans Goyet, 1990_[38], p.102)⁷⁴

Soit :

Dizain	(a	b	a	b)	.	.	(a	b	a	b)		
	[a	b	a	b]	<	b	c	>	[c	d	c	d]
Vers	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10		

Arrivé à ce stade, on peut aisément discerner une première limite du système : il vient un moment où il faut mettre à plat l'organisation rimique des schémas les plus compliqués pour comprendre comment les vers s'assemblent. Mais ce n'est peut-être pas le défaut le plus dommageable. A ne vouloir décrire la strophe qu'à partir de l'agencement des rimes, on perd totalement le sentiment d'une structure strophique complexe, qui s'organise en sous-ensembles syntaxiquement et sémantiquement cohérents. Voici le dizain que Sébillet emprunte à Maurice Scève pour illustration :

Amour pleurait, voire si tendrement,
 Qu'à larmoyer il émut ma maîtresse,
 Qui avec lui pleurant amèrement
 Se distillait en larmes de détresse :
 Alors l'enfant d'une éponge les presse,
 Et les reçoit : et sans vers moi se feindre,
 Voici, dit-il, pour ton ardeur éteindre :
 Et ce disant l'éponge me tendit :
 Mais la cuidant à mon besoin éteindre,
 En lieu d'humeur flammes elle rendit.

Pour Sébillet, la pièce est 4-2-4-vers⁷⁵ (structure rimique). Mais la pagination du poème de Scève invite, d'emblée, à une autre lecture, basée, cette fois, sur l'organisation grammaticale de la strophe. Le premier retrait est suivi d'un adverbe, le second d'une conjonction. Tous deux marquent l'introduction d'une périphrase. Or, si l'on revient à la description de Sébillet et que l'on démonte la strophe en suivant sa décomposition, on se rend compte à quel point

⁷⁴ Même description chez Fabri lorsqu'il évoque la structure du chant royal (Fabri, 1521_[36], t. II, p. 99)

⁷⁵ 4-2-4-vers pour quatre vers suivis de deux vers suivis de quatre vers. Je me servirai souvent de cette notation raccourcie. Voir formulaire.

l'aspect sémantique et syntaxique est absent de sa réflexion. Les deux quatrains (vers 1 à 4 et 7 à 10) sont, sans conteste, autonomes. On peut faire des cinq premiers vers un ensemble. Mais les cinq derniers vers ne peuvent *a priori* se suffire à eux-mêmes, en grande partie en raison d'un enjambement (certes mineur) entre les vers cinq et six, enjambement souligné par la présence des deux points à la césure du vers 6. Une existe donc une tension (ici peu marquée) entre la structure métrique et la structure dégagée par l'analyse sémantique et grammaticale de la strophe.

Cette présentation aboutit d'ailleurs parfois à des incohérences. Il arrive ainsi que, pour un même type de strophe, on rencontre des analyses différentes. J'ai précédemment cité Sébillet, pour qui le septain est un huitain auquel on enlève un vers. L'auteur anonyme d'un *Traité de l'Art de Rhétorique*_[26], daté de la première moitié du XVI^e siècle et édité par E. Langlois dans son *Recueil*, propose un autre schéma. Il compte⁷⁶ sept, non pas en retranchant un à huit, mais en ajoutant à quatre, un suivi de deux. D'où le modèle suivant, que je recopie⁷⁷ :

<u>abab</u>	<u> b </u>	<u>cc</u>
croisée	rime adjointe	rimes

Or cette logique ne peut permettre de composer des strophes. Au mieux, elle conduit les poètes à faire se succéder des vers en respectant un certain ordre dans les rimes. Pour ce qui touche à l'analyse strophique, l'approche est donc décevante, surtout chez des théoriciens qui se proposent de condamner les « écrivains en rime » et de donner des clefs aux « Poètes Français » (avec un grand P et un grand F chez Sébillet. p. 42) afin qu'ils ne se contentent pas de « rimasser ».

A ce défaut théorique, s'ajoute toujours – et plus encore que chez Fabri – une série d'imprécisions ou de lacunes qui ne sont, de fait, pas propres à Fabri et qui rendent les textes de cette période extrêmement confus. Deborah Sinnreich-Lévi note, par exemple, dans son introduction à l'*Art de Dictier* d'Eustache Deschamps : « He assumes that his readers understand his terms and concepts, only rarely offering explanations. The prescriptions for

⁷⁶ Quand j'emploie le mot « compte », je le fais donc en ayant conscience que j'ai, pour textes de référence, des ouvrages qui souvent décrivent les « couples » dans une perspective purement comptable. Si la section consacrée à la poésie porte, chez Fouquelin, le titre de « nombre », ce n'est pas un hasard.

⁷⁷ Langlois, 1902_[41], p. 207.

composing poetry are insufficient »⁷⁸. Langlois remarque lui aussi, dans l'introduction aux textes qu'il édite : « Ce que les auteurs supposent connu de leurs lecteurs, ou trop simple pour avoir besoin d'être développé, ils se dispensent d'en parler, ou n'en parlent que rapidement ». Goyet, en revanche, ne mentionne pas cette difficulté, bien qu'elle soit réelle aussi dans les textes qu'il édite. On peut lire, par exemple, chez Sébillet :

Mais si tu trouves onzains, neuvains, et septains autrement diversifiés en leur rime, souviens-toi de ce que je t'ai jà dit, qu'en toutes sortes d'épigrammes et poèmes l'auteur peut à sa fantaisie asseoir les vers symbolisants, mais que il le fasse avec analogie et raison.

(dans Goyet, 1990_[38], p. 103)

Le corollaire de ces manques semble être une liberté donnée aux jeunes poètes de choisir les textes qu'ils doivent imiter. La situation est habituelle dans les rhétoriques. Elle repose, pour partie, sur la conception que Cicéron a du beau langage. Bien parler suppose nature, usage et art. Un individu qui se contenterait d'appliquer une mécanique sans avoir, par ailleurs, une sensibilité poétique, serait incapable de sentir la justesse d'une forme. Pour écrire, il faut être *inspiré*. Sébillet, encore, dans le premier chapitre du premier livre :

Et certes comme en tous les arts cette étincelle du feu divin à l'approcher de l'esprit son semblable rend lumière, par laquelle elle est évidemment connue ; aussi en l'art Poétique (me soit permis de nommer art ce que proprement j'appellerai divine inspiration) reluit-elle en plus vive et plus apparente splendeur. Car le Poète de vraie marque, ne chante ses vers et carmes autrement que excité de la vigueur de son esprit, et inspiré de quelque divine afflation.

(dans Goyet, 1990_[38], p. 53)

Seule une oreille absolue, donnée par les dieux, peut juger de la beauté d'un vers ou d'une strophe et tenter de la reproduire. Le poète studieux doit donc lire ses prédécesseurs, trouver les formes les plus dignes d'être reproduites et les sublimer. Ainsi, l'imitation, telle qu'elle est souhaitée et pratiquée par Du Bellay, telle que la prône Bembo⁷⁹ et telle qu'elle est déjà mise

⁷⁸ « Il présume que ses lecteurs comprennent ses termes et concepts, propose seulement rarement des explications. Les prescriptions pour composer de la poésie sont insuffisantes » (trad. mienne, édition bilingue de Deborah Sinnreich-Levi, d'après le manuscrit MMFF 840, East Lansing, Colleagues Press, coll. Medieval texts and studies, n° 13, 1994, p. 11).

B. de Cornulier signale que les lecteurs visés par Fabri sont ses contemporains et que, par conséquence, les concepts et les termes qu'il utilise étaient peut-être tout à fait clairs pour eux. Malheureusement, Fabri n'a pas pensé aux lecteurs du XXI^e siècle.

⁷⁹ Le cardinal Pietro Bembo (1470, Venise – 1547, Rome) est l'auteur de poésies italiennes et latines (sonnets,

en œuvre par Marot, n'est pas une fin en soi⁸⁰ ni – pour reprendre la formule de La Fontaine – un esclavage, elle est un moyen : *Aemulatio semper cum imitatione coniuncta sit* (que l'émulation soit toujours jointe à l'imitation).

Cette démarche pose cependant, pour le lecteur moderne, un problème, celui des sources. Problème d'autant plus crucial quand on sait que les écrivains se contentent souvent de fournir à leurs disciples les incipits de poèmes que tous les lettrés étaient censés avoir en main. Ainsi, il n'est pas rare de trouver des extraits de ballades avec un seul couplet. Sous entendu, vous connaissez ce poème et/ou avez lu suffisamment de ballades pour pouvoir restituer, à partir de cette unique strophe, l'intégralité de la structure⁸¹. De la même manière,

chansonniers) imitées de Pétrarque, de dialogues sur l'amour (*Gli Asolani*) et d'une *Histoire de Venise* écrite en latin. Si le modèle de Bembo pour la poésie italienne est Pétrarque, celui pour les textes historiques est Cicéron.

⁸⁰ Peter Burke décrit la démarche : « d'abord, on décontextualise, on délocalise, on s'approprie. Puis, on recontextualise, on relocalise, on domestique ». Il souligne aussi qu'il s'agit moins d'imiter les anciens que de les égaler voire de les surpasser. Voir, à ce propos, Burke, 2000[182], p. 18, 85 et 90 et Hale, 2003[183], p. 54

⁸¹ Exemple chez l'anonyme Lorrain. Je cite intégralement le paragraphe 24 (Langlois, 1902[41], p. 205-206), qui est particulièrement caractéristique (italiques miennes) :

La balade ait .iij clause et une demey clause ; et doit avoir au moin .vij bastons [vers] en chascune plainne ; et en demey clause le moin que on puet mettre, se le scens puet estre bon.

En une chascune balade doit estre ung refrain d'un baston, et ce refrain doit estre mis en la fin de chascun vers [clause ou couplet ou strophe] ou chascune clause et demi clause d'une balade, *comme il appert bien evidentment aux balades faictes*. Et doit estre le scens rapportés et refferez de chascune clause a celui refrain, *comme il appert az autres balades*. Et pour ceu que on doit redire une chose, on doit panre nouvel propos ou nouvel moz en la fin de chascune clause qui soient rapportez aux bastons de celle ballade, tant le scens soit bon et passable devant tous.

Item, la manière de rimer balades est de plusieurs manieres, mais en une chascune clause doit estre croisiée de rime au commencement , comme si appert en l'exemple de cest balade la. On puet pranre fourme et manière de faire balades antrez sus la forme de cest cy :

Je croy que Dieu trestout cres :

Le ciel [et] la terre et la mer,

Et en après qu'il procrea

Adam et Eve sans doubter ;

Puis par la pomme hors bouter

Lez fist du paradis terrestre,

Et pour nous de painne getter

Il volt de mere vierge nestre.

Item, aussi on peut faire balades de plus de bastons et de plux de clauses, mais, pour cause de brièfté, *je laisse ceste chose et la mès en la bonne dil[i]gence de chascun*.

J'aurais aimé savoir combien de clauses peut contenir une ballade. J'ignore si l'auteur pense au chant royal, qui en compte cinq. Quoiqu'il en soit, s'il illustre bien, par la citation qu'il donne (sur la Conception Notre Dame, cela va de soi), la croisure initiale de rimes, il ne présente pas une ballade complète, comme on pourrait l'espérer au regard de sa phrase d'introduction.

Il faut reconnaître, au demeurant, que l'anonyme lorrain est un spécialiste de ce type de pratique. On en prend conscience facilement ici dans la mesure où il suffit de comparer la définition et l'exemple pour repérer l'absence de deux strophes et d'un envoi. Cela devient plus compliqué quand il manque la définition. Voici les

on voit parfois des descriptions de strophes sans exemple. Le lecteur novice doit, dans ce cas, faire preuve d'un peu d'inventivité pour retrouver la structure d'une pièce d'après sa seule définition, celle du rondeau simple parfait, par exemple, à partir de la mention suivante : « le Rondeau simple est lors parfait, quand à la fin du second couplet on répète les deux premiers

paragraphes 20 et 21 consacrés aux rondeaux :

20. Exemple du plain rondel.

Qui sera de mes doulours mire,
Et qui garirait mes doulours,
Se non ma dame par amours,
Quant son amivouldra dire ?

Sa bouche, quant ma verray rire,
Sera remede en mez durs plours.

[note de Langlois : « Après cette "demey clause", la moitié de la première clause doit être répétée. » Pour être plus précise, la première moitié de la première clause (les deux premiers vers) doit être répétée]

Et mon torment, que tant empire,
Se lessera par ces douceurs,
Quant m'osteront toute tristours
Ces bialx yeux qu'a veoir desire.

[Note de Langlois : « Ici doit être reprise la première clause entière »].

21. Exemple d'un rondel double.

Le vostre escuier, damoiselle,
Qui pour seuffle douleur telle
Que jusque au morir plus n'en puet,
Vuelliez conforter, qui se duelt
De sa maladie mortelle.

[note de Langlois : « Ces cinq vers représentent la première clause d'un rondeau double. » et non le rondeau double complet.

Et doit on savoir qu'il est parelle au simple rondel devant dit [note de Langlois : « Ce simple rondeau est celui qui est intitulé ci-dessus *plain rondel*. »] mais qu'il y ait une ligne ajoustée au commencement d'une chascune clause.

Non seulement la terminologie change mais en plus, pour illustrer le rondeau double, l'anonyme renvoie au rondeau plain, qui est tronqué. Il faut donc reconstituer la structure complète du rondeau simple, ajouter un vers à l'initiale de chaque couplet de ce rondeau en suivant le modèle de la première strophe telle qu'il la propose dans le paragraphe 21 et imaginer le rondeau double à partir de ces éléments. Ou, plus simple, regarder dans un autre art poétique, Molinet^[43], par exemple (Langlois, 1902^[41], p. 230).

vers du premier : et à la fin du tiers on reprend tout le premier entier » (Sébillot, dans Goyet, 1990_[38], p. 108). Soit :

	couplet 1	couplet 2	couplet 3
Rondeau simple	abba	ab*	abba*
Rondeau parfait	A ₁ B ₁ B ₂ A ₂	abA ₁ B ₁	abbaA ₁ B ₁ B ₂ A ₂

Quant aux exemples, lesquels rendraient plus évidente la structure, Sébillot n'en fournit pas, il renvoie aux « vieux Poètes, et en Moralités et farces : ou [il] aime mieux que tu les voies, que de t'en remplir ici papier d'exemples à l'aventure ineptes ». De fait, pourquoi s'encombrer de ces formes par trop redondantes quand on veut inciter le poète futur à la perfection. Les lacunes de l'*Art poétique* témoignent alors, elles aussi, en creux, de ce que sont les ouvrages de cette période : des pratiques élaborées à l'usage des novices en poésie par des personnes qui ne cherchent pas à analyser le système mais à décrire les formes qu'ils jugent les plus dignes d'être reproduites.

1.2.4. La seconde moitié du XVI^e siècle: un tournant ?

Les théoriciens de la Pléiade énoncent, peut-être encore avec plus de force, ce besoin de rendre la poésie française illustre par la sélection de structures formelles. Leur objectif est donc, contre toute attente, identique à celui de leurs prédécesseurs. Mais les moyens sont-ils les mêmes ? *A priori*, non, sinon pourquoi autant de textes traitant de la poétique en à peine une vingtaine d'années. *A posteriori*, les évidences s'effacent. S'il est vrai que les aînés ont recours aux modèles passés récents pour enrichir la poésie et que les cadets n'hésitent pas à dénigrer cette poésie passée pour aller chercher leur inspiration chez Virgile et Homère, qu'en est-il vraiment de l'émergence des nouvelles formes strophiques qui sont censées voir le jour durant cette période et de leur analyse ? L'étude de Paul Laumonier sur Ronsard⁸² démontre que la situation est plus complexe qu'il n'y paraît de prime abord, dans la mesure où les revendications de la nouvelle génération ne correspondent pas forcément aux faits. Une synthèse, effectuée à partir de trois écrivains, devrait alors montrer quelles sont les avancées réelles qui marquent ce tournant de demi-siècle.

⁸² *Ronsard, poète lyrique*, 1909_[184]. L'introduction, en particulier permet de rétablir quelques vérités concernant le contexte littéraire de l'époque.

1.2.4.1. *La Deffence et illustration de la langue françoise*, I.D.B.A., 1549.

Le texte fondateur de la nouvelle doctrine paraît, sans nom d'auteur, en 1549. Son titre, *La Deffence et illustration de la langue francoyse*, est d'emblée, révélateur du contenu. Il s'agit de défendre la langue française contre les errances de la poésie telle que l'envisage Sébillet :

[Sibilet] ne pouvait pas se douter qu'une « troupe de jeunes studieux encor peu avancéz en la pöésie françoise » préparait au collège de Coqueret une révolution violente ; que dès le mois de mars 1549, l'un d'eux, Joachim du Bellay, publierait un manifeste hautain et agressif, condamnerait sans ménagement la moitié de son *Art poétique*, et, renchérissant sur l'autre moitié, prétendrait accaparer pour ses amis et pour lui le bénéfice des nouveautés qu'elle contenait.

(Laumonier, 1909_[184], p. XIX.)

Durant tout cet essai, Du Bellay va ainsi insister sur la pauvreté de notre vulgaire, délaissée par les aînés au profit des langues latines et grecques, et montrer que notre langue, une fois retravaillée, peut égaler celle des modèles qu'il s'est choisis. Le premier livre donne le but, sauver une langue en danger, la nôtre⁸³ ; le second donne les moyens. C'est vers celui-ci qu'il faut se tourner pour trouver une description de ce que doit être la nouvelle poésie. Mais avant de dévoiler les procédés qui permettront de porter vers les sommets la poésie française, Du Bellay s'arrête un instant pour dénoncer les errances de ceux qui, au lieu d'enrichir leur langue, l'ont avilie. Il consacre donc deux chapitres aux mauvais rimeurs (II.2 et II.3) et « renvoie les Lecteurs [aux écrivains que cite Marot], pour en faire jugement » (Du Bellay, 1549_[34], p. 122). Cette opposition entre « poètes » et « rimeurs » n'est pas récente, elle se trouve déjà chez Dante, qui reprend une dichotomie antique, mais elle joue un rôle particulier pendant cette période durant laquelle émerge une nouvelle école. Fr. Rigolot note, à ce propos :

⁸³ A lire Du Bellay, on pourrait presque penser qu'il est plus important de sauver la poésie française que la patrie entière. Il se compare donc à « un Sergent de Bande en [sa]Langue Françoise, [qui] en mettroy[t] beaucoup hors de la Bataille si mal armez, que se fiant en eux, nous serions trop éloingnez de la victoire où nous devons aspirer » (Du Bellay, 1549_[34], p. 125).

Il serait faux cependant de limiter la théorie poétique de la fin du XV^e et du début du XVI^e siècle à cet aspect descriptif et normatif de la versification. L'opposition entre *rimeurs* et *poètes*, reprise de Quintilien par les théoriciens de tous bords (elle le sera encore par Joachim du Bellay en 1549) est un trompe-l'œil soigneusement entretenu pour déconsidérer de gênants devanciers.

(Rigolot, 2002_[174], p. 57)

En d'autres termes, c'est un moyen de se faire une place en discréditant les aînés. Une fois cette distinction faite, Du Bellay pose, comme il se doit, la question de l'artifice et du naturel en poésie avant d'entamer une suite de chapitres consacrés au moyen « qui est l'Imitation des Grecz, et Romains. » (Du Bellay, p. 127). Je m'arrêterai sur le premier chapitre de cet ensemble (chap. 4, p. 131 et suivantes)

Ce passage, célèbre pour ses premiers mots («Ly, donques, et rely premierement (ò Poète futur), fueillete de Main nocturne, et journalle, les Exemplaires Grecz et Latins »), l'est aussi pour sa condamnation sans appel des genres anciens. Le poète français doit renoncer aux formes fixes pour écrire de « plaisans Epigrammes », des « pitoyables Elegies », des satires, des odes, « incognues encor' de la Muse Françoyse » et surtout faire « sonne[r] ces beaux Sonnetz ». Voici donc le projet, le but ultime de toute poésie. Quant à la mise en œuvre, Du Bellay ne s'en soucie que très peu. Certes, il donne épisodiquement quelques points de détails, dénonçant les auteurs d'épigrammes qui s'attachent seulement à faire un bon mot à la fin d'un dizain et soulignant la parenté de l'ode et du sonnet, lequel diffère « d'elle seulement, pource, que le Sonnet a certains Vers reiglez, et limitez : et l'Ode peut courir par toutes manieres de Vers librement, voyre en inventer à plaisir, à l'exemple d'Horace ». Mais les formes métriques à mettre en usage ne sont pas décrites et encore moins analysées. Elles sont à chercher chez les anciens. Malgré tout, on peut tenter de décrire cette nouvelle poésie, venue de l'antiquité, avec le peu d'éléments que Du Bellay nous donne et la comparer avec l'ancienne. Du Bellay évoque d'abord l'épigramme, reconnaît que la forme est déjà employée mais qu'elle l'est à mauvais escient. Pas de nouveauté formelle donc. L'élégie, dont il parle ensuite, est plus un style qu'une forme. Il en est de même pour l'ode et la satire (qu'il traite à regret en la rapprochant implicitement d'un genre ancien, le coq-à-l'âne). La seule grande nouveauté formelle pourrait être le sonnet, c'est-à-dire une forme fixe au demeurant aussi contraignante que celles qu'il avait précédemment décriées. Or cette forme est déjà utilisée, de façon parcimonieuse, il est vrai, par Marot et quelques autres écrivains de la génération précédente.

La *nouvelle poésie* est donc déjà en germe chez les prédécesseurs directs de Du Bellay. Barthélemy Aneau n'hésite pas, d'ailleurs, à le faire remarquer à celui-ci, dans un texte publié un an après *La Deffence*, *Le Quintil horacien*_{[38][51]}, qu'il présente comme le recueil d'une série de gloses faites sur le texte de Du Bellay. Il note ainsi, au sujet de l'épigramme :

Et que l'on se jette (comme tu parles) « à ces plaisants Epigrammes », Poésie aussi aisée comme brève. De laquelle se sont aussi bien aidés et d'aussi bonne grâce nos Poètes Français tant vieux que nouveaux, et en grand nombre, qu'un Martial latin.
(dans Goyet, 1990_[38], p.197)

avant d'ajouter, à propos de l'ode :

Vrai est que le nom Ode a été inconnu, comme pérégrin, et Grec écorché, et nouvellement inventé entre ceux qui changeant les noms cuident déguiser les choses : Mais le nom de chant et chanson est bien connu, et reçu comme Français. Car quant à la façon de tes Odes (qu'ainsi tu nommes) je n'y trouve point autre forme de vers, que les accoutumés de dix, et de huit syllabes, et au dessous entiers ou coupés, suivants ou croisés entremêlés, et appropriés à plaisir comme ont fait nos majeurs Poètes Français (plus heureusement que à présent) en leurs chansons, lais, virelais, servantoises, Chapelets et tels ouvrages, les entretissant bien proprement selon leur plaisir, et jugement de l'oreille
(Ibid. p. 198)

Peut-on alors vraiment considérer que « ce que l'Ode invente c'est la *Strophe*, le mot autant que la chose »⁸⁴ ? Pour Laumonier, la réponse est claire :

Non, si une distinction s'impose, ce n'est pas celle de Du Bellay a faite dans sa *Deffence* entre la chanson marotique, qu'il condamne, et l'ode ronsardienne, qu'il porte aux nues. Non, car il y a des chansons marotiques dans Ronsard et des odes ronsardiennes dans Marot.
(Laumonier, 1909_[184], p. XLVI.)

Certes, cette forme s'oppose à celle, constante, des ballades par sa variété, mais leurs aînés ne se sont pas limités aux formes fixes, ce qui permet de nuancer très largement cette affirmation. Aneau l'infirme, d'ailleurs, simplement, en se contentant de rendre compte de la

⁸⁴ Goyet, 1990_[38], introduction aux *Traité*s, p. 10

vacuité du chapitre II 4. de *La Deffence*, lequel, à bien y regarder – et Aneau a bien regardé – ne présente aucune des nouveautés formelles vantées par Du Bellay⁸⁵.

En fait, *La Deffence* apporte peu à l'illustration de la littérature française. Du Bellay prend acte, simplement, des évolutions apparues chez ses prédécesseurs directs et s'attribue des innovations qui n'étaient pas les siennes. C.A. Mayer, en reprenant entre autres les conclusions de P. Laumonier, le dit nettement :

Ainsi, lorsque du Bellay, dans la *Deffence et Illustration de la langue françoise*, en 1549, condamne les vieux genres de la poésie française comme le rondeau et la ballade, et préconise des genres nouveaux, c'est-à-dire ceux de la poésie gréco-latine, il condamne ce qui n'existe plus, ou du moins ce que Marot avait abandonné depuis longtemps pour recommander ce que Marot avait introduit à partir de 1528. Des critiques avisés comme P. Laumonier, P. Villey et H. Chamard ont tous vu le caractère fantaisiste de la *Deffence et Illustration de la langue françoise*. N'empêche que depuis la guerre au moins, la critique, à une ou deux exceptions près, est retombée dans l'erreur impardonnable de prendre au sérieux les déclarations aussi fracassantes que mensongères de du Bellay.

(Mayer, 1999_[20], t. I, p. 27)

Les propos de *La Deffence* ont, effectivement, laissé des traces difficiles à effacer mais qui s'estompent progressivement au fur et à mesure que l'on redécouvre cette période, que l'on relit les textes des poètes du haut Moyen Âge, que l'on les compare à ceux du début de la Renaissance et que l'on prend conscience, surtout, des tensions que le passage d'un système à l'autre a engendrées. En traduisant, dans un autre recueil des œuvres marotiques, l'atmosphère polémique de cette époque, C.A. Mayer redonne enfin aux traités de Du Bellay et de son confère Ronsard une place plus juste dans l'histoire littéraire :

Confronté soudain par la tumultueuse *Deffence et Illustration de la langue française* de du Bellay et l'arrogante préface des *Odes* de Ronsard, le public, ignorant de l'histoire littéraire du XVI^e siècle et surtout de la genèse de ces pamphlets, a pris au pied de la lettre les déclarations tapageuses, embrouillées et, disons-le, fausses de ces jeunes

⁸⁵ Cet extrait du texte d'Aneau pourrait, par ailleurs, présenter un intérêt dans l'énumération, presque incidente, des formes que peuvent prendre les odes si Aneau, quoique plus précis à ce moment que Du Bellay, ne se contentait de dire, comme les autres, que la manière d'organiser les vers est soit en les combinant en rimes plates soit en les croisant. Il détaille, en revanche, davantage la structure du sonnet. L'analyse qu'il en fait est, au demeurant, faussée par une certaine mauvaise foi, justifiée en partie par la nature polémique du livre. Il ajoute, par ailleurs, de façon fort ironique, dans son *Quintil sur L'Olive* (cote numérisée B.N.F. NUMM-72623, p. 218) : « mais quant aux vers, & à la facture des Sonnetz, & Odes, je ne say qui le trouve obscur ». Je reviendrai sur ce point au terme de la septième partie.

auteurs et a accepté les critiques implicites et explicites qu'ils ont adressées à Marot [...]

Il est vrai que depuis longtemps on sait que les manifestes de du Bellay et de Ronsard ne doivent pas être pris au sérieux, n'étant que le résultat d'une crise de mauvaise humeur due à la publication de l'*Art poétique françois* de Thomas Sébillet.⁸⁶

De fait, le texte de Du Bellay, relève davantage du manifeste que de l'art poétique à proprement parler⁸⁷. Il faut attendre le travail de Jacques Peletier^[38], édité en 1555, pour lire véritablement un art poétique rédigé par un des membres de la Pléiade.

1.2.4.2. *Art poétique*, Jacques Peletier, 1555.

L'ouvrage de Peletier reprend et développe de façon systématique les idées de Du Bellay. L'écho du chapitre II 4 se trouve dans le second livre sous le titre « Des genres d'écrire » (Peletier, *Art poétique*, dans Goyet, 1990^[38], p. 268). Il y vante évidemment l'épigramme, le sonnet, l'ode et déplore naturellement que notre langue ait trop longuement « sophistiqué en Ballades, Rondeaux, Lais, Virelais, Triolets ». Puis apporte des précisions sur l'organisation formelle des poèmes. Là où Du Bellay écrivait : « il faut faire des épigrammes », Peletier détaille – trop peut-être – jusqu'à en être confus :

Nous en avons en François de divers noms : qui sont depuis les Quatrains jusques aux Douzains. Et suis d'avis que bonnement ne les pouvons faire moindre que de quatre vers (car celui de deux aura nom de Distique par une spécialité). Et encore le Quatrain et Sizain qui sont Tétrastique et Hexastique, sont quasi estimés comme si ce n'étaient que Couplets : tant pour le petit nombre, que pour la courtesse des vers. (Peletier, dans Goyet, 1990^[38], p. 292)

⁸⁶ Mayer, 1964^[17], p. 36. Dans ce même ouvrage, Mayer rend à Marot la paternité de la majorité des inventions formelles de l'époque mais laisse à Ronsard le privilège d'avoir introduit l'ode dans notre littérature :

En dehors de l'ode, tous les genres qu'on a longtemps crus inconnus avant la Pléiade furent créés par Marot. C'est donc dans une large mesure à lui que revient l'honneur d'avoir rompu avec la tradition des Rhétoriciens et d'avoir renouvelé la poésie lyrique en se mettant résolument à l'école des Anciens. (p. 42)

⁸⁷ Je passerai sous silence ce passage de la préface de *L'Olive* :

Pense donques ie te prie, lecteur, quel prix doiuet auoir en l'endroit de celle tant docte, & ingenieuse nation Italienne les ecriz d'ung petit Magister, d'un Conard, d'ung Badault, & aultres mignons de telle farine, dont les oreilles de nostre peuple sont si abbreuées, qu'elles ne veulent aujourd'huy receuoir aultre chose. (Du Bellay, 1550^[58], vue 9)

L'épigramme est une sorte de couplet de quatre à douze vers. La description semblerait claire si l'auteur n'excluait pas de cet ensemble les quatrains et sizains à vers courts⁸⁸ et ne réintégrait pas, *in extremis*, les distiques⁸⁹. Comme souvent, on se trouve, en réalité, face à des distinctions qui ne portent pas sur l'objet métrique en tant que tel mais sur le nom que l'on doit lui donner. Pour le reste, Peletier se dispense d'écrire plus sur « la façon d'un Epigramme, tant parce qu'elle gît en la discrétion du Faiseur : que pour être tous les Livres pleins d'Huitains et Dizains : èsquels on pourra aller chercher les Exemplaires »⁹⁰. Quant à l'Ode, il note, après avoir pris acte des propos d'Aneau⁹¹ :

Les Couplets, de mon jugement, n'excéderont pas dix vers [...] Toutefois, qui voudra faire plus longs, je ne me ferai partie contre lui : bien sachant quelle fâcherie c'est que d'entreprendre à donner loi à ce qui est entre les mains de l'usage : et qui est quasi tel qu'il doit demeurer. Mais je parle à ceux de l'avenir : pour les enhorter de prendre exemple aux bien faites. Il est tout certain que les Couplets se doivent perpétuellement observer pareils, en cadences de vers masculines et féminines. [...] Et dire encore, que s'ils reçoivent des vers de diverse mesure (comme ils font souvent) les plus grands vers doivent toujours aller devant les moindres.

(Ibid. p. 273)

Pour qu'une ode soit bien faite, il faut, selon l'auteur,

1. Que les strophes aient un maximum de dix vers (Peletier ne donne pas de minimum.)
2. Que la cadence des vers soit identique d'une strophe à l'autre (il y a ici une probable prise en compte de la mise en musique)
3. Que, s'il y a hétérométrie, les vers les plus courts suivent les vers les plus longs

Il manque ici une description structurelle des strophes et cela souligne, paradoxalement, les potentialités d'une telle forme. C'est, en effet, dans l'ode que se trouve la variété tant prisée par les écrivains de la Pléiade et légitimée par Quintilien⁹². Pour les autres pièces, Peletier

⁸⁸ Si l'on suit jusqu'au bout cette logique (ce que fait Jean-Louis Aroui dans un mail envoyé à la suite du rapport de soutenance), une bonne épigramme doit avoir entre sept et douze vers, « Car le Décasyllabe est le plus de ceux qui entrent en l'Epigramme ». Si Peletier semble ne pas exclure les cinquains à vers courts, il est probable que ce soit lié à leur rareté.

⁸⁹ Précision de Jean-Louis Aroui concernant le cas des distiques : « Sur les distiques, Peletier semble se contredire. Dans un premier temps, il apparaît que pour lui ce ne sont plus des épigrammes. Pour preuve, les distiques acceptent l'alexandrin : « excepté, que si nous voulons d'ici en avant en faire par Distiques : nous pourrions accompagner le Dodécasyllabe [l'alexandrin], avec le Décasyllabe » (op. cit. p. 292). Mais la suite suggère qu'il envisage le distique comme étant quand même une sorte d'épigramme : « Car de mettre tous les vers Alexandrins en un Epigramme, me semble chose impertinente » (ibid.).

⁹⁰ Pour cela au moins les Arts poétiques se suivent et se ressemblent.

⁹¹ « les Psaumes de Clément Marot [...] sont vraies Odes, sinon qu'il leur défailait le nom » (Goyet_[38], p. 273).

⁹² Livre X. Voir Burke, 2000_[182], p.128.

indique que « l'Épître se fait en Rime continue de vers à l'autre : et presque en toutes mesures de vers [et qu'] elle est tant longue qu'on veut », que « Les Vers en l'Épître seront tous d'une même mesure : A la différence de l'Élégie, laquelle [il est] d'opinion qui se fasse du vers Dodécasyllabe accompagné du Décasyllabe : c'est-à-dire, par Distiques » (dans Goyet, 1990_[38], p. 275). Il mentionne ensuite que, dans l'élégie, « les clauses sont communément finies en chaque deux vers » (ibid. p. 276). Information essentielle puisqu'elle permet, d'une part, de distinguer formellement l'élégie des autres pièces à schémas rimiques (aa)^x, d'autre part, d'indiquer l'existence d'une structure métrique – information suffisamment rare dans les arts poétiques pour être remarquée. Le texte de Peletier est, à bien des égards, le plus précis de cette époque quant à la description métrique des pièces. Il a le mérite de prendre en considération les exigences de la Pléiade tout en se gardant de rentrer dans la polémique. Il renoue, par ailleurs, avec l'organisation d'arts poétiques plus anciens et retrouve ainsi le caractère synthétique que *La Deffence* avait perdu.

1.2.4.3. Claude de Boissière, *Art poétique François abrégé*, 1554.

A peu près à la même époque que le texte Peletier, paraît, chez Payan, à la suite de *L'art poétique* de Sébillet suivi du *Quintil censeur* d'Aneau_[51], un abrégé de poétique⁹³. L'adresse de l'éditeur au lecteur est la suivante :

Amy lecteur, pour satisfaire à tes estudes, & au grand desir, que i'ay de les avancer par tous bons moyens, ie t'ay ici mis de suite un autre Art Poétique François abregé, et reduit la plus part en tables, afin que quant à ce poinct tu sois resolu en tout ce que tu y pourrais desirer.

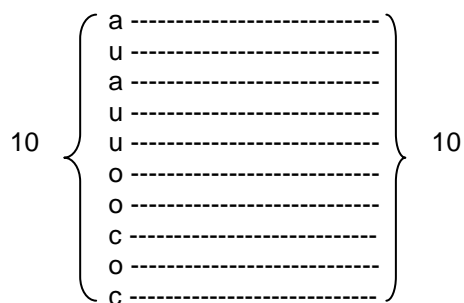
(Boissière, dans Sébillet, 1556_[51], p. 228)

Cette adresse fait mention de la qualité principale de l'ouvrage : sa concision. De fait, il s'agit véritablement d'un texte très bref, allant à l'essentiel et passant, par conséquent, outre la polémique. Il n'y a aucun jugement de valeur sur les structures métriques. Toutes les formes – qu'elles soient anciennes ou nouvelles – y sont présentées. L'ensemble s'offre comme un plan détaillé dans lequel on retrouve les sections d'usage (syllabes, mesure, combinaisons de vers, figures etc.) La structure est attendue et les formes sont celles que d'autres ont déjà décrites. On remarquera d'ailleurs que l'auteur confond, comme on le voit souvent, la forme et le genre. Je me suis cependant intéressée à ce petit ouvrage à cause de sa présentation. L'auteur,

⁹³ Op. cit. 1554_[30].

par souci de clarté et de brièveté, a recours à des schémas pour rendre visibles les (super)structures métriques. Félix Gaiffe note à ce propos :

La seconde partie du Traité de 1548 [traité de Sébillet] se trouve ensuite résumée dans l'ordre qu'a suivi Sébillet, avec des définitions assez semblables, mais souvent plus précises et plus brèves, illustrées par des schémas fort ingénieux qui remplacent sans désavantage plus d'un long et confus développement. Par exemple, le recto et le verso du f° 9 suffisent à contenir les diverses formes de l'épigramme, ainsi que le sonnet, l'ordre des rimes étant indiqué par des lettres, et le nombre des syllabes et des vers par des chiffres placés à gauche et à droite. Voici le schéma du dizain :



qui répond parfaitement à la description de Sébillet ainsi qu'à l'exemple de Marot.
(Reproduction de l'*Art poétique abrégé*, 1554, par Félix Gaiffe, éd. D. Morgand, Paris, 1913. La version numérique de la B.N.F. ne comprend que l'introduction de Gaiffe.)
URL : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k50617c.r=claude+de+boissi%C3%A8re.langFR>
R

J'annexe les plus utiles pour l'étude des textes de Marot. Ils serviront, le cas échéant, de point de comparaison.

Je pourrais conclure cette section avec l'*Abrégé* mais il m'est difficile d'achever ce parcours sans évoquer quelques textes de Ronsard, puisque c'est à lui, après tout, que l'on doit l'introduction du mot *strophe* en France.

1.2.4.4. Trois textes de Ronsard

Ronsard ne rédige pas de traité de poétique. A quoi bon, en effet, revenir sur les pas de Du Bellay et de Peletier. Pas de travail d'ensemble donc, mais une doctrine qui se fait jour au fil des préfaces. J'en ai choisi trois, volontairement éloignées dans le temps, le « Au lecteur » des *Quatre premiers livres des odes*⁹⁴ (1550), *L'Abrégé de l'Art poétique français*⁹⁵ (1565) et la

⁹⁴ Ronsard, *Œuvres*, Pléiade, tome 1, 1993, p. 994 et suivantes_[49].

*Preface sur la Franciade touchant le poème heroïque*⁹⁶ (pièce posthume de 1587). La première d'entre elles a eu, selon Laumonier, un retentissement important :

Mais un événement littéraire très considérable allait pousser à bout la patience des Rhétoriciens et des Marotiques, porter au comble leur indignation, précipiter leur résistance, et partager nettement le monde des poètes en trois camps : les représentants de la poésie ancienne ou conservateurs, les champions d'une poésie nouvelle ou révolutionnaires, et les éclectiques ou modérés, dont la sage intervention devait assez vite rapprocher et réconcilier les deux parties extrêmes. Cet événement, c'est la publication des *Quatre premiers livres des Odes* de Ronsard dans les premiers mois de 1550.

(Laumonier, 1909_[184], p. XXIII)

Les deux autres permettent de montrer, en regard, l'évolution d'un écrivain qui se sait remarquable et n'hésite pas à le dire en toute modestie. Ainsi, dans l'adresse au lecteur des *Quatre premiers livres des odes* :

Mais quand tu m'appelleras le premier auteur Lirique Français, et celui qui a guidé les autres au chemin de si honneste labeur, lors tu me rendras ce que tu me dois.

(Ronsard, 1993_[49], t. I, p. 994)

Rappelons, en effet, que la Poésie Française était, au début du siècle, « faible et languissante » – exception faite des poèmes d'Heroet, Scève et Saint-Gelais – et qu'il était temps que quelqu'un vienne la réveiller. Ce quelqu'un ne peut être que Ronsard :

[...] ne voyant en nos Poètes François, chose qui fust suffisante d'imiter : j'allai voir les étrangers, et me rendi familier d'Horace, contrefaisant sa naïve douceur, des le même tens que Clement Marot (seulle lumiere en ses ans de la vulgaire poésie) se travailloit à la poursuite de son Psautier, et osai le premier des nostres, enrichir ma langue de ce nom Ode [...]

(1993_[49], t. I, p. 996)

Nous savons que l'enrichissement de la poésie française passe par un recours *quasi* systématique aux auteurs étrangers, qu'ils soient grecs, latins ou italiens. Nous n'ignorons pas l'intérêt que les écrivains de la Pléiade portent à l'auteur du *Psautier*. L'apport principal de cet extrait vient essentiellement de l'indication chronologique. Ronsard souligne avec force la

⁹⁵ Dans *Traité de poésie et de rhétorique de la Renaissance*, Goyet, 1990_[38], p. 429.

⁹⁶ Ronsard, *Œuvres*, Pléiade, tome 1, 1993, p. 1161 et suivantes_[49].

concomitance de deux mouvements, l'un issu de la grande Rhétorique, qui est en train de s'éteindre, l'autre venu de l'étranger, qui commence à émerger. Entre les deux, Marot, auteur d'une série de rondeaux (pièces de facture ancienne) et de deux recueils de psaumes (poèmes dont la structure est souvent innovante). Apparaît ainsi, en filigrane, la reconnaissance d'un héritage français – que Ronsard n'arrive pas tout à fait à nier – et l'existence, au sein même de cet héritage, d'un héritage gréco-latin.

Mais revenons-en à l'Ode, puisque c'est de cela qu'il s'agit :

Je ne fai point de doute que ma Poësie tant varie ne semble facheuse aus oreilles de nos rimeurs, et principalement des courtizans qui n'admirent qu'un petit sonnet petrarquisé ou quelque mignardise d'amour qui continue tousjours son propos : pour le moins, je m'assure qu'ils ne me scauroient accuser, sans condamner Pindare auteur de telle copieuse diversité, et oultre que c'est la sauce, à laquelle on doit gouster l'Ode. Je suis de cette opinion que nulle Poësie se doit louer pour acomplie, si elle ne ressemble la nature, laquelle ne fut estimée belle des anciens, que pour estre inconstante, et variable en ses perfections.

(1993_[49], t. I, p. 996)

Deux points peuvent prêter à commentaires dans cet extrait : la condamnation des « petits sonnets petrarquisés » et le terme de *diversité* par lequel Ronsard qualifie la structure de l'ode. Le premier point est, de prime abord, relativement étonnant. En effet, lorsque l'on évoque Ronsard, on pense davantage aux *Amours* qu'à la *Franciade*. C'est oublier, peut-être, que ce que condamne Ronsard, ce n'est pas tant la forme en elle-même que l'usage qu'en font certains rimeurs. Il le note dans l'*Abrégé* :

[...] car la fable et fiction est le sujet des bons poètes, qui ont été depuis toute mémoire recommandés de la postérité : et les vers sont seulement le but de l'ignorant versificateur lequel pense avoir fait grand chef-d'œuvre quand il a composé beaucoup de carmes rimés, qui sentent tellement la prose, que je suis émerveillé comme nos Français daignent imprimer telles droguerries à la confusion des auteurs, et de notre nation.

(dans Goyet, 1990_[38], t. I, p. 436)

Il y revient dans la préface de la *Franciade* :

Donc Lecteur, [...] donne luy nom de Poetes, - non au versificateur, composeur d'Epigrammes, Sonnets, Satyres, Elegies, & aultres tels menus fatras, où l'artifice ne

se peut estendre : la simple narration enrichie d'un beau langage, est la seule perfection de telles compositions.

(1993_[49], t. I, p. 1172)

ou encore, dans une version plus imagée :

Tout ceux qui escrivent en Carmes, tant doctes puissent ils estre, ne sont pas Poètes. Il y a autant de difference entre un Poète & un versificateur, qu'entre un bidet & un genoreux coursier de Naples, & pour mieux les accompagner, entre un venerable Prophete & un Chalatan vendeur de triades.

(1993_[49], t. I, p. 1164)

La forme n'est pas tout. Certes, la critique n'est pas nouvelle, on l'a rencontrée à plusieurs reprises et elle est déjà dans la *Poétique* d'Aristote (47b). Mais il s'avère, en l'occurrence, qu'elle touche des formes que des écrivains de la même mouvance poétique que l'auteur tentent de mettre en valeur. Quand Du Bellay dénonçait les « episseries » des Rhétoriciens, il n'envisageait pas d'écrire des ballades ou, pire encore, des rondeaux ; quand Ronsard dénonce les « droguerics » écrites par ses contemporains, il risque de se voir reprocher ses propres textes ou ceux de ses disciples. En fait, Ronsard, comme Du Bellay, cherche le juste milieu entre des vers dont la teneur n'est pas assez élevée et qui sentent la prose et des vers si riches qu'ils sentent l'artifice. Du Bellay condamne ainsi, dans un célèbre poème daté de 1553, dédié « A une dame », la prolifération des figures poétiques :

J'ai oublié l'art de pétrarquiser,
Je veux d'amour franchement deviser,
Sans vous flatter et sans le déguiser : [...]

Ronsard, quant à lui, invite le poète à avoir des « conceptions grandes & hautes, comme [il l'a], plusieurs fois adverti, & non montrueuses ny quintessenceuses » (1993_[49], t. I, p. 1173). Le paradoxe est donc, *a posteriori*, plus apparent que réel. Par ailleurs, si la critique portant sur les formes brèves apparaît dans la préface de la *Franciade*, ce n'est pas un hasard. En effet, il faut se souvenir que le but ultime de la Poésie (avec un grand P), pour les écrivains de la Pléiade, est l'épopée. Fr. Goyet le souligne, dans la préface de son recueil : « L'épopée ou “grand œuvre” est finalement ce qui trace la ligne de partage la plus sûre entre Ronsard et Marot » (1990_[38], p. 30). Ce qui reste de Du Bellay et Ronsard n'est donc pas ce qu'ils ont prioritairement cherché à laisser en héritage. D'ailleurs les sonnets de Ronsard ne forment

qu'une partie de son travail. Et il ne peut en être autrement puisque lui-même prône la diversité. Deuxième axe de sa pensée.

En évoquant le statut des formes brèves dans l'univers ronsardien, j'ai davantage traité des problèmes de fond que des problèmes de forme. Or cet aspect est loin d'être négligeable, car un concept majeur apparaît à cette période, celui de *variété*. C'est le point à partir duquel Ronsard a conduit sa réflexion contre les formes brèves et c'est ce qu'il présente comme étant son apport essentiel à la poésie. En fait d'apport, il s'agit plus d'une contribution pratique que d'une participation théorique. Comment dire, en effet, la diversité puisque, par essence, elle est plurielle ? Ronsard se trouve ici confronté, comme d'autres avant lui, à cette difficulté et, comme eux, il s'en remet au jugement de l'écrivain. Ainsi, dans l'*Abrégé*^[48], à propos de la périodicité :

Quant aux vers lyriques, tu feras le premier couplet à ta volonté, pourvu que les autres suivent la trace du premier.

(dans Goyet, 1990^[38], p. 434)

et, dans le même texte, au sujet de l'hétérométrie :

[...] et pour ce, quand tu appelleras [les vers] lyriques, tu ne leur feras point de tort, tantôt les allongeant, tantôt les accourcissant, et après un grand vers un petit, ou deux petits, au choix de ton oreille, gardant toujours le plus que tu pourras une bonne cadence de vers propres (comme je t'ai dit auparavant) pour la Musique, la lyre et autres instruments. Tu en pourras tirer les exemples en mille lieux de nos Poètes Français.

(dans Goyet, 1990^[38], p. 443)

Pour dégager les spécificités métriques de ses pièces, il faut, en conséquence, comme souvent, revenir aux textes eux-mêmes. Il suffit alors d'ouvrir un recueil des œuvres complètes pour prendre la mesure de son rôle concernant cette question. De cette diversité indéniable, je ne retiendrai, à titre d'exemple, qu'une forme, celle de l'ode, évidemment. Elle présente, en effet, le double intérêt d'être signalée, par Ronsard en personne, comme porteuse de variété et d'être l'une des pommes de Discorde sur lesquelles se fonde la polémique entre les aînés et leurs cadets. Autre intérêt, c'est de l'ode que vient le terme de *strophe* – notion que je tente de délimiter.

A l'époque où Ronsard écrit, le terme désigne spécifiquement, d'un point de vue métrique, le premier des trois éléments constitutifs de l'ode pindarique. Celle-ci se construit autour d'un noyau composé d'une strophe, d'une antistrophe et d'une épode « laquelle, nous

dit Ronsard, est toujours différente du Strophe, Antistrophe, de nombre, ou de rime » ([49], t. I, p. 996). Diversité, donc, dans la structure, puisque l'ode suppose la coexistence de deux types de schémas, diversité aussi dans le fait que ni le nombre de vers par strophe ni le nombre de strophes ne sont fixes. Avec de telles variations structurelles, on se rapproche sensiblement de la chanson, même si celle-ci est plus naturellement bâtie sur un schéma unaire (a)^x ou binaire (ab)^x que sur un schéma plus long. Ronsard, cela va de soi, ne fait pas le rapprochement. Quant à la description de la structure interne des strophes, il ne la donne pas dans la préface des *Odes* et s'en explique :

Je ne dirai point à present que signifie Strophe, Antistrophe, Epode [...] Je reserve tout ce discours à un meilleur loisir : si je voi que telles choses meritent quelque breve exposition.

(1993_[49], t. I, p. 996)

Reste une mention portant sur ce sujet. Il s'agit d'une remarque sur l'enjambement intrastrophique :

J'ay esté d'opinion en ma jeunesse, que les vers qui enjambent l'un sur l'autre, n'estoient pas bons en nostre Poesie : toutefois j'ay cognu depuis le contraire par la lecture des bons Autheurs Grecs & Romains, comme

Lavinia venit

Littora

(1993_[49], t. I, p. 1169)

Cette formulation autorise les enjambements de vers à vers à l'intérieur de la strophe⁹⁷. Ronsard dispose ainsi d'une importante latitude poétique, et avec lui tous les poètes de sa génération. Latitude d'autant plus forte qu'aucun texte, *a priori*, ne légifère clairement sur la question. Seul le « jugement de l'oreille » incite, en fait, les écrivains à restreindre le sens au vers ou au module. Il est d'ailleurs remarquable que les enjambements internes et externes aux groupes d'équivalences rimiques soient généralement plus fréquents dans les suites (aa)^x que dans les autres pièces, ces pièces s'apparentant davantage à de la prose⁹⁸ qu'à des formes dites lyriques. Ronsard renoue, de fait, explicitement avec les enjambements dans la préface de son épopée.

⁹⁷ Il serait, je pense, intéressant de repérer, en les datant, les cas d'enjambement chez Ronsard et de déterminer leur place au sein des strophes. On pourrait, peut-être, de cette façon, trouver une différence de traitement et sentir si Ronsard avait conscience des superstructures.

⁹⁸ Voir la troisième partie. L'intérieur d'une suite (aa)^x peut d'ailleurs être comparé à l'intérieur d'une strophe en raison de l'absence de démarcation graphique.

La poétique des membres de la Pléiade peut se résumer en deux idées principales : le recours aux sources antiques et la volonté de créer de nouvelles formes poétiques pour aboutir à une plus grande diversité. Rien de nouveau ici par rapport aux écrits des poètes antérieurs si ce n'est l'affirmation de ce double principe. A propos du deuxième aspect, il existe, d'ailleurs, un paradoxe : le concept de *diversité* semble s'arrêter à la limite du vers. Ronsard condamne l'hiatus (n'écrivez pas, surtout, « votre beauté a envoyé amour », même si les Grecs le font – dans Goyet, 1990_[38], p. 439) et Du Bellay, comme Ronsard, proscrit les séquences VeC (pas « d'espee dans la main » chez Du Bellay et pas de carmes entr'ouvert et béant chez Ronsard (dans Goyet, 1990_[38], p. 440). Pour le reste, les écrivains sont libres de s'en remettre à leur propre jugement.

1.2.5. Enfin Malherbe...

La liberté accordée aux auteurs est ce qui distingue Ronsard de Malherbe. Boileau le signale d'ailleurs lorsqu'il résume l'histoire de la poésie à travers les âges. Je cite la *quasi* totalité du passage de *L'Art poétique* concernant la période sur laquelle je travaille :

Marot bientôt après fit fleurir les ballades,
Tourna des triolets, rima des mascarades,
A des refrains réglés asservit les rondeaux,
Et montra pour rimer des chemins tout nouveaux.
Ronsard, qui le suivit par une autre méthode,
Régla tout, brouilla tout, fit un art à sa mode,
Et toutefois longtemps eut un heureux destin.
Mais sa muse, en français parlant grec et latin,
Vit dans l'âge suivant, par un retour grotesque,
Tomber de ses grands mots le faste pédantesque.
Ce poète orgueilleux, trébuché de si haut,
Rendit plus retenus Desportes et Bertaut.
Enfin Malherbe vint, et, le premier en France,
Fit sentir dans les vers une juste cadence,
D'un mot mis en sa place enseigna le pouvoir,
Et réduisit la muse aux règles du devoir.
(Boileau, 1985_[29], p. 230, Livre I, vers. 119-134)

Cette synthèse est remarquable par sa clarté. Les auteurs les plus éminents de chaque mouvance sont nommés et les traits essentiels de chacune des étapes de la poésie française

soulignés. Elle est datée aussi. Le jugement que porte Boileau sur Ronsard ne peut se faire qu'à partir de critères apparus au début du XVII^e siècle. A une période d'abondance formelle succède donc, *a priori*, une phase de rigueur. Pour en rendre compte, je m'appuierai très largement sur l'étude que Ferdinand Brunot a faite des notes de Malherbe sur un recueil de Desportes⁹⁹. Je me servirai aussi des commentaires d'un proche de Malherbe, Racan.

« Rien ne donne, disait Sainte-Beuve, une idée plus nette des changements introduits par Malherbe dans la langue et la versification que la lecture des notes sur Desportes »¹⁰⁰. Cette citation du célèbre critique du XIX^e siècle sert de point de départ à la thèse de Brunot. Je retiendrai de cette thèse trois aspects : le premier touche à l'histoire littéraire, le second à la nature du support sur lequel Brunot travaille et le dernier à la doctrine de Malherbe à proprement parler. Je suis, en cela, le plan du chercheur.

Brunot commence par faire le portrait de deux écrivains que tout oppose : Desportes est un poète à la frontière entre deux « écoles », Malherbe est l'homme de la rupture et n'est poète que secondairement. Au sujet du premier, Brunot écrit :

Et puis pour faire des élèves il eût fallu avoir une doctrine, et Desportes n'en avait pas ; jamais il n'eût pu en arrêter une. Il le sentait si bien qu'il eût voulu voir Vauquelin fixer l'art poétique, déterminer sa manière hésitante entre celles de Marot, de Ronsard et de Pétrarque
(Brunot, 1891_[116], p. 38)

Malherbe, en revanche, est davantage un homme de doctrine qu'un poète. Il ne dispose pas de l'aisance dont font preuve de nombreux auteurs et compense cette difficulté par un travail laborieux. De là vient, peut-être, ce besoin de réglementer la poésie. Brunot note :

Les poètes spontanés n'ayant que faire de règles, leur art poétique, à eux, se borne à quelques doctrines générales sur la poésie, quelques renseignements sur les genres, quelques notes techniques sur la langue et le rythme.

Celui au contraire qui enseigne que l'art est chose raisonnée et préméditée, qui fait si grande la part de la volonté lui doit, s'il est chef d'école, de la diriger. Qui dit labeur dit méthode. L'idée devait venir tout naturellement à Malherbe d'en donner une.
(ibid. p. 150)

⁹⁹ Ferdinand Brunot, *La Doctrine de Malherbe*, Paris, 1891_[116].

¹⁰⁰ Brunot, 1891_[116], p. VII.

Avec Malherbe, le poète novice en manque d'inspiration voit venir, enfin, l'écrivain qui va tout théoriser. Le métricien aussi pense trouver chez lui une approche plus complète et plus synthétique de la versification que chez ses prédécesseurs. Cette attente, je le verrai, ne sera comblée qu'en partie. Quoi qu'il en soit, la position de Malherbe est totalement nouvelle. Brunot souligne que l'écrivain qui va analyser la poésie le fera avec un regard différent, celui d'un écrivain à qui il manque l'inspiration. Il aura, en conséquence, naturellement tendance à se focaliser sur l'aspect technique de la versification. Là où Ronsard privilégiait la pensée (la fable est le sujet des bons poètes), Malherbe privilégie la forme, et ses critiques s'en ressentent. Ainsi, la rupture qui s'opère à partir de Malherbe, ne se situe pas tant sur la forme des pièces – Malherbe se contente de sélectionner, dans l'héritage qu'on lui a laissé, un petit nombre de (super)structures – que sur la conception même de la poésie :

On a plusieurs fois montré dans ces cinquante dernières années que Malherbe avait largement profité des efforts de ses prédécesseurs et que, sur bien des points, il continuait la Pléiade tout en la maltraitant. En effet, outre qu'il imite sciemment Ronsard, Du Bellay, Desportes même, il conserve et reprend des rythmes, des mots des idées qui venaient d'eux et dont il était juste de leur rendre la création.

Mais on ne saurait l'établir trop fermement au début de cette étude, sur le but, sur la nature, sur le principe même de la poésie, Ronsard et Malherbe sont en complet désaccord.

(ibid. p. 145)

Ni Malherbe ni Ronsard n'ont laissé d'art poétique et les raisons de ce clivage ne sont pas, de ce fait, clairement énoncées. Elles se devinent, en partie, ailleurs, dans le texte de Desportes annoté par Malherbe. Mais avant d'extraire de ce texte des données, il convient d'en rappeler la nature.

Cet ouvrage n'est pas, au sens strict, un livre mais une série d'annotations faites par Malherbe sur un recueil de Philippe Desportes publié en 1600. Jean-Louis Guez de Balzac¹⁰¹, qui a récupéré cet exemplaire, note qu'il est « corrigé d'une terrible manière » (ibid. p. 89). La démarche rappelle les gloses d'un autre critique faites dans un contexte similaire. Barthélémy Aneau avait très probablement pris des notes en marge de son exemplaire de *La Deffence*¹⁰², la disposition de son *Quintil* en témoigne. Cependant, il existe une différence fondamentale

¹⁰¹ Jean-Louis Guez de Balzac (1597-1654) est un écrivain français proche de Théophile de Viau et de Richelieu, à qui il doit la charge d'historiographe du roi. Ses Lettres lui ouvrent les portes de l'hôtel de Rambouillet, où il côtoie Malherbe. Accusé de libertinage, il se retire dans ses terres avant de rejoindre le couvent des capucins d'Angoulême où il décède le 8 février 1654.

¹⁰² « [...] mais bien ai noté, et marqué aucuns points qui semblent dignes de correction » (Goyet, 1990_[38], p. 177.

entre les gloses d’Aneau et celles de Malherbe : les premières ont été publiées, les secondes non. La raison en est simple, Malherbe visait le successeur de Ronsard. Une fois celui-ci mort, la querelle (et le livre qui devait la porter) n’avait plus lieu d’être. « Si Desportes eût vécu, remarque Brunot, la chose se serait peut-être passée autrement, lui mort, à peine y eut-il quelques escarmouches » (1891, p. 518). Sans livre, nous en sommes réduits au stade des hypothèses. Rien ne permet, en effet, de déduire de ces notes prises au fil des pièces, une organisation possible du travail fini. Nous disposons, en revanche, de plus d’informations quant à l’esprit du texte :

C’est bien là le livre de combat qu’il promettait à ses adversaires, le recueil de leurs fautes qui devait être plus gros que leurs œuvres mêmes.

(ibid. p. 105)

Le commentaire devait être la vengeance de Malherbe en même temps que son manifeste.

(ibid. p. 108)

On retrouve ici, à un demi-siècle d’intervalle (la rupture Desportes/Malherbe se produit en 1606), les caractéristiques majeures du livre de 1550. Le propos de Malherbe est lui aussi de nature polémique. Or on sait, pour l’avoir vu dans le *Quintil*, que la controverse oblige les auteurs à forcer les traits, quitte à être parfois dans l’erreur. S’ajoute à cela un problème lié à la transmission des notes. Brunot filtre les gloses en fonction de ses propres centres d’intérêt – qui ne sont pas, *a priori*, les miens – et organise, à partir de là, des notes qui n’ont pas été publiées par l’auteur. Je n’accède donc aux réflexions de Malherbe qu’à travers une série de prismes déformants.

Les annotations de Malherbe concernent aussi bien des problèmes de sens¹⁰³ que des problèmes de grammaire ou de métrique. Malheureusement, ces dernières sont peu nombreuses. J’y vois deux raisons : soit elles sont effectivement rares dans les gloses de Malherbe, soit elles ne sont pas essentielles à Brunot pour ses recherches. Ce dernier ne consacre, en effet, aucune partie à cette question et observe seulement que « le commentaire [...] ne fournit guère qu’une rhétorique » (ibid. p. 157). Il n’y a rien d’étonnant à voir la poésie rattachée à la rhétorique, puisqu’elle en est une partie¹⁰⁴, mais cette affiliation semble ici changer de nature. Là où la versification était un élément à part entière d’un ensemble, elle

¹⁰³ Le successeur du *Quintil* signale de temps à autre qu’il ne comprend pas la signification d’un vers.

¹⁰⁴ Le recours au terme de *poétique* pour désigner l’étude des vers date, je le rappelle, seulement de l’époque de Marot. Il est donc probable qu’au début du XVII^e siècle le sentiment d’une connexion entre les deux éléments soit encore sensible.

devient presque un objet assujéti à cet ensemble. Malherbe établit un modèle oratoire applicable à la prose et la poésie doit s'y conformer. Ainsi, la langue poétique, après s'être enrichie durant toute la période précédente, se retrouve soudain soumise aux mêmes contraintes que celles subies par la langue prosodique. Sortent alors du domaine poétique un nombre conséquent de termes techniques, d'expressions populaires ou dialectales, les archaïsmes, certains dérivés. De plus, l'organisation métrique doit s'adapter aux rigueurs des périodes syntaxiques. L'ordre canonique des mots dans la phrase est ainsi maintenu. En cela, Malherbe préconise d'ailleurs ce que prônaient les membres de la Pléiade (ibid. p. 495). La symétrie est également de mise aussi bien dans la phrase que dans le poème :

Or cette règle, si elle s'applique spécialement aux phrases antithétiques, est en même temps générale. Il faut partout une symétrie rigoureuse.

Il est extravagant de faire une chanson de deux couplets dont l'un est d'une façon, l'autre d'une autre [...]

(ibid. p. 510)

Que dire alors des odes pindariques ? Mais que dire aussi des sonnets (et Malherbe en a écrits) ? Les contraintes que Malherbe souhaite imposer à la poésie, comme à la prose, témoignent de ses centres d'intérêts. De fait, ses réflexions portent naturellement davantage sur la langue que sur la versification. Par ailleurs, Brunot constate une autre spécificité de son approche, l'absence d'une vision d'ensemble :

Il est occupé à observer un hiatus, à guetter une mauvaise rime, à corriger une faute de grammaire, à condamner un archaïsme. Le reste passe inaperçu.

(ibid. p. 134)

Cette remarque est peut-être hâtive. Brunot n'a en main qu'une suite de notes. Les impressions de Malherbe mises en forme auraient pu révéler un système plus global. Mais elle renvoie aussi à ce qui apparaît comme un trait de caractère de Malherbe. Il construit ses pièces sans inspiration mais avec logique. Il est donc normal qu'il s'attarde sur les rouages de la mécanique et non sur la mécanique elle-même. De fait, hormis la mention de la page 510 citée précédemment, je n'ai pas relevé, dans l'ouvrage de Brunot, de référence aux (super)structures métriques. Ce n'est que plus tard que se pose, enfin, en termes explicites, cette question.

Malherbe avait autour de lui des disciples, dont Racan. Celui-ci a écrit un livre de mémoires. Il y évoque, entre autres, une polémique qui l'opposa à l'auteur de la célèbre *Consolation à M. Du Perrier* :

Tant il y a que le premier qui s'aperçut que cette observation [d'une pause après le troisième vers dans le sizain] estoit nécessaire pour la perfection des stances de six fut Mainard [...] D'abord Racan, qui jouoit un peu du luth et aimoit la musique, se rendit en faveur des musiciens, qui ne pouvoient faire leur reprise aux stances de six s'il n'y avoit un arrêt au troisième vers. Mais quand M. de Malherbe et Mainard voulurent qu'aux stances de dix, outre l'arrêt du quatrième vers, on en fit encore un au septième, Racan s'y opposa, et ne l'a jamais observé. Sa raison estoit que les stances de dix ne se chantent presque jamais, et que quand elles se chanteroient on ne les chanteroit pas en trois reprises ; c'est pourquoy il suffisoit bien d'en faire une au quatrième.¹⁰⁵

Les termes de la discussion peuvent laisser penser qu'il existe une date butoir, 1612, à partir de laquelle les écrivains se sont astreints à introduire une pause après le troisième vers du sizain et le quatrième du dizain. Or la réalité invite à nuancer ce propos. En parcourant rapidement une série de poèmes de Malherbe, j'ai repéré des coupes troisièmes dans la majeure partie des sizains et ce dès les premières pièces. Ainsi, sur les trois cent onze sizains (aabccb), regroupés dans les vingt-trois pièces que compte l'édition d'Antoine Adam¹⁰⁶, près de quatre-vingts pour cent ont des tercets convergents. Il est vrai que cette convergence est légèrement plus sensible dans les textes tardifs mais elle n'en reste pas moins évidente dès les premières pièces, comme en témoigne la première strophe de la *Consolation à Carité* (1598). A titre de comparaison, j'y adjoins la huitième strophe de la *Consolation à Monseigneur le premier président* (1626-1627) :

Ainsi quand Mausole fut mort
Artémise accusa le sort :
De pleurs se noya le visage :
Et dit aux astres innocents
Tout ce que fait dire la rage,
Quand elle est maîtresse des sens

Consolation à Carité, p. 66

Cependant il eut beau chanter,
Beau prier, presser, et flatter,
Il s'en revint sans Eurydice :
Et la vaine faveur dont il fut obligé
Fut une si noire malice
Qu'un absolu refus l'aurait moins affligé.

Consolation à Monsieur le premier président, p. 203

¹⁰⁵ Racan, *Mémoires pour la vie de Malherbe*, dans *Œuvres*, éd. de Latour, Jannet, 1857.

¹⁰⁶ Malherbe, 1971_[71].

Près de trente ans séparent ces deux strophes, et pourtant leur structure interne est équivalente. La césure troisième est une cause acquise avant 1612 et Mainard ne fait que souligner un état de fait. Il serait donc vain d'essayer, par exemple, de se servir de ce critère formel pour tenter une datation de la paraphrase du VIII^e psaume¹⁰⁷. Plus problématique est la structure du dizain. Il semble clair que la coupe quatrième soit communément admise ; quant à la pause secondaire septième, elle est moins assurée. Racan, on l'a vu, la refuse pour des raisons musicologiques, et sa mise en œuvre chez Malherbe ne me paraît pas flagrante, y compris dans les pièces antérieures à 1612. Un examen rapide du poème adressé à la reine mère du roi pendant sa régence¹⁰⁸ confirme cette situation. Sur les vingt-deux strophes que compte ce texte, huit seulement suivent strictement le modèle établi par Mainard (strophe 2) ; les autres possèdent une structure ambivalente rendant possible une double lecture (strophe 1 qui peut être 2-2/2-4-vers ou 2-2/3-3-vers).

Venez donc, non pas habillées
Comme on vous trouve quelquefois,
 En jupe dessous les feuillées
Dansant au silence des bois.
 Venez en robes, où l'on voie
 Dessus les ouvrages de soie
Les rayons d'or étinceler :
 Et chargez de perles vos têtes,
 Comme quand vous allez aux fêtes
 Où les dieux vous font appeler.

Strophe 2 (lecture 2-2/3-3-vers)

Si quelque avorton de l'envie
Ose encore lever les yeux,
 Je veux bander contre sa vie
L'ire de la terre et des cieux :
 Et dans les savantes oreilles
 Verser de si douces merveilles,
Que ce misérable corbeau,.....
 Comme oiseau d'augure sinistre,
 Banni des rives de Caïstres,
 S'aïlle cacher dans le tombeau

Strophe 1 (lecture 2-2/3-3-vers)

Si quelque avorton de l'envie
Ose encore lever les yeux,
 Je veux bander contre sa vie
L'ire de la terre et des cieux :
 Et dans les savantes oreilles
Verser de si douces merveilles,
 Que ce misérable corbeau,
 Comme oiseau d'augure sinistre,
 Banni des rives de Caïstres,
 S'aïlle cacher dans le tombeau

Strophe 1(2-2/2-4-vers)

Appliquer au sizain contenu dans le dizain le même rythme que celui du sizain autonome ne relève donc pas de l'évidence. Deux facteurs peuvent motiver la présence de superstructures ambivalentes :

1. La cohérence métrique des strophes (abab//cc/deed) et (abab//ccd/eed). Si le deuxième schéma semble plus équilibré puisque construit sur un double système d'écho (le quatrain, résultat d'une réduplication de la superstructure initiale ab, est repris, dans sa version augmentée, sous la forme d'un sizain), le premier rappelle par sa symétrie (deux quatrains encerclant un distique)¹⁰⁹ la structure des formes géminées médiévales.

¹⁰⁷ Adam privilégie une datation tardive. Sur ce problème, voir note p. 296.

¹⁰⁸ Malherbe, 1971_[71], p.155. La pièce est de date incertaine mais elle a possiblement été écrite vers 1613.

¹⁰⁹ Dans les faits, ce schéma n'a de symétrie que l'apparence, puisque le quatrain se détache souvent sensiblement de l'ensemble. Cependant, cela peut suffire à le rendre opérant au moins de façon superficielle.

2. L'influence culturelle. La superstructure du dizain (abab//cc/deed) est en fait très semblable à celle d'un autre dizain, que Malherbe et ses contemporains ne peuvent pas ne pas connaître, celui de Marot : (abab//bc/cdcd). Dans les deux cas, la frontière principale est après le quatrain initial (abab) et la frontière secondaire après le septième vers. Seul change le statut du distique au début du sizain. Chez Malherbe, il est métriquement suffisant à lui-même ; chez Marot, il assure une transition par la rime entre le premier quatrain et le second¹¹⁰.

Les nuances que l'on peut établir à partir de l'étude de ces deux strophes de Malherbe, identiques par leur schéma mais structurellement dissemblables, ne relèvent pas de la simple anecdote¹¹¹. Elles sont essentielles car elles soulignent les limites d'une description qui passerait outre le sens et se contenterait de décrire la disposition des rimes. Certes, ce type de représentation est légitimé par les arts poétiques anciens mais il nie la complexité des superstructures strophiques. Les théoriciens de la Renaissance pouvaient se satisfaire d'une telle approche de surface, leur but n'était pas d'analyser en profondeur le système mais de se donner des modèles d'écriture. Malherbe et ses disciples cherchent, eux, à analyser avec précision une mécanique pour la rendre plus efficace, d'où une description plus précise des (super)structures strophiques, description dans laquelle les niveaux s'emboîtent.

Ils ouvrent une voie nouvelle dans l'étude des textes poétiques. C'est pourquoi je suis allée aussi loin dans le temps, m'éloignant des ouvrages de la génération qui suivait directement celle de Marot. Je n'ai pas voulu seulement trouver des réseaux d'influences, j'ai aussi cherché à comprendre comment la structure des textes était perçue. J'ai cherché enfin à repérer le moment à partir duquel les auteurs ont remis en évidence la présence de pauses strophiques. Deux générations de poètes ont passé entre Malherbe et Marot, et pourtant il est clair que ce que contribue à théoriser Mainard est déjà présent dans les poèmes de ses prédécesseurs. Comprendre ce système, c'est ouvrir de nouvelles perspectives à la recherche poétique.

¹¹⁰ Pour une analyse du dizain marotique, voir le chapitre 5.3.2.

¹¹¹ Malherbe n'applique pas systématiquement les normes de Mainard. Soit.

1.3. Une approche analytique de la strophe

La strophe est un ensemble de vers régi par des lois rythmiques et rimiques. Certaines d'entre elles concernent spécifiquement son organisation interne. Molinier et Malherbe font ainsi mention de pauses structurelles récurrentes en leur sein. Leurs réflexions à ce sujet témoignent en réalité de la pratique des écrivains. Pour rendre la structure de la strophe sensible, ceux-ci doivent, pour des raisons cognitives, regrouper les vers entre eux avant de les ordonner en strophes. Je chercherai à mettre en évidence ces sous-ensembles en m'appuyant sur les travaux de théoriciens contemporains. Deux approches différentes de la question sont envisageables : l'une se fait en terme de *césures de strophes*, l'autre en terme de *modules*. Je les présenterai succinctement toutes les deux et discuterai leurs avantages et leurs limites pour déterminer laquelle est la plus apte à rendre compte de la métrique des poèmes de Marot.

1.3.1. L'analyse *dispositionnelle*

J'emprunte le terme d'*analyse dispositionnelle* à B. de Cornulier. Il recouvre un type d'analyse décrit comme suit dans le glossaire de l'*Art poétique* (1995_[123], p. 248) :

L'analyse *dispositionnelle* des rimes, traditionnellement employée et reposant sur une doctrine largement implicite, tend à caractériser les *séquences* de rimes considérées sans souci de superstructure ni de relation au sens, essentiellement en fonction des relations d'équivalence matérielle (dites *rimes*) de vers à vers ; et cela étant, à traiter comme groupes pertinents, et seuls pertinents, autant que possible, des groupes saturés (au sein desquels aucun vers ne soit blanc) minimaux (non décomposables en petits groupes saturés).

B. de Cornulier porte un jugement très largement critique sur cette méthode d'analyse. Elle reste néanmoins suffisamment répandue pour que je m'y arrête un instant afin de comprendre comment elle envisage les groupes métriques supérieurs aux vers, inférieurs à la strophe.

L'analyse *dispositionnelle* décrit l'existence de pauses entre des groupes de vers, qu'elle nomme *césures*¹¹². Pour Mazaleyrat, elles sont :

[un] repère intérieur, sommet ou chute mélodique, déterminée par la syntaxe et le sens, soulignée par la distribution des rimes, éventuellement par celle des mètres, et qui permet de balancer le mouvement de la strophe de façon satisfaisante pour la voix, le souffle et l'esprit
(1995_[123], p. 102)

La césure strophique, telle qu'elle est définie par Mazaleyrat, n'est donc pas un phénomène qui relève, en soit, de la forme métrique. Par ailleurs, ce « repère » a, selon lui, une place fixe, qu'il détermine de la façon suivante¹¹³ : les césures sont

- médianes dans la strophe simple paire
- à la rime en suspens dans la strophe simple impaire
- à la dominante à la frontière des deux systèmes de la strophe prolongée
- à la jonction des deux systèmes dans la strophe composée.

Le principe de séquençage de la strophe exposé par Mazalayrat est rendu possible par le caractère récurrent de la place de la/des césure(s). T. Elwert, dans son *Traité*, mentionne, ainsi, la présence d'une périodicité structurelle inhérente à la strophe :

La syntaxe peut également articuler la strophe, par la mise, à des endroits définis, de césures de sens plus marquées (césure de la strophe). Cette nécessité n'apparaît d'ailleurs que dans les strophes d'une certaine étendue. Elle n'est apparue que pour des catégories définies de strophes, dans le sens d'une détermination de la place fixe de la césure, et d'un accord avec la structure métrique. »
(1965_[148], p. 141, § 185-3).

La césure est donc déterminée par un jeu d'équivalences internes mais elle peut également être décalée :

On a donc là « mutadis mutandis », une série d'effets exactement semblables aux effets de discordance métrique dans le système du vers : enjambement interne de strophe comme il existe dans le vers des enjambements à la césure, enjambement de strophe à strophe comme il existe des enjambements de vers à vers. »
(Mazaleyrat, 1995_[167], p. 104)

¹¹² L'usage de ce terme pour désigner une frontière interne à la strophe n'est pas propre à la seule analyse dispositionnelle. On le trouve, par exemple, chez Philippe Martinon.

¹¹³ Ibid.

Morier parle, dans ce cas, de *césure anticipée* ou *différée* (1989_[168], p. 1102). Ces jeux de déplacement, tels qu'ils sont décrits ici, ainsi que la dénomination de *césure*, montrent que la césure de strophe est, pour ces auteurs, une adaptation, à un niveau supérieur au vers, de l'analyse du vers.

1.3.2. L'analyse modulaire ou structurale

Pour B. de Cornulier, à qui je dois ce terme, comme je lui dois celui de *dispositionnelle* :

Une analyse *structurale* des rimes se préoccupe de mettre à jour les structures métriques déterminées par les configurations rimiques, sans tenir pour acquis les présupposés que les mêmes postulats puissent valoir pour des systèmes aussi différents que ceux du Moyen Âge et de l'époque classique par exemple. Leurs résultats convergent cependant assez souvent, par exemple généralement sur des séquences périodiques de rimes dites plates, ou de rimes dites croisées, à ceci près que l'analyse structurale peut éventuellement reconnaître une structure en modules, liées à la notion de rime composée (l'analyse dispositionnelle reconnaît souvent les mêmes quatrains abab que l'analyse structurale, mais non leur décomposition modulaire en distiques ab)

(1995_[123], p. 248)

Une autre analyse est donc possible, qui ne vise pas à couper la strophe¹¹⁴ mais à regrouper les vers en constituants strophiques. B. de Cornulier part de l'observation suivante :

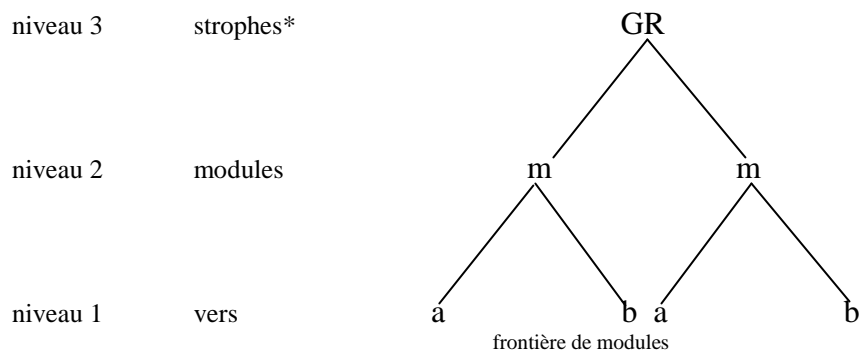
Dans la poésie littéraire traditionnelle, les vers ne sont pas les seules unités métriques : ils sont généralement regroupés d'une manière systématique en unités de niveau supérieur (*superstructures*) essentiellement au moyen de la rime, parfois aussi au moyen des variations métriques ou de la répétition verbale.

(ibid., p. 127)

Il nomme *modules* (1995_[123], p. 262) les unités supérieures au vers et appelle, plus spécifiquement, *groupes rimés* (GR) les modules qui, à un niveau supérieur, riment entre eux. La strophe se décrit alors sous une forme pyramidale. C'est le *principe de structure arborescente*¹¹⁵ :

¹¹⁴ *Caesūra* (*césure*, en latin) signifie littéralement « couper ».

¹¹⁵ B. de Cornulier le définit de la façon suivante (1995_[123], p. 239) :



* dans le cas des strophes simples

La *frontière de modules* marque la fin d'un constituant et le début d'un autre.

En règle générale, plus le nombre de vers dans la strophe est important, plus l'arborescence tend à être complexe et plus il y a de niveaux.

REMARQUE : je ne comptabilise pas comme niveau, pour des raisons de clarté, les hémistiches des vers composés.

1.3.3. Discussion. Pourquoi une analyse en terme de *structures* et *superstructures métriques* plutôt qu'une analyse des strophes ?

Unilinéarité / plurilinéarité de l'analyse

Les notions de *frontière de modules* ou *frontière de groupes rimés* ou *groupes d'équivalences rimiques* et *césure de strophe* peuvent converger dans le cas des strophes simples. La notation est d'ailleurs la même dans les deux cas : (ab/ab). Mais ces deux termes ne renvoient pas au même concept. Soit un quatrain isométrique « classique », celui du schéma (abab) présenté ci-dessus. Une analyse non modulaire pourrait le décrire comme une suite périodique binaire (alternance de a et de b) avec une césure de strophe médiane¹¹⁶. Dans ce cas, l'analyse se fait

Généralement, dans la poésie littéraire classique au moins, la structure métrique est de forme arborescente : par exemple le texte peut être une suite de sous-vers, qui par regroupements forment une suite de vers, qui par regroupements forment une suite de modules, qui par regroupements forment une suite de stances ; une telle structure arborescente ne contient notamment ni croisement d'unité (unité métrique discontinue), ni chevauchement (par exemple structure du type ABC telle que B serait simultanément terminal d'une unité métrique AB et initial d'un unité métrique BC).

¹¹⁶ Cette césure médiane n'est pas systématique envisagée dans l'analyse dispositionnelle.

sur un niveau et un seul, celui du vers¹¹⁷. L'analyse modulaire décrit ce niveau – d'où le chevauchement possible des deux analyses – mais elle introduit des degrés supplémentaires. Elle n'est pas, par principe, unilinéaire. Conséquence, un quatrain (abab) n'est pas senti comme constitué d'une suite périodique mais de deux, l'une binaire (alternance de deux timbres a et b), l'autre unaire (alternance de ab). Une strophe présentée ainsi offre plusieurs niveaux de lecture que l'analyse ignore. Par ailleurs, la strophe n'est pas présentée comme un ensemble de vers dans lequel on coupe mais comme une suite d'ensembles cohérents qui forment une superstructure. En d'autres termes, la description modulaire cherche moins à poser des bornes qu'à délimiter, à travers elles, des unités de sens.

Prévalence du sens sur la forme dans l'analyse modulaire

B. de Cornulier s'interroge ainsi sur la relation entre unités métriques et unités discursives et pose le principe suivant :

Principe de meilleure concordance

Toutes choses égales par ailleurs, on tend spontanément à comprendre un texte en sorte que la structure métrique et le sens, ou du moins la structure grammaticale, convergent le mieux possible.

(1995_[123], p. 164)

Pour l'établir, il propose un critère minimal de concordance :

¹¹⁷ Si elle reconnaît effectivement des niveaux supérieurs au vers, elle ne cherche pas à comprendre comment ils se constituent. Elle décomposera ainsi naturellement un sizain (aabccb) en un quatrain rimiquement saturé précédé d'un distique lui aussi saturé. Cette césure, placée après le second vers selon un principe de clôture systémique (système clos de rimes), ne correspond pas à la logique de ce type de strophes. Une telle analyse donne l'impression que l'on prend une ligne de lettres (aabccb) et que l'on cherche à y retrouver des schémas connus sans se préoccuper du sens que peuvent avoir les ensembles formés de cette manière, donc sans considérer les niveaux supérieurs.

Dans l'analyse en groupes de vers, pour tenir compte de la plus ou moins bonne *concordance* entre les formes métriques et le sens, voici un critère précis qui peut être utile :

Dans toute suite d'expressions métriques (sous-vers d'un vers, modules d'un GR, groupes d'un groupe composé...), aucune expression métrique ne présente un rejet initial.

Toute expression métrique conclusive d'une expression métrique ou d'un poème (tout sous-vers terminal de vers, tout module terminal de GR, tout GR terminal de groupe supérieur) est une unité linguistique ou discursive.

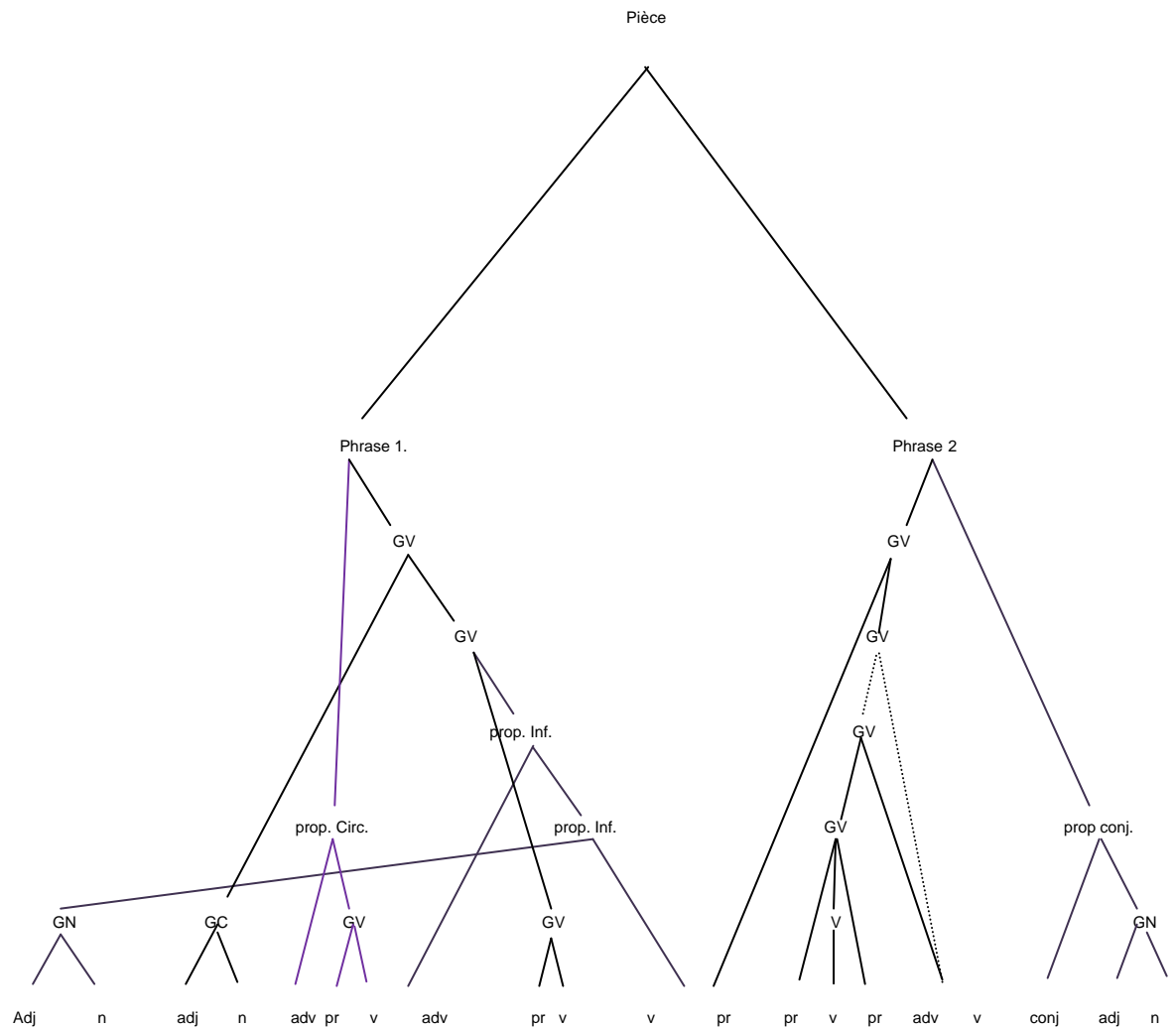
Ce double critère grossier, mais commode en première approche ou pour favoriser des comparaisons quantitatives, suffit souvent à fournir un argument (même non décisif) pour choisir entre deux interprétations métriques.

(2008b, p. 8)

Un parallèle avec l'analyse grammaticale permet de mieux comprendre les objectifs de l'analyse modulaire. Je prends, à titre d'exemple, la sixième des *Estreines* de Marot (t. II, p. 371).

Analyse grammaticale en constituants syntaxiques¹¹⁸

Pour cette pièce, je propose l'analyse suivante. Cette présentation par arborescence est décrite dans la *Grammaire méthodique du français* (Riegel, Pellat, Rioul, 1994_[172], cit. 113). J'opte pour une analyse de surface, qui rend davantage compte des problèmes rythmiques qu'une analyse en profondeur.

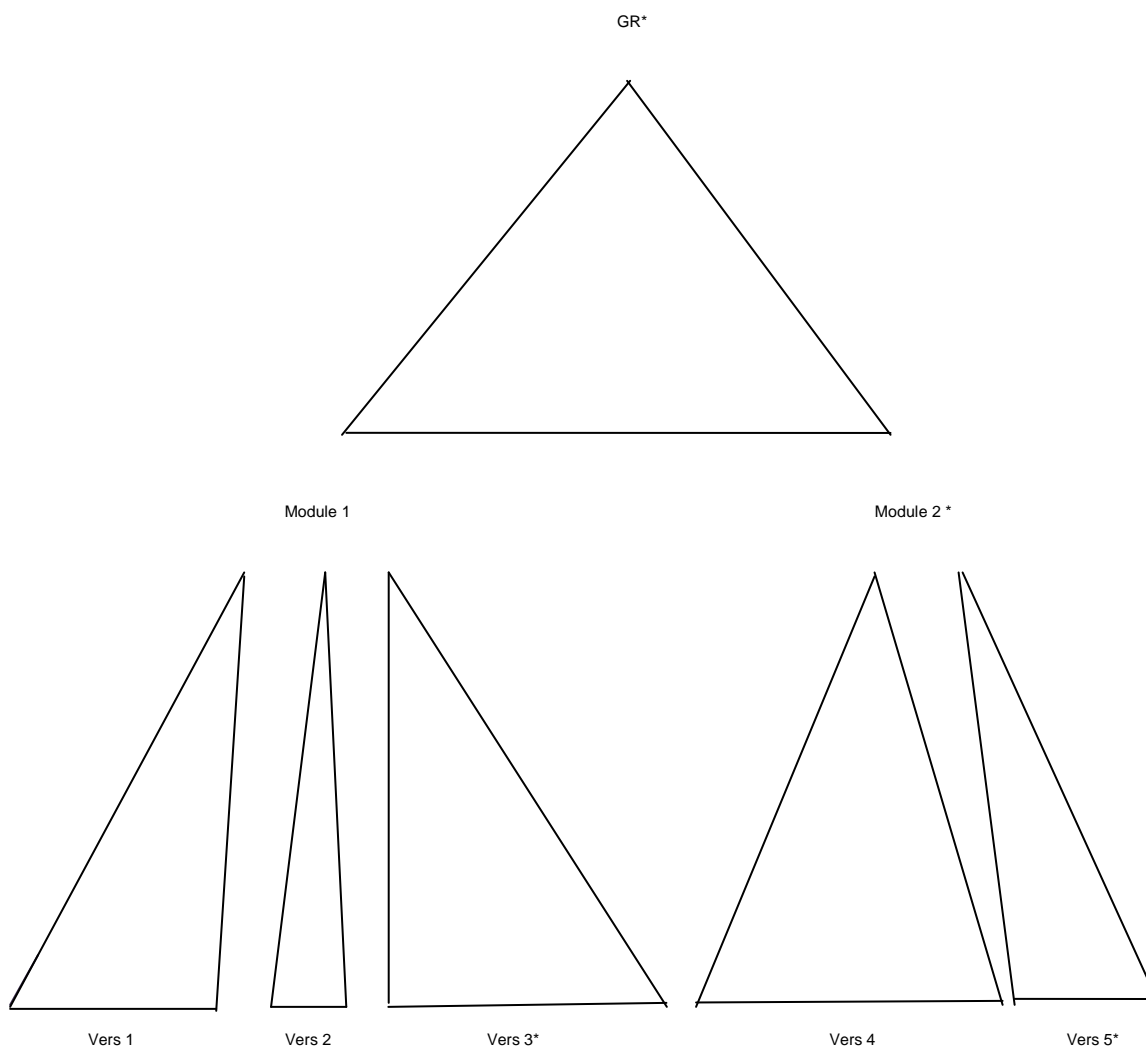


Vostre beaulté mainte foys OÙ je voys, Haultement j'oy couronner : Que vous puis-je lors donner Que ma voix ?

¹¹⁸ Je remercie Nicolas Guillot pour sa lecture bienveillante de cette analyse et pour ses remarques.

Analyse métrique modulaire

Le modèle présenté ici est celui que je pense *a priori* le plus adapté à l'analyse des quintils (aabba) tels que Marot les pratique. Il est, en conséquence, représentatif non pas de la structure d'une pièce en particulier mais de celle d'un ensemble de textes.

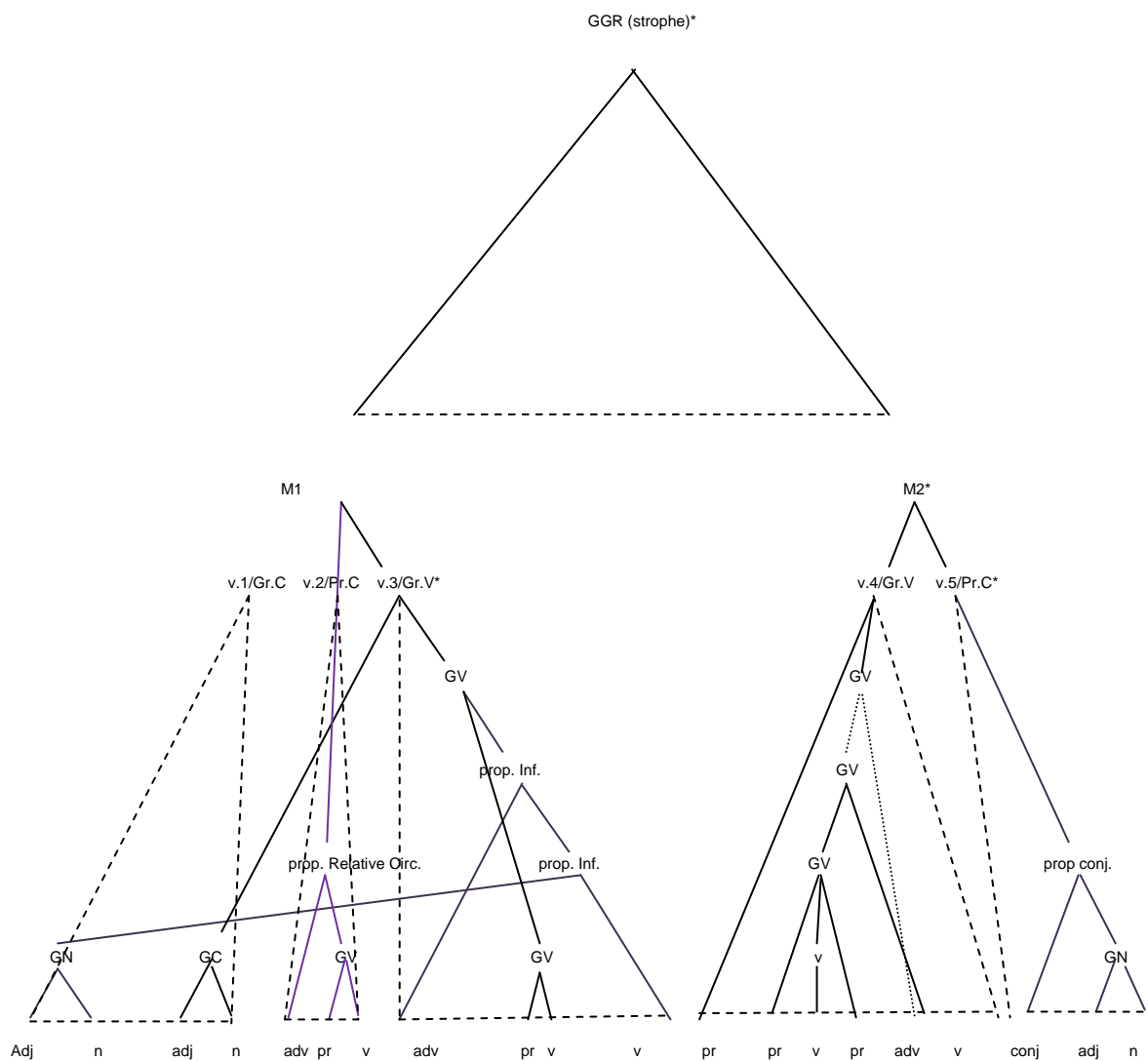


Vostre beaulté mainte foyz OÙ je voys, Haultement j'oy couronner : Que vous puis-je lors donner Que ma voix ?

Dans cette hypothèse, la strophe se compose de deux modules de structure semblable (groupes rimés de type a*b avec x=2 dans la première strophe et 1 dans la seconde). Je fais suivre les unités conclusives de niveau d'un astérisque.

Superposition

Si ma première impression est exacte, les deux schémas doivent se superposer en laissant apparaître, dans les niveaux supérieurs, des nœuds communs¹¹⁹. J'ai donc simplement projeté sur l'analyse grammaticale (traits pleins), l'analyse métrique (traits pointillés). Les lignes pointillées verticales correspondent à la translation d'un nœud grammatical inférieur vers un niveau supérieur contenant la/les unité(s) grammaticale(s) incluse(s) dans ce nœud. Ce transfert permet une mise à niveau dont le but est de faciliter la mise en correspondance des schémas. Il n'a pas en soi de conséquence sur les deux analyses proposées ci-dessus.



Vostre beaulté mainte foys Où je voys, Haultement j'oy couronner : Que vous puis-je lors donner Que ma voix ?

¹¹⁹ Ce type de projection ne peut montrer que des tendances. La concordance entre les unités grammaticales et métriques n'implique pas systématiquement une équivalence parfaite des deux arborescences à tous les niveaux.

Au regard de ce parallèle, on remarque effectivement la présence d'un grand nombre de points de jonction. Ils permettent de valider, pour ce texte, l'hypothèse de départ. On voit aussi que les nœuds syntaxiques et métriques renvoient à des unités qui n'ont pas toutes la même portée sur le plan logique. Le premier vers, par exemple, comprend deux syntagmes complets mais reste lacunaire. Il faut attendre la fin du troisième vers, c'est-à-dire la fin de la dernière unité du premier module, pour que cette lacune soit comblée. Cette saturation différée est décrite par B. de Cornulier comme relevant du *principe de meilleure concordance forme/sens*¹²⁰. On note enfin la facture extrêmement fine de cette pièce. Au terme du quatrième vers, le poème peut être considéré comme clos (les deux rimes d'appel reçoivent un écho¹²¹ et le quatrième vers est virtuellement assimilable à une phrase interrogative complète), mais ce qui semble être, à ce stade, une interrogation laissée en suspens trouve une réponse avec la proposition conjonctive du dernier vers. Nous n'avons plus alors une interrogative à proprement parler – même si la modalité de la phrase reste, dans les faits, interrogative – mais une tournure grammaticale très proche de celle employée dans la négation exceptive moderne (« que puis-je d'autre que ma voix»). Ce fonctionnement par double lecture complémentaire n'est pas rare chez Marot¹²², il permet la mise en relief du « bon mot » final.

Si, pour cette pièce, la superposition des structures métriques et grammaticales confirme évidemment l'hypothèse de départ, cette concordance n'est pas toujours aussi claire pour les autres pièces de cette série¹²³. Voici le schéma de la première des *Estreines*¹²⁴ :

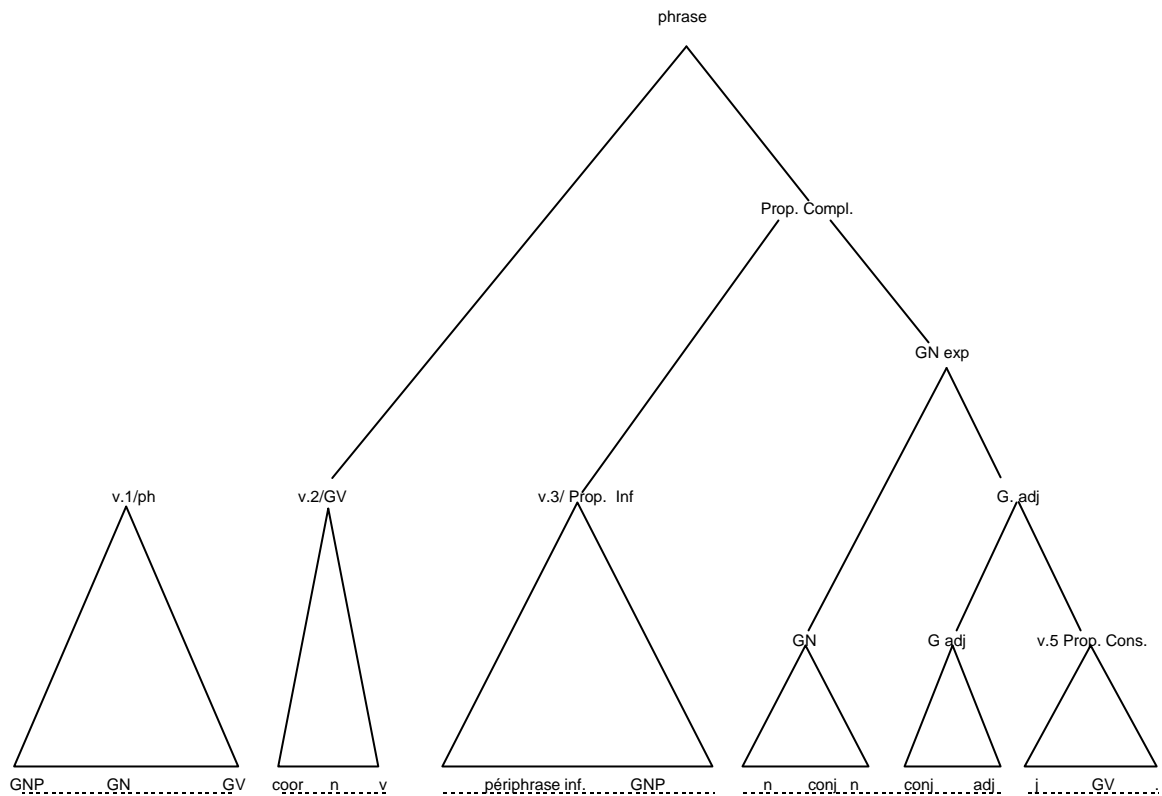
¹²⁰ Cornulier, 1995_[123], p. 161 et suivantes.

¹²¹ Cela suppose certes un sérieux déséquilibre numérique dans la structure (3+1).

¹²² Il est même à la base de la facture du rondeau (voir chapitre 7).

¹²³ La section des *Estreines* (t. II, p. 369) comprend quarante-trois pièces toutes semblables quant aux mètres et aux schémas de rimes. Par son homogénéité apparente, cette section est idéale pour proposer une réflexion sur l'analyse de corpus importants. J'y reviens, d'ailleurs, pour cette raison, dans le chapitre 2.2.3.

¹²⁴ Analyse en constituants simplifiée. Je n'entre pas ici dans le détail des niveaux inférieurs. Ce sont les constituants supérieurs qui m'intéressent principalement dans le cadre de l'analyse des (super)structures métriques.



Au ciel ma Dame je crye, Et Dieu prie, Vous faire veoir au printemps Frere, & mary si contents Que tout rye.

La pièce comprend deux phrases coordonnées. La première phrase est simple, elle occupe le premier vers ; la seconde est complexe, elle comporte deux éléments, une principale (vers 2) et sa subordonnée, elle-même formée de deux syntagmes (l'infinitive du vers 3 et le groupe nominal étendu des vers 4 et 5), soit trois segments remarquables enchâssés.

On dispose :

1 – d'un premier vers autonome syntaxiquement et sémantiquement

2 – auquel s'adjoit, par coordination, une seconde phrase *a priori* autonome (vers 2 à 5).

On note également que le texte pourrait s'achever à la fin du second vers. Mais Marot joue sur la double construction du second verbe, à la fois transitif et intransitif, et poursuit en ajoutant une subordonnée à la seconde phrase. La subordonnée étant comprise dans les trois derniers vers, on pourrait alors s'interroger sur la pertinence d'une hypothèse 2-3-vers, concurrente à l'hypothèse 3-2-vers¹²⁵. Néanmoins, cette situation n'interdit pas ici d'envisager une structuration métrique de la pièce en 3-2-vers – structuration par ailleurs valable sur la majorité des pièces des *Estreines*¹²⁶. De fait, si l'on maintient l'hypothèse 3-2-vers, la fin du premier module n'est pas particulièrement suspensive et le 2-vers final est concordant. Si l'on admet, avec B. de Cornulier¹²⁷, que la concordance favorise la consistance des unités métriques terminales (conclusives) mais non celle des initiales,

¹²⁵ Je reviens sur cette hypothèse dans le chapitre 2.2.3.

¹²⁶ Il est impossible de juger la métrique en exigeant une concordance parfaite au cas par cas.

¹²⁷ « Le Principe de Concordance optimale ne semble pas peser également sur toutes les expressions métriques. On observe en particulier que la tendance à la consistance concerne en priorité les expressions métriquement conclusives. » (Cornulier, 1999a_[125], p. 21)

il n'y a pas lieu pour cette pièce d'envisager une autre structuration que la structuration habituelle de ce type de quintil.

La comparaison des arborescences métriques et syntaxiques sur ces deux pièces souligne l'intérêt d'une approche conjointe associant la métrique et la syntaxe. Seule une réflexion intégrant une recherche de détail à des paramètres métriques plus vastes permet, en effet, de définir les points de convergence les plus pertinents pour rendre compte de la structure des pièces. Or cette attention portée à la relation métrique/sens/syntaxe – essentielle dans les travaux de B. de Cornulier et que l'on retrouve, sous le terme de *grammétrique*, chez certains théoriciens anglophones¹²⁸ – semble être moins prégnante dans la perspective dispositionnelle.

Limites théoriques de l'analyse dispositionnelle : prévalence de la forme sur le sens

Certes, Mazaleytrat mentionne l'existence de divergences forme/sens aux frontières des vers mais son approche se limite à des phénomènes marginaux (enjambement, rejet, contre-rejet), présuppose une équivalence structurelle étroite entre *césure de vers* et *césure de strophe*¹²⁹ et a pour fondement une conception figée de la strophe. En témoigne sa description de l'enjambement intra et trans-strophique:

[...] enjambement interne de strophe comme il existe dans le vers des enjambements à la césure, enjambement de strophe à strophe comme il existe des enjambements de vers à vers. Les choses se passent seulement ici au niveau d'une structure d'ensemble alors que la discordance métrique elles se passent au niveau d'une structure de détail. Mais les principes sont identiques et les phénomènes comparables. C'est pourquoi les mêmes termes (*césure, enjambement*) peuvent être utilisés dans les deux cas. Et, comme la stylistique poétique prête attention aux effets de concordance ou de discordance entre le dessin de la phrase et celui du vers, de même elle peut considérer ceux que déterminent les relations entre le dessin de la phrase et le système de la strophe tel qu'il ressort du dessin des rimes, éventuellement de celui des mètres, et des rapports d'équilibre qu'y introduit le principe de la césure strophique

¹²⁸ Voir P. Wexler, « On the Grammetrics of the Classical Alexandrine », *Cahiers de lexicologie* 4, 1964 et Cl. Scott, « French and English rhymes compared », dans *Empirical Studies of the Arts* 10 : 2, 121-156, Baywood Publishing CO., NY. 1992.

¹²⁹ Mazaleytrat, parce qu'il ignore l'existence de niveaux métriques, ne prend pas en considération les problèmes qui leur sont liés. Par exemple, une divergence au sein d'un module n'a pas la même portée qu'une divergence au sein d'une strophe entre deux modules. Cette distinction n'est pas gênante pour le moment. J'y reviendrai plus tard.

– exploitations parallèles de la double fonction structurale que remplissent le vers et la strophe dans l’ordonnance de l’énoncé.

(1995_[167], p. 104.)

Mazaleytrat, après avoir associé « dessin de la phrase » et « dessin du vers », réunit, par analogie, « dessin de la phrase » et « système de strophe ». Cette démarche paraît, d’une part logique, d’autre part, fondée. Elle l’est d’autant plus que les termes employés tendent à indiquer l’établissement d’une liaison entre l’étude des constituants (« dessin de la phrase ») et celle des (super)structures strophiques. Pourtant, elle demeure fondamentalement problématique dans la mesure où Mazaleytrat ajoute que le système de la strophe ressort du schéma des rimes et non pas, comme il le laissait entendre, du dessin de la phrase.

De même, sur le principe de liaison qui informe la strophe dans les suites de vers dites à rimes plates, il écrit :

La concordance des unités de mouvement ainsi formées [par les rappels sonores] avec celles que dessinent les ensembles sémantiques et grammaticaux contribue à la stabilité des impressions poétiques [...]

La rupture du parallélisme entre deux types d’unités crée au contraire, par décalage ou distorsion dans le rapport des groupes syntaxiques aux couples de vers, des impressions d’un dynamisme complexe, comparables, au niveau des ensembles, à celles que produisent les phénomènes de discordance (rejet, enjambement) portant sur le vers lui-même »

(1995_[167], p. 75.)

Il note aussi, au sujet des accents :

Les analyses ou discussions qui précèdent illustrent l’importance essentielle de ces deux catégories d’accents [grammaticaux et rythmiques] dans la détermination des structures métriques.

(1995_[167], p. 136)

Ces citations confirment – avec celle déjà mentionnée – la place de l’analyse syntaxique dans le ressenti des (super)structures métriques. Mais, cette analyse est, là encore, sous-estimée au profit de la forme :

Il y a [...] un aspect sémantique, grammatical ou thématique du problème de la strophe. Le principe ancien de la double unité impose qu'on en tienne compte. Mais l'estime qu'on en doit faire n'implique pas que la définition de l'ensemble strophique puisse lui accorder le premier rôle »

(1995_[167], p. 81)

Le clivage principal entre cette approche et l'approche modulaire résidant, pour partie, dans cette différence, il n'est pas étonnant de voir les deux analyses diverger particulièrement sur les problèmes de concordance. Voici l'analyse d'une strophe malherbienne telle que la propose Mazaleyrat :

Tu nous rendras alors nos douces destinées ;	phrase	
Nous ne reverrons plus ces fâcheuses années	principale	
Qui pour les plus heureux n'ont produit que des pleurs.	subordonnée	fin de phrase
Toute sorte de biens comblera nos familles,	phrase	
La moisson de nos champs lassera les faucilles,	phrase	
Et les fruits passeront la promesse des fleurs.	phrase	fin de phrase

Sens complet, unité de mouvement syntaxique, partage égal de la strophe en deux groupes tripartites, avec césure logique à la fin du troisième vers, marquée par le système des rimes (aab//ccb) : l'équilibre de l'ensemble et son autonomie sont solidement assurés.

(1995_[167], p. 102, analyse grammaticale très sommaire mienne)

Sur cette strophe, sans difficulté majeure, brève, l'analyse modulaire recoupe partiellement l'analyse dispositionnelle. Elle y ajoute seulement des niveaux supérieurs. Examinons maintenant, à la suite de Mazaleyrat, les strophes du deuxième *Chat* de Baudelaire :

Dans ma cervelle se promène
Ainsi qu'en son appartement,
Un beau chat, fort, doux et charmant.
Quand il miaule, on l'entend à peine,

Tant son timbre est tendre et discret ;
Mais que sa voix s'apaise ou gronde,
Elle est toujours riche et profonde.
C'est là son charme et son secret.

Dans la première, la césure logique (après *charmant*) se trouve décalée par rapport à la césure strophique, celle-ci située au point de suspension maximale du système des

rimes *ab//ba*, (c'est-à-dire après *appartement*). Il y a en outre enjambement strophique dans le passage de la première à la seconde, la phrase *Quand...* ne trouvant sa résolution qu'à la fin du premier vers de celle-ci (...*discret*). La phrase centrale de cette seconde strophe enjambe à son tour la césure strophique (après *gronde*), formant une unité médiane qui superpose une structure ternaire *a// (b+b)//a* à la structure binaire suggérée par le dessin des rimes *ab//ba*. Et c'est seulement à la fin de cette deuxième strophe que le jeu de discordances et de décalages ainsi développé se résout en concordance retrouvée, par la conclusion commune du système des rimes et du système des phrases auquel il sert de support.

(1995_[167], p. 104)

On peut résumer ainsi l'analyse :

Strophe 1	[Dans ma cervelle se promène	a	phrase 1
	<u>Ainsi qu'en son appartement,</u>	b	Césure strophique
	Un beau chat, fort, doux et charmant.]	b	Césure constituants
	[Quand il miaule, on l'entend à peine,	a	phrase 2
			Enjambement strophique
Strophe 2	Tant son timbre est tendre et discret ;]	a	
	<u>[Mais que sa voix s'apaise ou gronde,</u>	b	phrase 3 Césure strophique
	Elle est toujours riche et profonde.]	b	Césure constituants
	[C'est là son charme secret.]	a	phrase 4

La première objection que l'on pourrait faire à l'étude proposée par Mazaleytrat, au vu de cette schématisation, tient en ce que sa description paraît mettre sur le même plan des phénomènes que le lecteur perçoit différemment. Ainsi, une personne habituée au rythme du sonnet ressentira, probablement avec plus de force, une divergence située à la frontière de la strophe qu'un écart placé en son sein même. L'analyse achoppe également sur un autre point : Mazaleytrat superpose une analyse en constituants syntaxiques (*a//bb//a*) de la seconde strophe à une analyse métrique (*ab//ba*) ; ce faisant, il perd de vue la première strophe, pourtant syntaxiquement rattachée à la seconde par l'enjambement, et suggère une superstructure ternaire en miroir qui ne rend pas compte du texte. Cette conception des structures strophes, qui conduit à détacher des unités syntaxiquement consistantes, est à mettre en rapport avec la première remarque. L'analyse dispositionnelle est constamment face à un problème de repérage des niveaux hiérarchiques de la strophe. Elle ne distingue pas nettement les unités supérieures (strophes, groupes de vers) des ensembles inférieurs (vers, hémistiches) et traite, sans en sentir les degrés, de phénomènes qui sont, par leurs portées, différents. Mazaleytrat écrit d'ailleurs :

Les phénomènes de concordance ou de discordance entre la phrase et le mètre sont donc de même sorte, qu'ils se produisent d'un vers à l'autre ou à l'intérieur du même vers [...] Ils tiennent très naturellement à la hiérarchie des accents, aux nuances d'éclairage des mots selon qu'ils sont en fin d'hémistiche ou en fin de vers, au poids particulier des effets à la rime quand elle existe. Mais il n'y a pas de différence de nature.

(1995_[167], p. 116)

Or, si de tels décalages sont « par nature » presque semblables, ils ne le sont pas totalement dès lors que l'on s'intéresse à la manière dont ils sont perçus. L'enjambement trans-strophique des vers 4 et 5, par exemple, est plus marqué que l'enjambement intra-strophique des vers 2 et 3. Par ailleurs, le premier quatrain s'achève sur une unité de sens virtuel. Seul, il est donc globalement consistant. Cette unité globale du quatrain tend à minorer l'enjambement de la frontière modulaire interne. Baudelaire trouble sciemment, avant Rimbaud, les « fleuves impassibles » de la versification classique en passant outre non seulement les frontières internes des strophes mais aussi, et cela est plus lourd de conséquence, les frontières externes. A ces limites théoriques s'ajoute une autre difficulté, pour moi capitale : Mazaleyrat étudie « la poésie dont on peut penser qu'elle fait partie du monde culturel familier d'un lecteur ou d'un étudiant non spécialisés : entendons la poésie en français classique ou moderne » (1995_[167], p. 7). L'auteur, dont la visée est pédagogique, gagne ainsi en cohérence¹³⁰ mais doit abandonner une partie non négligeable de ce qui a fait la richesse de la poésie française¹³¹. Deux points semblent donc rendre *a priori* peu opérante l'approche dispositionnelle dans le cadre de mon étude, l'un théorique, l'autre historique.

Limites historiques de l'analyse dispositionnelle

J'ai déjà souligné à plusieurs reprises que les normes que déjoue Baudelaire mais aussi Hugo ou Rimbaud – si présentes et si anciennes qu'elles nous semblent exister depuis les origines – sont le résultat d'un long cheminement. Marot reprend sa traduction des *Bucoliques* pour y biffer quelques césures épiques passées de mode. Ronsard condamne les enjambements puis

¹³⁰ « Seul un état de langue déterminé pouvait donner lieu à une étude cohérente des éléments et des structures de ses formes versifiées d'expression » (1995_[167], p. 7)

¹³¹ Il intègre par ailleurs à sa présentation – et ce de façon assez paradoxale à mon sens – les formes de la poésie contemporaine. Il y a bien là continuité dans la langue mais, s'il fallait choisir, à des fins didactiques, des textes de périodes différentes, je pense qu'il serait plus évident d'étudier en parallèle les métriques de Villon et Baudelaire, ne serait-ce qu'en raison d'une commune périodicité, que celles de Baudelaire et Claudel.

revient sur son jugement. Malherbe penche pour une césure secondaire entre le septième et le huitième vers dans le dizain mais ne la met pas toujours clairement en place, du moins avant de se rallier à la position de Mainard. Ces trois exemples, parmi tant d'autres, soulignent l'importance du facteur temporel dans la recherche de ce qui fait le style des auteurs. Ainsi, des écarts qui, chez Rimbaud, nécessitent un commentaire parce qu'ils sont « hors normes » sont peut-être vides de sens chez Ronsard. De fait, lorsque l'on lit des poèmes du haut Moyen Âge et du début de la Renaissance, on constate, de façon assez instinctive, que la versification y est suffisamment souple pour que les enjambements intra et extra-modulaires soient tolérés. J'ai pu relever, en lisant les pièces anciennes que Bernard Delvaille a retenues pour son anthologie¹³², des procédés que je n'aurais trouvés plus tard que chez des auteurs désireux d'ébranler les traditions. J'en cite quelques-uns au hasard :

➤ *clitiques et prépositions en fin de vers :*

m. Mais non pas moy, ne ceux
 Qu'aime la Muse.

p. 509 – A Cupidon (Ronsard)

suite Je voy Baïf, Denisot et Belleau,
 Butet, du Parc, Bellay, Dorat, et celle
 Troupe de gens qui court apres Jodelle :

p. 512 - Les Isles fortunées (Ronsard) – suite (aa)^x

➤ *enjambement passant une frontière de modules :*

m.1 Nature de tes dons adore l'excellence,
 Tu caches les plaisirs dessous muet silence
 Que l'amour jouissante
m.2 Donne, quand ton obscure / étroitement assemble
 Les amans embrassés, et qu'ils tumbent ensemble
 Sous l'ardeur languissante.

p. 512 - Hinne a la nuit (Ronsard).

¹³² Delvaille, 1991_[56] p. 502 à 520.

Ces procédés qui, par leurs multiplications même, étaient recevables à l'époque de Ronsard, ont été rejetés par la poésie classique et retrouvés par la poésie contemporaine. Mazaleyrat note, justement :

C'est – paradoxalement chez ces novateurs – par un abandon si spontané aux automatismes rythmiques du vers régulier à césure fixe que, quand ils reviennent en quittant le vers libre, ils le pratiquent comme au Moyen âge, sans souci constant de l'exacte adaptation du texte au système du mètre qui lui sert de support.

(1995_[167], p. 154)

Il y a là un mouvement que Borges révèle quand il fait (r)écrire le *Don Quichotte* par un auteur qui ignore tout de Cervantes, soulignant ainsi qu'une re-création, même inconsciente, n'a pas la même valeur qu'une création. L'analyse poétique ne peut passer outre cette dimension. Mazaleyrat d'ailleurs ne l'ignore pas mais, lorsqu'il borne son étude aux formes classiques et postclassiques, il prend le risque de négliger cet aspect et d'aller, de ce fait, vers des impasses théoriques.

Le système métrique classique est essentiellement binaire. Il se construit autour de trois grands schémas de rimes – (aa), (abab), (abba) – que les écrivains combinent entre eux. Une analyse fondée sur ce système cherchera à retrouver dans la strophe cette binarité. Le huitain

Qu'il est doux, qu'il est doux d'écouter des histoires,	a
Des histoires du temps passé,	b
Quand les branches d'arbres sont noires,	a
Quand la neige est épaisse et charge un sol glacé !	b
Quand seul dans un ciel pâle un peuplier s'élance,	c
Quand sous le manteau blanc qui vient de le cacher	d
L'immobile corbeau sur l'arbre se balance,	c
Comme la girouette au bout du long clocher ! ¹³³	d

est, par exemple, composé de deux quatrains (abab) métriquement autonomes¹³⁴. La césure passe entre ces deux quatrains : (abab//cdcd). Il n'y a pas de difficulté, la strophe est paire. En revanche, la recherche de (super)structures binaires dans des strophes impaires donne parfois

¹³³ Alfred de Vigny, *Poèmes antiques et modernes*, nrf, Poésie, Gallimard, 1973, p. 106

¹³⁴ Même analyse chez Sébillet_[50] (Goyet, 1990_[38], p. 101)

des résultats pour le moins discutables. Mazaleytrat donne du septain romantique l'analyse suivante :

Type de strophe prolongée à dominante réalisant la liaison entre deux systèmes : le septain romantique, où les deux systèmes emboîtés sur dominante de liaison assurent l'amplification poétique ou oratoire de l'ensemble tout en maintenant l'unité :

Le crépuscule ami s'endort dans la vallée	a^1
Sur l'herbe d'émeraude et sur l'or du gazon,	b^1
Sur les timides joncs de la source isolée	a^2
Et sous le bois rêveur qui tremble à l'horizon,	b^2
Se balance en fuyant dans les grappes sauvages,	c^1
Jette son manteau gris sur le bord des rivages,	c^2
Et des fleurs de la nuit entr'ouvre la prison.	b^3

(deux systèmes : thème $a^1 b^1 a^2 b^2$, amplification $b^2 c^1 c^2 b^3$; dominante de liaison b assurant l'unité d'ensemble).

(1995_[167], p. 87)

Il décompose la superstructure en deux quatrains, l'un à rimes croisées, l'autre à rimes embrassées. Le quatrième vers de la strophe est commun aux deux systèmes¹³⁵. Soit $4 + 4 = 7$ ¹³⁶. On ne peut, par ailleurs, que souligner la pertinence du choix de cette strophe comme modèle puisque l'analyse en deux quatrains virtuels rend possible une double lecture : « le crépuscule ami s'endort dans la vallée et sous le bois rêveur » et/ou « Le crépuscule ami s'endort dans la vallée et se balance en fuyant dans les grappes sauvages sous le bois rêveur ». Une telle lecture aurait d'emblée été plus contestable avec la première strophe de « La maison du berger » :

¹³⁵ Analyse par emboîtement à rapprocher de celle que Mazaleytrat propose pour certains vers (1995_[167], p. 87). Il décompose ainsi le passage d'Apollinaire « Et des oiseaux protègent de leurs ailes ma face et le soleil » en un décasyllabe 4-6 « Et des oiseaux // protègent de leurs ailes » et un alexandrin 66 « Protègent de leurs ail(es) // ma face et le soleil ». Vingt-deux syllabes pour un groupe qui, avec une lecture identique, n'en compte que seize. Les rythmes 4, 6, 46 et 66 sont certes suffisamment fréquents dans la poésie pour qu'un écrivain les exploite en conscience dans des formes libres et pour que les lecteurs les retrouvent mais je ne pense pas qu'une structure emboîtée soit sensible d'emblée.

¹³⁶ Sébillet_[50] avait, certes, rapproché le septain du huitain mais avait retranché le vers septième (« Le septain et le neuvain dépendent du huitain : car le septain régulièrement se fait en syncopant le carme septième qui serait au huitain »).

Si ton cœur, gémissant du poids de notre vie,
 Se traîne et se débat comme un aigle blessé,
 Portant comme le mien, sur son aile asservie,
 Tout un monde fatal, écrasant et glacé ;
 S'il ne bat qu'en saignant par sa plaie immortelle,
 S'il ne voit plus l'amour, son étoile fidèle,
 Eclairer pour lui seul l'horizon effacé ;¹³⁷

Si le premier quatrain potentiel est cohérent sur le plan syntaxique, le second, composé des quatre derniers vers, l'est beaucoup moins. J'outrepasse ici probablement les propos de Mazaleytrat en cherchant le point limite au-delà duquel son approche devient problématique. Il signale ailleurs que la césure du septain est à la dominante à la frontière des deux systèmes, c'est-à-dire après le quatrième vers. Il n'en reste pas moins que la tendance naturelle de ce type d'analyse à vouloir réduire les strophes à des schémas binaires, de préférence symétriques, où alternent des périodes constituées de *a* et de *b*, conduit à des apories. Elles peinent évidemment à analyser les strophes impaires mais pas seulement. Mazaleytrat écrit, à propos du dizain marotique :

On éprouvera la rigueur de structure du dizain de Maurice Scève, établi sur composition de deux quintils en symétrie absolue :

L'aube éteignait étoiles à foison,	a
Tirant le jour des régions infimes,	B
Quand Apollo montant sur l'horizon	a
Des monts cornus dorait les hautes cimes	B
Lors du profond des ténébreux abîmes,	B
Où mon penser par ses fâcheux ennuis	C
Me fait souvent percer les longues nuits,	C
Je révoquai à moi l'âme ravie,	d
Qui desséchant mes larmoyants conduits,	C
Me fit clair voir le soleil de ma vie.	D

On voit le principe : deux groupements symétriques, donc à schémas inversés, autour d'un noyau central formé par le redoublement plat de deux dominantes (*BB / CC*), selon la formule d'ensemble *a B a B B / C C d C d*. Structure sévère et accordée à la méditation de la *Délie*.

(1995_[167], p. 95)

¹³⁷ Mazaleytrat, 1995_[167], p. 154.

Structure sévère certes et surtout fondamentalement discordante dans l'hypothèse 5-5-vers. Mais Mazaleyrat, qui indique un enjambement à la frontière des deux quatrains du *Chat* chez Baudelaire, ignore ici totalement une divergence de nature comparable bien que de degré différent. En privilégiant « la forme malgré le sens »¹³⁸, il nie le mouvement naturel de ce poème en particulier – mouvement pourtant rendu évident par la présence de l'adverbe « lors » au début du sixième vers – et celui de la majorité des pièces de la *Délie*. J'ai effectué un rapide pointage de ces pièces sur l'édition de Françoise Charpentier¹³⁹ : près de 90% des dizains ont une césure quatrième, 60% sont 4/2-4-vers. Seules cinq pièces (I-4, XII-1, XIII-5, XVI-5 et XXIX-7), soit 1% du total, peuvent être lues possiblement avec une césure cinquième. Je donne, à titre d'exemple, la première d'entre elles :

Voulant tirer le haut ciel Empyrée
De soi à soi grand'satisfaction,
Des neuf Cieux a l'influence empirée
Pour clore en toi leur opération,
Où se parfit ta décoration ;
Non toutefois sans licence des Grâces,
Qui en tes mœurs affligent tant leurs faces
Que quand je viens à odorer les fleurs
De tous tes faits, certes, quoi que tu fasses,
Je me dissous en joies et en pleurs.
(Scève, 1984_[83], p. 53)

Une analyse 5-5-vers de ce type de dizain révèle également une méconnaissance totale du rôle que jouent les rétro-enchaînements dans les structures pré-classiques.

Le corpus marotique, rédigé au début du seizième siècle, présente évidemment certaines de ces formes anciennes. Moins de trente pour cent des schémas de cet ensemble sont, par anticipation, de type classique pur ou inversé (je ne compte pas les strophes des

¹³⁸ Selon les termes même de Mazaleyrat :

La césure [du vers ici mais l'analyse peut s'étendre à la strophe] est donc un moyen de distribution des nombres syllabiques donné par :

- la forme unie au sens dans les vers concordants
- le sens créateur de forme dans le vers libre
- la forme malgré le sens dans les vers discordants

(1995_[167], p. 147)

¹³⁹ Maurice Scève, *Délie*, nrf, Poésie, Gallimard, 1984_[83]. Analyse pifométrique.

sonnets, des rondeaux et les envois des ballades dont le traitement est spécifique). Pour ces formes et pour leurs variantes, je présume une structure métrique autonome générale de type $(a^m \underline{b} / a^n \underline{b})^x$. L'analyse syntaxique et/ou sémantique sert alors à tester la pertinence du schéma théorique. Pour les structures qui n'entrent pas dans le cadre de l'analyse traditionnelle ou qui présentent des ambiguïtés, l'approche est nécessairement différente. Elle implique de travailler au cas par cas, sans présumer une structure métrique. Pour la construire, je m'appuie sur la structure syntaxique et infère à partir d'elle la structure métrique. Quelle que soit l'approche envisagée, je pars de l'idée qu'il existe une interaction entre la métrique et la syntaxe.

SECONDE PARTIE :

GÉNÉRALITÉS

SUR LES (SUPER)STRUCTURES MÉTRIQUES.

DESCRIPTION ET ANALYSE.

Avant de décrire les (super)structures telles qu'elles apparaissent dans mon corpus, j'ai cherché à savoir quelles formes elles pouvaient prendre au début du XVI^e siècle. J'ai pu ensuite établir un relevé et classer les données qu'il contenait. Je commence donc ce chapitre par une description théorique de l'organisation des superstructures métriques.

2.1. Du vers à la strophe : modes d'agencement des (super)structures

2.1.1. Suites de vers / structures métriques : une distinction pertinente ?

Mazaleyrat distingue deux modes d'organisation des vers entre eux, l'un par successions, l'autre par structures. J'emprunte momentanément cette division.

La distribution des vers en *rimes plates* et le système assonancé des laisses médiévales relèvent du premier groupe. Pour Mazaleyrat, les vers dans ces schémas se suivent sans que ne soit créée d'unité supérieure. On ne peut alors leur attribuer le statut de strophe.

La liaison simple, la répétition, par l'effet des rimes plates, par la reproduction d'un groupe rythmique, ont leur valeur et produisent leurs effets. Ce n'est pas une valeur, ce ne sont pas des effets d'ordre strophique. Le principe esthétique de la strophe est autre. Ce n'est pas un principe de libre liaison ; c'est un principe d'organisation plus stricte, fondée sur des correspondances métriques ou sonores exactement distribuées et créant un effet moins par leur existence que par l'ordre même de leur présentation [...] Leur seule unité réside dans une répétition sans dessein directeur, et tel ou tel des éléments créateurs de cette unité pourrait, pourvu que la répétition restât assurée, changer de place ou disparaître sans que le groupement en tant que tel en soit affecté.

(1995_[167], p. 81)

La définition qu'il donne de la strophe (« groupe de vers formant un système complet d'homophonies finales » 1995_[167], p. 84) implique directement cette conception puisque « le principe de la strophe est alors, dans cette perspective, comme un principe d'attente déçue, renouvelée, puis progressivement satisfaite » (1995_[167], p. 84). Or avec un seul timbre (laisse) ou avec des timbres qui s'enchaînent par binômes, il n'y a pas d'effet d' « attente déçue » puisque le timbre d'appel trouve son écho dès le vers suivant. Pourtant, ce qui, d'un point de vue purement logique, reste incontestable pose des problèmes théoriques. Mazaleyrat, d'ailleurs, en a conscience. Le schéma par *rimes plates* est toujours soumis au minimum à une répétition de timbre et de mètre, condition indispensable qu'il souligne en notant que la

répétition doit restée assurée. De fait, si Mazaleytrat distingue, à juste titre, les (aabb) des (abab) ou des (abba) – mettant ainsi en cause l'équivalence apparente des trois formes – il dissocie en revanche, à tort, des unités métriques de structures certes différentes (le degré de complexité n'est pas le même) mais de nature similaire. Cette approche le conduit à donner aux quatrains alternés – (aabb) / (abba) – de *L'Emigrant de Landor Road* (Apollinaire) des statuts distincts. Pour lui, les seconds sont des strophes, les premiers ne le sont pas (1995_[167], p. 85). Or les contraintes métriques et rimiques sont d'importance égale dans les deux cas (répétitions de schémas de rimes + répétitions de schémas de mètres pour les deux types de quatrains). De plus, ces quatrains apparaissent comme équivalents dans la mesure où ils alternent l'un l'autre de façon périodique. Les quatrains (aabb) ont, pour moi, ici, incontestablement un statut strophique. Certes, ce statut n'est pas systématique pour toutes les structures de type (aa)^{x140} mais, dans ce cas particulier comme dans le cas général, ces formes restent soumises à des phénomènes périodiques relevant de procédés métriques. En conséquence, elles sont ni plus ni moins libres que les autres. Ce que note B. de Cornulier :

La forme (a a) n'est pas plus « libre », que la forme (ab ab) ; et celle-ci n'est pas moins que les autres fondée sur des « constantes » ou répétitions : les concepts fondateurs de la théorie de la strophe de J. Mazaleytrat ne sont pas discriminants dans l'application qu'il en fait ; et cela est encore lié au caractère endométrique (pour la strophe comme pour le mètre) de son analyse : il est incontestable, dans une perspective exométrique, qu'un (aa) n'est ni plus ni moins déterminé par équivalence avec un autre (aa) qu'un (abab) avec un autre (abab).

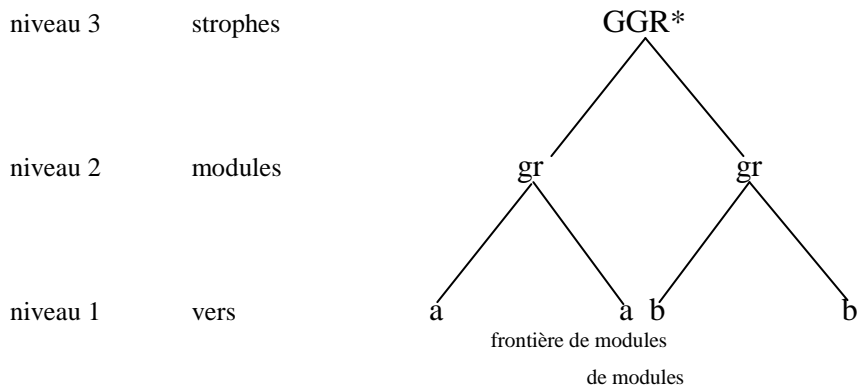
(1995_[123], p. 150, note 54)

La différenciation entre succession et structure n'a donc pas lieu d'être du moins telle qu'elle est posée par Mazaleytrat. Elle est inopérante et révélatrice d'un aspect de l'analyse dispositionnelle dont j'ai déjà mentionné l'existence : la linéarité. Mazaleytrat décrit, pour ce schéma, une succession, sans discerner que sa description peut s'étendre aux autres schémas dès lors que l'on envisage une analyse par niveaux. Je reprends, en changeant de perspective, la première strophe du poème d'Apollinaire :

¹⁴⁰ Voir les troisième et sixième parties de mon étude.

	Niveau 1	Niveau 2
Le chapeau à la main il entra du pied droit	a	
Chez un tailleur très chic et fournisseur du roi	a	aa
Ce commerçant venait de couper quelques têtes	b	
De mannequins vêtus comme il faut qu'on se vête	b	aa

Cette strophe présente, à un premier niveau, une succession de deux fois deux vers mais elle présente également, à un niveau supérieur, une reprise de la même structure (aa) :



La rime brisée, chère aux Grands Rhétoriciens, consiste à jouer avec ces différents niveaux. J'emprunte à Froissart un texte cité par Lote dans le second tome de son *Histoire du vers français* (1951_[163b], p. 164 - formatage mien).

	Niveau 1	Niveau 2
Quand je regart	a ₄	
ma dame, de quel part	a ₆	a ₄₊₆
Le Doulc Regart	a ₄	
se moët et se depart,	a ₆	a ₄₊₆
Qui ne le lait,	b ₄	
ne pour gain ne pour perte,	b ₆	b ₄₊₆
Amours qui m'est,	b ₄	
la merci soie, aperte	b ₆	b ₄₊₆

Mise en page de cette façon, la pièce apparaît comme un huitain hétérométrique construit sur deux rimes¹⁴¹ mais, si je lui redonne son formatage d'origine, je trouve un quatrain de décasyllabes en rimes plates structurellement similaire à celui d'Apollinaire.

¹⁴¹ Je ne présente en regard du poème que les deux premiers niveaux.

Quand je regart / ma dame, de quel part	a ₄₊₆	
Le Doulc Regart / se moet et se depart,	a ₄₊₆	aa
Qui ne le lait, / ne pour gain ne pour perte,	b ₄₊₆	
Amours qui m'est, / la merci soie, aperte.	b ₄₊₆	aa

Autre exemple : ce huitain en équivoques de G. Crétin cité dans l'*Art poétique* de 1523 et repris toujours par Lote (1951_[163b], p. 158)

Filz, par escriptz / j'ai sceu que ung jour, a Han,	a ₄₊₆	
Fis pareilz criz / d'homme qui souffre ahan,	a ₄₊₆	aa
Portant le faix / de guerres et ses alarmes ;	b ₄₊₆	
Pourtant le fais / qu'elle provoque a larmes	b ₄₊₆	aa
Tes doulz yeux secz / et sus eulx l'eau tost rend ;	c ₄₊₆	
Tels douze exces / plus soudain que torrent	c ₄₊₆	aa
Lesse courir, / son cours prendre tes forces :	d ₄₊₆	
Les secourir / est requis que t'efforces.	d ₄₊₆	aa

L'équivoque ajoute à la rime brisée une difficulté supplémentaire mais le principe d'emboîtement est le même. On pourrait ainsi multiplier les contraintes ou les défaire, il n'en resterait pas moins que la rime seule ne suffit pas à définir ni le vers ni la strophe. Ces exemples l'illustrent en découvrant le principe esthétique véritable de la strophe. Elle n'est pas « fondée sur des correspondances métriques ou sonores », comme le pense Mazalayrat, mais sur des correspondances métriques *puis* sonores. En d'autres termes, le mètre fait la strophe, les rimes l'organisent¹⁴². Mazalayrat l'écrit mais semble ne pas en tirer les conséquences puisqu'il garde, comme fondement de la strophe, l'organisation rimique :

Le système strophique est fondé sur la seule combinaison des homophonies finales en cas de permanence d'un même type métrique (4 octosyllabes par exemple) d'un bout à l'autre de la série. A ce système premier, d'ordre phonique, s'ajoute un second élément structural, d'ordre proprement métrique, en cas de combinaison, à l'intérieur de la strophe, de différents types de vers. Rien n'empêche d'ailleurs, dans une perspective moderne, qu'une strophe soit bâtie sur le seul agencement des mètres si

¹⁴² En d'autres termes, il faut d'abord avoir disposé les vers et les modules pour placer ensuite les rimes. Ce fait soulève un problème terminologique, mentionné par Jean-Louis Aroui dans le rapport de soutenance, à propos de la notion de « groupes rimés ». Ce terme laisse croire, à tort, que la rime domine dans la formation de la strophe, or ce sont les constituants strophiques (vers, modules, groupes de modules) qui la forment, pas les rimes : « L'arbre d'une strophe représente l'ensemble des vers et des modules constitutifs de cette strophe. Les rimes prennent place à la fin de ces constituants, selon des règles précises (et à préciser), mais ne les constituent pas » (J.-L. Aroui, rapport de soutenance).

celui-ci ordonne le groupement des vers en structure perceptibles. Un poème non rimé dont les vers seraient groupés en ensembles 12-6-12-6 par exemple peut être clairement senti comme un poème en strophes. C'est alors la reproduction du schéma qui assure la perception d'une ordonnance supérieure à la simple succession.

(1995_[167], p. 90)

Pour lui, il y a strophe, dans un système isométrique, quand les sons se combinent, c'est-à-dire quand les rimes alternent. A cette alternance peut venir s'ajouter, dans un système hétérométrique, une périodicité en mètre. Nous restons jusque là dans le strict domaine de sa définition. Mais il envisage également une alternance de mètres sans alternance de son et donne un statut strophique à ce type de structure, accordant ainsi, de ce fait, un rôle premier au mètre. Or ce statut est propre à tout système strophique, qu'il soit hétérométrique ou isométrique. Pour preuve, il existe des strophes isométriques sans rime mais pas des strophes sans mètre.

L'absence de rime, dans un contexte poétique, n'est d'ailleurs pas propre seulement à la poésie moderne. Il subsiste des tentatives beaucoup plus anciennes bien que moins systématiques. Sébillet remarque :

Note donc que tu trouveras des vers mesurés autrement du nombre de leurs syllabes, mais sans parité de son en leurs fins, et sans rime : Qui est chose autant étrange en notre Poésie Française, comme serait en la Grecque et Latine lire des vers sans observation de syllabes longues et brèves [...] Peu de Poètes Français liras-tu, qui aient osé faire vers sans rime : toutefois, afin que tu ne me penses parler par cœur, tu liras aux œuvres de Bonaventure des Périers, la Satire d'Horace [...]

(dans Goyet, 1990_[38], p. 142)

Le constat est le même chez Fouquelin¹, qui reprend Sébillet et cite pour exemple une épitaphe de Ronsard :

Car combien qu'on puisse trouver des vers sans rime, comme l'épitaphe de Monsieur d'Orléans fait par Ronsard toutefois telle sorte de vers est aussi étrange en la langue française, que serait en la Grecque ou Latine, écrire des vers sans observation de syllabes longues et brèves [...]

(dans Goyet, 1990_[38], p. 349)

On pourrait aussi, pour illustrer les propos de Ronsard, mentionner certaines pièces du

Psautier de David traduit, à la même période, par Blaise de Vigenère sous forme de verset¹⁴³ :

Seigneur pourquoi t'éloigne-tu
ainsi de nos maux et misères ?
Nous méprises-tu de la sorte ?
Le pervers enflambé d'orgueil
comme un feu dévore le pauvre ;
mais telles gens sont attrapés
ès entreprises qu'ils machinent.
(Delvaille, 1991_[56], p. 497)

Toutes ces pièces apparaissent, de façon assez symptomatique, à une époque où la poésie antique est à l'honneur. Or cette poésie est fondée essentiellement sur le rythme et non sur la rime. Retour aux Anciens donc à cette différence près que le rythme du vers s'établit non plus en fonction du nombre de pieds mais du nombre de syllabes, sauf dans quelques rares pièces. A titre d'exemple, je signale une forme, issue de la synthèse des systèmes latin et français, créée par Antoine du Baïf, l'ode « Rithmée a la françoise et mesurée a la grecque et latine » :

Cě pětīt dĕiu | chōlĕre ārchĕr, | lĕgĕr ōiseāu,
A la parfin | ne me lerra | que le tombeau,
Si du grand feu | que je nourri | ne s'amolit | la vive ardeur.
Un esté froid, | un hyver chault | me gelle et fond,
Mine mes nerfs, | glace mon sang, | ride mon front ;
Je meurs vifs, | ne mourant point ; | je seiche au tems | de ma verdeur.
(Delvaille, 1991_[56], p. 552)¹⁴⁴

Tous ces textes sont considérés comme des poèmes, ce qui montre que la rime est effectivement une caractéristique seconde de la versification¹⁴⁵.

Pourtant, la rime reste souvent perçue, à tort, comme le fondement de la strophe. Sébillot donne d'ailleurs une explication à cette suprématie apparente en soulignant que la

¹⁴³ Il y a une régularité métrique (8-vers) mais pas de régularité d'ordre strophique. Les ensembles graphiques qui sont donnés par le formatage de mon édition soulignent cette absence. Les vers, qui auraient pu être groupés par le sens ou la syntaxe, à défaut de l'être par la rime, en unités périodiques de trois ou quatre vers, ne le sont pas.

¹⁴⁴ Pour une analyse de textes de Baïf, voir l'étude d'Olivier Bettens : <http://virga.org/baif/index.php?item=1>. On peut également se reporter à son site, « Chantez-vous français », pour tout ce qui concerne, plus généralement, la relation musicale ou prononciation / poésie : <http://virga.org/cvf/bibliogr.php>.

¹⁴⁵ Certaines traductions de poèmes anciens témoignent également de cette primauté. Lorsque J. Dufournet traduit, dans une édition bilingue, des pièces médiévales, il garde le mètre, pas la rime. (Anthologie de la poésie lyrique française des XIIe et XIIIe siècles, nrf, Poésie/Gallimard, 1989_[63])

rime est la partie la plus visible de la poésie :

De là est-ce que le rude et ignare populaire ne retenant des choses offertes que les plus rudes et apparentes, oyant et lisant les carmes français, en a premièrement et plus promptement retenu et pris la rime : du nom de laquelle partie a aussi premièrement failli en nommant tout le vers et l'œuvre.

(dans Goyet, 1990_[38], p. 56)

L'assimilation par métonymie de la notion de rime – au sens de « parité, ressemblance, et consonance de syllabes finissant les vers Français » – à celle de poésie, facilitée par l'étymologie (le terme latin *rhythmus*, qui désigne la mesure ou la cadence, est voisin du mot *rime* par sa sonorité) achève de donner à la rime une place qui n'est pas la sienne et ce très tôt¹⁴⁶. Or, en lui accordant un rôle central, on déplace vers la périphérie le mètre, qui est pourtant l'élément central, celui par lequel on définit en premier lieu la poésie.

Dans un contexte poétique où l'isométrie est privilégiée, le facteur discriminant, celui qui permet de classer des strophes, reste toutefois la rime. C'est, en effet, sur ce critère que « repose traditionnellement, selon Mazaleyrat, la structure de la strophe » (1995_[72], p. 82.) et c'est à partir de lui que les superstructures se déterminent, le plus souvent, dans l'analyse modulaire. Le fondement sur lequel repose cette approche est une définition de la strophe basée sur un principe de répétitions périodiques de vers (nombre et longueur) et de rimes. Mazaleyrat y ajoute l'alternance. D'où son refus de considérer comme strophes les ensembles isométriques monorimes ou à rimes plates. D'où l'intégration, dans cette catégorie, des groupes hétérométriques rimés ou non. Or si l'on suit cette logique, le huitain de Crétin ou le quatrain de Froissart, qui ne sont pas des strophes lorsqu'ils sont formatés comme tels, en prennent les apparences à double titre (alternance et en sons et en mètres) dès qu'on modifie la mise en page. Une distinction entre suites (ensembles qui ne présentent pas d'alternance) et structures n'a donc pas *a priori* de pertinence au moins dans ce contexte, il est vrai, assez particulier. Plus généralement, les pièces à *rimes plates* font effectivement difficulté. Elles ne peuvent être reçues comme superstructures que si l'on se défait du principe d'alternance et que l'on envisage le couple (aa) comme étant constitué de deux éléments distincts (a+a). J'y

¹⁴⁶ Et pour longtemps. Ce ressenti est toujours d'actualité. B. de Cornulier note, à ce propos :

L'idée que les rimes sont des coups de sifflets destinés à signaler la fin des vers (comme si c'était nécessaire à un lecteur, ou suffisant pour un auditeur paumé) n'est pas seulement peu vraisemblable ; elle présente les rimes comme fondement des vers, alors que ce sont les vers qui forment la structure de base à partir de laquelle les rimes peuvent éventuellement déterminer des superstructures dont les vers sont les éléments. (1995_[167], p. 130)

reviendrai dans la troisième partie. Quant aux autres pièces, elles ne posent pas de problème pour Mazaleytrat, puisque, exception faite des pièces à rime tiercée, elles sont généralement alternantes en rimes.

2.1.2. Strophes simples, strophes prolongées, strophes composées

Mazaleytrat (1995^[167], p. 86) classe les strophes en trois ensembles :

- les *strophes simples*, combinaison complète et unique d'homophonie finales
- les *strophes prolongées*, où une finale dite *dominante* est reprise, soit seule en fin de strophe (ex. abab-a), soit pour assurer la jonction avec un nouveau système¹⁴⁷.
- les *strophes composées*, où deux ensembles autonomes pouvant être considérés comme strophes sont associés (ex. abba-ccdeed).

Je ne reviendrai pas ici sur le bien fondé de l'approche dispositionnelle, j'en ai déjà souligné les limites quand l'usage qui en est fait passe outre le sens des textes¹⁴⁸. Cependant, cette classification trouve pleinement sa place dans l'analyse métrique dès lors que l'on ne s'en sert pas comme d'un système rigide. Elle permet ainsi de distinguer très rapidement des principes d'organisations strophiques différents mais qui ne s'excluent pas forcément les uns les autres. Le huitain (abab-bccb), par exemple, que Mazaleytrat donne comme modèle de strophe prolongée, est aussi et surtout composée.

L'idée que les strophes puissent être composées trouve un écho remarquable dans l'analyse de certains poèmes médiévaux. Les spécialistes du Moyen Âge se sont attachés à décrire les couplets (*coblas*) utilisés dans les chansons de l'époque courtoise. Ils présentent toutes les caractéristiques des strophes composées¹⁴⁹. Lote propose une synthèse de ces recherches, dans *Histoire du vers français*. Il y souligne les points de convergence et de divergence de deux analyses. La première, celle de P. Meyer, aboutit à une bipartition de la strophe :

¹⁴⁷ L'exemple donné par Mazaleytrat est celui du septain romantique ababccb, qu'il analyse en suivant le schéma abab-bccb, b étant la dominante (analyse chevauchante décrite dans le chapitre 1.3.3., « les limites historiques de l'analyse dispositionnelle »). La notion de strophe dite *prolongée* recouvre, partiellement et avec une analyse différente, celle de *strophe augmentée*, que l'on trouve dans l'*Art Poétique* de B. de Cornulier (1995^[123], p. 180).

¹⁴⁸ Je ne pense pas, par exemple, que le quintil ababa puisse être a priori considéré automatiquement comme une strophe prolongée. Il ne peut l'être, à mon sens, que lorsque le dernier vers est syntaxiquement démarqué. Ce qui ne semble pas évident dans le poème d'Apollinaire par lequel Mazaleytrat illustre sa définition.

¹⁴⁹ Le système des *coblas* est décrit par Molinier dans les *Leys* ^[45] t. II, p. 121 et suivantes.

« La strophe à deux parties, écrit P. Meyer, se compose le plus ordinairement d'un quatrain, divisible en deux paires de vers, la rime reliant les deux vers qui forment paire, et d'une série variable de vers offrant des combinaisons infinies »

(Lote, 1951_[163b], p. 213)

La seconde, plus fréquente, est celle d'A. Jeanroy, qui conduit à une tripartition :

On considère que le quatrain initial ne forme pas un tout ; on y distingue les deux premiers vers, qui constituent l' « ouvert », puis les deux derniers, qui constituent le « clos », et auxquels fait suit la « cauda » : « La tripartition, écrit A. Jeanroy, consiste en ceci que le couplet est divisé en trois groupes de vers, dont les deux premiers se font strictement pendant, dans l'ordre simple ou inverse (*abab* ou *abba*) alors que le troisième est symétrique »

(ibid. p. 213)

Lote réduit cette différence à une simple question de terminologie mais il y a là une opposition plus fondamentale liée à un problème de perception des niveaux métriques – ce qui me fait privilégier la première analyse. Quoiqu'il en soit, on trouve dans ces approches plus qu'une ébauche d'analyse modulaire. Lote détaille ainsi la structure du second couplet du *Lai de la Rose* :

COUPLET	ouvert	Doce amie, car te preng garde Kex la cose est ki tant m'atarde ! Tu tiens la clef ki mon cuer garde :
	clos	Avoir nel puis sans ton congié : Car dedens toi l'as herbergié, En ta prison l'as enfregié :
	CAUDA	
	1 ^{er} membre	Je t'aim Et claim,
	2 ^{ème} membre	Ma tres doce amie, Mon aim Reclaim
	3 ^{ème} membre	La dont j'ai envie ; J'ai faim Del pain Ou je voi ma vie

Ici le couplet est de six vers sur deux rimes, nettement bipartite. La coda comprend trois membres *aab* exactement semblables entre eux. La musique accuse très vivement les divisions et correspondances du texte
(ibid, p. 223)

Il est possible de rapprocher cette description des *coblas doblas* de celle faite par Jacques Legrand, dans *Des Rimes*^[42], à propos des strophes de ballades :

Outre plus, aucuns ditz sont nommez balades, lesquelles se font en diverses manieres ; toutefois la plus commune manière si est de fere deux vers [groupes de vers, strophes ?] de pluseurs couples [vers], desquelz deux vers l'ung s'appelle l'ouvert et l'autre le clos, et puis après in doit fere ung vers nommé outre passe, lequel doit tenir sa rime des deux premiers ou du refrain, ou de tous deux, qui peult. Et finalement on doit fere un refrain
(dans Langlois, 1902^[41], p. 7)

La citation est suivie, dans l'édition Langlois, d'une référence à Jeanroy, qui a lui-même édité ce texte et qui l'a illustré par la pièce suivante (commentaire de Jeanroy. Citation que je tronque mais que Jeanroy ou Langlois a déjà probablement réduite puisque la description de Legrand n'est pas totalement en accord avec la citation censée l'illustrer) :

ouvert	{	Pourquoy prens tu en tel ploy, Dy le moy, Jocane gent et vertueuse,
clos	{	Et espargnez en recoy, Par anoy, Viellasse la dolereuse ?
couplet semblable au refrain [outrepasse]	{	Tu joues a la courseuse. Orrible, laide et hideuse. Fuy t'en, je le proy, Va faire ailleurs ton envoy ; T'acointance est hayneuse.
refrain	{	Mort felonne et despiteuse, Fausse, desloyal, creuse, Qui regnes sans loy, Je la plaing a Dieu de toy, Car tu es trop perilleuse.

Si l'on regroupe les couplets de façon à ne faire qu'une strophe, on retrouve exactement la superstructure décrite par Lote avec un couplet (ouvert et clos) et une coda, qui comprend le couplet/outrepasse et le refrain. Réduisez le refrain à un vers et vous obtenez un possible douzain de ballade tel qu'on le pratique à l'époque de Marot. On remarquera, enfin, dans les exemples cités par Lote et par Jeanroy, un point essentiel : pour les écrivains du Moyen Âge, il y a équivalence entre les formes (ab-ab) et (aab-aab). Cette équivalence demeure dans les strophes de type classique. B. de Cornulier note :

On peut dire que dans les strophes classiques, qu'elles soient pures ou inverties, les modules de base que sont les modules initiaux sont toujours de type $a^m b$, où le nombre m de (vers à) terminaisons internes varie de zéro pour les modules simples à deux pour les sizains paires de tercets.

(1995_[123], p. 139)

De fait, il est possible de décrire la plupart des pièces métriques, qu'elles soient classiques ou anciennes, comme des composées de la forme (ab-ab) et de ses variantes. La forme est prédominante et trouve sa place naturellement dans le corpus.

On pourrait, ainsi, imaginer la strophe comme un assemblage plus ou moins consistant de cette structure répétée à l'infini. Ce système recouperait celui des théoriciens de la

Renaissance avec cette seule différence que ce ne serait plus les vers que l'on assemblerait les uns à la suite des autres mais les groupes de vers. G. Lote établit un constat semblable au sujet de la poésie du XVII^e siècle. Il développe l'idée que cette organisation est la source du morcellement de la strophe :

Mais la règle des repos obligatoires à l'intérieur de la strophe, imaginée par Maynard, vient encore aggraver ce morcellement, il paraît tout naturel qu'une stance soit faite de fragments rapportés

[...]

Le P. Mourgues déclare que les sizains sont de deux sortes, ceux qui se divisent en un quatrain et un distique, le premier précédant le second ou inversement, et ceux qui se divisent en deux tercets, sans enjambement possible de la première partie à la seconde. Selon lui, le huitain a donc deux combinaisons, soit deux tercets et un distique, ou deux quatrains, avec deux repos intérieurs ou un seul selon la construction adoptée.

[...]

En gros, Richelet, le P. Mourgues, de la Croix et de Chalons sont unanimes à considérer qu'une strophe longue ne peut être faite que de pièces et de morceaux. Qu'est-ce qu'un treizain ? C'est le composé d'un septain et d'un sizain ; mais le septain se décompose en un tercet et un quatrain, ou en un quatrain et un tercet, et l'on a déjà vu comment peut être formé un sixain. Qu'est-ce qu'un douzain ? C'est un dizain auquel on ajoute un distique. Qu'est-ce qu'un quatorzain ? C'est encore un dizain auquel on accole un quatrain. Mais le dizain lui-même résulte de la combinaison d'un quatrain suivi de deux tercets.

(1990_[163e], p. 227)

De fait, face à certains ensembles de vers isolés graphiquement, donc formatés comme des strophes, l'interrogation est permise. Mazaleyrat, à propos d'un passage de Musset,

Il n'est de vulgaire chagrin	<i>a</i>
Que celui d'une âme vulgaire.	<i>b</i>
Ami, que ce triste mystère	<i>a</i>
S'échappe aujourd'hui de ton sein.	<i>b</i>
Crois-moi, parle avec confiance :	<i>c</i>
Le sévère Dieu du silence	<i>c</i>
Est un des frères de la Mort ;	<i>d</i>
En se plaignant, on se console,	<i>e</i>
Et quelquefois une parole	<i>e</i>
Nous à délivrés d'un remord.	<i>d</i>

(1995_[167], p. 86)

se demande s'il s'agit d'un dizain ou d'un quatrain suivi d'un sizain et valide, au terme de sa réflexion, la deuxième hypothèse. De fait, ce texte se compose clairement de deux unités métriques autonomes ; la syntaxe, le sens et le style vont dans ce sens. Y a-t-il pour autant deux strophes ? Dans ce cas particulier et si l'on isole ce dizain, oui. Mais, si on l'intègre à un ensemble plus vaste, constitué d'autres dizains dont la superstructure est un peu plus lâche – en d'autres termes, si les quatrains et les sizains ne sont pas systématiquement des stances –, alors il faut remettre en cause cette hypothèse et considérer cette série de vers comme une strophe et une seule. Le statut des groupes de vers importants s'expose aussi, de façon plus générale, en terme d'autonomie de la strophe.

2.1.3. Questions d'autonomie : le rôle des dominantes dans la perception des (super)structures.

2.1.3.1. Liaisons intra-strophiques et liaisons trans-strophiques.

La discussion n'est pas nouvelle, elle est même particulièrement sensible au Moyen Âge. G. Lote le rappelle :

Nous arrivons ainsi à deux problèmes qui ont gravement préoccupé les poètes médiévaux, celui de l'autonomie des groupements de vers, et celui de leur liaison entre eux : ces deux problèmes sont presque contradictoires, et, d'avance, sauf exception, on peut dire qu'ils devront recevoir des solutions forcément divergentes. Tout d'abord on doit bien considérer qu'au Moyen Age les strophes n'ont pas une facture aussi rigoureuse que de nos jours. [...] Souvent la liaison syntaxique est faible. Dans un

même poème, il arrive qu'une forte ponctuation termine tels vers, tandis qu'ailleurs, à la même place, on ne trouvera rien de tel.

(1951_[163b], p. 83)

Suit une analyse de deux quatrains, extraits des *Notables moraux à son filz*, que je reproduis ici. Elle montre la difficulté et illustre les aspects d'un problème concernant l'usage de la ponctuation que je soulèverai au terme de cette seconde partie.

Trop convoiteux ne soyes mie,
Car convoitise est enemie
De charité et de sagesse :
Te garde de fole largesse.

Ici le second et le troisième vers font bloc pour le sens, tandis que le premier et le quatrième demeurent assez indépendants. Un peu plus loin, au contraire, on lit :

Se es capitaine de gent,
N'ayes renom d'amer argent :
Car a peine pourras trouver
Bonne gens d'armes, se es aver.

Dans ce dernier quatrain, les vers sont au contraire groupés deux par deux ; le premier et le second vont ensemble ; il en est de même pour le troisième et pour le quatrième. Pour comble de malheur, il s'agit de rimes plates. On ne sait donc exactement quand se termine la strophe, sauf qu'un repos complet intervient tous les quatre vers.

(1951_[163b], p. 83)

On constate ici l'importance d'une analyse du texte dans sa globalité, analyse qui manque chez Mazaleyrat quand il étudie le dizain de Vigny. Dans le cas précis du texte que Lote propose, s'ajoute une difficulté liée au schéma rimique. On sait que les suites de rimes plates sont régulièrement perçues, dans les approches de type distributionnel, comme des formes non structurelles. Or il semblerait ici qu'il y ait une régularité (repos complet tous les quatre vers), qui n'est pas, à proprement parler, d'ordre métrique mais qui laisse supposer une forme de périodicité¹⁵⁰. S'il est vrai que la métrique médiévale – dont Marot est l'héritier – est faite de poèmes souvent longs dont la (super)structure n'est pas toujours apparente de prime abord, il existe néanmoins des solutions qui permettent d'assurer une certaine cohésion à ces pièces

¹⁵⁰ Je n'ai pas *a priori* repéré de phénomènes analogues dans mon corpus pour les schémas à rimes plates de grande étendue mais cette question se pose pour les pièces de moindre ampleur. (Voir troisième partie)

tout en préservant aux strophes leur unité, quel que soit leur schéma rimique. Je reprends ici les travaux de Lote.

La cohérence des strophes est renforcée, dans les pièces lyriques, par la musique puisque la reprise d'une mélodie annonce le début d'une nouvelle strophe. La reprise de rimes ou de vers peut jouer ce rôle, dans les pièces non chantées, et souligner la présence d'ensembles métriques. Lote remarque ainsi que « les poètes usent du retour des mêmes sonorités pour grouper leurs vers » (1951_[163b], p. 87).

Voici un exemple de groupement de vers par la rime chez Colin Muset¹⁵¹ :

Hidousement vait li mons empirant	a
Et chascun jor se torne plux a mal,	b
Ke tuit sont mort li boen prince roiaul,	b
C'on ne voit maix nul riche home vaillant ;	a
Adés voit on le plux vaillant morir	c
Et li mavaix demorent por faillir,	c
Et malvestiés les destrant si forment	a
K'il n'ont pooir de faire un bel semblant.	a
Deus ! com m'ont mort norrices et enfant	a
Et les dames, ki trop sont a cheval !	b
Mains boens hosteils nos ont chaiciés a mal	b
Et lor maris vancus outreement,	a
Si k'il n'osent un tout soul mot grondir.	c
A lors osteis le puet on bien veïr :	c
Aseis pueent faire comandement,	a
Maix folie est, c'on n'en fera noiant.	a
(...)	

En voici un par la reprise de vers. Texte extrait d'une chanson de toile¹⁵² :

¹⁵¹ Dufournet, 1989_[63], p. 216.

¹⁵² Ibid. p. 50. Cette pièce est chantée par un personnage, dans *Le Roman de Guillaume de Dole* de Jean Renard, 1979_[79], p. 69, vers 2235-2294.

Bele Aiglentine en roial chamberine	a
Devant sa dame cousoit une chemise :	a
Ainc n'en sot mot quant bone amor l'atise.	a
<i>Or orrez ja</i>	<i>B₁</i>
<i>Comment la bele Aiglentine exploita.</i>	<i>B₂</i>
Devant sa dame cousoit et si tailloit ;	a
Mes ne coust mie si com coudre soloit :	a
El s'entroublie, si se point en son doit.	a
<i>Or orrez ja</i>	<i>B₁</i>
<i>Comment la bele Aiglentine exploita.</i>	<i>B₂</i>
(...)	

La ballade, telle que les théoriciens du XVI^e siècle la décrivent, garde la double caractéristique d'avoir des rimes unissonantes et un refrain. Elle est en cela une forme fondamentalement médiévale.

Une autre façon de délimiter des groupements de vers est, à l'inverse, de laisser, dans une strophe, un vers blanc et de lui donner un écho dans la strophe suivante :

En provençal, au contraire [du français], on sait combien est fréquent l'usage des rimes isolées qui ont leurs correspondantes dans les autres couplets
(P. Meyer cité par Lote, 1951_[163b], p. 82)

Cet usage provençal s'est étendu aux textes français, on le voit dans le poème que je prends en exemple :

A vous, amant, plus qu'a nule autre gent,	a
Est bien raisons que ma douleur conplaigne,	b
Car il m'estait partir outréement	a
Et desserver de ma loial conpaigne ;	b
Et quand la perds, n'est rien qui me remaigne ;	b
Et sachez bien, amours, seürement,	a
S'ainc nul mourut pour avoir cuer dolent,	a
Jamais de moi ne viendront vers ni lais.	-

au sire Dieu, que sera-ce, et comment ?	a
Conviendra t il qu'en la fin congé prenne ?	b
Oui, par Dieu, ne peut être autrement :	a
Sans elle dois aller en terre estraigne ;	b
Or ne crois point que grands maux me soufraise,	b
Quand de lui n'ai confort n'alègement,	a
Ni de nulle autre amour joie n'attends,	a
Fors que du sien ne sais si c'est jamais.	-
[...]	

(Le Chatelain de Coucy, dans Delvaille, 1991^[56], p.180)

Suivent quatre autres strophes ayant le même schéma rimique. Les timbres changent toutes les deux strophes. Le dernier vers, en revanche, s'achève toujours sur le même son¹⁵³. Ce mode de fonctionnement est assez proche de celui qui consiste à reprendre des vers en fin de strophe. Dans les deux cas, on signale, en effet, la fin d'un système par une répétition sonore. L'unisson, au contraire, marque le recommencement d'un schéma.

Un dernier procédé, permettant de maintenir une cohérence au sein de la strophe, consiste à conserver, en son sein, un timbre dominant :

Sebillet, même J. Peletier, avaient recommandé la forte liaison des vers par la rime, à l'intérieur des strophes : « Pourtant avise-toy de sa structure, qui est bien aisée, écrit Sebillet à propos du huitain ; car les premiers vers croisez, les quatre derniers croisent aussi ; mais en sorte que le quart et le quint soient symbolisants en rimes platte : de quoy resulte que quatre vers sont au huitain fraternisans de ryme »

(Lote, 1990^[163e], p. 220)

Les *Lais* de Villon suivent ce modèle :

¹⁵³ Il s'agit d'un système récurrent dans les *coblas doblas* (division 2+2+1). Les auteurs préfèrent toutefois largement à ce modèle les *doblas* unissonnantes dans les pièces à cinq *coblas* (voir Roger Dragonetti, *La technique poétique des trouvères dans la chanson courtoise*, Slatkine Reprints, Genève-Paris-Gex, 1979, p. 447)

Q1	L'an quatre cent cinquante et six,	a
	Je, François Villon, écolier,	b
	Considérant, de sens rassis,	a
	Le fein aux dents, franc au collier,	b ɿ
Q2	Qu'on doit ses œuvres conseiller	b ɿ
	Comme Végèce le raconte,	c
	Sage romain, grand conseiller,	b
	Ou autrement on se mécompte... ¹⁵⁴	c

Le premier vers du second quatrain reprend le timbre du dernier vers du premier quatrain. Le second quatrain est donc rétro-enchaîné au premier à l'intérieur de la strophe (rétro-enchaînement intra-strophique). Sébillet, au début de la Renaissance, n'évoque pas d'autres formes de huitains. Ce huitain reste la forme fondamentale encore à cette époque.

L'emploi des rétro-chaînes facilite également la cohésion des pièces quand le rétro-enchaînement s'opère non plus à la frontière des modules mais à la lisière des strophes (rétro-enchaînement trans-strophique). C'est un moyen de remédier à l'absence de lien de strophe à strophe par le sens ou la syntaxe recommandée par Molinier dans les *Leys*. Lote évoque le passage concerné :

Le couplet est une période qui contient un sens parfait ; de sorte que tout couplet est vicieux, lorsqu'il ne renferme pas et ne contient pas un sens parfait, c'est-à-dire lorsqu'il n'a pas un repos plan ou final.

Lote (*Histoire du vers français*, tome II, 1951_[163b], p. 88)

Puis il évoque deux types de dispositions : l'une « issue de modèles latins syllabiques où les strophes s'enchaînent l'une à l'autre par la queue » (ibid p. 90), l'autre, proche de ce modèle en ce que le dernier timbre de la première strophe est également le premier de la seconde, est pourtant différent structurellement dans la mesure où chaque strophe y est totalement autonome du point de vue rimique, le timbre repris ayant déjà trouvé au moins un écho en son sein. Le premier cas relève de ce que l'on nomme régulièrement *terce rime* ou *rime tiercée*. Les schémas de ces pièces se présentent sous la forme aⁿb bⁿc cⁿd etc. Ils sont exemplifiés, dans la sixième partie, troisième sous-partie, par un poème de Rutebeuf et un de Machaut¹⁵⁵. Le second cas peut être illustré par une chanson de la Renaissance datée de 1547 :

¹⁵⁴ François Villon, *Poésies*, nrf, Poésie/Gallimard, éd. Jean Dufournet, 1973_[85], p. 39.

¹⁵⁵ Remarque : *Le dittié de la flour de la marghite* de Froissart peut se lire comme une variante de ce schéma, que l'on retrouve si l'on ne tient pas compte des strophes paires :

Je nedoi retraire de louer	a	
La flour des flours, prisier et honnourer,	a	
Car elle fait moult à recommander.	a	
C'est la Consaude, ensi la veuil nommer.	a	
Et qui li voelt son propre nom donner,	a	
On ne li poet ne tollir ne embler,	a	
Car en françois a à nom, c'est tout cler,	a	
La Margherite,	b	vers blanc au niveau de la §
De qui on poet en tous tems recouvrer.	a	
Tant est plaisans et belle au regarder,	a	
Que dou véoir nepuis soëler.	a	
Toujours vodroie avec li demorer,	a	
Pour ses vertus justement aviser.	a	
Il m'est avis qu'elle n'a point de per.	a	
A son plaisir le volt nature ouvrer.	a	
Elle est petite,	b	reprise de rime. Saturation du vers blanc
Blanche et vermeille, et par usage habite	b	reprise de rime. Rétro-ench. trans-§
En tous vers lieux ; aillours ne se delitte	b	
Ossi chier a le préel d'un hermitte,	b	
Mès qu'elle y puist croistre sans opposite,	b	
Comme elle faict les beaux gardins d'Egypte.	b	
Son doulc véoir grandementproufite ;	b	
Et pour ce, est dedens mon coer escripte	b	
Si plainnement.	c	vers blanc au niveau de la §
Que nuit et jour en pensant je recite	b	
Les grans vertus de quoi elle est confite ;	b	
Et di ensi : « Li heure soit bénite	b	
« Quand pour moi ci tele flourette eslitte,	b	
« Qui de bonté et de beauté est ditte,	b	
« La souveraine ; et s'en attenc mérite,	b	
« Se ne m'y nuyst fortune la trahitte,	b	
Si grandement	c	reprise de rime. Saturation du vers blanc
« Qu'oncques closiers, tant sçeuist sagement,	c	reprise de rime. Rétro-ench. trans-§

[...]

(*Le dittié de la flour de la margherite*, J. Froissart, dans Delvaille, 1991^[56], p. 290)

En l'eau, en l'eau plus froide que la glace	a	
Plongez mon cœur que faites consumer ;	b	
Ou l'arrosez de celle bonne grâce	a	
Qui m'a induit sur toutes vous aimer.	b	quatrain saturé
O crève-cœur, ne voulant estimer enchaînem ^t intra-§	b	reprise de rime. rétro -
Un cœur loyal qui en l'amour s'enflamme !	c	
Las, ne souffrez cruelle vous nommer	b	
Puisque Amour veut que vous soyez ma Dame.	c	quatrain saturé
Puisque Amour veut que vous soyez ma Dame, enchaînem ^t trans§	c	reprise de rime. rétro-
Le résister de rien vous servira ;	d	
Car si un coup sentez sa douce flamme,	c	
De votre cœur cruauté partira ;	d	quatrain saturé
Et puis le mien droit vers vous s'en ira enchaînem ^t intra-§	d	reprise de rime. rétro-
Vous requérir pardon, qu'est don de grâce,	e	
Et jamais plus « plongez-moi » ne dira	d	
« En l'eau, en l'eau plus froide que la glace. »	e	quatrain saturé

(Anonyme, 1547, dans Dottin, 1991_[62], p. 73)

Les procédés mis en œuvre ne s'excluent évidemment pas les uns les autres. Dans le texte de Colin Musset, les reprises de timbres de strophe à strophe accompagnent les rétro-enchaînements aux frontières des strophes. La métrique médiévale se caractérise, au regard de ces données, comme un système complexe fait de reprises permanentes. Les théoriciens de la Renaissance vont le simplifier au risque de casser le principe de liaison.

2.1.3.2. Structures métriques / structures de sens

Molinier déjà condamnait les enjambements de strophe à strophe de nature sémantique. Cette prescription tend à s'étendre progressivement à toutes les formes d'enjambements :

Les Grands Rhétoriciens ne dédaignaient pas les grands couplets monorimes, ou tout au plus construits sur deux rimes, qui conservaient ainsi une unité évidente. Les poètes de la Pléiade, par désir d'une plus grande variété, renoncèrent à ce retour monotone des mêmes sons à la fin des vers, en quoi ils accomplirent une réforme durable [...] « La réforme consista ici [note Ph. Martinon] à *faire de chaque strophe un tout*, en lui donnant ses rimes propres, qui ne seront plus répétées... et en construisant le sixain sur trois rimes *aabccb*. Plus de rimes quadruples. Il n'y aura même désormais

de rimes triples que par nécessité, dans les strophes impaires, et encore à la condition que les trois rimes ne soient pas consécutives »

(Lote, 1990_[163e], p. 221)

Marot amorce ce mouvement avant même que la Pléiade n'en fasse un précepte résultant d'un désir de variété dont j'ai précédemment signalé la valeur à leurs yeux. De la même manière, Marot, toujours, abandonne rapidement les enchaînements trans-strophiques, anticipant ainsi de peu sur la démarche des auteurs de la seconde moitié du XVI^e siècle. Il lui arrive, en revanche, de ne pas suivre les recommandations de Molinier et de maintenir des enjambements de sens aux frontières des strophes. Lote note à ce propos :

La défense qu[e] fait J. Peletier du Mans [sur les enjambements], bien que clairement formulée n'est pas encore très stricte : « Les couplets esquels elle est divisée, dit-il en parlant de l'Ode, montrent encore qu'elle doit différer d'un discours continu. Non pas qu'ils ne doivent pas (j'entends les couplets) être bien liés et rapportés les uns aux autres. Mais pour le plus souvent, la sentence doit être accomplie en chacun ». Au cours du XVI^e siècle, les poètes assez souvent passent outre, suivant en cela l'exemple de Marot, qui prenait volontiers cette liberté.

(Lote, 1990_[163e], p. 219)

L'enjambement n'en est pas moins interdit sous toutes ses formes. La strophe devient stance – du moins en théorie – et trouve, dans cette unité de sens et de syntaxe, une cohésion qui n'est plus donnée par la versification. Or parallèlement à ce mouvement, on constate une autre évolution qui tend, elle, à prouver *a contrario* que l'unité de sens ne suffit pas à rendre cohérente une strophe.

2.1.3.3. Réduction structurelle¹⁵⁶ / réduction de la longueur des strophes

La réduction du nombre des reprises de timbres à l'intérieur de la strophe semble avoir pour corollaire la réduction de la longueur de la strophe elle-même. Lote remarque ainsi que, plus une strophe est longue, plus elle risque de ne pas être perçue comme un ensemble. D'où l'intérêt des reprises de timbres. En effet, dès lors que l'on renonce à ces reprises, on s'expose

¹⁵⁶ J'appelle réduction structurelle, à la suite de B. de Cornulier, « le passage d'une équivalence complète [de type (abab, abab)] à une équivalence seulement structurelle (abab, cdcd) de deux quatrains rimés selon le même schéma, mais pas sur le même timbre ». Voir, pour plus de détails, B. de Cornulier, 1995_[123], p. 266.

à défaire l'unité strophique. Laumonier, repris par Lote, le constate sur les strophes longues de Ronsard :

Il est exact que Ronsard a rejeté les sixains et les huitains bâtis sur deux rimes, les dizains qui n'en comportaient que deux ou trois. Mais, en augmentant le nombre des homophonies auxquelles il faisait appel, il a émietté la strophe, ce qu'a reconnu avec beaucoup de justesse P. Laumonier : « Il construisit, observe-t-il, des douzains sur six rimes, des quatorzains sur sept rimes, des seizains sur huit rimes, des strophes de dix-huit et vingt vers sur neuf rimes, au risque, à peu près certain, de détruire leur unité » (Lote, 1990_[163e], p. 222)

Les écrivains de la Pléiade prennent probablement conscience de cette difficulté. L'abandon progressif des rimes continues, qui donnaient une unité formelle à la strophe, peut alors justifier une réduction de leur taille. Cela pourrait expliquer que les deux mouvements (réduction structurelle / réduction strophique) se fassent dans le même temps.

La Pléiade a donc renoncé aux longues strophes, même quand elles étaient écrites en vers courts. Elle ne s'y résigna pas tout de suite. Ronsard à ses débuts a fait usage des formations très étendues où il eut d'ailleurs soin de ne faire entrer que des mètres de dimension assez réduite [...] Cependant, dès 1553, on peut remarquer qu'il incline vers des groupements beaucoup plus courts. C'est en cela d'ailleurs qu'il obéit aux indications déjà données par Marot, dont les suggestions n'ont pas laissé J. Peletier indifférent. C'est celui-ci qui, en 1555, a prononcé pour la première fois les mots décisifs : « Les couplets, de mon jugement, n'excéderont point dix vers : qui sera quand l'ode devra prendre longue traite. » [...] J. Peletier a donc su dégager la leçon qui ressortait des *Psaumes* du gentil maître Clément, mais il est certain que Th. Sebillet lui non plus n'y avait pas été insensible, car, s'il parle du onzain et du douzain, il est visible que ses préférences vont au huitain et au dizain. (Lote, 1990_[163e], p. 215)

La référence à Clément Marot n'est pas anodine. Elle souligne de nouveau l'importance de son œuvre dans le renoncement aux formes anciennes et dans le développement de formes qui deviendront les canons de la poésie classique. L'évolution de sa pratique est frappante à la lecture des textes, elle est telle que l'a vue Lote à un niveau plus global puisqu'elle va effectivement dans le sens d'une simplification des schémas¹⁵⁷. Reste à décrire en détail cette

¹⁵⁷ Il faut cependant noter que l'argument proposé par Lote reste imparfait dans la mesure où il existe des enchaînements rétrogrades non seulement à l'intérieur des strophes, mais aussi d'une strophe à l'autre. Cette situation complique sensiblement la délimitation des structures strophiques. Ainsi, lorsqu'un schéma de type abab bcbc cdcd dede apparaît, il est difficile de savoir s'il s'agit d'une pièce comprenant deux huitains ou quatre quatrains (cf. 4.2).

simplification par un examen des textes, à voir à quel rythme elle s'opère et quelles conséquences éventuelles elle peut avoir sur l'autonomie des strophes au sein des pièces.

2.2. La base de données : création et utilisation

2.2.1. Le relevé

Essentiel pour une analyse des strophes, il comprend, outre des informations d'ordre purement métrique (nombre de vers, organisation des strophes et des mètres etc.), des notes sur la provenance des textes, ainsi que les dates de leur rédaction et de leur(s) publication(s). J'ai suivi, pour l'établir, la méthode employée par B. de Cornulier pour un relevé de Malherbe (Cornulier, 2008a_[136]). Je renvoie à l'annexe 2 pour plus d'informations.

Les pièces encodées, huit cent vingt-trois au total, sont toutes issues de mon édition de référence, en l'occurrence, celle de Defaux. J'ai conservé, pour les mêmes raisons que lui, une trentaine de poèmes écrits non par Marot mais par certains de ses contemporains. Ils appartiennent au corpus marotique et il m'était difficile de les ignorer.

2.2.2. Modes de classement

Une fois ces données collectées, il fallait choisir parmi plusieurs types de classement celui qui serait le plus rentable pour ma recherche. Dans son étude¹⁵⁸, Martinon répertorie les strophes premièrement en fonction du nombre de vers, puis des schémas de rimes, enfin des variations de mètres (strophes isométriques vs hétérométriques) et de cadences¹⁵⁹. Elwert écrit quant à lui :

Une structure étant ainsi définie¹⁶⁰, on pourrait procéder à un classement des formes de strophes existantes d'après le nombre et le genre des vers et des rimes, et d'après leur agencement. Mais un tel classement témoignerait d'un manque de sens historique et ne tiendrait pas compte du concept de structure. Il est clair qu'un sizain dans le genre de la chanson de St. Léger : agagbgbgbcg8c8 est quelque chose de totalement différent d'une strophe de Hugo comme p. ex. a12a12b'8c12c12b'8 (*Orientales* 18), et qu'il est peu sensé de les classer tous deux sous la notion générale de sizain, ou

¹⁵⁸ P. Martinon, *Les Strophes*, Champion, 1912_[166].

¹⁵⁹ Voir la préface des *Strophes*.

¹⁶⁰ Elwert note en amont : « On ne peut parler d'une définition de la structure que si l'agencement des rimes est donné en plus du nombre et du type de vers » (§ 190. 1. p. 146).

même de les différencier d'après le principe isométrique/hétérométrique, ou même de les réunir d'après le nombre des rimes employées pour les distinguer ensuite d'après l'agencement de ces dernières. Une considération historique et conforme à la structure doit procéder chronologiquement et considérer la structure comme une unité pour laquelle il faut rechercher les principes structuraux que révèle la structure et qui dans une certaine mesure sont consignés, tantôt explicitement, tantôt implicitement dans les écrits théoriques de l'époque (*Arts poétiques*). On constate alors que les formes et principes formels sont caractéristiques d'une époque donnée, et, à l'intérieur d'une époque, d'un poète déterminé.

(Elwert, 1965_[148], p. 146, § 190. 2.)

Il renonce donc à la forme de classement la plus usuelle par « nombre et genre des vers et des rimes » au profit d'un classement axé sur la structure et prend, à juste titre, pour exemple le cas des sizains. Il est évident qu'un (aabbcc) s'apparente davantage à un quatrain à rimes dites *plates* par sa structure – il s'agit dans les deux cas de suites de (aa) de longueur limitée¹⁶¹ – qu'à un sizain composé de type (aabccb), qui se rapproche davantage du quatrain de rimes croisées. Cette remarque suffirait pour rejeter un classement certes pratique mais, dans les faits, peu pertinent. Pourtant, Elwert ajoute un autre facteur, celui de l'histoire. Là encore, il traite un point souvent négligé. J'ai montré ailleurs¹⁶² que la superstructure du dizain s'était précisée au fil du temps et que l'on ne pouvait commenter un 10-vers de Malherbe comme on explique une pièce de la *Délie*. Ce principe d'évolution est à considérer quel que soit le schéma strophique étudié. Le recours aux *Arts poétiques* des époques concernées peut alors être éclairant. Pour ces deux raisons, je tendrai à me rapprocher de la perspective qui est la sienne. J'y ajouterai deux aspects qu'il ne mentionne pas, ceux du sens et de la syntaxe.

Le corpus étudié est une monographie. La plus ancienne des pièces dont nous disposons est une translation de la première églogue de Virgile écrite en 1512, les plus récentes sont datées de 1544 (date de la mort de Marot) et se trouvent, pour la plupart, dans la section des *Epigrammes*¹⁶³. Plus de trente ans séparent donc les « coups d'essai » des dernières œuvres. Trente ans durant lesquels les critères esthétiques ont sensiblement évolué. Il faudra donc constamment revenir aux dates de rédaction – quand nous les avons – et de publication(s) pour mesurer l'évolution du poète dans l'œuvre qui est la sienne sans perdre de

¹⁶¹ Il existe à côté des sizains (aa bb cc) des sizains de type (aab bcc). Lorsque que je compare les quatrains (aa bb) aux sizains, je renvoie évidemment aux sizains du second type. Voir, à ce sujet, les chapitres 3.3.3. et 3.3.4.

¹⁶² Chapitres 1.2.3., 1.2.5., 1.3.3.

¹⁶³ Je renvoie au relevé général situé en annexe 2 pour la datation de chacune des pièces.

vue le contexte littéraire de l'époque. Sans cette perspective chronologique, il serait impossible de repérer les formes nouvelles et de les isoler des (super)structures plus anciennes. Le relevé, bien que classé par schémas de rimes, et non en fonction de la datation des pièces, témoigne d'ailleurs d'un renouvellement des (super)structures. Il suffit, pour s'en convaincre, de s'arrêter un instant sur le cas des pièces à formes fixes. La majorité des rondeaux de type (aab ba) a été rédigée avant 1527 ou en 1527, seules huit pièces sur soixante-trois sont postérieures à cette époque. A l'extrémité inverse se trouve une forme beaucoup plus moderne : le sonnet. Il n'en existe aucun avant 1536. Ainsi, le classement chronologique recoupe partiellement le classement par schémas rimiques. C'est pourtant une distribution par schémas de rimes qui apparaît en annexe 2. Grâce à elle¹⁶⁴, j'ai pu ensuite ordonner les schémas en fonction de leur (super)structure.

J'ai ainsi dénombré soixante-treize modèles de strophes différents. Lors de ce calcul, je n'ai pris en considération ni les formes fixes (sonnets et rondeaux), ni les envois des ballades, puisque leur structure dépend de la facture des strophes qui les précèdent. Après une rapide analyse intuitive du corpus (mon but n'étant pas à ce moment précis de mon travail de faire une étude de détail des textes mais de dégager des tendances), j'ai pu délimiter approximativement les modules constitutifs des strophes en m'appuyant sur ce que je savais du mode d'agencement des (super)structures à l'époque de Marot et mettre en place une technique pour les regrouper en fonction de leur (super)structure probable. Pour cela, j'ai été amenée à nier momentanément deux éléments :

- l'orientation de la rime principale (j'ai considéré comme équivalentes les formes pures et les formes inverties)
- le nombre de rimes secondaires (s) placées devant une rime principale (p). Soit m ce nombre, un module $s^m p$ – ou $a^m b$ – pourra donc correspondre aux schémas rimiques suivants :

<u>formes pures</u>	<u>équivalents invertis</u>
ab	ba
aab	aba
aaab	aaba

¹⁶⁴ J'emprunte, à regret, le classement par nombre de vers pour le relevé. Il est loin d'être satisfaisant sur le plan théorique mais reste indéniablement le plus facile à consulter dans la mesure où il ne dépend que de données brutes (nombre de vers et ordre alphabétique).

J'ai déjà signalé des équivalences de ce type à propos des couplets des *coplas doblas*¹⁶⁵, où les modules (aab) des sizains se substituaient aux modules (ab) des quatrains. Je me contente donc d'élargir à d'autres schémas cette analyse en m'appuyant, par ailleurs, sur les travaux de B. de Cornulier (1995_[123], p. 127 et suivantes). J'étudierai d'abord les strophes à modules (aa), puis les formes de types (a^mb aⁿb), enfin les formes plus complexes, où les modules se croisent d'autres manières. Je serai amenée, au terme de ce travail, à revenir sur des schémas moins structurés. J'analyserai à part les formes fixes parce qu'elles offrent un niveau de complexité supplémentaire. La strophe ne peut, en effet, y être considérée dans son unité, sa structure étant essentiellement tributaire de l'ensemble. J'ai cependant choisi, pour des raisons en partie historiques mais aussi structurelles, d'intégrer l'étude des strophes des ballades dans celle des strophes. Certaines formes peuvent présenter différentes structures. Je les classe, dans la mesure du possible, en fonction de la (super)structure majoritaire et mentionne ensuite les (super)structures complémentaires ou concurrentes¹⁶⁶. Le relevé donne une image complète du corpus en ce qu'il répertorie toutes les pièces et leur schéma de rimes. Cependant, il ne fournit pas une analyse structurelle des pièces en tant que telle. Pour une approche en détail de la (super)structure, il est nécessaire d'avoir recours à des analyses de type grammétrique.

2.2.3. Méthodes pour une analyse grammétrique

J'ai mentionné cette approche du texte poétique dans le chapitre 1.3.3. lorsque j'ai justifié le choix de l'analyse modulaire et montré les limites de l'analyse dispositionnelle. Il est difficile, par exemple, de négliger une frontière quatrième dans les dizains de Scève – frontière que l'analyse dispositionnelle ignore pourtant alors qu'elle est naturellement sensible à la lecture sans qu'il soit besoin de repérer et de comparer les accents rythmiques et grammaticaux dans la totalité du recueil. Cette perception empirique, celle du lecteur naïf qui reprendra son souffle à la fin du quatrième vers parce que le sens est plein, invalide toute analyse qui plaquerait une (super)structure métrique sur un poème sans se préoccuper de sa signification. Les facteurs syntaxiques et sémantiques, que Mazaleyrat tend à considérer comme secondaire, sont fondamentalement premiers dès lors que l'on envisage la réception du texte. Ce sont eux qui justifient la structure métrique et c'est par eux que l'analyse dispositionnelle est principalement mise en défaut. B. de Cornulier note à ce propos :

¹⁶⁵ Voir chapitre 2.1.2.

¹⁶⁶ Je sacrifie de nouveau la logique à la pratique. J'évite ainsi de disperser sur plusieurs chapitres l'étude d'un schéma rimique qui, en fonction des textes, aurait des analyses concurrentes.

Par rapport à la complexité de l'interaction structure métrique/sens et à sa variabilité historique, les règles du genre *A la césure du vers français [...] doit correspondre une frontière de mot [...]* ont peu de pertinence. Le problème est plutôt d'étudier, par l'examen systématique de corpus, en fonction de divers paramètres (longueur des vers composants, style, époque...), la manière dont tendent à se correspondre les divers niveaux de la structure métrique et du sens, sans perdre de vue les unités au profit de leurs frontières, et en tenant compte de ce que tout est graduel, relatif à plusieurs paramètres, et dépend notamment des dimensions des unités en jeu.

(1995^[123], p. 167)

Mazaleyrat, avec un corpus relativement homogène et classique (à l'exception des pièces contemporaines), pouvait effectivement croire à une place fixe de la césure pour chaque type de strophe. Mais les modèles abstraits qu'il propose tendent à dysfonctionner dès lors que l'on sort des schémas classiques. Dans les faits, on ne peut qu'établir, pour un corpus spécifique, des tendances, au regard des textes eux-mêmes et de ce que l'on sait du contexte culturel à l'époque de leur rédaction. D'où une part d'impression que seule une analyse en constituants peut valider¹⁶⁷. Or ce travail, pourtant indispensable, pose problème dès lors que l'on se trouve face à des corpus d'une certaine ampleur. S'il n'est pas envisageable d'appliquer à la totalité du corpus une étude comparée des arborescences métriques et syntaxiques, telle que je l'ai faite pour deux des *Estreines*, il est en revanche possible de balayer des corpus importants grâce à une méthode assez simple et d'entrevoir ainsi la structure syntaxique des strophes. Le principe consiste à attribuer des valeurs chiffrées aux signes de ponctuation. Les ponctuations fortes, telles que le point, sont notées 9, les moyennes 6 et les faibles 3. L'absence de ponctuation correspond à 0¹⁶⁸. En calculant les moyennes de ces valeurs, on dispose d'une idée approximative de l'organisation sémantique et syntaxique des strophes. La comparaison des données ponctométriques, reflet de la syntaxe du texte, et des données rimiques est un indicateur, en général assez fiable, de l'emplacement des frontières modulaires. Elle ne dispense en aucun cas d'une lecture systématique des pièces mais donne une première impression de leur (super)structure.

Cette approche initiale et systématique oblige, dans le cas de textes anciens, à une réflexion sur l'état de la ponctuation à l'époque de leur rédaction. Mireille Huchon rappelle,

¹⁶⁷ Jean-Louis Aroui rappelle, à ce propos, l'intérêt théorique des règles proposées par la métrique générative. Elles permettent de formuler systématiquement des hypothèses testables, ce que n'autorise pas toujours une approche plus intuitive. (rapport de soutenance)

¹⁶⁸ Voir l'article « ponctométrie » dans Cornulier, 1995^[123], p. 265.

dans son *Encyclopédie de la grammaire et de l'orthographe* (Denis, Sancier-Chateau, 1997), que les règles ont varié jusqu'à une date récente :

L'usage des signes de ponctuation, employés sporadiquement en français à partir du IX^e siècle, a commencé à se fixer au XVI^e siècle, quand paraissent les premiers traités concernant la ponctuation française.[...] La ponctuation actuelle a un double rôle : rythmique, en notant les pauses, et logique.

(1997_[143], p. 683)

Cet extrait de l'introduction au chapitre confirme, en outre, l'intérêt métrique de l'étude des signes de ponctuation en en rappelant la double fonction, rythmique et logique. Il mentionne également l'apparition de traités portant sur le sujet à l'époque même de la rédaction des textes du corpus. L'un des plus connus est *La ponctuation de la langue Françoise* d'Etienne Dolet. G. Defaux comble les lacunes des éditions anciennes et normalise son propre recueil à partir de cet ouvrage :

Pour ce qui touche au texte lui-même [celui du second tome], j'ai reproduit d'une façon générale celui de toutes les pièces figurant dans l'édition Dolet de 1543. Mais, cette édition n'étant pas complète, j'ai dû pour les autres procéder à des choix parfois difficiles. [...] J'ai été considérablement aidé par Dolet lui-même dans le domaine des accents et autres signes diacritiques. Celui-ci a en effet appliqué, dans ses éditions de 1542 et 1543, les recommandations qu'il avait données dans ses traités de 1540 sur *La ponctuation de la langue Françoise* et *Les accents d'ycelle*. [...] Je me suis donc contenté de le suivre, heureux de constater qu'il entérinait les choix que j'avais faits pour le premier volume. C'est notamment à lui que je dois d'avoir refusé le point virgule. Dolet ne connaît que la virgule (ou « incisum »), les deux points (« comme en grec »), le point (ou « colon »), le point d'interrogation, le point d'exclamation (« interrogant » et « admiratif »), et les parenthèses. Je m'en suis tenu à ce qu'il connaissait.

(Defaux, t. II, p. LXXVI)

J'ai comparé ce traité¹⁶⁹ et *L'Encyclopédie* pour évaluer succinctement la nature des évolutions qui touchent à ce domaine. J'en présente le résultat ici.

¹⁶⁹ *De la poinctuation de la langue francoise*, Dolet_[33], dans Sébillet, 1956_[51], p. 267-275.

Huchon (p. 683 et suivantes)	Dolet
<p><u>Point</u></p> <p>Marque la fin de l'énoncé</p> <p>Pause la plus forte</p>	<p><u>Colon, puntum, poinct ou poinct rond</u> (p. 274)</p> <p>« Quant au poinct final, autrement dict poinct rond, il se met touiours à la fin de la sentence, & iamais n'est en autre lieu. »</p>
<p><u>Point d'interrogation</u></p> <p>Marque la modalité interrogative</p> <ul style="list-style-type: none"> - à la fin d'une phrase interrogative - d'un groupe de mots sur lequel porte l'interrogation 	<p><u>L'interrogans</u> (p. 274)</p> <p>« final en sens : & peut avoir plusieurs en une periode »</p>
<p><u>Point d'exclamation</u></p> <p>Marque la modalité exclamative ou jussive</p> <ul style="list-style-type: none"> - en fin de syntagme - en fin de phrase 	<p><u>L'admiratif</u> (p. 274)</p> <p>« eschet en admiration procedante de ioye, ou detestation de vice, & meschanceté faicte, il convient aussi en expression de souhait, & desir. Brief, il peut estre partout, ou il y a interiection »</p> <p>« final en sens : & peut avoir plusieurs en une periode »</p>
<p><u>Virgule</u></p> <p>Pause brève</p> <p>Séparation d'éléments semblables : mots, groupes de mots, propositions de même fonction juxtaposées.</p> <p>Détachement et décolage</p> <ul style="list-style-type: none"> - après circonstants - appositions et épithètes - propositions relatives explicatives - ellipses <p>Détachement d'éléments non liés à la phrase</p> <ul style="list-style-type: none"> - propositions incises - propositions participes absolues - apostrophe 	<p><u>Point a queue ou virgule</u> (p. 271)</p> <p>« ne sert d'autre chose, que de distinguer les dictionz, & locutions l'une de l'autre : & ce ou en adiectifs, substantifz, verbes, ou adverbz simples, ou avec adiectifs ioinctz au détachement d'éléments dépendants de la phrase substantifz expressémentz : ou avec adiectifs gouuernans un substantif : ou avec verbes regissans cas : ce que nous appellons locutions »</p> <p>rmq : la virgule est d'usage devant « et » et « ou »</p>
<p><u>Deux points</u></p> <p>Introduction du discours rapporté. Mise en valeur d'une relation logique</p>	<p><u>Comma</u> (p. 273)</p> <p>« se met en sentence suspendue, & non du tout finie : & aucunesfois il n'y en a qu'un en une sentence, aucunesfois deux ou trois. Exemple, il est bon de n'offenser personne : car il n'est nul petit ennemys »</p>

<p><u>Parenthèses</u> Encadrent une indication accessoire. Les éléments entre parenthèses peuvent être grammaticalement indépendants du reste de la phrase ou lui être reliés</p>	<p><u>Parenteses</u> (p. 273) « C'est une interposition, qui a son sens parfait : & pour son intervention, ou detraction elle ne rend la clause plus parfaite ou imparfaite. »</p>
<p><u>Crochet</u> Interventions dans un texte cité</p>	<p><u>Crochet</u> (p. 274) « Et lors en iceux est comprise quelque addition, ou exposition nostre, sur la matiere que traicte l'Auteur par nous interpreté. Mais le tout (comme i'ay dict) se fait sans efficace de parenthese »</p>

Ce tableau témoigne davantage de la pérennité du système que d'un état de rupture. Seul le statut du *comma* nécessite véritablement un commentaire. Dolet écrit qu'il « se met en sentence suspendue », sans donner plus de détails, et se contente ensuite d'exemplifier son propos. A partir de cette seule remarque, je n'ai pas su distinguer les fonctions du *comma* et de la virgule. Les deux points se substituent encore en français moderne à la virgule, voire au point virgule¹⁷⁰. L'une des valeurs actuelles des deux points (mise en évidence d'une relation logique) était vraisemblablement déjà sous-jacente au XVI^e siècle mais la spécialisation des deux points, dans la syntaxe moderne, pour marquer un rapport logique entre deux éléments témoigne surtout d'une possible concurrence entre les deux signes. Les deux points ont pris un sens plus restreint peut-être parce qu'ils ne possédaient pas de signification propre. Toutefois, la spécialisation de ce signe en particulier n'invalide pas l'impression générale. On note davantage une continuité et une évolution par ajout de signes et de valeurs, dans ce système, qu'une révolution. Cette pérennité rend envisageable l'usage du relevé ponctométrique à partir de l'édition Defaux et permet de faire jouer le principe de meilleure concordance puisque les fonctions logique et rythmique de la ponctuation sont étroitement liées. Grâce à ce lien, on peut d'ailleurs fondre en une seule réflexion les remarques de Molinier et de Dolet. Molinier écrit qu'une pause pleine « es cant hom ha pazada alcuna razo que assalz ha bon entendemen e complit, jaciayssu qu'om y pogues mays ajutar [...] ». Le signe qui marque l'achèvement d'une sentence est le point rond, auquel on peut ajouter l'interrogans et l'admiratif tous deux « finaux en sens ». Cette pause correspond également, nous dit Molinier, à la fin du vers ou de la strophe. Repérer un point à cette place permet d'argumenter en faveur d'une concordance probable forme (fin de vers ou de strophe) / sens (fin de sentence). En revanche, la présence en fin de *cobla* de la virgule ou du *comma*, qui

¹⁷⁰ Voir à ce sujet Riegel, Rioul, Pellat, 1994_[172], p. 92.

n'ont pas cette propriété de finalité – et sont donc associables à la pause suspensive, laquelle se fait « en sentensa » –, autorise à suspecter une divergence.

Pour illustrer cette méthode par sa mise en pratique, j'ai repris la totalité de la section des *Estreines*. Deux raisons m'incitaient à choisir de nouveau cette série de poèmes :

- 1- Je voulais voir si les écarts de ponctuation entre les éditions originales des textes et mon édition de référence étaient significatifs.
- 2- Je voulais également valider l'hypothèse 3-2-vers.

Les résultats sont les suivants :

	Titres	Incipits	Dolet 1543					Defaux 1990				
			0	3	0	3	9	3	3	0	3	9
I	A la Royne	Au ciel	0	3	0	3	9	3	3	0	3	9
II	A ma Dame la Daulphine	A ma Dame	0	6	9	0	9	0	6	3	0	9
III	A ma Dame Marguerite	A la noble Marguerite	0	0	3	0	9	3	3	0	0	9
IV	A ma Dame la Princesse de Navarre	La Mignonne	0	3	3	3	9	3	0	3	3	9
V	A ma Dame de Nevers	A la Duchesse de Nevers	0	0	3	0	9	0	3	3	0	9
VI	A ma Dame de Montpensier	Vostre beaulté	0	3	6	3	9	0	3	6	0	9
VII	A ma Dame d'Estampes	Sans prejudice	0	0	3	0	9	3	0	3	0	9
VIII	A elle encores	Vous reprendrez	0	3	0	0	9	0	3	0	0	9
IX	A la Contesse de Vertuz	Veu ceste belle jeunesse	0	3	3	0	9	3	3	3	0	9
X	A ma Dame l'Admiralle	La douce beaulté	0	0	0	0	9	0	0	0	0	9
XI	A ma Dame la grand' Seneschalle	Que voulez vous	3	9	3	3	9	3	9	3	0	9
XII	A ma Dame de Canaples	Noz yeulx de veoir	0	0	6	0	9	0	0	6	0	9
XIII	A ma Dame de l'Estrange	A la beaulté de l'Estrange	0	0	6	0	9	3	3	6	0	9
XIV	A Miolans l'Aisnée	Miolans l'aisnée est bien	0	0	3	0	9	3	0	3	0	9
XV	A Miolans la jeune	A Miolans la puisnée	0	0	0	0	9	3	0	0	0	9
XVI	A Bonneval	Sa fleur durer	0	6	0	3	9	3	6	0	3	9
XVII	A Chastagneray	Garde toy de descocher	0	0	6	0	6	3	3	6	0	9
XVIII	A Torcy	Damoyselle de Torcy	0	0	3	0	9	3	0	3	0	9
XIX	A Douartis	Cent nobles	0	0	3	0	9	0	3	3	0	9
XX	A Cardelan	C'est bon pays	0	0	0	0	9	0	6	0	0	9
XXI	A ma Dame de Bressuyre	S'on veulx changer	0	0	3	0	9	0	0	3	0	9
XXII	A ma Damoyselle de Macy	Soubz vos attours	0	0	6	0	9	3	3	6	0	9
XXIII	A ma Damoyselle de Duras	Belle, quand foy juras	0	3	6	0	9	0	3	6	0	9
XXIV	A Telligny	Montreul monstre	0	3	0	0	9	3	3	0	0	9
XXV	A Ryeulx	Damoyselle de Ryeulx	0	0	3	0	9	3	0	6	0	9
XXVI	A Davaugour	Nature, ouvriere sacrée	0	3	0	3	9	0	3	0	0	9
XXVII	A Hely	Dixhuyc t ans	0	6	0	0	9	3	6	0	3	0
XXVIII	A la Chapelle	J'estreine de nom	0	6	3	3	9	0	6	3	3	9
XXIX	A Brazay	En sa douceur	0	0	6	0	9	0	0	6	0	9
XXX	A Memillon	Si quelcun	0	3	3	0	9	0	3	3	0	9
XXXI	A Lursinge	Je puisse devenir	0	0	3	0	9	3	0	3	3	9
XXXII	A Lucesse	Cest An vous fasse	0	0	3	0	9	0	0	0	0	9
XXXIII	A Bye	Voz grâces	0	0	6	3	9	0	0	6	0	9
XXXIV	A la Baulme	Bien doit la Baulme	0	0	0	0	9	0	0	0	0	9
XXXV	A Saintan	De response	0	0	3	0	0	0	0	3	0	9
XXXVI	A Brueil l'aisnée	Je donne à Brueil	0	0	0	3	9	0	3	0	3	9
XXXVII	A Brueil la jeune	Si vous n'estes	0	3	6	3	9	0	3	6	3	9
XXXVIII	A d'Aubeterre	Aubeterre amour	0	9	6	0	9	3	9	6	0	9
XXXIX	A la Tour	Pour estreines	0	0	3	0	9	3	0	3	0	9
XL	A Orsonvillier	Si Dieu	0	0	3	0	9	3	0	3	0	9

XLI	A ma Dame du Gauquier	Je vous donne	0	0	0	0	9	0	0	0	0	9
XLII	A elle mesmes	Pour vostre estreine	0	0	3	3	9	3	0	3	3	9
XLIII	A ma Dame de Bernay, dicte Saint Pol	Vostre mary	0	6	3	0	9	0	6	3	0	9
Moyennes			1,1	1,6	3	0,7	8,7	1,4	2,3	2,7	0,6	8,7
Moyennes arrondies			1	2	3	1	9	1	2	3	1	9

Les moyennes obtenues ne diffèrent pas d'un relevé à l'autre. La version numérisée du texte de l'édition Dolet pose parfois des problèmes de lecture en raison d'un phénomène de surimpression (les textes des versos transparaissent sur les rectos). J'ai pu commettre des erreurs et j'ai eu des doutes dans certaines situations. Je croyais ainsi avoir deviné un très improbable point virgule à la fin du troisième vers de l'étrenne « À M^{elle} de Marcy » mais Dolet ignore ce signe ; si ponctuation il y a, c'est possiblement deux points. Je n'ai pas repéré de point final à la fin du texte adressé « À Saint tam », et le poème « À Chastagneray » semble se conclure sur deux points. Enfin, deux écarts importants apparaissent devant la conjonction « mais » dans l'étrenne « À Cardelan » :

Dolet

Defaux

C'est bon pays, que Bretagne
 Sans montaigne
 Mais ie croy, qu'elle voudroit
 Tenir le chemin tout droict
 D'Allemaigne.

C'est bon pays, que Bretagne
 Sans montaigne :
 Mais je croy, qu'elle voudroit
 Tenir le chemin tout droict
 D'Allemaigne.

et dans celle pour « La Dauphine »

A ma Dame la Dauphine
 Rien n'assigne :
 Elle a ce, qu'il faut avoir.
 Mais ie la voudrois bien veoir
 En gesine.

A ma Dame la Dauphine
 Rien n'assigne :
 Elle a ce, qu'il faut avoir,
 Mais je la voudrois bien veoir
 En gésine.

Dans la première pièce, les deux points soulignent un rapport d'opposition, par ailleurs déjà pointé par la présence de la conjonction adversative. Ils n'apportent pas en soi de valeur supplémentaire, ils marquent seulement davantage, par un effet de redondance, une information existante, et rendent visible une structure syntaxique et logique 2-3-vers. Celle-ci n'empêche pas une lecture métrique 3-2-vers, dans la mesure où l'ensemble formé par les deux derniers vers constitue une préposition infinitive autonome. Le décalage fondé sur la ponctuation de l'étrenne « À la Dauphine » indique, en revanche, suivant les éditions, une frontière de modules différente. La présentation de Dolet donne à voir une structure 3-2-vers

correspondant à la (super)structure métrique, celle de Defaux un groupement en constituants immédiats 2-3-vers. Le point à la fin du troisième vers, dans la version Dolet, rend compte plus fortement de la relation d'explication entre les deux éléments liés par les deux points. Hormis ces quelques cas, il n'y a pas, dans le détail, d'écart majeur de ponctuation entre les deux recueils. A partir de ce constat, fait sur un échantillon choisi pour son homogénéité (quarante-trois pièces de mêmes schémas métriques assemblées), on peut légitimement penser qu'il est possible d'utiliser des données ponctométriques établies sur l'édition Defaux sans recourir systématiquement aux originaux.

Les moyennes de ce relevé montrent que l'architecture syntaxique et sémantique des textes tend à favoriser une pause plus appuyée à la fin du troisième vers, signalant probablement que les groupes de vers ainsi formés sont consistants. Mais il ne s'agit là que d'une tendance. Lorsque l'on regarde le détail, on remarque d'abord que la moyenne des troisièmes vers est très proche de celle des seconds (2,3 vs 2,7 dans l'édition Dolet). On constate ensuite que la ponctuation est plus forte à la fin du deuxième vers qu'à la fin du troisième dans plus de trente pour cent des pièces. Ces données laissent supposer l'existence de deux organisations distinctes dans cet ensemble, 3-2-vers et 2-3-vers. L'analyse de deux des étrennes proposée, dans le chapitre 1.3.3., dépendait d'une connaissance intuitive globale du corpus suffisante pour croire en une superstructure 3-2-vers, superstructure qui donnait une organisation métrique relativement conforme à ce que je savais de la versification de l'époque (modèle $a^m b a^n b$ « classique »). De fait, j'ai pu retrouver cette superstructure sur la première étrenne alors que l'organisation en constituants immédiats de la pièce, confirmée par la ponctuation (03 039 ou 33 039), favorisait plutôt une lecture 2-3-vers que 3-2-vers. La limite de l'analyse de ponctuation est apparente dans ce cas. En effet, celle-ci ne prend pas en compte les questions de consistance du dernier module ou groupe rimé ; or l'analyse de la première étrenne montre que si un modèle métrique, recevable pour un poème, semble moins pertinent pour un autre poème à cause de sa structure syntaxique, il peut néanmoins rester opérant puisque sa validité dépend du degré de consistance du groupe de vers conclusif et des équivalences métriques internes et externes¹⁷¹. On ne peut donc se limiter à un simple relevé de ponctuation, il faut impérativement regarder le détail des textes. Ce que je ferai en temps utile pour les quintils (aab ba)¹⁷².

¹⁷¹ Je rappelle, à ce sujet, qu'une structure n'a de valeur métrique que par sa périodicité. En d'autres termes, il faut qu'elle soit reproduite à l'identique dans d'autres strophes. Dans les faits, elle se décide donc moins au sein de chaque texte pris dans son unicité qu'au niveau de l'ensemble du corpus (ici les quarante-trois pièces constitutives de la section).

¹⁷² Voir chapitre 4.3.2.1.

Une autre méthode, voisine de la ponctumétrie, permet également de prendre en compte les données issues des analyses grammaticales en constituants immédiats. Il s'agit de la *syntacticométrie*. Cette technique a été développée par Mohammed Chétoui pour une étude de la relation syntaxe / superstructure interne des sizains et alexandrins strophés (aa) des *Contemplations* de Victor Hugo¹⁷³. Elle a ensuite été décrite dans un article du quatrième cahier du Centre d'Etudes Métriques¹⁷⁴. Chétoui y constate d'abord que :

L'énoncé versifié a fait l'objet d'un nombre quasi infini de recherches, mais [que] jusqu'à présent, la syntaxe a été rarement intégrée à la poétique, ce qui contribue une lacune ou un vide méthodologique.

(1999_[117], p. 138)

Pour combler ce vide, il prend appui sur l'analyse des constituants, qu'il délimite de façon linéaire et systématique en ayant recours au marquage par crochets emboîtés¹⁷⁵. La phrase, qu'il décrit par ce biais, peut aussi être « représentée, dans le cadre d'une configuration arborescente, par un nœud branchant binaire, c'est-à-dire qui se ramifie en deux nœuds qui constituent chacun une projection maximale d'éléments hiérarchisés, guidés par une tête lexicale » (1999_[117], p. 145). Les étapes de son analyse sont identiques à celles de l'analyse ponctumétrie (création d'un tableau sur une feuille de calcul informatisée, insertion des données, calcul des moyennes) mais la grille dont il se sert est évidemment différente :

Elle a pour objectifs spécifiques l'identification et le marquage par le biais de crochets verticaux des frontières de phrases et de constituants de phrases auxquelles elle attribue une valeur allant de 0 à 9 selon une progression arithmétique dont la raison est 3, ce qui se traduit par une échelle de quatre valeurs de référence : 0, 3, 6 et 9.

(ibid, p. 151)

Mêmes valeurs que pour la ponctumétrie donc mais pour d'autres attributions :

L'attribution de valeurs aux différentes frontières syntaxiques se fait selon des paramètres que nous nous contentons d'énoncer ici sous forme de règle générale.

¹⁷³ *Métrie et syntaxe dans Les Contemplations de Victor Hugo*, Thèse de doctorat, Faculté des lettres et sciences humaines, Université de Nantes, 1997.

¹⁷⁴ « Pour une syntaxe intégrée à la poétique : la syntacticométrie », dans *Cahiers du Centre d'Etude Métriques*, M.S.H. Ange Guépin, cahier n°4, mai 1999_[117], p. 138-154.

¹⁷⁵ Marquage par crochet fréquent en grammaire générative et dont je me sers parfois pour signaler les frontières de modules. Voir annexe 2.

Toute frontière de mots ou de syntagmes située à l'intérieur d'une projection maximale a la valeur zéro [...]. L'indice 3 est réservé aux frontières entre constituants immédiats ou projections maximales gouvernées par une tête lexicale. Les indices 9 et 6 sont du ressort des frontières de phrases ou projections principales.

(ibid, p. 151)

Si l'on applique cette technique à la sixième des *Estreines* de Marot – dont j'ai déjà donné l'arborescence¹⁷⁶ – on obtient les résultats suivants :

Vers	Texte	s.1	s.2	s.3	s.4	s.5	s.6	s.7
v.1	[Vostre beaulté mainte foys							
v.2	Où je voys,							
v.3	Haultement j'oy couronner] ₉ :							9
v.4	[[Que vous puis-je lors donner] ₆							6
v.5	Que ma voix] ₉ ?			9				

Comme je travaille essentiellement sur les structures supérieures au vers, je ne prends en considération que les chiffres des dernières colonnes, soit --969. Cette séquence va dans le même sens que celle de l'analyse ponctométrique, 03609. Dans les deux cas, les maxima sont en troisième et cinquième positions. Si l'on appliquait cette méthode à la totalité du corpus des *Estreines*, on parviendrait probablement à des résultats proches de ceux obtenus grâce à la pontuométrie.

L'analyse modulaire ne peut se contenter de ces seules données. La ponctuométrie et la syntacticométrie sont des adjuvants, certes rentables, mais elles ne sont rien d'autre. Elles ne peuvent en aucun cas se substituer à une analyse de détail. Pour cela, il faut en permanence revenir au texte singulier (la pièce dans son unicité comme ensemble clos) et aux textes pluriels (la pièce comme partie d'un recueil écrit dans un contexte culturel particulier). Seul ce mouvement continu du texte aux textes permet d'affiner les (super)structures et de relever les divergences remarquables.

REMARQUE : La notion de strophe est fluctuante. Je l'utiliserai cependant parce qu'elle est commune. J'aurai tendance à l'employer au sens large donc à suivre, à quelques nuances près, la définition de Morier.

¹⁷⁶ Voir chap.1.3.3.

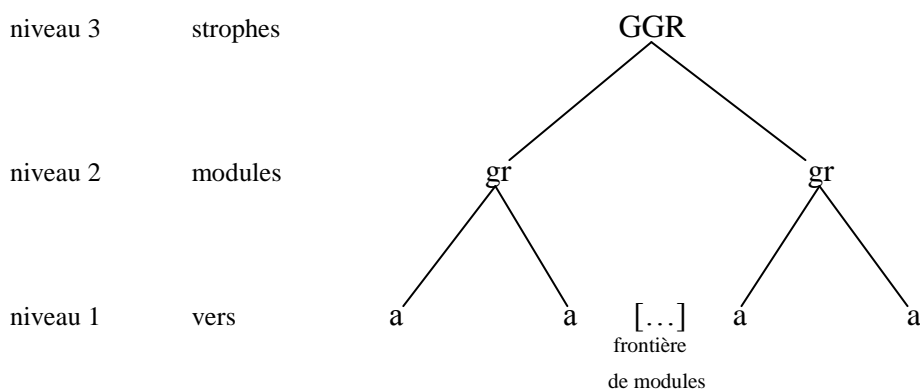
TROISIÈME PARTIE :

SUR LE STATUT DES *RIMES DOUBLETES*.

SCHÉMAS DE FORME (aa)^x

3.1. Suites de vers, suites de modules, groupes de modules

Les pièces regroupées dans ce chapitre se présentent toutes comme des suites de (aa). Elles s'analysent, *a priori*, uniformément selon le schéma¹⁷⁷ :



La structure paraît extrêmement simple, les vers s'assemblent par couples sans intermédiaire. Cette simplicité justifie le fait que cette forme soit apparue la première. Selon G. Lote, en effet :

Les rimes plates sont les plus anciennes. Ce sont celles qui se suivent deux à deux. Les *Leys d'Amors* les appellent *rims caudatz* (aabbcc...)[...] Froissart leur donne le nom de *lignes couplettes*, les *Règles de seconde Rhétorique*, le *Doctrinal* de Baudet Herenc, Molinet (H. de Croy) celui de *rimes doublettes*¹⁷⁸. [...] l'épithète de *plates* ne leur est accordée pour la première fois qu'en 1500, par le *Traité de Rhétorique*. [...] Elles apparaissent pour la première fois en Irlande au VII^e siècle, dans des poèmes latins en dimètres iambiques, puis dans des épîtres en vers *qui ne sont pas soumises à la forme strophique* [...] C'est au X^e siècle que la versification française emprunte au latin la rime plate.

(1951_[163b], p.128. Italiques miennes)

Cette forme est également la plus répandue. Parce qu'elle est simple et potentiellement

¹⁷⁷ Schéma initial. Je le propose comme hypothèse de départ. Le détail des textes conduira à le modifier.

¹⁷⁸ On trouve également, dans les *Règles de seconde Rhétorique*_[24] (dans Langlois, 1902_[41], p. 34), l'expression *taille doublette* et, chez Fabri, le terme de *rime léonine* (1521_[36], t. II, p. 29).

illimitée, elle peut être employée dans des contextes très variés. Michèle Aquien écrit :

Le fait que la rime plate se traduise par une suite ouverte la rend inapte aux impératifs de la structure strophique, mais très utile dans des genres suivis.

(1990_[109], p. 56.)

Lote note :

Qu'on l'a considérée comme bonne pour les romans, les œuvres didactiques, la poésie satirique et le théâtre »

(1951_[163b], p. 129)

Il remarque aussi qu'

Elle occupe le premier rang dans la nomenclature de Sebillet, qui la spécialise et la réserve à certains genres, en général à des genres sérieux

(1990_[163e], p. 262).

Cette pluralité d'usage transparaît dans le corpus. Marot emploie ce schéma dans les *Epistres*, les *Epigrammes*, les *Epitaphes*, dans le *Cymetière*, les *Elégies*, les *Chantz* et *Psaumes*, dans les *Œuvres translataées* d'Ovide et d'Erasmus. Autant d'œuvres diverses par le genre, le statut, la structure. On ne peut négliger cette diversité, elle est au cœur du problème.

Les questions de structure relatives à ce schéma ont été abordées lorsque j'ai défini la strophe. J'ai montré, par ailleurs, que les études proposées par les théoriciens sur le statut des (aa) ou (aa)^x révèlent leur perception des (super)structures métriques¹⁷⁹. Je me contenterai donc simplement de rappeler la position de Th. Elwert, qui a le mérite d'être relativement nuancée et sur laquelle je me fonde largement :

¹⁷⁹ Chapitres 1.1. et 1.3.

Deux vers unis par la rime ne forment pas encore une strophe, mais sont en tout élément de strophe. Le terme *distique* (grec *dis* 'deux fois', *stichos* 'vers') dont on se sert pour désigner un couple de vers unis par la rime est un emprunt à la métrique antique. Th. Sébillot employa ce terme pour la première fois dans son *Art poétique* (1548). Les appellations anciennes pour *distique* sont les mêmes que pour *rime suivie* [...] Il peut être employé seul ou dans une suite, seul pour l'épigramme, l'épithaphe, dans une suite pour l'élégie, la satire. Lorsque le distique est utilisé dans une suite, il n'y a pas strophe, mais rimes suivies (*rimes plates*) et poésie non strophique [...]

Il n'est légitime de parler du *distique* comme d'une forme particulière que lorsque le couple de vers forme en soi une unité indépendante (De Gramont 172), donc représente un poème formé d'une strophe unique de deux vers (et il est curieux que justement dans ce cas on emploie pas l'expression *couplet à deux vers*, où pourtant elle est fondée). Dans ce cas, le distique est employé dans l'imitation de l'épigramme antique. Mais même là, il est rare.

(1965_[148], § 192, p. 148)

Les distinctions établies par Elwert sont en tous points pertinentes, je les garde telles quelles. J'ajoute toutefois que quelques ensembles métriques dont le nombre de vers est supérieur à deux peuvent avoir, sous certaines conditions, un statut strophique¹⁸⁰. Je réserve enfin, comme lui, le terme de *distiques* aux ensembles de deux vers autonomes au regard de l'analyse syntaxique/sémantique – notés (aa)¹⁸¹ – et celui de *suites de (aa)* – notées (aa)^x – aux couples

¹⁸⁰ Les quatrains d'Apollinaire cités au chapitre 1.3.3., par exemple.

¹⁸¹ Les poèmes, constitués de suites de (aa) autonomes, sont structurellement très différents des poèmes composés de couples de vers à rimes suivies. Le plus célèbre de ces textes est le « Colloque sentimental » de Verlaine.

Dans le vieux parc solitaire et glacé,
Deux formes ont tout à l'heure passé.

Leurs yeux sont morts et leurs lèvres sont molles,
Et l'on entend à peine leurs paroles.

Dans le vieux parc solitaire et glacé,
Deux spectres ont évoqué le passé.

(*Colloque sentimentale*, Verlaine, *Poésies*, J'ai lu, 1992, p. 69)

Cette écriture, extrêmement concise, n'est pas usuelle dans les (aa)^x. C'est pourquoi je tends à analyser le « Colloque » comme une suite périodique de distiques, donc comme une suite de groupes rimés équivalents. Martinon dirait que ces distiques ne sont pas des strophes :

Un distique ne fait pas strophe. Qu'il plaise au poète de terminer le sens régulièrement après chaque distique, et de séparer les distiques dans la typographie, c'est une fantaisie qui n'est pas rare ; mais des rimes plates sont toujours des rimes plates. Sans doute, ce n'est pas l'unité qui manque au distique. Mais la

rimés non autonomes. Cette notion correspond à une description purement dispositionnelle, et donc non analytique, des pièces. Une étude du corpus en montre d'ailleurs très vite les limites. Dans les faits, ces suites recouvrent, sous une même apparence, des réalités structurelles différentes. Certaines pièces sont des suites de modules uniformes (typiquement des gr (aa) mais aussi des modules (ab)), d'autres des suites de modules multiformes (combinaisons de (aa) et (ab) par exemple), d'autres encore des groupes de modules. Chacune de ces (super)structures peut être perçue comme plus ou moins dense métriquement. Un distique isolé ou un distique inclus dans une suite est habituellement interprété par le lecteur ou l'auditeur comme un ensemble clos – au même titre, par exemple, qu'un quatrain de type (abab) classique – mais un ensemble de vers extrait d'une suite métrique à rimes suivies ne l'est pas forcément. D'où le sentiment, souvent décrit, d'une forme moins structurée et plus facile que les autres, dans laquelle les vers s'enchaînent sans former de structure supérieure. Une telle analyse n'est pas pertinente puisque les *suites de vers* à proprement parler sont très marginales, la majorité des vers étant intégrée à une structure supérieure¹⁸² mais deux remarques, comme un écho à ce qui a été écrit ci-dessus, montrent à quel point le statut des rimes plates fait et a fait débat. Remarque de B. Aneau, d'abord, qui souligne la simplicité de la forme et semble la dédaigner¹⁸³ :

Tu nous renvoies aussi à ces pitoyables Elégies (hélas) pour alors que nous demandons à rire, nous faire pleurer, à la singerie de la singerie de la passion Italienne. Lesquelles sont ouvrages de propre affection, de simple et facile artifice, et de rime plate.

(dans Goyet, 1990_[38], p. 198)

Remarque de H. Chamard, ensuite, qui note :

variété, où est-elle ? Où est l'attente de la rime suspendue, et la satisfaction de l'oreille quand la rime attendue vient clore le système ? (1912_[166], p. 79)

Il reconnaît aux (aa)^x la possibilité d'être des stances, et c'est déjà beaucoup. Quant à l'argument auquel il recourt pour refuser à de telles pièces un statut strophique, on peut le réfuter aisément en faisant jouer les principes d'équivalence externe (d'autres pièces ont ce type de structure) et interne (cette structure est reprise périodiquement dans la pièce). Par ailleurs, la périodicité en mètres primant sur la périodicité en rimes suffit à redonner à certains (aa)^x un statut strophique (voir chapitre 2.2.1.).

¹⁸² Voir chapitre 2.2.1.

¹⁸³ Ce dédain est peut-être simplement lié au fait que c'est Du Bellay qui propose de remettre cette forme à l'honneur.

«La Pléiade [...] admis dès le début et ne cessa jamais d'admettre que le lyrisme pouvait trouver son expression en des séries de vers uniformes de rimes plates»

(Cité par Lote, 1990_[163e], p. 224)

Je ne chercherai pas à savoir si les suites de rimes suivies sont ou non des formes lyriques et me limiterai à en dégager la structure.

Sur ce point, les réflexions des théoriciens témoignent de leurs hésitations. Martinon, par exemple, accorde aux quatrains (aabb) un statut strophique qu'il refuse aux distiques (aa)¹⁸⁴ mais signale, à propos de ces mêmes quatrains :

On voit sans peine que la différence est bien mince avec les rimes plates ordinaires

(1912_[166], p. 114)

Th. Elwert s'interroge également sur la partition entre ensembles strophiques et non strophiques mais en donne une autre interprétation. Pour Martinon, les quatrains (aabb) sont proches des suites (aa)^x, lesquelles n'ont pas de statut strophique ; pour Elwert, les ensembles monorimes – et donc, par extension, pour moi, les ensembles monorimes de deux vers non rétro-enchaînés – peuvent en avoir un.

Il faut au moins deux rimes pour construire une strophe, une rime seule ne permettant pas l'articulation d'un groupe de vers. [...] Quoi qu'il en soit on ne peut dénier à certaines compositions du mfr [moyen français] le caractère de strophe en dépit de la rime unique, à savoir lorsque le nombre de vers reste le même, que les vers sont hétérométriques et que leur répartition reste également la même pour chaque unité.

(1965_[148], § 191, p. 146)

Si ma compréhension de ce passage est juste, Elwert considère, sous certaines conditions, les chaînes de (aa) rétro-enchaînées comme des strophes. Ces deux exemples montrent, en tout cas, combien il est difficile de poser en dogme que tout (aa) ou (aa)^x est non strophique. Ainsi, pour déterminer la nature de chaque pièce, il faut en faire l'examen. La progression se fera du plus simple, en apparence, au plus complexe ; des formes perçues comme les moins métriques aux formes d'apparence plus structurée.

¹⁸⁴ *Les Strophes*, 1912_[166], p. 79

3.2. Suites de (aa) supérieures à douze vers

A la lecture des textes, j'ai eu le sentiment qu'il existait une différence de traitement entre les pièces longues et les pièces brèves. Les pièces longues semblaient moins structurées. J'ai cherché à comprendre les raisons de cette impression et ai remarqué que les divergences forme/sens étaient plus nombreuses dans les premières que dans les secondes. J'ai donc choisi de développer particulièrement cette question en gardant toutefois en mémoire l'idée que ce repérage ne peut pas être une fin en soi. Ce que rappelle très justement Mohamed Chétoui :

[L'appareil théorique], quand il existe, plutôt que d'aspirer à rendre compte, par le truchement de données quantifiables, des corrélations entre métrique et syntaxe d'une manière à la fois précise et complète, privilégie l'étude des seules frontières d'hémistiches ou de vers, réduisant ainsi les phénomènes du rapport entre le mètre et la syntaxe à des discordances largement étudiées et / ou enseignées sous les rubriques rejet, contre-rejet, enjambement et contre-enjambement, rubriques sans cesse ressassées.

(1999, p. 140)

Les limites propres aux recherches centrées essentiellement sur l'étude des divergences sont évidentes, particulièrement quand on restreint l'analyse au repérage des divergences aux frontières des hémistiches et des vers¹⁸⁵. Cependant, sur un certain type de corpus, ces recherches peuvent donner des résultats et permettre d'aboutir à des conclusions.

3.2.1. Préambule sur les degrés de divergences

Pour analyser la structure d'un texte poétique, il faut nécessairement comparer l'organisation métrique des textes à leur organisation syntaxique et sémantique pour trouver le meilleur compromis entre la forme et le sens. B. de Cornulier parle de « principe de meilleur concordance forme/sens » pour décrire cet équilibre. Il note également, à ce sujet :

Pour analyser la concordance, il faut d'abord distinguer trois structures : structure métrique SR (de formes rythmiques composées d'une sélection d'éléments du texte),

¹⁸⁵ La méthode développée par M. Chétoui permet de remédier à cet inconvénient. J'ai signalé, dans le chapitre 2.2.3., son intérêt pour l'étude de corpus importants. On trouvera des exemples du type d'analyse critiqué dans le chapitre 1.3.3.

structure du texte supposée associée à SR, structure naturelle (par exemple « syntaxique/sémantique », voire « pragmatique »).

(B. de Cornulier, « Notions de rythmique orale », dans *Poésie et chant*, 2005b_[133], p. 7)

La lecture des *Estreines*, proposée aux chapitres 1.3.3. et 2.2.3., illustre la mise en relation de ces trois structures. La méthode décrite dans ces deux chapitres permet de procéder à une analyse structurelle détaillée des pièces. Elle sera appliquée à l'ensemble du corpus pour valider des hypothèses globales relatives aux superstructures métriques. Elle permet aussi de repérer, de manière ponctuelle, des problèmes de discordances forme *vs* sens aux frontières de vers. Ces discordances peuvent être plus ou moins sensibles en fonction de la place des constituants concernés dans la (super)structure métrique¹⁸⁶. Voici quelques vers situés au début du *Premier livre de la Métamorphose* :

	[La Lune aussi ne se renouvelloit,	[GS-av.-GV
	Et ramener ses cornes ne souloit	conj.-inf.-COD-GV
	Par chascun moys.] [La terre compassée	CC] [GS
28	En l'air espars ne pendoit balancée	CC-GV-Adj
	Soubs son droit poix.] [La grand' fille immortelle	CC][GS...
	De L'Occean, Amphitride la belle,	...Comp N.-app.
	N'estendoit pas ses bras marins encores	GV-COD-av.
32	Aux longues fins de la terre, ainsi qu'ores :	CC-Comp N.-CC
	Et quelcque part où fust la terre, illec	Conj.-CC-CC-av...
	Estoit le feu, l'air, & la mer avec.]	V-COD]
	(l. 26-34)	

Le vers vingt-cinq est indiscutablement consistant : le groupe nominal sujet + verbe pronominal, précédé de son pronom, forme un ensemble tout comme le groupe verbe + COD + infinitif du vers suivant avec lequel il a en commun le sujet, la conjonction « et » assurant le rattachement entre les deux unités. Le premier hémistiche du vers vingt-sept est un complément circonstanciel qui dépend de la phrase précédente, la ponctuation en témoigne. Il y a *a priori* divergence. Mais celle-ci n'est pas majeure puisque le complément circonstanciel ne franchit la borne conclusive de l'hémistiche. C'est le principe de concordance différée¹⁸⁷. Un complément du nom occupe l'hémistiche suivant, il complète le substantif « fille » du vers vingt-neuf. Il reste facultatif mais, sans lui, le groupe nominal sujet (nom actualisé par un

¹⁸⁶ Voir chapitre 1.3.3.

¹⁸⁷ Principe selon lequel « en laissant en place les accents majeurs d'hémistiche et de fin de vers, le développement grammatical peut dépasser la borne métrique fixée, à condition qu'il se poursuive jusqu'à la suivante. » (Mazaleyrat, 1995_[167], p. 118).

article défini alors qu'il s'agit d'une occurrence initiale du personnage) serait possiblement senti comme incomplet. La divergence est néanmoins mineure dans la mesure où le complément du nom occupe la totalité de l'hémistiche. Le vers se conclut par une apposition qui finit de situer la jeune fille. Le vers trente et un n'appelle pas de commentaire. Il y a, en revanche, un rejet du complément du nom au vers suivant : le groupe prépositionnel «de la terre » complète « fins » à l'hémistiche précédent et ne comble pas le second hémistiche. La discordance est réelle. Le vers trente-trois présente une divergence plus marquée encore : l'adverbe « illec », à la rime, est complément circonstanciel du groupe verbal du vers trente-quatre. Il brise l'unité du second hémistiche du vers dans lequel il se trouve et forme un contre-rejet qui fait sens ici. En conséquence, il appelle un commentaire de style, la recherche d'une mise en valeur par l'auteur de cet élément étant plus que probable. Dans ces deux vers, qui servent de conclusion à une description du Chaos originel, le terme « illec » rend compte, en effet, de la confusion initiale des éléments.

La distinction faite par Mazaleyrat entre rejet et contre-rejet d'une part et enjambement d'autre part est, sur ce point, éclairante. Il propose d'appeler *rejet* ou *contre-rejet*, par opposition à *enjambement*, les groupes stylistiquement remarquables :

L'enjambement est donc à opposer au rejet comme au contre-rejet et sur le plan du style et sur celui de la réalisation phonétique. Sur le plan du style, la discordance par rejet ou contre rejet met en valeur un élément du discours ; pas la discordance par enjambement.

(Mazaleyrat, 1995_[167], p. 127)

Ce faisant, il rappelle le rôle déterminant de l'interprétation sur cette question :

Le rejet n'est pas seulement lié à la syntaxe ; il l'est aussi au sens et au style.
(ibid, p. 120)

C'est donc selon des critères stylistiques tout autant que grammaticaux qu'il convient de juger de sa force, de ses valeurs, et d'abord de sa présence.
(ibid, p. 122)

Il n'existe donc pas de critère absolu dans le repérage des procédés de décalages métrique/sens, puisque chaque lecteur est libre de son interprétation. Ainsi, les divergences des vers vingt-sept et vingt-neuf, bien que n'étant pas particulièrement notables d'un point de vue métrique, peuvent cependant être perçues comme mimétiques du Chaos, la déstructuration du vers traduisant l'absence de structure dans le cosmos.

Par delà l'analyse en micro-contexte, un autre facteur doit être mentionné relevant, cette fois, d'un contexte plus global. L'ensemble des vers présente de nombreuses divergences, souvent mineures, mais suffisamment nombreuses pour rendre moins sensibles les frontières métriques. Mazalayat, toujours à propos des rejets, note :

De sorte que le rejet et le contre-rejet assurent le mètre en en soulignant les contours ;
l'enjambement l'ébranle en les effaçant partiellement.
(1995_[167], p. 127).

Cet effacement partiel des frontières est d'autant plus naturel dans des systèmes pré-classiques, moins rigides que les systèmes classiques. Le facteur culturel joue alors un rôle majeur. La structure que Marot utilise, dans ce poème, est de fait relativement souple. Cette latitude semble particulière aux pièces de type (aa)^x de grande ampleur. Lorsqu'elles passent une certaine longueur, elles sont, en effet, plus riches proportionnellement en enjambements que les pièces de même schéma plus courtes. Six textes du corpus illustrent remarquablement cette propriété :

Le Premier livre de La Metamorphose

Le Second livre de La Metamorphose

L'Hystoire de Leander et de Hero

Et les trois colloques d'Erasme

- *Colloque de l'Abbé et de la Femme sçavante*

- *Colloque de la vierge mesprisant mariage*

- *Colloque de la vierge repentie*

Elles serviront de point d'ancrage pour l'analyse.

3.2.2. Classement des formes divergentes sur six pièces longues

Les six pièces concernées doivent être scindées en deux ensembles distincts : *La Métamorphose* et le *Leander* sont des récits en décasyllabes, les trois *Colloques* des dialogues en octosyllabes. Cette différence a des conséquences structurelles et doit nécessairement être prise en considération lors de l'étude des textes. Ainsi, dans le dialogue, il peut y avoir scission du vers si les échanges de prise de paroles sont rapprochés :

L'Abbé - Qu'elle mesnage, dame Usabeau,
Voy-je ceans ?
Ysabeau - N'est-il pas beau ?

(Il. 518, v.1-2)

Ysabeau - Par vostre foy, je vous demande :
Siet il mal à une Allemande
Sçavoir François ?
L'Abbé - Non.
Ysabeau - Raison quelle ?

(Il. 524, v. 215-217)

Quand ce procédé se reproduit sur une courte séquence, le rythme tend à se perdre, comme dans ce passage de *La Vierge mesprisant mariage* :

Catherine - Vous dictes vray.
Clement - Et pour quoy est-ce
Que vostre printemps, çà & là,
Ne rit aussi ?
Catherine - Pourquoi cela ?
Clement - Pource que vous n'estes pas bien gaye,¹⁸⁸
A mon gré.
Catherine - Paroist-il que j'aye
Autre visage que le mien
Accoustumé ?
Clement - Voulez-vous bien,
Sans que vostre œil soit esblouy,
Que je vous monstre à vous ?
Catherine - Ouy.

(Il. 530, v. 12-20)

Par ailleurs, le 8-voyelle est un vers simple, au sens où B. de Cornulier le définit¹⁸⁹. Il n'y a donc pas ici de structure métrique inférieure au vers. Conséquence : en cas d'enjambement, le

¹⁸⁸ Le vers est faux dans l'édition de référence.

¹⁸⁹ *Art Poétique*, op. cit § 2.5.

syntagme enjambant doit combler l'intégralité du deuxième vers. Or on trouve, chez Marot, des vers segmentés non seulement dans les dialogues lors des échanges de prise de parole en milieu de vers mais aussi au sein d'une même prise de parole :

L'Abbé - [Quel grand diable m'a adressé
A ceste femme ?][en bonne foy,]

(Il. 528, 358-359)

Catherine - [...]

[En ce premier assault,][qu'apres

Tout yroit bien.]

Clement - [En quelz apprestz]

[...]

(Il. 553, 125-126)

Doit-on considérer systématiquement ces syntagmes comme enjambants ? Ils le sont *a priori*. Que ces enjambements aient une valeur est une autre question. Je n'ai cité dans le relevé que ceux qui semblent signifiants. J'ai ainsi identifié une trentaine de vers ou groupes de deux vers divergents à différents degrés :

Titre	p.	v.	
1 Metamorphose I	Il. 409	33	Et quelcque part où fust la terre, illec / Estoit le feu
2 Metamorphose I	Il. 422	483	Et demander vont à Juppiter, quelle / Forme adviendra
3 Metamorphose I	Il. 422	484	Forme adviendra sur la terre, après qu'elle / Sera privée
4 Metamorphose I	Il. 436	974	D'iceulx buissons, ou les y laisse apres / Qu'il voit le jour
5 Metamorphose I	Il. 441	1173	Et si tu crains entrer seullette aux creuses / Fosses
6 Metamorphose I	Il. 447	1396	De la muer : aussi comment apres / Que Pan
7 Metamorphose II	Il. 455	116	Les aultres Dieux auront du pouvoir tant / Qu'il leur plaira
8 Metamorphose II	Il. 466	543	Las si l'amour de moy, et de ton cher / Frere germain
9 Metamorphose II	Il. 466	549	Voz beaulx manoirs ruyneront : helas, / Ne voys tu point {?}
10 Metamorphose II	Il. 476	933	Comme si elle / eust congnoissance bonne
11 Metamorphose II	Il. 480	1073	Dont j'appelay & Dieux, & humains : somme / ma voix {?}
12 Metamorphose II	Il. 485	1273	Mercure eut peur de ce vilain, par quoy / il le tira
13 L'Hystoire de Leander	Il. 500	18	Que Juppiter debvoit planter aupres / Des Astres clers
14 L'Hystoire de Leander	Il. 501	27	Se fut esmeu. Vien doncq ma Muse, affin / de me chanter
15 L'Hystoire de Leander	Il. 502	85	Qui habitoient les petites, & grandes / lles d'atour {?}
16 L'Hystoire de Leander	Il. 503	125	Ainsi passant de beaulté toutes celles / Qu'on estimoit {?}
17 L'Hystoire de Leander	Il. 504	161	O Leander, qui tant souffris, si est ce / Qu'apres avoir veu
18 L'Hystoire de Leander	Il. 514	552	Estoit porté des bruyantes, & grosses / Vagues de mer.
19 L'Abbé et le Femme sçavante	Il. 519	48	Ou de l'esprit ? – Il me vint, fors / De ce que je sens
20 L'Abbé et le Femme sçavante	Il. 524	207	Aux bonnes choses conviendroit / s'accoustumer {?}
21 L'Abbé et le Femme sçavante	Il. 524	218	Et que sçay-je, moy, à fin qu'elle / Parle
22 L'Abbé et le Femme sçavante	Il. 526	276	Peine d'apprendre. – Voire, mais / Sans peine
23 La vierge mesprisant mariage	Il. 530	2	Du soupper (Catherine), à fin / D'aller se pourmener
24 La vierge mesprisant mariage	Il. 530	12	Vous dictes vray. – Et pour quoy est-ce / Que vostre printemps
25 La vierge mesprisant mariage	Il. 533	108	Que diray plus ? voyez qu'en toute / Ceste ville
26 La vierge mesprisant mariage	Il. 534	142	Vous me pressez si fort, comme / S'il vous touchoit.
27 La vierge mesprisant mariage	Il. 537	230	Vous pouvez vivre vierge, au pres / De pere & mere.
28 La vierge mesprisant mariage	Il. 546	575	Et de raison. – Certes : si est-ce / Qu'au cueur

29 La vierge repentie	Il. 552	88	Pour dire tout. – Il m’advint une / Vision
30 La vierge repentie	Il. 553	107	N’en sceurent rien sçavoir, combien / Qu’elles me pressoient
31 La vierge repentie	Il. 554	144	Fustes vous en ce saint sacré / couvent de vierges ?

Pour chacun de ces vers, la divergence rompt l’unité de l’hémistiche ou du vers qui la contient. Je les ai classés en fonction de la nature des syntagmes divergents en commençant par les formes les moins marquées et en terminant par les plus sensibles.

Interjection

Phaéton, empruntant le char de son père, est incapable de le contrôler (n’est pas Phébus qui veut). La Terre alors désespère lorsqu’elle voit les conséquences du réchauffement provoqué par l’absence de maîtrise du jeune homme. Elle s’adresse au dieu des dieux, qu’elle pense être le responsable direct des dégâts. L’interjection du vers cinq cent quarante-neuf (vers n° 9 de l’exemplier) trouve sa place dans cet extrait, où les marqueurs de plainte s’accumulent, comme s’accumulent les points d’interrogations (un vers sur six s’achève sur ce signe). Pourtant, s’il n’y a pas de réelle divergence¹⁹⁰, l’interjection demeure marquante parce qu’elle rime avec un groupe de deux mots phonétiquement très proches d’elle (« Ne voys tu point comment *ahane Atlas* ? ». Deux syllabes avec un noyau vocalique [a]). Ce groupe, très sensible à oreille, mime la suffocation. Il est donc intéressant à repérer.

Verbe introducteur d’une proposition infinitive

L’infinitif « accoutumer », au vers 20 de l’exemplier, est le second élément d’une périphrase de modalité. A ce titre, il ne peut être le pivot d’une proposition. De plus, son complément d’objet est antéposé au semi-auxiliaire ce qui, d’une part, renforce la cohésion de la périphrase et, d’autre part, fait de l’infinitif le terme final d’un ensemble qui prend fin au milieu de l’octosyllabe :

[Aux bonnes choses conviendrait
 Compl. d’objet périphrase
s’accoutumer] : lors adviedroit
 verbale

De plus, dans ce passage où il est question d’aller contre l’usage, le verbe, repris sous sa forme nominale deux vers plus loin (« [...] : lors adviedroit / Qu’on verroit la chose en usance, / Qui estoit hors d’accoutumance ») dans la bouche même de celle qui s’élève contre

¹⁹⁰ L’interjection est autonome du point de vue syntaxique. C’est pourquoi j’hésite à lui donner le statut d’un contre-rejet (hésitation que je signale par un point d’interrogation entre crochet).

la « commune », ne peut être placé en évidence par hasard.

Adverbes

L'adverbe n'est pas autonome syntaxiquement, il dépend d'un support. En contexte métrique, il est important de repérer sa place par rapport à celui-ci et de voir s'il se situe dans la même unité que lui. Par ailleurs, certains adverbes sont plus attachés au syntagme dont ils dépendent que d'autres. C'est pourquoi j'ai distingué, dans cet ensemble, deux groupes.

Trois adverbes extraits du corpus appartiennent à la troisième classe¹⁹¹. Ces adverbes, dits de liaison, sont non intégrés à la phrase. Ils assurent l'articulation du discours en établissant la jonction entre deux ensembles verbaux. Ils ont, de ce fait, un fonctionnement *quasi* similaire à celui des conjonctions de coordinations. Dans l'exemple 11 («dont j'appellay & Dieux, & humains : *somme* / ma voix ne vint en nulle oreille d'homme. »), l'adverbe introduit une proposition dans laquelle Marot fait dire à Coronis le bilan de son action (poursuivie par le dieu des mers, elle a appelé en vain). Le contre-rejet de l'adverbe signale la fin d'une étape marquée par une fuite, que la syntaxe des vers précédents mime :

Puis quand son temps, & sa douce requeste
Perdre sentit, la force mist en queste,
Me suyt, je fuy, j'abandonne la rive,
Et en fuyant je voy qu'en vain j'estrive,
Dont j'appellay (...)

La rupture narrative se traduit, dans cet extrait, par une rupture rythmique. L'emballlement du récit a pour frontière terminale le constituant qui précède l'adverbe, lequel acquiert un statut particulier en raison du rôle qu'il joue dans ce contexte. Mais tous les adverbes cités dans l'exemplier n'ont pas une fonction narrative. Le déplacement de la locution « par quoy » (vers douze de l'exemplier), par exemple, n'a pas de valeur stylistique. Enfin, l'adverbe « tant » (ex. 7), séparé de son corrélatif par la frontière de vers, n'a pas non plus de signification évidente. Cette incidence réduite témoigne de la forte valeur sémantique qui caractérise les adverbes de cette classe. De fait, cette propriété rend souvent peu pertinent un marquage sur le plan métrique. Il y a certes des discordances mais elles sont, le plus souvent, sans incidence.

On trouve aussi, dans cet ensemble, un adverbe de deuxième classe, « illec » (ex. 1).

¹⁹¹ Je fais référence au classement proposé par Jacqueline Pinchon et Robert Léon Wagner dans *Grammaire du Français* (1991_[169], p. 401 et suivantes).

En tant qu'adverbe de lieu, il est mobile mais sa place en position de contre-rejet externe n'est pas fortuite¹⁹².

Conjonctions et locutions conjonctives

Les conjonctions, comme les adverbes, jouent un rôle de liaison entre différentes parties de la phrase. Cette liaison peut se faire entre des éléments qui ne sont pas situés sur le même plan syntaxique. Ce n'est pas le cas de la conjonction « mais », que l'on rencontre dans l'exemple vingt-deux, puisqu'elle coordonne deux éléments de même nature, syntaxiquement égaux et autonomes. Elle n'appartient à aucun des deux groupes. Sa présence en fin de vers n'a donc pas plus d'incidence métrique que celle des adverbes de troisième classe. Elle garde néanmoins une valeur stylistique forte dans la mesure où cet emplacement marque davantage encore sa position dans l'articulation du discours rhétorique de la femme savante, le principe étant d'accepter, du moins en apparence, les convictions de l'interlocuteur pour mieux les discréditer par la suite. Ysabeau prend acte de ce que l'Abbé – qui ne veut pas mourir idiot – ne souhaite pas se donner la peine d'apprendre (« Voire, mais »), puis réfute cet argument en expliquant que « Sans peine au monde nul ne peut / Atteindre à rien de ce qu'il veut ».

D'autres conjonctions (« combien que », ex. 30 ; « Comme », ex. 26) ont un mode de fonctionnement différent, qui les rend, *a contrario*, dépendantes du groupe qu'elles introduisent. Elles mettent en relation deux propositions qui ne sont pas situées sur le même plan mais sur des plans différents, l'une est donc subordonnée à l'autre. La conjonction intègre alors dans la phrase la proposition qu'elle introduit et est intégrée à elle. Elle en est la borne initiale. Elle ne peut donc pas en être détachée sans conséquence. Paradoxalement, ces exemples ne nécessitent pas de commentaire de style particulier alors même qu'ils sont, par le décalage métrique / syntaxique, plus remarquables que les précédents. On notera enfin que « combien » est, comme l'adverbe « tant », séparé de son corrélatif par la frontière de vers. De même, pour la conjonction composée « après que » (ex. 4 et 6).

Locutions prépositionnelles

Contrairement aux locutions conjonctives, les locutions prépositionnelles ne subordonnent pas ou ne coordonnent pas des phrases ou des propositions. Elles n'en sont pas moins des termes subordonnants qui permettent l'insertion, au sein de la phrase, de groupes à valeur nominale. Le lien entre la locution et son régime est tel que la locution n'a pas lieu d'être sans le terme

¹⁹² Voir chapitre 3.1.1.

qu'elle introduit. L'en séparer par une frontière métrique, c'est déjà établir une brisure. Or ce que l'on constate dans les vers de Marot, ce n'est pas une séparation entre la locution et son régime mais, systématiquement, entre les deux termes de la locution :

Que Juppiter devoit planter <i>aupres</i> / <i>Des Astres</i> clers	ex. 13
Vous pouvez vivre vierge, <i>au pres</i> / <i>De pere & mere</i> .	ex. 27
Se fut esmeu. Vien doncq ma Muse, <i>affin</i> / <i>de me chanter</i>	ex. 14
Du soupper (Catherine), à <i>fin</i> / <i>D'aller se pourmener</i>	ex. 23
Ou de l'esprit ? – Il me vint, <i>fors</i> / <i>De ce que je sens</i>	ex. 19

La démarche est identique à celle qui sépare l'adverbe ou la conjonction de son corrélatif mais le décalage produit est plus remarquable encore. A cela s'ajoute le fait que cette disjonction place en dernière position des prépositions parmi lesquelles la dernière, celle de l'exemple dix-neuf, est monovocalique. On considère traditionnellement ces prépositions comme non conclusives¹⁹³. Il est cependant nécessaire de nuancer cette analyse pour deux raisons. La première réside dans la nature des prépositions et plus précisément dans leur formation : « *aupres* » et « *affin* » résultent respectivement de la composition d'un article suivi d'une préposition et d'une préposition suivie d'un substantif. Cette origine est indéniablement perçue par les contemporains de Marot qui écrivent ces termes aussi bien en deux mots qu'en un seul. Pour l'un comme pour l'autre la lexicalisation est d'ailleurs récente : « *aupres* » apparaît, pour la première fois dans les textes, en 1424 et « *affin* » à la fin du XIV^e siècle¹⁹⁴. « *Fin* » est un nom, il est, par conséquent, relativement autonome sur le plan rythmique et peut être conclusif d'une unité métrique ; son composé garde cette caractéristique¹⁹⁵. En revanche, « *pres* », en tant que préposition monovocalique, est *a priori* non conclusif. Cependant, si B. de Cornulier l'exclut de sa liste des prépositions monovocaliques (1995_[123], p. 275), c'est probablement parce qu'elle ne dépend pas complètement du terme qu'elle amène. Elle peut ainsi se trouver, sans incidence notable, en frontière de fin de vers, comme « *sauf* », que B. de Cornulier ne marque pas davantage du critère « P ». « *Fors* », qui porte les mêmes sèmes et offre les mêmes traits syntaxiques, fonctionne également sur ce principe. La fracture provoquée par le contre-rejet est, dans ces exemples, toute relative. Il y a des prépositions en frontière de vers, certes, mais elles ne sont

¹⁹³ Voir « métricométrie » dans le glossaire.

¹⁹⁴ *Dictionnaire du moyen français*, Greimas, 1992_[190], p. 15 et 45.

¹⁹⁵ Les occurrences de la locution conjonctive « *affin / que* », formée sur la même base que la locution prépositionnelle, sont relativement fréquentes aux frontières de modules. J'en ai repéré quatre, divisées par une frontière d'hémistiche, dans le *Second livre de la Métamorphose*. Cet usage réitéré confirme l'hypothèse selon laquelle « *affin* » peut être autonome.

pas fondamentalement tributaires de leur régime et n'ont, de fait, pas d'intérêt stylistique. Elles entrent simplement dans une dynamique narrative où la structure du vers est relativement souple.

Pronoms

Le pronom « elle » apparaît, dans « L'abbé et la femme savante », dans le groupement syntaxique locution prépositionnelle + pronom / verbe (ex. 21). Le contexte est essentiel pour comprendre le rôle joué par la divergence. Pour en mesurer la portée, il faut s'interroger d'abord non pas sur l'élément rejeté mais sur ce qui fait suite au contre-rejet¹⁹⁶. Le thème central de ce passage est le langage et, plus particulièrement, l'apprentissage des langues étrangères. Le décalage opéré par la divergence souligne la finalité ultime de l'apprentissage d'une langue, parler à celui qui parle une autre langue. Il souligne aussi – et ici il faut tenir compte du terme en contre-rejet – que l'apprenant est *une* apprenante (« elle » et non pas « il »). Le décalage est donc doublement remarquable puisqu'il met en relief le thème de la dispute, l'apprentissage, et le point de discorde, l'apprentissage par une femme. Cette analyse en micro-contexte gagne en pertinence quand on la resitue dans un ensemble plus vaste. De fait, le bilan de l'analyse de l'exemple vingt-deux, concernant les incidences que pouvait avoir un fort mouvement dialectique dans une pièce telle que celle-ci, reste juste. Si le décalage est perçu si fortement, c'est d'une part parce que le contexte sémantique et métrique s'y prête, c'est d'autre part parce que le pronom anticipé est possiblement clitique¹⁹⁷. Une analyse en macro-contexte de l'exemple trois est également appropriée. J'y reviendrai lors de l'étude de l'exemple deux. Enfin, il existe une troisième occurrence de « elle », non plus à la frontière du vers mais à celle de l'hémistiche (exemple 10). Cette divergence n'appelle pas, quant à elle, et contrairement au deux précédentes, de commentaire de style. Elle doit, cependant, être relevée ne serait-ce que parce que sa place en position conclusive d'une unité métrique est surprenante.

Le cas des pronoms démonstratifs est, comme celui des pronoms personnels, relativement complexe puisqu'ils peuvent aussi être conclusifs sous certaines conditions. B. de Cornulier note : « *Ce*, pronom antécédent [...] n'est pas pris en compte [comme clitique] »

¹⁹⁶ Mazaleyrat, 1995_[167], p. 123 : « Cette valeur particulière du terme placé en contre-rejet doit être entendu dans un sens large. Ce peut être une mise en relief de ce terme lui-même. Mais ce peut être aussi, par l'effet du simple écart accentuel, une mise en relief indirecte de l'unité métrique qui le suit [...]. On notera donc, à côté du contre-rejet ordinaire opérant par soulignement direct du terme sur lequel il porte, l'existence d'un *contre-rejet de présentation* mettant en lumière l'hémistiche ou le vers suivant. C'est le rôle qu'assument notamment, en position de contre-rejet, les mots grammaticaux (préposition, conjonction, copule, auxiliaire, ...) ».

¹⁹⁷ On peut en discuter la nature, comme pour les deux autres exemples. Voir la sixième partie.

(1995_[123], p. 245), il est donc *a priori* conclusif. Les exemples dix-sept et vingt-huit confirment cette hypothèse. Le démonstratif s'inscrit, pour les deux occurrences, dans une structure grammaticale strictement identique, « si est(-)ce / Que », structure dont le sens est, à la Renaissance, celui de *néanmoins* ou de *toujours est-il*. Il ne fonctionne pas ici comme un clitique. Sa situation est relativement semblable à celle des locutions adverbiales et conjonctives scindées à la frontière métrique devant le relatif *que*. Elle est proche aussi, du point de vue sémantique, de celle de la conjonction *mais*. Dans l'exemple vingt-quatre, le démonstratif est de nouveau isolé en début de vers après *est-ce* mais dans une tournure interrogative : « Vous dictez vray. – Et pour quoy est-ce / Que vostre printemps [...] ». *Que*, enfin, est toujours seul à l'initiale du vers 125. de *l'Hystoire de Leander* après un démonstratif (« Ainsi passant de beaulté toutes celles / Qu'on estimoit »). Cependant, dans ce cadre, la divergence est *quasi* inexistante puisqu'il n'y a pas séparation de deux éléments d'une locution mais mise à distance sur deux unités métriques différentes d'une relative (hémistiche 1 du vers 126) et de son antécédent (fin de l'hémistiche 2 du vers 125)¹⁹⁸. Cette disposition crée un léger effet d'attente, visant à mettre en valeur la beauté de la jeune femme, mais ne génère pas de discordance massive. Une permutation du démonstratif avec une forme renforcée de type *celles-là*, forme incontestablement conclusive, le confirme.

Adjectifs

Je ne m'attarderai pas sur la classe des adjectifs facultatifs qui modifient le nom (ex. 5, 8, 15, 18 et 31). S'ils lui sont effectivement adjoints et ne peuvent être employés seuls pour cette raison, ils restent néanmoins suffisamment autonomes pour que leur emploi en position divergente n'ait pas d'incidence. Libre au commentateur de juger au cas par cas de la visée stylistique des décalages. La divergence forme / sens dans l'extrait quinze, par exemple, n'a pas de valeur. Il serait, en revanche, dommage d'ignorer le « saint sacré / couvent de vierges » de l'extrait trente-et-un (couvent si peu adapté aux souhaits de Catherine), alors même que l'allitération « saint sacré » dit tout le mal que Clément pense de cette institution en particulier et en général. Je m'arrêterai davantage sur la classe dite des adjectifs non facultatifs, lesquels sont, dans les faits, des déterminants du substantif.

Leur statut leur vient de ce qu'ils précèdent obligatoirement le substantif. Dans l'exemple vingt-cinq, le déterminant est un quantifiant indéfini : « Que diray plus ? voyez qu'en toute / Ceste ville, je ne voy point / Fille qui me vient mieulx à poinct. » Parce qu'il est

¹⁹⁸ Dans le texte source de Defaux (O), le pronom est suivi d'une virgule. Ce qui tend à confirmer qu'il n'est pas clitique.

secondaire, il peut être suivi d'un déterminant spécifique, en l'occurrence, d'un démonstratif. Cette séparation, à la frontière du vers, est remarquable sur le plan syntaxique puisqu'elle entraîne une dislocation du complément circonstanciel. Quant à sa portée stylistique, elle est réelle dans la mesure où elle détache un élément qui évoque la totalité (Clément extrait une femme d'un ensemble) et souligne, par ce biais, son unicité. Reste que, dans ce passage, comme dans tous ceux qui sont extraits des *Colloques*, on doit s'interroger sur la réception du décalage forme/sens. La structure formelle – huitains de (aa) avec des enjambements fréquents – est très souple et la perception des écarts structurels s'en trouve sensiblement amoindrie. La situation du vers deux est plus évidente : le contre-rejet, dans « Et demander vont à Juppiter, quelle / Forme adviendra » est indéniable. Le déterminant introduit une proposition indirecte dans laquelle les dieux questionnent Jupiter sur leur devenir si les hommes disparaissent. La question est d'importance, certes, mais le décalage n'est pas signifiant, du moins si l'on ne s'attache qu'à lui. En revanche, si l'on regarde les vers qui l'entourent, on remarque au minimum une autre divergence, celle du vers suivant, qui se conclut sur un clitique (n° 3 de l'exemplier). Le texte est :

[Et demander vont à Juppiter,][quelle
 Forme adviendra sur la terre,][apres qu'elle
 Sera privée ainsi d'hommes mortelz,]
 [Qui portera l'encens sur les Autelz,]¹⁹⁹

La proximité de deux contre-rejets est déjà remarquable en soi ; elle l'est ici d'autant plus que les deux termes en décalage riment ([ɛlə]) et que cette rime est très proche de celle qui lui succède ([ɛl]). C'est l'ensemble qu'il faut examiner et non chaque vers pour percevoir que ces franchissements de frontières traduisent l'expression divine d'une douleur que Marot qualifie de « tresapperte ».

Reste une dernière forme fortement discordante. On la trouve au numéro vingt-neuf de l'exemplier : « Pour dire tout. – Il m'advint une / Vision ». Lorsque l'on sait que cette vision est qualifiée « d'horrible » immédiatement après, on comprend l'intérêt, pour Marot, à disjoindre nettement la forme et le sens en séparant encore un déterminant du nom qu'il détermine. Cet exemple de déterminant indéfini en fin de vers n'est pas le seul dans le corpus global, il en existe également une occurrence dans une épître à la reine Marguerite : «Le dormir est contre le soucy une / Grand medecine » (t. II, p. 118). Le point commun à ces deux pièces est leur structure. Il s'agit, dans les deux cas, de textes que l'on pourrait qualifier

¹⁹⁹ Je mets entre crochets les grands ensembles syntaxiques.

de non lyriques, longs et de forme (aa)^x. Ces deux critères sont communs, sur la totalité du corpus marotique, à l'ensemble des vers ayant un clitique en frontière d'hémistiche ou de vers:

Auteur	Section	NP	Page	Tri	v.	Vers	Nb	Rédac.	Txt	Date	M
Marot	<i>Eglogue de Virgile</i>	3	I.22	C4	25	Helas et nous / irons sans demourée	173	1512	G	1538	A
Papillon*	Opuscules*	286	II.54	C4	260	Esperez la / remuneration	460	<1541	J1	1541	A
Papillon*	Opuscules*	286	II.54	C4	261	Ainsi qu'il te / l'a baillée par escript	460	<1541	J1	1541	A
Marot	Œuvres de C.M. IV	778	II.703	C4	24	Qui sont en ces / ambitieuses cours	88	1544	S	1547	A
Marot	Trois colloques I.	712	II.518	C8	218	Et que sçay-je, moy, à la fin qu'elle [/ Parle aux François]	368	<1542	S2	1548	8
Marot	Trois colloques III	715	II.550	C8	88	Pour dire tout. -Il m'advint une [/ Vision horrible]	204	<1542	ms.	Sd	8
Marot	Epistres XVII	303	II.118	C10	121	Le dormir est contre le soucy une [/ Grand medecine]	196	1536	I	1538	A
Marot	Métamorphose I	699	II.408	C10	483	Et demander vont à Juppiter, qu'elle [/ Sera privée]	1552	<1531	O	1543	A
Marot	Leander	709	II.500	C10	107	Ainsi passant de beaulté toutes celles [/ Qu'on estimoit]	602	<1540	O	1543	A

Le poème le moins long comprend quatre-vingt vers. Toutes les pièces sont, soit des récits (*La Métamorphose*), soit des dialogues ou monologues (*l'Eglogue* et le *Sermon*), soit des épîtres²⁰⁰.

3.2.3. Quelques conclusions

Il est possible de déduire, à partir de ce relevé, trois facteurs principaux de divergences à commencer par le genre.

3.2.3.1. Le facteur générique

Le choix de six pièces seulement parmi l'ensemble des poèmes longs à rimes plates du corpus marotique se justifie par leur exemplarité. Elles sont, en effet, représentatives plus que d'autres d'une tension entre la forme et le sens, qui se traduit par des enjambements et des rejets ou contre-rejets. Cette tension est difficile à identifier de manière systématique car la perception de la valeur stylistique d'un extrait passe parfois outre les critères formels du type : il y a enjambement dès lors qu'une unité de sens ne coïncide pas avec une unité métrique. De plus, la longueur d'une pièce n'est pas le seul facteur déterminant pour établir le

²⁰⁰ Remarque : C'est aussi dans ce groupe de poèmes que se trouve le seul vers marqué P. (pour préposition monovocalique en frontière métrique) de tout le corpus (« Sy n'a elle en / cueur & en fantasia » P4 – *Le Balladin*, t. II, p. 716, v. 166).

rôle que peuvent y jouer les divergences. En témoigne un texte comme *Le Grup* (t. II, p.737). Cette pièce, octosyllabique, relativement longue, est proche, par ces deux critères, d'une épître du « Valet de Marot contre Sagon » (t. II, p. 140)²⁰¹. Or, si j'ai pu compter une dizaine de discordances plus ou moins marquées dans celle-ci²⁰², je n'en ai repérée aucune dans celle-là. Et pourtant, il s'agit dans les deux cas d'épîtres. Il est vrai que l'épître du « Valet » est de celles qui présentent le plus d'écarts syntaxiques ou métriques et que le *Grup* en a relativement peu, comme les autres textes qualifiés de *Coq à l'asne*²⁰³.

Le nombre restreint de divergences sur l'ensemble de ces pièces s'explique peut-être en partie par leur mode de fonctionnement, basé essentiellement sur la succession rapide d'idées sans rapport apparent. Sébillet écrit, dans son *Art poétique* :

tu peux voir encore en ce Poème, que nous avons découvert puis naguère : et l'ont ses premiers auteurs nommé Coq-à-l'âne, pour la variété inconstante des non cohérents propos, que les Français expriment par le proverbe du saut du Coq à l'âne [...] Sa plus grande élégance est sa plus grande absurdité de *suite de propos* qui est augmentée par la rime plate, et les vers de huit syllabes.

(dans Goyet, 1990_[38], p. 130)

Le principe énoncé est le même dans le texte de Peletier :

²⁰¹ Le *Grup* fait 262 vers et l'*Epistre* 256.

²⁰² v. 48-49, 71-72, 88-89, 103-104, 136-137, 178-179, 184-185, 222-223, 231-232, 250-251.

²⁰³ Cette catégorie, sorte de sous-genre de l'épître, est représentée par sept autres textes, dont trois sont certainement de Marot :

P. 214	I. 310	Epistres	126 v.	Marot
P. 294	II. 86	Epistres	202 v.	Marot
P. 301	II. 105	Epistres	220 v.	Attribuée à Marot
P. 315	II. 158	Epistres	239 v.	Marot
P. 316	II. 165	Epistres	234 v.	Attribuée à Marot
P. 317	II. 171	Epistres	156 v.	Attribuée à Marot
P. 801	II. 744	---	142 v.	Attribuée à Jamet

Le *Grup* ne porte pas en titre cette appellation en raison de sa publication tardive mais la nature du texte ne fait aucune difficulté :

Desquels [titres imitant ceux du Coq-à-l'âne] se sont joués tout un temps ne sais quels Rimeurs, qui ont fait courir leurs moqueries à l'imitation, ce leur semblait de Clément Marot : Mais c'était que son Epître sautait du Coq en l'Ane [...] c'est-à-dire, *de propos en autre*²⁰⁴ : Proverbe tiré du mauvais conteur, qui en parlant de son Coq, tout soudain s'avisait de son Ane.

(dans Goyet, 1990_[38], p. 277)

Concrètement, appliqué aux textes de Marot, ce principe donne :

	Puis que respondre ne me veulx,	
	Je ne te prendray aux cheveux,	
	Lyon : mais sans plus te semondre,	« prendre lion par les cheveux » - proverbe
4	Moy mesme je me veulx respondre	
	Et seray le prebstre Martin.	Référence à un personnage proverbial
	Ce Grec, cest Hebreu, ce Latin,	citation des <i>Satyres chestiennes de la cuisine papale</i>
	Ont descouvert le pot aux roses.	
8	Mon Dieu que nous voyrrons de choses,	
	Si nous vivons l'eage d'ung veau.	
	Et puis, que dict on de nouveau ?	
	Quand par[t] le Roy ? aurons nous guerre ?	
12	O la belle piece de terre !	
	Il la fault joindre avec la mienne.	
	Mais pourtant la Bohemienne	
	Porte toujours un chapperon.	
	(t. II, p. 86)	

Les cinq premiers vers correspondent à peu près à ce qu'il est d'usage de trouver au début d'une lettre. Marot y maintient la fiction d'une correspondance en nommant son interlocuteur, Lion Jamet. Dans les quatre vers suivants, il est fait référence à la fondation du *Collège des Lecteurs royaux*, où sont enseignés le grec, l'hébreu et le latin, au grand dam de la Sorbonne, laquelle se trouve incarnée ici sous la forme d'un veau. Viennent ensuite trois vers consacrés aux prétentions territoriales de François I^{er} précédés d'un vers de transition qui réintroduit la fiction d'un échange épistolaire. Marot continue ensuite son épître en faisant une nouvelle allusion probable à la Sorbonne. Sur les quinze premières lignes de cette lettre, il change ainsi quatre fois de sujet et n'établit entre eux aucun lien. La pièce fonctionne donc sur un principe de collages. Des propos sont assemblés, mais pas seulement. Marot colle des idées avec des

²⁰⁴ Italiques miennes

proverbes, des citations ; il parodie ce que pense le roi etc. En somme, rien ne se tient et pourtant tout a un sens. C'est la force principale de ce genre satirique. Une critique amère de la situation politique se cache dans ce puzzle, d'où l'importance de bien connaître le contexte de rédaction pour extraire de l'os la moelle substantifique.

Ce système a pour fondement la brièveté. Chaque morceau du collage est de quelques vers. Mayer établit le même constat à propos d'un autre extrait de ce texte :

Touche là : je suis en esmoy
Des froids amys que j'ay en France :
Mais je trouve, que c'est oultrance,
Que l'ung a trop, & l'aultre rien.
Est il vray, que le vieil marrien
Marche encores dessus espines,
Et que les jeunes tant pouppines
Vendent leur chair cher, comme cresse ?
S'il est vray, adieu le Caresme,
Au Concile, qui se fera :
Mais Romme tandis bouffera
Des chevreaulx à la Chardonnette.
(t. II, p. 86, v. 68-79)

Dans le passage que nous venons de citer, chacune des six attaques est contenue dans deux vers seulement, et elles se suivent sans la moindre cheville.

(1964_[17], p. 57)²⁰⁵

Nous sommes très loin des longues pièces narratives pour lesquelles un développement suivi est nécessaire qui engendre naturellement plus de divergences. Mais la présence moindre des divergences n'est pas l'unique conséquence métrique de ce séquençage. Il en existe d'autres. Mayer explique, par exemple, que chacune des six attaques est contenue dans deux vers, soit :

²⁰⁵ Problème, et non des moindre, les séquences proposées par Mayer ici sont de type (ab) et non (aa). J'y reviendrai longuement dans ma sixième partie.

Touche là : je suis en esmoy	a	première attaque
Des froids amys que j'ay en France :	b	
Mais je trouve, que c'est oultrance,	b	seconde attaque
Que l'ung a trop, & l'aaultre rien.	c	
Est il vray, que le vieil marrien	c	troisième attaque
Marche encores dessus espines,	d	
Et que les jeunes tant pouppines	d	quatrième attaque
Vendent leur chair cher, comme cresse ?	e	
S'il est vray, adieu le Caresme,	e	cinquième attaque
Au Concile, qui se fera :	f	
Mais Romme tandis bouffera	f	sixième attaque
Des chevreaulx à la Chardonnette.	g	

(t. II, p. 86, v. 68-79)

La structure métrique n'est pas aa/bb/cc/dd... mais ab←bc←cd←de←ef.... L'ensemble correspond dès lors à une suite de modules de deux vers rétro-enchaînés. Cette forme est loin d'être isolée dans le corpus marotique, comme elle est loin de l'être dans la versification pré-classique (voir chapitre VI). Le collage modifie la structure métrique également au début de la trois cent un mais d'une autre manière :

	De mon coq à l'asne dernier,	a ₈
	Lyon, ce malheureux asnier,	a ₈
	Fol, foliant, imprudent, indiscret,	b ₄₆
4	Et moins sçavant qu'ung docteur en decret,	b ₄₆
	Ha, ha, dist il, c'est grand oultraige	c ₈
	De parler de tel personnage	c ₈
	Que moy. En est il ung au monde	d ₈
8	Et qui tant de sçavoir habonde ?	d ₈

Les vers trois et quatre sont des 46-voyelles, les seuls que l'on trouve dans la totalité de ce corpus. Defaux soupçonne un emprunt²⁰⁶, il est probable qu'il s'agisse effectivement de cela. Autre écart par rapport au schéma métrique attendu : la présence d'un quatrain (abab) au sein de la pièce trois cent quinze :

²⁰⁶ Note 2, p. 885. Curieusement, le rejet au vers sept donne également un total de 10 avec le rattrapage des deux voyelles rejetées au vers mais il n'y pas ici de formation d'un décasyllabe au sens propre du terme (absence de frontière interne entre les voyelles 4 et 5).

	Libéralité a pris fin :	a
	<u>Les dons de maintenant sont cours.</u>	b ₁
72	Il se trouve plus de secours	b ₁
	A son amy, qu'à son <i>parent</i> .	c
	Faveur, & richesse ont leur <i>cours</i> .	b
	<u>Le cas est clair, & <i>apparent</i> :</u>	c
76	Il n'est maintenant que faveur.	d
	Le riche est crainct, & a honneur :	d
	Le pauvre est toujours en diffame.	e

Le premier timbre du quatrain rime avec celui du vers précédent, qui sans cela serait orphelin. Le dernier vers devrait logiquement rimer avec le vers soixante-seize, de façon à être rattaché également à la pièce par la rime. Étonnamment, ce n'est pas le cas. Cet ensemble de quatre vers est, par ailleurs, sémantiquement cohérent avec le reste du passage, où s'enchaînent des aphorismes illustrant l'idée énoncée au vers soixante-dix. L'insertion d'une superstructure métrique sur deux timbres au sein d'une superstructure de type suite de (aa) n'est pas un procédé propre au Coq-à-l'âne (voir chapitre 3.2.3.3.). Elle reste cependant révélatrice de ce qu'est ce genre : un assemblage.

J'ai employé précédemment le terme de *jeu* pour décrire ces pièces. De fait, le jeu est présent à tous les niveaux. Dans les superstructures, il traduit un plaisir à (dé)structurer la pensée, mais il est aussi présent dans les microstructures. Des techniques d'écriture liées à une fonction que R. Jakobson aurait qualifiée de poétique sont utilisées ici plus qu'ailleurs. La pièce huit cent un est particulièrement riche de cette rhétorique. En voici un exemple (vers 44 et suivants) :

L'on crie bien : Apres, apres,
 Et cependant la proye eschappe.
 C'est assez puis qu'on a la chappe :
 Laisse trotter le chapperon.
 Je croy que nous l'eschapperon,

Les rimes des vers 45-46 et 47-48 ont en commun un nombre important de sons entre vers rimants ([*ap*^ə], 3+1 ; [*apəRɔ̃*], 6) et entre rimes (*eschappe* fournit *eschapperon*, qui en dérive, *chappe* donne, également par dérivation, *chapperon*). Les rimes plates dites riches sont doublées d'un système de dérivation en chiasme. Cette combinaison relativement élaborée est suivie d'une rime équivoque :

Si ne demourons au *passage*.
Au temps qui court il n'est *pas saige* (...)
(v. 44-49)

Les mots apportent une plus-value aux idées en assurant l'enchaînement des propos. Enfin, je ne peux achever cette *quasi* digression sur les jeux sonores sans citer au moins quelques vers encore de cette pièce aux particularités décidemment curieuses :

Alors disoit l'equivoqueur
A sa femme, non pas sans ire,
Quant par esbat luy pensoit dire :
Mon amy doux, *equivocons*.
Qui faict cela ? *Et qui ? Voz cons*.
(v. 20-24)

Qui veult trouver de bon melon,
Il luy convient sentir *au cul*
Mais ung seroit desjà *quocu*,
S'il n'avoit son faulcon en mue.
(v. 60-63)

Que penser du *faulcon* du vers soixante-trois ? Il sonne étrangement dans ce contexte et rappelle comme en écho certains vers du *Grup* :

Pendu soit il qui le conna,
Et celle avec, qui le con a.
En enfer soit il confondu
L'argent est en ce con fondu,
(« Le grup », v. 85-89 pour ne citer qu'eux)

Ce qui, au passage, témoigne du lien qui unit les deux pièces. Le reste est matière à blasons et Brassens s'en souviendra. Les jeux de langage, chers aux rhétoriciens, retrouvent dans le coq-à-l'âne toute leur place et la brièveté des propos, soulignée par le rythme métrique, les met en évidence. Ces pièces sont indéniablement *lyriques*, si l'on veut reprendre la terminologie de Martinon, plus que les six textes analysés au début de cette partie, parce que le langage y a un rôle prépondérant, et parce que la superstructure y est plus sensible à cause du nombre retreint des divergences. Ces deux facteurs influencent certainement la perception des phénomènes métriques et montrent que la seule inscription dans un cadre de type

Epistres ne suffit pas à définir une pièce. Il y a des épîtres, comme il y a des épigrammes, plus ou moins *lyriques*. Ni le genre ni la longueur ne peuvent suffire en soi à justifier la superstructure de ces poèmes, d'où la difficulté inhérente aux (aa)^x.

3.2.3.2. Le facteur temporel

L'époque de la rédaction ne semble pas non plus avoir de rôle à jouer. Il existe des pièces relativement divergentes à toutes les périodes, et d'autres qui le sont moins. L'« Epistre à son amy Lyon » (t. I, p. 92), rédigée probablement en 1526, contient quelques écarts. Rien d'étonnant à cela. L'épître intègre une fable, celle du lion et du rat, dont le thème est emprunté à Esope. La pièce est narrative, sa forme est souple bien que structurée en son début par des anaphores²⁰⁷. Une autre épître de la même période ne portera pas forcément les mêmes caractéristiques. La « Première Elégie en forme d'Epistre » (t. I, p. 232), rédigée entre 1525 et 1533, n'a pas ou peu de divergences, alors qu'elle est plus longue du double. A *contrario*, on voit perdurer, dans des poèmes écrits à des époques tardives, des vers marqués clitique ou préposition monovocalique, donc possiblement divergents²⁰⁸.

Un constat identique peut être fait à partir d'une comparaison des deux livres traduits de la *Métamorphose* d'Ovide. Les pièces sont de même mètre (46-voyelles), de même structure rimique (suites de (aa)), sensiblement de même longueur, de genre identique (deux récits) mais d'époques différentes – dix ans environ, peut-être plus, les séparent (la première a probablement été rédigée avant 1531, la seconde entre 1539 et 1542). Un tel échantillon doit permettre de comprendre l'évolution des pièces longues. J'ai repéré cent quatre-vingt-treize vers divergents, au sens très large du terme²⁰⁹, dans le premier livre et cent quatre-vingt-dix dans le second. Soit, dans les deux cas, un peu plus de douze pour cent des vers. Autant dire qu'il n'y a pas eu d'évolution, dans le volume du moins. Cependant, si l'on regarde le détail des textes, on note que les divergences sont deux fois plus nombreuses à l'intérieur des vers

²⁰⁷ Elles soulignent l'organisation très clairement binaire des seize premiers vers, qui correspondent à l'introduction de la fable. Les divergences se trouvent dans celle-ci (v. 16-17, 17-18, 27-28, 28-29, 60-61, 62-63). Par ailleurs, il faut noter que les anaphores ne sont pas le seul marqueur du style de ce texte. Le second hémistiche du vers quarante-et-un – « Tays toy Lyon lié » offre, ainsi, un bel exemple de la grande rhétorique sous la forme, en l'espèce, de deux allitérations, dont l'effet est renforcé par une structure rythmique remarquable : 1122 (double diérèse en fin de vers). Comme quoi le style soutenu n'est pas l'apanage des pièces lyriques.

²⁰⁸ Voir annexe 1 dans le complément au chapitre P.2.3.

²⁰⁹ Le but n'était pas de comptabiliser précisément les enjambements, rejets ou contre-rejets – il est difficile de délimiter nettement ces procédés et les résultats obtenus n'auraient pas été pertinents. En effet, en me limitant aux définitions les plus rigoureuses, j'ai trouvé des chiffres tellement faibles (de l'ordre de quatre à six vers par livre) qu'ils n'auraient pas été représentatifs – mais de faire une idée globale du nombre de vers dont la structure pouvait être considérée comme divergente par rapport à la syntaxe. J'ai cherché surtout à compter les écarts de la même manière dans les deux textes.

dans le second livre que dans le premier²¹⁰. Je dois avouer qu'il m'est difficile d'interpréter ce chiffre. Je me borne donc à faire le constat de cette différence. Observer que les dates de rédaction des poèmes n'ont pas *a priori* d'incidence sur le nombre des écarts est ici le point essentiel. En d'autres termes, la superstructure des pièces ne dépend pas de leur inscription dans le temps mais de leur longueur. Schématiquement, une pièce narrative longue renferme potentiellement plus de divergences qu'une pièce « lyrique » plus courte, quelle que soit la période où elle a été composée.

3.2.3.3. Insertions

Un facteur modifie, en revanche, régulièrement la superstructure des suites (aa)^x : l'insertion. J'en ai donné un aperçu dans l'analyse des Coq-à-l'âne (chapitre 3.2.3.1.). Or, si le procédé décrit dans ce contexte, qui consiste à insérer, par collage, dans le texte même, une autre superstructure que la superstructure fondamentale sans vraiment en signaler la présence, n'est pas fréquent dans le corpus ; il existe une autre technique, presque aussi marginale et pourtant remarquable en ce qu'elle porte témoignage d'une période littéraire, celle de l'insertion de pièces métriques dans un fond de type (aa)^x. La facture est similaire à celle du prosimètre à cette différence près que le fond n'est pas en prose mais en vers. Guillaume de Machaut y a recours dans les deux grands textes que sont le *Voir Dit* et le *Remede de Fortune*. Marot ne peut ignorer ces poèmes majeurs. Il reprend donc partiellement une technique connue et fréquemment employée au Moyen Âge mais réduit sensiblement l'ampleur des textes²¹¹. Les trois pièces dont il va être question prouvent, encore, par leur date de rédaction respective, que l'histoire littéraire est essentielle à l'étude de la poésie marotique. Toutes les trois sont antérieures à 1527, période à laquelle s'achève l'adolescence de Marot et à partir de laquelle les formes dites médiévales commencent à disparaître de son répertoire. Chacune de ces pièces possède sa propre structure.

Le Temple de Cupido, P. 4, t. I, p. 27 (rédaction probable 1513-1514), insertion de P. 5

Marot, dans le texte liminaire de 1538 adressé au destinataire de la pièce, Nicolas de Neufville, note qu'il a retrouvé *Le Temple* « En revoiant les escriptz de [s]a jeunesse ». Il écrit aussi que le sujet de cette pièce de commande est la quête de « ferme Amour ». Ces deux informations rappellent explicitement un contexte de rédaction particulier. Nous sommes au

²¹⁰ J'en ai comptées cinquante-neuf contre trente-et-une.

²¹¹ Les pièces de Machaut font des milliers de vers.

début de la carrière littéraire de Marot. Le texte est donc tout naturellement imprégné par la culture médiévale²¹². La référence à l'univers allégorique du *Roman de la rose* le souligne assez.

La présence de deux rimes équivoquées dès les premier vers (*Flora/flour a, esvente/& vente*) témoigne également de la datation ancienne de ce texte. La pièce commence par cent quarante-deux 46-voyelles organisés en suite de (aa). Il s'agit d'une narration, comme celle des *Métamorphoses*. Le thème d'ailleurs en est proche par son caractère antique puisqu'il a pour protagoniste un certain Cupidon, lequel se venge du narrateur en le rendant amoureux. Celui-ci part donc en quête de la Dame de son cœur et arrive, au terme de son périple, devant le fameux temple. La structure métrique change alors. La forme narrative est remplacée par une forme purement strophique avec alternance de deux schémas :

- un dizain en vers de 64-voyelles (abab bccdc).
- un dizain de même schéma de rimes mais composé d'octosyllabes.

Cette pièce compte au total vingt-huit strophes. Au terme de cet ensemble, la narration reprend son cours sous sa forme de départ (suite de (aa) décasyllabiques) jusqu'à la fin de la pièce.

L'épître du despourvu, P. 12, t. I, p. 72 (rédaction probable 1518-1519), insertion de P. 13, 14 et 15

Des similitudes avec *Le Temple* apparaissent dès les premier vers du *Despourvu* : l'adresse à un protecteur noble – en l'occurrence la sœur du roi –, la référence au monde allégorique (« Bon vouloir »), les insertions strophiques dans un fond de type décasyllabique (aa)^x. Dès le début aussi, on constate une différence, qui n'est pas sans incidence sur la structure de la pièce : si l'adresse du premier texte était en prose et n'appartenait pas à l'ensemble métrique, celle de *L'épître* est en vers et fait partie intégrante du texte. La proximité de ce poème avec certains textes de Marot adressés au Roy est, de fait, apparente. Une autre épître, en particulier, datée de 1531, où Marot se plaint d'avoir été volé par son valet (t. I, p. 320) ressemble au *Despourvu*. Elle commence par une petite introduction, dans laquelle le destinataire est nommé, qui annonce un récit menant à la requête finale. Le mouvement initial du *Despourvu* est similaire, à cette nuance près que la demande n'est pas d'argent mais

²¹² L'insertion des pièces à formes fixes dans les épîtres est aussi un moyen pour Marot de signaler l'archaïsme de ces schémas par le recours à la fiction de l'adolescence clémentine. J'ai repéré un processus équivalent chez Rabelais dans *Gargantua* (voir l'article « Insertions et inscriptions : une étude métrique des poèmes du Gargantua », *Cornucopia*, I, janvier 2012, URL : <http://www.cornucopia16.com/a-le-verger-revue-en-ligne/le-verger-bouquet-i-rabelais-gargantua-le-quart-livre/janv-2012-nathalie-herv%C3%A9/>)

d'indulgence pour un pauvre poète bien jeune qui vient d'être placé auprès d'une femme d'esprit. La structure de la pièce est la suivante :

- v. 1-8 adresse à Marguerite (suite de (aa))
- v. 9-151 récit du songe de Marot (fond (aa)^x avec insertions)
- v. 152-194 requête (suite de (aa))

Interviennent, dans le songe, trois allégories : Mercure, Crainte et Bon espoir. Chacune expose ses arguments sous une forme métrique qui lui est propre : Mercure en forme de rondeau, Crainte dans un autre rondeau et Bon espoir sous forme de ballade. La ballade et le rondeau sont des formes fixes connues de Charles d'Orléans, à qui renvoie le vers cent soixante-cinq. L'auteur, quant à lui, garde pour mode d'expression les (aa)^x. La présence de rimes complexes du type *mon songe/mensonge-mensonger/mon songer* (v. 152-155)²¹³ et les allitérations nombreuses, dans un passage commençant au vers quatre-vingt-deux :

Triste, transi, tout terny, tout tremblant,
Sombre, songeant, sans seure soustenance,
Dur d'esperit, desnüé d'esperance,
Melancolic, morne, marry, musant,
Pasle, perplex, paoureux, pensif, pesant,
Foible, failly, foulé, fasché, forclus,
Concluz, courcé. Croire Crainte concluz,

Confirment l'inspiration ancienne de cette pièce.

Deploration sur le trespas de messire florimond robertet, P. 168, t. I, p. 207 (rédaction probable 1527²-1528¹),
insertion de P. 169, 170, 171 et 172

Le poème est plus tardif que les deux précédents et n'est pas, selon l'auteur, de même facture.

Il commence ainsi :

Jadis ma Plume on veit son vol estendre
Au gré d'Amour, & d'ung bas stile, & tendre
Distiller dictz, que soulois mettre en chant :
Mais ung regret de tous costez trenchant
Luy fait laisser ceste douce coustume,
Pour la tremper en ancre d'amertume.

²¹³ Voir ce que j'ai pu en dire à propos du coq à l'âne P. 301.

Le thème n'est pas le même. Si le poème fonctionne toujours sur le mode allégorique, la nature des figures choisies montre une évolution certaine : ce n'est plus *Bon Espoir* qui parle, c'est la *République française*. Marot s'éloigne de ses modèles par le sujet mais aussi par la forme. En effet, celle-ci est sensiblement différente de celle des autres pièces. Le fond reste le même (suite de (aa) en décasyllabes) et les allégories gardent une forme métrique propre. La structure est donc relativement similaire à celle des deux pièces déjà décrites. Elle est d'ailleurs davantage proche du *Temple* que du *Despourvu*, puisque les insertions ne sont pas des formes fixes mais des ensembles strophiques. La structure globale est, en effet :

- v. 1-172 l'acteur (suite de (aa))
- v. 173-276 la République (28 huitains (abaabbcc))
- v. 277-284 l'acteur (1 huitain sur le même modèle)
- v. 285-452 la Mort (21 huitains (ababbcbc))
- v. 453-554 ? l'acteur (suite de (aa))

Cette organisation, dans laquelle l'acteur emprunte, pour sa seconde intervention, le schéma utilisé juste avant par République, a pour conséquence directe d'assimiler les deux prises de paroles et de rendre l'auteur partie prenante de la République bien que, paradoxalement, le sens du huitain soit neutre, voire favorable aux propos de la Mort (Ce qu'elle va dire est « chose utile et trescertaine »). La note vingt-quatre de Defaux permet de lever le paradoxe. Il s'appuie sur la structure dialectique du texte pour en élucider le sens et montre la nature ambivalente de la Mort, à la fois faucheuse de vie et porte vers l'Eternité :

Soulignée par l' « Acteur » lui-même, cette métamorphose brutale de la Mort intervient au centre même du poème – en son milieu. La « Déploration » comporte en effet 554 vers (sa longueur n'a jamais varié). Elle bascule donc très précisément avec le v. 277, c'est-à-dire exactement au moment où l' « Acteur » intervient et où la Mort se met à parler « d'une voix qui sembloit bien lointaine ». A la mort gothique, à la fois redoutable et abhorrée, succède une autre Mort, celle, vivante, de l'Évangile.

(t. I, p. 619)

Malheureusement, cette note ne tient pas compte de la singularité métrique qui fait de l'acteur un adjuvant de la République.

J'ai hésité à isoler les deux derniers vers de l'ensemble auquel ils sont rattachés. Ils font partie intégrante de la parole de l'acteur²¹⁴ mais leur syntaxe est particulière :

²¹⁴ Le lien logique avec les quatre vers qui précèdent est évident. L'acteur conclut sa pièce à partir du vers 548 en disant, en substance : j'ai retranscrit ici ce qui m'a été raconté (4 vers), si le récit est mauvais, c'est de ma faute, s'il est bon, c'est aussi de ma faute (distique).

S'il y a mal, il vient tout de ma part :

S'il y a bien, il vient, d'où le bien part

Les anaphores structurent ce groupe avec une telle densité que je me suis demandé, en effet, s'il ne devrait pas être considéré comme un élément indépendant, une sorte de souscription à la pièce proche, par sa fonction, de la « Suscription de l'Epistre présentée à la Royne de Navarre » (t. II, p. 75)²¹⁵ et proche, par sa forme, du « Distique » sur Villon (t. II, p. 287) :

Peu de Villons en bon savoir

Trop de Villons pour decevoir

Que cet ensemble soit conclusif d'un poème contenant des insertions est un élément qui semble aller dans le sens de cette hypothèse bien que celle-ci ne paraissent pas aussi évidente que dans l'épître, où le mètre des deux derniers vers diffère de celui du fond et où le distique est très nettement démarqué, dans la pagination de l'édition Defaux, et précédé d'une mention « suscription ». Un autre élément joue *a posteriori* en faveur d'un isolement de ces deux vers : ils sont repris, presque à l'identique, à la fin d'une pièce plus tardive et d'attribution incertaine, *Adam et Eve* (t. II, p. 715)²¹⁶. Ils semblent donc avoir une fonction de signature comme l'expression « La Mort n'y mord ». Ces distiques sont des formes limites aux deux sens du terme : situés à la limite terminale du poème, ils sont également à la frontière entre formes autonomes et formes rattachées. Celui de la *Deploration* est intégré à la suite (aa), celui de l'*Epistre* ne l'est pas. D'autres pièces, liminaires ou conclusives, détachées des suites métriques, apparaissent dans le corpus global, à commencer par un très étonnant rabé-raa. A la différence des insertions, elles ne rompent pas la structure des poèmes.

Enfin, pour être tout à fait complète, il me reste à évoquer les pièces deux cent vingt-huit (t. I, p. 333) et sept cent quatre-onze (t. II, p. 716). La première se compose d'une suite (aa)^x de soixante 4-syllabes s'achevant sur :

²¹⁵ L'épître se compose d'une suite de (aa) décasyllabiques et se conclut sur les deux vers suivants :

Lettres, prenez le chemin seur

Devers Marguerite, ma sœur.

²¹⁶ Dans cette dernière, la partition entre le quatrain et le distique est d'autant plus marquée que le mètre change de l'un à l'autre (8 pour le quatrain, 46 pour le distique).

	Ce pendant	a
56	Actendant	a
	Que te voye,	b
	Je t'envoye	b
	Jusque en France	c
60	Assurance,	c
	Que je quiers	d
	Congnoissance	c
	D'ung de Quiers.	d

La rime écho du vers cinquante-neuf (rime du vers soixante) est reprise au vers soixante-deux dans ce qui ressemble à un quatrain terminal²¹⁷. Cette rupture de suite peut s'expliquer par le fait qu'il s'agit d'une fin de texte, la rime supplémentaire permettant de conclure la pièce sur un quatrain à rimes croisées²¹⁸. On retrouve alors un procédé semblable à celui des vers soixante-douze et suivants du *Coq-à-l'âne* avec cette différence que la superstructure ainsi créée n'est pas parfaitement autonome sur le plan syntaxique, elle ne peut donc pas être considérée comme une insertion à part entière. Autre « collage », et réelle insertion, cette fois d'un quintil, dans *Le Balladin* (t. II, p. 716, v. 154-159) :

Venez à moy, vous qui estes chargez,
Venez y tous, & jeunes & aagez :
N'allez allieur sur paine de la vie.
Venez à moy qui d'aimer vous convie,
Et de tous poinct vous rendray soullaigez

Contrairement à ce qui se passe avec le pseudo quatrain de la pièce précédente, le quintil est ici isolable. Il est graphiquement démarqué dans l'édition Defaux (ce qui ne suffit pas à en faire un quintil) et autonome sur le plan syntaxique (ce qui peut en faire une strophe insérée). L'insertion est d'ailleurs confirmée par le contexte (Christine appelle en « Chantant [c]es vers que composez elle a : », v. 153) et par la note 19 de Defaux, où il mentionne un emprunt à la *Bible* :

²¹⁷ Analyse non chevauchante puisque la structure des neuf derniers vers est, selon moi, (aab)(ab)←(abab) (quatrain rétro-enchaîné à une suite formée de deux modules) et non (aa)(aa)(aa)(abab). Le second raisonnement supposerait de reprendre dans le quatrain final le dernier vers du dernier distique et donc d'ajouter artificiellement un vers, ce qui est peu probable. Je reviendrai sur la structure des suites dans la sixième partie.

²¹⁸ On retrouve des quatrains ayant cette fonction de clôture de suite à la fin des pièces à rime tierce (voir sixième partie).

Cette strophe lyrique est faite d'une traduction des paroles du Christ (*Matth.*, XI, 28) :
 « Venez à moi, vous tous qui peinez et ployez sous le fardeau, et moi je vous donnerai
 du repos » (*Venite ad me, omnes qui laboratis, et onerati estis, et ego reficiam vos*).
 (t. II, p. 1314)

La comparaison de ces deux textes ancre davantage la définition de l'insertion, elle n'est pas un vers rattaché par la rime à un ensemble, elle est une strophe autonome insérée.

NOTE : La « Vingtiesme Elegie » (t. I, p. 270), telle qu'elle est reproduite dans l'édition Defaux, a, comme le *Balladin*, un nombre de vers impair. Mais cette particularité ne s'explique pas par l'existence d'une insertion, il s'agit simplement d'une erreur. L'édition source, *LES ŒUVRES DE Clement Marot*, Dolet, 1538 (B.N. Rés. Ye 1457-1460), donne (v. 103-104) :

En mauldissant Fortune, & ses alarmes,
 Et en mes pleurs entremeslez voz larmes

3.2.3.4. Objet non métrique détaché

Le « Dialogue nouveau, fort joyeux » (t. II, p. 42) est à mettre en relation avec les poèmes à subscription. Il commence par :

*Le premier commence
 en chantant :*

	Mon cueur est tout endormy, Resveille moy belle. Mon cueur est tout endormy, Resveille le my.	Fin du rabé-raa
<i>Le second</i>	He, compaignon.	
<i>Premier</i>	He, mon amy, Comment te va ?	Fin du passage non métrique
<i>Second</i>	Par le corps bieu (beau Sire) Je ne te le daigneroyz dire Sans t'acoller. Cà ceste eschine, De l'aulture bras, que je t'eschine [...]	Début de la chaîne

La suite de (aa) est précédée d'un rabé-raa chanté, le seul de tout le corpus²¹⁹, et d'une amorce de dialogue, placée en dehors de toute structure métrique²²⁰, dont l'unique fonction est d'introduire un entretien proche, par sa structure, des *Colloques* d'Erasmus. Un troisième personnage intervient à la fin du texte. On lui doit le dernier vers, graphiquement démarqué dans l'édition Defaux, mais rattaché par la rime à l'ensemble formé par la suite de (aa). Il correspond à l'incipit d'une chanson dont Guiffrey a trouvé la trace dans un recueil daté de 1529, *Trente & une Chansons musicales*²²¹. La pièce s'achève ainsi, comme elle avait commencé, par une chanson. Ce fragment porte témoignage d'une technique ancienne d'insertion, qui consiste à lier à des suites métriques des strophes empruntées sans les citer dans leur intégralité²²². La distinction que l'on peut établir entre les insertions de groupes de vers dans la continuité d'une suite et les insertions de pièces devient ici extrêmement ténue. Les deux procédés tendent à fusionner si l'on ne rétablit pas les strophes amorcées. Ce procédé, par lequel une suite peut être interrompue, recouvre donc des réalités différentes allant de la simple introduction d'un vers supplémentaire à l'insertion de poèmes entiers.

CONCLUSION PROVISOIRE SUR LES ENSEMBLES DE PLUS DE DOUZE VERS :

En utilisant une méthode basée sur le repérage des divergences de vers à vers, j'ai pu définir quelques traits distinctifs propres aux emplois des formes (aa)^x. Néanmoins, ce repérage n'a pas donné d'indication réelle quant à la structure des pièces. On remarque toutefois, à partir du relevé des divergences des six pièces qui m'ont servi de point d'ancrage, que les écarts forme/sens se situent aussi bien à la fin des vers impairs (14 divergences) qu'à la fin des vers pairs (16 divergences). Cette parité laisse supposer que les suites ne sont pas toutes formées de modules (aa)²²³ ou que Marot ne fait pas de différence entre les frontières de vers intra-modulaires (naturellement assez perméables) et les frontières de vers extra-modulaires (moins perméables). Je ne pense pas le second membre de l'alternative possible. Reste le premier, celui qui invalide l'hypothèse selon laquelle les ensembles décrits sont systématiquement

²¹⁹ Je l'étudierai dans la septième partie.

²²⁰ Je ne crois pas que le retour de la sonorité [mi] puisse avoir valeur de rime. De plus, *compaigon* et *va* ne sonnent avec rien et, argument plus remarquable encore, il n'y a pas, dans ce passage de périodicité en mètres.

²²¹ Voir note 24 de l'édition Defaux_[19], p. II.825.

²²² On la trouve, par exemple, dans le *Roman de la Rose* de Jean Renard. L'auteur cite ainsi intégralement la première strophe d'un poème de Grace Brulé (« Quant flors est gais est verdure ») mais ne mentionne pas les cinq strophes suivantes ni les trois vers qui concluent la pièce. (*Roman de la Rose* de Jean Renard, 1979_[69], p. 27, vers 846 à 852)

²²³ Si tel était le cas, on aurait beaucoup plus de divergences à la fin des vers impairs et beaucoup moins à la fin des vers pairs.

composés de modules (aa). Cette hypothèse, déjà évoquée dans le chapitre 3.1., a pour fondement l'idée que certaines suites ne sont pas exclusivement constituées de modules homogènes. La question est relativement complexe et ne peut véritablement se comprendre qu'en comparaison avec d'autres suites. C'est pourquoi je préfère momentanément différer la description structurelle complète des suites de (aa) et la reporter au chapitre sur les suites de modules (chapitre 6).

3.3. Ensembles de 12 vers et moins. Distiques.

On peut maintenant se demander si cette tendance à la divergence concerne également les pièces d'une moindre ampleur. J'ai choisi de limiter à douze le nombre de vers des (super)structures courtes. Cette décision a été motivée en grande partie par les écrits de Sébillot, qui trouve moins de grâce aux épigrammes²²⁴ dont la longueur dépasse ce nombre :

Mais pource que tout ce qu'on peut écrire en épigramme, ne s'est pu toujours comprendre en deux vers, les Grecs et Latins premiers, et nous Français après eux, n'avons limité aucun nombre de vers pour l'épigramme : mais l'allongeons tant que requiert la matière prise. Et de là est-ce qu'entre les épitaphes (qui ne sont autres qu'inscriptions de tombes, ou épigrammes sépulchraux) écrits en Marot, en trouvons de longs jusques à 30 ou 40 vers. Tu dois néanmoins penser que les épigrammes qui ont plus de vers, sont ceux aussi qui ont moins de grâce. Pource régulièrement les bons Poètes Français n'excèdent le nombre de douze vers en épigramme : aussi font-ils de tous les nombres qui sont depuis douze jusques à deux : Au-dessous desquels rime ne peut consister en unité, pour raison que la parité de la rime requiert être couplée.

(dans Goyet, 1990_[38], p. 99)

Peletier abonde, lui aussi, dans ce sens :

Nous en avons [des épigrammes] en Français de divers noms : qui sont depuis les Quatrains jusques aux douzains.

(ibid, p. 269)

Douze à nouveau pour la borne maximale mais quatre pour la minimale. Peletier parle de « Distique par une spécialité ». Simple question de terminologie qui ne change pas grand-chose dans les faits.

²²⁴ Epigrammes toutes formes confondues.

3.3.1. Quelques chiffres

Les (aa)^x avec une valeur de x comprise entre un et six se répartissent sur cinquante-neuf pièces²²⁵ dans l'œuvre de la façon suivante²²⁶ :

Sections	Distiques	Quatrains	Sizains	Huitains	Dizains	Douzains	Total
Epitaphes	1			2	1	1	5
cymetiere		1	2	6	2	1	12
<i>Eglogue (épitaph)</i>		1					1
<i>Chants divers</i>		1					1
Rondeaux		1					1
Epigrammes	1	6	2	5	2	1	17
Epistres	2	1					3
Oraisons			1	1		1	3
Œuvres de CM			1				1
Psaumes		11 (152§)	3 (9§)				14
Colloques		1					1
Appendice		1 (16§)					1
Total	4	24	9	14	5	4	60

Premiers constats :

- Sur la forme, Marot utilise majoritairement les quatrains et les huitains. Il n'anticipe pas les recommandations de Sébillet puisque, sur les trente-et-un (aa)^x insérés dans les livres d'épigrammes ou nommés épigrammes, dix-sept seulement ont un nombre de vers inférieur ou égal à douze²²⁷. Cependant, il faut noter que les épigrammes (aa)^x ne sont pas représentatives de la totalité du genre dans le corpus marotique. En effet, quatre-vingt-dix pour cent des épigrammes, toutes formes confondues, de Marot sont brèves²²⁸.

²²⁵ Cinquante-huit si l'on isole les deux derniers vers de la Déploration et les deux derniers vers de Adam et Eve. Voir la section consacrée aux distiques.

²²⁶ Les chiffres suivis d'un astérisque correspondent aux poèmes sur lesquels il y a une double analyse possible.

²²⁷ L'épigramme la plus longue est celle dédiée à *De la Chienne de la Royne Elienor* (t. II, p. 343). Elle fait quarante-huit vers.

²²⁸ Les résultats, sur la totalité des épigrammes, sont les suivants

Section	Nb v. < ou = 12	Total	< ou = 12
<i>Livres des Epigrammes</i>	276	306	90%
	Dont (aa)^x 16	30	53%
Appendices	6	7	86%
	Dont (aa)^x 0	0	0%
<i>Epistres</i>	0	1	0%
	Dont (aa)^x 0	1	0%
TOTAL	282	314	90%
	Dont (aa)^x 16	31	51%

- Sur le fond, les livres des *Epigrammes* (17 pièces) comprennent, avec les deux sections à registre mortuaire (18 pièces au total entre *Les Epitaphes*²²⁹ et les deux sections du *Cymetière*), le nombre le plus important de pièces. Cela s'explique naturellement par leur fonction, l'épigramme comme l'épithaphe étaient à l'origine gravées sur des pierres pour immortaliser un homme ou un événement. Les *Epistres* et les *Oraisons* ont un statut un peu à part.

3.3.2. Strophes de deux vers

Les distiques des pièces 201 et 290 ne présentent pas de difficulté d'analyse. Chaque vers se conclut sur une unité de sens :

Clement Marot aux gentils Veaux,
 Qui ont fait les Adieux nouveaux.
 (P.201, t. I, p. 282)

Lettres, prenez le chemin seur
 Devers Marguerite, ma sœur.
 (P.290, t. II, p. 76)

Ils sont, par ailleurs, tous les deux détachés d'une pièce centrale. La strophe de la pièce deux cent un est une suscription, celle de la pièce deux cent quatre-vingt-dix une souscription. Les deux autres distiques, ainsi que les deux derniers vers de la *Déploration* (t. II, p. 207)²³⁰ et leur variante, présentent une caractéristique structurelle supplémentaire : chaque vers y est non seulement une unité de sens mais une phrase à part entière :

Cy est le corps de Jane Bonté bouté :
 L'esprit au ciel est par bonté monté.
 (P.28, t. I, p. 100)

Peu de Villons en bon savoir,
 Trop de Villons pour decevoir.
 (P.494, t. II, p. 287)

²²⁹ Incluse celle qui conclut l'*Eglogue*.

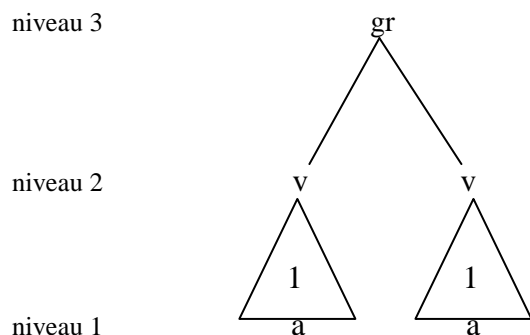
²³⁰ Voir chapitre 3.2.3.3. pour les raisons de cette présence.

S'il y mal, il vient tout de ma part :
 S'il y a bien, il vient, d'où le bien part.
 (P.168, t. I, p. 207)

Variante de P. 167 :

S'il y a mal, il vient de nostre part :
 S'il y a bien, il vient d'ond le bien part.
 (P.788, t. II, p. 715)

La recherche d'équilibre, dans chacune de ces strophes, est indéniable. Elle se traduit par des jeux d'échos et d'oppositions permanents. Dans la première pièce, le corps (v. 1) s'oppose à l'esprit (v. 2), « Bonté bouté » (v. 1), déjà riche d'assonances, assone lui-même avec « bonté monté » (v. 2)²³¹. Dans la seconde et dans la troisième pièce, les deux structures sont parallèles. Cette richesse confirme l'existence, dans ces pièces, de deux vers totalement autonomes, ce qui n'était pas tout à fait le cas dans les pièces précédentes où l'autonomie syntaxique était relative. Si les propriétés syntaxiques et stylistiques des distiques varient d'un ensemble de pièces à l'autre, la structure métrique reste identique :



Il ne s'agit que d'une hypothèse mais elle a le mérite de montrer un degré de complexité plus important dans les quatre dernières pièces que dans les deux premières. Elle permet aussi de nuancer la position de B. de Cornulier, pour qui :

Dans un distique a-a, les *modules simples*, composés chacun d'un seul vers, riment entre eux en a.
 (1995_[123], p. 131)

²³¹ Le procédé s'apparente à celui de la rime couronnée (répétition de la syllabe de rime comme dans ce vers de Molinet : « Soyés ma présente sente »)

Cette description demeure parfaitement exacte si l'on s'en tient à l'analyse métrique, comme le fait B. de Cornulier. Mais l'analyse en constituants y apporte une nuance intéressante : dans le premier cas, les deux vers dépendent l'un de l'autre pour la syntaxe et le sens, dans le second cas, non. Or cette distinction entre groupes rimés de deux vers et groupes rimés de deux modules d'un vers n'apparaît pas clairement dans l'analyse proposée par B. de Cornulier. On la retrouvera, sous d'autres formes, à différents niveaux, sur des schémas plus complexes.

3.3.3. Quatre et ses multiples

La question posée, dans cette section, n'est pas tant celle de la structure des quatrains – elle est probablement (a-a/b-b) – que celle des strophes dont le nombre de vers est un multiple de quatre. Deux hypothèses sont envisageables, soit elles sont de type (aa)^x (type *a priori* non strophique), soit de type (aa/bb)^x (type *a priori* strophique).

REMARQUE : ce corpus n'est pas homogène, certains quatrains sont isolés, d'autres appartiennent à des ensembles métriques plus vastes (cf *Psaumes*).

3.3.3.1. Quatrains

Lorsque l'on regarde les écrits des théoriciens concernant cette forme, on a le sentiment qu'elle est marginale. Ph. Martinon la considère comme étant spécifique du XVI^{ème}²³² et M. Aquien ne la mentionne pas lorsqu'elle liste les quatrains, alors qu'elle évoque les quatrains monorimes²³³. Par ailleurs, certains auteurs lui refusent, à tort dans certains cas, le statut de strophe²³⁴. Pourtant, B. de Cornulier redonne à cet oublié ses lettres de noblesses :

Dans la foulée, les stances rimées en (aabb), composés de deux (aa), sont souvent ignorées et quand certains métriciens en croisent une, comme dans *Le petit enfant Amour* de Ronsard ou « Le Cor » de Vigny, ils disent : *Tu n'es pas une strophe, car tu n'es pas conforme à mes Principes*, et l'écartent de leur champ de vision.

(1995_[123], p. 171)

Il considère clairement ce quatrain comme une strophe et en propose une analyse en deux fois

²³² « Les poètes du XVI^e siècle s'en sont servis à peu près seuls » écrit-il dans *Les Strophes*, 1912_[166], p. 92.

²³³ Aquien, 1990, p. 99

²³⁴ Voir chapitre 1.1.

deux vers conforme à l'analyse structurale usuelle des quatrains en général²³⁵. Cette partition correspond à ce que l'on peut déduire de l'analyse ponctométrique des textes du corpus (le résultat des moyennes globales sur la totalité des strophes est 2429, soit un pic de ponctuation moyenne au terme du second vers et un pic élevé au terme du quatrième). D'où le schéma :

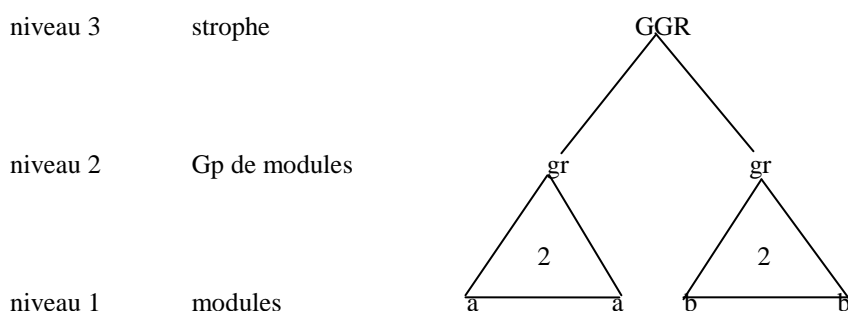
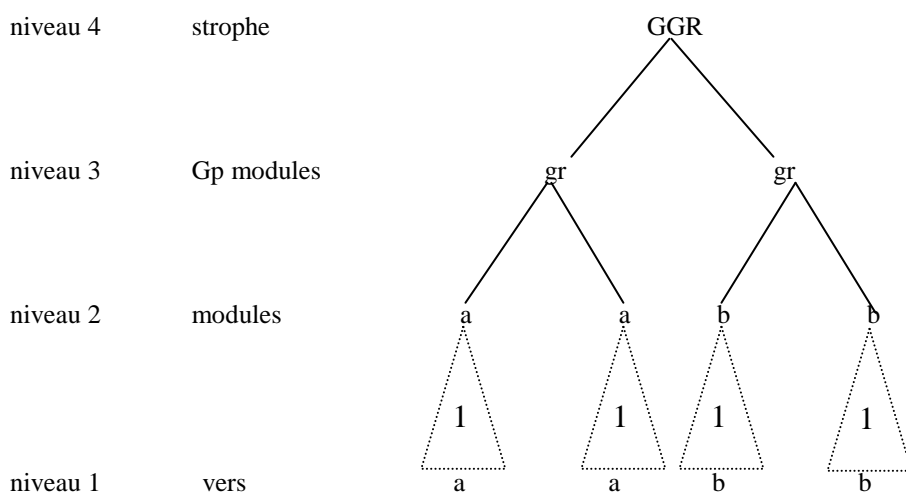


Schéma auquel il faut ajouter un niveau pour obtenir l'analyse métrique :



Une lecture des pièces confirme cette analyse. Les groupes syntaxiques (souvent des propositions entières. ex. t. II, p. 397) s'achèvent à la frontière des modules. On voit, d'ailleurs, deux fois l'adversatif « mais », à l'initiale du troisième vers (t. II, p. 228, t. II, p. 313), appuyer ce mouvement :

²³⁵ Martinon, reprenant Michelet, note : « Richelet dit expressément que « le sens du second vers... ne doit pas emporter en troisième » (1912_[166], p. 94)

A BENEST

Benest, quand ne te congnoissoye,
Ung sage homme je te pensoye :
Mais, quand j'ay veu ce qui en est,
Je trouve, que tu es Benest.
(t. II, p. 228)

D'UN MAUVAIS POËTE

Sans fin (paovre sot) tu t'amuse
A vouloir complaire aux Neuf muses :
Mais tu es si lourd, & si neuf,
Que tu en fasches plus de neuf.
(t. II, p. 313)

Je n'ai trouvé qu'une seule divergence – et elle est minime – dans le texte d'« Abel, à Marot » :

ABEL, A MAROT

Poëtiser contre vous je ne veux,
Mais comme l'ung de Enfants, ou Nepveux
De Poësie, ayant desir d'entendre,
Vers vous je veux mon entendement tendre
(t. II, p. 211)

Le groupe prépositionnel rattaché à « Nepveux » (module 1) couvre le premier hémistiche du deuxième module. Ce phénomène est fréquent et n'a rien de remarquable. Je n'ai pas non plus repéré de fort décalage métrique/sens dans les *Psaulmes* et dans la « Malcontante ». On y trouve certes quelques enjambements mais surtout aux frontières des vers 1 à 2 et 3 à 4, c'est-à-dire au sein des modules. Je peux tout juste citer, à la frontière des modules, la première strophe du « Pseaulme Quarantecinquesme » (t. II, p. 645) : « ...Car du Roy veulx dire Chanson, de sorte / Qu'à ceste foys ma langue mieulx dira ... » et celle de la « Malcontante » (t. II, p. 753) : « Je ne voudrois vous ny aultre blasmer / Contre raison... ».

Dans ce contexte, où la structure métrique est clairement définie, l'analyse du « Pseaulme Cent quatriesme » (t. II, p. 613) proposée par G. Lote paraît étonnante :

On [se] rend compte [que les versificateurs ne se soucient pas outre mesure de marquer l'unité de leurs strophes] encore par le fait qu'ils n'évitent pas, tout au moins à l'époque de la Renaissance, l'emploi des rimes plates dans leurs compositions lyriques, ce qui est une manière de détruire la cohésion de leurs couplets. Marot, dans ses *Psaumes*, en a donné l'exemple :

Ainsi la mer bornas par tel compas
Que son limite elle ne pourra pas
Outrepasser : et feis ce beau chef d'œuvre
Afin que plus la terre elle coeuvre.

Tu feis descendre aux vallées les eaux,
Sortir y feis fontaines et ruisseaux
Qui vont coulant et passent et murmurent
Entre les monts qui les plaines emmurent,
Et c'est afin que les bestes des champs
Puissent leur soif estre là estanchans,
Beuvant à gré toutes de ces breuvages,
Toutes je dy, jusqu'aux asnes sauvages. (CIV)

Ici la forme strophique n'est qu'une pure illusion de l'œil, d'autant plus que le sens n'est pas toujours terminé à la fin de chaque quatrain.

(1990_[163e], p. 223, soulignements miens)

La structure des poèmes préclassiques est certainement plus souple que celle des poèmes classiques. De fait, on trouve des enjambements intra et extra-modulaires dans ce passage²³⁶, dont certains sont signifiants (« l'Eternel » de la première strophe et l'« Outrepasser » de la neuvième entre autre) mais cela n'empêche pas les quatrains d'être clairement des stances. Lote prend donc ce psaume comme exemple à tort. Il en modifie, d'ailleurs, le formatage original²³⁷, réduisant ainsi la forme strophique à une « pure illusion de l'œil ».

L'analyse du « Pseaulme Cent & uniesme » (t. II, p. 660) par Ph. Martinon est également discutable. Les deux premières strophes sont :

²³⁶ § 1, 9, 16, 25, 26, 27, 2, 30.

²³⁷ Dans l'édition Dolet de 1543_[11], les strophes sont marquées tous les quatre vers par un alinéa. Defaux sépare les strophes et met un point à la fin « d'emmurent »

Vouloir m'est prins de mectre en escripture	a	46
Psalme, parlant de bonté, & droicture,	a	46
Et si le veulx à toy, mon Dieu, chanter,	b	46
Et presenter.	b	4
Tenir je veulx la voye non nuysible,	a	46
Quand viendras tu me rendre Roy paisible ?	a	46
D'ung cueur tout pur conduiray ma maison,	b	46
Avecq raison.	b	4

Selon lui, le rythme de cette pièce est « dérivé directement de celui du ps. 22, par l'affranchissement de la strophe » (1912_[166], p. 129 note 1). La pièce à laquelle il fait référence commence de la façon suivante :

Mon Dieu, mon Dieu, pourquoi m'as-tu laissé,	a	46
Loing de secours, d'ennuy tant oppressé,	a	46
Et loing du cry, que je t'ay adressé	a	46
En ma complainte ?	b	4

(t. II, p. 593)

L'analogie métrique, au sens le plus restreint du terme, est indéniable. Pour autant, on ne peut pas réduire le rythme au mètre, d'autant plus si la structure rimique n'est pas la même. En effet, si dans certains contextes une différence de schéma rimique n'implique pas de différence structurelle majeure (abab est structurellement équivalent à abba puisque les deux quatrains sont également constitués de deux modules de deux vers), dans d'autres contextes elle en inclut. Or, dans le cas présent, les schémas rimiques n'appartiennent pas aux mêmes ensembles, le schéma (aaab) est apparenté non pas à (aabb) mais à (aab) ou (aba). La structure globale de ces deux poèmes ne peut pas, en conséquence, être parallèle ne serait-ce que parce que la première comprend deux modules et la seconde un seul²³⁸.

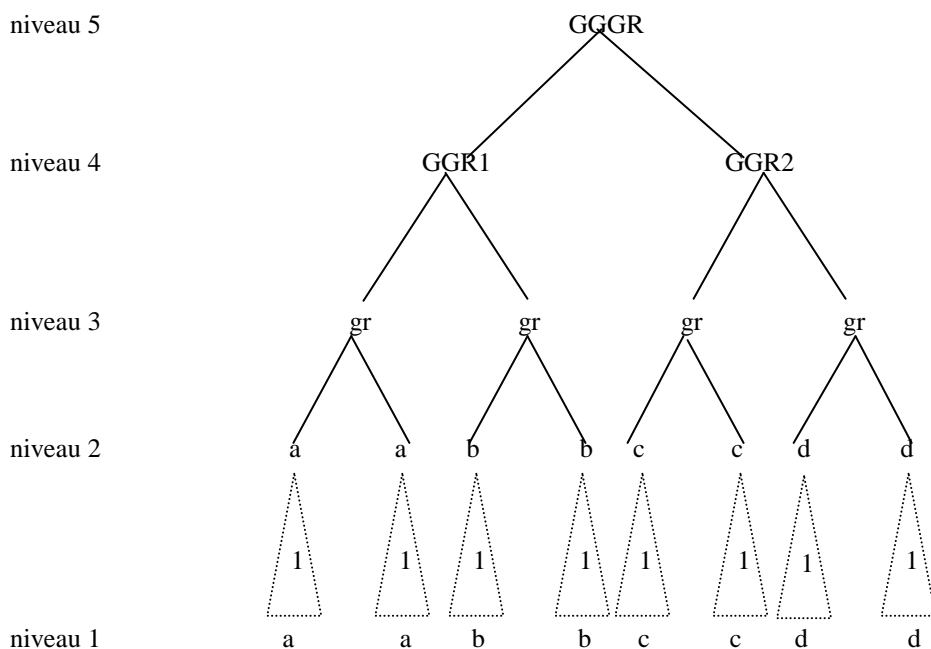
3.3.3.2. Huitains

A propos des huitains, Martinon note :

²³⁸ Voir, pour l'analyse de ces structures, le chapitre 6.3.

Comme il y a trois formes de quatrains, car les rimes suivies comptent à cette époque, il y avait donc en réalité neuf combinaisons possibles. Et toutes ont été employées, quoique moins fréquemment, jusqu'à celle qui se réduit simplement aux rimes suivies (1912_[166], p. 333)

Pour lui, il n'y a pas de doute possible : les huitains sont des 2x4-vers. Si l'on développe cette hypothèse pour la rendre applicable à l'analyse modulaire, on obtient le schéma :



Pourtant, des incertitudes existent concernant cette structure. Il suffit, pour s'en rendre compte, de lire les trois textes suivants :

Ne sçay, où gist Helene, en qui beaulté gisoit,
 Mais icy gist Helene, où bonté reluisoyt, fin de GR1
 Et qui la grand'beaulté de l'autre eust bien ternie
 Par les grâces, et dons, dont elle estoit garnie. fin de GR2 – fin de M1
 Doncques (ô toy Passant) qui cest Escript liras,
 Va, et dy hardiment en tous lieux, où iras, fin de GR1
 Helene Grecque a faict, que Troye est deplorée :
 Helene de Boisy la France a decorée. fin de GR2 – fin de M2
 (t. I, p. 385)

Le huitain se compose de deux quatrains constitués chacun de deux modules. La syntaxe et la disposition des rimes en témoignent et l'étude du sens du texte le confirme : les quatre

premiers vers sont consacrés à la description des deux Hélène, les quatre derniers sont un appel au passant. La seconde épitaphe citée présente également la structure en 2x2-2-vers. Il suffit de lire le premier hémistiche du cinquième vers pour s'en convaincre. L'auteur y passe clairement à un autre sujet :

Mort a ravy Katherine Budé.	unité synt. et sémantique
<u>Cy gist le corps : hélas. qui l'eust cuydé ?</u>	unité synt. et sémantique – fin de GR
Elle estoit jeune, en bon point, belle, & blanche.	unité synt. et sémantique
<u>Tout cela chet, comme fleurs de la branche.</u>	unité synt., sém. – fin de GR – fin de m. ?
<i>N'y pensons plus. Voyre, mais du renom,</i>	
<u>Qu'elle merite, en diray je rien ? non.</u>	unité synt. et sémantique – fin de GR
Car du Mary les larmes pour le moins	
<u>De sa bonté sont souffisans tesmoings.</u>	unité synt., sém. – fin de GR – fin de m. ?

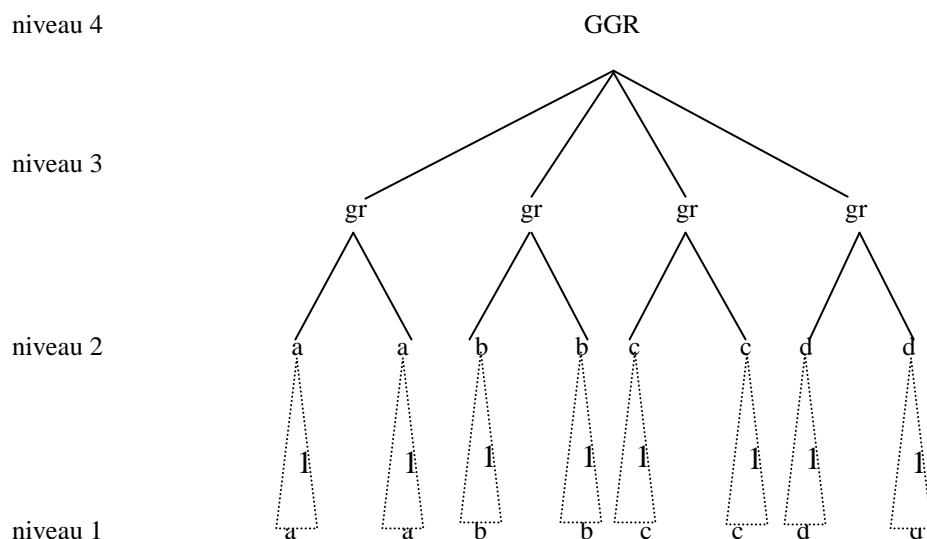
(t. I, p. 102)

La syntaxe marque davantage ici la fin des groupes rimés mais sans que cela remette en cause l'existence de modules au troisième niveau. La question se pose, en revanche, pour le « Jeu d'Amours » (t. II, p. 335) :

Pour un seul coup, sans y faire retour,	1 fois - le malade
<u>C'est proprement d'un malade le tour.</u>	
Deux bonnes fois à son ayse le faire,	2 fois – l'homme sain
<u>C'est d'homme sain suffisant ordinaire.</u>	
L'homme galland donne jusqu'à trois fois,	3 fois – l'homme galland
<u>Quatre le Moyne, & cinq aucunesfois.</u>	4 à 5 fois – le moyne
Six et sept fois, ce n'est point le mestier	6 à 7 fois – le mulletier
D'homme d'honneur, c'est pour le mulletier.	

(t. II, p. 335)

La syntaxe (fin de phrase tous les deux vers) et le sens (décompte évoluant approximativement sur le même rythme) témoignent d'une organisation binaire sur quatre niveaux quand les systèmes précédents étaient sur cinq :



ATTENTION : Il ne faut pas confondre cette structure avec celle des (aa)^x de longue étendue. Ici, chaque binôme fonctionne comme une strophe et est totalement autonome. Ce qui n'est pas le cas, par exemple, dans les deux livres de la *Métamorphose*.

Deux pièces de ce corpus paraissent confirmer cette hypothèse, l'épigramme « De ma Damoysselle de la Chapelle » (t. II, p. 209) et celle « Du Roy » (t. II, p. 210). Elles peuvent, en effet, également s'analyser comme des strophes constituées de quatre modules de deux vers. En revanche, l'épithaphe « De luy encores » (t. I, p. 374) et celle « De monsieur de Langeais » (t. II, p. 393) sont composées de modules de quatre vers (chacun constitué de deux GR de deux vers) redoublés. Deux schémas coexistent ainsi chez Marot : (a-a/b-b)² et (a-a)⁴. Ils s'appliquent facilement aux pièces présentées ci-dessus, moins naturellement aux huit pièces restantes. « De Maistre André le Voust » est probablement (a-a)⁴ :

Celluy qui prolongeoit la vie des humains,	amorce de l'épithaphe
<u>A la sienne perdue, au dommaige de maintz.</u>	
Helas c'estoit le bon feu maistre André le Voust,	1 ^{er} mvt de balancier : Alençon. /pasture
<u>Jadis Alençonnoys, ores pasture, & goust</u>	
De terrestre vermine : / et ores revestu	2 ^e mvt de balancier : Cercueil / Vertu en
<u>De Cercueil, et de Tumbe, & jadis de Vertu.</u> chiasme avec le premier mvt.	
Or est mort Medecin du bon Duc d'Alençon :	fin de l'épithaphe
A Nature ainsi fault tous paier la rençon	
(t. I, p. 102)	

On ne peut ignorer la divergence à l'initiale du cinquième vers mais elle n'altère pas la structure d'ensemble. Les deux mouvements situés au centre du huitain, qui se répondent,

conforte par la sémantique cette hypothèse. L'épithaphe « De Anne de Beauregard » serait, en revanche, plutôt construite autour de deux quatrains (je suppose une ellipse au vers 5 et comprends, sans certitude aucune : j'ai abandonné la Duchesse, vers 1 à 4, puis j'ai abandonné le reste, vers 5 à 8). La structure des autres pièces est difficile à dégager. Celle du *CREDO*, par exemple :

Au Saint Esprit ma ferme foy est mise.
Je croy la Saint, & Catholique Eglise
Estre des Saintz, & des Fideles, une
Vraye union, entre eulx en tout commune :
De noz pechez pleine remission :
Et de la Chair la resurrection :
Finablement croy la vie eternelle.
Telle est ma foy, & veulx mourir pour elle.
(t. I, p. 391)

On repère d'emblée un vers C10 (clitique « une » à la fin du v. 3) – qui n'empêcherait pas, d'ailleurs, un groupement en 4-4-vers – mais, dans cette hypothèse, les compléments du verbe *croire* se trouvent de part et d'autre de la frontière modulaire. De plus, la forme litannique cadre mal avec une telle structure. L'organisation est souple et se rapproche de celle des pièces longues.

3.3.3.4. Douzains

La latitude, que se laisse l'auteur dans le *CREDO*, est aussi présente dans les douzains. La pièce dédiée par « Des poètes François, À Salel » (t. II, p. 361) est une litanie de noms d'auteurs glorieux. Chaque vers ou groupe de deux vers est autonome. Or cette autonomie ne suffit pas à délimiter des ensembles et à construire une structure. La pièce fonctionne comme le *CREDO*, par succession.

L'épithaphe du « Petit Argentier d'Orléans » (t. I, p. 101) se construit, comme beaucoup de textes de ce genre, sur une bipartition : « cy git » (premier mouvement) / « doncque passant » (second mouvement). Mais contrairement à ce qui se passe dans le poème pour Hélène, précédemment cité, la structure syntaxique n'est pas superposable à la superstructure métrique : le second mouvement ne commence pas au neuvième – ce qui laisserait supposer un 4-4-4-vers, voire un 2-2-2-2-2-2-vers – mais au huitième vers. Il est, en revanche, possible de rétablir cette superposition, moyennant quelques arrangements, dans l'épithaphe « De luy mesmes » :

- Yci gist mort, vivant par bon renom
Jan Coterreau, Seigneur de Maintenon. fin de phrase
- Je dy celluy Chevalier estimé,
 4 Du Roy Loys douziesme tant aymé, fin de syntagme
 Qu'en ses Tresors pouvoir luy assigna,
Et au secretz des Finances signa. fin de phrase
- Je dy celluy de Vertu amateur,
Qui de ce Temple a esté Fondateur. fin de phrase
- 8 Des ans vesquit pres de Soixante, & douze.
Chez luy mourut. Puis Enfans, & Espouse fin de phrase au 1^{er} h. enjambement
 L'ont mys au Chœur de sa Fondation,
 Où il attend Resuscitation. fin de phrase
 (t. I, p. 373)

Les deux éléments du système consécutif (tant... que...) sont séparés par une frontière de modules (v. 4 et 5) et le second hémistiche du vers 9 trouve son terme dans le dernier module. Ces décalages sont les seuls qui pourraient mettre à mal une hypothèse en 6x2-vers au demeurant tout à fait crédible. Une autre pièce pourrait avoir cette structure, cette fois sans difficulté, il s'agit du *PATER NOSTER* des *Oraisons* :

PATER NOSTER

Pere de nous, qui es là hault es Cieulx,
Sanctifié soit ton nom precieux :
 Advienne tost ton saint Regne parfaict :
Ton vueil en Terre, ainsi qu'au Ciel, soit faict :
 A ce jourd'huy sois nous tant debonnaire,
De nous donner nostre pain ordinaire :
 Pardonne nous les maulx ver toy commis,
Comme faisons à tous nos Ennemys :
 Et ne permects en ce bas Territoire
Tentation sur nous avoir victoire :
 Mais du Maling cauteleux, & subtil
 Delivre nous. O Pere ainsi soit il.
 (t. I, p. 390)

L'adéquation est ici complète entre l'analyse métrique et l'analyse en constituants. Il est toutefois nécessaire de remarquer que ce texte est une prière et que l'on retrouve, de nouveau, une organisation proche de celle des litanies. Ce poème n'a donc rien de représentatif. De

toute façon, il n'est pas un triple quatrain.

BILAN

L'hypothèse initiale, déduite de Martinon, n'est pas généralisable à toutes les pièces. On a, en effet, après analyse :

pour les huitains quatre ou cinq d'entre eux effectivement $(a-a/b-b)^2$
trois ou quatre $(a-a)^4$
cinq ont une structure incertaine

pour les douzains deux sont $(a-a)^x$
deux ont une structure souple

Au total, cinq pièces au maximum sur dix-huit résultent véritablement d'un doublement ou d'un triplement de quatrain, soit à peine plus d'un quart de l'ensemble, et cinq sont des suites périodiques de type pseudo illimité.

3.3.4. Sizains

Au sujet des sizains à rimes dites *plates*, Martinon note :

Des sizains à distique final on peut rapprocher naturellement les sizains rimes suivies. Eux aussi ont un distique final cc, et quoiqu'ils n'aient guère de césure, si par hasard ils ne ont une, ce sera de préférence après le quatrième vers, quoique Marot et Ronsard la mettent volontiers après le troisième.

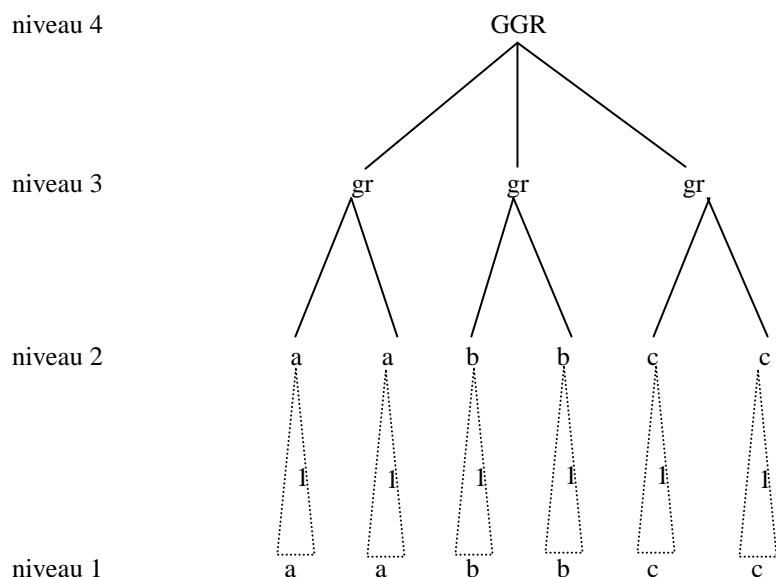
(1912_[166], p. 299)

Le corpus compte huit sizains, qui se répartissent effectivement en deux groupes : les premiers sont *a priori* de type $(aa)^3$ – et non pas de type 4-2-vers comme semble le croire Martinon –, les seconds ont une frontière modulaire au milieu de la strophe.

3.3.4.1. Pièces de type 1 : (aa bb cc)

Ce schéma est apparenté à celui des quatrains $(aa)^2$ et des huitains $(aa)^4$ en ce qu'il se compose

de modules (aa) se succédant pour former une strophe²³⁹.



L'épigramme de la « Venus de Marbre » (t. II, p. 216) est un bon exemple de cette superstructure. Des connecteurs argumentatifs la mettent d'ailleurs en relief :

Seigneurs, je suis Venus : je vous dy celle mesme
 Qui la Pomme emporta, pour sa beaulté suprême :
Mais tant ravie suis de si haulte louange
 Que viande, & liqueur je ne boy, & ne mange.
Doncq' ne vous estonnez, si morte semble, & royde :
 Sans Ceres, & Bacchus tousjours Venus est froyde.

L'organisation de l'épigramme « Pour le Perron de monsieur d'Anguien » (t. II, p. 304) est moins évidente en raison d'une divergence mais celle-ci n'empêche pas une analyse en 3x2²⁴⁰. Peu de choses à dire, également, sur la « Louange de la traduction des precedens Pseaulmes » (t. II, p. 679)

²³⁹ Jean-Louis Aroui propose pour cette strophe une autre hypothèse : (aa/bb//cc), soit un quatrain composé de deux distiques et un distique. Cette analyse me paraît tout à fait envisageable. Elle présente, selon lui, l'avantage de n'être faite que d'embranchements binaires. De plus, elle rend pleinement compte de la strophe que je cite en exemple. (rapport de soutenance)

²⁴⁰ Il suffit, pour avoir un ensemble consistant au module 2, de récupérer l'intégralité du second hémistiche du deuxième vers. Il n'y a rien là de remarquable.

[[Quand David revivre voyons,]	début prop. circ. – 1 ^{er} élément
<u>Et qu'encor aujourd'huy l'oyons</u>	début 2 ^e élément coordonné
Chanter sur sa harpe main pseume	prop. infinitive complète rattachée au v. 2
<u>En vers François par mainct Royaume,]]</u>	fin circ.
[A qui en dirons granmercy ?]	principale - question
[A Marot, qui fait ce bien cy.]	phrase - réponse

Le module 2 dépend, pour le sens et la syntaxe, du module 1 mais il est constitué d'une proposition infinitive complète. Dans ce poème particulièrement mais aussi dans les deux précédents, l'analyse en constituants est très légèrement en faveur d'un séquençage 4-2-vers. Le séquençage en 2-2-2-vers n'en reste pas moins pertinent. Cette double lecture paraît intéressante à relever puisqu'elle met en évidence un phénomène récurrent : les vers du dernier module, dans ces pièces comme dans beaucoup d'autres, portent la *substantifique moelle*, le *bon mot* du poète par lequel il conclut son œuvre. D'où l'existence d'une séquence possible en 4-2-vers, au demeurant de nature plus stylistique que métrique.

Cette remarque n'est pas appropriée pour tous les sizains de type (aa)^x. En témoigne l'épigramme « De Maistre Jacques Charmolue » (t. I, p. 376) :

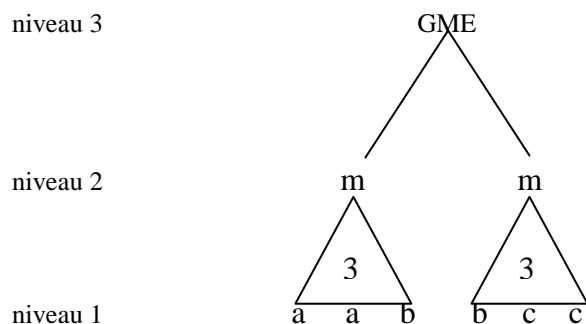
Cy gist envers la Chair de Charmolue,	unité sémantique (le corps), syntaxique (phrase),
<u>De Terre vint, la Terre l'a voulue.</u>	métrique (aa)
Quant à l'Esprit, qui du Ciel est venu,	chgt de thème, sur 2 mod. : l'Esprit - syntagmes
<u>Seigneurs passans croyez, qu'il n'a tenu,</u>	syntagmes
A estre bon, et de Vertus orné,	syntagmes
Que, dont il vint, il ne soit retourné.	syntagmes

La présence d'unités syntagmatiques importantes autorise une analyse en trois modules de deux vers mais il est évident que la syntaxe (deux phases, l'une sur les deux premiers vers, l'autre sur les quatre derniers) et le sens (dichotomie corps, 2 vers / esprit, 4 vers) favorisent une lecture intuitive en 2-4-vers.

3.3.4.2. Pièces de type 2 : (aab bcc)

Avec ce sizain, nous ne sommes plus dans la lignée des pièces précédentes, puisque la forme de base n'est plus le groupe rimé (aa) mais le module (aab), inversé en (baa) dans le second module²⁴¹ :

²⁴¹ Même structure que le sizain (aab baa) inscrit sur la porte de l'abbaye de Thélème (Rabelais, *Gargantua*, chap. LIV) à la polygamie près. Pour une description de cette pièce, voir Cornulier, 2000a_[127], « Rabelais grand



Deux ensembles se distinguent dans ce groupe : l'épithaphe à « Messire Charles de Bourbon » (t. I, p. 371) et les « Grâces pour un enfant » (t. I, p. 392), d'une part, et les deux psaumes – « Pseaulme premier, à deux versetz pour couplet à chanter. » (t. II, p. 563) et le « Pseaulme Cent trentesepiesme » (t. II, p. 624) –, d'autre part. Les premières pièces sont constituées d'une unique strophe, les secondes sont formées d'un ensemble de sizains, elles possèdent donc un niveau supplémentaire. Cette différence reste néanmoins la seule que l'on peut relever quant à la structure, le schéma strophique étant le même sur la totalité des sizains. Je reproduis, à titre d'exemple, la première épithaphe citée :

Dedans le clos de ce seul Tombeau cy
 Gyst ung vainqueur, & un vaincu aussi,
Et si n'y a qu'ung Corps tant seulement. fin d'unité syntaxique et sémantique - paradoxe
 Or esbahyr ne s'en fault nullement ; début d'une nouvelle unité annoncée par la conj.
 Car ce Corps mort, du temps qu'il a vescu, explicitation du paradoxe
 Vainquit pour aultre, & pour soy fut vaincu.

La structure 3-3-v. est confirmée par chacune des strophes de ce corpus²⁴² ainsi que par le titre complet du « Pseaulme premier », que j'ai donné à dessein. Il est clair que, dans l'esprit de l'éditeur, chaque couplet se compose de deux versets, lesquels sont graphiquement démarqués. La mention « à chanter » prouve, si cela était nécessaire, que ces pièces, qualifiées parfois de non lyriques, sont, dans les faits, pleinement lyriques.

3.3.5. Dizains

Les dizains ne semblent pas s'organiser *a priori* en groupes de superstructures.

rhétoriqueur ».

²⁴² Les seuls enjambements que j'ai repérés se trouvent à des frontières des vers au sein des modules

L'épigramme « À Pierre Marrel » (t. II, p. 309) est incontestablement une suite (a-a)⁵. Elle n'a pas de niveau supérieur aux GR. L'épithaphe « De frère Jehan » semble permettre des regroupements :

Cy gist, repose, et dors leans
Le feu Evesque d'Orleans : fin de phrase – fin de GR
 J'entends l'Evesque en son surnom,
Et frere Jehan en propre nom. fin de syntagme/phrase ? – fin de GR
 Qui mourut l'an cinq cens, & vingt,
De la verolle qui luy vint. fin 1^{er} mvt. – fin de phrase – fin de GR
 Or affin que Saintes, & Anges,
Ne prennent ces boutons estranges. fin de proposition – fin de GR
 Prions Dieu, qu'au frere frappart
 Il donne quelcque Chambre à part. fin 2nd mvt. – fin de GR
 (t. I, p. 103)

L'analyse en constituants du texte suggère un sizain et un quatrain. Une telle hypothèse ne serait pas, en théorie, aberrante : les quatrains (aabb) se subdivisent facilement en 2x2-vers et certains sizains (aabbcc) en 3x2-vers. Mais l'on doit s'interroger sur sa réception. Il est possible, en effet, qu'une telle structure – qui n'est mise en valeur ni par la forme (enchaînement de rimes plates) ni par la syntaxe, du moins au début – ne soit pas perçue par le lecteur ou l'auditeur. La même logique voudrait que « Le Perron de Monseigneur d'Orléans » (t. II, p. 303) soit également 6-4-vers au troisième niveau mais avec ici des problèmes de concordance forme / sens et une analyse du premier module de niveau trois différente :

Voicy le Val des constans amoureux, fin de syntagme
 Où tient le parc l'Amant chevaleureux, fin de syntagme
Qui n'ayma onc. n'ayme. & n'aymera qu'une. fin de phrase – constituant
 4 D'icy passer n'aura licence aucune fin de syntagme
 Nul Chevalier, tant soit preux, & vaillant, fin de syntagme
Si Ferme amour est en luy deffaillant. fin de syntagme – constituant
 S'il est loyal, & veult que tel se treuve, début 1^{er} mvt. – fin de syntagme
 8 Il luy convient lever pour son espreuve fin syntagme – enjambement h.l suivant
 Ce Marbre noir : & si pour luy trop poise, début 2nd mvt. – fin de syntagme
 Chercher ailleurs son aventure voise. fin 2nd mvt.

Les quatre derniers vers forment assez naturellement un quatrain²⁴³. La structure d'un hypothétique sizain semble, en revanche, plus problématique si l'on ignore que les sizains peuvent être (aab / bcc). J'émetts cependant des réserves quant à cette structure – les mêmes que pour la pièce précédente – les constituants ne coïncidant pas totalement avec les unités métriques, du moins pas sur les mêmes niveaux. La forme 3-3-4-vers doit donc être considérée comme sous-jacente. On peut hésiter, en revanche, à rechercher, dans l'« Epitaphe de feu Messire Artus Gouffier » (t. II, p. 394), une structure ambivalente incluant 6-4-vers ou 3-3-4-vers en raison de l'enjambement du vers sept, qui se situerait, dans l'hypothèse 6-4-vers, à la frontière de deux modules de niveau supérieur – en l'occurrence le niveau 3 :

	Patroclus fut d'Achilles regretté,	
	Ephestion l'a d'Alexandre esté,	
	Qui l'estimoit amy comme soymesme.....	fin de phrase.....
4	Le roy François (de leurs œuvres supremes	enjambement h.1 suivant
	Imitateur) plaind Artus de Boysy,	
	Qui merita d'estre par luy choysy	fin de syntagme-enjambement h.1 suivant
	Pour mieux aymé. Dieu luy doint lieu celestre,	
8	Et ne luy soit tumbe si moleste,.....	fin de syntagme.....
	Que le cler nom de Boysy, & d'Artus,	
	Ne vive autant que vivent les vertuz.	

Cette hypothèse est néanmoins envisageable pour deux raisons : premièrement parce que, à cet écart près, la structure respecte la logique du texte (module 1 de niveau trois : comparaison de François 1^{er} à Patrocle et Alexandre - le texte est à l'indicatif - ; module 2 de même niveau : passage au subjonctif de souhait, expression des désirs de l'auteur) ; deuxièmement parce que cette superstructure métrique n'est pas isolée et correspond à l'assemblage d'un sizain et d'un quatrain ordinaire. On pourrait donc distinguer, dans les quatre pièces étudiées, trois poèmes formés de superstructures limitées et un poème conçu comme une superstructure pseudo illimitée. Mais les trois pièces considérées comme des structures limitées gardent l'apparence de (aa)^x et peuvent ne pas être perçues d'emblée comme des structures complexes limitées. Cela pour deux raisons :

1. Elles sont probablement trop longues pour être immédiatement interprétées sur le plan cognitif comme des superstructures achevées²⁴⁴.

²⁴³ L'enjambement au vers 9 est porteur de sens. Il met en relief le cercueil sur un hémistiche plein. Quoi de plus normal pour une épitaphe.

²⁴⁴ Pour que cette interprétation seconde en groupes de modules soit accessible dès la première lecture, il faudrait que les structures syntaxique et sémantique soient particulièrement évidentes. Je rappelle, à ce propos, que je

2. Elles appartiennent au groupe de pièces, dites à *rimes suivies*, pour lesquelles rien n'est jamais simple. Ces quatre textes en particulier peuvent être perçus comme des suites illimitées – y compris les deux dizains décrits comme étant composés d'un module (aab bcc) et d'un module (aa bb)²⁴⁵.

3.3.6. Remarques sur l'usage d'un mètre marginal, l'alexandrin

Un point encore surprend à l'étude de ces textes, la présence d'alexandrins. Un chiffre d'abord, il est éloquent, sur les quinze pièces dont le mètre de base est l'alexandrin, douze appartiennent à des pièces de type (aa)^x, soit quatre-vingt pour cent. Parmi ces douze pièces, huit sont des ensembles de quatre, six ou huit vers²⁴⁶.

Section	N°	NP	Titre	Page	Incipit	Réd. Pr	FP	Nv§	SFC
<i>L'Eglogue sur la mort de Madame</i>		172	Epitaphe	I.226	Celle, qui travailla	Fin 1531	1	4	(aa) ²
Les Epistres	I.1	9	Epistre de Maguelonne (subs.)	I.64	Messaiger de Venus	1517-519	1	4	(aa) ²
Les Epigrammes I	XXVII	357	La mesme Venus de Marbre	II.216	Seigneurs, je suis Venus	fin 1 530	1	6	(aa) ³
Epitaphes	IV	31	De Maistre André le Voust	I.102	Celluy qui prolongeoit	1524	4a	8	(aa) ⁴
Le cymetiere	VI	253	De luy encores	I.374	Je fuz Jan Cotereau	Jan. 1530	4a	8	(aa) ⁴
Les Epigrammes I	XIII	342	De ma Damoyelle de la Chapelle	II.209	La Chapelle, qui est	av. 1527	4a	8	(aa) ⁴
Les Epigrammes I	XIV	343	Du Roy	II.210	Celluy qui dit ta grâce	av. 1527	4a	8	(aa) ⁴
Le cymetiere	XXI	268	De Helene de Boisy	I.385	Ne sçay, où gist Helene	533-1538	4a	8	(aa) ⁴
Les Epigrammes I	X	339	Des Statues de Barbe	II.207	Advint à Orleans	av. 1527	7a	14	(aa)x
Le cymetiere	XIV	261	De Jan de Montdoulcet	I.379	Après avoir servi	av. 1534	11a	22	(aa)x
Le cymetiere	III	250	De feu Monsieur de Precy	I.371	Le Chevalier gisant	av. 1533	12a	24	(aa)x
Le Cymetiere	XIII	692	Epitaphe de messire Han Olivier,	II.397	Te veux-tu enquerir	ap. 1539	14a	28	(aa)x
Les oraisons	5	279	GRACE POUR UN ENFANT	I.392	Nous te remercions	av. 1534	1	6	(aab bcc),
P. liminaires de LA SUITE		167	Translation des Hendecasyllabi ...	I.205	Ces Oeuvres de Marot	fin 1533	1	12	(abab bcbc cdcd),
Les Epigrammes III	XXX.3	526	Pour le Perron de Monsieur de Nevers	II.304	Vous chevaliers	été 1541	1	8	(abab bcbc),

Deux raisons semblent motiver l'emploi de ce vers marginal, l'une métrique, l'autre générique :

n'ai pas relevé de superstructure limitée dans les pièces de douze vers. Il semblerait que la perception de telles structures soit envisageable sur un nombre de vers inférieur ou égal à huit.

²⁴⁵ Une suite métrique de type (aab)(baa)(aa)(aa) peut être considérée, dans certains cas, comme composée (voir sixième partie).

²⁴⁶ J'exclus de cet ensemble le sizain des *Oraisons* (t. I, p. 392), qui est (aab bcc).

3.3.6.1. Une question de structure

B. de Cornulier remarque que :

Dans la poésie littéraire classique, il y a généralement au moins trois niveaux de complexité. Ainsi, si des vers sont simplement rimés en (aa), ils sont généralement composés, de sorte qu'aux deux niveaux des vers et des distiques s'ajoute celui des sous-vers²⁴⁷.

(1995_[123], p. 131)

Soit l'épigramme «Du Roy» (t. II, p. 210) :

Analyse au niveau du vers

	Niveau 1		Niveau 2
Celluy qui dit ta grâce, eloquence, & sçavoir	a	\	gr
N'estre plus grands qu'humains, de pres ne t'a peu veoir :	a	/	
Et à qui ton parler ne sent divinité,	b	\	gr
De termes, & propos n'entend la gravité.	b	/	
De l'Empire du Monde est ta presence digne,	c	\	gr
Et ta voix ne dit chose humaine, mais divine.	c	/	
Combien doncques diray l'Ame pleine de grâce,	d	\	gr
Si outre les Mortelz tu as parole, & face ?	d	/	

²⁴⁷ A ces deux ou trois niveaux, il faut ajouter celui de la pièce.

	Niveau -1		Niveau 1		Niveau 2
Celluy qui dit ta grâce,	h1	\	v		
eloquence, & sçavoir	h2	/		\	gr
N'estre plus grands qu'humains,	h1	\	v	/	
de pres ne t'a peu veoir :	h2	/			
Et à qui ton parler	h1	\	v		
ne sent divinité,	h2	/		\	gr
De termes, & propos	h1	\	v	/	
tend la gravité.	h2	/			
De l'Empire du Monde	h1	\	v		
est ta presence digne,	h2	/		\	gr
Et ta voix ne dit chose	h1	\	v	/	
humaine, mais divine.	h2	/			
Combien doncques diray	h1	\	v		
l'Ame pleine de grâce,	h2	/		\	gr
Si outre les Mortelz	h1	\	v	/	
tu as parole, & face ?	h2	/			

Ce niveau supplémentaire étant sensible pour le lecteur, le recours aux mètres composés serait pour l'auteur une façon de pallier l'absence d'une structure complexe. Néanmoins l'alexandrin est rare chez Marot, qui utilise le plus souvent l'octosyllabe (mètre non composé) ou le décasyllabe (mètre composé 46-voyelle). Il est rare aussi chez ses contemporains. J. Peletier^[47], en 1555, note son émergence et le cantonne au genre héroïque²⁴⁸ – autant dire aux suites narratives de type (aa)^x. Ronsard, l'un des premiers, cherche à en prolonger l'étendue mais insiste sur les limites de la structure :

La composition des Alexandrins doit être grave, hautaine, et (si faut ainsi parler) altiloque, d'autant qu'ils sont plus longs que les autres, et sentiraient la prose, si n'étaient composés de mots élus, graves, et résonnants, et d'une rime assez riche,

²⁴⁸ Il écrit :

Le Dodécasyllabe autrement vers Alexandrin, était fort rare, jusqu'à cet âge : lequel nous avons ouï avoir été ainsi dit, parce qu'en ce vers furent premièrement écrits les gestes d'Alexandre, par un de nos anciens Poètes Français. Il a puis naguère été reçu pour Héroïque : qui est son vrai et propre usage. Car le Décasyllabe était trop court : Et n'y avait lieu de comprendre que bien peu en deux vers : étant les Rimes trop près l'une de l'autre.

(dans Goyet 1990^[38], p. 266)

afin que telle richesse empêche le style de la prose, et qu'elle se garde toujours dans les oreilles, jusqu'à la fin de l'autre vers.

(dans Goyet, 1990_[38], p. 442)²⁴⁹

Il associe clairement l'alexandrin à un style d'écriture et dévoile explicitement les causes de ce lien. Ainsi, pour que le vers ne « sente » pas la prose, il doit rester dans les bornes de son usage originel, celui des choses graves²⁵⁰.

3.3.6.2. Une question de genre

Peletier et Ronsard ne sont pas les seuls à associer l'alexandrin. Sébillet, huit ans avant Peletier, écrit :

Cette espèce est moins fréquente que les deux précédentes [8 et 10 syll.], et ne se peut proprement appliquer qu'à choses fort graves, comme aussi au poids de l'oreille se trouve pesante. Si en a usé Marot parfois en épigrammes et épitaphes.

(dans Goyet, 1990_[38], p. 67)

La relation du mètre au genre et le sentiment de gravité sont déjà présents. Ils sont illustrés, comme souvent chez Sébillet, par des textes de Marot. D'où la référence à deux genres en particulier, l'épigramme (3 pièces chez Marot, l'une adressée au roi, l'autre à une Dame, la troisième attribuée à Vénus) et l'épitaphe (8 pièces)²⁵¹. Ce vers est donc bien, chez Marot du

²⁴⁹ Si l'auteur rédige le début de la *Franciade* en décasyllabes et non en alexandrins, ce n'est pas en raison de cette limite mais sous la pression de son commanditaire, Charles IX :

Si je n'ay commencé ma Franciade en vers Alexandrins ; lesquels j'ay mis (comme tu sçais) en vogue & en honneur il faut s'en prendre à ceux qui ont la puissance de commander & non à ma volonté : car cela est contre mon gré, espérant un jour la faire marcher à la cadence Alexandrine : mais pour cette fois il faut obeyr.

Passage retranché dans la version de référence de Fr. Goyet_[38]. Citation du texte de l'*Abrégé* édité dans *Les poèmes de P. de Ronsard*, édition G. Buon, Paris, 1567, p. 148.

²⁵⁰ On peut lire au château de Loches, dans l'oratoire d'Anne de Bretagne, un quatrain commençant par deux alexandrins, illustrant cette grandeur de style :

MALGRE TOUS LES ENNUIS DUNE LONGUE SOUFFRANCE
ET LE CRUEL DESTIN DONT IE SUBI LA LOY
IL EST ENCORE DES BIENS POUR MOY
LE TANDRE AMOUR ET LA DOUCE ESPERANCE

²⁵¹ La deuxième pièce est la « supercription » de « L'Épître de Maguelonne » (t. I, p. 65), dans laquelle une jeune femme déplore la perte de son ami. Même registre.

moins, celui des « choses fort graves ». Or les $(aa)^x$ de peu d'ampleur sont préférentiellement consacrés à des écrits de cette espèce. En témoigne la première colonne du tableau de répartition des pièces (chapitre 3.3.1.). Il est, en conséquence, normal que ces données se croisent.

Les pièces de type $(aa)^x$ forment un ensemble assez hétérogène dans lequel les disparités structurelles sont importantes. Deux ensembles semblent toutefois apparaître, l'un comprenant des structures très souples, partiellement autonomes sur le plan syntaxique et potentiellement illimitées, l'autre contenant des structures plus « denses », limitées dans leur nombre de vers, ces dernières pouvant recevoir un statut strophique. La répartition des pièces entre les deux ensembles reste néanmoins problématique. L'étude du corpus illustre, en effet, une difficulté inhérente à ce schéma *a priori* unique. Il peut révéler, en fonction des textes ou en fonction des différentes lectures que l'on propose d'un texte particulier, soit une superstructure de type virtuellement illimitée, soit une superstructure clairement limitée. Ainsi cette forme, simple d'apparence, s'avère être réellement polymorphe. Cette complexité engendre d'ailleurs des problèmes d'encodage. Ici, plus qu'ailleurs, il a fallu faire des choix. J'ai pris le parti de ramener toutes les structures au seul schéma $(aa)^{x252}$ en sachant que ce schéma était loin de rendre compte de la véritable structure des textes. Il n'est pas pleinement opérant ni pour les $(aab\ bcc)$ ni pour les $(aabb\ ccdd)$ puisqu'il ne permet pas de distinguer les couples de vers formant des stances de ceux qui n'en forment pas. Surtout, il induit en erreur en donnant l'impression que les suites sont uniformément $aa\ bb\ cc\ dd\dots$ or ce n'est pas toujours le cas (je le montrerai dans la sixième partie). Enfin, pour mettre un terme à une question récurrente concernant le statut de ces pièces, je pense pouvoir dire que, quelle que soit la forme sous laquelle elle se présente, *toute pièce ayant un schéma d'apparence $(aa)^x$ a une structure*, ne serait-ce qu'en raison de sa périodicité en mètres et en rimes.

POST SCRIPTUM

J'annexe à cette partie un résumé sous forme de tableau. Je donne pour chaque forme le quantain (nombre de vers), le nombre de vers par modules, la forme des modules et le statut. Je considère, sans pouvoir le prouver, qu'un $(aa)^x$ n'est plus perçu systématiquement comme un ensemble limité de vers dès lors que x est égal ou supérieur à huit.

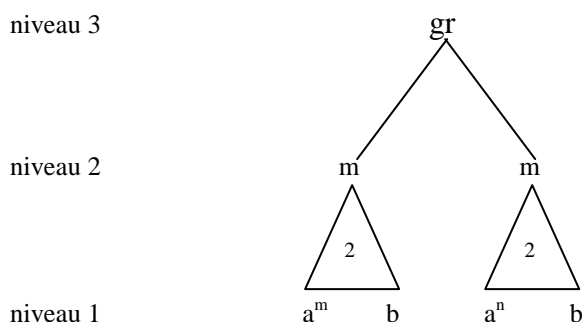
²⁵² J'ai essayé de faire au plus pratique. C'était le seul moyen que j'avais de pouvoir rassembler dans ma base l'ensemble des formes ayant cette apparence.

Nombre de vers	Structure métrique	Modules ou GR	Statut
Ensembles de deux vers	11	(aa)	Strophes – limitée
Ensembles de quatre vers	11/11	(aa)(aa)	Strophes – limitées
Ensembles de six vers	11/11/11	(aa)(aa)(aa)	Strophes – limitées
	33	(aab)(baa)	Strophes – limitées
Ensembles de huit vers	11/11/11/11	(aa)(aa)(aa)(aa)	Strophes (?) – limitées ?
	11/11//11/11	(aabb)(aabb)	Strophes – limitées ?
	11/11/11/11	(aa) ⁴	suite – virtuellement illimitées
Ensembles de dix vers	11/11/11/11/11	(aa)(aa)(aa)(aa)(aa)	Strophes(??)–virtuellement limitées ?
	11/11/11//11/11	(aa bb cc)(aa bb)	Strophe (??) – limitées ??
	33//11/11	(aab bcc)(aa bb)	Strophes (?) – limitées
	11/11/11/11/11	(aa) ⁵	Suites – virtuellement illimitées
Ensembles de douze vers	11/11/11/11/11/11	(aa)(aa)(aa)(aa)(aa)(aa)	Strophes (??)– limitées ??
	11/11/11/11/11/11	(aa) ⁶	Suites– virtuellement illimitées
Ensembles de + de douze vers	----	(aa) ^x	Suites – virtuellement illimitées

QUATRIÈME PARTIE :

**LE QUATRAIN (abab) ET SES STRUCTURES
DÉRIVÉES**

Sont classées, dans cette section, toutes les formes qui dérivent du schéma suivant par augmentation, duplication ou inversion :



La plus commune des formes de ce modèle est la forme de base.

4.1. Forme de base : le quatrain (abab)

4.1.1. Terminologie

Les *Leys* parlent de *rims crozatz* (Molinier, 1919_[45], t. II, p. 101), d'autres textes, de *rimes desjoinctes*²⁵³ ou *entrelaissiées*²⁵⁴. Comme souvent dans les arts poétiques anciens, les données sont confuses. Sébillot, le théoricien de référence dès qu'il s'agit de Marot, reprend le terme des *Leys*,

Aucunefois aussi les vers ne se suivent pas symbolisant l'un incontinent après l'autre, ains sont croisés, en sorte que le premier fraternise avec le tiers, et le second avec le quart [...] Cette rime s'appelle croisée pource que les vers y sont divisés par entredoux comme les branches d'une croix.

(dans Goyet, 1990_[38], p. 82)

²⁵³ *Traité de l'Art de Rhétorique*_[26], dans le *Recueil d'Arts de seconde rhétorique*, Langlois, 1902_[41], p. 207 pour la variante invertie (abba) et *L'art et science de rhétorique*_[25], dans le même recueil, p. 307 pour une variante augmentée (aabaab).

²⁵⁴ *Traité de l'Art de Rhétorique*_[26], dans Langlois, 1902_[41], p. 206.

La description est claire, elle correspond à la définition minimale d'un quatrain à rimes croisées. Je l'accompagne cependant d'une autre, celle que Fabri donne dans *Le Grand et vrai art de pleine rhétorique* :

Rithme croisée se fait de lignes courtes ou longues du moins de quatre qui se croisent et séparent les lignes leonines.

(1521_[36], t. II, p. 32)

Cette définition est riche d'enseignements. Elle rappelle, d'abord, que la rime croisée se fait *du moins* de quatre vers (abab) mais qu'elle peut supporter un nombre de vers plus important par séparation de rimes suivies (aabaab, aabab, abaab, aaabaaab etc. → a^mbaⁿb). Ce quatrain est donc bien, dans l'esprit de l'auteur, un schéma à partir duquel d'autres schémas peuvent se construire. Enfin, Marot, ou son éditeur, use de ce mot en guise de titre pour une épigramme (« Diction en ryme croisée », t. II, p. 293)

4.1.2. Quelques exemples

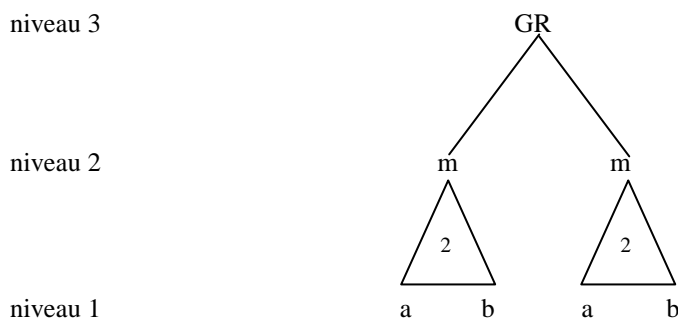
(abab) est un schéma de base, au même titre que (aa), mais c'est aussi un schéma basique, peut-être plus que (aa). Autant il a été difficile de dégager la structure de celui-ci, autant il est facile de décrire celle de celui-là. D'ailleurs, tous les théoriciens que j'ai lus sont d'accord à ce propos. Je rappelle l'analyse de trois d'entre eux :

Mazaleyrat scinde la strophe en deux :

[La place de la césure strophique est] médiane et au point de suspension maximale des rimes dans la strophe simple paire (ab//ab, ab//ba, aab//ccb).

(1995_[167], p. 102)

B. de Cornulier parle de *type classique pur* et décrit les strophes comme des « Paires composées de deux modules rimant entre eux » (1995_[123], p. 131). D'où le schéma :



Deloffre le décrit plus précisément en notant la répétition et l'entrecroisement :

Structure de répétition et d'entrecroisement sur deux rimes : croisement entre a et b
(abab), qui est aussi la répétition du groupe ab (ab/ab)
(1984_[142], p. 56)

Ces trois approches, bien que différentes par ailleurs, recouvrent une même réalité : un (abab) est, avant tout, un (ab) dédoublé, un (ab)²,¹ la croisure étant la conséquence de la répétition.

Si cette analyse fait l'unanimité, c'est parce que les textes suivent uniformément ce modèle. Et Marot ne déroge pas à la règle. Je cite, un peu au hasard, l'épigramme « A Maistre Grenouille, Poète ignorant » (t. II, p. 212)

Bien ressembles à la Grenouille,
Non pas que tu soys aquatique :
Mais comme en l'eau elle barbouille,
Si fays tu en l'Art Poétique.

La force des épigrammes satiriques vient de leur concision, ce qui tend à faciliter la perception de la structure métrique. Ici le parallèle écrivassier / batracien – auquel s'ajoute l'adversatif au début du troisième vers – marque l'organisation du texte. La syntaxe et la métrique se recourent. On trouve ponctuellement, dans d'autres poèmes, quelques enjambements aux frontières de modules mais ils n'ont pas de valeur propre²⁵⁵. Plus intéressantes sont les divergences aux frontières de strophes, j'y reviendrai après une rapide digression sur le mètre, qui m'a été inspirée par une réflexion de Ph. Martinon.

4.1.3. Quels mètres ?

L'auteur des *Strophes* écrit :

Le quatrain croisé d'octosyllabes est naturellement le plus usité à toutes les époques, car il convient presque à tous les sujets
(Martinon, 1912_[166], p. 107)

²⁵⁵ Dans le Ps. 51, par exemple, « Si tu vouloys sacrifice mortel, [...] // Je l'eusse offert » (§ 16) et « & par tout fortifie // Jerusalem » (§ 18) (t. II, p. 609)

Il est vrai que l'épigramme à Grenoille et les *Psaumes* sont de nature différente. Il est vrai aussi que l'octosyllabe est le mètre à tout faire de la poésie. Peletier, pour ne citer que lui, le dit « fort fréquent » et « capable de l'Ode sérieuse » (dans Goyet, 1990_[38], 266) – ce qui, au demeurant, n'est pas rien pour un vers simple. Marot ne déroge à cette tendance et fait du 8-syllabe le mètre de prédilection pour ces strophes. La répartition, sur les trente-cinq pièces correspondant à la totalité du corpus concerné est, de fait, la suivante :

6-voyelles	4		11 %
7-voyelles	3		9 %
8-voyelles	18	dont 2 en mètre de base (alt. 6-voy) – P.759 et 762.	51 %
46-voyelles	10		29 %

Plus de la moitié des quatrains sont effectivement en octosyllabes. Rien de notable sauf sur l'une des deux pièces à mètres alternés :

De peu de grains, force blé : somme
 Les espis chascun an
 Sur les monts bruyront en l'air, comme
 Les arbres du Liban.
 (P. 759, t. II, p. 650, § 16)

« Somme » et « comme » sont souvent détachés en fin de vers sans conséquence. Or la conjonction de ces deux décalages de nature similaire, dans cette strophe en particulier, est remarquable, non sur le plan métrique, mais sur le plan stylistique.

4.1.4. Quels liens ? Où l'on reparle de l'unité de la strophe

Ph. Martinon introduit également dans son ouvrage une réflexion sur un autre aspect du quatrain à rimes croisées :

Les quatrains du Moyen âge étaient presque toujours liés par la rimes : abab, bcbc, cddc (ou abba, bccb, cddc), etc., et nous savons que l'honneur d'avoir libéré la strophe revient à Marot
 (1912_[166], p. 95)

Le rôle de la rime dans l'établissement d'un lien trans-strophique par l'enchaînement rétrograde est un fait connu des médiévistes²⁵⁶. Marot, héritier de la poétique médiévale, l'utilise. Sur les seize pièces de forme a^x, avec a = (abab), cinq détiennent des strophes rétro-enchaînées. On sait, par ailleurs, que ce procédé est daté, il tend à disparaître à la fin du Moyen Âge. Cet effacement progressif des rétro-chaînes au fil du temps est apparent dans le corpus marotique. Si l'on se fie à la date de rédaction probable des poèmes, la pièce la plus ancienne, serait *L'églogue sur le trespas de ma dame loyse de savoye* (t. I, p. 224 – datée de fin 1531)²⁵⁷, la plus récente, le « Cantique sur l'entrée de l'Empereur à Paris » (t. II, p. 192). Cet événement ayant eu lieu le 1^e janvier 1540, on peut déduire, avec G. Defaux, que le cantique est de peu antérieur à cette date, date tardive, quand on se rapporte aux dates de rédaction des trois pièces restantes, toutes de 1533. Je prends un exemple dans cette période médiane, l'épithaphe « De Guillaume Chantereau » (t. I, p. 380) :

Cy gist Guillaume en Terre	a
Chantereau surnommé.....	b.....
Entre les gens de Guerre	a
<u>Jadis tres renommé.</u>	<u>b 7</u>
Bien vivant estimé,	b 7
<u>Sans noyse, sans offense :</u>	<u>c.....</u>
S'on l'avoit animé,	b
<u>Rude estoit en deffense.</u>	<u>c 7</u>
A plaisir, et oultrance	c 7
...	

Le rétro-enchaînement assure un lien sonore entre des quatrains très nettement autonomes sur le plan syntaxique. Il est relativement représentatif du corpus.

Un seul texte diffère de ce modèle, en grande partie en raison de sa taille, *L'Eglogue de Loyse de Savoye* (t. I, p. 224). La pièce compte deux cent soixante-seize vers, là où le maximum sur ce corpus est de vingt-huit. Cette dissemblance est justifiée par le titre, qui rappelle celui de deux autres textes, la traduction de la *Première Eglogue des Bucoliques de Virgile* (t. I, p. 21) et *l'Eglogue au roy, sous les noms de Pan, & Robin* (t. II, p. 34). On y retrouve des pasteurs dialoguant (Tenot et Colin remplacent Melibée avec Tityrus), un cadre bucolique (un « beau val » verdoyant où coule un « cler Ruisseau »), l'invocation des dieux de la forêt. On renoue aussi avec une richesse sonore en usage dans les pièces longues. Les

²⁵⁶ Sur cette question, voir chapitre 2.1.

²⁵⁷ Ce n'est pas anodin, j'y reviendrai.

rimes équivoquées, qui apparaissent aussi dans *L'églogue au roy* (v. 219-220 l'Aronde / la ronde et v. 241-242 Muses / m'uses), jalonnent le poème à partir du vers 217. De plus, la reprise de la rime en début du dernier vers rappelle la rime fratrisée :

Mettez voz Montz, & Pins en nonchailloir,
Venez en France, ô Nymphes de Savoye...
 Pour faire honneur à celle, qui valoir
 220 Feit par son los son Pays, & sa voye.
 Savoytienne estoit, bien le sçavoye,
Si faictes vous : venez doncques, affin.....
 Qu'avant mourir vostre Œil par deça voye,
 224 Là où fut mise heureuse fin.

Le nom du pays d'origine de Loyse revient comme un écho perpétuel. La pseudo rime fratrisée du vers deux cent vingt-et-un lie plus étroitement encore les deux strophes que ne le ferait l'équivoque seule. Il existe d'autres jeux sonores à partir du vers cent cinquante-sept, je ne les cite pas, ceux que j'ai mentionnés en amont suffisent à souligner la parenté de ce texte avec deux poèmes de type (aa)^x. Il existe donc un parallèle stylistique entre les trois textes dans la manière de jouer avec les sons, comme il existe un parallèle thématique mais il y a, plus remarquable encore, une réelle parenté structurelle. Je reprends le texte en modifiant la mise en page :

Mettez vos Montz, & Pins en nonchailloir, venez en France, ô Nymphes de Savoye,	a	\	gr
<u>Pour faire honneur à celle, qui valoir fait par son los son Pays, & sa voye.</u>	a	/	
Savoytienne estoit, bien le sçavoye, si faictes vous : venez doncques, affin	b	\	gr
Qu'avant mourir vostre Œil par deça voye, là où fut mise heureuse fin.	b	/	

Au niveau supérieur, les quatrains sont formés de groupes rimés de deux vers. Tous les quatrains à rimes croisées, qu'ils soient rétro-enchaînés ou non, ont cette superstructure et sont, de ce fait, parents des pièces à rimes plates.

Il existe une autre question touchant, elle aussi, à un problème de niveau. Doit-on considérer qu'une pièce dont le schéma de rimes est (abab, bcbc,) est constituée d'un unique huitain ou de deux quatrains ? Pour concevoir les données de ce problème, on peut comparer « La devise de Jan le Maire de Belges » (t. II, p. 287) et le « Huictain à la Louange des Œuvres de Clement Marot », écrit par Charles Fontaine (t. II, p. 13):

DEVISE

DE PEU ASSEZ a cil, qui se contente :	\	m		
De prou n'a riens celluy, qui n'est content.	/		\	gr
Estre content de prou est une rente	\	m	/	
Qui vault aultant qu'or, n'y argent contant.	/			
Ce n'est pas tout s'esjouir en comptant	\	m		
Force ducatz, si le desir ne cesse.	/		\	
Qui en desir temperé est constant,	\	m	/	gr
Il peult dire, qu'il a vraye richesse.	/			

HUICTAIN

Lisez, Latins, Grecz, & Italiens,	\	m		
Lisez ce livre, & confessez sans doute	/		\	gr
Marot passer maintz Auteurs anciens,	\	m	/	\
Quand de ses vers la grand' douceur on gouste.	/			ggre
Son œuvre entier, qui tant petit vous couste,	\	m		/
Porte ces deux, & profit, & soulas :	/		\	gr
Brief, qui le lit, & aussi qui l'escoute,	\	m	/	
Tel plaisir prend, que jamais n'en est las.	/			

La première pièce est composée de deux strophes indépendantes, la seconde de deux groupes rimés tout aussi autonomes. Les superstructures sont *a priori* très proches. Néanmoins, la différence d'une pièce à l'autre est essentielle puisque le niveau strophique n'est pas le même (niveau trois pour la première pièce, niveau quatre pour la seconde). Ainsi, pour rendre compte de la structure globale d'un ensemble de huitains – par exemple, celle de la septième chanson (t. I, p. 182) –, il faudrait ajouter un niveau si l'on isolait les 4-vers constitutifs des huitains. Un poème fait difficulté à ce sujet, l'*Ave Maria* (t. I, p. 390). On pourrait y voir deux quatrains, non pas à cause des alinéas – ils sont fréquents dans les huitains – mais en raison de la première oraison, qui précède directement l'*Ave* et est formée d'un douzain de rimes plates suivi d'un quatrain, visiblement démarqué, à rimes croisées, commençant, lui aussi, par une bénédiction (« Benoist soit celle incarnation »). De plus, les notes de Defaux²⁵⁸ concernant cette pièce indiquent que, dans une version antérieure à la version Dolet 1538, le texte portait en marge des informations sur la nature des personnages qui disent les paroles de

²⁵⁸ T. I, P. 810. Le texte antérieur sur lequel il s'appuie est *Le miroir de tres chrestienne Princesse Marguerite de France, Royne de Navarre, Duchesse d'alençon & de Berry : auquel elle voit & son neant, & son tout*, Paris, Augereau, 1533_[88].

L'Ave, le premier 4-vers était prononcé par l'Ange, le second par Elisabeth. Par ailleurs, l'existence d'une autre pièce formée, elle aussi, de deux quatrains rétro-enchaînés pourrait conforter, par le jeu des équivalences externes, cette hypothèse mais deux éléments l'invalident. D'une part la mise en page du texte original montre qu'il s'agit nettement d'un huitain²⁵⁹, d'autre part le corpus tend à confirmer cette lecture par équivalence externe puisque les huitains de ce type sont relativement nombreux (cent vingt-huit pièces au total). La question se pose à peu près dans les mêmes termes pour une autre pièce, le « Cantique sur l'entrée de l'Empereur à Paris » (t. II, p. 193). Si le premier ensemble de quatre vers, bien que relativement convergent, n'est pas syntaxiquement autonome, les autres groupes le sont. Par ailleurs, le nombre total de vers ne permet pas une autre hypothèse que celle des quatrains (vingt-huit est un multiple de quatre, pas de huit). Le rétro-enchaînement lie ainsi parfois si étroitement deux strophes qu'il devient difficile d'en extraire la structure, particulièrement quand l'organisation syntaxique s'avère elle-même floue²⁶⁰.

En effet, le rétro-enchaînement n'est pas le seul nœud qui rassemble les strophes, la syntaxe joue elle aussi un rôle fondamental. Je ne reviendrai pas sur les développements de G. Lote²⁶¹ mais rappellerai un point essentiel : l'unité de la phrase ou d'un groupe de phrases n'est pas nécessairement celle de la strophe. Quelques quatrains du « Pseaulme Cent & septième » de Marot (t. II, p. 662, versets 10 à 13) suffisent à le montrer :

10 Ceux qui sont resserrés
 En tenebres mortelles,
 Enchesnés, enferrés,
 Et souffrants peines telles,

11 Pour avoir la Parolle
 De Dieu, mise en despris,
 Et tenant pour frivolle
 Son conseil de hault pris,

²⁵⁹ Voir, sur le site de la B.N.F., Dolet 1538_[6], NUMM-70300 p. XCIV.

²⁶⁰ Voir le « Cantique sur l'entrée de l'Empereur » où l'enjambement crée momentanément une incertitude quant à la structure de la pièce en liant deux quatrains.

²⁶¹ Chapitre 2.1.3.

- 12 Quand par tourments leurs cueurs
 Humiliés demeurent,
 Abbatuz de langueurs,
 Sans que nulz les sequeurent.
- 13 Pourveu qu'à Dieu s'addressent,
 L'appellants au besoing,
 Touts les maux qui les pressent,
 Il les renvoye au loing.

Lote mentionne Peletier, pour qui la « sentence doit être [le plus souvent] accomplie en chacun [des couplets] », et précise qu' « Au cours du XVI^e siècle, les poètes assez souvent passent outre, suivant en cela l'exemple de Marot »²⁶². De fait, Marot ici passe outre. Pour comprendre ce passage, il faut lire en effet : « pourveu que ceulx qui sont resserrés en tenebres [... verset 10 et 11] s'addressent à Dieu ». Le noyau du verbe de la subordonnée du treizième verset se trouve donc en amont de la strophe, trois versets plus hauts. Autre exemple, moins sensible, dans le « Pseaulme second » (t. II, p. 564), à la jonction du deuxième et du troisième verset. La subordonnée, qui fait le corps du troisième verset, est une proposition infinitive relativement autonome, et sur le plan syntaxique, et sur le plan logique (discours rapporté des grands rois de la terre), d'où un impact moindre sur un éventuel sentiment de décalage forme/sens. Hormis ces quelques exemples, les quatrains croisés sont généralement le plus souvent indépendants les uns des autres.

4.1.5. Alternances de strophes

Dans quatre pièces, le quatrain croisé est accompagné d'un autre schéma²⁶³ :

Pièces	Pages	Titres	Forme pièces	Schémas de rimes
221	I.324	A ung, qui calumnia l'Epistre	3a + b	(aab ccb), + (ab ab),
727	II.584	Pseaulme Unziesme	4/3 a/b	(aba), / (ab ab),
738	II.608	Pseaulme Cinquante & uniesme	10/9 a/b	(ab ba), / (ab ab),
755	II.638	Pseaulme Trentroisiesme	11/11 a/b	(ab ab), / (aab ccb),

Le schéma des pièces sept cent trente-huit et sept cent cinquante-cinq est suffisamment simple pour que je n'y revienne pas, des quatrains à rimes croisées alternent avec des strophes

²⁶² Peletier_[47], dans Goyet, 1990_[38], p. 273 et Lote, 1990_[163e], p. 219.

²⁶³ Cinq avec le *Rondeau parfait* sur lequel je reviendrai dans le chapitre 7.2.5.

structurellement très proches, soit la forme inversée (abba), soit une forme augmentée (aabccb).

La pièce deux cent vingt-et-un s'achève sur une souscription en forme de quatrain. En témoigne le changement de situation narrative : le poète s'adresse directement à son « calumnieux ». Le quatrain étant isolé, on ne peut pas parler ici d'alternance. La structure générale de la pièce rappelle celle des ballades (trois strophes suivies d'un envoi plus court). Cette épître a d'ailleurs été publiée sous le titre « Ballade sans refrain » dans l'édition de *L'Adolescence clementine* de 1532_[1] (Roffet par Tory).

La structure du onzième psaume mérite, en revanche, un examen plus attentif dans la mesure où l'on y rencontre des strophes de trois vers sur deux rimes, donc non autonomes. Voici le début du texte :

Veu que du tout en Dieu mon cueur s'appuye,	a	
Je m'esbahy, comment de vostre mont,	b	┌
Plustost qu'oyseau dictes que je m'enfuye.	a	
Vray est que l'arc les maling tendu m'ont,	b	└
Et sur la corde ont assis leurs sassettes,	c	
Pour contre ceulx, qui de cueur justes sont,	b	
Les descocher, jusques en leurs cachettes.	c	

En faisant une analyse dispositionnelle de cet ensemble, on pourrait y voir deux quatrains ayant un vers commun (4+4=7). Cette analyse chevauchante est contestable²⁶⁴. Il y a ici, en fait, un tercet – auquel j'accorde un statut strophique²⁶⁵ – et un quatrain sans lien sémantique ou syntaxique. Les deux strophes ne sont dépendantes l'une de l'autre que par la rime. Je reviendrai sur cette relation lorsque j'étudierai la saturation rimique des tercets.

4.1.6. Du quatrain (abab) au quatrain (abba)

Selon Lote,

²⁶⁴ Voir chapitre 1.3.3.

²⁶⁵ Il est périodique. De plus, l'éditeur lui-même donne à chacun des versets le même statut, comme en témoigne le titre complet de la pièce, « Pseaulme Unziesme, à deux coupletz differents de chant, chascun couplet d'un verset ». S'il y avait eu pour lui une différence, il aurait écrit quelque chose comme « à ung tercet et un couplet ».

C'est la rime *croisée* ou *alternée* qui paraît avoir donné naissance à la rime *embrassée* par le procédé du retournement dont l'application est un phénomène très fréquent.

(1951_[163b], p. 132)

Cette analyse est soutenue et affinée par B. de Cornulier :

Des formes strophiques telles que ab ba, aab ba, aab cbc, peuvent être considérées comme dérivées des formes ab ab, aab ab et aab ccb respectivement par anticipation de l'écho à la terminaison globale b du premier module.

Dire que ab ba dérive, par inversion, de ab ab ne signifie pas que les rimes d'un quatrain réel rimé en ab ba sont effectivement et concrètement tirées d'une séquence ab ab par permutation des mots ou des vers rimant ; mais que les deux types de formes sont apparentées, et que l'une est plus fondamentale que l'autre (l'équivalence entre modules est plus forte dans le rapport de ab à ab que dans le rapport de ab à ba).

(1995_[123], p. 259)

On retiendra de cette définition que les deux formes sont parentes mais qu'elles n'ont pas le même statut, l'une est essentielle quand l'autre est secondaire. C'est d'ailleurs à partir de la forme primordiale que découlent les schémas que j'étudierai par la suite (schémas par augmentation) et non à partir du quatrain embrassé. Sa place aussi est secondaire. Lote remarque :

Selon Naetebus la rime embrassée n'est jamais employée seule avant le XV^e siècle ; si répandue qu'elle ait été, elle n'a donc joué au Moyen Age qu'un rôle assez restreint par rapport à la croisure *abab*. Jusqu'à l'époque indiquée, on ne la rencontre que dans les strophes lyriques, en tête du couplet, qui peut présenter dans ses premiers vers soit des rimes croisées, soit cette disposition *abba*, plus fréquente chez les Troubadours que dans le Nord de la France. En voici un échantillon fourni par Thibaut de Champagne :

Au tens plein de felonnie,
D'envie et de traïson,
De tort et de mesprison,
Sanz bien et sauz cortoisie.
Et que entre nos baron
Fesons tout le siecle empirier,
Que je voi esconmenïer
Ceus qui plus offrent reson.
Lors vueil dire une chançon.
(LV, p. 190. éd. Wallensköld.)

Au contraire, les *rimes croisées* (*abab*), *rims encadenatz* des *Leys dAmors* [...] *rimes entrelaissiées* de l'Anonyme lorrain, forment très anciennement des strophes autonomes. Elles existent dans la poésie syllabique latine dès le IX^e siècle au moins, comme le prouve ce texte publié par E. du Méril.

Felicitatis regula
Hac fine semper constitit :
Ad puncta cum venit sua,
In se voluta corrui.
Quaecumque vita protulit.
Ambigua, laeta, tristia.
Quocumque se spes extulit
Infida, dura, credula, etc.

(1951_[163b], p.129)

Avant de voir ce qu'il en est chez Marot, je voudrais citer encore un passage de Lote :

Le nom de rime *croisée* doit être réservé à la combinaison *abab*, selon la définition qu'en donne Sebillet. Cependant cette dénomination est parfois accordée à ce qu'on nomme généralement la rime *embrassée*, du type *abba*, et la confusion a persisté jusqu'à notre époque [...] D'ailleurs la terminologie de Sebillet lui-même prête à la critique, puisqu'il appelle *rime meslée* la combinaison *abba* qu'on avait appelée souvent au XV^e siècle *rime desjoincte* ou *dispare*, et à laquelle nous donnons le nom de rime *embrassée*.

(1990_[163e], p. 262)

Cet extrait est l'occasion de rappeler une caractéristique fondamentale des descriptions faites par les théoriciens de l'époque : les rimes y sont présentées comme des suites de vers et non comme des structures, encore moins comme des superstructures. Dans cette logique, les aa

sont en rimes suivies, les abab en rimes croisées, les abba aussi pour peu qu'on n'entre pas dans le détail. D'ailleurs, si Sébillet parle effectivement, dans ce cas précis, de *rimes meslées* – distinguant ainsi les deux systèmes –, il emploie de nouveau le terme de croisure pour décrire l'épigramme de cinq vers (dans Goyet, 1990_[38], p. 101), laquelle comprend deux vers symbolisant en rime plate (*abaab*). D'où cette probable confusion signalée par Lote.

La superstructure des pièces à rimes (abba) est identique à celle des (abab) à l'inversion près :

Les *rimes embrassées* renversent la structure précédente [les *rimes croisées*] en chiasme, avec un axe de symétrie : on part du même groupement ab, mais il s'inverse ensuite en ba, d'où abba.

(Aquien, 1990_[109], p. 56)

Voici un exemple pris dans les *Epitaphes* :

La mort est un jeu pire que aux Quilles,	a	\	gr		
Ne que aux Eschetz, ne qu'au Quillart.	b	/		\	ggr
A ce meschant jeu Coquillart	b	\	gr	/	
Perdit sa vie, et ses Coquilles.	a	/			

(t. I, p. 103)

Je n'y reviens pas. Le schéma est d'ailleurs ici d'autant plus simple que la strophe est isolée. Quant à son usage, il est restreint. Marot n'y recourt que neuf fois hors formes fixes²⁶⁶, ce qui représente moins d'un quart des quatrains de ce groupe. Six de ces pièces appartiennent à un recueil de chansons. Elles ont, pour quatre d'entre elles (P. 125, 129, 134, 137), la particularité d'être rimées sur deux timbres seulement²⁶⁷ :

Plaisir n'ay plus, mais vy en desconfort,	a
Fortune m'a remis en grand douleur :	b
L'heur je j'avoys, est tournée en malheur,	B
Malheureux est, qui n'a aulcun confort.	A

²⁶⁶ On trouve vingt occurrences du quatrain à rimes inversées réparties dans dix rondeaux (type R4 que je décris dans la septième partie)

²⁶⁷ Autre point commun à ces quatre pièces, une date de rédaction précoce (avant 1532).

Fort suis dolent, & regret me remord,	a
Mort m'a osté ma Dame de valeur,	b
L'heur que j'avoys, est tourné en malheur :	B
Malheureux est qui n'a aucun confort.	A

Valoir ne puis, en ce Monde suis mort,	a
Morte est m'amour, dont suis en grand langueur,	b
Langoureux suis plein d'amere liqueur,	b
Le cueur me part pour sa dolente mort.	a

(« Chanson première », t. I, p. 179)

Deux vers de la première strophe sont repris dans la seconde mais cette répétition n'a pas de valeur métrique puisqu'elle n'a pas lieu dans la dernière strophe. Les rimes annexées non plus n'ont pas d'intérêt métrique. Toutefois, ces reprises perpétuelles donnent à la pièce une couleur particulière rappelant celle du chant et, peut-être plus particulièrement celle de la ronde. Les reprises de rimes, en revanche, ont une incidence métrique dans les six pièces concernées. Pour en rendre compte, on peut partir d'une remarque de Ph. Martinon :

Le quatrain embrassé présente un inconvénient qui n'est pas négligeable : il commence et finit par la même rime.
(1912_[166], p. 93)

Inconvénient de peu de poids au début de la Renaissance puisque les écrivains ne se préoccupent guère encore des problèmes d'alternance en genre mais qui, associé à la reprise des timbres, crée un rétro-enchaînement. Celui-ci n'est donc pas premier dans le processus d'écriture. En d'autres termes, ce n'est pas en raison du rétro-enchaînement que les rimes sont embrassées mais parce que les rimes sont embrassées et qu'elles se répètent qu'il y a, par ricochet, rétro-enchaînement. Celui-ci apparaît également, pour les mêmes raisons, à la frontière entre le quatrain matrice du rondeau et sa première reprise structurelle (module médian)²⁶⁸. La présence de caractéristiques structurelles communes (quatrains invertis + répétitions de timbres) peut expliquer le rapprochement fait par Defaux entre le schéma des chansons et celui du rondeau. Il écrit, en effet, que « la structure utilisée [pour la cinquième chanson] est identique à celle des rondeaux quatrains de Charles d'Orléans » (t. I, p. 577)²⁶⁹.

²⁶⁸ Voir analyse du rondeau de type R4 au chapitre 7.2.

²⁶⁹ A titre d'exemple, je cite ce rondeau de Charles d'Orléans, extrait de *En la forêt de longue attente* (2001_[53], p. 248)

Cette juxtaposition est intéressante dans la mesure où il permet d'envisager une autre hypothèse pour expliquer l'émergence du quatrain (abba). Il s'est peut-être développé au sein du rondeau comme certaines strophes se sont développées au sein de la ballade. Quoi qu'il en soit, cette forme a inspiré d'autres poètes, comme l'auteur anonyme de cette pièce :

C'est boucané de se tenir à une :
Le change est bon, ainsi comme l'on dit ;
Par quoi j'ordonne que l'homme aura crédit
Qui changera tout ainsi que la lune.

Il ne tiendra foi ni promesse aucune,
Et si aura son dit et son dédit ;
Mais s'il se trouve quelquefois éconduit,
Il n'en devra en rien blâmer Fortune.

S'il est aimé de dame noire ou brune,
Mais qu'il y soit une heure, il lui suffit :
Car l'une pleure, l'autre trop dit ou rit,
L'une est fâcheuse, et l'autre est importune.

(Anonyme, vers 1525, Dottin, 1991_[62], p. 150)

Cependant, la reprise complète des deux timbres n'a pas de caractère systématique chez Marot. Deux pièces de schéma 2a, appartenant à la même section que « Plaisir n'ay plus », ont des strophes différentes de timbres. La « Chanson XLI » (t. I, p. 200) a été écrite à quatre mains, Héroët a composé le premier couplet, Marot le second. Les deux strophes sont d'ailleurs étonnamment rétro-enchaînées. La pièce cent quarante-cinq (« Chanson XXI », t. I,

Et sur elles sentiray,	b
En si grand aise je seray	b
Que j'ay doute de m'essorer.	a

Beau crier aura et leurrer,	a
Chemin de plaisant vent tendray,	b
Quant etc.	

La mue m'a fallu garder	a
Par long temps ; plus ne le feray,	b
Puis que doux temps et cler verray ;	b
On le devra pardonner	a
Quant etc.	

p. 190), sur le thème *J'aime qui m'aime autrement non* (Charles d'Orléans à nouveau), est plus curieuse encore :

Amour au cueur me poinct,	a
Quand bien aymé je suis :	b
Mais aymer je ne puis	b
Quand on ne m'ayme poinct.	a
Chacun soit adverty	c
De faire comme moy :	d
Car d'aymer sans party,	c
C'est un trop grand esmoy.	d

Dans le même poème sont ainsi utilisées la forme seconde et la forme première. Elles se substituent si aisément que j'ai choisi de les présenter comme une seule forme dans le répertoire général (schéma de pièce 2a, schéma de rimes (*abab*)). Il n'existe pas de raison apparente à cette permutation, pas de changement de narrateur ou de procédé semblable. On peut cependant noter que certains huitains, ceux dont le schéma de rimes est (*abba acac*), se rapprochent de cette structure au rétro-enchaînement près : ils sont pareillement construits à partir d'un quatrain à rimes embrassées suivi d'un quatrain de rimes croisées. Se dessine alors ici ce qui va être le mode de fonctionnement de nombreuses organisations strophiques : (*abab*) donne par inversion (*abba*) ; (*abba*), suivi de sa forme d'origine, donne (*abba abab*) qui donne (*abba acac*) et ainsi de suite. Cette logique a été repérée par Lote et Aquien :

Ce type paraît être la source de bien des arrangements, car il suffit de développer soit *a*, soit *b*, pour obtenir de nouvelles combinaisons. Le Moyen Age a beaucoup pratiqué ce qu'on appelait alors le *rythmus tripartitus caudatus*, qui répond à la formule *aabccb*, où *a* est redoublé avant l'apparition de *b*, lequel est suivi d'une nouvelle rime à laquelle succède le retour de *b*. A Jeanroy en voit l'origine dans certains tétramètres trochaïque tripartites du latin, à rimes intérieures, ce qui marque une dissolution du grand vers [...]. Il en est sorti ce qu'on appelle en français la strophe *couée* où *b* appartient à un vers plus long que les vers terminés par *a* et par *c* [...] Si, au contraire, on triple *a*, on obtient le schéma *aaab* [...] Si *aaab* est sorti de *aaab*, pourquoi *aab* à son tour ne provient-il pas de *ab* ?

(Lote, 1951_[163b], p. 130)

Ces deux derniers systèmes d'organisation forment la base de la structuration strophique.

(Aquien, 1990_[109], p. 56)

Or qu'est cela, sinon précisément le quatrain enchaîné dont nous avons parlé précédemment
(1912_[166], p. 328)

L'analyse est la même, plus détaillée, chez Mazaleytrat et de Cornulier :

Double formule croisée aBaB/BcBc, avec dominante B assurant d'une part l'unité phonique de la strophe par le jeu de la répétition, mais d'autre part aussi la symétrie de l'ensemble.
(Mazaleytrat, 1995_[167], p. 95)

Il s'agit de deux (abab), chacun monogamique, et liés par la relation de rétro-enchaînement au niveau des rimes [...] Seule l'absence partielle ou totale de renouvellement des terminaisons explique la « polygamie » rimique.
(Cornulier, 1995_[123], p. 159)

Ici encore, le consensus est de mise, le huitain (abab bcba) correspond à un deux quatrains (abab), enchaînés par la rime, soit à un 2-2/2-2-vers.

Pour illustrer cette structure, j'ai choisi un peu au hasard parmi les nombreuses pièces de ce corpus (cent trente-deux au total dont sept ballades) l'une des plus anciennes :

Cy gist le jeune Jehan le Veau,	a	\	m	\	
Qui en sa grandeur, & puissance	b	/		gr	
Fust devenu Bœuf, ou Taureau,	a	\	m	/	\
Mais la mort le print des enfance.	b	∩	/		ggre
Il mourut Veau par desplaisance :	b	⊥	\	m	\ /
Qui fut dommaige à plus de neuf,	c	/		gr	
Car on dit (veu sa corporance)	b	\	m	/	
Que ce eust esté ung maistre Bœuf.	c	/			

(t. I, p. 104)

Ce poème est antérieur à 1527 mais Marot utilise le huitain rétro-enchaîné tout au long de sa carrière, particulièrement dans les *Epigrammes*. Martinon le mentionne à juste titre puisque 98% des pièces se situent effectivement dans cette section des *Œuvres* :

Marot l'a beaucoup employé, mais pas dans ses *Psaumes*. On ne le trouve chez lui que dans les *Epistres*, les *Chansons*, et surtout les *Epigrammes* : il devient alors une sorte de poème à forme fixe, comme le rondeau ou le triolet.

(1912_[166], p. 330)

Dans le détail, la répartition est la suivante :

Section	Nombre de pièces	FPièce = 1	FPièce ≠ 1
Epigrammes	98	96	2
Ballades	5	1	4
Chansons	5	0	5
Chantz divers	3	0	3
Cymetiere	3	3	0
Epistres	3	1	2
Psalmes	3	3	0
Epitaphes	2	2	0
Sonnetz – épitaphe	1	1	0
Complainte	1	0	1
Elégies	1	0	1
Colloques	1	1	0
Texte liminaire	1	1	0
Œuvres de CM	1	1	0
Fleurs de la Poésie	1	1	0
Appendice	3	3	0
Total	132	114 (86%)	18 (14%)

Martinon n'a pas vu trois psaumes mais là n'est pas la question. Son analyse est intéressante en ce qu'il fait le lien entre ce huitain et les pièces à forme fixe. J'ai mis, en regard de la répartition, le nombre de pièces dont la forme globale est différente de 1, c'est-à-dire les pièces qui ne sont pas formées d'un unique huitain. Je ne reviens pas sur les chansons dans la mesure où ce schéma est directement dérivé de celui que j'ai décrit plus haut (schémas de type 2a ou 3a avec a variante de (abab)). Je ne reviens pas non plus sur le chant et la complainte, qui relèvent du même registre. Il est, peut-être, plus étonnant de voir se répéter le huitain dans deux des épîtres. On remarquera simplement que celle que Marot a écrite pour la ville de Lyon (t. II, p. 131) est marquée par une anaphore au début des strophes qui lui donne un faux air de litanie. Les deux épigrammes méritent, en revanche, un examen en raison de leur caractère très minoritaire, et dans ce corpus, et chez les autres écrivains (je rappelle que l'épigramme est, par essence, une pièce brève). L'explication du doublement du huitain est évidente pour la « Mommerie de deux Hermites » (t. II, p. 256) : chacun des huitains correspond à une prise de parole d'un hermite. Le triplement du « Remede contre la peste » (t. II, p. 289), s'explique quant à lui par l'organisation en constituants du poème : le premier huitain est consacré *a priori* au déjeuner, le second au dîner, le troisième aux alentours du

souper. A chaque huitain, une étape de la journée. Les autres pièces – soit quatre-vingt-six pour cent des huitains – sont isolées. Chacune d’entre elles forme donc, de fait, une « sorte de poème à forme fixe » : la structure est brève et récurrente (équivalence externe fondamentale dans la majorité des poèmes à forme fixe).

Pour comprendre les enjeux de cette question et mesurer le lien qui unit le huitain avec les formes fixes, il faut revenir aux sources possibles du schéma. Je reprends, dans ce but, les données fournies par les auteurs que Langlois a regroupées dans le *Recueil d’Arts de seconde rhétorique* (1902_[41]) au sujet de ce huitain. Il apparaît

- sous la plume anonyme de l’auteur des *Règles de seconde Rhétorique* (Langlois_[41], p. 59) sous le titre « double croisée de ballade ». Une seule strophe.
- chez Baudet Herenc, dans *Le Doctrinal de seconde rhétorique* (Langlois_[41], p. 183), toujours en strophe de ballade. Ballade complète (trois strophes carrées et un envoi, avec unissonance)
- dans le *Traité de l’art de Rhétorique* (Langlois_[41], p. 206), de nouveau en exemple de strophe de ballade.

Le fait que cette strophe ait été présentée isolée dans certaines rhétoriques a peut-être favorisé son emploi comme tel. Elle serait alors une « forme fixe » issue d’une forme fixe.

(abab baba)

Si le huitain précédent a été source de nombreuses gloses, celui-ci n’a pas inspiré les commentateurs. Deux raisons possibles à cela :

- sa structure est comparable à celle des (abab bcba) à la reprise de timbres près
- son usage est, de loin, beaucoup plus marginal (quatre textes seulement chez Marot, rédigés entre 1532 et 1544, publiés dans les *Epigrammes*). Je puise à la fontaine :

En grand travail, plein d’Amour j’ay passé	a	\	m	\	
Les montz tresfroids au partir d’Aquitaine :	b	/			gr
Mais leur froideur n’a de mon cueur chassé	a	\	m	/	\
La grand’ardeur de mon Amour certaine :	b	⌋	/		ggre
Quant au travail, bien je vous acertaine,	b	⌋	\	m	/
Qu’incessamment y seray exposé,	a	/		\	gr
Jusques à tant qu’aupres de la Fontaine	b	\	m	/	
(A mon desir) je me soys reposé.	a	/			

(« De ma Damoyelle de la Fontaine », t. II, p. 235)

On parle parfois de pièces en miroir, celle-ci en est une. Il suffit, en effet, de retourner les rimes du premier quatrain (abab) pour obtenir celles du second (baba).

(abab cdcd)

Cette image inversée se perd dans le huitain (abab cdcd). On se rapproche à nouveau du huitain source (abab bcbc) : deux quatrains mais sans rétro-chaîne. L'absence d'un lien par la rime est, pour certains théoriciens, problématique. Je cite Martinon :

L'élimination de la rime quadruple devait évidemment changer le huitain abab bcbc en un double quatrain croisé à quatre rimes, abab cdcd, avec césure naturelle au milieu. Malheureusement, en faisant disparaître le lien qui unissait les quatrains, on supprimait l'unité de la strophe : deux quatrains juxtaposés font toujours deux quatrains. Marot le vit bien, mais Ronsard et les autres ne le virent pas.

(1912_[166], p. 333)

La situation s'inverse alors par rapport à celle que j'ai décrite en analysant la « Devise de Jan le Maire » (t. II, p. 287)²⁷¹. Sans reprise de rimes, l'unité phonique du huitain disparaît. Restent seuls, pour maintenir un ensemble, le sens et la syntaxe. Lote, qui reprend Laumonier au sujet des huitains de Ronsard, en fait le constat :

Les huitains eux non plus n'ont pas toujours leur quatrième et leur cinquième vers «symbolisans en rime plate », comme le désirait le même Sebillet en s'appuyant sur un exemple de Marot. Ils se décomposent trop souvent en deux quatrains sans liaisons entre eux. E. Faguet en avait déjà fait la remarque. Ce défaut, fréquent chez Ronsard, n'a pas échappé à P. Laumonier : « Même huitain *fmfm²m²f²m²*, dit-il, comme celui de l'ode *Mon Dieu, que malheureux nous sommes* est défectueux au point de vue de l'unité, puisqu'on peut le diviser en deux quatrains indépendants à tous égards. Les diverses parties d'une strophe ne sont vraiment liées que par la rime, qui en est l'âme ». Voici les deux premières strophes de la pièce à laquelle il fait allusion :

²⁷¹ Voir 4.1.4.

Mon Dieu, que malheureux nous sommes,
Mon Dieu, que de maux en un tans
Offencent la race des hommes,
Semblable aus feuilles du printans,
Qui, vertes, dedans l'arbre croissent,
Puis dessous l'Autonne suivant,
Seiches, sous l'arbre n'apparaissent
Qu'un jouët remorqué du vent.

Vraiment l'esperance est meschante,
Toujours mechante elle deçoit,
Et toujours pipant, elle enchante
Le pauvre sot qui la reçoit.
Mais le sage qui ne se fie
Qu'en la plus seure verité,
Sçait que l'esper de nôtre vie
N'est rien que pure vanité...
(Odes, L. V, *Sur la Misère des Hommes*)

(1990_[163e], p. 225)

Si l'analyse semble juste pour la deuxième strophe, elle est en revanche plus contestable pour la première, dans la mesure où la relative dépend de la principale (pour qu'il y ait autonomie, il faudrait : « Elles, vertes, dans l'arbre croissent ».) mais la dépendance syntaxique n'est pas majeure et l'analyse en deux quatrains reste toujours possible. En ce sens, on pourrait conclure avec Laumonier que les huitains sont factices. Pourtant, cette approche me paraît infondée non seulement pour la première strophe mais aussi pour la seconde. En effet, si l'on s'attache au sens, on s'aperçoit rapidement qu'il y a bien deux huitains et non pas deux quatrains, l'un consacré à la comparaison de l'homme à la feuille et l'autre à l'espérance telle que la vivent le sot et le sage. L'unité de sens au moins justifie le rapprochement des deux quatrains en un huitain.

Ce constat est applicable à la trente-et-unième chanson de Marot (t. I, p. 194). Dans ce poème, il évoque deux des personnages du *Roman de la Rose*, Envie et Danger, et consacre la première strophe à l'un et la seconde à l'autre. Les strophes du « Pseaulme Cent tretiesme » (t. II, p. 622) sont des huitains pour les mêmes raisons malgré la pagination en quatre strophes pour huit versets. Certes, les versets sont syntaxiquement autonomes mais il existe une unité de sens pour chaque strophe :

Strophe 1	<i>de profundis</i> : clameur adressée a Dieu	appel à l'écouter
Strophe 2	rigueur possible de Dieu	clémence divine
Strophe 3	attente de l'âme	comparaison de cette attente à la garde
Strophes 4	Dieu comme appui d'Israël	Dieu la sauvera d'iniquité

En revanche, cette unité n'est pas assurée pour la « Chanson XI » (t. I, p. 185), pourtant construite sur un schéma de type 2a comme la chanson précédente. Le premier 8-vers est effectivement construit autour d'une unité de sens (thématique du regard) mais le second est moins homogène :

Les vertus de la Belle

Me font esmerveiller. Fin de phrase – constituant (vertus).

La souvenance d'elle

Faict mon cueur esveiller. Fin de phrase – constituant (souvenir). Ensemble rimique saturé

Sa beaulté tant exquise

Me fait la mort sentir : Fin de phrase – constituant (beaulté, mort)

Mais sa grâce requise

M'en peult bien garantir. Fin de phrase – constituant (M2 grâce, M1 & 2 mort).Ens. rim. saturé

Chaque module est autonome sur le plan syntaxique et logique, les rimes sont saturées tous les quatre vers ; rien n'interdit, en conséquence, d'analyser ce huitain en deux quatrains séparés sauf la première strophe qui, elle, est possiblement un huitain. L'unité n'est pas non plus assurée dans le « Huictain à M. Malingre » (t. II, p. 337) :

L'Espistre, & l'Epigramme

M'ont pleu en les lisant,

Et sont plein de la flamme

D'Apollo, clair luysant.

De responce vous faire,

Fault que vous me quittés,

Pour celuy mesme affaire

Dont me sollicités.

La pièce est visiblement scindée en deux parties : le remerciement pour la lettre reçue (premier GR), la réponse en creux de l'auteur (second GR). Il faut toute la force du titre et le poids d'un genre (épigramme de huit vers) pour garantir artificiellement l'unité de l'ensemble. La superstructure de ce huitain comme celle de ses semblables est effectivement fragile, il est facile de glisser de huit vers à deux fois quatre vers, d'où le jugement des deux

critiques cités. Cependant, cette forme est celle que les successeurs de Marot retiennent en raison d'un principe, celui de la monogamie des strophes.

Une strophe monogame est une strophe dans laquelle un timbre d'appel a un écho et un seul. Lorsque l'on passe d'une strophe polygame à une strophe monogame, on parle de *réduction structurelle*. L'équivalence ne se fait plus alors qu'au niveau de la superstructure : dans le cas du huitain (abab cdcd), la superstructure est reprise d'un module à l'autre (quatre vers à rimes croisées) mais pas les timbres. Ce principe se met en place à l'époque de Marot, comme en témoigne la comparaison entre le nombre de strophes de ce type avec le nombre de strophes polygames²⁷². On pourrait donc s'attendre à ce que les quatre pièces de Marot soient tardives, ce n'est pas forcément le cas. Bien qu'aucune n'appartienne à l'adolescence, deux d'entre elles le pourraient de peu, les chansons, toutes deux rédigées avant 1532. La datation des deux autres textes est davantage conforme à notre attente : le psaume est antérieur à 1539 et le huitain est daté de début 1543. On retrouvera cette tendance à la réduction structurelle au détour d'autres schémas.

Je mentionne enfin, à la suite de ce schéma, un agencement de rimes identique à celui-ci à l'inversion près des deux derniers vers, le huitain (abab cddc). Marot ne s'en sert qu'à une seule reprise, dans « Le prince des poètes à une Dame » (t. II, p. 733) :

Chascun t'oyant, ou voyant en ta grâce,	a	\	m			
Dit que la fleur des Crettes & des Medes	b	/		\	gr	
N'est à louer, ny de Paris la race :	a	\	m	/		\
Ta beaulté fait les trouver toutes laydes.	b	/				ggr
Ton feu s'estainct de ce que le mien ard :	c	\	m			
Te regardant, tousjours le mien s'avive,	d	/		\	gr	/
Et le tien meurt, combien que le mien vive.	d	\	m	/		
Mort ou pitié en feront le depart.	c	/				

Cette pièce présente les mêmes caractéristiques que les précédentes : strophe composée de deux groupes rimés non rétro-enchaînés. La structure est d'ailleurs identique malgré le très léger enjambement du vers 3 (2-2/2-2vers). Sur ce schéma, Lote porte le jugement suivant :

²⁷² Voir tableau en conclusion.

Un système ABABBCBC, qu'on rencontre assez souvent chez les poètes de la Renaissance, et où *B* rattache les deux moitiés de la strophe, serait évidemment bien meilleur, car l'unité ne résiste pas à l'emploi de quatre rimes différentes.

(1990_[163e], p. 226)

Cette réflexion n'a rien d'étonnant de sa part au regard de ce qu'il pense de la même strophe non invertie. Il rétablit d'ailleurs l'ordre usuel des rimes dans le schéma qu'il juge « meilleur ». Il est vrai, au demeurant, que les deux quatrains de la strophe citée pourraient être séparés.

(abba acac)

Autre cas d'inversion dans ce huitain mais ici au niveau du premier groupe rimé. Si l'on compare ce schéma à celui du huitain (abab bcbc), on note que le premier quatrain est inversé, que les deux quatrains sont toujours rétro-enchaînés mais que, en raison de l'inversion, la rime polygame n'est plus la seconde (b) mais la première (a). Marot utilise ce modèle à quatre reprises, deux fois dans les *Chansons* et deux fois dans les *Epigrammes*. La superstructure reste celle des autres huitains. Je cite cependant l'épigramme « Sur Jupiter ex alto » (t. II, p. 293), qui pose, en plus d'un problème d'attribution²⁷³, des difficultés mineures d'organisation :

Tous les sermens que femme peult jurer
A son amy quand elle est accusée, fin de module – 1^{er} gr sujet
Tous les propos que jeunesse abusée
Presente au cueur douteux pour l'asseurer, fin de module, fin de GR – 2^e gr sujet
Ont ilz puissance à faire meme durer
Et divertir mon malheureux soucy ? fin de module – fin de phrase
Non : car j'ay veu son mary murmurer
Souvent de moy qu'elle juroit ainsi. Fin de module (phrase), fin de GR

La première phrase s'achève à la fin du troisième module et passe une frontière de groupes rimés mais le premier quatrain et le second sont suffisamment autonomes pour que le décalage forme / sens soit peu significatif. Dans les autres poèmes, les groupes rimés sont consistants. Pour exemple, voici une pièce adressée à « Ung Advocat » ignorant. J'en donne les deux variantes (t. II, p. 351) :

²⁷³ « L'authenticité est possible, mais peu vraisemblable » écrit Defaux à propos de cette pièce t. II, p. 1094.

Tu veulx que bruyt d'Advocat on te donne,
Et de scavant : mais jamais au Parquet
 Tu ne diz mot, sinon quand le caquet
Des grans criars les escoutans estonne.

A faire ainsi, je ne sache personne
Qui ne puisse estre homme docte à le veoir.
 Or maintenant qu'un seul mot on ne sonne,
 Dy quelque chose, oyons ce beau savoir.

Quand d'ung chascun la voix bruyt & resonne
En plein parquet, onc homme ne parla
 Plus tost que toy, & si semble par là
Que le renom d'Avocat on te donne.

second quatrain identique

S'il est possible de remplacer un quatrain par un autre sans apporter la moindre modification aux quatre derniers vers, c'est parce que les deux éléments sont totalement indépendants sur le plan syntaxique. Ce travail de réécriture montre clairement que la pièce se divise en deux quatrains.

(abab abab)

Un huitain encore, le dernier de cette série, plus proche du schéma (abab cdcd) que du modèle dominant (abab bcba) en ce qu'il n'est pas rétro-enchaîné, « A Anne » (t. II, p. 218) :

Incontinent que je te vey venue,	a	\	m		
Tu me semblas le cler Soleil des cieulx,	b	/		\	gr
Qui sa lumiere a longtemps retenue :	a	\	m	/	\
Puis de faict veoir luisant, & gracieux.	b	/			ggr
Mais ton depart me semble une grand' nue,	a	\	m		/
Qui se vient mectre au devant de mes yeulx :	b	/		\	gr
Pas n'eusse creu, que de joye advenue	a	\	m	/	
Fut advenu regret si ennuieux.	b	/			

Ici, l'équivalence n'est pas seulement structurelle (un quatrain à rimes croisées = un quatrain à rimes croisées), elle est aussi rimique ((abab) = (abab)).

4.2.2. Douzains

Dans son introduction aux strophes de douze vers, Ph. Martinon note :

Le douzain seul a donné une forme viable dérivée du dizain. Or le dizain débutant par un quatrain qui doit rester tel, ne peut évidemment devenir douzain que par la transformation du sizain en huitain ; si bien que l'histoire du douzain [...] est exactement parallèle à celle du huitain.

(1912_[166], p. 416)

Si le douzain peut effectivement présenter un quatrain initial – ce qui n'est pas toujours le cas –, il ne dérive pas nécessairement du dizain. Tout dépend en fait de sa forme, et Martinon en répertorie beaucoup, plus d'une trentaine, allant de (abab bcbc cddc) à (abbcac ddefef) en passant par (abba ccdeed ff), (abab cccd eeef), (aabaab bccdc)²⁷⁴. D'emblée, sans même regarder les textes, on devine des superstructures différentes. L'analyse de Martinon est donc *a priori* valable pour certains schémas, ce que confirme Sébillet, mais elle ne l'est pas pour tous. Revenons à Sébillet. Au sujet des épigrammes de douze vers, l'auteur de *l'Art poétique français* écrit :

Et celui qui est imprimé sur la fin du second de ses épigrammes, et commence,

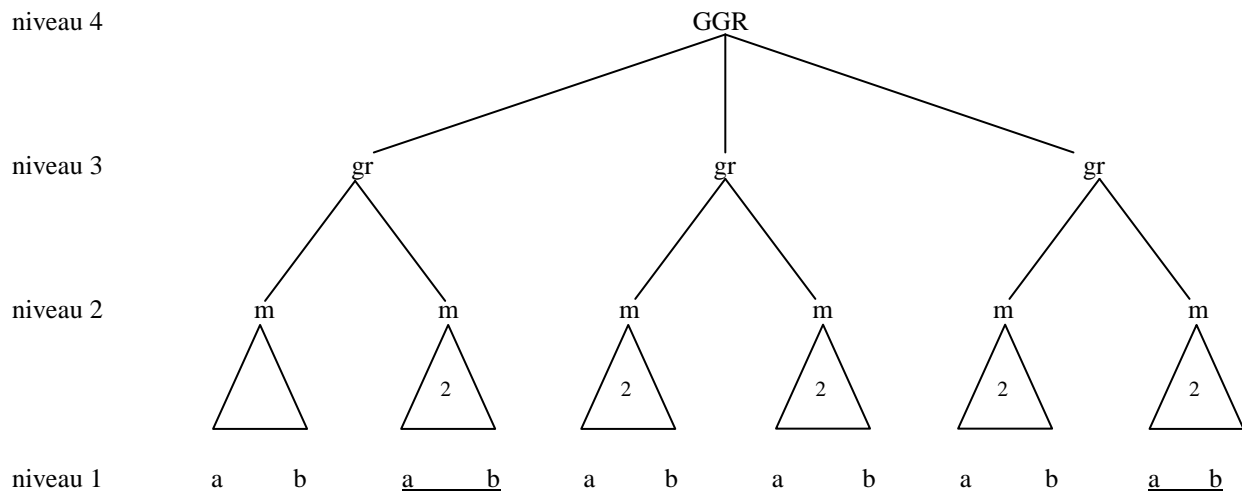
Ami Cravan, on t'a fait le rapport, *etc.* [t. II, p. 285]

Est fait comme le dizain : car les 4 premiers et les 4 derniers vers sont croisés, et les 4 du milieu sont joints entre soi et avec leurs précédents et suivants en symbole de rime plate.

(dans Goyet, 1990_[38], p.103)

Cet extrait corrobore partiellement l'analyse de Martinon mais il s'applique à un schéma spécifique, (abab bccd dede), effectivement issu du dizain marotique (abab bc cdcd). J'aurai l'occasion d'y revenir lorsque je décrirai les variantes par augmentation de ce dizain (chapitre 5.3.2.3.). Qu'en est-il alors du modèle (abab bcbc cdcd) et de sa variante (abab bcbc adad) ? Ils commencent effectivement par un quatrain, se poursuivent par un quatrain (et non pas par un huitain comme le pense Martinon) et s'achèvent sur un quatrain, en sorte que le schéma est (abab)³ comme le schéma du huitain (abab bcbc) est (abab)², soit :

²⁷⁴ Martinon, 1912_[166], p. 589.



(abab bcba cdcd)

L'analyse en trois quatrains est celle que donne Sébillet pour cette strophe :

Celui qui est au commencement de ses œuvres, et commence,

Oster je voeil, approche-toi mon livre, etc.

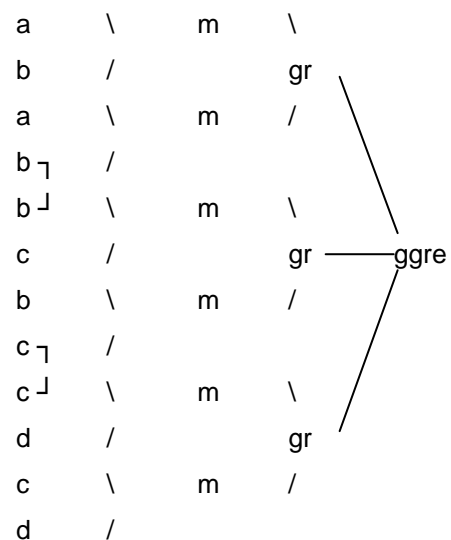
est fait par quatrains liés par leurs derniers et premiers vers fraternisant en rime plate :

(ibid. p. 103)

En d'autres termes, ce douzain est constitué de trois 4-vers liés par rétro-enchaînements.

Voici le texte de Marot dans son intégralité (t. I, p. 15)

Racler je veulx (approche toy mon Livre)
 Ung tas d'escriptz, qui par d'aultres sont faictz.
 Or va, c'est fait : cours legier, et delivre :
 Deschargé t'ay d'ung lourd, et pesant faiz.
 S'ilz font Escriptz (d'aventure) imparfaictz,
 Te veulx tu faire en leurs fautes reprendre ?
 S'ilz le font bien, ou mieulx, que je ne fais,
 Pourquoi veulx tu sur leur gloire entreprendre ?
 Sans eulx (mon Livre) en mes Vers pourras prendre
 Vie apres moy, pour jamais, ou long temps.
 Mes Œuvres donc content me doivent rendre :
 Peuples, et Roys s'en tiennent bien contentz.



Les cinq autres pièces de ce modèle suivent toutes ce schéma. Seuls sont à noter l'enjambement, plus sémantique que syntaxique, du vers 4 dans la quatre-vingt-troisième épigramme « A Anne » (t. II, p. 286) et la structure moins dense mais néanmoins concordante d' « Icelluy prince des Poetes introduit Priapus parlant à Venus » (t. II, p. 731) :

Le Dieu des Jardins Priapus
Tousjours plain de lubricité,
Voyant de ses yeulx corrompuz
4 Venus deesse de beaulté
Ceindre l'espée à son costé
Pour mieulx plaire à son amy Mars,
Et s'accoustrer par gayeté
8 De l'escu pesant mille marcz,
Laisse (deit il) laisse aux Souldars,
Dame, ces glaives inhumains,
Et joue de mes Bracquemars
Qui sont plus duysans à tes mains.

Les quatre derniers vers forment un quatrain, en témoigne le passage de la narration au discours. Il est, en revanche, plus difficile de faire passer une frontière de modules entre les quatrième et cinquième vers. On peut toutefois réaliser cette opération en envisageant le terme de « Venus » comme un pivot. Vénus est objet du regard dans les quatre premiers vers et sujet dans les quatre suivants. Le poème s'analyse alors en 2-2/2-2/2-2-vers.

(abab bcbc adad)

Une seule pièce présente ce schéma. Il s'agit de l'épigramme « Pour le Perron de monsieur d'Aumale » (t. II, p. 305). Elle est de la même facture que les autres strophes à la reprise de timbre près, d'où une absence de rétro-enchaînement entre le second et le troisième groupe rimé. On remarquera que ce schéma n'anticipe pas la règle des deux couleurs, puisque deux timbres séparent le deuxième et le troisième écho de la première rime quadruplée.

Le quatrain (abab) sert de base à une pluralité de formes. Sa superstructure est ainsi recopiée à l'identique ou inversée. Libre à l'auteur ensuite de reproduire les mêmes rimes ou de les varier, de rétro-enchaîner ou non les groupes de vers. Ce même quatrain peut également être à l'origine de strophes non pas par reduplication (le schéma est repris dans son intégralité et répété) mais par addition (le schéma reçoit en son sein même plus de vers).

4.3. A partir du quatrain : strophes par augmentation(s) et formes composées

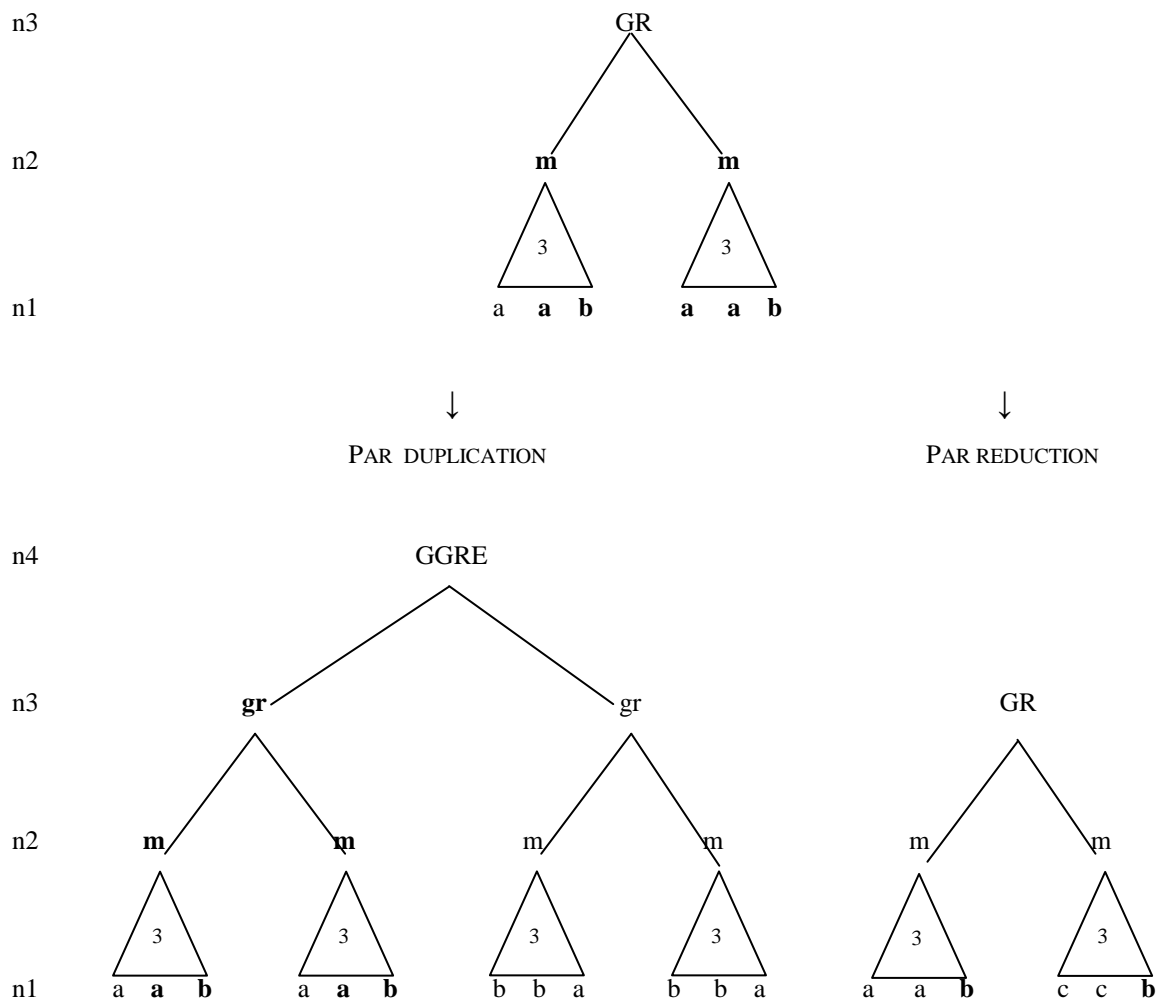
Dans les strophes précédentes, la variable x portait sur le nombre de fois où le schéma (abab) était repris (soit $(ab\ ab)^x$ avec $x = 1$ pour les quatrains, $x = 2$ pour les huitains et $x = 3$ pour les douzains); ici les variables portent sur le nombre de fois où la rime secondaire est répétée (schéma $(a^m b\ a^n b)$).

4.3.1. Strophes à modules géminés : sizains, doubles sizains et double huitain.

4.3.1.1. Sizains

J'étends momentanément, pour les besoins du classement, la notion de *strophe géminée* aux modules là où elle est généralement limitée aux sous-strophes²⁷⁵. Cela permet de distinguer les strophes relevant de la réduplication à l'identique du même module des strophes pour lesquelles les schémas d'un module à l'autre ne sont pas similaires. Il existe trois schémas de cette sorte pour le sizain, tous issus du quatrain de base par adjonction à chaque module d'un vers en amont du vers portant la rime principale. La strophe d'origine est probablement (aab aab). Elle a donné, par répétition, le douzain (aabaab bbabba), par réduction structurelle, le sizain (aab ccb) :

²⁷⁵ Voir Cornulier, 1999a_[125], p. 39. La strophe géminée y est définie comme une « Strophe composée de deux sous-strophes de même schéma rimique ».



(aab ccb)

Bien que second dans l'ordre chronologique, je commence par ce sizain parce qu'il est celui que Marot emploie le plus fréquemment (23 occurrences contre 10 pour le schéma non réduit). De plus, il s'agit du sizain marotique par excellence, celui que Marot a « libéré ».

La question de la réduction structurelle

J'emploie à dessein ce terme de « libération », qui vient de Martinon. Celui-ci note, en effet, que Marot libère le sizain en introduisant une troisième couleur rimique dans une strophe qui n'en possédait usuellement que deux (1912_[166], p. 221). Il ajoute, par ailleurs, que ce schéma devient, à partir de cette époque, celui du sizain courant (ibid, p. 211). La réduction structurelle apparaît alors comme un marqueur de « modernité », dans la mesure où elle indique la transition entre l'effacement des schémas médiévaux et l'émergence de ceux de la Renaissance. De fait, Marot emploie la forme réduite du sizain plutôt à la fin de sa carrière qu'à ses débuts, bien qu'il y ait eu recours avant 1527 pour une traduction de psaume. Le

tableau suivant présente la répartition des sizains de formes catatoniques (aab aab) et (aab ccb) :

Auteur	Section	NPièce	Titre	Page	Rédact° probable	1 ^{ère} publicat°	FPièce	SFC
Marot	Chansons	128	Chanson IV	I.181	av. 1528	1528	2a	(aab aab),
Marot	Chansons	150	Chanson XXVI	I.192	av. 1529	1529	2a	(aab aab),
Marot	Epigram I	368	A Monsieur le Coq	II.221	hiver 1532	1532	1	(aab aab),
Marot	Les Epistres	221	A ung, qui calumnia	I.324	printemps 1532	1532	Aaab	(aabccb), / (ab ab),
Marot	Les Elegies	192	La Dixneuvieme	I.266	1527- 1533	1534	13a	(aab aab), <-
Marot	Le cymetiere	265	Du Cheval de	I.382	début 1531	1534	8a	(aab aab), <-
Marot	Epigram II	412	A Merlin de Saint	II.245	av.juillet 1538	1538	1	(aab aab),
Salel	chants divers	326	France à l'Empereur	II.194	dec./jan. 1540	1539	3a	(aab aab) <-
Marot	30 Psalmes	719	Psal. 3	II.566	av. 1536	1539	8	(aab ccb),
Marot	30 Psalmes	739	Psal. 103	II.611	av. 1539	1539	11	(aab,ccb,),
Marot	30 Psalmes	742	Psal. 114	II.619	av. 1539	1539	4	(aab,ccb,),
Marot	30 Psalmes	743	Psal. 115	II.620	av. 1539	1539	9	(aab,ccb,),
Marot	30 Psalmes	732	Psal. 19	II.590	av. 1541	1541	14	(aab ccb),
Marot	30 Psalmes	734	Psal. 24	II.597	1540- 1541	1541	5	(aab,ccb,),
Marot	30 Psalmes	737	Psal. 38	II.604	av. 1541	1541	22	(aab ccb),
Marot	30 Psalmes	741	Psal. 113	II.619	av. 1541	1541	5	(aab,ccb,),
Marot	Epigram II	490	A une, qui portoit	II.284	av. 1542	1542	1	(aab aab),
Marot	20 Psalmes	753	Psal. 33	II.638	av. 1543	1543	11/11 a/b	(aabb), / (aab ccb),
Marot	20 Psalmes	754	Psal. 35	II.642	1541- 1543	1543	6	(aab,ccb,),
Marot	20 Psalmes	760	Psal. 79	II.653	av.août 1543	1543	7/6 a/b	(aabb), / (aab ccb),
Marot	20 Psalmes	768	Psal. 138	II.674	av.août 1543	1543	8	(aab ccb),
Marot	20 Psalmes	769	Cantique de Simeon	II.676	av.août 1543	1543	2	(aab,ccb,),
Marot	Epigram IV	625	De Pauline	II.357	av. mars 1538	1544	1	(aab ccb),
Marot	Oe. de CM	791	Le Balladin	II.724	fin 1544	1545	1	(aab aab),
Marot	Epigram III	544	Mommerie de quatre	II.313	fin 1537	1547	1	(aab aab),
Marot	Epigram III	546	Mommerie de quatre	II.314	fin 1537	1547	1	(aab ccb),
Marot	Epigram III	547	Mommerie de quatre	II.314	fin 1537	1547	1	(aab ccb),
Marot	Epigram IV	613	D'ung Abbé	II.351	1538- 1544	1547	1	(aab ccb),
Marot	Epigram IV	620	De Macé Longis	II.356	1538- 1544	1547	1	(aab ccb),
Marot	Epigram IV	622	De Macé Longis (var	II.356	1538- 1544	1547	1	(aab ccb),
Marot	Epigram IV	623	D'ung mauvais rend	II.357	av. 1544	1547	1	(aab ccb),
Marot	30 Psalmes	722	Psal. 6	II.572	av. 1527	Sd	10a	(aab ccb),
Marot	Les oraisons	280	SIXIEME PSAULME	I.392	1531	Sd	10a	(aab ccb),

Soixante-dix pour cent des sizains de type (a²b)² sont monogames chez Marot. On assiste donc effectivement au développement du sizain en *rhythmus tripartitus*.

B. de Cornulier décrit avec précision le processus structurel qui permet le passage de la forme ancienne à la forme nouvelle. Je reproduis ici l'intégralité de son analyse :

- dans un sizain aab-ccb, les deux tercets sont équivalents, non seulement globalement par leur terminaison commune b (équivalence matérielle), mais par leurs terminaisons internes de vers, structurellement, en (aa*). Cette équivalence complexe peut être considérée comme une sorte de *rime composée* d'un tercet à l'autre.

La différence de type d'équivalence, d'un module à l'autre, entre les terminaisons internes de modules, qui s'équivalent matériellement d'un module de quatrain ab ab à l'autre en tant que a = a, et structurellement d'un module de sizain aab ccb à l'autre en tant que (aa*) = (cc*), est due au nombre de terminaisons internes : une équivalence structurelle serait pour ainsi dire vide de contenu entre (a) et (c) dans un quatrain rimé (ab cb) : rien ne la distinguerait de l'absence même de relation rimique. Que l'équivalence soit seulement de aab à ccb dans le sizain, et non de aab à un autre aab est une manifestation parmi d'autres, dans la versification littéraire classique, de la tendance à la Réduction structurelle.

(1995_[123], p. 132)

Pour lui, ce sizain se compose de deux tercets équivalents. L'étude des textes confirme cette tendance. Ainsi, la Mommerie de la seconde demoiselle (t. II, p. 314) :

L'habit est blanc, le cueur noir ne fut oncques,	fin de phrase
Prenez en bien (noble Princesse) doncques	
Ce passetemps de nostre invention :	fin de phrase – fin de module.
Car n'en deplaise à la melancholie,	fin proposition
Soy resjouyr n'est peché ny follye,	
Sinon à gent de malle intention.	fin de phrase – fin de module

J'ai, d'emblée, posé comme une évidence l'équivalence modulaire entre les deux tercets. Je voudrais cependant envisager une, voire deux autres possibilités.

2-4-vers ou 3-3-vers ?

Les partisans de la césure 3-3-vers sont nombreux, j'en cite quelques-uns :

Martinon, le premier,

On avait aussi compris que le sizain avait besoin d'un repos, autrement dit d'une césure, pour être parfaitement rythmé, et que cette césure devait le partager en deux parties égales, entre lesquelles la rime devait maintenir la liaison, pour l'unité de la strophe

(1912_[166], p. 213)

La césure fut donc, en fait, le plus souvent après le troisième vers, quand l'ordre des rimes n'obligeait pas le poète à faire autrement

(ibid. p. 215)

Aquien aussi, dont l'approche initiale peut paraître trompeuse à cause d'une description dispositionnelle de la strophe en un distique et un quatrain mais qui décompose clairement un sizain de Mainard en deux tercets :

On le trouve habituellement sous la forme d'un distique suivi soit d'un quatrain à rimes embrassées [...] soit d'un quatrain à rimes croisées.

(1990_[109], p. 105 renvoi p. 103)

La strophe classique comporte une césure qui, le plus souvent, correspond aussi à la distribution des rimes et, le cas échéant, des mètres. Dans ce sizain d'octosyllabes de Maynard [...] la césure entre le troisième et le quatrième vers correspond à une articulation et de la syntaxe [...] et du système des rimes (aab//ccb).

(ibid. p. 103)

On retrouve aussi cette partition chez Mazaleyrat à propos d'une strophe de Malherbe (1974, p. 102) et chez de Cornulier pour des strophes d'Hugo (1995_[123], p. 131).

Pourtant, si cette superstructure est indiscutablement dominante, on peut se demander si elle est la seule utilisée dans ce corpus. Voici trois textes, tous issus des *Epigrammes*, tous de forme de pièce 1 et tous de rédaction tardive :

Ce prodigue Macé Longis
 Faict grant serment qu'en son logis
Il ne souppa jour de sa vie. Fin de phase – fin de module
 Si vous n'entendez bien ce poinct,
 C'est-à-dire, il ne soupe point,
 Si quelque aultre ne le convie. Fin de phrase – fin de module
 (t. II, p. 356)

Dans l'hypothèse 3-3-vers, la superstructure métrique coïncide exactement avec l'organisation syntaxique et sémantique du texte. Le poème suit la superstructure dominante. L'épigramme suivante paraît, en revanche, moins concordante :

L'abbé a ung proces à Romme,
 Et la goutte aux piedz, le pauvre homme. Fin de phrase
 Mais l'avocat s'est plaint à maints, Proposition principale
 Que rien au poing il ne luy boute : Proposition subordonnée – fin de phrase
 Cela n'est pas aux piedz la goutte : phrase
 C'est bien plus tost la goutte aux mains phrase
 (t. II, p. 351)

La syntaxe semble ici favoriser une lecture en 2-2-2-vers. Le distique initial est évident : ensemble complet sur tous les plans, syntaxe (phrase), métrique (aa), sens. Il est suivi de deux ensembles de deux vers consistants sur le plan syntaxique et sémantique (plainte de l'avocat dans les deux premiers vers qui aboutit à la pointe finale sur deux vers). Pour saturer l'ensemble du point de vue métrique, il suffit alors de regrouper les deux distiques. Cependant, dans un contexte culturel fortement 3-3-vers, on peut se demander si une lecture 3-3-vers de ce sizain n'est pas envisageable. De fait, l'examen du module terminal possède, à défaut d'une unité syntaxique (empêchée par le rejet), une unité sémantique puisque les vers 5 et 6 exposent le contenu de la plainte évoquée au vers 4. Le sizain peut donc être considéré sémantiquement comme concordant dans l'hypothèse 3-3-vers. De la même manière, l'épigramme « D'ung mauvais rendre » admet la structure dominante par équivalence culturelle malgré le décalage syntaxique :

Cil qui mieux ayme par pitié	a	
Te faire don de la moitié,	a	
Que prester le tout rondement,	b	fin groupe sujet
Il n'est point trop mal gracieux.	c	groupe verbal avec reprise du sujet
Mais c'est signe qu'il ayme mieux	c	
Perdre la moitié seulement.	b	fin de phrase

(t. II, p. 357)

Sur le plan sémantique et syntaxique, il est composé d'un quatrain suivi d'un distique – formant pointe comme dans le poème précédent. Pourtant, une frontière de modules est possible à la fin de l'ensemble composé des trois premiers vers, qui correspondent au sujet (pronom + subordonnée complète). La reprise d'un pronom sujet redondant au début du quatrième vers facilite cette lecture. J'ai pu noter, par ailleurs, de façon assez intuitive, que la pointe tendait à déstructurer les pièces en raison de sa brièveté naturelle.

Tercets ou sizains ?

Les sizains suivent donc tous le schéma donné en début de paragraphe. Reste à regarder dans le détail quel est le statut exact des modules en présence. La question qui se pose ici est de même nature que celle sur laquelle je me suis arrêtée à propos des quatrains (abab) rétro-enchaînés. Lote la formule en termes de « cohésion de strophe », B. de Cornulier – que je cite ici – en termes de « stance », l'idée étant, dans les deux cas, de savoir si les ensembles de vers, qui forment en apparence une unité et une seule, ne sont pas dans les faits constitués de plusieurs groupes autonomes :

Le problème parfois posé de savoir si les (aab ccb) classiques tels que ceux de Hugo dans « Horror » ou de *Mignonne*, *allons voir si la rose*, sont des suites de sizains ou de tercets, est mal posé : ils peuvent être l'un et l'autre. Reconnaître l'existence d'une unité à un certain niveau de la hiérarchie métrique n'est pas automatiquement nier l'existence à d'autres niveaux d'unités plus petites ou plus vastes. Plus pertinent est le problème de savoir ce qui, dans ces suites, fonctionne éventuellement comme stances. [...] A lire l'ensemble [de « Aux Feuillantines » d'Hugo], il apparaît que les tercets, graphiquement présentés, ont nettement force de stances, comme il arrive souvent dans les sonnets, alors que les sizains rimiques n'ont pas une individualité sémantique évidente. On constate que, du XVII^e au XIX^e siècle, ce mode d'exploitation du sizain est choisi peu souvent, mais parfois.

(1995_[123], p. 175)

Le plus souvent, les sizains de Marot sont formés de deux tercets / stances. L'épigramme de

« Macé Longis », pourtant prise au hasard, en témoigne. Sur les vingt-trois pièces que compte ce corpus, quelques strophes seulement n'offrent pas la possibilité d'une organisation de ce type, le psaume 79 (t. II, p. 653) et le psaume 136 (t. II, p. 674). A titre d'exemple, voici la seconde strophe du psaume 79 :

Ilz ont baillé les corps
De tes serviteurs morts
Aux Corbeaux, pour les paistre :
La chair des bien vivants
Aux animaulx suyvants
Boys, & plaine champestre.

L'ellipse syntaxique du groupe sujet + verbe, dans le second module, le rend dépendant du premier. Il ne peut alors y avoir de stance. Cette strophe n'est pas un cas isolé : il n'y a pas de tercet / stance dans le reste de la pièce. Cette absence s'explique peut-être par la forme globale du poème (schéma de type 7/6 a/b avec une alternance de strophes). Avec un sizain dont la structure est univoque (pas de stances donc pas d'hésitation) l'organisation globale du poème paraît plus claire : il existe deux strophes très nettement distinctes, l'une de type a en (aa bb), l'autre de type b en (aab ccb). Cette même organisation est employée dans un autre psaume, le trente-troisième (t. II, p. 638) mais les strophes y sont tendanciellemeⁿt stancées, à deux exceptions près (strophes 14 et 18). L'alternance strophique, parce qu'elle garantit en partie une distinction entre les deux types de strophes qui se croisent, favorise alors la perception du sizain comme un ensemble de deux tercets effectivement autonomes sur le plan sémantique à un niveau directement supérieur au vers (niveau vers + 1) mais associés par la rime à un autre niveau (niveau vers + 2). De la même manière, la structure métrique (sens restreint) du psaume cent trente-sixième pourrait éventuellement expliquer l'absence de stances systématiques :

En ton Saint Temple adoreray,	a	8
Celebreray	a	4
Ta renommée,	b	4
Pour l'amour de ta grand' bonté	c	8
Et feaulté	c	4
Tant estimée.	b	4
(§ 2)		

On remarquera toutefois que, dans ces ensembles non stancés, les modules ont toujours un degré de consistance fort (ici, le second module est un syntagme complément circonstanciel).

A l'inverse, il arrive que, dans un ensemble stancé, certaines strophes échappent ponctuellement à la règle.

Le seul facteur syntaxique ne permettait pas, dans ce genre de situation, de rendre compte de l'organisation des textes. Il faut alors avoir recours au sens pour valider des hypothèses structurales. Voici les deux premières strophes de la seconde translation du « Sixiesme psaulme » (t. I, p. 392) :

Je te supplie, ô Sire,
Ne reprendre en ton ire
Moy, qui t'ay irrité : _____ fin de module – stance
N'en ta fureur terrible
Me punir de l'orrible
Tourment, qu'ay merité. _____ fin de module – stance ? (coord. M1)

Ains, Seigneur, viens estendre
Sur moy ta pitié tendre,
Car malade me sens : _____ fin de module – stance
Santé ne me refuse,
Car en craincte confuse
Sont mes Os, et mes Sens. _____ fin de module – stance

Je ne reviendrai pas sur l'aspect stancé ou non du second module du premier sizain, il reste très convergent malgré l'ellipse, ce qui m'intéresse ici relève davantage de l'unité sémantique de chacune des strophes : la première est consacrée à la colère divine et la seconde à la maladie humaine. On constate ainsi, dans tout le poème, que chaque ensemble de deux tercets garde un thème qui lui est propre, ce qui assure l'unité du groupe. Cette unité est moins sensible dans d'autres pièces :

Non point à nous, non point à nous, Seigneur,
Mais à ton Nom donne gloire, & honneur,
Pour ta grand' bonté seure. _____ frontière métr. – stance – gloire de Dieu
Pourquoy diroyent les gens, en se mocquant,
Où est ce Dieu, qu'ilz vont tant invocquant,
Où est il à ceste heure ? _____ frontière métr. – stance – question

Certainement nostre Dieu tout parfait	
Reside aux cieulx : & de là hault il fait	
<u>Tout ce qu'il veult en somme.</u>	<u>frontière métr. – stance – réponse</u>
Mais ce qu'adore une si mal gent,	
Idoles sont, faictes d'or, & d'argent,	
Ouvrage de main d'homme.	frontière métr. – stance – idolâtrie

Dans ce psaume, le cent quinzième (t. II, p. 620), le premier module de la première strophe est, d'un point de vue sémantique, relativement isolé, il sert de préambule. Le second introduit une question (où est Dieu ?) qui trouvera une réponse dans le troisième (Dieu est au ciel) et non sur terre sous la forme d'idoles (4^e module). La cohésion relative entre les différents modules d'une même strophe et, par effet inverse, la cohésion réelle des modules de strophe à strophe est plus sensible encore dans le passage suivant (§3 et 4, versets 5 à 8) en raison des anaphores syntaxiques : « elles ont ... », sur les trois premiers modules (comparant) puis sur le comparé (quatrième module) :

Bouche elles ont, sans parler ne mouvoir :	
Elles ont yeulx, & ne sçauoyent rien veoir,	
<u>C'est une chose morte :</u>	<u>frontière métr. – stance – bouche, yeux</u>
Oreilles ont, & ne sçauoyent ouyr :	
Elles ont nez, & ne sçauoyent jouyr	
D'odeur douce, ne forte :	frontière métr. – stance – oreille et nez
Elles ont mains, ne pouvants rien toucher :	front. métr. – stance – mains, pieds,
Elles ont pieds, & ne sçavent marcher :	gosier
<u>Gosier, & point ne crient.</u>	<u>constituant > : fin description idoles</u>
Telz, & pareilz sont touts ceulx, qui les font,	
Et ceulx lesquelz à leurs recours s'en vont,	frontière métrique – stance –
Et touts ceulx qui s'y fient.	constituant > : comparé.

La mise en page sous forme de versets souligne encore la lecture en groupes de tercets et met ainsi en valeur le second niveau structurel (niveau vers + 1).

Si l'on fait le décompte des pièces, on s'aperçoit que 65% d'entre elles sont des psaumes et que 30% des psaumes sont construits sur ce schéma. Il semblerait donc qu'il existe une relation entre cette forme et la translation des psaumes. Par ailleurs, on remarquera un paradoxe qu'une connaissance approfondie des versions chantées des psaumes pourrait peut-être résoudre : quatre pièces sont présentées comme des « pseaulme à ung verset pour couplet à chanter » (ps. 3, 6, 19 et 38) ; or le psaume vingt-quatrième, qui a exactement les

mêmes caractéristiques à la pagination près²⁷⁶, est décrit comme un « pseaulme à deux versetz pour couplet à chanter ». L'édition Dolet de 1543_[11] ne donne pas cette présentation. L'éditeur note seulement le numéro du psaume et son incipit latin sans fournir de précision quant au nombre de versets ou de couplets. Cependant, la mise en page de Defaux reproduit fidèlement celle de son prédécesseur dès qu'il s'agit des aliénas – ce qui devrait suffire à rétablir la distinction entre les deux organisations – mais Defaux insère, de surcroît, des blancs typographiques au terme des séquences de six vers dans tous ces textes – y compris dans le psaume 24 –, effaçant ainsi une distinction, peu tangible, entre tercets et sizains. On mesure les conséquences de cette modification en comparant les deux textes de cette pièce. Dans la pagination de Dolet (avec alinéas, sans blancs) les tercets sont pleinement individualisés. Les sizains du niveau vers + 2 y sont, en conséquence, moins visibles que dans la version Defaux, où ils sont clairement démarqués. Dans les deux cas, les pièces sont composées de tercets regroupés en sizains²⁷⁷. La pagination ne change pas l'analyse.

Une autre caractéristique de ces pièces, selon Martinon (1912_[166], p. 254), vient de leur organisation métrique (sens restreint). D'après lui, Marot est sans doute le premier qui ait construit 7.3.7 sur trois rimes, comme les autres sizains. De fait, Marot a effectivement écrit une pièce de ce type avant 1541, le « Pseaulme trenthuictiesme » (t. II, p. 604) :

Las, en ta fureur aigue	a	7
Ne m'argue	a	3
De mon fait, Dieu tout puissant :	b	7
Ton ardeur ung peu retire,	c	7
N'en ton ire	c	3
Ne me punys languissant.	b	7
(§ 1)		

Mais ce poème est le seul à disposer de cette structure²⁷⁸. Marot utilise d'ailleurs très peu de

²⁷⁶ Il n'y a pas d'alinéa au début du quatrième vers dans les quatre pièces à « ung verset », il y en a un dans la pièce à « deux versetz ».

²⁷⁷ Les mises en musique de ces psaumes tendent à confirmer pour les 5 pièces la partition en sizains. Les psaumes 3 et 19 se chantent en alternant un air pour les strophes paires et un pour les impaires, les psaumes 6 et 38 présentent un air commun à tous les sizains. Le psaume 24 propose, comme le psaume 6 et le psaume 36, un air pour le sizain. Voir l'annexe 1 et le site d'Olivier Bettens pour une analyse des psaumes incluant une relation du texte à la musique (<http://virga.org/cvf/chronique.php?item=85>).

²⁷⁸ Pour une étude historique sur les sizains mesurés 737 737, voir Hugues Vaganay, Une strophe lyrique au XVI^e siècle, Slatkine reprints, Genève, 1973, réimpression de l'édition de Paris de 1934.

mètres contrastifs : soixante-dix pièces au total sur plus de huit cents et encore la série des *Estreines* en compte-elle déjà, à elle seule, quarante-trois (cinquains de type aabba / 73773). Restent vingt-six textes dont près de 40% sont des psaumes. Cette série se distingue aussi en cela du reste du corpus marotique. L'hétérométrie est, en effet, probablement l'un des facteurs qui a fait dire à de nombreux théoriciens que les psaumes sont les écrits dans lesquels Marot a été le plus novateur. Le sizain hétérométrique a, de fait, été repris par quelques-uns de ses successeurs, et non des moindres. On trouve, dans le répertoire de Martinon (1912_[166], p. 550), des patronymes illustres comme ceux de Ronsard ou de Baïf, auxquels il faut ajouter des noms un peu moins connus, comme celui d'un proche de Ronsard, Amadis Jamyn, que je cite ici :

Mon feu croît en ce beau mois ;
 Toutefois,
Quand l'hiver nous viendra poindre
De violente froideur,
 Ma chaleur
Ne se pourra faire moindre.

Néanmoins, le sizain monogame hétérométrique ou isométrique ne devient courant que dans la seconde moitié du XVI^e siècle. Ce n'est qu'à partir de cette date qu'il remplace véritablement le sizain polygame, (aab aab).

(aab aab)

Celui-ci demeure le plus connu jusqu'à cette période, au point que Sébillet, en 1548, le donne comme modèle des épigrammes de six vers (dans Goyet, 1990_[38], p. 101), citant en exemple Marot, qui privilégie pourtant le sizain monogame. Fabri aussi semble traiter de ce schéma mais sous un autre nom, celui du rythme deux et ar. La description qu'il en fait est peu claire :

Deux ou trois lignes de semblable longueur sont leonines, et celle qui croise est plus courte ou de semblable longueur.
(1521_[36], t. II, p. 50)

et les exemples, fragmentaires, ne permettent pas de déduire la structure réelle des pièces qu'il nomme ainsi. Le troisième poème de Meschinot, par exemple :

Se tu veois dame ou damoiselle	a,
Le beau vestement d'entour elle,	a
Ses colliers et ses bons joyaux	b
Te monstrent qu'elle sera belle	a
A veoir de loing, mais n'est pas telle,	a
Quant on voit de plus près ses peaulx, etc.	b

Le groupe de vers est consistant mais l'ensemble s'achève sur une virgule et la mention d'une suite laisse supposer que l'ensemble est incomplet²⁷⁹. Plus intéressante est la mention faite par Martinon (1912_[166], p. 221) d'un poème de Jean Marot ayant ce schéma, « Le vray disant advocate des dames ». La filiation entre le père et le fils apparaît, dans ce contexte, certaine. Marot utilise ainsi une dizaine de fois le sizain polygame des Grands Rhétoriciens et pas seulement au début de sa carrière, le dernier texte dont la date de rédaction est à peu près assurée est la « Mommerie de quatre jeunes Damoiselles » (t. II, p. 313), fin 1537²⁸⁰. Ce poème est le premier d'une série de six pièces dans laquelle on retrouve le sizain de facture moderne, (aabccb), deux fois et une forme historiquement médiane, (abab bcbc), trois fois. Cette combinaison est assez représentative du fonctionnement de la totalité du corpus marotique, des formes innovantes et des formes médiévales y cohabitent, en effet, en toute liberté.

Pourtant, (aab aab), est bien une forme ancienne. Elle est d'ailleurs associée à un élément qui contribue à l'enraciner dans le Moyen Âge : le rétro-enchaînement trans-strophique :

Le sixain du Moyen Age est exactement dans le même cas que le quatrain. D'abord il est construit non sur trois rimes, mais sur deux, dont l'une est quadruple : aabaab. Mais cela ne suffit pas. Ou bien les sixains sont enchaînés tout comme les quatrains : aabaab, bcbcbc, ccdccd, etc, ce qui fait que chaque rime est sextuple, sauf la première et la dernière, ou bien ils sont combinés deux à deux sur deux rimes, le second à l'inverse du premier : aabaab bbabba, douzain cher encore à Rutebeuf, et qui, par sa disposition symétrique, était aussi fatalement un couplet de ballade.
(Lote, 1990_[163e], p.221)

Je reviendrai plus tard sur le douzain. Quant au sizain sur deux rimes avec strophes rétro-

²⁷⁹ En l'absence de référence précise, je n'ai pas pu retrouver le texte complet pour l'analyser.

²⁸⁰ « La France à l'Empereur » (t. II, p. 194), de 1540, n'est pas de Marot mais de Salé (voir note de Defaux t. I, p. 971) et le sizain conclusif du *Balladin* (t. II, p. 724) est certes de Marot mais pas de la fin de l'année 1544 comme le reste de la pièce. Pour achever ce poème inachevé, Defaux a inséré une pièce plus ancienne, que le fils avait écrite pour faire suite à une épître de son père (note 38, t. II, p. 1319).

enchaînées, il est présent, chez Marot, dans trois pièces, « La Dixneuviemesme Elegie » (t. I, p. 266), le « Cheval de Vuyart » (t. I, p. 382) et la « France à l'Empereur. A son arrivée. » (t. II, p. 194). Le facteur date est essentiel ici. Les deux pièces écrites par Marot datent, pour la première, l'épigramme, de 1533 au plus tard, pour la seconde, le « Cheval », également de 1533, soit six ans au plus tard après la fin de l'adolescence de l'auteur. Il ne s'agit donc pas de poèmes relevant de la maturité.

Chose remarquable, ces pièces – auxquelles on peut joindre le texte de Salel – sont aussi celles dont les tercets ne sont pas des stances. Je donne, à titre d'exemple, la quatrième strophe « Du Cheval de Vuyart », que je compare avec une strophe de même schéma, l'épigramme « A Monsieur le Coq » (t. II, p. 221) :

La viste Virade,
 Pompante Pennade,
 Le Saulx soubzlevant,
 La roide Ruadde
 Prompte Petarade
 Je mis en avant.

Les cinq premiers vers sont constitués d'une accumulation de groupes nominaux, un par vers. Ils sont compléments d'objet du verbe qui se trouve à la fin de la strophe. La série rend imperceptible la frontière de modules entre le troisième et le quatrième vers. Cette frontière est beaucoup plus apparente dans l'épigramme :

Le chant du Coq la nuit point ne prononce,
 Ains le retour de la lumière absconce :
Dont sa nature il fault que noble on tienne. stance
 Or t'es monstré vray Coq en ta respons
 Car ton hault chant rien obscur ne m'annonce,
 Mais santé vive, en quoy Dieu te maintienne. stance

Ici, l'organisation en deux groupes de trois vers est évidente sur tous les plans : syntaxique (phrases), métrique (aucun enjambement), sémantique (comparaison latente entre le coq animal, trois vers, et le Coq médecin, trois vers). Enfin, il faut relever un dernier point commun entre les trois pièces à tercets non stancés, elles ont pour forme de pièce xa avec x supérieur à deux. Les poèmes sont relativement longs, particulièrement ceux de Marot. Leur étendue pourrait en partie expliquer une densité moins forte de la superstructure. J'ai signalé déjà, en analysant les (aa)^x, une possible adéquation entre la longueur et la densité (plus une

pièce est longue, moins elle semble dense). Cette tendance se confirme avec les groupes de sizains polygames comme elle s'est affirmée dans le cadre des sizains monogames.

Pour conclure sur ce schéma, je voudrais mentionner une chanson, la seule à ma connaissance qui soit de cette nature, la vingt-sixième (t. I, p. 192) :

En entrant dans un Jardin	a	7
Je trouvay Guillot Martin	a	7
Avec Helene,	b	4
Qui vouloit son Picotin,	a	7
Son beau petit Picotin	a	7
Non pas d'Avoyne.	b	4
Adonc Guillot luy a dit,	a	7
Vous aurez bien ce credit,	a	7
Quand je seray en alaine :	b	7
Mais n'en prenez qu'un petit.	a	7
Car par trop grand appetit	a	7
Vient souvent la Pance pleine.	b	7

La première strophe est hétérométrique, la seconde non. La question se pose alors de savoir si la pièce est réellement de type 2a ou si elle est composée de deux strophes distinctes. J'ai tendance à vouloir maintenir l'unité de l'ensemble malgré la différence de mètres. Un point pourrait jouer en défaveur de cette hypothèse, le dialogue. La bipartition des voix permet d'établir un parallèle entre ce poème (dialogue oral entre deux personnages fictifs) et certaines lettres (dialogue écrit entre deux épistoliers). Je pense particulièrement aux rondeaux XIX et XX, le premier de Marot (R5), le second de Jehanne Gaillarde (R4) (t. I, p. 143), aux rondeaux LXII et LXIII de Marot (R5) et de Brondeau (R5) (t. I, p. 173) ou encore à deux épigrammes, la première de Robinet à Marot, la seconde de Marot à Robinet, toutes deux (aa)⁴ mais différentes de mètres (p. II,294). Les trois groupes sont formés de deux pièces autonomes. On pourrait analyser de la même manière la chanson. Cependant, la pagination associe les deux strophes dans une seule pièce. De plus, la forme 2a est récurrente dans ce genre chez Marot (elle couvre 57% du corpus) et elle est également très présente dans les recueils de chansons de l'époque que j'ai pu consulter. L'hypothèse 2a me paraît donc la plus pertinente.

(aabaab bbabbA)

L'unique texte qui suit ce schéma est également une chanson de forme 2a, la douzième (p.

185). Comme la strophe précédente, dont elle est issue par redoublement, cette forme est profondément ancrée dans le monde médiéval : elle est associée par Lote à Rutebeuf, mentionnée par trois poètes édités par Langlois (1902_[41], p. 30, 195, 201), signalée aussi par Fabri pour illustrer le schéma à rimes croisées par un douzain de ce type d'Alain Chartier (1521_[36], t. II, p. 33-34). Sa structure correspond à celle d'un sizain (aab aab) doublé (équivalence structurelle) avec reprise des rimes mais sans équivalence rimique (les rimes secondaires deviennent principales et les principales secondaires). Le rétro-enchaînement du second sizain au premier est la conséquence de l'inversion des rimes. Martinon considère que ce sizain double forme une strophe et conclut sur l'idée que « Cela, du moins, était à peu près un douzain » (1912_[166], p. 421)²⁸¹. Voici la première strophe de la chanson, elle confirme, comme la seconde, cette analyse en deux sizains assemblés en un douzain :

J'ay contenté	a	4	\		
Ma voulenté	a	4	m	\	
Suffisamment,	b	4	/	gr	
Car j'ay esté	a	4	\	/	\
D'amours traicté	a	4	m		
Differemment.	b 7	4	/		ggre
J'ay eu tourment,	b 7	4	\		
Bon traictelement,	b	4	m	\	/
J'ay eu douceur, & cruaulté :	a	7	/	gr	
Et ne me plains fors seulement	b	7	\	/	
D'avoir aymé si loyaulment	b	7	m		
Celle, qui est sans loyaulté.	a 7	7	/		

Une fois la superstructure posée, il reste à établir l'organisation interne des sizains. Le premier est formé de deux tercets, le second l'est aussi malgré les apparences imposées par le changement de mètre qui isole les quatre derniers vers. En effet, si l'on s'en tient à l'analyse syntaxique et sémantique, les trois premiers vers évoquent les dons reçus par l'auteur (le parallélisme syntaxique entre les deux 4-voyelles et le premier 7-voyelles – j'ay eu + cod + cod – confirme l'existence de ce groupe) et les trois vers suivants sont centrés sur le motif de la plainte, motif introduit par une conjonction qui amène la rupture. D'où 3-3/3-3. Cette structure, pertinente pour la première strophe, l'est aussi pour la seconde :

²⁸¹ Martinon voit dans ce schéma non pas deux sizains mais un douzain peut-être à cause l'unité rimique (chaque strophe fonctionne sur deux rimes qui lui sont *a priori* propres, sauf dans quelques situations particulières dont le rétro-enchaînement trans-strophique et la répétition de timbres inversée). Problème, que faire de cette unité quand il y a plusieurs strophes de ce type qui se suivent et ont les mêmes rimes ?

Cueur affecté	a [⌋]	4
Moins arresté	a	4
Qu'ung seul moment,	b	4
Ta lascheté	a	4
M'a dejecté	a	4
Fascheusement.	b [⌋]	4
Prend hardiment	b [⌋]	4
Amandement.	b	4
Et vous Dames de grand beaulté	a	7
Si l'honneur ayez chèrement,	b	7
Vous n'ensuyvrez aulcunement	b	7
Celle, qui est sans loyaulté	a	7

Rien de différent en ce qui concerne le premier sizain. En revanche, la structure logique du second semble, cette fois, être 2-4-vers. Une phrase complète est comprise dans les vers sept et huit et les quatre derniers vers sont une sorte de morale adressée aux Dames (changement d'interlocuteur) sous forme de conseil. D'où 3-3//2/2-2. Mais le dernier tercet est pleinement consistant et la strophe, par équivalence interne (identité avec la strophe précédente) et externe (structure usuelle de ces sizains en 3-3-vers), est probablement 3-3/3-3-vers.

Le recours à d'autres textes, comme ce fragment d'un poème d'un contemporain de Marot, G. Crétin, valide cette infrastructure déduite des deux seuls douzains marotiques :

Milan, maudict
 En faict et dit,
 As foy perverse : fin de phrase – m
 Sans seur edict
 Faitz contredit
 A la traverse, fin de phrase – gr
 Ton vouloir verse
 Pour estre adverse
 Au bien de paix qu'as interdit ; fin de phrase – m
 Prince te trouvant si diverse,
 N'a bon conseil qu'il ne renverse,
 Abysme et confond ton credit. fin de phrase - §

Soubz ton faulz stile
 France distille
 Somme d'argentz, phrase – m
 Et apostille
 Manière hostile
 De perdre gens phrase coordonnée à la précédente – gr
 Par les artz gentz
 Rend indigentz
 Mangeans fruitz en terre fertile, phrase – m
 Mais noz gouverneurs et rengentz
 Furent d'avoir trop diligens
 Pays a eulx trop inutile. phrase - §

Quant armes pris,
 Nature a pris
 De la serpente, phrase – m
 Ayant surpris,
 Sang d'homme a pris
 De mort repente ; phrase infinitive – gr
 Qui montz charpente,
 Et voye arpente,
 Allant vers toy le tout compris, phrase infinitive – m
 Nul y va qu'il ne s'en repente, phrase
 Car vie et bien met en souppente
 D'estranges et mortelz perilz. phrase

[...]

Tu romps accordz,
 Et grans discordz
 Metz en frontière, phrase – m
 Sans sonner cors
 Fais tendre gortz
 En ta ratière, phrase – gr
 Raison entière
 Donne matiere
 Te declarer par ces recordz
 De la grande Europe heritiere, phrase principale – m
 Comme sepulchre et cymitiere
 Ou s'enterrent infinitz corps. Subordonnée – m - §

[...]

Malle cité,	
Que cecité	
A dominee,	phrase non verbale ? – m
Necessité	Il faudrait lire, d'une part, « Necessité / M'a excité / Te veoir
M'a excité	mynuee », d'autre part, « Je te soubzhaite exterminée / Examinee /
Te veoir mynuee,	Et ruminee / Nostre presente advesité ». Les pseudo adj., issus de par-
Examinee	ticipes passés, des vers 7 et 8 ne qualifient pas, à mon avis, « te »,
Et ruminee	ils sont subordonnés, au même titre qu' « exterminée », à la principale
Nostre presente advesité,	du vers 10 et ce malgré la terminaison en « ee ».
Je te soubzhaite exterminée,	Fin phrase virtuelle
Veu que ainsi es determinee	
Le monde rendre a vers cité.	phrase - §

[...]

(*L'Apparition du maréchal sans reproche*²⁸²)

Les deux premières strophes sont 3-3/3-3, la dernière l'est aussi au prix d'une entorse grammaticale, la troisième l'est également bien qu'analysable aussi en 3-3/4-2 (le vers 7 est grammaticalement autonome), la quatrième et la cinquième sont, en revanche, 3-3/4-2 ou 3-3/2-4 sans autre possibilité sur le plan syntaxique. L'analyse ponctométrique des onze strophes de ce fragment, confirme cette double tendance. Le résultat en est le suivant : 113/015//015/319. Si la structure en deux fois deux tercets est facilement justifiable par la rime et celle en 3-3/2-4-vers par l'unité métrique, celle en deux tercets, un quatrain, un 2-vers est plus surprenante dans la mesure où elle va à l'encontre, et de l'organisation métrique (4, 4, 7, 7-voyelle / 7, 7-voyelle.), et de l'organisation rimique (aaba/ab?!). Peut-être faut-il y voir l'un des effets déstructurants de la pointe – le bon mot qui tient en deux vers mais pas plus ? Le quatrain de la seconde strophe de Marot relève d'un principe similaire, consistant à concentrer, dans une forme brève (deux à quatre vers maximum), conclusive de strophe, la quintessence du propos. Or, ce procédé n'empêche le dernier tercet d'être consistant dans la strophe de Marot. De même, la consistance demeure dans le tercet final des deux douzains syntaxiquement discordants de Guillaume Crétin. On peut ainsi relire le tercet terminal de l'avant-dernière strophe de la façon suivante : « *tu es* heritiere de la grande Europe, comme sepulchre et cymetiere ou s'enterrent infinitz comme » et celui de la dernière strophe : « Je te soubzhaite *l'exterminée*, veu que ainsi *tu es* determinee à rendre le monde a vers cité. Au vu

²⁸² Delvaille, 1991_[56], p.385.

de ces deux pièces, on peut raisonnablement penser que le douzain aab aab bba bba a pour structure 3-3/3-3-vers.

(aaabaaab bbbabbba)

Il s'agit de la dernière strophe à modules géminés du corpus. Elle se compose de deux huitains de type (aaab aaab) rétro-enchaînés. Comme (aab aab), ils appartiennent à ce que Fabri nomme rithme deux et ar (1521_[36], t. II, p. 50)²⁸³. Martinon aussi établit un lien de parenté entre les deux schémas :

Le Moyen âge a connu cet accroissement du sizain, sous sa forme primitive, c'est-à-dire sur deux rimes : aaab aaab.

(1912_[166], p. 344)

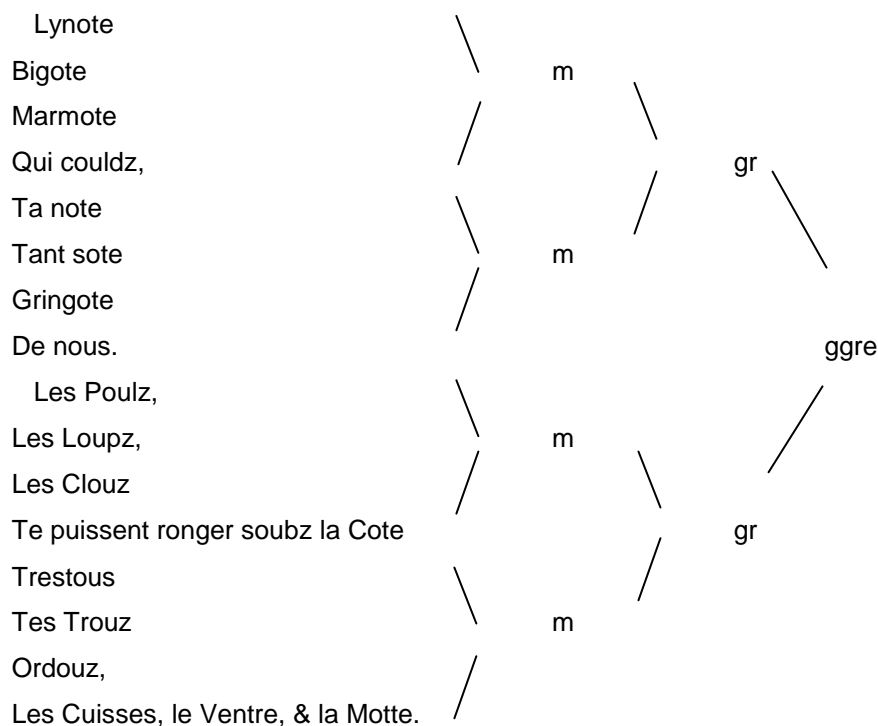
De là lui vient le nom de *rhythmus quadripatitus*. Quant à sa structure, elle est semblable à celle du sizain (aab/aab), soit (aaab/aaab) et non (aa/ab//aa/ab). La frontière interne aux modules n'existe pas. De Cornulier note à ce propos :

De type peu commun (aaab aaab) se caractérise par le fait que le nombre des rimes internes de modules est supérieur à deux, ce qui peut peut-être apparaître comme un cas de non conformité à la tendance à la monogamie ; cependant, il paraît douteux que les vers rimant en a dans un module de type aⁿb forment un groupe métrique.

(1995_[123], p. 142)

L'analyse de l'unique poème de cette forme confirme d'ailleurs cette hypothèse :

²⁸³ Voir (aab aab).



Les deux modules de la première strophe sont des phrases, le premier module de la seconde est constitué de syntagmes autonomes comme le dernier. Il n'est pas nécessaire de chercher une autre structure, celle-ci est pertinente. Elle trouve un point d'ancrage, dans la seconde strophe, grâce aux mètres (parallélisme métrique 2228//2228). Je ne reviendrai pas sur le problème posé par la coexistence au sein d'une pièce de deux strophes similaires en tous points sauf sur l'organisation métrique, je renvoie à ce que j'ai pu écrire sur ce sujet lorsque j'ai étudié la vingt-sixième chanson²⁸⁴.

La pièce est indéniablement de facture médiévale : polygamie, rétro-enchaînement trans-strophique complété par une reprise des deux timbres de la première strophe dans la seconde – ce qui rappelle la superstructure du douzain (aabaab bbabba) avec une rime de plus à chaque module. Elle a, de fait, été rédigée avant 1527. Rabelais, plus tard, s'en souviendra dans son *Gargantua*. A son père, Grandgousier, qui s'étonne de voir son tout jeune fils rimer, Gargantua répond :

²⁸⁴ Même section. Schéma de rimes (aab aab).

- Ouy dea (respondit Gargantua) mon roy, je rime tant et plus, et en rimant souvent m'enrime. Escoutez que dict nostre retraict aux fianteurs,

Chiart,
Foirart,
Petart,
Brenous,
Ton lard
Chappart
S'espart
Sus nous.
Hordous,
Merdous,
Esgous,
Le feu de saint Antoine te ard,
Sy tous
Tes trous
Esclous
Tu ne torche avant ton départ ! ²⁸⁵

Belles rimes que celles-là ! Gargantua, comme Marot, a « prins au pot » et suivi les traces de son père. Et, comme Marot, s'est enrimé à vouloir trop rimer²⁸⁶.

4.3.2 Autres strophes

Sont regroupées, dans cette partie, les strophes de type (a^mb aⁿb). En raison de la présence de deux variables, cet ensemble est, en apparence, assez hétéroclite. Cependant, l'organisation structurelle reste sensiblement la même d'un schéma à l'autre et demeure semblable à celle des strophes déjà étudiées, il ne s'agit ici que de variantes.

4.3.2.1. Superstructures à trois niveaux

(aab ab)

Dans l'hypothèse la plus probable, ce schéma est fondé sur un principe d'accroissement de la

²⁸⁵ Rabelais, 1993_[92], p. 86.

²⁸⁶ « En m'esbatant je faiz Rondeaux en rime / Et en rimant bien souvent je m'enrime : ». Extrait d'une célèbre « Petite Epistre au Roy » (t. I, p. 87).

strophe par ajout d'un vers dans un module. Autrement dit, il s'agit d'un quatrain (ab/ab) augmenté. Martinon, pour qui cette perspective est discutable, y voit quant à lui un mélange de quatrain et de sizain :

Etant donné d'une part abab, d'autre part aabccb, ou plutôt aabaab, forme originelle, le quintil est composé moitié de l'une, moitié de l'autre.

(1912_[166], p. 182)

Ajout ou mélange, la place de la frontière de modules est *a priori* la même, après la première rime principale. Conséquence, le premier module possède un nombre de vers plus important que le second :

La césure, qui dans abaab était en principe après le second vers, est ici après le troisième. Cela change tout l'équilibre de la strophe, car c'est la seconde partie qui devient la plus courte.

(ibid. p. 159)

Ce déséquilibre n'est pas neutre effectivement du point de vue du sens. Je le montrerai dans la pièce qui servira d'illustration.

Les strophes sont *a priori* réparties sur six textes, quatre chansons, une épigramme, un psaume. L'épigramme XVI, « A Roulet », (t. II, p. 353) cadre parfaitement avec la superstructure proposée par Martinon :

Quand Monsieur je te dy, Roulet,	\		
Le te dy je, paouvre follet,		m	\
Pour te plaire, ou pour ta valuë ?	/		gr
Je t'advise que mon valet	\	m	/
Bien souvent ainsi je saluë.	/		

Les trois premiers vers apportent un questionnement ; les deux derniers constituent, et la réponse, et la critique. Qu'il s'agisse d'une épigramme est un point utile à relever. L'épigramme est une forme brève : plus elle est dense dans sa composition, plus elle gagne en efficacité. D'où l'intérêt pour un auteur d'employer un quintil 3-2-vers, l'étendue des trois premiers vers lui permettant de créer un cadre qui mène à la pointe, plus courte. En jouant

avec le nombre de vers, Marot exploite pleinement le déséquilibre décrit par Martinon²⁸⁷. Dans la variante de ce poème en forme de huitain (t. II, p. 353), l'auteur développe d'ailleurs le premier mouvement, explicite ainsi davantage ce qui est le propos de la pointe, et redonne cette dernière sur deux vers dans un quatrain final où il reprend presque *in extenso* le contenu du quintil²⁸⁸.

Les quintils du « Pseaulme Cent quarante & troisesme » (t. II, p. 625) se structurent aisément en 3-2-vers, exception faite des strophes six, huit, douze et vingt-trois dans lesquelles la concordance des modules 2, bien qu'effective, est moins évidente. Je prends, à titre d'exemple, la sixième strophe :

Là dedans à toy je souspire,	phrase
A toy je tends mes mains, ô Sire,	phrase – fin de gr ?
Et mon âme en sa grand' clameur	début phrase introduite par un conj.
A soif de toy, & te desire,	
Comme seiche terre l'humeur.	fin de de phrase - fin de m.

(§6)

La présence d'une coordination au début du troisième vers soutient une lecture 2-3-vers mais cette hypothèse aboutit à une superstructure rimique surprenante (aa/bab). De plus, le deuxième module, dans l'hypothèse métrique initiale (3-2-vers), reste suffisamment consistant pour que soit maintenue l'hypothèse métrique dominante (3-2-vers).

Les modules conclusifs des chansons XXIII (t. I, p. 191) et XXIX (t. I, p. 194) sont également consistants dans cette hypothèse.

J'ai annoncé six pièces, j'en ai traitées quatre. La nature véritable des autres chansons, la XXVI (t. I, p. 197) et la XXVII (t. I, p. 197) pose, en effet, problème. Elles sont paginées, chez Defaux comme chez Dolet (1538), en deux quintils distincts mais au regard de leur

²⁸⁷ Ce même déséquilibre existe dans l'original latin, donné en exergue par Defaux, quasiment dans les mêmes proportions.

²⁸⁸ Le texte du huitain est :

Roulet, quand Monsieur je te nomme,
 Tu deviens fier, cela est laid.
 Le faiz je pour plaire à tel homme ?
 Si tu le crois, tu es aussi foullet.
 Monsieur je ne te dy, Roulet,
 Pour cela, ne pour ta vallue :
 J'en dy autant à mon varlet
 Bien souvent quand je le saluë.

forme, je pencherais plutôt pour un unique dizain, ce qui serait beaucoup plus cohérent sur les plans de la superstructure métrique et du sens :

Pour la Blanche

Pourtant si le Blanc s'efface,	a		\	m		
Il n'est pas à despriser :	b		/		\	gr
Comme luy le Noyr se passe,	a		\	m	/	\
Il a beau temporiser.	b	┘	/			
Je ne veulx point me priser,	b	┘	\			ggrm
				m		
Ne mesdire en ma revanche :	c	┘	/		\	m /
Mais j'ayme mieulx estre blanche	c	┘	\	m	/	
Vingt, ou trente ans ensuivant	d		/	\	gr	
En beaulté nayve, & franche,	c		\	m	/	
Que noire tout mon vivant.	d		/			

En rassemblant les deux strophes, on résout une difficulté logique (les vers 4 et 5 forment une unité syntaxique et sémantique, les séparer créerait un enjambement curieux) et métrique (la première strophe s'achève sur deux rimes principales consécutives, situation non pas unique mais rare). On retrouve surtout un dizain commun, (abab bc cdcd). Cette analyse, effectuée sur la seconde pièce, est applicable à la première.

(aab ba)

Dans la logique de ce qu'écrit l'anonyme lorrain du *Traité de l'art de Rhétorique*_[26], cette strophe est un quatrain (abba) avec un vers adjoint en son début²⁸⁹. Elle est aussi, pour l'analyse modulaire, une variante de (aab ab) par inversion rimique du second module²⁹⁰. Sa superstructure, 3-2-vers, est naturellement commune avec celle de la forme non invertie. Je l'ai démontré lorsque j'ai exemplifié, par la série des *Estreines*, la méthode ponctuéométrique (chap. 1.3.3.). Cet ensemble constitue un groupe important du corpus mais il n'est pas majoritaire. La répartition des pièces rend compte de la prépondérance des rondeaux dans ce contexte. La distribution est la suivante :

60 rondeaux

43 étrennes

²⁸⁹ Langlois, 1902_[41], p. 208.

²⁹⁰ Voir de Cornulier, 1995_[123], p. 138, note 27.

4 chansons

3 épîtres en forme de rondeaux

3 épigrammes dont une en forme de rondeaux

1 psaume

8 pièces en appendice attribuées à Marot en forme de rondeaux

Soit cent vingt-deux pièces dont 60% sont des rondeaux. La prédominance d'une forme fixe dans l'usage du quintil (aab ba), chez Marot comme chez ses contemporains et prédécesseurs, justifie les propos de Martinon :

Qu'est-ce, en effet, que cette forme aabba ? C'est tout simplement un couplet de rondeau [...] qu'on fut tenté de transporter tel quel dans la chanson et dans l'ode.

(1912_[166], p. 205. Au sujet d'une ode de Magny)

Le développement de certaines strophes qui, employées d'abord dans les formes fixes, auraient pris leur indépendance par la suite, est une hypothèse envisageable – elle est d'ailleurs valable pour les strophes communes des ballades (abab bcbc, par exemple). J'ignore si le quintil (aab ba), utilisé comme strophe à part entière et non comme partie d'un tout, est né d'une telle transposition mais j'ai la conviction que cette strophe a, contrairement à ce que pense Martinon²⁹¹, une frontière de modules après le troisième vers.

Hors rondeaux, les quintils concernés sont essentiellement situés dans la section des *Estreines*. Cet ensemble, très homogène, est propice à l'établissement de statistiques. C'est pourquoi je l'ai choisi pour illustrer le fonctionnement de la méthode ponctométrique²⁹². Les données obtenues avec cette méthode ont abouti à la conclusion que la structure fondamentale est (aab ba), forme que décrivent les théoriciens. Il est possible de compléter cette approche par un test de consistance d'expressions métriques. Celui-ci permet de déterminer le degré de consistance du module conclusif (1 très consistant, 2 consistant, 3 moins consistant voire inconsistant). J'envisage, pour chaque poème, deux superstructures possibles, 3-2-vers – hypothèse métrique la plus probable – et 2-3-vers, qui apparaît parfois comme une alternative à ce schéma en terme d'analyse en constituants. Si cette seconde hypothèse se confirme, il faudra, pour qu'elle soit valide

- 1- que l'hypothèse métrique ne soit pas applicable sur les pièces concernées (M2 inconsistant dans l'hypothèse 3-2-vers)

²⁹¹ Pour qui elle est « sans césure possible » (1912_[166], p. 205)

²⁹² Chapitre 2.2.3.

2- que l'hypothèse 2-3-vers puisse lui être substituée.

3- Que cette situation ne soit pas marginale (principe d'équivalence externe).

Je compare ensuite ces données avec l'hypothèse initiale (hyp. i), issue du relevé de ponctuation. Cette superposition permet de résoudre les cas insolubles avec les seules données de consistance. L'hypothèse théorique (hyp. t) est le résultat de la comparaison. Cette méthode a pour défaut principal d'être relativement mécanique, j'ai parfois été amenée à la corriger en m'appuyant sur ma propre perception des textes, d'où l'existence d'une dernière hypothèse (« hyp.f » pour hypothèse finale). Elle donne cependant des résultats relativement exploitables.

	Titres	Incipits	Ponctuation					Hyp. i	23v.	32v.	Hyp. t	Hyp. f	Remarques
I	A la Roïne	Au ciel ma Dame	3	3	0	0	9	23	2	2	23	32	
II	A ma Dame la Daulphine	A ma Dame	0	6	3	0	9	23	2	1	32*	32*	
III	A ma Dame Marguerite	A la noble Marguerite	3	3	0	0	9	23	1	2	23	32	
IV	A ma Dame la Princesse de Navarre	La Mignonne	3	0	3	3	9	32	2	1	32	32	
V	A ma Dame de Nevers	A la Duchesse de Nevers	0	3	3	0	9	32	2	2	32	32*	
VI	A ma Dame de Montpensier	Vostre beaulté	0	3	6	0	9	32	3	1	32	32	
VII	A ma Dame d'Estampes	Sans prejudice	3	0	3	0	9	32	3	2	32	32	
VIII	A elle encores	Vous reprendrez	0	3	0	0	9	23	2	2	23	32	
IX	A la Contesse de Vertuz	Veue ceste belle jeunesse	3	3	3	0	9	32	3	1	32	32	
X	A ma Dame l'Admiralle	La douce beaulté	0	0	0	0	9	32	3	2	32	32	
XI	A ma Dame la grand' Seneschalle	Que voulez vous	3	9	3	0	9	23	1	2	23	32	
XII	A ma Dame de Canaples	Noz yeulx de veoir	0	0	6	0	9	32	3	2	32	32	
XIII	A ma Dame de l'Estrange	A la beaulté de l'Estrange	3	3	6	0	9	32	2	1	32	32	
XIV	A Miolans l'Aisnée	Miolans l'aisnée est bien	3	0	3	0	9	32	3	1	32	32	
XV	A Miolans la jeune	A Miolans la puisnée	3	0	0	0	9	32	3	2	32	32	
XVI	A Bonneval	Sa fleur durer	3	6	0	3	9	23	1	3	23	23 ?	M2 div. 3-2v
XVII	A Chastagneray	Garde toy de descocher	3	3	6	0	9	32	3	1	32	32	
XVIII	A Torcy	Damoyselle de Torcy	3	0	3	0	9	32	3	2	32	32	
XIX	A Douartis	Cent nobles	0	3	3	0	9	32	3	2	32	32	
XX	A Cardelan	C'est bon pays	0	6	0	0	9	23	1	2	23	32	
XXI	A ma Dame de Bressuyre	S'on veulx changer	0	0	3	0	9	32	2	1	32	32	
XXII	A ma Damoyselle de Macy	Soubz vos attours	3	3	6	0	9	32	2	1	32	32	
XXIII	A ma Damoyselle de Duras	Belle, quand foy juras	0	3	6	0	9	32	2	1	32	32	
XXIV	A Telligny	Montreul monstre	3	3	0	0	9	23	2	2	23	32	
XXV	A Ryeulx	Damoyselle de Ryeulx	3	0	6	0	9	32	3	1	32	32	
XXVI	A Davaugour	Nature, ouvriere sacrée	0	3	0	0	9	23	2	2	23	32	
XXVII	A Helly	Dixhuict ans	3	6	0	3	0	23	1	2	23	32	
XXVIII	A la Chapelle	J'estreine de nom	0	6	3	3	9	23	1	2	23	32	
XXIX	A Brazay	En sa douceur	0	0	6	0	9	32	2	1	32	32	
XXX	A Memillon	Si quelcun	0	3	3	0	9	32	1	2	23*	32*	V.3-5 ph.
XXXI	A Lursinge	Je puisse devenir	3	0	3	3	9	32	3	2	32	32	
XXXII	A Lucresse	Cest An vous fasse	0	0	0	0	9	32	2	2	32	32	V.3-5 sub.
XXXIII	A Bye	Voz grâces	0	0	6	0	9	32	2	1	32	32	

XXXIV	A la Baulme	Bien doibt la Baulme	0	0	0	0	9	32	3	2	32	32	Rejet v.3
XXXV	A Saintan	De response	0	0	3	0	9	32	3	2	32	32	
XXXVI	A Brueil l'aisnée	Je donne à Brueil	0	3	0	3	9	23	2	2	23	32	
XXXVII	A Brueil la jeune	Si vous n'estes	0	3	6	3	9	32	2	1	32	32	
XXXVIII	A d'Aubeterre	Aubeterre amour	3	9	6	0	9	23	1	2	23	32	
XXXIX	A la Tour	Pour estreines	3	0	3	0	9	32	3	1	32	32	Rejet v.3
XL	A Orsonvillier	Si Dieu	3	0	3	0	9	32	2	1	32	32	
XLI	A ma Dame du Gauguier	Je vous donne	0	0	0	0	9	32	2	2	32	32	
XLII	A elle mesmes	Pour vostre estreine	3	0	3	3	9	32	2	1	32	32	
XLIII	A ma Dame de Bernay, dicte Saint Pol	Vostre mary	0	6	3	0	9	23	1	1	23	32	
Moyennes			1,4	2,3	2,7	0,6	8,7						
Moyennes arrondies			1	2	3	1	9						

Avec l'hypothèse théorique, on obtient les mêmes résultats qu'avec la seule hypothèse ponctuéométrique à une exception près, la pièce II (« A ma Dame la dauphine »), soit 37% de poèmes 2-3-vers et 63% de poèmes 3-2-vers. Mais l'examen de la consistance du second module conduit à corriger à treize reprises l'hypothèse initiale. Ainsi, si l'on prend pour exemple la sixième étrenne – celle pour laquelle j'ai comparé les arborescences métriques et syntaxiques²⁹³ –, on dispose d'une hypothèse théorique 3-2-vers avec un second module très concordant (ce qui ne serait pas le cas dans l'hypothèse 2-3-vers, où ce module serait discordant) confirmée par l'analyse ponctuéométrique. La structure du texte est effectivement 3-2-vers. Si l'on reprend la première étrenne, également étudiée au chapitre 1.3.3., les modules conclusifs sont consistants dans l'hypothèse 2-3-vers et 3-2-vers, le relevé de ponctuation favorise la première structure, l'hypothèse théorique est alors 2-3-vers. Cependant, la structure usuelle de ce type de quintil étant 3-2-vers, je ne peux l'ignorer, d'autant qu'elle aboutit à un module 2 aussi concordant que celui issu de l'hypothèse théorique. Je la garde, en conséquence, comme hypothèse finale. Enfin, dans la vingt-septième étrenne, celle que Marot donne « A Helly » (t. II, p. 378), le second module est plus consistant dans l'hypothèse 2-3-vers (phrase) que dans l'hypothèse 3-2-vers (le complément d'objet indirect, « à vostre sens rassis », dans le premier module est rappelé par le pronom « en » dans le deuxième) :

²⁹³ Voir chapitre 1.3.3.

Dixhuyct ans je vous donne	a	0	
Belle, & bonne :	a	6	fin de phrase
Mais à vostre sens rassis	b	0	début de ph. marqué par coord.
Trente cinq, ou trente six,	b	3	
J'en ordonne.	a	9	fin de phase

Néanmoins, le second module reste encore suffisamment consistant dans l'hypothèse usuelle pour que l'hypothèse 3-2-vers soit retenue comme hypothèse finale. Une seule pièce pose des problèmes de consistance dans l'hypothèse 3-2-vers sur l'ensemble du corpus, l'étrenne adressée « A Bonneval » (XVI, t. II, p. 374) :

Sa fleur durer ne pourra,	a	3	
Et mourra :	a	6	fin de phrase
Mais cette grâce, laquelle	b	0	début de ph. marqué par coord.
La faict tousjours trouver belle,	b	3	
Demourra.	a	9	fin de phrase

La ponctuation favorise d'emblée 2-3-vers (ponctuation moyenne à la fin du second vers et absence de ponctuation à la fin du troisième) mais le relevé de ponctuation n'est pas un critère aussi fondamental que celui de concordance de l'expression métrique terminale. Or, alors que le cadre syntaxique global est identique à celui de la pièce précédente – pourtant 3-2-vers –, on ne peut faire naturellement la même hypothèse pour cette pièce parce que le second module y serait divergent (contre-rejet du pronom « laquelle » à la frontière du premier module). Cependant, cela ne veut pas dire que cette pièce n'est pas 3-2-vers – la pression métrique des autres pièces est telle qu'elle ne peut pas être autre chose – elle présente simplement un contre-rejet à la fin du troisième vers. L'analyse de la totalité des étrennes confirme donc la seule hypothèse 3-2-vers.

Il reste à la valider auprès des autres pièces du corpus. Les analyses en constituants donnent, pour elles, les résultats suivants :

Pièce		§1	§2	§3	§4	§5
Chanson VI	t. I, p. 182		2-3/(1-4)	2-3	3-2	
Chanson XIX	t. I, p. 189		2-3	2-3		
Chanson XX	t. I, p. 190		2-3/(4-1)	3-2/(2-3)/(4-1)		
Chanson XXXIII	t. I, p. 196		3-2	2-3		
Epigr. XXXIV	t. II, p. 219	2-3				
Epigr. LIX	t. II, p. 319	3-2				
Psal. 13	t. II, p. 586	2-3	3-2	2-3	2-3	3-2

Dix strophes seraient 2-3-vers et six 3-2-vers. Soit une répartition inverse à celle des *Estreines*. Par ailleurs, dans une même pièce, les deux analyses peuvent cohabiter. Jusque là, il n'y a rien de surprenant mais une troisième hypothèse se dessine, visible dans la sixième chanson. Je reproduis l'intégralité du texte, il illustre les trois conjectures :

Amour, et Mort m'ont fait outrage.	phrase
<u>Amour me retient en servage,</u>	<u>phrase – gr – fin m1</u>
Et Mort (pour accoistre ce dueil)	
A prins celluy loin de mon œil,	
Qui de pres navre mon courage.	phrase coordonnée – m – fin m2
Helas Amour, tel personnage	
<u>Te servoit en fleur de son aage,</u>	<u>phrase – gr – fin m1</u>
Mais tu es ingrat à mon vueil	
De souffrir Guerre, et son orgueil	
Tuer ceulx, qui t'ont fait hommage.	phrase coordonnée – m – fin m2
Si est ce à mon cueur advantage,	
De ce que son noble corsage	
<u>Gist envers, loing de mon acueil,</u>	<u>phrase – gr – fin m1</u>
Car si j'avois veu son Sercueil,	
Ma grand douleur deviendroit rage.	phrase coordonnée – gr – fin m2

L'analyse des constituants grammaticaux favorise une lecture en 2-3-vers pour les deux premières strophes. La troisième strophe est, sans problème, 3-2-vers. On pourrait s'arrêter à cette analyse. Cependant, si la syntaxe contrarie la structure habituelle en rendant incohérent le passage d'une frontière modulaire entre le 3-vers et le 2-vers dans la première strophe, une phrase étant contenue dans les trois derniers vers, le sens permet de retrouver la consistance nécessaire à ce module (2 vers centrés sur l'évocation de l'amant). Je garde donc comme unique superstructure possible pour cette strophe la seconde décrite, 3-2-vers. L'hypothèse 1-4-vers n'est pas prise en compte dans ce poème dans la mesure où elle n'est pas pertinente puisque l'analyse métrique se focalise essentiellement sur la consistance des unités conclusives. Il suffit pourtant simplement de la retourner (4-1-vers→1-4-vers.) pour la retrouver.

Voici la première strophe de la vingtième chanson :

Le cueur de vous ma presence desire, phrase
Mais pour le mieulx (Belle) je me retire, phrase coordonnée – gr – fin m1
Car sans avoir aultre contentement,
Je ne pourroys servir si longuement : phrase coordonnée
Venons au poinct, au poinct qu'on ose dire. phrase – m – fin m2

L'hypothèse 2-3-vers est envisageable, les deux modules s'achevant sur des fins de phrases. Le quatrième vers se conclut pareillement. La strophe pourrait donc être considérée comme parfaite au terme du quatrième vers. Dans cette hypothèse, on aurait un quatrain (aa/bb), avec une frontière de modules médiane tout à fait habituelle, suivi d'un vers conclusif. Il ne s'agirait là que d'une hypothèse secondaire redoublant l'hypothèse 2-3-vers. Or cette hypothèse est remise en cause par la pression métrique. Les deux vers sont suffisamment consistants pour que la pièce soit 3-2-vers. Cette même pression induit une relecture du second quintil de la chanson :

Belle Brunette, à qui mon cueur souspire,
Si me donne ce bien (sans m'esconduire) phrase par récupération de h1v.3 – fin m1
Je serviray:/ mais sçavez vous comment ? phrase (rendant possible hyp. 2-3-v)
De Nuict, & Jour tresbien, & loyaulment. phrase (rendant possible hyp. 4-1-v)
Si ne voulez, je fuyray mon martyre. phrase

La structure 2-3-vers, bien que contrariée par le rejet, peut sembler *a priori* plus juste que 3-2-vers. En effet, dans la seconde hypothèse, le cinquième vers étant clairement conclusif, le quatrième vers se trouverait isolé. Par ailleurs, si les quatre premiers vers constituent une unité sémantique basée sur l'hypothèse du consentement de la belle, le dernier envisage une autre hypothèse beaucoup moins favorable. Néanmoins, les deux derniers vers sont consistants dans l'hypothèse métrique habituelle, et la frontière modulaire reste après le troisième vers. Dans tous les cas, les strophes 4-1 ou 1-4 sont aussi 3-2-vers. Les hypothèses basées sur le sens et la syntaxe demeurent ainsi tributaires des hypothèses métriques, qu'elles complètent. Dans les faits, lorsque l'on regarde les modules conclusifs de chacune de ces strophes dans l'hypothèse 3-2-vers, on constate d'ailleurs qu'ils sont tous au minimum convergents, ce qui assure une seule superstructure métrique, 3-2-vers.

Cette superstructure est aussi celle des rondeaux à base 5 (R5), soixante-douze pièces au total. Sur l'ensemble de ces pièces, je n'ai trouvé que 5, 5% strophes dont le second module était faiblement consistant, voire inconsistant :

- Dans les 60 rondeaux, la §1 des rondeaux IX, XIII, XX, XXI, XXII (ponctuation absente à la fin du troisième vers dans Dolet 1543_[111]).
- Dans les 3 épîtres en forme de rondeaux, la §1 de l'épître I.3, la §3 du second rondeau de l'épître II.1.
- Dans les 8 pièces en appendice, la §3 du rondeau VI (*Adolescence Clémentine*, 1534).

Je reviendrai plus amplement sur leur structure dans la septième partie.

(ab aab)

Ce quintil est le seul de cet ensemble à posséder un premier module plus court que le second (m=1, n=2) :

La première rime paire b, en marquant la césure, divise le [quintil]²⁹⁴ en parties inégales, dont la seconde est comme le développement de la première, et doit être plus longue.

(Martinon, 1912_[166], p. 183)

Marot l'utilise pour quatre pièces²⁹⁵ :

- le second poème de l'*Adolescence*, texte dédicatoire à une Dame, t. I, p. 15
- une épigramme à Anne, t. II, p. 245
- deux psaumes, le quatrième (t. II, p. 568) et le quinzième (t. II, p. 589).

Le poème à Anne est reproduit par Sébillet, qui prend ce schéma pour exemple de l'épigramme de cinq vers (dans Goyet, 1990_[38], p. 101). Je choisis, pour ma part, la dédicace :

Tu as (pour te rendre amusée)	a	\	m		
Ma Jeunesse en Papier icy.	b	/		\	gr
Quant à ma jeunesse abusée,	a	\		/	
Une aultre que toy l'a usée :	a		m		
Contente toy de ceste cy.	b	/			

²⁹⁴ Je corrige une coquille probable. Le texte porte : « divise le quatrain ». Or le contenu du passage est sans ambiguïté, Martinon parle du quintil (ab aab).

²⁹⁵ « Le dict Auteur introduisant ung Amoureux declarant six visions siennes » correspond aux cinq premiers vers du premier onzain du « Chantz des visions de Petrarque ». Le quintil apparent n'est donc qu'un fragment d'une strophe.

La superstructure métrique 2-3-vers, relativement simple, est parfois moins apparente que dans ce poème en raison de décalages syntaxiques qui laissent supposer une lecture en 3-2-vers. Peuvent se lire ainsi les quatrième et sixième strophes du psaume 4, la quatrième et la cinquième du psaume 15. Je donne, à titre d'exemple, la quatrième du deuxième texte :

[Ce sera l'homme contemnant
Les vicieux :][aussi qui prise
Ceux, qui craignent le Dieu regnant :]
[Ce sera l'homme bien tenant
(Fust ce à son dam) la foy promise :]

Les enjambements s'additionnent dans le second vers, rendant la structure un peu floue. Mais l'anaphore et la syntaxe (fin de phrase à la fin du premier module) rétablissent une organisation, explicitement binaire, 3-2-vers. Quatre strophes sur quinze au total suivent donc ce modèle. On peut alors s'interroger sur la pertinence réelle d'une telle structure dans le cadre d'une analyse métrique, comme on s'est interrogé sur celle des quintils (aab ab) d'apparence 2-3-vers. De fait, pour ces quatre strophes, intégrées à des ensembles plus vastes comprenant des quintils 2-3-vers, il est possible de percevoir la structure la plus simple en renonçant à l'analyse purement syntaxique au profit d'une analyse plus souple d'ordre thématique. Dans le cadre du poème cité, « l'homme bien tenant la foy promise » des vers 4 et 5 est « aussi [celui] qui prise ceulx, qui craignent le Dieu regnant » (vers 3 avec récupération de l'hémistiche 2 du vers 2). Les quinze quintils (ab aab) du corpus respectent ainsi tous une même organisation en 2-3-vers.

4.3.2.2. Superstructures à quatre niveaux

(abaab bcbbc)

La superstructure de ce dizain peut être facilement déduite de celle du quintil (ab aab), dont elle est issue par duplication. Le second module reprend ainsi la structure exacte du premier, avec lequel il est rattaché par rétro-enchaînement. La strophe est géminée. On la trouve dans trois épigrammes, toutes de forme globale 1:

- « Au Duc d'Orléans », t. II, p. 226
- « De l'Amour chaste », t. II, p. 248
- « Sur l'esleu Macault », t. II, p. 323

Chacune de ces pièces mérite que l'on s'y arrête. La première parce qu'elle suit le schéma attendu et peut servir à l'exemplifier, la troisième en raison d'un décalage forme/sens

frappant, la seconde parce qu'elle échappe *a priori* à cette organisation.

Si l'on part du principe que cette strophe est la forme géminée du quintil (ab aab), on peut s'attendre à ce que sa superstructure détaillée soit 2-3/2-3-vers. C'est effectivement le cas de celle de l'épigramme « Au Duc d'Orléans » :

Prince, ce Griffon, qui me gronde,	a	\	m		
Semble à Jouan, qui se mordoit.	b	/		\	gr
Que voulez vous, que luy responde ?	a	\		/	\
C'est la plus grand' pitié du monde,	a		m		ggre
Excuser plus tost on le doibt :	b	∩	/		
Car quand ainsi son feu jectoit,	b	∩	\	m	/
Et qu'il disoit argent en Pouppe,	c	/		\	gr
Le paovre homme se mescomptoit,	b	\		/	
Et vouloit dire, qu'il estoit	b		m		
Tousjours yvre, comme une soupe.	c	/			

C'est également vrai pour celle de l'« Esleu Macault » à cette différence près que l'organisation du second groupe rimé est beaucoup plus incertaine :

Si sçavoir veulx les rencontres plaisantes	[prop.
<u>Des saiges vieulx, faittes en devysant.</u>]
O tu, qui n'a lettres à duysantes,	[apostrophe – prop -
Grâces ne peulx rendre assez suffisantes	principale
<u>Au tien Macault, ce gentil traduyant.</u>]
[Car en ta langue orras (icy Lysant)	[conj.- CC - v. - CC
<u>Mille bons motz propres à oindre, & poindre.</u>	CO = co + gr. adj.
Ditz par les Grecz, / & Latins.][T'advisant,	+ gr. adj.][CC - v.
Si bonne grâce eurent en bien disant,	prop.
Qu'en escryvant Macault ne l'a pas moindre.]	prop.]

La première phrase du second groupe rimé passe une frontière de modules et une frontière d'hémistiche, entraînant un contre-rejet au vers 8. Cet agencement a le mérite de mettre en valeur la section qui débute le huitième vers, celle où sont nommés les Grecs et les Latins. Or, dans cette épigramme, Marot vante la science d'un « gentil traduyant », qui rend accessible au « lysant » les écrits des Anciens. Quoi de plus normal alors de voir ces termes déplacés pour être plus visibles. La situation du dernier texte est plus complexe dans la mesure où la structure globale, elle-même, y est aléatoire :

Amoureux suis, & Venus estonnée
De mon amour, là où son feu deffault : fin phrase – fin m
 Car ma Dame est à l'honneur tant donnée,
 Tant est bien chaste, & conditionnée,
Et tant cherchant le bien, qui point ne fault, fin de proposition – fin gr
 Que de l'aymer aultrement, qu'il ne fault,
Seroit ung cas par trop dur, & amer : fin prop. – fin phrase – fin m
 Elle est (pourtant) bien belle, & si le vault,
 Mais quand je sens son cueur si chaste, & hault,
 Je l'ayme tant, que je ne l'ose aymer. fin phrase – fin gr

Le comparatif des adjectifs (v. 4) – ou équivalents (v. 5) – est situé dans le second groupe rimé (v. 6-7). La frontière principale, celle qui marque l'organisation en 5-5-vers, se situe donc au sein d'une phrase complexe. Cependant, elle se trouve également aux bornes de deux propositions, ce qui rend possible l'application du schéma de base, 2-3/2-3-vers, d'autant plus que les autres frontières coïncident avec des fins de phrase.

(abaab bcbc)

Ce neuvain est une strophe isolée dans le corpus. Il vient d'une épigramme adressée « Au Roy » (t. II, p. 710) :

	N1		N2		N3		N4
Plaise au roy congé me donner	a	\	m				
<u>D'aller faire le tiers d'Ovide.</u>	b_p	/		\			
Et quelzques deniers ordonner	a	\			gr	\	
<u>Pour l'escrire, couvrir, orner.</u>	a		m	/			ggre
Après que l'auray mis en vuyde,	b_s	/					/
Ilz serviront aussi de guyde	b_s	\	m	\	gr		
<u>Pour me mener là où je veulx.</u>	c	/		/			
Mais au retour, comme je cuyde,	b_s	\	m				
Je m'en reviendray bien sans eulx.	c	/					

Il n'existe pas de doute possible sur l'analyse en constituants, 2-2/3-2-vers. La saturation du premier module de niveau 2 se fait, dans cette hypothèse, au niveau 4 et la rime principale du premier module a pour écho une rime secondaire. Cette superstructure est suffisamment marginale sur le plan métrique pour que l'on puisse douter de sa pertinence. Le schéma fondamental d'une telle strophe est probablement, en réalité, 2-3/2-2-vers (superstructure proche de celle du schéma précédent) avec un groupe rimé terminal de quatre vers

indéniablement consistants.

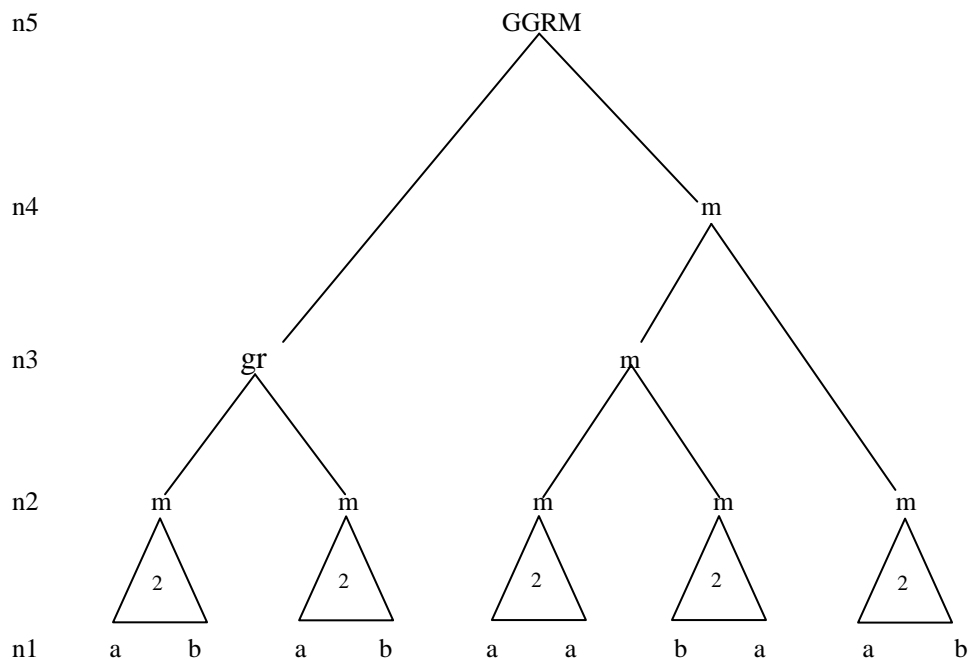
(abab aabaab)

Le dizain de l'épigramme à « Ysabeau » (t. II, p. 232) comprend *a priori* deux GR, le quatrain initial de base et sa variante augmentée. Mais cette disposition ne coïncide pas avec l'analyse syntaxique²⁹⁶. Il est difficile, en effet, d'envisager une frontière syntaxique entre le septième et le huitième vers :

	Quand j'escriroys, que je t'ay bien aymée,	
	Et que tu m'as sur tous aultres aymé.....	fin proposition – fin m.....
	Tu n'en seroys femme desestimée,	
4	Tant peu me sens homme desestimé.....	fin phrase – fin gr
	Petracque a bien sa maistresse nommée	
	Sans amoindrir sa bonne renommée :.....	fin phrase – fin m.....
	Doncq' si je suis son Disciple estimé,	
8	Craindre ne fault, que tu en soys blasmée.....	fin phrase – fin m.....
	D'Anne j'escry, plus noble, & mieulx famée,	
	Sans que son los en soyt point deprimé.	fin phrase – fin m

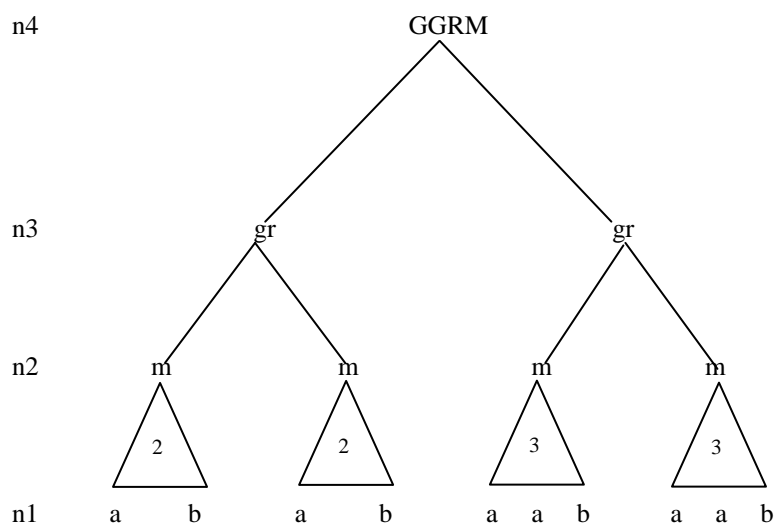
La proposition composant le septième vers dépend, sur le plan syntaxique, d'une phrase située au huitième vers. De plus, l'analyse thématique voudrait que l'on sépare les deux derniers vers du dizain, puisque les quatre premiers sont consacrés à la comparaison de l'auteur à Pétrarque et d'Ysabeau à Laure et les deux derniers à Anne. D'où :

²⁹⁶ Pour Mazaleytrat (1995_[167], p. 102), cette strophe est une variante de ab/ab//ccd/eed. Elle a donc la structure 2-2/3-3-vers.



Hypothèse logique (analyse en constituants + analyse thématique)

Cette hypothèse, comme la précédente, suppose un module inversé en position terminale (la rime principale du sizain n'est plus b mais a). Il est préférable de maintenir l'hypothèse métrique de départ en 2-2/3-3-vers. Elle permet d'éviter cet étrange quatrain (aaba) et de conserver un équilibre dans le nombre de vers par module :



Hypothèse métrique

Cette structure serait, pour moi, le meilleur compromis forme/sens : le lien syntaxique entre le vers 7 et le vers 8 ne permet pas en soi d'invalider l'hypothèse 3-3-vers pour le second GR

puisque le module conclusif reste consistant, le lien thématique se renoue différemment dans ce même GR (vers 5 à 7 autour du poète, vers 6 à 10 autour d'Anne), la pièce respecte les propriétés métriques habituelles (deux schémas (amb anb)). Je n'ai, pour assurance de la validité de ce schéma, que des données concernant une unique strophe, mais tout concorde pour maintenir une structure qui doit être la structure canonique (2-2/3-3-vers).

(aabccb bdbd)

Ce dizain, formé d'un sizain suivi d'un quatrain, quoique unique dans le corpus marotique, est moins marginal qu'il n'y paraît. Martinon (1912_[166], p. 409) mentionne, en effet, des dizains structurellement équivalents à celui de Marot au XVI^e siècle chez Peletier (même schéma sans rétro-enchaînement : (aabccb dede)) ainsi qu'au Moyen Âge, sur deux rimes (aabaab baab), chez Jean de Brienne²⁹⁷.

Le dizain étant décidément composé d'un quatrain et d'un sizain, les poètes devaient encore se demander si l'on ne pourrait pas commencer par le sizain tout aussi bien que par le quatrain. On l'avait fait dès le Moyen âge, sur deux rimes.

(Martinon, 1912_[166], p. 409)

Marot emprunte donc, pour l'épigramme LVIII (t. II, p. 273), un schéma déjà en usage chez ses prédécesseurs mais le modifie légèrement : le sizain est sur trois rimes et non sur deux (application du principe de réduction structurelle aab aab → aab ccb) et la rime principale du quatrain ne reprend pas l'une des rimes secondaires du sizain. Pourtant, le second GR reste encore rétro-enchaîné. Dernier marqueur de l'origine médiévale du dizain avant une ultime étape vers une modernisation complète sans polygamie rimique. La distribution de la strophe est stable puisque chaque groupe rimé est formé de modules géminés :

²⁹⁷ Jean 1^{er} de Brienne (≈1173-1237). Roi de Jérusalem de 1210 à 1225, puis empereur latin de Constantinople de 1229 à 1237. Ecrivain de langue d'oïl.

Les cerz en rut pour les Bisches se battent,	a	\			
Les Amoureux pour les Dames combattent,	a		m		
Ung mesme effect engendre leurs discords :	b	/		\	gr
Les Cerz en rut d'amour brament, & crient,	c	\		/	\
Les Amoureux gemissent, pleurent, prient,	c		m		
Eulx, & les cerz feroient de beaux accords :	b ɿ	/			ggre
Amants sont Cerz à deux pieds sous ung corps,	b ʝ	\	m		
Ceux cy à quatre : & pour venir aux testes,	d	/		\	gr /
Il ne s'en fault, que ramures, & cors,	b	\	m	/	
Que vous Amants ne soyez aussi bestes.	d	/			

Etonnamment, le premier hémistiche du vers antépénultième est enjambant. Pour le reste, cette strophe est nettement 6-4-vers.

(aabaab bbcbc)

L'onzain (aabaab bbcbc) est de facture un peu plus complexe que les précédentes strophes dans la mesure où il est issu du quatrain (abab) par duplication *et* par augmentation. En témoigne ce « dizain » de onze vers²⁹⁸ servant de « suscription » au *Balladin* (t. II, p. 716) :

	Noble Seigneur puissant & magnanime,	a	\		
	Il vous plaira voir ce livre en rithme	a		m1	
	Faict par Marot bon rethoricien.	b	/	\	gr
4	[S]'il ne vault rien, n'en faictes nulle estime.	a	\	/	\
	Mais [s]'il est bon, permetez qu'on l'imprime	a		m2	
	Pour consoler tout fidelle chrestien.	b ɿ	/		ggre
	Plusieurs l'on veu, qui l'on trouvé tresbien :	b ʝ	\		
8	Clers & docteurs disent qu'il n'y a rien	b		m3	/
	Qui sonne mal, mais je n'ay prins l'audace	c	/	\	gr
	De l'imprimer sans que de vostre bien	b	\	m4	/
	J'ay un congé venant de vostre grâce.	c	/		

Les deux superstructures qui le composent, (aab aab) et (aab ab)²⁹⁹, sont fréquentes mais il est rare de les voir assemblées³⁰⁰. D'ailleurs, Marot utilise peu le sizain comme schéma initial de strophe. Il l'emploie seulement à six reprises pour :

²⁹⁸ J'ai bien recompté. Il y a décidément un problème dans le titre ou dans la strophe.

²⁹⁹ Le rejet du groupe prépositionnel « De l'imprimer » au premier hémistiche du vers 9, ne change pas *a priori* la structure métrique fondamentale de cette strophe.

³⁰⁰ De fait, Martinon ne répertorie rien d'approchant. Le seul schéma commençant par un sizain est (aabaab bcdd) (1912_[166], p. 589). On est loin du schéma marotique.

- le dizain (aabccb bdbd)
- l'onzain sujet de ce paragraphe
- le douzain (aabaab bbabbA)
- les treizains (aab aab bddedde), (aabaab cccd eed) et (aab ccb bddedde).

La forme la plus proche de l'onzain est celle du dizain. D'où, peut-être, l'erreur du titre. Pour récupérer à partir d'elle le onzain, il suffit, en effet, simplement de se défaire de la polygamie rimique sur le premier groupe rimé (→ aabaab bcbc) et d'adjoindre un vers aux deux vers constitutifs du troisième module (→ aabaab bbcbc). Ce septième vers pourrait, du reste, être extrait de la pièce sans que cela n'en perturbe la syntaxe ou le sens, comme si ce vers, par lui-même complètement autonome, avait été inséré tel quel dans la strophe.

(abab bbcbc)

Cette strophe est, comme la précédente, formée par duplication – (abab) devient (bcbc) – et augmentation (dans le module 3, bc devient bbc). Elle s'apparente, par sa facture, au huitain (abab bcbc) :

Le septain et le neuvain dépendent du huitain : [...] le neuvain [se fait] en ajoutant à ce vers septième un rimant avec lui en rime plate.

(Sébillot, dans Goyet, 1990_[38], p. 102)

Bien qu'en l'occurrence Sébillot décrive un autre neuvain, (abab bcbbc), la logique comptable, propre aux théoriciens de l'époque³⁰¹ qu'il pose ici, traduit assez précisément ce qu'est ce schéma. On peut pareillement établir un parallèle avec le neuvain, (aabab bcbc)³⁰², et reprendre la définition qu'en donne l'auteur du *Traité de l'Art de Rhétorique* dans laquelle il décrit le premier vers comme *adjoinct* (Langlois, 1902_[41], p. 208). Marot n'utilise pas ces deux modèles, néanmoins, il est évident que le principe de construction par vers adjoinct est celui qu'il applique. Martinon, quant à lui, envisage une autre origine, il n'additionne pas, il soustrait :

³⁰¹ Voir première partie.

³⁰² Il suffit d'inverser les deux groupes rimés pour retrouver le schéma marotique.

Ainsi, le neuvain classique débute par un quatrain. Nous venons de signaler sa parenté à ce point de vue avec le dizain. Sans affirmer absolument que le neuvain dérive du dizain, on peut croire qu'ils [...] ont amputé le sizain final d'une de ses rimes et l'ont réduit à un quintil.

(1912_[166], p. 355)

Soit un dizain classique, (abab ccd eed), une variante pourrait être (abab bbc bbc). En retranchant le huitième ou le neuvième vers, on aboutit effectivement au neuvain. Mais Marot n'est pas un auteur classique, il n'utilise pas ce dizain. Les strophes de dix vers suivent, chez lui, le modèle (abab bccdc). Il serait toujours possible de rechercher une parenté entre le dizain marotique et le neuvain en occultant le cinquième vers et en rétro-enchaînant les deux modules principaux. Un point pourtant, parmi d'autres, rend douteuse cette hypothèse : le dizain se structure habituellement (ab/ab//bc/cdcd), retirer le cinquième vers revient à isoler le sixième dans le troisième module, or il est relativement rare de voir un module constitué d'un unique vers. Je m'en tiens donc à ce que disent les proches contemporains de Marot d'autant plus facilement que l'étude de la *Chanson XXII* (t. I, p. 190) corrobore cette approche :

Qui veult entrer en grâce	a	\	m			
Des Dames bien avant,	b	/		\	gr	
En cautelle, & fallace	a	\	m	/		\
Fault estre bien sçavant.	b	⌊	/			ggre
Car tout vray Poursuyvant,	b	⌋	\			/
La loyaulté suyvant,	b		m			
Au jourd'huy est deceu :	c	/		\	gr	
Et le plus decepvant	b	\	m	/		
Pour loyal est receu.	c	/				

On pourrait même envisager de retirer le septième vers pour rétablir un huitain sans que cela n'ait d'incidence sur le sens. Une variante de ce schéma, (abab ccdcd) est utilisée pour une sorte balade, dans les *Règles de seconde Rhétorique*_[24] (dans Langlois, 1902_[41], p. 38) :

Face meselle, atout teste tengneuse,	succession de GN qualifiant la dame
Yeux renversez et le menton rongneux,	fin module
Les dens puans, la narine morveuse,	même analyse
Le col flestry, langaige desdaigneux,	fin module et GR (ens consistant)
Le sain ridé plus que tripe de vaque	GN - même analyse mais CO
Porte la dame en qui mon cueur se flaque,	V + GS
Et s'est encor maistrasse du bordel ;	phrase coordonnée – fin de m.
Si m'est adviz que roy suis, par saint Jaque !	phrase principale
Quand je me puis logier en son hostel.	prop. – fin mod, GR, § (ens. consist.)
(§ 1)	

Son analyse, ainsi que celle des deux autres strophes de la ballade, confirme par équivalence culturelle l'hypothèse 2-2/3-2-vers pour le neuvain rétro-enchaîné de Marot.

(abaab ccdd)

La structure de ce dizain est probablement 5-5-vers avec 5=2-3 dans le premier groupe rimé et 3-2 dans le second. Le quatrain de base est augmenté dans le premier 5-vers (abab→abaab) et le quintil initial ainsi obtenu est inversé dans le second 5-vers (abaab→aabab). Or ce schéma théorique ne correspond pas totalement à l'analyse en constituants de l'unique strophe dont je dispose pour l'illustrer, celle de l'« Amour parlant de sa puissance » (t. II, p. 730). J'en propose deux analyses, l'une basée sur le sens et la syntaxe (soulignements internes au texte), l'autre basée sur la forme (arborescence métrique en regard du poème :

Puis que mon feu fait aux hommes entendre	a	\	m	
<u>Assez quelle est [leur foible vanité.]</u>	b	/		\ gr
Je m'esbahyz qui te fait entreprendre	a	\	/	
Povre Curé, pour ung petit de Cendre	a		m	\
<u>Diminuer la mienne auctorité ?</u>	b	/		ggr
Si la Cendre est de la mort la memoire,	c	\		/
<u>Mon feu la donne & presente & notoire :</u>	c		m	gr
D'autant est donc sa puissance plus forte	d	/	\	
Que sur pensée a l'effect plus de gloire,	c	\	m	/
Et feu ardant sur cendre froide & morte.	d	/		

Si l'on opte pour l'analyse en constituants, l'équilibre numérique est parfait, 2-3/2-3-vers mais le schéma rimique complexe. En effet, si le premier quintil demeure classique, le second l'est moins (le deuxième module est inversé et rime avec un GR). Tandis que si l'on regroupe,

dans le second GR de troisième niveau, les trois premiers vers et les deux derniers, on retrouve la superstructure (ab aab / ccd cd). Cette hypothèse est tentante parce que très stable et correspondant au schéma de type ($a^m b / a^n b$) doublé. De plus, dans cette hypothèse, le dernier module reste consistant, même s'il est évident que le pivot du second quintil n'est pas le neuvième vers mais le huitième puisque l'auteur y amorce une phrase qui s'étend jusqu'à la fin de la pièce et comprend une conjonction dont l'objet est d'introduire une conclusion. J'aurais été tentée de privilégier l'équilibre numérique au détriment de l'équilibre rimique si le dernier module n'avait pas été suffisamment consistant pour rendre possible, malgré tout, l'hypothèse métrique valide. Je ne dispose que d'une seule strophe, c'est insuffisant pour se prononcer avec certitude. Dans ce contexte, je fais le choix de la forme que je pense fondamentale, 2-3/3-2-vers.

Qu'il s'agisse de formes composées, comme celle-ci, ou de formes simples, qu'elles apparaissent comme stables ($a^m b \underline{a^m b}$ et ses composées) ou instables ($a^m b \underline{a^n b}$ et ses composées), toutes ces pièces ont une même base, le quatrain (abab). Ce quatrain, repris tel quel, fragmenté ou augmenté, est aussi *a priori* la superstructure initiale de formes plus complexes.

CINQUIÈME PARTIE :
(SUPER)STRUCTURES COMPLEXES

A partir de cette section, il devient difficile de classer les formes par schémas apparentés puisque les strophes dont il va être question ne découlent plus directement les unes des autres. Elles possèdent cependant des procédés communs dont le repérage permet de déduire une répartition. Celle-ci n'est pas parfaite dans la mesure où il a fallu classer, dans l'une ou l'autre des sections proposées, certaines formes dont les caractéristiques relèvent de plusieurs sections. Je commence par la description des formes issues de l'association des deux schémas de base déjà étudiés : (aa) et (abab).

5.1. (aa) et (abab) combinés

Les schémas strophiques examinés précédemment étaient construits à partir d'un schéma initial, (aa) *ou* (abab), doublé ou augmenté. Les mêmes bases sont employées ici mais elles sont associées dans une unique strophe : (aa) *et* (abab).

(abab ccdd)

Ce huitain, si tant est qu'il s'agisse effectivement d'un huitain, est reproduit à trois reprises dans la neuvième chanson (t. I, p. 183). J'en extrais la première strophe :

Quand j'ay pensé en vous ma bien aymée,	a	46	\	m		
Trouver n'en puis de si grande beauté :	b	46	/		\	gr
Et de vertu seriez plus estimée,	a	46	\	m	/	\
Qu'aultre qui soit, si n'estoit cruauté.	b	46	/			gggr
Mais pour vous aymer loyaulment	c	8	\	gr		/
J'ay recompense de tourment :	c	8	/		\	ggr
Toutesfois quand il vous plaira,	d	8	\	gr	/	
Mon mal par mercy finera.	d	8	/			

La structure syntaxique calque la superstructure métrique à un point tel que l'on peut s'interroger sur l'existence d'un quatrième niveau. En effet, si les quatrains sont certains – (abab) est incontestable dans les trois strophes et (aabb), bien que moins assuré dans les strophes 1 et 3, est plus qu'envisageable, pour des questions d'équilibre de superstructure³⁰³ –

³⁰³ Je ne crois pas en une organisation supérieure en un quatrain suivi de deux distiques séparés. La ponctuation de la pièce va d'ailleurs dans le sens de deux quatrains peut-être associés à un niveau supérieur : 3438 0539. La ponctuation forte en position médiane et moyenne à la fin du sixième vers rend peu probable 4-

les huitains sont discutables. Deux éléments viennent appuyer le débat : l'organisation métrique (opposition entre le premier quatrain en 46-voyelles et le second en 8-voyelles) et l'absence de rétro-enchaînement entre les deux ensembles. D'où une forme de pièce plus proche de 3/3 a/b que de 3a. Un facteur extérieur pourrait cependant soutenir l'autre thèse, l'existence de ce schéma de rimes à l'identique dans *L'Art dictier* d'Eustache Deschamps (1532_[31], p. 70). Le texte est le suivant :

Je hez mes jours et ma vie dolente,
Et si maudis l'eure que je fu nez,
Et a la mort humblement me presente
Pour les tourmens dont je suy fortunez.
Je hez ma conception
Et si maudis ma constellacion
Ou fortune me fist naistre premier,
Quant je me voy de touz maulx prisonnier.

Même superstructure, 4-4-vers (avec, ici d'ailleurs, un second quatrain plus sensible que dans les strophes de Marot), même absence de rétro-chaîne, même strophe. Or ce schéma est présenté par l'auteur comme *un* couplet de ballade. D'où l'intérêt d'une analyse sur plusieurs niveaux, la seule en mesure de réconcilier les deux hypothèses, puisqu'elle fait de la strophe à la fois un huitain (niveau 4) et un deux-quatrains (niveau 3).

(abab bbccdd)

Ajoutons maintenant au second quatrain de ce huitain deux vers en rimes plates, on obtient un dizain se concluant sur un distique (aa). Je ne pense pas que Martinon ait envisagé ce cas de figure lorsqu'il a écrit :

Il y a, en premier lieu, le sizain à distique final cc. Il est évident que les dizains qui en sont faits, sont, en réalité, composés de deux quatrains suivis d'un distique, c'est-à-dire de trois parties indépendantes par les rimes, et il est bien sûr que ce ne sont pas des strophes :

(1912_[166], p. 405)

Il devait plutôt imaginer une forme de type (abab cdcd ee). Néanmoins, sa remarque fournit une hypothèse qui doit être étudiée : 4-4-2-vers. Celle-ci interroge encore le nombre de parties

indépendantes dans la strophe. Si l'on en croit Martinon, qui ne travaille probablement pas sur une strophe à sizain (aabbcc), il en existe trois mais il est probable qu'elles soient en réalité au nombre de deux (4-6-vers).

Les quatre strophes de Marot doivent suffire à en décider. Elles sont présentes dans deux poèmes jumeaux, de forme 2a, qui se suivent, les chansons XXIV (t. I, p. 191) et XXV (t. I, p. 192). Voici la première strophe du premier texte :

Quand vous voudrez faire une Amye,	a	8	\	m		
Prenez la de belle grandeur,	b	8	/		\	gr
En son Esprit non endormie,	a	8	\	m	/	
En son Tetin bonne rondeur,	b	7	8	/		\
Douceur	b	2	\	gr		gggr
En cueur,	b	2	/		\	/
Langage	c	2	\	gr	–	ggr
Bien sage,	c	2	/			
Dansant, chantant par bons accords,	d	8	\	gr	/	
Et ferme de Cueur, & de Corps.	d	8	/			

Cette strophe n'est pas décisive puisque l'énumération rend peu perceptible la structure globale de la strophe. Il serait, de fait, possible d'isoler les deux derniers vers sans dommage pour la logique en raison de ce procédé d'accumulation. Les trois autres strophes sont davantage déterminantes. Dans la seconde strophe, le syntagme prépositionnel du neuvième vers est rattaché à un nom situé un vers plus haut, les vers 5 à 9 forment une unité syntaxique consistante, le dixième vers est isolé. Dans le second poème, ce vers est également en position détaché, il sert d'ailleurs de refrain. De plus, les cinq vers situés en amont de celui-ci composent aussi un ensemble, empêchant ainsi le passage d'une frontière entre le huitième et le neuvième vers. Le vers de conclusion est dépendant pour des raisons métriques (le neuvième vers serait orphelin dans son groupe) et d'équivalence structurelle externe, il ne peut être isolé. Le schéma que j'ai proposé en premier lieu semble être celui qui correspond le mieux à la visée de l'analyse modulaire³⁰⁴. Une variante de ce schéma valide cette hypothèse.

(abab ccddee)

Le schéma rimique du dizain (abab ccddee) est semblable à celui du dizain précédent au rétro-

³⁰⁴ L'objectif premier de l'étude métrique est de décrire le schéma fondamental de la strophe, celui qui assure une concordance forme/sens optimale pour le maximum de strophes d'une pièce (équivalence interne) ou d'une série de pièces (équivalence externe).

enchaînement près. Marot l'emploie d'ailleurs à nouveau pour une chanson hétérométrique³⁰⁵, la trente-cinquième (t. I, p. 196). Son organisation, suffisamment souple, admet plusieurs lectures:

Vous perdez temps de me dire mal d'elle,	
Gens qui voulez divertir mon entente :	phrase
Plus la blasmez, plus je la trouve belle.	phrase
S'esbahist on, si tant je me contente ?	phrase
La fleur de sa jeunesse	
A vostre advis rien n'est-ce ?	phrase
N'est ce rien que ses grâces ?	phrase
Cessez voz grands audaces.	phrase
Car mon Amour vaincra vostre mesdire :	phrase coordonnée
Tel en mesdict, qui pour soy la desire.	phrase

La structure interne du quatrain est suffisamment classique pour que je ne m'y attarde pas. Celle du sizain, en revanche, nécessite un commentaire. Les sizains (aabbcc) répondent généralement à l'un des deux schémas concurrents 3-3-vers ou 2-2-2-vers³⁰⁶. Or l'un et l'autre coïncident avec cet extrait dans la mesure où la syntaxe, faite d'une suite de phrases brèves, le permet. Je penche cependant pour une organisation en 2-2-2-vers et ce pour trois raisons :

1. les deux premiers vers sont autonomes et initient, de ce fait, une lecture en 2-4-vers ou 2-2-2-vers.
2. il n'est pas rare de voir une conjonction de coordination en début de module
3. le schéma correspond, par équivalence externe, à celui retenu pour la forme précédente.

(abab bccb ddee)

Autre forme hétérogène, ce douzain, constitué *a priori* des trois grands quatrains à la base de toutes théories. L'unique strophe dont je dispose dans le corpus semble cadrer avec cette hypothèse. Il s'agit du « Perron de monsieur de Vendosme » (t. II, p. 303).

³⁰⁵ Même agencement, 4 longs + 4 brefs + 2 longs, mais avec d'autres mètres (AAAA6666AA).

³⁰⁶ Voir chapitre 3.3.4.

Tous chevaliers de queste aventureuse,	a
Qui de venir au sejour vous hastez,	b
Où loyauté tient sa cour plantureuse,	a
Et y depart ses guerdons souhaitez,	b ɿ
Ne passez outre, & si vous arestez :	b ɿ
Jouster vous fault, & monstrier la vaillance	c
Qui est en vous, & d'espée & de lance,	c
Ou franchement que vous me consentez	b
Que celle à qui j'ay voué mon service	d
Non seulement n'a maculé ne vice,	d
Ne rien en elle, ou tout honneur n'abonde,	e
Mais est la plus parfaite de ce monde.	e

Le poème commence par une apostrophe sur 4 vers adressée aux « chevaliers de queste aventureuse », se poursuit par deux alternatives, dont l'une est enchâssée dans l'autre (passer ou ne pas passer, jouter ou consentir), et se termine, comme il se doit, sur la description des perfections de la dame³⁰⁷. Certes, une complétive est séparée de sa principale par la seconde frontière de modules mais la structure reste évidente.

Dans cet ensemble de strophes, des structures en déséquilibre apparaissent. Elles sont le résultat de la combinaison de deux schémas apparentés mais situés sur deux niveaux différents, (abab) étant équivalent à (bb), c'est-à-dire (aa), au niveau modules +1³⁰⁸. D'autres raisons peuvent justifier un décalage structurel. Les schémas suivants en témoignent.

5.2. Strophes saturées à saturation modulaire différée ou inégale

Dans les strophes antérieures, le schéma de base, (aa) ou (a^mbaⁿb), était donné dans son intégralité ; dans celles à venir, ce schéma peut être, suivant les choix d'analyses que l'on fait, tronqué. Cette troncature concerne essentiellement le quatrain à rimes croisées et ses variantes, dont on ne se sert plus que d'un seul module, (a^mb). L'écho sonore se fait alors, au sein de la strophe, avec un module de nature différente, (aa)^x, ou avec un module de même nature mais avec un déplacement de la rime principale à la rime seconde.

³⁰⁷ On se croirait en plein Moyen âge (thématique courtoise et rétro-enchaînement trans-modulaire). Pourtant ce texte n'est ni de Chrestien de Troyes ni de Jean de Meung mais de Clément Marot et encore est-il tardif (1541). D'ailleurs, la multiplicité des rimes, malgré le rétro-enchaînement, en fait un poème relativement moderne.

³⁰⁸ Voir schéma au chapitre 4.1.2.

(ab aabb)

Ce sizain se situe dans une pièce, le « Pseaulme Quarantroisiesme » (t. II, p. 643), composée de cinq strophes de même forme. Ce nombre semble suffisant pour déterminer une structure modulaire. Le calcul de la ponctuométrie donne 242119. *A priori*, l'organisation strophique au niveau §-1 est claire, 2-4-vers. Au niveau inférieur, en revanche, la frontière, attendue en position médiane dans le quatrain, n'est pas apparente (ponctuation faible à la conclusion du premier module). Lorsque l'on cherche à compléter cette analyse d'ensemble par une analyse de détail, on constate que la répartition des constituants syntaxiques varie d'une strophe à l'autre. Voici la structure de chacune des strophes en fonction de leur syntaxe :

strophe 1	aba / abb	COD de « revenge » (v. 1) au vers 3 mais m2 convergent dans l'hypothèse 2-4
strophe 2	ab / aabb	avec complément du nom (v. 4) commençant au 5 ^e vers
strophe 3	ab / aabb	avec enjambement v. 4 à 5 et un 6 ^e vers d'ouverture ³⁰⁹
strophe 4	aba / abb	avec enjambement v. 5 à 6 ^e vers d'ouverture CC « Au Dieu » (v.3) dépendant du verbe « aller » (v.2) Consistance thématique possible dans l'hypothèse 2-4-vers (« je confesseray au Dieu de ma joye »)
strophe 5	ab / aa bb	

La présence d'un 2-vers et d'un quatrain est quasiment établie, d'autant que, dans les deux strophes qui paraissent contraires, la frontière modulaire majeure passe entre des syntagmes. On pourrait envisager la coexistence d'une forme fondamentale et d'une forme d'accompagnement mais la structure de cette dernière reste marginale³¹⁰. C'est pourquoi je maintiens, *a posteriori*, une organisation 2-4-vers.

A partir de cette hypothèse, on peut ensuite rechercher une frontière modulaire secondaire en position médiane dans le quatrain (2-2-vers). Elle est évidente dans la cinquième strophe, moins sensible mais possible dans la seconde et la troisième. Elle est également envisageable pour les strophes 1 et 4. Je donne ici la strophe la plus exemplaire de

³⁰⁹ A défaut, j'appelle vers d'ouverture un vers situé à la fin d'une strophe dont la présence n'est pas indispensable à la cohérence de l'ensemble. Cette question fait écho au problème de « clos » et « d'ouvert » sur lequel je reviendrai à propos des rondeaux, dans la septième partie.

³¹⁰ Elle affecte ici deux strophes sur cinq, elle ne peut donc être ignorée. Toutefois, le module (abb) est rare et je préfère, en conséquence, lorsqu'il existe d'autres possibilités (ce qui est le cas dans cette pièce), ne pas le prendre en compte.

ce que j’imagine être la superstructure fondamentale :

	N1		N2		N3		N4
Mon cueur, pourquoy t’esbahys ores ?	a	\	m				
Pourquoy te debatz dedans moy ?	b	/					\
Attends le Dieu que tu adores,	a	\	gr	\			GM
Car grâces luy rendray encores,	a	/			m		/
Dont il m’aura mys hors d’es moy,	b	\	gr	/			
Comme mon Dieu, & Roy.	b	/					

(§ 5)

La saturation du premier module se fait avec un intervalle plus important que de coutume. Habituellement saturé au niveau 3, le module est ici saturé au niveau 4.

(aab bcbc)

Il existe un décalage du même ordre dans la seconde pièce de cet ensemble, qui est un septain. Forme particulière, d’emblée, par le nombre de vers et d’autant plus surprenante qu’elle va à l’encontre de la tradition qui veut que les 7-vers aient pour base initiale un quatrain régulier. Ce qu’en dit Sébillet ne laisse pas de doute sur cette question. Il fait, en effet, dépendre le septain du huitain par syncope du septième vers (dans Goyet, 1990_[38], p. 102), d’où, si l’on prend comme point de départ le huitain le plus courant, (abab bcbc) → (abab bcc)³¹¹. Martinon complète cette description en signalant que le tercet peut être en aval mais aussi en amont du quatrain :

A cette époque [la Renaissance], le septain n’a pu être conçu que comme un quatrain régulier, précédé ou suivi d’un tercet.

(1912_[166], p. 309)

On sait que, lorsque Martinon parle de quatrain, il pense davantage à (abab) qu’à (aabb). Or, si cette forme ne commence pas par un quatrain régulier, elle se termine effectivement sur (abab). Cela suffit-il pour décrire la structure comme étant 3-4-vers ? Au regard de l’unique pièce dont je dispose, je le crois. Le poème est issu de la section des *Epigrammes* (t. II, p. 354) :

³¹¹ Septain analysé au chapitre 5.4.3.2.

Jadis, Cathin, tu estoys l'outrepasse :	a	phrase
Jane à present toutes les aultres passe.	a	phrase – fin de module
Et pour donner l'arrest d'entre vous deux,	b	prop. inf. sub.
Elle sera ce de quoy tu te deulz :	b	principale
Tu ne seras jamais de sa valuë.	c	phrase
Que fait le temps ? Il fait que je la veulx,	b	phrase – principale – subordonnée
Et que je t'ay aultrefois bien vouluë.	c	subordonnée coordonnée

A partir de cette analyse sommaire, on peut délimiter quatre groupes de vers :

- vers 1 et 2 (unité sémantique soutenue par le parallélisme syntaxique)
- vers 3 et 4 (rattachement de la subordonnée à sa principale)
- vers 5 (phrase)
- vers 6 et 7 (rattachement des deux subordonnées à la principale. Reprise en chiasme du parallèle initial).

Cet agencement rend possible une pluralité d'analyses. J'en envisage trois :

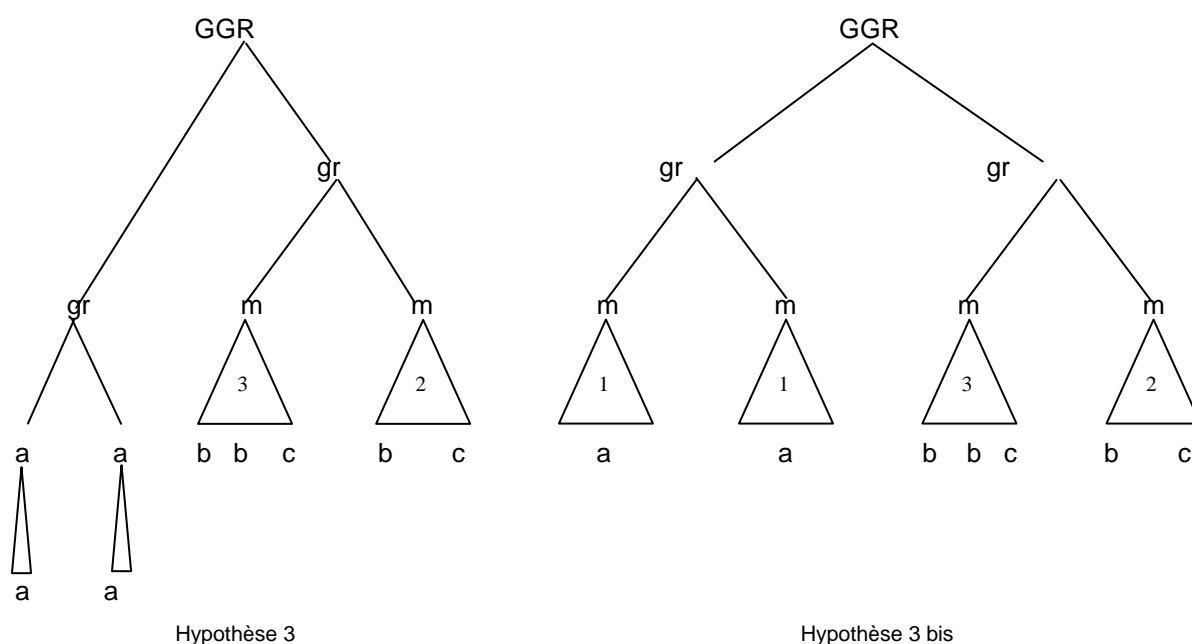
Hypothèse 1 : (aab//bc/bc)

Hypothèse décrite par Martinon. Le premier module (tercet) s'achève sur une proposition infinitive en suspens puisqu'elle est dépendante de la principale qui occupe le quatrième vers, mais cette dépendance n'empêche pas le quatrain (module conclusif) d'être consistant, ce qui rend, en théorie, cette hypothèse possible.

Hypothèse 2 : (aa/bbc/bc)

Analyse en constituants. Les deux derniers vers forment une conclusion et peuvent réaliser un module. Les deux premiers, pour des raisons similaires (ils forment le préambule, qui sera repris et inversé dans la conclusion), peuvent également être rapprochés. La seule option restante, si l'on souhaite ensuite rattacher le sixième vers à un ensemble métrique, est de l'annexer au deuxième module, qui correspondrait à l'« arrest » du poète. Soit, 2-3-2-vers. On pourrait alors saturer les rimes des deux derniers modules en les associant mais cette combinaison irait à l'encontre de ce qui fait la valeur stylistique du poème, or c'est précisément ce que l'on cherche à préserver dans cette hypothèse. Les constituants sont brefs et il n'est peut-être pas pertinent, dans ce contexte, d'y sur-imprimer des unités métriques dont l'une serait longue et, de surcroît, d'une étendue sensiblement plus importante que l'autre. Je laisse donc à cette strophe, ainsi analysée, le statut de suite de modules.

L'analyse en constituants est, par essence, la plus satisfaisante sur le plan logique, mais elle pose ici des problèmes de saturation (module 2 et 3 non saturés). Si l'on sature l'ensemble (hypothèse 3), on déséquilibre l'organisation des constituants, qui est ternaire (préambule, constat, conclusion), et l'organisation métrique (assemblage d'un GR monorime court et d'un GR long sur deux rimes). Cette distorsion est réductible en jouant avec les niveaux métriques. Il suffit, en effet, pour rétablir un équilibre, d'envisager d'une autre manière le premier module. Dans certains poèmes, le distique (aa) est interprété non pas comme un ensemble de deux vers ((aa)) formé de deux a mais comme deux ensembles d'un vers ((a)(a))³¹². Ce serait le cas dans cette épigramme où les deux premiers vers sont autonomes sur le plan syntaxique.



Dans l'hypothèse 3 bis, les groupes rimés sont au même niveau (niveau 3) et ont la même structure (équivalence au niveau 2 entre deux modules de rimes a et de modules de rimes c. (aa)=(cc)). Cette équivalence structurelle n'existe pas dans l'hypothèse 3. Bien que satisfaisante sur ce plan – malgré un déséquilibre numérique sensible entre les modules du premier GR et ceux du second – comme sur celui de l'agencement des constituants, l'hypothèse 3 bis n'est probablement pas la forme fondamentale de cette strophe. Les autres septains présents dans le corpus suivent, de fait, le schéma décrit par Martinon (T+Q)³¹³, lequel s'applique à ce septain de Marot.

³¹² Voir chapitre 3.3.2.

³¹³ Voir chapitre 5.4.3.

(aabaab ccddeed)

Si l'on fait précéder ce septain d'un sizain, on obtient l'inversion près, le treizain d'un texte de chanson (« Chanson XII », t. I, p. 185), dont je donne la première strophe :

	Tant que vivray en aage florissant,	a	\						
	Je serviray Amour le Dieu puissant,	a		m					
	<u>En fait, & dictz, en chansons, & accords.</u>	b	/		\	gr			
4	Par plusieurs jours m'a tenu languissant,	a	\		/			\	
	Mais apres dueil m'a fait resjouyssant,	a		m					
	<u>Car j'ay l'amour de la belle au gent corps.</u>	b	/					ggrm	
	Son alliance	c	\						
8	<u>Est ma fiance :</u>	c		m				/	
	Son cueur est mien,	d	/					ggrm	
	<u>Mon cueur est sien :</u>	d	\	m		/			
	Fy de tristesse,	e	/		\	gr			
12	Vive lyesse,	e	\	m	/				
	Puis qu'en Amours a tant de bien.	d	/						

La pièce commence par un sizain de facture « classique » en vers composés (46-voyelles) et s'achève sur un septain hétérométrique à vers simples (six 4-voyelles + un 8-voyelle). La strophe ainsi constituée a donc deux sous-strophes très distinctes. Je ne reviendrai pas sur le sizain. Quant au septain, il est logiquement 2-2-3-vers au niveau 2. Dans cette hypothèse, le dernier vers de la strophe étant saturé par le dernier vers du groupe rimé précédent, la question qui se pose est alors de savoir si ces deux éléments sont un ensemble au niveau supérieur (2-5-vers). Rien ne semble lier davantage, d'un point de vue sémantique, les cinq derniers vers, que les trois modules du niveau 2. L'unité de sens s'opère sur les sept vers, et aucun élément ne motive l'exclusion des deux premiers. Par ailleurs, le schéma de mètres semble presque favoriser une lecture en trois 2-vers de type (aa) avec, pour le dernier groupe, une augmentation d'un vers. Plus encore, si l'on s'attache au texte du second couplet, les deux 2-vers fonctionnent ensemble, ce qui détache encore plus sensiblement le dernier groupe de trois vers :

Maulgré envie
Toute ma vie
Je l'aymeray,
Et chanteray :
C'est la premiere,
C'est la derniere,
Que j'ay servie, & serviray.

En conséquence de quoi, si l'on voulait ajouter un niveau intermédiaire entre le niveau vers+1 et le niveau §-1, on ne le décrirait pas comme étant 3-3/2-5 mais 3-3/4-3. Cette hypothèse pourrait d'ailleurs être corroborée par la présence régulière de phénomènes de détachement fréquents en fin de strophe dans d'autres superstructures. Cependant, je ne pense pas qu'il soit pertinent d'ajouter un niveau supplémentaire à cette structure, je garde donc comme hypothèse syntaxique et sémantique (aab/aab//cc/dd/eed).

Cette hypothèse assure une cohésion logique entre les éléments mais elle demeure problématique sur le plan métrique, dans la mesure où le dernier vers donne toujours l'impression d'être en suspens, comme surajouté à un hypothétique sizain (aa bb cc). Or le dernier groupe de rimes n'est pas un sizain mais un septain, et un septain relativement proche de celui précédemment analysé (aab bcbc). Si l'on applique ce schéma, on retrouve des 2-vers conclusifs clairement consistants au niveau vers + 1 et des quatrains relativement consistants au niveau vers + 2. La logique du texte se perd un peu au profit d'une analyse métrique concordante, par équivalence externe (ou culturelle), avec le septain des *Epigrammes*. L'analyse de cet unique septain entrant en conformité avec les travaux de Martinon, on peut légitimement conclure que le septain inclus dans le treizain de la chanson est construit sur la base d'un quatrain précédé d'un tercet : (aab/aab///ccd//de/ed).

Une autre hypothèse est envisageable, elle consiste à passer outre la typographie et à assembler les vers courts par groupes de deux de façon à former des huitains :

	Tant que vivray en aage florissant,	a ₄₆	\			
	Je serviray Amour le Dieu puissant,	a ₄₆		m		
	<u>En fait, & dictz, en chansons, & accords.</u>	b ₄₆	/		\	gr
4	Par plusieurs jours m'a tenu languissant,	a ₄₆	\		/	\
	Mais apres dueil m'a fait resjouyssant,	a ₄₆		m		
	<u>Car j'ay l'amour de la belle au gent corps.</u>	b ₄₆	/			ggr
	Son alliance est ma fiance :	- ₈	\	m		/
8	Son cueur est mien, <u>mon cueur est sien</u> :	c ₈	/		\	gr
	Fy de tristesse, vive lyesse,	- ₈	\	m	/	
	Puis qu'en Amours a tant de bien.	c ₈	/			

La structure métrique est, dans ce cas, beaucoup plus habituelle et beaucoup plus équilibrée : la pièce associe un sizain classique hétérométrique sur deux rimes formant un GR (aa) au niveau vers + 2 à un quatrain, également hétérométrique, formant aussi un GR (aa) au niveau vers + 2. Pourtant, deux problèmes apparaissent lors de cette reconstruction : les vers 7 et 9, devenus orphelins, et le vers 9 ennéasyllabique. Les vers blancs se trouvent en position initiale de module (place occupée habituellement par les rimes secondaires) et non à l'emplacement des rimes principales ou rimes de modules. Les modules sont donc saturés au niveau supérieur. Quant au vers FG1, il ne serait pas esseulé dans le corpus marotique. Quatre 8-voyelles sont répertoriés avec cette propriété dans les *Colloques*³¹⁴. L'hypothèse d'un dizain (aab/aab//c/c) se superposant à un treizain (aab/aab///ccd//de/ed) fonctionne donc dans le cadre de ce poème, d'autant plus que le genre même dans lequel ce schéma est employé se caractérise par une certaine souplesse.

La difficulté pour décrire ces schémas marginaux réside souvent dans l'absence de point de comparaison. En d'autres termes, on ne peut pas toujours recourir à l'équivalence interne ou externe pour dénouer des situations ambiguës. Les quelques strophes de la section suivante, qui précèdent l'analyse des dizains, génèrent, pour les mêmes raisons, des incertitudes. Mais ceux-ci se résolvent souvent par la prégnance d'un équilibre structurel sous-jacent.

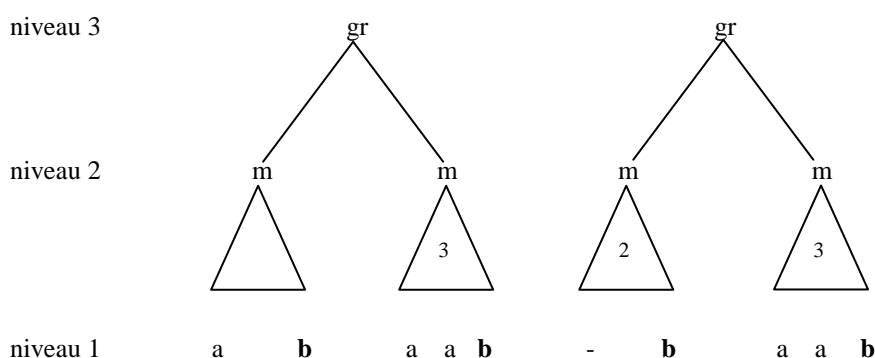
³¹⁴ Voir annexe 1.

5.3. Strophes saturées à module de transition

5.3.1. Vers de transition intégrés aux modules (modules de transition partielle)

(abab bcddc)

L'analyse modulaire permet d'établir un parallèle entre les modules (abaab) et (-baab) et de les traiter comme équivalents. Cette homologie est évidente pour peu que l'on accepte de sacrifier la rime seconde ou que l'on change de niveau d'analyse :



Dès le second niveau, les schémas deviennent identiques en reprise de timbres. Ce quintil est donc relativement conforme au quintil habituel à ce détail près que le premier vers, dont le timbre d'appel vient du dernier vers du module précédent par rétro-enchaînement, n'a pas d'écho dans ce groupe. Le module bc se caractérise ainsi par

- l'absence de saturation de la première rime secondaire au niveau du module supérieur auquel il est rattaché, (bc ddc)
- le rattachement au module précédent par rétro-enchaînement (saturation de la rime seconde de ce module par la rime principale du module antérieur).

J'appelle ce module *module de transition partielle* (mtp) par opposition au *module de transition complète* (mtc), qui est rattaché en amont par rétro-enchaînement au dernier vers du module antérieur et en aval au premier du module postérieur. L'épigramme à « Anne » (t. II, p. 273) en donne un exemple :

Puisque vous portez le nom d'Anne,	a	\	m		
<u>Il ne fault point faire la beste,</u>	b_p	/		\	gr
Des aujourd'huy je vous condamne	a	\	m	/	\
<u>A solenniser vostre feste :</u>	b_p	/			ggre
Ou autrement tenez vous preste	b_s	\	mtp		/
<u>De veoir vostre nom à neant :</u>	c	/		\	gr
Aussi pour vous trop doux il sonne,	d	\		/	
Veu la rigueur de la personne :	d		m		
Ung dur nom vous est mieulx seant.	c	/			

Chaque module s'achève sur une phrase. Les deux premiers modules constituent clairement, au niveau supérieur, un quatrain (ils forment une unité de sens). Quant au regroupement des deux derniers modules, il existe aussi grâce à une unité de sens même si elle est moins évidente (perte du nom lié à la dureté de la personne). Il permet, de plus, de retrouver une superstructure stable et relativement canonique de type (-^mb/-ⁿb)

(abaab bacca)

Ce texte appartient à la section des *Epigrammes* (t. II, p. 298) et se rapproche, par sa superstructure, des dizains de schéma (ab/aab//bc/bbc) étudiés dans la section 4.3.2.2. mais le timbre initial du second quintil n'a pas d'écho au sein de cet ensemble, il sert de transition entre le premier 5-vers et le second. Pour que le système modulaire le comprenant soit saturé, il faut attendre – comme c'était le cas pour le schéma précédent – le niveau vers+1 (rimes de module a) :

Plaise au Roy me faire payer	a	\	m		
<u>Deux ans d'absence de mes gaiges,</u>	b_p	/		\	gr
Tant seulement pour essayer,	a	\		/	
Après que l'on s'est veu rayer,	a		m		\
<u>Combien sont doux les arreraiges.</u>	b_p	/			ggre
J'en chasseray tous les oraiges	b_s	\	mtp		/
<u>Qui loing de vous m'ont fait nager,</u>	a	/		\	gr
Et sauray gré à mes contraires	c	\		/	
Qui, cuydans troubler mes affaires,	c		m		
M'auront fait si bon mesnager.	a	/			

La superstructure métrique coïncide exactement avec la structure syntaxique et le module de transition est bien intégré au second groupe rimé, en témoigne la conjonction de coordination

au début du quatrième module. La pièce est incontestablement 2-3/2-3-vers.

(abaab bcddc)

La structure de ce dizain paraît plus indécise, d'autant que, dans les deux épigrammes où il se trouve, les deux analyses auxquelles j'aboutis sont différentes. La première est un texte de « La Royne de Navarre » pour Tournon (t. II, p. 249), la seconde est dédiée à « Madame de l'Estrange » (t. II, p. 306) :

La Royne de Navarre

	Si ceulx, à qui debvez, comme vous dictes,	a	
	<u>Vous congnoissoient, comme je vous congnoys.</u>	b_p	fin proposition
	Quicte seriez des debtes, que vous feistes,	a	
4	<u>Le temps passé, tant grandes, que petites :</u>	a	fin principale virtuelle
	En le payant ung Dixain toutesfoys	b_s	fin prop. inf. virtuelle
	Tel que le vostre, qui vault mieulx mille foys,	b_s	début système comparatif
	<u>Que l'argent deu par vous en conscience :</u>	c	fin de ce système
8	Car estimer on peult l'argent au poix,	d	fin phrase
	Mais on ne peult (& j'en donne ma voix)	d	
	Assez priser vostre belle science.	c	fin phrase

De Madame de l'Estrange

	Celle qui porte un front cler & serain,	a	
	<u>Semblant un Ciel, où deux Planetes luysent :</u>	b_p	fin proposition
	En entretien, grâce, & port souverain,	a	
4	Les aultres passe autant qu'argent l'erain,	a	fin phrase
	<u>Et tous ces poinctz à l'honorer m'induysent.</u>	b_p	fin phrase coordonnée
	Les escrivains qui ses vertus deduysent	b_s	
	<u>La nomment tous ma Dame de l'Estrange :</u>	c	fin phrase
8	Mais veu la forme, & la beaulté qu'elle a,	d	
	Je vous supply, compaignons, nommez la	d	
	Doresnavant ma Dame qui est Ange	c	fin phrase

Le second poème serait de facture « classique » s'il n'y avait un changement de timbre au vers huit et neuf. Il est néanmoins suffisamment proche du dizain (abaab bcbbc) et de sa variante polygame (abaab bacca), d'une part, et du neuvain (aab bcddc), d'autre part, pour que l'on puisse concevoir un parallèle structurel qui conforte l'hypothèse proposée. La variation

apportée au schéma initial ne touche d'ailleurs pas les rimes principales mais les rimes secondaires. Le premier schéma est, quant à lui, plus marginal, et pour cette raison discutable. Il commencerait par un quatrain (abaa) et se terminerait sur un sizain monogame (aab ccb). La succession de syntagmes virtuels assure le passage de cette hypothèse d'origine logique à l'hypothèse métrique probable 3-2/3-2-vers malgré la distorsion syntaxique provoquée par la séparation du nom « dixain » de son comparatif, laquelle n'empêche pas l'unité conclusive (en l'occurrence, le quintil final) d'être suffisamment consistante pour la valider. La deuxième superstructure s'applique donc aux deux pièces. Dans les deux cas, la rime principale d'un module ou d'un groupe de modules fait écho à une rime secondaire, qui, sans elle, resterait orpheline. Dans les deux textes, cette rime secondaire résulte d'un rétro-enchaînement. Une conséquence de ce procédé est le module (bcddc), déjà présent dans le neuvain de l'épigramme à « Anne ».

5.3.2. Strophes à module de transition complète : le dizain marotique et ses variantes

La forme initiale la plus fréquente de ce dizain est (abab bc cdcd). Elle connaît quatre variantes dans le corpus, deux par conservation de la rime initiale dans le second groupe rimé (abab **ba acac**) et (abab bc **caca**), deux par inversion de module terminal (abab bc **cddc**) et (**abba** ac cdcd).

5.3.2.1. Strophe symétrique ou strophe asymétrique ?

Les théoriciens sont divisés quant à l'analyse de cette forme. Deux grandes tendances semblent cependant se dégager, l'une issue de l'analyse dispositionnelle, l'autre proche de l'analyse modulaire. Dans l'analyse dispositionnelle, la césure principale est après le cinquième vers. Mazaleyrat parle ainsi d'un dizain formé de « deux quintils en symétrie absolue » et décrit :

Deux groupements symétriques, donc à schémas inversés, autour d'un noyau central formé par le redoublement plat de deux dominantes (BB/CC).

(1995_[167], p. 95)

M. Aquien décompose, de même, une épigramme de Marot à Anne³¹⁵ en deux quintils :

³¹⁵ « D'Anne, qui luy jecta de la Neige », premier livre des *Epigrammes*, texte XXIV, p.II.215.

La distribution de la rime met en valeur une symétrie par rapport au milieu du dizain avec un bel effet de miroir : ababb//ccdd. Cette structure par la rime se présente en contrepoint par rapport à la structure grammaticale (4 vers + 6 vers), ce qui enrichit encore l'éclat de l'épigramme.

(1990_[109], p. 44)

et reconduit cette analyse, lorsqu'elle illustre, par un dizain de Scève³¹⁶, la définition de la strophe composée :

Strophe composée, quand s'associent plusieurs combinaisons complètes. C'est le cas, par exemple, des dizains de la *Délie* de Maurice Scève, tous formés sur la structure ababbccdd, avec renversement symétrique de deux quintils accolés, mais dissymétrie dans l'organisation syntaxique.

(ibid. p. 101)

La position d'Aquien est intéressante dans la mesure où elle prend en compte des données d'ordre grammatical – ce que ne fait pas Mazaleytrat. Elle repère ainsi la superstructure que décrit l'analyse modulaire, constate qu'elle ne coïncide pas avec la superstructure métrique mais ne remet pas cause cette dernière.

L'analyse modulaire, en revanche, prend acte de l'organisation habituelle des constituants du dizain en 4-2-4-vers :

Dans le *Grand Larousse de la Langue Française*, le dizain médiéval rimé ababbccdd, donc apparemment réfractaire à l'analyse dispositionnelle stricte, est ainsi analysé par J. Mazaleytrat : «premier quatrain à rimes croisées abab, étalement central de deux couples de deux rimes plates ccdd, puis emboîtement sur la dernière d'un second quatrain en rimes croisées dede ». Cette réduction dispositionnelle implique comme allant de soi, une fois de plus, un chevauchement d'unités métriques (trois fois quatre, dix), sans argumentation fondée sur la concordance ; la méthode ponctométrique semble plutôt dégager pour les dizains ainsi rimés, du moins aux XVI^e et XVII^e, des coupes 4^e et 6^e, favorisant plutôt une analyse en deux quatrains (chacun, paire d'ab) séparés par un module du même type ab, ces trois unités étant rimiquement rétro-enchaînées : 2[ab] bc 2[cd]³¹⁷

(Cornulier, 1995_[123], p. 155)

³¹⁶ « L'Aube éteignait étoiles à foison ».

³¹⁷ Chez Marot, la moyenne ponctométrique pour la totalité du corpus est 2437 35 3539. Ces données sont conformes à celles de Cornulier, il y a des pics de ponctuation à la fin des vers 4 et 6, mais il y a également un pic en huitième position. J'y reviendrai.

En condamnant la thèse de Mazaleyrat – thèse au demeurant différente de celle qu’il propose dans les *Eléments* – B. de Cornulier redonne une description de cette strophe conforme à celle de Sébillet :

Le dizain est l'épigramme aujourd'hui estimé premier, et de plus grande perfection [...] Quoi que soit, c'est le plus communément usurpé des savants, et le doit être de toi. Entends donc que régulièrement au dizain les 4 premiers vers croisent, et les 4 derniers : ainsi deux restent à asseoir, dont le cinquième symbolise en rime plate avec le quart, et le sixième avec le septième pareillement.

(dans Goyet, 1990_[38], p. 102)

Martinon retrouve également cette superstructure :

Nous ne quitterons pas le dizain à quatrain initial sans dire un mot du dizain marotique, ou dizain de ballade, dont les modernes mettent souvent la césure après le cinquième vers, à cause de la symétrie apparente : ababb ccdcd. Ce dizain, qui appartient au Moyen âge, débute en réalité par un quatrain, comme toutes les formes de cette espèce. Il est composé exactement de deux quatrains croisés, réunis par un distique qui leur emprunte leurs rimes voisines, répétant la précédente, et amorçant la suivante. La césure originelle du dizain marotique est donc après le quatrain initial.

(1912_[166], p. 407)

Cette superstructure quatrain + distique + quatrain est d'ailleurs conforme à ce que l'on sait de la superstructure des strophes médiévales, fréquemment constituée d'un couplet de 4-vers à rimes croisées suivi d'une coda. Elle doit, en conséquence, servir d'hypothèse de départ mais elle n'est pas la seule possible. Lote signale en effet d'autres possibilités en plus de ce schéma qu'il décrit comme fondamental. Il repère ainsi un 5-5-vers dans un poème de Scève :

Sébillet a loué le dizain ABABBCCDCCD, qui est celui qu'a généralement employé Maurice Scève, et il en a donné l'exemple suivant :

Amour plouroit, voire si tendrement,
 Qu'a larmoier il esmut ma maistresse,
 Qui avec lui pleurant amérement
 Se distilloit en larmes de destresse.
 Alors l'enfant d'une esponge lés presse,
 Et lés reçoit : et sans vers moy se faindre,
 Voicy, dit-il, pour ton ardeur estaindre.
 Et ce disant l'esponge me tendit :
 Mais la cuidant a mon besoin estraindre,
 En lieu d'humeur flammes elle rendit. (Délie, CCII)

Il est construit de telle façon qu'on peut y voir un quatrain initial et un quatrain final entre lesquels prennent place deux vers dont le premier se rattache par la rime au premier quatrain, et l'autre au second. Mais tous les dizains ne se ressemblent pas, ainsi qu'on peut en juger par le suivant, qui a pour auteur le même poète :

Le fer se laisse et fourbir et brunir
 Pour se gagner avec son lustre gloire :
 Ou mon travail ne me fait qu'embrunir
 Ma foy passant en sa blancheur l'yvoire,
 Je contendrois par-dessus la victoire :
 Mais hazardant hazard en mes malheurs,
 Las je me fay despouille a mes douleurs,
 Qui me perdantz, au perdre me demeurent,
 Me demeurantz seulement les couleurs
 De mes plaisirs, qui, me naissantz, ne meurent. (Idem, LLII)

Qui ne voit en effet que ce dizain se compose en réalité de deux cinquains de structure inversée ?

(1990_[163e], p. 226)

En comparant deux pièces d'un même auteur, il met en avant l'une des difficultés liée à la description formelle de ce dizain, qui ne possède pas une unique superstructure mais une pluralité de superstructures plus ou moins dépendantes les unes des autres, parmi lesquelles :

- 5-5-vers (superstructure fondamentale chez Mazaleyrat, secondaire chez Lote)
- 4-2-4-vers (superstructure fondamentale chez Lote, Martinon, de Cornulier, Sébillet)
- 4-6-vers (superstructure déduite du schéma médiéval couplet + coda)

Cette situation, déjà complexe, se complexifie encore lorsque l'on cherche à compléter les schémas en décrivant les niveaux intermédiaires situés entre le niveau §-1 et le niveau vers.

5.3.2.2. Description(s) des dizains-épigrammes

Je sépare momentanément, pour disposer d'un corpus homogène, les dizains isolés des dizains inclus dans des suites périodiques. J'appelle les premiers dizains-épigrammes, les seconds dizains-strophes. La répartition par section pour la forme initiale employée comme *quasi* forme fixe (structure globale à une seule strophe. Forme de pièce « 1 ») est la suivante :

<i>Epistres</i>	1
<i>Chansons</i>	2 ³¹⁸
<i>Cymetière</i>	5
<i>Épigrammes</i>	105
<i>Oeuvres</i>	1
Appendice	3

Soit un total de 117 pièces.

Dans ce corpus réduit aux formes de type « 1 »³¹⁹, il existe quatorze possibilités d'organisations différentes (analyse en constituants). Elles sont présentées dans le tableau suivant :

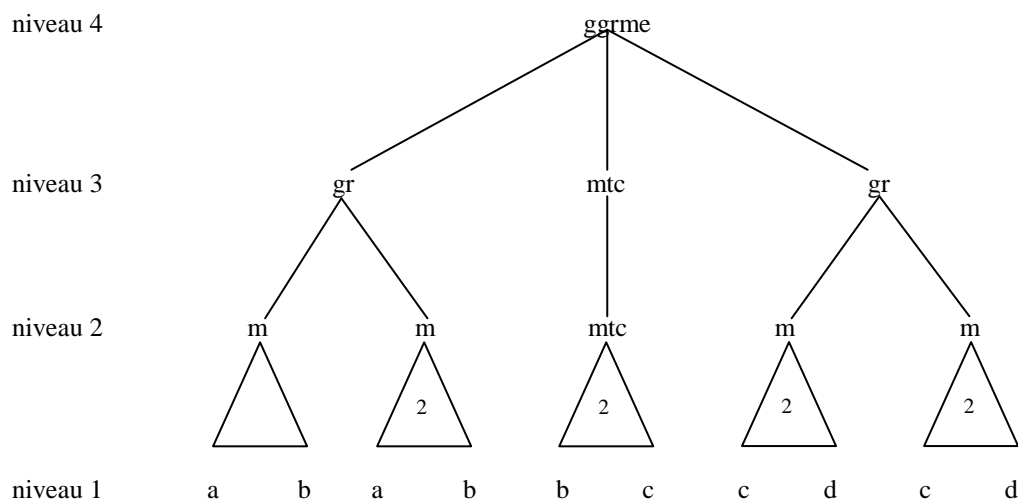
4-6 56 pièces + 1					4-2-4 32p+1	6-4 11 pièces			4-4-2 10 p.	5-5 6 pièces			
4/2-4 14p+1	4/4-2 2 p.	Pas de niveau intermédiaire 40 p.			ss int. 32p+1	4-2/4 5 p.	ss int. 3 p.	2-4/4 3 p.	ss int. 10 p.	Pas de niveau intermédiaire 6 p.			
22/2/22 14 p.+1	22/2/22 2 p.	22/2/22 20 p.	22/33 19 p.	22/1221 1 p.	22/22/2 32 p+1	22/2/22 5 p.	2/22/22 3 p.	22/2/22 3 p.	222/22 10 p.	23/23 2 p.	23/32 1 p.	32/23 1 p.	32/32 2 p.

A la lecture de ce tableau, on remarque effectivement la suprématie de la structure 4-2-4-vers. Elle est présente dans un schéma sur quatre au niveau strophe-1. On la retrouve, dotée d'un niveau supérieur, à quatorze reprises dans une organisation 4/2-4-vers et à cinq reprises dans 4-2/4-vers. Elle est à la base de la première hypothèse que je vais étudier, elle est aussi le fondement principal de la seconde.

³¹⁸ Dizains par repagination de quintils. Voir chapitre 4.3.2.1.

³¹⁹ Pièces à une seule strophe. Voir annexe 1 pour le détail accompagné d'un relevé ponctométrique.

Hypothèse 1 : 4-2-4-vers, (abab bc cdcd).



424, « Dizain sur le dict d'ung Théologien », t. II, p. 288

De la Sorbonne ung docteur amoureux	a	\	m			
Disoit ung jour à sa dame rebelle :	b	/		\	gr	
Ainsi que font tous aultres langoureux,	a	\	m	/		\
Je ne peux rien meriter de vous, belle.	b	⌈	/			
Puis nous prescha que la vie eternelle	b	⌋	\	mtc	_	mt ggrme
Nous meritons par œuvres, & par dictz :	c	⌈	/			
Arguo sic, si magister Lourdis	c	⌋	\	m		/
De sa Catin meriter ne peut rien.	d	/		\	gr	
Ergo ne peut meriter Paradis :	c	\	m	/		
Car pour le moins Paradis la vault bien.	d	/				

Le module de transition joue ici pleinement sa fonction sur le plan rimique et sémantique. Sur le plan rimique, il reprend en première rime la dernière rime du premier GR (rime d'écho) et introduit, par la seconde rime (rime d'appel), la première rime du troisième GR ; sur le plan sémantique, il est le second élément à partir duquel on peut déduire, en bonne rhétorique, que ce savant docteur en théologie ne peut aller au Paradis.

Ce module joue également un rôle de pivot dans un dialogue entre Alix et Martin (« De Martin, & Alix » t. II, p. 220). La pièce étant *a priori* moins évidente, j'ai d'abord envisagé pour elle plusieurs superstructures :

	Martin menoit son Pourceau au marché	phrase virtuelle
	Avec Alix : qui en la plaine grande	complément enjambant introduisant prop. relative
	Pria Martin de luy faire le péché	
4	De l'ung sur l'autre. Et Martin luy demande :	fin de la relative - phrase
	Et qui tiendrait nostre Pourceau, friande ?	phrase interrogative
	Qui ? dist Alix : bon remede il y a.	phrases
	Lors du Pourceau à sa jambe lya :	phrase
8	Puis Martin jusche, & lourdement engaine.	phrase
	Le Porc eut peur, & Alix s'escria,	phrases
	Serre Martin, nostre pourceau m'entraîne.	phrases

Sur le plan logique, le texte s'organise autour de quatre étapes :

- Début du récit (du premier vers à la fin du premier hémistiche du vers 4)
- Introduction du dialogue (Martin, du second hémistiche du vers 4 à la fin du vers 5, puis Alix, vers 6)
- Suite du récit, mise en pratique du projet d'Alix (vers 7 et 8)
- Chute de l'histoire (vers 9 et 10)

Dans la mesure où la chute est très marquée, on peut penser initialement à une superstructure 4-4-2 mais en réexaminant le texte, j'ai abouti à la conclusion qu'il pouvait être 4-2-4 (schéma majoritaire – 4 vers pour l'introduction, 2 vers pour le nœud et 4 vers pour le dénouement). Ce texte, pris à titre d'exemple, illustre la difficulté de choisir parmi plusieurs hypothèses une superstructure. D'autres analyses de dizains portent les traces de cette ambivalence métrique.

Hypothèse 2 : 4-6-vers, (abab bccdd).

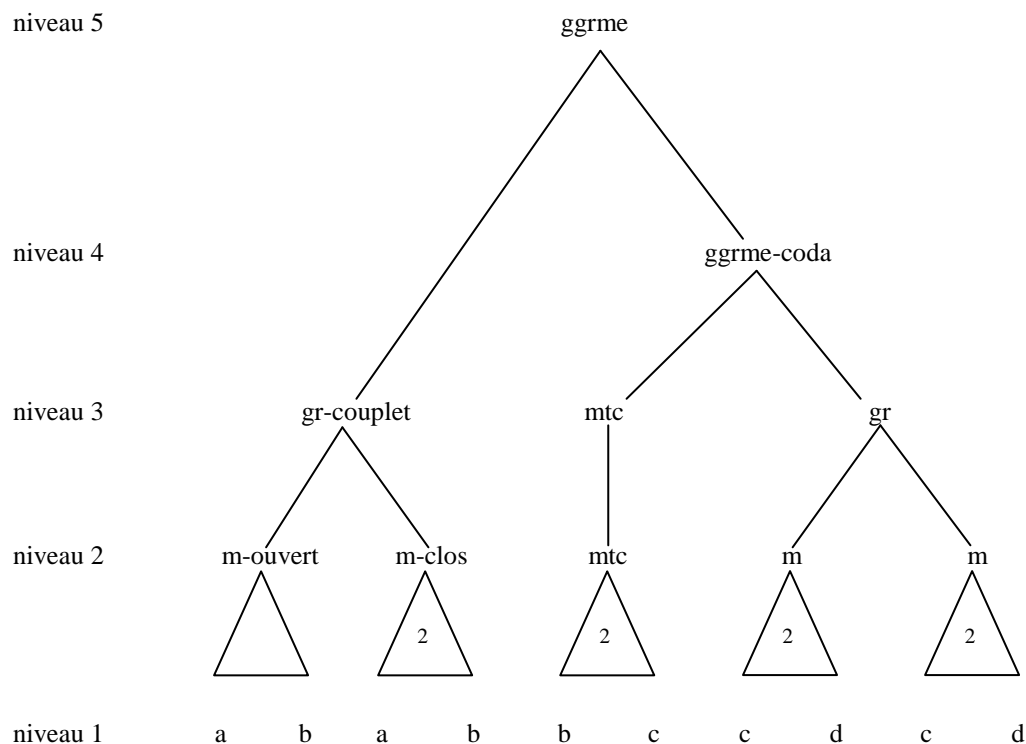
Elle concerne la moitié des pièces et est sensible sur une approche ponctométrique (moyenne des dizains : 24 37 / 35 35 39). Les 4-6 les plus fréquents n'ont pas de niveau intermédiaire. Pourtant, je ne commencerai pas cette section par eux mais par les 4-6 à niveau intermédiaire 4-2-4 justement parce qu'ils sont, *et* 4-6, *et* 4-2-4.

4-6 avec niveau intermédiaire 4-2-4

Hypothèse 4/2-4, « La Roynne de Navarre, en faveur d'une Damoiselle », t. II, p. 261

La superstructure en est relativement complexe dans la mesure où elle compte cinq niveaux : les quatre niveaux de l'analyse précédente plus un niveau intermédiaire dans lequel deux

éléments constitutifs du schéma de l'hypothèse 1, le module de transition et le quatrain final, s'assemblent pour former une coda.



Il pensoit bien brusler son chaste cueur	a	\	m	\	
Par doux regardz, par sospirs tresardants,	b	/		gr	
Par ung parler, qui faict Amour vainqueur,	a	\	m	/	\
Par long servir, par signes evidents,	b	∩	/		ggrme
Mais il trouva une froideur dedans,	b	⌋	\	mtc	\ /
Qui tous ses traicts convertissoyt en glace :	c	∩	/		ggrme
Et qui pis est, par une douce audace	c	⌋	\	m	\ /
L'œil chaste d'elle le regarda si fort,	d	/		gr	
Que sa froideur à travers son cueur passe,	c	\	m	/	
Et mist son feu, Amour, & luy à mort.	d	/			

Les quatre premiers vers disent le projet de l'amoureux ardent, les six derniers, introduits par l'adversatif « mais », sont le récit de son échec en deux temps : la froideur (mtc) et le regard mortel de la dame (gr démarqué par la conjonction). La construction du module de niveau quatre résulte, à l'origine, d'une interprétation sémantique et syntaxique du poème et donne un sizain de facture marginale. Cette analyse pourrait ne pas être considérée comme valide sur le plan métrique mais elle fait écho à l'organisation des strophes médiévales (couplet+coda)

et, par cela, gagne un statut métrique similaire à celui de ces strophes. C'est aussi par ce biais que l'on peut valider les autres strophes 4-6, strophes que je ne regarde pas toutefois comme fondamentales.

Hypothèse 46 sans niveau intermédiaire³²⁰

2-2/2-2-2, « De Blanche de Tournon », p. II.232

Dedans le clos d'ung Jardin fleurissant	a
<u>Entre aultres fleurs voy une Rose blanche,</u>	b
Que je seroys sur toute choysissant,	a
<u>Si de choisir j'avoys liberté franche :</u>	b ɿ
Dieu gard sans fin le Rozier, & la branche,	b ʃ
<u>Dont est sortie une si belle Rose :</u>	c ɿ
Dieu garde la main, qui pour croistre l'arrose :	c ʃ
<u>Dieu gard aussi le tresexcellent Clos :</u>	d
Dieu fasse ne moy la sienne Amour enclose,	c
A peine d'estre en son Amour enclos.	d

2-2/3-3, « A Anne », t. II, p. 271

Puis qu'il vos plaist entendre ma pensée,	a
<u>Vous la sçaurez, gentil cueur gracieux :</u>	b
Mais je vous pry, ne soyez offensée,	a
<u>Si en pensant suis trop audacieux.</u>	b ɿ
Je pense en vous, & au fallacieux	b ʃ
Enfant Amour, qui par trop sottement	c ɿ
<u>A fait mon cueur aymer si haultement,</u>	c ʃ
Si haultement (helas) que de ma peine	d
N'ose esperer ung brin d'allegement,	c
Quelcque douceur de quoy vous soyez pleine.	d

On pourrait, à partir de l'analyse du second dizain, construire une superstructure métrique en interprétant le module bcc comme un distique aa précédé d'un vers de transition. Le vers c (rime seconde) du dernier module rimerait alors avec un vers c rime principale (module de transition). Par ailleurs, les deux superstructures peuvent être justifiées par le choix laissé à l'écrivain pour le placement des rimes au-delà des quatre vers initiaux, ceux du couplet, mais

³²⁰ Je ne reviendrai pas sur l'épigramme « A Pierre Vuyard » (t. II, p. 222 - 22 1221 vers), elle est trop marginale pour être représentative.

elles sont secondaires et la structure usuelle du dizain peut aisément être maintenue puisque les quatre derniers forment dans les deux pièces un ensemble consistant, évident pour la première, un peu plus fragile pour la seconde en raison du placement du sujet en amont du quatrain. Une strophe encore suit ce schéma, avec une reprise des rimes, (abab / ba abab). Elle se trouve dans les épigrammes (« Dizain », t. II, p. 294). Sa structure en terme de constituants est également 2-2/3-3-vers, et sa structure métrique, pour les mêmes raisons que les pièces mentionnées ci-dessus, 4/2-4-vers.

Hypothèse 4-6 avec niveau intermédiaire 4/4-2, 4-4-2 de niveau strophe-1

Hypothèse 4/4-2, « Clement Marot, aux amateurs de la sainte Escripiture » (t. II, p. 338)

Bien peu d'enfans on treuve qui ne gardent	a
<u>Le testament que leur pere a laissé.</u>	b
Et qui dedans de bien pres ne regardent	a
<u>Pour veoir comment il l'a fait, & dressé.</u>	b
O vous, enfans, à qui est adressé,	b
<u>Ce Testament de Dieu, nostre bon pere.</u>	c
Affin qu'à l'œil son vouloir vous apperre,	c
<u>Voulez vous point le lire volentiers ?</u>	d
C'est pour le moins, & plus de vous j'espere,	c
Comme de vrays celestres heritiers.	d

Cette analyse prend pour fondement des données davantage stylistiques que métriques. Le premier quatrain possède une portée générale (cf. présent de vérité générale), le sizain qui suit perd cette portée et s'attache à un cas particulier, celui des « enfants » auxquels Marot s'adresse. La facture du 6-vers paraît singulière (bccd cd, quatrain de transition suivi d'un module ?), c'est pourquoi j'ai appliqué à la strophe d'autres hypothèses plus communes. Elle peut ainsi facilement se lire en 4-2-4-vers, il suffit de détacher le module médian qui correspond à l'apostrophe. De cette manière, on retrouve, dans le « Dixain de Marot » (t. II, p. 711), la superstructure fondamentale.

Hypothèse 4/4-2, « Le dixain de May », t. II, p. 214

Dix strophes sont *a priori* 4-6 et 4-4-2 sans niveau intermédiaire. J'ai cependant choisi de les présenter ici en raison de leur parenté avec le schéma précédent.

L'an vingt, & sept, Febvrier le froidureux	a
<u>Eut la saison plus clair, & disposée</u>	b
Que Mars, n'Aprvil. Brief, il fut si heureux	a
<u>Qu'il priva May de sa Dame Rosée :</u>	b ɿ
Dont May tristé a la Terre arrosée	b ɿ
<u>De mille pleurs, ayant perdu s'Amye,</u>	c ɿ
Tant que l'on dit, que pleuré il n'a mye,	c ɿ
<u>Mais que grand' pluye hors de ses yeulx bouta.</u>	d
Las, j'en jectay une fois, & demye	c
Trop plus que luy, quand m'Amye on m'osta.	d

Le poème s'articule, du point de vue syntaxique, autour de deux quatrains initiaux suivis d'un distique. Si le premier quatrain est usuel, la superstructure de la coda est *a priori* plus inattendue. Les deux derniers vers y forment naturellement une pointe et correspondent au deuxième terme de la comparaison (le poète est comme le May dont on a décrit les mésaventures dans les huit premiers vers). Le quatrain médian, quant à lui, constitue un ensemble consacré à la tristesse de May. L'analyse en constituants paraît évidente mais elle pose problème dès lors que l'on essaie de l'appliquer à l'analyse métrique. Le second groupe rimé se trouve, dans cette hypothèse, non saturé à deux reprises et ne présente qu'à moitié les caractéristiques d'un module de transition complet (pas de rétro-enchaînement en fin de quatrain avec le distique). De plus, le schéma métrique fondamental réapparaît de façon sous-jacente en assouplissant, comme je l'ai fait pour le dialogue d'Alix et Martin et le poème adressé par Marot aux amateurs de la « sainte Escripiture », les critères d'analyse et en faisant jouer le principe de meilleure concordance forme/sens. Cette technique permet ainsi, dans la majorité des cas, de rétablir 4-2-4-vers pour les strophes de ce groupe³²¹.

L'existence d'une frontière entre le quatrain et le sizain est confirmée pour la totalité des pièces étudiées jusqu'ici. Au niveau inférieur (§-2), la superstructure du quatrain est, elle aussi, affirmée (2-2-vers), celle de la coda l'est moins, mais le schéma métrique dominant reste 4-2-4-vers, y compris pour des pièces dont l'analyse en constituants donne d'abord une autre superstructure. Toute analyse proposant une structuration 4-6 semble donc *a priori* légitime quelle que soit, par ailleurs, son organisation interne. Deux superstructures sont toutefois davantage fondées que les autres : 4-2-4-vers et 4/2-4-vers. Les hypothèses qui apparaissent hors de ce cadre sont moins pertinentes – particulièrement celles qui n'ont pas

³²¹ Résistent davantage à cette perspective, l'épithaphe « De Madame de Chateaubriant » (t. I, p. 387), les épigrammes « Du lieutenant de B. » (t. II, p. 326) et « De Marguerite d'Alençon » (t. II, p. 264). « Du Passereau de Maupas » (t. II, p. 260) est, en revanche un bon candidat pour 424 malgré un enjambement au vers 7.

de quatrain initial – mais elles n’offrent pas toujours une seconde lecture permettant de retrouver un schéma fondamental de type 4-2-4 ou 4-6 et doivent donc être décrites.

Autres hypothèses

Hypothèse 6-4

Avec un niveau intermédiaire

Hypothèse 4-2/4, « Dizain, sur le Thucydide de Claude de Seyssel », t. II, p. 322

Voyez l'histoire (ô vous, nobles espritz)	a
<u>Par laquelle est toute aultre precellée,</u>	b
Avec la fleur, le fruict y est compris	a
<u>D'antiquité, toute renouvelée,</u>	b
Qui par trop d'ans vous eus esté celée,	b
<u>Si le franc Roy ne vous en eust fait part.</u>	c
Riches sont ceulx à qui leur Roy depart	c
<u>Plus beaulx tresors qu'argent à grosses sommes :</u>	d
Et bien merite avoir histoire apart	c
Qui telle histoire offre aux yeulx de ses hommes.	d

La subordonnée qui occupe le module de transition dépend directement d’un substantif (« histoire ») situé dans le premier groupe rimé. Il se rattache, pour le sens et la syntaxe, à lui. Cette forme est proche de celle de l’hypothèse initiale, elle ne paraît donc pas aberrante, d’autant qu’une lecture 4-2-4-vers y est également possible. Les autres schémas sont plus difficiles à interpréter.

Hypothèse 2-4/4, « A ma Dame de Pons », t. II, p. 280

Vous avez droit de dire sur mon âme,	a
<u>Que le Bosquet ne vous pleust oncq si fort,</u>	b
Car des qu'il a senty venir sa Dame	a
<u>Pour prendre en luy sejour. & reconfort.</u>	b 7
D'estre agreable a mys tout son effort,	b 7
<u>Et a vestu sa verte robbe neufve.</u>	c 7
De ce sejour la Pau tout fier se treuve,	c 7
<u>Les Rossignolz s'en tiennent angelicques.</u>	d
Et trouverez (pour en faire la preuve)	c
Qu'au departir seront melencolicques.	d

La présence d'une conjonction de coordination au début du troisième vers et le rattachement des propositions des vers trois et quatre à la principale des deux vers suivants confirment l'analyse en constituants. Par ailleurs, si l'on supposait un quatrain initial, il serait relativement peu consistant mais le quatrain final – voire le sizain final dans l'hypothèse 4/2-4 pour peu que l'on rétablisse un sujet – est parfaitement consistant. D'où une lecture métrique 4-2-4-vers non problématique.

Sans niveau intermédiaire

Hypothèse 2-2-2/2-2, *De la Formis enclose en l'Ambre*, t. II, p. 358

Dessoubz l'Arbre où l'Ambre degoute	a
La petite Formis alla :	b
Sur elle en tumba une goutte,	a
<u>Qui tout à coup se congela :</u>	b 7
Dont la Formis demoura là,	b 7
<u>Au milieu de l'Ambre enfermée.</u>	c 7
Ainsi la beste deprisee,	c 7
<u>Et peu prisée quand vivoit</u> ³²²	d
Est à sa mort fort estimée	c
Quand si beau sepulchre on luy voit.	d

Le sizain se décompose pour le sens en trois temps successifs clairement distincts : le

³²² Vers faux chez Defaux. Je corrige à partir de son édition de référence (Marnef, 1547_[16]). Dans cette leçon le vers est VeC.

déplacement de la fourmi, la chute de la goutte, l'emprisonnement de la fourmi. Chacun de ces instants a la même valeur, c'est pourquoi l'on peut estimer, dans le cadre d'une analyse logique, qu'il n'y a pas de quatrain initial. Cependant, on peut aussi le rétablir sans dommage pour le sens et retrouver la structure métrique fondamentale 4-2-4-vers. De même dans l'épigramme écrite « Contre Sagon » (t. II, p. 301). Le rythme ternaire, qui caractérise le sizain initial de ces deux pièces, ne marque pas la superstructure du troisième dizain de ce groupement, « A Monsieur Castellanus » (t. II, p. 342). Je le pense néanmoins 2-2-2/2-2, à cause de son organisation syntaxique (rejet au vers 5), mais possiblement 4-2-4-vers sur le plan métrique malgré le rejet.

Hypothèse 5-5, « De L'Abbé, & de son Valet », t. II, p. 225

En raison du caractère marginal des strophes à frontière cinquième, je ne donnerai, à titre d'exemple, qu'un schéma, celui dont la structure semble la plus conforme, sur le plan métrique, à ce que l'on pourrait attendre, c'est-à-dire 2-3/3-2-vers :

Monsieur l'Abbé, & monsieur son Valet	a
Sont faitz esgaulx tous deux comme de cire :	b
L'ung est grand fol, l'aultre ung petit folet :	a
L'ung veult railler, l'aultre gaudir, & rire :	b
<u>L'ung boit du bon : l'aultre ne boit du pire :</u>	b
Mais ung debat au soir entre eulx s'esmeut,	c
Car maistre Abbé toute la nuict ne veult	c
<u>Estre sans vin, que sans secours ne meure :</u>	d
Et son valet jamais dormir ne peult	c
Tandis qu'au pot une goutte en demeure.	d

L'argument stylistique suffit pour établir la structure logique : les cinq premiers vers décrivent ce qui rend les deux hommes semblables, les cinq derniers, ce qui les différencie. La pièce se décompose en deux quintils, avec trois modules « classiques » se concluant sur une rime en suspens, pour reprendre le terme de Mazaleyrat, et un module particulier, abb (une rime secondaire suivie de deux rimes principales). Le positionnement possible 2-3/2-3 des frontières donne la même analyse, avec simplement un module terminal inversé. Dans 3-2/2-3, non seulement le dernier module est inversé mais le premier l'est aussi. La strophe est en miroir : aba bb / cc dcd. Dans la dernière hypothèse, 3-2/3-2, cet effet miroir se perd, et il ne reste qu'une forme peu structurée. Dans tous les cas, il n'y a pas de module de transition. Dans cette optique, la solution la meilleure reste 2-3/2-3vers. Si l'on change d'optique pour

recentrer l'analyse sur l'organisation métrique, on retrouve l'hypothèse fondamentale en 4-2-4-vers avec un dernier quatrain consacré à ce qui fait débat introduit par la conjonction « car ». Ce fonctionnement invalide de fait l'analyse dispositionnelle puisque la structure fondamentale demeure.

5.3.2.3. Description(s) des dizains-strophes

Le dizain (abab bc cdcd) est aussi employé, non plus comme poème mais comme élément de poème, dans le *Temple de Cupidon*, le « Chant nuptial du Mariage de Madame Renée » et *Le Riche en pauvreté* ainsi que dans sept ballades réparties sur trois sections. Les frontières logiques s'y situent aux mêmes places que dans les dizains-épigrammes. J'en donne un aperçu dans les tableaux suivants, où je me limite au niveau vers + 2.

Le Temple (t. I, p. 31, alternance de deux fois quatorze strophes sur deux mètres différents, 46 et 8)

Quatrain initial 26 strophes			Autres 2 strophes	
4-4-2 13 p.	4-2-4 9 p.	4-3-3 4 p.	4-2/4 1 p.	Autres 1 p.

Le « Chant nuptial » (t. I, p. 349, forme de pièce 9a)

Quatrain initial 8 strophes			Autres 1 strophe	
4-4-2 5 p.	4-2-4 2 p.	4-3-3 1 p.	4-2/4 1 p.	

Le Riche en pauvreté (t. II, p. 691, forme de pièce 30a)

Quatrain initial 25 strophes			Autres 5 strophes	
4-4-2 9 p.	4-2-4 12 p.	4-3-3 4 p.	6-4 3 p.	5-5 2 p.

Titre	Page	Quatrain initial 18 pièces				Autres 3 pièces		
		4-4-2 9 §	4-2-4 7 §	4-3-3 1 §	4-6 1 §	6-4 1 §	5-5 1 §	Autres 1 §
L'epistre du despourveu	I.72	§2	§1			§3		
Le cry du jeu de l'Empire d'Orleans	I.110	§1, §2					§3	
De la naissance	I.116	§3	§2	§1				
De paix, et de Victoire	I.120	§2, §3	§1					
De Caresme	I.123		§1,2,3					
De la Passion	I.124	§3	§2		§1			
Ballade, ou non de Clement Marot	II.756	§1, §2						§3

Quatre-vingt-huit pour cent de ces pièces ont un quatrain initial, ce qui correspond au chiffre obtenu à partir des dizains simples. Une différence toutefois, la frontière logique huitième y est plus fréquente. Il est possible que cette quantité soit due à l'influence des refrains, particulièrement sensibles dans la seconde ballade (celle du « cry ») et dans le chant nuptial. Ils impliquent un phénomène de clôture déjà rencontré, surtout dans les épigrammes, lorsque les deux derniers vers forment une pointe. Pourtant, si ce procédé décale la dernière frontière logique vers la fin de la pièce, il n'entrave pas une approche métrique habituelle en 4-2-4-vers. Cette superstructure métrique est d'ailleurs applicable à l'ensemble de ces dizains, soit en première lecture quand l'analyse logique concorde strictement avec ce modèle, soit en seconde lecture par impression de la structure métrique fondamentale et adaptation de la lecture logique sur cette structure. J'achève à dessein ce parcours sur les ballades puisque c'est peut-être à partir d'elles que le dizain s'est développé. La structure de ce dizain est d'ailleurs fondamentalement médiévale³²³. Rien d'étonnant alors à ce que le principe de monogamie n'y soit pas appliqué, et plus encore dans certaines variantes.

5.3.2.4. Variantes simples du dizain-épigramme

Trois ensembles de strophes, issues de ce dizain, en portent témoignage. La plus remarquable

³²³ Deschamps l'utilise pour une ballade à strophes carrées (1392_[31], vol. 7, p. 74) de même que Herenc toujours pour une ballade (*Le Doctrinal de la seconde rhétorique*, dans Langlois, 1902_[41], p. 181, Ballade de Pui, § carrée, refrain, reprises de timbres d'une strophe à l'autre).

à ce titre a pour schéma rimique (abab baacac). Dans cette variante, le timbre a s'y répète cinq fois. Marot l'emploie dans trois épigrammes : « A François Dauphin de France » (t. II, p. 247), « De la Duché d'Estempes » (t. II, p. 259) et « A Anne » (t. II, p. 263). La structure sémantique/syntaxique des deux premières pièces est 4-4-2³²⁴ avec une superstructure métrique 4-2-4, la dernière pièce est 4-2-4 avec les deux approches. Le même timbre d'appel, celui du premier vers, engendre trois échos dans la pièce consacrée à sa consœur lyonnaise, « Jane Gaillarde » (t. II, p. 204 – schéma de rimes abab bc caca, superstructure 4-2-4). Ces dizains sont naturellement assez anciens, ils ont tous été rédigés avant 1538.

Deux autres schémas dépendent du dizain marotique mais par inversion. La première pièce est l'une des épitaphes écrites à la mort de Marot par Saint Romard (t. II, p. 399, superstructure 4/2-4-vers, le dernier module est inversé (abab bccddc)). La seconde est également une épigramme, « De sa mere par alliance » (t. II, p. 259, superstructure 4-2-4-vers, inversion du module terminal du quatrain initial, (abba bc dcde)).

5.3.2.5. Du dizain au quatorzain : à propos d'une rose

Le quatorzain des *Epigrammes* (t. II, p. 208) qui se présente sous la forme (abab bccddc, efef) est analysable comme un dizain marotique suivi d'un quatrain :

La belle Rose à Venus consacrée	\	m			
L'œil, & le sens de grand plaisir pourvoyt...../	/		\	gr	
Si vous diray, Dame, qui tant m'aggrée,	\	m	/		
<u>Raison pourquoy de rouges on en voyt :</u>	/				\
Ung jour Venus son Adonis suyvoit	\	m	-	mtc	D
<u>Parmy jardins pleins d'espines, & branches,...../</u>	/				\ /
Les pieds tous nudz, & les deux bras sans manches.	\	m	\		S
<u>Dont d'ung Rosier l'espine luy meffait :</u>	/			gr	/
Or estoyent lors toutes Roses blanches, ³²⁵	\	m	/		
<u>Mais de son sang de vermeilles en fait.</u>	/				
De ceste Rose ay jà faict mon proffit	\	m			
<u>Vous estreinant, car plus qu'à aultre chose</u>	/		\	gr	
Vostre visage, en douceur tout confict,	\	m	/		
Semble à la fresche, & vermeillette Rose.	/				

Le quatrain initial introduit le court récit qui occupe les six vers suivants. La structure logique

³²⁴ La seconde est possiblement 4-2-4-vers.

³²⁵ Vers 45-voyelles dans l'édition Defaux.

de ce groupe est ambivalente (4-2, 3-3, 2-4 ?) mais il appartient certainement à un ensemble 4-6 de type dizain métriquement analysable en 4/2-4-vers. Les quatre derniers vers forment une souscription dans laquelle le poète s'adresse à nouveau à la Dame. Il est certain que le quatorzain n'a d'existence que dans la mesure où l'ensemble 46+4 crée une seule pièce sur le papier. Dans les faits, ce quatorzain se compose d'un dizain et un quatrain.

5.3.2.6. Du dizain *marotique* au dizain *classique* au sujet d'un psaume

Si l'on inclut les dizains à variantes simples à l'ensemble du corpus formé par les dizains-épigrammes et les dizains-strophes, on comptabilise cent trente-cinq pièces, soit près de 16% du corpus³²⁶. C'est dire l'importance de cette superstructure dans l'œuvre de Marot. Celui-ci ayant fortement influencé d'autres écrivains, il n'est pas étonnant de la voir reprise par ses proches successeurs, dont Maurice Scève. On pense d'ailleurs davantage à lui qu'à Marot lorsque l'on évoque ce dizain. Michèle Aquien y renvoie et illustre, par l'un de ces textes, la superstructure des strophes composées. Elle le cite à nouveau, dans un autre passage de *La Versification*_[109], où elle retrace l'histoire des 10-vers. L'interprétation qu'elle donne à cette occasion de deux strophes, l'une dite *marotique*, l'autre *classique*, permet, d'une façon assez paradoxale, de mieux comprendre la superstructure de la strophe classique :

Le dizain de Maurice Scève, qui est la forme la plus fréquente à l'époque médiévale, assemble deux quintils, mais très tôt s'impose la formule devenue classique, qui associe deux quatrains, l'un à rimes croisées, l'autre à rimes embrassées, soudés par un distique (ababccdede)³²⁷.

(1990_[109], p. 106)

Deux quatrains soudés par un distique, cela ressemble à s'y méprendre à la superstructure majoritaire des dizains de Marot. Il est dommage qu'Aquien n'ait pas appliqué ce schéma à la forme médiévale et l'ait utilisé pour une strophe dont l'organisation est plutôt 2-2/3-3-vers. Sa description de la forme *classique* s'applique donc, et c'est là qu'est le paradoxe, à la forme *marotique*, qu'elle décrit comme étant 5-5-vers³²⁸. Autre paradoxe, en appliquant au schéma classique le rythme fondamental du dizain *marotique*, elle retrouve une structure seconde

³²⁶ Autant que pour le huitain (abab bcbc).

³²⁷ Je ne tiens pas compte de l'inversion possible des rimes terminales et considère comme équivalents les schémas (abab ccd ede) et (abab ccd eed).

³²⁸ La réciproque n'est évidemment pas exacte.

utilisée à l'origine du dizain *classique* (ab/ab//cc//de/ed et non plus ab/ab//ccd/eed)³²⁹. De fait, la structure de ce dizain en particulier n'a pas été fixée d'emblée. B. de Cornulier l'indique d'ailleurs dans un complément à *Méthode en métrique*³³⁰,

A l'examen, il apparaît que Malherbe a longtemps traité le dizain classique, ici noté 22(i) 33(i), en coupant plutôt en 22-11-22 de vers que 22-33 de vers [...] avant de se rallier à la bonne analyse défendue par Maynard.[...] Certains dizains [de Malherbe] d'allure 22-11-22 [lui] paraissent se couper plutôt 22-11 22 que 22 11-22, comme si non seulement le sixain final était restructuré, mais le tout redistribué en sizain-quatrain.

Il ajoute en note :

Je crois me rappeler que Martinon quelque part estime (avec raison) que Malherbe a été abusé par l'apparence « dispositionnelle » (terme mien), superficielle, des sizains 33 (comme les traités qui découpent scolairement en distique de rime plates + quatrain croisé ou embrassé). Cas d'instabilité strophique.

Il est difficile de savoir si cette instabilité trouve une justification formelle (apparence « dispositionnelle ») et/ou une explication historique par attraction du dizain *marotique* sur le dizain *classique*. Les deux facteurs ont peut-être joué.

Quant à la forme *classique* proprement dite, elle n'est pas présente dans le corpus tel quel mais Marot a certainement facilité son émergence en faisant précéder le sizain monogame d'un quatrain. Martinon en profite d'ailleurs pour faire de Marot l'inventeur de cette forme :

On fait volontiers remonter l'invention [du dizain classique] à Ronsard, et l'on cite complaisamment la strophe fameuse de la deuxième strophe pindarique [suit une citation de la strophe, dizain classique à quatrain initial abab].

Etait-ce bien une invention véritable ? L'association du quatrain et du sizain n'était pas nouvelle. On la trouve déjà dans le *Mystère du Vieil Testament*³³¹. Ronsard l'ignorait sans doute. Mais avant lui, Marot l'a employée dans deux psaumes [...] Sans

³²⁹ J'ai signalé cette ambivalence chez Malherbe. Voir chapitre 1.2.5.

³³⁰ *Pour un relevé métrique des poésies anthumes de Malherbe*, Cornulier, 2008a_[136], p. 8. Voir aussi le chapitre 1.2.5.

³³¹ Ouvrage collectif de plus de 49 000 vers édité par Pierre le Dru vers 1500. Note mienne.

doute, ce n'est pas encore le dizain isométrique, qui prévaudra bientôt, et qui apparemment est la forme véritable du dizain. Pourtant c'est déjà le dizain.

(1912_[166], p. 368)

Nous avons vu que le dizain hétérométrique avait précédé l'isométrique, au moins dans une forme spéciale que le XV^e siècle avait connue, et où le quatrain était de mesure plus longue. Marot avait accepté cette combinaison dans deux psaumes. Cette disposition tient sans doute à ce que l'union entre le quatrain et le sizain n'était pas encore parfaite. En tout cas, Ronsard et ses imitateurs l'adoptèrent à leur tour, concurremment avec l'isomètre (3).

(3) On notera que cette combinaison fut à peu près la seule à s'accommoder du quatrain à rimes suivies, qu'on trouve dans RONSARD, II, 16. J'ajoute que ce quatrain à rimes suivies appartient exclusivement au XVI^e siècle, et par suite n'est jamais ou presque jamais accompagné du sizain à final *cbc*.

(ibid. p. 390. texte + note 3)

L'approche historique est indéniablement pertinente et l'analyse se révèle juste en de nombreux points (en particulier sur l'union imparfaite entre le quatrain et le sizain) mais elle s'applique difficilement à la structure globale de l'un des deux psaumes auxquels Martinon se réfère. Ainsi, s'il suffit de passer outre les blancs typographiques pour voir apparaître effectivement un dizain hétérométrique dans le « Pseaulme trentetroisiesme » (t. II, p. 638), où Marot fait alterner onze quatrains à rimes croisées avec onze sizains (aab ccb), il n'est pas concevable de joindre les quatrains aux sizains dans le « Pseaulme Septante-neufviesme » (t. II, p. 653), où il fait alterner sept quatrains à rimes plates avec six sizains (aab ccb), puisque le dernier quatrain resterait en suspens. Pourtant, Martinon note :

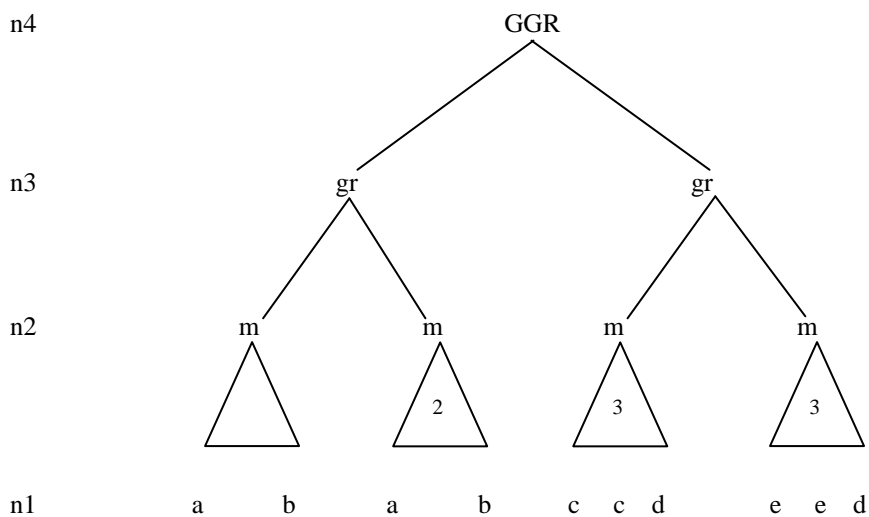
J'ajoute que le *Psaume 79* de MAROT se termine par un quatrain isolé nécessité par le treizième verset du texte ; mais ce ne sont pas moins des dizains.

(1912_[166], p. 390, note 2)

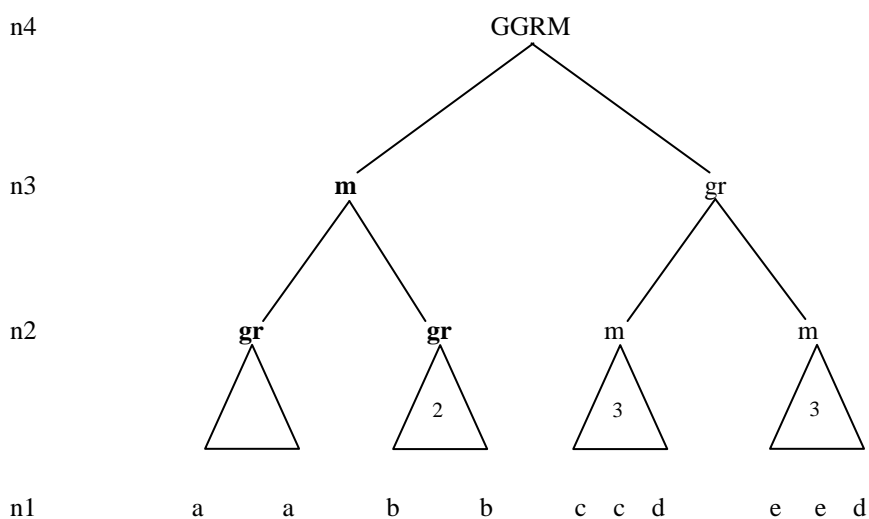
De fait, cette remarque comptable sur le nombre des strophes ne suffit à remettre en cause un possible rattachement du sizain au quatrain. Il existe, en effet, chez Marot, des pièces qui s'achèvent sur une strophe plus courte servant de conclusion à une suite périodique³³². Il existe aussi des huitains abab cdcd qui pourraient être des quatrains tant les groupes d'équivalences rimiques sont autonomes. Ces faits laissent imaginer l'inverse, c'est-à-dire non pas une autonomie des GR par rapport à la strophe suffisante pour en faire des strophes

³³² J'en dénombre cinq. Je compte aussi six pièces à alternance strophique dont les deux psaumes. De tels chiffres n'autorisent pas la validation ou l'invalidation des hypothèses.

indépendantes mais une dépendance de plusieurs strophes suffisante pour les rattacher en une unique strophe. Le véritable problème de cette analyse vient du schéma des hypothétiques dizains du psaume 79, dont les quatrains initiaux seraient alors à rimes suivies. Lorsque l'on sait le jugement que porte Martinon sur la strophe (aabb), on est d'abord en droit de s'interroger sur la fonction qu'il lui attribue pour expliquer la genèse d'une strophe lyrique majeure. Surtout, au-delà de cet aspect simplement anecdotique, les deux superstructures ne sont pas équivalentes :



Superstructure du dizain classique



Superstructure du pseudo dizain classique de Marot

Je ne nie pas son hypothèse mais préfère m'en tenir à celle que j'ai posée concernant ces deux pièces. Elle s'avère, dans le contexte historique où se trouve Marot, plus juste. L'instabilité strophique du dizain classique conduit d'ailleurs partiellement à remettre en cause la théorie selon laquelle il serait né de l'assemblage d'un quatrain (2-2-v) et d'un sizain (3-3-v)³³³.

5.3.2.7. Variantes par augmentation du dizain

Le principe qui prévaut dans cette section est celui exposé en quatrième partie à propos du quatrain (abab), il consiste à ajouter des vers à une strophe de base, en l'occurrence, le dizain marotique.

(abab bccd dede)

L'approche théorique des douzains proposée par Martinon et Sébillet et reproduite au chapitre 4.2.2. témoigne d'une parenté de cette strophe avec le dizain. Ainsi, à propos d'une épigramme, j'ai déjà cité la description du texte adressé à Cravan :

[Le douzain] qui est imprimé sur la fin du second livre de ses épigrammes, et commence,

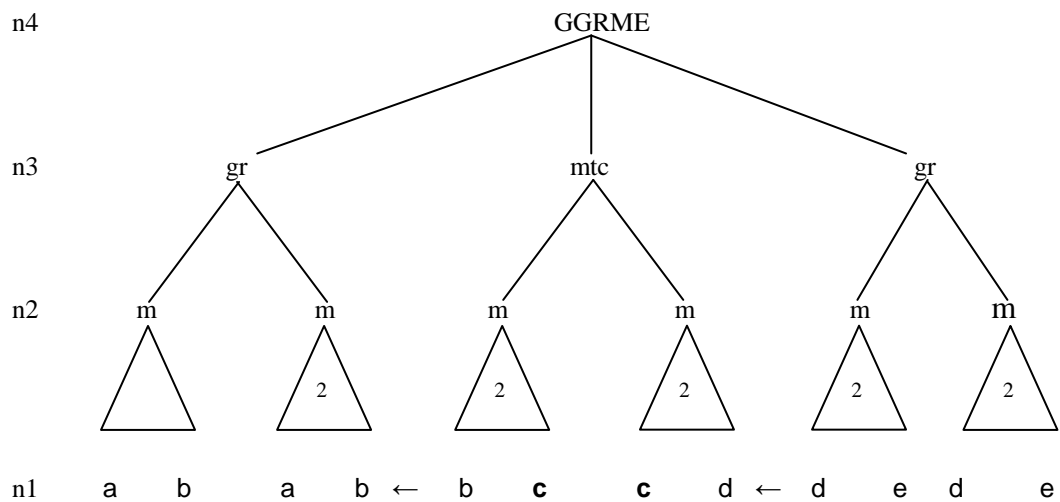
Ami Cravan, on t'a fait rapport, *etc.*

est fait comme le dizain : car les 4 premiers et les 4 derniers vers sont croisés, et les 4 du milieu sont joints entre soi et avec leurs précédents et suivants en symbole de rime plate.

(dans Goyet, 1990_[38], p. 103).

De fait, lorsque l'on retire du schéma de rimes les vers six et sept, on distingue nettement un schéma de dizain, c'est-à-dire deux quatrains entre lesquels s'insère un module de transition :

³³³ Autre hypothèse, le quatrain et le sizain assemblés auraient effectivement donné un dizain 22 33 que les successeurs de Marot, « abusés par l'apparence dispositionnelle » de la strophe, auraient mal structuré.



Comme le module de transition est lui-même un quatrain, l'ensemble est numériquement très stable. Cette analyse est corroborée par Martinon, qui souligne, par ailleurs, l'ancienneté de la forme :

Les premiers douzains sont composés de trois quatrains, qui au Moyen âge sont enchaînés : abab bccd dede.

(1912_[166], p. 416)

De fait, cette strophe apparaît dans le corpus à deux reprises dans des ballades d'adolescence (« Des enfans sans soucy », t. I, p. 109, rédaction avant 1527 et « De soy mesme », t. I, p. 113, rédaction avant 1519). Mais elle est reparait aussi, de façon plus surprenante, à la fin de la carrière de Marot, dans trois épigrammes écrites entre l'été 1538 et 1544 (« A Cravan », t. II, p. 285 ; « D'un usurier », t. II, p. 325 ; « D'un advocat », t. II, p. 326).

Pour l'essentiel, la structure des textes coïncide avec celle de l'hypothèse décrite en amont, à l'exception d'une pièce, celle de l'« Usurier ». Avant d'y revenir, je donne, en illustration du schéma fondamental, l'intégralité du texte mentionné par Sébillet. La mise en page trompeuse de Dolet (1543_[11]) reprise par Defaux n'invalide pas cette analyse :

Amy Cravan, on t'a fait le rapport
 Depuis ung peu, que j'estoys trespasé :
 Je prie à Dieu, que le Diable m'emport,
 S'il en est rien, ne si j'y ay pensé.
 Quelcque ennemy a ce bruyt avancé,
 Et quelcque amy m'a dict, que mal [tu] te portes.³³⁴
 Ce sont deux bruyts de differentes sortes.
 Las, l'ung dict vray : c'est ung bruyt bien maussade.
 Quant à celluy, qui a fait l'ambassade
 De mon trespas, croy moy qu'il ment, & mort :
 Que pleust à Dieu que tu fusses malade
 Ne plus, ne moins, qu'à present je suis mort.

Chaque fin de groupe rimé ou de module y correspond à une fin de proposition ou de phrase. Il n'y a pas d'ambiguïté. Voici maintenant la seule strophe problématique :

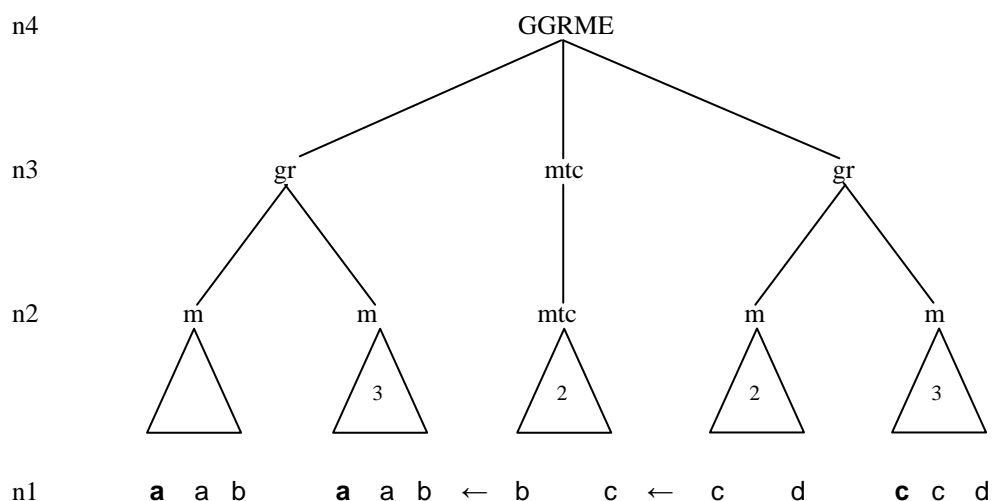
Un usurier à la teste pelée	a	
D'un petit blanc acheta un cordeau	b	fin princ – fin m
Pour s'estrangler, si par froide gelée	a	prop. inf. + prop. sub.
<u>Le beau bourgeon de la vigne nouveau</u>	b ɿ	sub. inachevée
N'estoit gasté. Apres ravine d'eau,	b ↓	enjambement.
<u>Selon son vueil, la gelée survint :</u>	c	fin princ – fin m
Dont fut joyeux : mais comme il s'en revint	c	sub rattachée à pr. ↑ + sub
<u>En sa maison, se trouva esperdu</u>	d ɿ	fin princ – fin m
Voyant l'argent de son licol perdu	d ↓	sub rattachée à pr. ↑
<u>Sans profiter : sçavez vous bien qu'il fit ?</u>	e	enjamb.– fin phrase – fin m
Ayant regret de son blanc, s'est pendu	d	
Pour mettre mieulx son licol à profit.	e	fin phrase – fin gr – fin p.

La succession d'enjambements et le rattachement de subordonnées à des principales situées dans un autre module rendent fragile la superstructure métrique. Le fait que le poème soit narratif pourrait expliquer les décalages forme/sens qui l'altèrent. La déstructuration des quatrains reste néanmoins marginale par rapport à ce schéma. La strophe fondamentale demeure naturellement 4-4-4-vers.

³³⁴ Vers faux chez Defaux. Correction Dolet 1543_[11].

(aabaab bc cdccD)

Par une logique mathématique semblable à celle qui m’a fait passer du dizain au douzain, je passe du dizain au treizain en augmentant, cette fois, non pas le module de transition mais les modules qui l’encadrent:



Les cinq strophes du « Chant Royal composé par ung des amys de Marot » (t. II, p. 757), Rabelais en l’occurrence, ne dérogent pas à la règle. Je cite la quatrième :

Si tout soudain qu'on est à table affect	a
L'on n'est servy, & qu'autant qu'eut Japhet	a
<u>L'on n'a de biens foyzonnans comme fromys.</u>	b
Pourtant ne fault en mumur putrefaict	a
Soy convertir, ainsi qu'est contrefaict	a
<u>Par gens brutaulx, passez au gros tamys.</u>	b ʄ
Car foy nous dict qu'il nous sera transmys	b ʄ
<u>Lassus du Ciel pour vivre en suffisance.</u>	c ʄ
Mais Dieu preveoit que la soubdaine usance	c ʄ
<u>Des biens mondains nous nuyroit doublement :</u>	d
Par ce attendons, & lorsqu'à jouyssance	c
Offertz seront, reste à nostre puissance	c
Remercier le Seigneur humblement.	d

La première et la troisième strophes tendent à être 8-5-vers par regroupement du sizain et du module de transition, mais une frontière principale après le sizain n’a rien de choquant ni dans

un cas ni dans l'autre. Je maintiens donc, pour toutes les strophes, 6-2-5-vers. Cette analyse est d'ailleurs, sur le plan rimique, la plus naturelle et la plus proche de celle du dizain. On notera simplement que, dans la dernière strophe, le dernier groupe rimé est plutôt pour le sens 3-2-vers que 2-3-vers, mais cette différence n'est pas marquée et ne concerne qu'une frontière modulaire secondaire.

Deux pièces confirment cette analyse, l'une de Rabelais (encore), l'autre de Marot. Celle de Rabelais a été écrite en 1533³³⁵ pour le tombeau de « Marie, Fille aînée de monsieur d'Estissac » (t. II, p. 759) :

De Dieu formée, & du hault ciel yssue,	a	
En terre vis, où je me suys tissue	a	
<u>Ce petit corps, traict d'Estissac & Lude.</u>	b	phrase – fin m.
Pure j'estoys, mais lors qu'y fuz conceue,	a	
En tel delict je me suis apperceue	a	
<u>Que fut Adam, par son ingratitude.</u>	b 7	phrase – fin gr
Dont ne voulant en ceste turpitude	b 7	
<u>Long sejourner, davant terme nasquis :</u>	c	phrase – fin mt
Et vins au monde, où par baptesme acquis	c	
<u>Estre remise en premiere Innocence.</u>	d	phrase coordonnée – fin m
Que de rechief craignant perdre, requis	c	
Plus tost mourir, par ce moyen exquis :	c	
Une heure apres j'en eu[s] de Dieu dispense.	d	phrase – fin m – fin pièce

La concordance forme/sens est ici absolue. L'isolement du dernier tercet s'explique par son statut conclusif. Son fonctionnement est semblable à celui des distiques formant pointes, lesquels sont régulièrement détachés. On a alors *a priori* 6-4-3-vers et non, comme le laisserait suggérer la rime, 6-2-5-vers. Cinq ans plus tard, Marot rédige l'épigramme à Antoine du Moulin et Claude Galland « Contre l'inique »³³⁶ (t. II, p. 320). La pièce est formée de telle façon qu'elle mène à un constat similaire. Le treizain n'y est pas, dans l'analyse en constituants, 6/2-5-vers mais 6-3/1-3-vers. Cependant, le sizain initial, équivalent du quatrain, est préservé dans les deux cas et le binôme couplet-coda maintenu :

³³⁵ Hypothèse basse. Rabelais écrit son texte en juillet de l'année 1533. La date de rédaction de la pièce de Marot est moins précise, Defaux donne une fourchette allant de 1538 à 1542. Quoiqu'il en soit, le poème de Rabelais est antérieur à celui de Marot.

³³⁶ Etienne Dolet avec qui Marot s'était brouillé pour des raisons encore inconnues des érudits. Voir préambule P.2.

	Fuyez, fuyez (ce conseil je vous donne)	a	\				
	Fuyez le fol qui à tout mal s'adonne,	a		m			
	<u>Et dont la mere en mal jour fut enceinte.</u>	b	/		\		
4	Fuyez l'infame, inhumaine personne,	a	\			gr	
	De qui le nom si mal cymbale et sonne	a		m	/		\
	<u>Qu'abhorré est de qui toute oreille sainte.</u>	b 7	/				
	Fuyez celui qui, sans honte ne crainte,	b 1	\	mtc	-	-	ggrme
8	Compte tout hault ses vices hors d'usance,	c	/				
	<u>Et en faict gloire (& y prend sa plaisance) :</u>	c	\	m			
	<u>Qui s'aymera, ne le frequente donq.</u>	d	/		\		/
	O malheureux, de perverse naissance :	c	\			gr	
12	Bienheureux est qui fuit ta congnoissance,	c		m	/		
	Et plus heureux qui ne te congneut onq.	d	/				

La structure interne du sizain est transparente (deux tercets pleinement autonomes pour le sens comme le montre la présence de ponctuations fortes à la fin des vers trois et six). Suit une zone de flottement des vers sept à onze. Si l'on s'attache au sens, les vers sept à neuf et les vers onze à treize forment des ensembles, le vers dix est isolé et la coda aurait pour schéma de rimes (bcc d ccd). Le dernier tercet (apostrophe à Dolet) constitue un module classique, je n'y touche pas. Je rattache le vers isolé au vers 8 (bcc d ccd → bccd ccd). Cette démarche peut paraître arbitraire mais elle permet de rétablir, temporairement au niveau 2, par équivalence culturelle, une superstructure ordinaire proche du dizain. Cette situation est identique à celle de la pièce précédente : le treizain se termine sur un module détaché, ce qui l'éloigne un peu de la forme fondamentale du dizain marotique. Il est toutefois possible de plier la structure sémantique et logique aux contraintes de la superstructure métrique pour les deux pièces concernées par ce problème. L'hypothèse 6-2-5-vers est, en effet, envisageable clairement dans la pièce de Rabelais (unité de sens dans le quintil conclusif autour de la thématique de l'innocence acquise par le baptême et préservée par la mort) ; elle l'est aussi dans le treizain de Marot si l'on comprend que l'Inique n'est pas tant détestable par ses pratiques que par la gloire qu'il prétend en tirer (= que celui qui s'aime ne le fréquente pas car il fait gloire de ses vices). Les deux pièces sont, en conséquence, des treizains par augmentation du dizain.

(abaab bc cdccd)

A priori, si l'on poursuit cette logique, la strophe extraite des *Epigrammes* et adressée « Au Roy » (t. II, p. 223), se compose de deux quintils géminés entre lesquels se trouve un module

de transition. A la lecture de la pièce, le premier quintil, qui devrait être pour la rime 2-3-vers, est, pour le sens, 3-2-vers, et le module de transition, qui devrait dépendre de la totalité du quintil terminal, semble se rattacher davantage aux deux vers qui le suivent immédiatement. Ici, néanmoins, l'absence de divergence massive dans un cas comme dans l'autre rend possible les deux analyses. Pour des raisons de stabilité rimique, je joins ce module à la totalité plutôt qu'à la partie. Quant au premier quintil, je le structure en suivant de préférence la forme au sens :

Plaise au Roy ne reffuser point,	a	\				
Ou donner, lequel qu'il voudra,	b	/	m			
<u>A Marot cent escuz appoinct :</u>	a	\		\	gr	
Et il promect qu'en son pourpoint,	a		m	/		\
<u>Pour les garder, ne les couldra.</u>	b ₁	/				ggrme
Monsieur le Legat l'absouldra	b ₁	\	mtc	-	-	/
<u>Pour plus dignement recevoir,</u>	c ₁	/				\
J'endends s'il veult faire debvoir	c ₁	\				ggrme
<u>De sceller l'acquit à l'Espergne :</u>	d	/	m			/
Mais s'il est dur à y pourveoir,	c	\		\	gr	
Croyez qu'il aura grand pouvoir	c		m	/		
S'il me fait bien dire d'Auvergne.	d	/				

Cette strophe est isolée. Le contexte métrique ainsi que l'application du principe de meilleure concordance forme/sens suffisent pourtant à rendre l'hypothèse initiale plausible.

5.3.2.8. Autres strophes en marge des dizains

Le premier des deux schémas étudié ici se rapproche, par sa superstructure, du dizain *marotique* et peut-être du dizain lyrique, le second, du dizain *marotique* seulement.

(abab ccd dedE)

Strophe de formes fixes, cet onzain est connu des écrivains médiévaux. Deschamps l'utilise pour une ballade (1392_[31], p. 82), l'anonyme des *Règles de seconde Rhétorique*_[24] pour une ballade étrange en sotie (dans Langlois, 1902_[41], p. 65). Quant à Baudet de Herenc, il en fait un large usage dans son *Doctrinal*_[40], d'abord pour une taille d'amoureuse (sorte de chant royal en 10-voyelles sans refrain mais avec reprise des rimes d'une strophe à l'autre. vers

final de cadence 2) puis pour deux chants royaux, une sotte amoureuse et une pastourelle³³⁷.

Je cite le texte de l'anonyme en reproduisant la mise en page un peu particulière :

Pour moy parer mer me vestis de
Et affublay chaperon sans cor
Comme celui qui a amer se
Sote cornant qui n'est pas de corps
Lors dame Amours en guise de pen
Se traist vers moy et me dist espa
A sote amer qui a nom Vince
Car [moult] bien scet de truande le
Et des marons sur toutes est cong
Je respondis, dont j'eus une har
Non feray voir, point ne l'aray je

note
nette
nite
note
nute

La pagination de l'édition de référence montre les croisures de vers et met en valeur les anaphores. Celles-ci renforcent encore l'aspect médiéval de la pièce, lequel est déjà sensible en raison du couple de rimes initiales repris en final. Cette apparence médiévale n'a pas échappé à Martinon, qui souligne ce point en même temps qu'il apporte un éclairage intéressant sur la superstructure des strophes de onze vers :

Le onzain, comme toutes les strophes longues à quatrain initial, était connu du Moyen âge, sur deux ou plusieurs rimes. On en faisait notamment des couplets de ballades ; on en faisait surtout le couplet du *Chant royal*. Naturellement ces combinaisons étaient arbitraires. D'autre part, le XVI^e siècle fit quelques onzains de deux quatrains suivis d'un tercet, ce qui était médiocre. Il ne peut y avoir de combinaisons lyriques de plus de dix vers que celles qui dérivent directement du seul et unique dizain lyrique. Et comme le quatrain est la seule base possible du système, c'est sur le reste, qui donne à la strophe son envergure, que devait porter l'effort des poètes.

(1912_[166], p. 413)

Le onzain (abab ccd dedE) pourrait correspondre à la définition du onzain « lyrique » proposée par Martinon, il suffirait de retirer le huitième vers pour retrouver la forme de base du dizain classique inversé (abab ccd eed). Cependant, cette hypothèse paraît peu probable, d'une part

³³⁷ Dans Langlois, 1902_[41], p. 168 pour la taille, p. 173 et 178 pour les deux chants royaux, p. 175 pour la sotte amoureuse.

parce qu'elle est anachronique³³⁸, d'autre part parce que la base (abab) n'est pas spécifiquement lyrique. De plus, il existe une autre hypothèse, pour moi plus convaincante, qui consiste à faire descendre cet onzain du dizain *marotique* par augmentation numérique et réduction structurelle. Marot emploie ce schéma dans des ballades (2 pièces) ou des chants royaux (7 pièces). L'organisation en constituants immédiats des strophes y est, comme pour le dizain, fluctuante. Le tableau qui suit, dans lequel je résume la structure de chacune des occurrences du corpus, l'illustre :

Titre	Page	Structure					Mètre ³³⁹	
		§1	§2	§3	§4	§5	mètre	Cad P.
Du triumphe d'Ardes	l.118	5-2/4	4-2-3-2	4-3-4			46	2
De l'arrivée	l.119	4-2-3-2	4-4-3	4-3-4			46	2
Chant Royal de la conception	l.127	4-2/2-3	4-3-4	4-3-4	4-3-4	4-2-5	46	1
Chant Royal de la Conception	l.352	4-2/3-2	4-5-3	4-2-3-2	4-1/1-3-2?	4-4-3	46	1
Chant Pastoral, en forme de Ballade	l.354	4-3-4	4-3-4	4-2/3-2			46	1
Chant de joye composé la Nuict	l.355	2-3/4-2	4-5-2	4-3-4			46	1
Chant Royal Chrestien	l.357	4-2/2-3	4-5-2	4-3-4	4-3-4	4-3-4	46	2
Chant Royal dont le Roy bailla le Refrain	l.359	4-2/3-2	4-5-2	4-3-4	4-1/4-2	4-4-3	46	2
Chant Royal. La Mort du Juste	ll.713	2-3/4-2	2/4-2-3?	2-3/4-2	4-4-3	4-3-4	46	2

Sur trente-sept strophes, trente-deux commencent par un quatrain, soit quatre-vingt-six pour cent. Dans vingt-cinq de ces strophes, le quatrain est pleinement consistant et, parmi ces vingt-cinq strophes, treize sont 4-3-4-vers (78% du total). La forme fondamentale se dégage ici beaucoup plus facilement que dans le dizain et concorde avec le schéma métrique attendu, comme dans cette troisième strophe, extraite du « Chant Royal dont le Roy bailla le Refrain » :

³³⁸ On pourrait objecter que, si Marot ne connaissait le dizain classique, il utilisait les éléments de base de ce dizain, le quatrain (abab) et le sizain monogame (aabccb).

³³⁹ Je me servirai de ce type de données lorsque j'analyserai plus spécifiquement la structure globale des ballades.

L'autre disoit au rebours du Premier,	a	\	m			
J'ay bien assez, & ne me ressasie :	b	/		\	gr	
Car en Servant suis de jouir coustumier	a	\	m	/		
De la plus belle & d'Europe, & d'Asie.	b	/				\
Ce neanmoins Amour trop furieux	c	\				
D'elle me fait estre plus curieux,	c		mtp	-	-	ggrm
Qu'avant avoir la jouyssance prise,	d	∩	/			
Ainsi je suis du feu la flamme esprise,	d	⊥	\	m		/
Qui plus fort croist, quand estaindre on l'essaye,	e	/		\	gr	
Et congnoys bien, qu'en amoureuse emprise	d	\	m	/		
Desbender l'Arc ne guerist point la Playe.	E	/				

Dans cet ensemble, le quatrain est nettement isolé sur les plans syntaxique (phrases), sémantique (premier quatrain consacré au contentement suivi d'un module dont les premiers termes introduisent un retournement) et métrique (saturation complète des deux quatrains. Module médian partiellement rétro-enchaîné). Le tercet médian n'est pas un module de transition au sens strict dans la mesure où il est partiel. Malgré cela, la parenté de cette strophe avec le dizain marotique est indéniable. En effet, la modification structurelle porte seulement sur ce module. Elle s'explique par la présence d'un vers secondaire supplémentaire qui rend possible la réduction structurelle (bc → bbc → ccd), d'où l'absence d'un rétro-enchaînement avec le quatrain initial. La fin de la strophe se structure ensuite comme celle du dizain, par un quatrain (de de) rétro-enchaîné au module médian.

(abab baac aacac)

Après avoir étudié une strophe d'usage régulier, je conclus cette section sur une forme plus marginale par sa fréquence, celle de la seconde « Epitaphe » de Martin (t. II, p. 396) :

	Cy gist Martin, qui pour saouller Alix,	a	\	m		
	<u>Tant culleta qu'il en perdit la vie :</u>	b	/		\	gr
	Car sans cesser, ou sus bancz, ou sus litz,	a	\	m	/	\
4	<u>Elle voulut en passer son envie.</u>	b	∩	/		
	Il esgouta toute son eau de vie,	b	∩	\	mtc	
	<u>Puis se voulut restaurer de couliz :</u>	a	∩	/		\ grtp ggre
	Mais la vigueur des tourdions joliz	a	∩	\	/	
8	Qu'avoit Alix inventez à son ayse,	c	/	mtp		
	Ses roident nerfz <u>rendit tant amolliz,</u>	a	∩	\		/
	<u>Qu'il fut martyr:</u> dont toy, qui cecy lis,	a	∩		m	
	Va, si tu veulx que ton culleter plaise,	c	/		\	gr
12	Baiser sa tumbe au plus pres de Senlis,	a	\	m	/	
	Alors pourras culleter plus que seize.	c	/			

Cette strophe s'apparente au dizain marotique par l'usage de deux quatrains entourant un module de transition (en l'occurrence en groupe de modules assurant une transition partielle). Je scinde ce groupe en deux éléments en faisant passer la frontière avant la coordination par « mais » du vers 7. Il en résulte un groupe rimé de quatre vers lié par la rime au quatrain initial d'une part (rétro-enchaînement) et au quintil final d'autre part (reprise de timbres) et dont les deux modules constitutifs sont également enchaînés : ←(ba←ac). Le quatrain, syntaxiquement suspendu (groupe sujet dont le verbe, « rendit », apparaît au vers 9. Cause), est suivi d'un quintil exposant la conséquence des inventions d'Alix. Le schéma est donc plus « classique » qu'il n'y paraît à première lecture. Enfin, on ne peut conclure cette analyse sans évoquer l'enjambement intra-modulaire du vers 9. Il est suffisamment marquant pour que l'on en fasse un commentaire. L'effet de cet écart abouti à la mise en relief du premier hémistiche du vers 10, « il fut martyr ». Or le martyr du pauvre homme est, faut-il le rappeler, bien plus humain que divin. Pourtant Martin a souffert pour sa religion et cela a suffi à en faire un saint – ou presque – dont on vient embrasser la relique. Belle morale qui prend sa naissance au moment où la structure strophique et la superstructure métrique ne sont plus en accord.

Le dizain marotique présente l'un des aspects les plus remarquables des structures médiévales, l'enchaînement de deux groupes d'équivalences rimiques par l'intermédiaire d'un module médian qui se caractérise par une saturation inégale (module saturé par deux GR). Cette même inégalité apparaît dans les modules en position détachée terminale.

5.4. Modules en position détachée terminale

Ce que je vais décrire à présent est apparu quelquefois dans les structures secondes des strophes dites classiques, un module de un ou plusieurs mots manquants est détaché en fin de strophe. Ici, le détachement est d'autant sensible que le module ne se rattache pas sur un groupe directement supérieur à lui mais sur un groupe de niveau strophe-1. En dépit de la logique, je commence par les modules terminaux, ils sont les plus proches de ce qui nous est connu.

5.4.1. Module d'un vers : (aab bba A)

Fabri écrit, dans *Le Grand et vrai art de pleine rhétorique*, à propos des septains de ballades (1521_[36], t. II, p. 91) :

Septains different à la ballade pource qu'ilz sont de sept lignes, et ballade est de huyt, et la septiesme de septains en lieu de refrain doibt estre une auctorite ou ung proverbe commun.

Il isole donc clairement le dernier vers de l'ensemble. A défaut d'une ballade, je dispose d'une chanson à deux couplets avec refrain dans laquelle le dernier vers est également séparé. Je donne le texte dans son intégralité (« Chanson XVII », t. I, p. 188)

Je ne fais rien que requerir	A	8	\			
Sans acquérir	a	4		m		
Le don d'amoureuse liesse	b	8	/		\	
Las ma Maistresse	b	4	\			
Dictes, quand est ce,	b	4		m	-	gm
Qu'il vous plaira me secourir ?	a	8	/			
Je ne fais rien que requerir.	A	8	-	mf	/	

Vostre beaulté qu'on voit flourir	a	8	\			
Me faict mourir :	a	4		m		
Ainsi j'ayme ce, qui me blesse.	b	8	/		\	
C'est grand simplesse :	b	4	\			
Mais grand sagesse,	b	4		m	-	gm
Pourveu que m'en vueillez guerir.	a	8	/			
Je ne fais rien que requerir.	A	8	-	mf	/	

Le vers de conclusion n'est ni une autorité ni un proverbe mais la reprise de l'incipit, comme si cette forme dérivait du rondeau. Elle en est en tout cas très proche. Sa structure interne est basée sur un module de type (aab) doublé et rétro-enchaîné. Conséquence : si toutes les rimes sont saturées au terme de la strophe, les modules associés par rétro-enchaînement ne forment pas des groupes d'équivalences rimiques mais des groupes de modules³⁴⁰. La strophe fonctionne ainsi sur un principe de suite, le dernier vers du premier module rime avec le premier du second module, le dernier vers du second module rime avec le refrain qui rime avec le premier vers de la second strophe *etc...*. Il n'y a donc pas *a priori*, à proprement parler, d'organisation supérieure aux modules sur le plan strictement métrique, la suite pouvant se poursuivre par enchaînement successif de modules (aab)_← jusqu'à ce qu'un module ou une reprise de vers vienne la saturer. Ce principe est celui des suites modulaires décrites en 6.3. Pourtant, à la différence des suites a^mb, la chanson est structurée grâce à l'organisation syntaxique et grâce à l'équivalence métrique structurelle des deux septains. La forme globale de la pièce (2a) fait, par ailleurs, écho à un schéma récurrent dans ce genre, ce qui tend à confirmer l'analyse proposée.

5.4.2. Module de deux vers : (abab bc)

Ce sizain, présenté sous la forme 3a, est celui de l'épigramme « De messire Jan confessant Janne la simple » (t. II, p. 329). Le module sur lequel il se conclut est à la fois un module terminal et un module de transition. Pour rendre visible le système, je recopie la pièce dans son intégralité en cassant le caractère compact de l'édition Defaux. J'en profite pour intercaler des informations entre crochets :

³⁴⁰ La rime principale du second module fait écho aux rimes secondaires du premier module. Sur ce type de déplacement, voir chapitre 5.2.

	[L'auteur]						
	Messire Jan, confesseur de fillettes,	a	\	m			
	Confessoit Janne, assez belle, & jolye,	b	/		\	gr	
	Qui, pour avoir de belles oreillettes,	a	\	m	/		\ ggrm
4	Avec un moyne avoit fait la folie.	b ɿ	/				/
	Entre autres points, messire Jan n'oublie	b ɿ	\	mf	-	-	
	A remonstrer cest horrible forfait :	c ɿ	/				
	[Le moine]						
	Las, disoit il m'amy qu'as-tu fait ?	a ɿ	\	m			
8	Regarde bien le point où je me fonde :	b	/		\	gr	
	Cet homme, alors qu'il fut Moyne parfait,	a	\	m	/		\ ggrm
	Perdit la veuë, & mourut quant au monde.	b ɿ	/				/
	N'as-tu point peur que la terre ne fonde	b ɿ	\	mf	-	-	
12	D'avoir couché avec un homme mort ?	c ɿ	/				
	[Janne]						
	De cueur contrit, Janne ses levres mord :	a ɿ	\	m			
	Mort, ce dist elle, enda, je n'en croy rien.	b	/		\	gr	
	Je l'ay veu vif depuis ne sçay combien,	b	\	m	/		\ ggrm
16	Mesmes alors qu'il eut à moy affaire :	a ɿ	/				/
	Il me bransloit, & baisoit aussi bien	b	\	m	-	-	
	En homme vif comme vous pourriez faire.	a ɿ	/				

A la première lecture, on s'arrête naturellement au terme des quatre premiers vers. Suit un module rétro-enchaîné sur lequel se clôt la strophe. Il est terminal, comme ceux que je viens de décrire, mais non saturé au niveau strophique. La seconde rime n'a d'écho qu'à la première rime de la strophe suivante. Ce module est donc à la fois un module terminal et un module de transition. Cette situation engendre d'ailleurs des modifications dans la dernière strophe. Pour que le système soit saturé, le quatrain n'est plus croisé mais inversé, et le module terminal n'est plus lié au module précédent par rétro-enchaînement. Enfin, la rime finale, en suspens dans les autres strophes, fait écho à la rime seconde du quatrain. La forme semble curieuse, cependant elle est nettement mise en évidence par l'organisation logique de la pièce. Trois temps se détachent clairement : l'introduction faite par l'auteur, la réprimande du moine vertueux et l'intervention de Janne. Il ne peut y avoir de doute sur la superstructure.

5.4.3. Module de trois vers

5.4.3.1. Module sps³⁴¹

(abab cbc)

Cette strophe est, par sa superstructure, très éloignée de celle de la seizième chanson et se rapproche davantage des septains 4-3-vers dépendants du huitain (abab bcbc) par syncope d'un vers³⁴². L'organisation intra-modulaire la distingue, en conséquence, des pièces précédentes, dans lesquelles un vers ou un module était rajouté à un ensemble déjà constitué, puisqu'ici la strophe n'est pas formée d'un ensemble suivi d'un vers mais *a priori* de deux ensembles. On est donc face à un schéma ayant un couplet et une coda. Or cette coda, à la différence de ce que l'on a pu voir dans d'autres contextes, n'est pas une structure de niveau supérieur mais un module inversé de trois vers sur deux rimes. En raison du nombre impair de vers, un timbre doit trouver son écho hors module, en l'occurrence dans le couplet, d'où une polygamie apparente au niveau strophique mais non pertinente aux niveaux inférieurs. B. de Cornulier explique ce point à propos du même septain non inversé, abab ccb :

Il y a « monogamie » rimique au niveau du quatrain initial, et le dernier b est une rime entre superstructures³⁴³, formant peut-être paire, plutôt que triplet, avec le b terminal du quatrain.

(1995_[123], p. 159)

Il en donne, par la suite, une analyse, que je reproduis dans sa *quasi* intégralité :

Le *Dictionnaire de poésie et de rhétorique* de Morier (article *strophe*) donne comme allant de soi l'analyse suivante : « rimes *croisées* puis *embrassées*, avec une *rime-charnière* centrale appartenant aux deux systèmes » Même analyse dans les *Éléments de métrique* (Mazaleyrat, 1995 : 87) : « deux systèmes emboîtés sur dominante de liaison (...) : thème $a^1b^1a^2b^2$, amplification $b^2c^1c^2b^3$ ». Cependant cette analyse, importante du point de vue théorique puisqu'elle impliquerait des structures métriques chevauchantes, n'est justifiée par aucun argument, sémantique ou autre, et on peut y voir une manière de sauver, par astuce et sans justification structurale, l'analyse traditionnelle *dispositionnelle* des strophes (en suites

³⁴¹ Pour rime secondaire + rime principale + rime secondaire.

³⁴² Voir les chapitres 1.2.3., 5.2. et 5.4.3.2.

³⁴³ Plus exactement, entre une superstructure et une structure.

des rimes « plates », « croisées » ou « embrassées ») dans un des nombreux cas où elle échoue par principe, en diagnostiquant deux quatrains dispositionnels dans un septain.

Si on ne se préoccupe pas de réduire ce type de strophe à une analyse dispositionnelle, on peut y voir trois modules disjoints (non chevauchants), à savoir deux ab formant un quatrain classique initial, puis un ccb, qu'on peut imaginer regroupés (notamment) de l'une ou l'autre des deux façons suivantes :

1) Format [abab][ccb] : une strophe classique, achevée (ab ab), et *augmentée* par addition d'un troisième module, et ces deux unités forment une strophe de niveau supérieur à l'intérieur de laquelle le quatrain initial s'intègre comme une espèce de module de terminaison b avec le tercet final rimant avec lui en b. Cette superstructure, s'écartant du type strophique que j'appelle « classique » par une dissymétrie de structure, est pour cette raison appelée *strophe centaure* dans l'article de Chauveau & Cornulier (1993a)

2) Format [ab][ab][ccb] : suivant cette analyse, les deux modules initiaux ne forment pas une unité indépendante, mais forment directement avec le troisième une strophe non classique d'une part en ce qu'elle est ternaire (trois modules), d'autre part en ce qu'elle est dissymétrique (troisième module rimant globalement avec les précédents, mais non tout à fait équivalent à eux).

Une ponctuation indiquant une tendance à la consistance sémantique d'un groupe initial de quatre vers est un argument en faveur de la première analyse en strophe centaure.

(1995_[123], 159)

De cet extrait, on retiendra la non pertinence de la méthode dispositionnelle pour cette strophe et la coexistence possible de deux analyses résultant de l'approche modulaire, 2-2/3-vers et 2-2-3-vers.

L'épigramme « De sa maistresse » (t. II, p. 335), seul texte de Marot ayant ce schéma, semble relever du second modèle :

Quand je voy ma maistresse,	a	\	m			
Le cler soleil me luyt.	b	/		\	gr	
S'ailleurs mon cueur s'adresse,	a	\	m	/		\
Ce m'est obscure nuit.	b	/				ggrm
Et croy que sans chandelle	c	\				/
A son lit à minuyt	c		mf	-	-	
Je verroyz avec elle.	b	/				

Si la ponctuation, lorsqu'elle indique un quatrain initial consistant, est un indicateur d'une strophe *centaure*, elle est aussi un indicateur *a contrario* d'une strophe tri-modulaire, lorsqu'elle présente un quatrain initial consistant à deux modules nettement autonomes. C'est le cas ici. Cependant, le contexte dans lequel cette pièce est inscrite, marqué par une dominance des formes à quatrain initial + coda, joue en faveur de l'analyse 4-3-vers, comme

le facteur stylistique. La pièce est, en effet, construite autour de trois éléments : la présence/lumière, l'absence/obscurité et la croyance. Les deux premiers éléments forment un parallèle antithétique très sensible sur le plan sémantique. Cette opposition s'efface dans le dernier module avec la fusion de lumière et de la nuit, paradoxe qui rappelle la pointe de nombreuses pièces. Cet aspect favorise donc également une lecture en 4-3-vers avec un module terminal. Au demeurant, les deux analyses sont non seulement possibles mais encore non contradictoires puisque les trois modules sont effectivement réalisés dans les deux cas. S'il fallait toutefois en choisir une, je pencherais pour celle qui présente le degré de complexité le plus important. D'autres schémas m'y invitent mais, avant de les présenter, je voudrais envisager une dernière possibilité d'une toute autre nature.

En comparant l'édition de référence avec les éditions d'origines les plus reprises par Defaux, j'ai repéré quelques erreurs. L'une d'entre elles concernait l'épigramme « A Anne » (t. II, p. 318), présentée comme un septain (abab cbc) dans l'édition Defaux et qui s'est révélée être, dans l'édition Marnef 1547_[16], un huitain³⁴⁴. On peut penser à une erreur similaire pour la « Maistresse », qui est de même facture, mais l'édition Groulleau 1550³⁴⁵ donne une version identique à celle de Defaux. Il s'agit donc bien d'un septain et il n'est pas le seul dans le corpus.

(abab bab)

Le septain (abab bab) de la « Chanson XL » (t. I, p. 199) présente la même ambiguïté d'analyse que le septain (abab cbc), dont il serait une variante non réduite si ne se posait pas le problème du statut des rimes dans cette version. Les deux strophes qui le composent peuvent être 2-2-3-vers ou 4-3-vers. La première tend à être 4-3-vers (ponctuation moyenne à la fin du deuxième vers et forte à la fin du quatrième), la seconde est plus incertaine :

Nommer le donc Fleur, ou Verdure	a _s	\	m		
Au cueur de mon legier Amant :	b _p	/		\	gr
Mais en mon cueur, qui trop endure,	a _s	\	m	/	\
Nommez le Roc, ou Dyamant,	b _p ∩	/			ggrm
Car je vy tousjours en ayment,	b _p ⊥	\			/
En ayment celluy qui procure,	a _s		m	-	-
Que Mort me voyse consommant.	b _p	/			

³⁴⁴ Voir préambule et annexe 1.

³⁴⁵ Consultable sur le site de la B.N.F.. NUMM-70726, p. 21.

Les quatre premiers vers forment assez facilement une unité, en raison paradoxalement d'un jeu d'opposition souligné par la conjonction qui débute le troisième vers, d'où 4-3-vers. Cependant, le tercet final, également introduit par une conjonction qui annonce ici une cause, justifie non pas la totalité des quatre premiers vers mais seulement le second module, d'où 2-2-3-vers. Pour les raisons données précédemment et à cause de la première strophe, je maintiens, avec les réserves d'usage, 4-3-vers. Martinon fournit d'ailleurs, à propos de ce texte, un autre argument en sens, en rappelant l'origine probable du schéma :

C'est probablement une autre modification du couplet abab bcbc (suppression de la rime finale), qui a produit le rythme fort rare de la chanson 40 de Marot : abab bab.

(1912_[166], p. 314 note 3)

Quelle que soit l'analyse, le module terminal est relativement surprenant quant à sa forme. La rime principale de la strophe étant b, on ne peut considérer le module comme inversé. Peut-être Martinon a-t-il raison d'y voir un quatrain abab amputé de son dernier vers. L'approche est tentante mais non certaine. Je me contente donc, à défaut de pouvoir l'analyser, d'en relever l'existence.

5.4.3.2. Le module pss³⁴⁶ dans le septain (abab bcc) et dans ses variantes

(abab bcc)

Cette forme est celle du septain tel que le décrivent les *Arts de seconde rhétorique*. Sébillet indique, dans son *Art poétique français*, (dans Goyet, 1990_[38], p. 102) :

Le septain régulièrement se fait en syncopant le carme septième qui serait au huitain

Si l'on prend pour point de départ le huitain usuel à l'époque, on retrouve effectivement ce schéma par effacement du septième vers : abab bcb~~c~~. Une autre description, plus inhabituelle, de ce septain est faite par l'anonyme du *Traité de l'Art de Rhétorique*. Je la reproduis telle qu'elle apparaît dans l'édition Langlois (1902_[41], p. 207) et telle que je l'ai déjà citée dans le chapitre 1.2.3. lorsque j'ai analysé les modes de description des (super)structures à l'époque médiévale.

³⁴⁶ Pour rime principale + rime secondaire + rime secondaire.

<u>abab</u>	<u>b</u>	<u>cc</u>
croisée	rime	rimes
	adjoincte	

Cette image correspond uniquement à un découpage de schéma de rimes et ne rend pas compte de la structure réelle de la strophe. Enfin, B. Herenc l'emploie, sans la décrire, pour une ballade balladant à trois strophes carrées avec refrain et reprises de timbre (*Le Doctrinal*, dans Langlois, 1902_[41], p. 185). On retiendra de ces *Arts* anciens que le septain (abab bcc) est une strophe de ballade issue du huitain médiéval. Martinon ne dit, d'ailleurs, pas autre chose :

On est en droit de supposer qu'il a pour origine le couplet de ballade de huit vers le plus connu, abab bcbc, par suppression de l'avant dernier vers, comme pour mieux isoler le refrain.

(1912_[166], p. 313)

Il ajoute aussi une remarque sur laquelle il sera intéressant de revenir :

Généralement le septième vers s'isole sous forme de proverbe ou de maxime
(ibid, p. 313)

J'achève ce parcours théorique par la description de B.de Cornulier :

Cette strophe, analysable en abab bcc, commence par un quatrain monogamique, se termine par un module de type abb, non-rimiquement « polygamique » et rétro-enchaîné au quatrain initial (d'où le nombre trois de terminaisons en b)

(1995_[123], p. 159)

Cette analyse confirme ce que sera l'hypothèse de départ : ce septain, dérivé du huitain médiéval à frontière quatrième, garde *a priori* cette frontière (ab ab/bc bc → ab ab / bc c).

Le corpus marotique comprend sept poèmes ayant ce schéma³⁴⁷:

quatre chansons :	« Chanson II »	I.179	3a
	« Chanson XIV »	I.186	2a
	« Chanson XV »	I.187	2a
	« Chanson XXXII »	I.195	3a

³⁴⁷ La dernière colonne indique la forme de la pièce.

une épigramme :	« A ung nommé Charon »	II.212	1
une souscription d'Aneau		II.493	1
un psaume	« Pseaulme Dixiesme »	II.581	9a

Il ne compte pas de ballades mais des chansons, dont une avec un refrain final d'un vers isolé (« Chanson XV »). Le détachement du dernier vers se produit également dans la dernière strophe de la première chanson, dans la dernière strophe de la trente-deuxième chanson et dans la souscription d'Aneau. Les vers sont les suivants :

t. I, p. 179	§3	Jouyssance est ma medecine expresse	
t. I, p. 187	§1-2	N'est elle pas legiere femme	refrain
t. I, p. 195	§3	Beaucoup de gens de sa race sont nez	valeur conclusive
t. II, p. 493	§1	Car mort n'a point pouvoir sur les escriptz	dicton

Seul le dernier vers, écho de la devise de l'auteur³⁴⁸, a valeur de dicton ; les autres vers, tous en fin de poème, relèvent davantage de la formule de conclusion. Ce que décrit Martinon n'est donc pas systématique, du moins chez Marot. L'isolement du dernier vers ne modifie que très peu la superstructure des pièces. Je donne en exemple, et pour faciliter la comparaison, les deux dernières strophes de la trente-deuxième chanson :

Le Dieu Vulcain forgeron des haults Dieux, a	\	m		
Forgea aux Cieulx la Serpe bien taillante..... b	/		\	gr
De fin acier trempé en bon vin vieux, a	\	m	/	\
Pour tailler mieulx, & estre plus vaillante : b 7	/			ggrme
Bacchus la vante, & dit qu'elle est seante, b J	\			/
Et convenante à Noé le bonshom c		mf	-	-
Pour en tailler la Vigne en la saison. c	/			
Bacchus alors chapeau de treille avoit, a	\	m		
Et arriroit pour benistre la Vigne :..... b	/		\	gr
Avec Flascons Silenus le suivoit, a	\	m	/	\
Lequel beuvoit aussi droict qu'une ligne : b 7	/			ggrm
Puis il trepigne, & se fait une bigne : b J	\			/
Comme une quigne estoit rouge sont nez. c		mf	-	-
Beaucoup de gens de sa race sont nez. c	/			

Les deux schémas se composent d'un quatrain initial suivi d'un module rétro-enchaîné. Dans le second, un vers détaché conclut simplement l'ensemble. Je ne crois pas cette distinction

³⁴⁸ « La mort n'y mord ».

pertinente pour des raisons de périodicité (les deux strophes initiales sont 2-2/3-vers). Le schéma fondamental reste (abab bcc). Le titre du psaume conforte d'ailleurs cette impression. Le texte est présenté comme étant « à deux versetz pour couplet à chanter », 4-3-vers donc avec un module conclusif non classique puisque la rime principale n'est ni dernière ni avant-dernière de son groupe.

Il existe une variante de ce schéma, avec reprise de timbre, dans la « Chanson XXVI » (p.I.193) :

D'amours me va tout au rebours,	A
Jà ne fault, que de la mente,	b
J'ay reffus en lieu de secours :	a
M'amyé rit, et je lamente.	b 7
C'est la cause pourquoy je chante,	b 7
D'Amours me va tout au rebours,	A
Tout au rebours me va d'Amours.	a

Cette reprise s'insère dans un système plus global de répétitions. Le sixième vers reprend le premier et est repris, sur un mode inversé, au vers suivant. La structure de la pièce mime ainsi le thème développé, celui du retournement : le sixième vers retourne et est retourné.

(abaab bcc)

De la forme initiale de ce septain découle, par augmentation du second module, le huitain (abaab bcc). Je suis Martinon, qui parle effectivement de forme dérivée :

Une autre forme, également propre au Moyen âge, c'est la forme abaab bcc, qu'il faut bien se garder de décomposer, comme fait Quichelat, en un distique croisé et trois de rimes plates, ce qui ne ressemble à rien : il y a là un quintil très caractérisé, avec un tercet enchaîné par la rime initiale, suivant l'usage du temps.

(1912_[166], p. 332)³⁴⁹

Treize des quinze strophes qui présentent ce schéma correspondent immédiatement à son analyse. Elles sont, pour l'essentiel, situées au sein de la *Deploration de Robertet*, dans un passage où la République française parle à la Mort (t. I, p. 207). Cette intervention de treize

³⁴⁹ Même analyse chez Cornulier pour les huitains de la porte de l'abbaye de Thélème (Rabelais, *Gargantua*, chap. LIV). Voir à ce propos son article sur « Rabelais grand rhétoricien », 2000a_[127].

strophes est suivie d'une strophe attribuée à l'auteur. Je donne, à titre d'exemple de 2-3/3, la onzième strophe :

Si son nom propre à dire on me semond,	a	\	m		
Je respondray, qu'à son los se compasse :	b	/		\	gr \
Son los fleurit, son nom est Florimond,	a	\		/	
Ung Mont Flory, ung plus que flory Mont,	a		m		ggrme
Qui de haulteur Parnasus outrepassé :	b	∩	/		
Car Parnasus (sans plus) les Nues passe :	b	∩	\		/
Mais cestuy vainq la haulteur Cristaline,	c		mf	-	-
Et de luy sort fontaine Cabaline.	c	/			

Seul un huitain de cette pièce n'est pas évidemment 2-3/3-vers (§10). Si l'on se réfère à la syntaxe, il serait plutôt 1331. Il peut cependant être ramené à la forme métrique fondamentale en intégrant le vers 5, qui est relativement autonome sur le plan syntaxique puisqu'il s'agit d'une phrase virtuellement achevée, au premier GR et en insérant le dernier vers dans le dernier module :

	<u>Ha la meschante : escoutez sa malice.</u>	<u>[Interjection – phrase]</u>
	Premier occist en Martial destroict	[adv.- vb.- complément circ.
	Quatre meilleurs Chevaliers de ma lice,	cod
4	<u>Lescut, Bayard, La Tremoille, & Palice :</u>	<u>cod (énumération)]</u>
	<u>Puis est entrée en mon Conseil estroict,</u>	<u>[adv.- vb. – complément circ.]</u>
	Et de la troupe alla frapper tout droict	[conj.- gr. prépositionnel-vb.- cc
	<u>Le plus aymé, & le plus diligent.</u>	<u>cod]</u>
8	Souvent de telz est ung Peuple indigent.	adv. - GP- vb.- gr.sujet – attribut]

Le dernier huitain (abaab bcc) du corpus, n'est pas non plus *a priori* 2-3/3-vers. Il s'agit de l'épigramme « A Monsieur l'Amy » (t. II, p. 222) :

Amy de nom, de pensée, & de fait,	[apostrophe	
Qu'ay je meffait, que vers moy ne prens voye ?	phrase]	introduction
Grâces à Dieu, tu es dru, & refait :	[phrase]	1.Tu es refait
Moy plus deffait, que ceulx que morts on fait :	[phrase]	2.Je suis deffait
Mort en effect, si Dieu toy ne m'envoye,	[phrase]	enchaînem ^t morts→ mort
Brief ne pourvoye au mal, qui me desvoye.	[phrase]	équivalence sémantique v.4
Que je te voye, à demy suis guery :	[phrase]	1. ta présence→ ma guérison
Et sans te veoir, à demy suis pery.	[phrase]	2. ton absence→ma perte

En raison d'une série d'oppositions stylistiquement marquées, les vers semblent s'associer par deux pour le sens. On serait alors exactement dans la situation décrite par Quichelat : ab aa bb cc. Cependant cette description n'est fondée que sur une perception sémantique ou stylistique de la pièce et ne se justifie pas sur le plan métrique. Le schéma fondamental reste donc 5-3-vers avec un module terminal pss. Je reviendrai sur ce module particulier après avoir conclu ce chapitre par l'analyse d'une strophe à deux modules terminaux.

5.4.4. Strophe à deux modules terminaux de trois vers : (ab aab ccb dcD)

A propos des onzains à quintil initial, Martinon écrit :

On ne s'est guère aventuré à commencer le onzain par un quintil : il y a trop peu de différence entre les éléments constituants pour qu'on puisse y voir autre chose qu'un quintil et un sizain alterné.

(1912_[166], p. 415)

Je dois reconnaître que je ne comprends pas très bien cette réflexion. Pour qu'il y ait suspicion de deux strophes alternées, il faut nécessairement que les deux constituants (le quintil et le sizain) soient autonomes. Or Martinon ne fait pas mention de ce problème. Tout ce que l'on peut alors retenir de cet extrait, c'est la rareté de ce type de pièces. Marot emploie pourtant un tel assemblage une fois, pour une ballade qui sera éditée dans les *Fleurs de la poésie françoise* (t. II, p. 732). Les adverbes et conjonctions qui jalonnent les deux premières strophes rendent visibles l'organisation syntaxique. Dans la troisième, les vers qui composent le sizain sont tous autonomes et ne permettent pas de définir d'emblée une (super)structure. Je m'en rapporte aux deux premières et cite celle qui commence la pièce :

Loyalx amans, qui les durs coups sentez,	a	\	m	
<u>Dont le meutrier Amour voz cueurs embroche.</u>	b	/		\
Il ne fault point que vous espoventez,	a	\	gr	
Si de son arc fers en fust morne entez,	a		m	/ \
<u>Tous emflambez, en riant il descoche :</u>	b	/		ggrm virtuelle
Car il est né d'une mere, & nourry,	c	\		/
Dont Mars jouyt, & qui a pour mary	c		mf1	- \
<u>Le forgeron qui des deux hanches cloche.</u>	b	/		ggrm
Si donc l'enfant se delecte & solasse	d	\		/
En fer & feu comme en jardin fleury :	c		mf2	- -
C'est ce qu'il ayme, & si le tient de race.	D	/		

La facture du groupe rimé initial est habituelle. Avec le module qui le suit, il forme une strophe que l'on pourrait qualifier de *virtuelle* en cela qu'elle semble achevée mais ne l'est pas encore tout à fait puisqu'elle est suivie d'un dernier module. Cette organisation ressemble à celles décrites pour les strophes à modules dits terminaux : un groupe rimé est *augmenté* d'un module (mt1) mais ici, le groupe rimé *augmenté* est à son tour *augmenté* d'un module (mt2). Il y a double conclusion. On notera d'ailleurs que mt2 commence, dans les deux cas, par un adverbe marquant la conséquence (« Si », strophe 1, et son synonyme « par quoy », strophe 2) et s'achève sur ce à quoi mènent les propos des vers antérieurs. La dernière strophe est de facture différente. Elle peut toutefois se plier au schéma donné pour les autres strophes en raison de l'absence de structuration syntaxique supérieure au vers dans le sizain.

Ces superstructures, simples ou redoublées, témoignent, par ailleurs, de ce qui se dessine depuis plusieurs schémas : la présence, souvent en fin de strophes, de modules marginaux par leur isolement ou leur forme.

5.5. Autres modules à forme particulière

5.5.1. Modules pss

Les propriétés signalées jusqu'à présent portaient principalement sur l'emplacement des modules au sein de la strophe. Ponctuellement, j'ai pu mentionner d'autres caractéristiques liées à la structure interne des groupes de vers. Le module pss, vu dans le paragraphe précédent, est aussi remarquable par son emploi (terminal de strophe) que par sa forme (ni (aa) ni (a^xb) mais (abb)). G. Lote explique l'émergence d'un tel module par un procédé de retournement : (ab) → (ba) par inversion → (bba) par augmentation → (abb) par analogie. Voici ce qu'il dit :

C'est la rime *croisée* ou *alternée* qui paraît avoir donné naissance à la rime *embrassée* par le procédé du retournement dont l'application est un phénomène très fréquent [...] Et si *bba* est possible dans les six derniers vers du couplet de Hélinand pourquoi la combinaison *abb* ne le serait-elle pas à son tour ? On la rencontre, au XV^e siècle, répétée dans le sizain *abbabb* et dans le douzain *abbabbaabaa* deux formes dont a usé Gréban. « La disposition *abb*, observe H. Châtelain, semblait devoir se développer de bonne heure en regard de la disposition *aab*, à laquelle elle est symétrique.[...] Cependant il ne croit pas que cette combinaison *abb* puisse être considérée comme une véritable base lyrique, comparable à la série *aab*, qui a remporté un si vif et si durable succès.

(1951_[163b], p.132)

Les schémas qui possèdent cette forme ne sont effectivement pas très fréquents. On en trouve cependant chez Marot. Ceux que j'ai déjà cités forment un module indépendant en fin de strophe, il en existe d'autres dans le corpus. Je les ai classés en fonction de leur position au sein de la strophe qui les accueille.

5.5.1.1. Module dépendant en position médiane : (aab bcc ddb)

Martinon décrit, dans *Les Strophes* (1912_[166], p. 363), un neuvain proche de cette strophe comme étant un « sixain augmenté d'un troisième tercet ». Il donne, pour exemple, un schéma à modules « classiques » : aab ccb ddb. Dans la vingt-huitième chanson de Marot (t. I, p. 193), le second module ne l'est pas mais la superstructure métrique reste probablement ternaire au moins au niveau vers+1:

J'ay grand desir	a	4	\			
D'avoir plaisir	a	4		m		
<u>D'Amour mondaine :</u>	b	4	/		\	
Mais c'est grand peine,	b	4	\			
Car chascun loyal amoureux	c	8		mtp	-	gm
<u>Au temps present est malheureux :</u>	c	8	/			
Et le plus fin	d	4	\		/	
Gagne à la fin	d	4		m		
La grâce pleine.	b	4	/			

Marot semble associer des modules de deux sizains, (aab ccb) et (aab bcc). La pièce commence par le module initial, commun aux deux schémas (aab), se poursuit avec le second module du deuxième sizain cité (bcc) et s'achève sur le second module du premier (ccb → ddc par réduction structurelle). Deux couleurs séparent donc les deuxième et troisième échos de b. Par

ailleurs, la présence de deux mètres plus long à la fin du second module pourrait suggérer l'hypothèse d'un 2x3-vers auquel viendrait s'ajouter un tercet (hypothèse Martinon). De plus, les deux modules de départ constituent un système clos par le sens et la forme. Pour autant, il n'y a pas un sizain suivi d'un tercet mais trois modules équivalents qui se succèdent sans former de superstructure supérieure.

5.5.1.2. Module dépendant en position terminale

Deux strophes correspondent à cette description, (ab baa) et (aab bcc). Je ne reviendrai pas sur la seconde, que j'ai décrite lorsque j'ai étudié les sizains à rimes dites plates³⁵⁰. La mention de ce sizain a donc essentiellement pour but de signaler la parenté des deux schémas qui ont en commun un module baa rétro-enchaîné précédé d'un module classique de type a^xb avec x = 1 ou 2.

(ab baa)

Certains théoriciens apparentent à tort ce schéma à celui du quintil (aab ba), mais ce vilain petit canard métrique, supportant l'anathème que subissent toutes les strophes composées ou prétendument composées de « rimes plates », ne lui est probablement pas affilié. Je rappelle d'abord la nature de la condamnation :

Ces formes à rimes plates³⁵¹, sans césure possible, ne sont nullement lyriques. Deux paires de rimes de suite, de quelque façon qu'on les accompagne, ne feront jamais une strophe [...] C'est, en réalité, une mauvaise variante de abaab.

(Martinon, 1912_[166], p. 205)

Le quintil est décidément irrécupérable pour Martinon à cause de la suite 2(aa). Or cette suite disparaît dès lors que l'on envisage d'autres analyses. Celle de Mazaleyrat, par exemple, qui applique à ce schéma la notion de *strophe prolongée* :

Celles-ci, le système une fois complet, en reprennent une finale (dite dominante puisque plusieurs fois reproduite)

(1995_[167], p. 86)

³⁵⁰ Voir chapitre 3.3.4. J'y ai distingué les (aa bb cc) de la forme qui nous concerne ici, (aab bcc).

³⁵¹ Martinon vise aussi, ici, (aab ba).

Mazaleytrat assimile donc naturellement cette strophe à un autre quintil (ababa). Dans les faits, cette analyse n'est pas aberrante – (ab ab) et (ab ba) sont de la même lignée – mais ajouter un vers à la forme invertie revient à déplacer en antépénultième position la rime principale et à créer un module pss peu commun. Dans les faits, ce quintil n'est pas une mauvaise variante de (abaab) ou une variante comme une autre de (ababa), c'est une variante de (abba) par adjonction d'un vers, d'où un second module à rime principale décalée. C'est la rime *adjoincte* du *Traité de l'Art de Rhétorique*. Le décalage n'empêche en rien la strophe d'être lyrique. On ne la retrouve d'ailleurs, chez Marot, que dans les psaumes cinquième (t. II, p. 570) et quatorzième (t. II, p. 587).

Les deux pièces ont une structure métrique (sens restreint) similaire. Le mètre de base (8-voyelle, ps.5 ; 46-voyelle, ps. 14) est employé sur les quatre premiers vers. Il est suivi d'un mètre contrastif de 4 voyelles. De là, une impression de clôture. Je cite la première strophe du cinquième psaume :

Aux parolles que je veulx dire,	a	\	m	
Plaise toy l'oreille prester,	b	/		\
Et à congnoistre t'arrester	b	\		/ gm
Pourquoy mon cueur pense et sospire,	a		m	
Souverain Sire.	a	/		

Toutes les strophes peuvent se lire naturellement avec cette superstructure à l'exception de la neuvième de ce psaume, qui tend à être 3-2-vers :

[Mon Dieu, guide moy, & convoye	[apostrophe– phrase – conj. – bv
Par ta bonté,/ [que ne soys mys	compl. circ.– [surbonnée=conj-neg.-vb-neg
Soubs la main de mes ennemys :]]	compl. circ.]]
[Et dresse devant moy ta voye,	[principale
[Que ne forvoye.]]	subordonnée]

Le second hémistiche (h2) du deuxième vers correspond à un groupe verbal et les deux hémistiches du troisième vers forment un complément circonstanciel complet. L'enjambement est existant mais mineur d'un vers à l'autre et, dans un contexte fortement 2-3-vers., la superstructure 3-2-vers ne doit être perçue comme une superstructure d'accompagnement. La strophe est 2-3-vers avec un enjambement. La première strophe du quatorzième psaume est, elle aussi, sujette non pas à un enjambement mais à une suite de décalages :

[Le fol maling en son cueur dict, & croyt,	début 1 ^{ère} phrase
Que Dieu n'est point :][& corrompt, & renverse	fin 1 ^{ère} ph. h1, début 2 ^{ème} ph. h2
Ses mœurs, sa vie,][horribles faicts exerce :]	fin 2 ^{ème} phrase h1, 3 ^{ème} phrase h2
[Pas ung tout seul ne faict rien bon ne droict,]	4 ^{ème} phrase
[Ny ne vouldroit.]	5 ^{ème} phrase

Malgré des écarts forme/sens évidents, elle n'en reste pas moins 2-3-vers. Quant à une lecture 4-1-v, elle n'est pas, pour ce schéma, envisageable. Ce constat invalide donc de fait l'approche de Mazaleyrat puisque ce n'est pas la strophe qui est prolongée mais l'un des modules constitutifs de cette strophe. Le résultat de l'analyse situe alors cette superstructure sur un autre plan qu'une strophe de type (s^xp/s^yp) ou (a^mb/aⁿb). Si l'on devait l'apparenter à une forme déjà vue, ce serait avec le sizain (aab/bcc), toutes deux étant (s^xp/ps^y) ou (a^mb/baⁿ).

5.5.2. Modules spp

Il existe dans le corpus marotique d'autres modules particuliers par la forme, les modules spp. La rime redoublée n'y est plus la rime secondaire mais la rime principale.

(ab abb) ?

Martinon ne décrit ce schéma qu'en l'associant avec un autre quintil : abbab, dont il dit

1- que ce n'est pas une strophe

Il est clair que ce ne sont pas là des strophes : l'ordre des rimes y paraît purement conventionnel, ou bien encore on dirait d'un quatrain embrassé [pour nous, un quatrain croisé, ce qui annule une partie de la critique] auquel on ajouterait un vers supplémentaire, ce qui ne serait pas pour améliorer une forme déjà inférieure.

(1912_[166], p. 198)

2- que la césure n'y est pas certaine

Ce qui fait l'infériorité de la forme abbab sur la forme aabab, outre qu'elle peut paraître terminée au quatrième vers, c'est que la césure en est flottante.

(ibid. p. 196)

Le second point suggère une parenté entre ce quintil et les formes que Mazaleyrat définit comme des *strophes prolongées* (1995_[167], p. 86) (à une strophe dite « classique » s'ajoute un

vers, ici rimant avec le timbre principal). Ces deux analyses tendent ainsi à faire du vers décrit comme adjoint un élément à part, 4+1. De fait, la strophe est rimiquement saturée au terme des quatre vers mais cela ne suffit pas à dire qu'elle est achevée. Il faut pour cela qu'elle se termine sur une unité de sens. C'est le cas dans les deux chansons de Marot qui présentent *a priori* ce schéma (« Chanson XXXVI » et « Chanson XXXVII », t. I, p. 197). Mais il faut apporter une nuance, et elle est de taille particulièrement dans la seconde pièce, la strophe doit être autonome. Or elle ne l'est pas dans la chanson « Pour la Blanche ». J'ai déjà soulevé ce problème lors de l'examen d'un autre quintil, aab ab³⁵². Le quintil dont il est question ici le précède dans les deux poèmes, de telle sorte que l'ensemble forme un dizain aabab bccddc et non un 2x5. Cela est évident dans le second texte, cela l'est un peu moins dans le premier dans la mesure où le quintil initial se conclut sur un vers nettement démarqué. Cette analyse reste cependant la seule pertinente. Les deux pièces sont donc de facture commune, ce qui n'est pas le cas pour la pièce suivante, attribuable à Rabelais.

(abb abb ab)

Voici le texte (t. II, p. 765) :

Celluy qui est pour repaistre à la table	a	\			
Ne doibt tenir propos, en tous ses dictz,	b		m		
Que de joye, & exultationis :	b	/		\	
Et s'il oyt chose qui ne soit notable,	a	\			
Ou contre aultruy dire cas de mespris,	b		m	-	gm
Le doibt celer sicut confessionis.	b	/			
David le note, ce n'est pas une fable,	a	\	m	/	
Quand il descript sonus epulantis.	b	/			

Chaque module s'achève sur une rime latine. Rabelais, s'il est bien l'auteur du texte – ce qui est probable –, emprunte aux érudits de la Sorbonne leur latin³⁵³. Je ne sais, en revanche, d'où

³⁵² Voir chapitre 4.3.2.1.

³⁵³ La pièce a pour titre : « Huictain du maintien que l'on doibt tenir à table ». Pour une critique des faux érudits, voir aussi, chez Rabelais, entre autres les épisodes relatifs à l'enseignant reçu par Gargantua durant sa jeunesse et, plus particulièrement, le chapitre XXI de *Gargantua*_[92], dont voici un court extrait :

Et disoit Maistre Tubal (qui feut premier de sa licence à Paris) que ce n'est tout l'avantaige de courir bien toust, mais bien de partir de bonne heure : aussi n'est ce la santé totale de nostre humanité boyre à tas, à tas, à tas, comme canes, mais ouy bien boyre matin. *Unde versus.*

Lever matin n'est poinct bon heur ;

Boire matin est le meilleur.

lui vient cette superstructure.

Ici s'achève le répertoire des formes les plus communes, celles qui découlent naturellement des bases (aa) et (abab), et des formes plus marginales dont on peut cependant les rapprocher. Ici commence un autre répertoire, celui des objets métriques que l'on ne peut rattacher à ces bases.

5.6. Répertoire des Objets Métriques Non Identifiés

5.6.1. Suites rimiques périodiques sans périodicité structurelle interne apparente

(abab bc cdcd) [?] / (abab bccd dedde)

Les deux schémas strophiques de la « Complainte du Baron de Malleville » (t. I, p. 95)³⁵⁴ semblent avoir une superstructure assez proche. L'onzain est probablement, pour l'analyse en constituants, 4-4-3-vers au niveau strophe-1. Les frontières en deçà de ce niveau sont moins nettes. Je donne les trois strophes pour tenter une recherche des points communs :

A la Terre

O terre basse, où l'Homme se conduit,	a	
Responds (helas) à ma demande triste :	b	phrase
Où est le corps, que tu avois produit,	a	
Dont le depart me tourmente, et contriste ?	b	phrase
L'avois tu fait, tant bon, tant beau, tant mistre,	b	↓
Pour de son sang taindre les dars pointus	c	
Des Turcz maulditz ? Las ilz n'en ont point euz	c	enjambement
De plus aymant vray honneur, que icelluy :	d	principale
Qui mieulx ayma là mourir en vertus,	c	
Qu'en deshonneur suivre plusieurs batus.	c	relative – fin de phrase
Tel vit encor, qui est plus mort que luy.	d	phrase

³⁵⁴ Forme de pièce : 3/3 a/b.

A Nature

Helas nature, où est la bonne grâce,	a	
<u>Dont tu le feis luyre par ses effectz ?</u>	b	phrase
Formé l'avois beau de corps, & de face,	a	
<u>Doux en parler, et confiant en ses faictz :</u>	b ɿ	phrase
D'honesteté estoit l'ung des parfai[ct]z,	b ↓	phrase
Car en fuiant les pictans espinettes	c	
D'oisiveté, Flustes, et Espinettes	c	infinitive
<u>Bruyre faisoit en tresdoulce accordance :</u>	d	principale – fin phrase
Du Luz sonnoit motetz, et chansonnettes :	c	phrase
Dancer sçavoit avec et sans sonnettes,	c	phrase
Las or est il à sa dernière dance.	d	phrase

A Fortune

Fortune hélas muable, et desreiglée,	a	vocatif
<u>Qui du palud de Malheur viens, et sors,</u>	b	relative rattachée au vocatif
Bien as monsté que tu es aveuylée,	a	principale - complétive
<u>D'avoir getté sur luy tes rudes sortz :</u>	b ɿ	infinitive – fin de phrase
Car si tes yeux de inimitié consors	b ↓	début circ.
Eusses ouvers, pour bien apercevoir	c	enjambement - infinitive
Les grands vertus, qu'on luy a veu avoir,	c	enjambement ? - relative
<u>Pitié t'eust meue à le retenir seur :</u>	d	principale – fin phrase
Mais tu ne veulx de toy mesme rien veoir,	c	principale
Pour aux humains faire mieulx assavoir,	c	début infinitive
Que plus te plaist cruauté, que douceur.	d	complétive

Les strophes commencent par un quatrain constitué de deux modules. Celui-ci est suivi d'un second quatrain rétro-enchaîné qui est suivi d'un tercet sur deux rimes. La rime principale de ce tercet est appelée par la dernière rime du second quatrain. La strophe est donc intégralement saturée. Je n'ajouterai rien sur le premier couplet, il est attendu. Les deux groupes qui composent la coda nécessitent, en revanche, quelques précisions :

Sur le tercet. Le dernier vers des deux premières strophes est une phrase. Ils peuvent être isolés comme vers de conclusion, ce que confirme leur porté stylistique (1§-sentence à valeur générale, 2§-rupture par rapport au passé). Ce détachement semble moins marqué dans la dernière strophe. Il n'est toutefois pas improbable, la complétive pouvant servir de bilan à l'ensemble. Cette remarque n'altère pas la superstructure du groupe.

Sur le quatrain médian, en revanche, la superstructure n'est pas certaine, 4-vers sans frontière modulaire ou 2-2-vers ? Les enjambements ne favorisent pas une lecture 2-2-vers, pourtant

réalisée dans une forme proche, celle du douzain (abab bccd dede) obtenu par augmentation du dizain marotique³⁵⁵. Chercher une frontière ici, alors que la syntaxe ne s'y prête pas, aboutirait à trouver un résultat qui ne serait peut-être pas fondé. Je m'arrête donc à l'analyse proposée en parallèle des extraits.

Il existe deux autres hypothèses, davantage conformes à celle que l'on peut attendre au regard du schéma de rimes : 4-3-4-vers et 4-2-5-vers. Dans la première hypothèse (module médian bcc entouré de deux quatrains abab), les quatrains conclusifs des deux premières strophes sont relativement consistants et celui de la dernière strophe, qui pose problème en raison de la présence d'un adversatif au neuvième vers signalant un retournement contraire à cette approche, reste envisageable comme tel par pression des deux strophes précédentes. La parenté vraisemblable de ce schéma avec celui du dizain (pseudo équivalence externe) ainsi que la coexistence des onzains avec trois treizains probablement abab bccd dedde (pseudo équivalence interne) appuient cette théorie. Néanmoins, elle reste encore fragile. De même, la seconde hypothèse (un quatrain + un module de transition + un quintil) paraît pertinente en ce qu'elle rappelle celle du dizain marotique mais elle demeure contestable pour des raisons logiques (enjambement dans la première strophe et problème de consistance dans la troisième). C'est pourquoi, je maintiens pour ce schéma un statut d'O.M.N.I. Je considère néanmoins que la troisième hypothèse est la plus crédible dans la mesure où elle est correspond structurellement à une variante du dizain marotique. Or ce dizain domine l'œuvre de l'auteur et génère un certain nombre de variantes.

Les treizains, qui alternent avec ces strophes, commencent de la même manière et semblent, eux aussi, avoir une parenté avec le douzain par augmentation du dizain. L'hypothèse métrique de départ est, en conséquence, 4-4-5-vers (module de transition précédé et suivi de groupes rimés de type a^mb/aⁿb) Les deux premiers treizains possèdent des segments communs et peuvent facilement entrer dans ce cadre, le dernier diffère. Je cite le second et le troisième :

³⁵⁵ Voir chapitre 5.3.2.7.

A la Mort

Las or est il à sa dernière dance,	a	principale
Où toy la Mort luy a fait sans soulas	b	début relative amorce de loc vb.
Faire faulx pas, et mortelle cadance	a	
Soubz du Rebec sonnans le grant helas.	b ɿ	fin phrase
Quant est du corps, vray est que meurdry l'as,	b ɿ	Sur le corps - phrase
Mais de son bruit, où jamais n'eut frivole.	c	gp avec relative
Maulgré ton dard, par tout le Monde il volle,	c	circ.- circ. S vb
Tousjours croissant, comme Lys qui fleuronne.	d ɿ	phrase
Touchant son Ame, immortelle couronne	d ɿ	Sur l'âme
Luy a donné celluy pour qui mourut :	e	phrase
Mais quelcque bien encor que Dieu luy donne,	d	
Je suis contract par Amour, qui l'ordonne,	d	
Le regretter, et mauldire Baruth	e	phrase

Dans le quatrain, la locution verbale *a fait faire* passe la frontière de module mais est scindée par un circonstant. Ce fait prouve que les deux ensembles qui forment la locution ne sont pas totalement solidaires. On peut alors envisager une frontière médiane habituelle. Suit un quatrain rétro-enchaîné de facture similaire à celui du onzain (analyse en constituants) mais avec une frontière médiane. La pièce s'achève enfin sur un quintil également rétro-enchaîné dont le second module est de type ssp. (même conclusion au niveau vers + 1 que pour le onzain). La première strophe est semblable à celle-ci à ceci près que le quatrain du second groupe est moins marqué sur le plan de la syntaxe et du sens, il est cependant virtuellement autonome, ce qui suffit à le détacher. L'hypothèse métrique est donc valide pour ces deux strophes. Reste la conclusion de Marot.

Marot *conclud*

La Terre dit, qu'à bon droit peut reprendre	a	<i>Terre</i>
Ce qu'elle a fait, quoy qu'on ait desservy.	b	phrase
La Mer respond, que sain le sceut bien rendre	a	<i>Mer</i>
En Terre ferme, où soubdain fut ravy.	b 7	phrase
Nature dit, que Mort a l'audivy	b J	<i>Nature</i>
Par-dessus elle, & qu'en rien ne peult mais.	c	phrase
La Mort respond, que les plus grans jamais	c	<i>Mort</i>
N'espargnera./ Et Fortune l'infâme	d	enjambement-phrase / <i>Fortune</i>
Dit, qu'elle est née à faire tort, & blasme.	d	phrase
Laissons la donc en sa coustume vile :	e	phrase
Et supplions le filz de nostre Dame,	d	principale
Qu'en fin es Cieulx il nous face veoir l'âme	d	
Du feu Baron, dict Jehan d e Malleville.	e	conj. – fin phrase

Pour le sens et la syntaxe, la strophe compte *a priori* deux éléments, un dizain – dans lequel l'auteur laisse la parole à chacun des accusés – et un quatrain. La défense a, pour chaque présumé coupable, plus ou moins un 2-vers de temps de réponse (soit une organisation ab→bc→cd→de), l'accusation dispose de tout un quatrain. Il commence par un vers/phrase et se conclut sur un tercet (principale sur un vers, subordonnée sur deux). Il existe pourtant un lien avec les deux autres treizains puisque l'on peut toujours retrouver le quatrain initial et le quatrain médian, en faisant l'impasse sur un enjambement pourtant signifiant. On peut aussi détacher les trois derniers vers, qui sont une phrase, et rattacher le onzième vers au groupe dédié à Fortune dans la mesure où le pronom défini y renvoie. Ce faisant, on déconstruit certes l'intérêt stylistique de l'ensemble mais on reconstruit la périodicité interne commune aux trois treizains. Malgré les doutes sur la structure interne de certains ensembles (§6 de la pièce) ou sous-ensembles (second 4-vers des onzains), une certitude demeure, les onzains s'apparentent aux treizains. Quant à une parenté éventuelle avec le dizain, elle est indéniable sur le plan rimique³⁵⁶, plus discutable sur le plan structurel mais probable. Martinon a donc raison lorsqu'il dit de l'onzain qu'il est dérivé du dizain des ballades³⁵⁷.

³⁵⁶ Sébillet, qui additionne toujours : « Le onzain se fait régulièrement en ajoutant au neuvième vers du dizain un autre symbolisant avec lui en rime plate » (dans Goyet [38], p. 103). Il cite ensuite un texte de Salel dans lequel je ne repère pas même un quatrain de couplet.

³⁵⁷ Martinon, 1912_[166], p. 413, note 1.

(abab bcc dedE)

En voyant cet onzain, extrait de la onzième ballade (t. I, p. 122), on pourrait penser à une variante avec réduction structurelle et non inversion de l'onzain précédent. On pourrait aussi, plus simplement, y voir une variante par augmentation du module de transition du dizain marotique ((abab bcc dedE)), ce qui revient au même. Cette hypothèse est d'emblée valide pour la première strophe mais elle ne l'est plus pour les deux suivantes. Voici le texte³⁵⁸ et ce que j'y ai trouvé :

Or est Noel venu son petit trac	a	phrase
Sus donc aux champs, Bergiere de respect :	b	phrase
Prenons chascun Panetiere, & Bissac,	a	
<u>Fluste, Flageol, Cornemuse, et rebec :</u>	b 7	phrase
Ores n'est pas temps de clorre le bec,	b 7	phrase
Chantons, saultons, et chantons ric à ric :	c	phrase
<u>Puis allons veoir L'enfant au pauvre nic,</u>	c	
Tant exalté d'Helye, aussi d'Enoc,	d	
<u>Et adoré de maint grand Roy, & Duc :</u>	e	phrase
S'on nous dit nac, il faudra dire noc :	d	phrase
Chantons Noel tant au soir, qu'au desjucq.	E	phrase

Cette strophe est la plus « classique » des trois : deux quatrains et un module médian spp rétro-enchaîné au premier quatrain en adéquation avec la structure logique. Cette identité disparaît dans la seconde strophe :

Colin, Georget, et toy Margot du Clac	a	
<u>Escoute ung peu, et ne dors plus illec :</u>	b	phrase
N'a pas long temps sommeillant pres d'ung Lac	a	circ. - circ
<u>Me fut advis, qu'en ce grand chemin sec</u>	b 7	princ. - circ
Ung jeune Enfant se combatoit avec	b 7	
<u>Ung grand Serpent, et dangereux Aspic :</u>	c 7	conj. - fin phrase
Mais l'enfanteau en moins de dire pic,	c 7	
D'une grand Croix luy donna si grand choc,	d	
<u>Qu'il l'abbatit, et luy cassa le sucq.</u>	e	phrase
Garde n'avoit de dire en ce defroc	d	
Chantons Noel tant au soir qu'au desjucq.	E	phrase

³⁵⁸ Je cite successivement les trois strophes dans leur ordre d'apparition.

Si l'on s'en rapporte à la syntaxe, il n'existe pas de quatrain initial. La strophe commence, comme elle se termine, par un 2-vers. L'ensemble central serait 43, avec un second module cde (?!) et un premier module abbc (?!). Néanmoins, si l'on applique à la strophe la structure métrique, on retrouve un quatrain conclusif nettement consistant sur le plan thématique (action de frapper de l'enfanteau, décrite sur deux vers ; opposée à l'action de chanter, sur deux vers également). De plus, si l'on remonte dans le texte, le quatrain initial est centré sur l'annonce du récit à venir (le narrateur annonce son récit en établissant une relation avec le lieu où il se trouve) et le tercet assure la transition logique entre ses deux pôles. La dernière strophe offre la même problématique que la seconde dans la mesure où, au niveau vers + 1, on retrouve les mêmes frontières syntaxiques :

Quand je l'ouy frapper et tic et tac,	a	
Et luy donner si merveilleux eschec,.....	b	circ.
L'Ange me dist, d'ung joyeux estomach,	a	<i>L'Ange</i>
Chante Noel. en Francoys. ou en Grec.....	b	phrase virtuelle – Q virtuel ?
Et de chagrin ne donne plus ung zec,	b	phrase coordonnée
<u>Car le Serpent a esté prins au bric :</u>	c	phrase coordonnée – fin ph.
Lors m'esveillay, et comme fantastic	c	
Tous mes troupeaux je laissoy pres ung Roc.	d	phrase
Si m'en allay plus fier qu'un Archiduc	e	
<u>En Bethleem./</u> Robin, Gaultier, et Roch,	d	enjambement – phrase /
Chantons Noel tant au soir, qu'au desjucq.	E	

Les deux quatrains sont consistants dans l'hypothèse 2-2/3/2-2-vers. Le tercet est plus incertain dans la mesure où le vers 7 rompt clairement avec les deux vers précédents en annonçant la fin du rêve. On peut néanmoins imaginer que, de ce fait, le tercet joue pleinement son rôle de module de transition. Les trois strophes ne se ressemblent pas sur le plan de l'organisation syntaxique mais elles ont toutes en commun d'avoir les quatre derniers vers conclusifs, ce qui peut permettre une lecture métrique 2-2/3/2-2-vers.

REMARQUE :

J'ai rattaché, dans le dernier quatrain de la première strophe, deux phrases autonomes. Ce rapprochement m'a permis d'établir un lien entre cette strophe et le dizain marotique. L'assemblage est rapide et ne prend pas en compte la spécificité du refrain, qui est à la fois, en théorie, isolé du dernier groupe et membre de ce groupe. Problème de clos et d'ouvert essentiel pour la compréhension de certaines formes fixes comme la ballade ou le rondeau.

J’y reviendrai dans la septième partie.

(abaab bcc deed)

Le schéma des six strophes du « Chant des visions de Petrarque » (t. I, p. 347) fait penser d’abord à une organisation de type ab/aab//bcc//de/ed mais, là encore, la structure cadre mal avec l’organisation syntaxique des strophes. Le tableau qui suit, où « F » signale une frontière syntaxique majeure, « f » une frontière syntaxique mineure et « enj. » un enjambement, rend compte de la complexité du problème. Quant aux données ponctuométriques, elles indiquent une frontière forte au terme du cinquième vers – frontière qui correspondrait à la fin d’un quintil classique sur le plan de la rime – mais cette frontière n’est valable que pour les trois premières strophes. De plus, le relevé de ponctuation ne met pas en évidence de structure inférieure au niveau strophe-1.

	v.1	v.2	v. 3	v.4	v.5	v.6	v.7	v.8	v.9	v.10	v.11	v.12	Structure
§1			F		F			f		enj.		F	32-322
§2			F		F		enj.		F			F	32-133
§3		F		enj.	F	f			enj.	f	f	F	23-124
§4		F		F			enj.F			F	f	F	222-132
§5		F				F	F			f	f	F	2 22-132
§6		F		F			enj.			f	F	F	222-222
Ponct.	1	3	3	3	6	3	3	3	3	2	4	9	

La strophe qui semble la plus conforme au schéma 2-3/3/2-2-vers est la troisième (frontières syntaxiques majeures aux vers trois et cinq). Une analyse de la syntaxe permet de valider cette hypothèse. Seul l’enjambement trans-modulaire du vers neuf pose problème mais il correspond à un hémistiche plein.

Après je vy sortir divins Rameaux	a	
<u>D'ung Laurier jeune en ung nouveau Boscage.</u>	b	phrase
Et me sembla veoir ung des Arbrisseaux	a	
De Paradis, tant y avoit d'Oyseaux	a	
<u>Diversement chantans à son Umbrage.</u>	b	phrase coordonnée
Ces grands delictz ravirent mon courage :	b	phrase
Et ayant l'œil fiché sur ce Laurier,	c	prop. inf. coordonnée
<u>Le Ciel entour commence à varier,</u>	c	début phrase
Et à noircir : dont la Fouldre grand erre	d	fin phrase (enj.) – début prop.
<u>Vint arracher cestuy Plant bien heureux,</u>	e	fin prop.
Qui me faict estre à jamais langoureux,	e	prop.
Car plus telle ombre on ne recouvre en Terre.	d	phrase coordonnée

Cette strophe reste néanmoins beaucoup plus conforme à hypothèse de départ que, par exemple, la première :

	Ung jour estant seulet à la Fenestre	a	prop. inf. circ.
	Vy tant de cas nouveaulx devant mes yeux,	b	principale
	Que d'en veoir fasché me convint estre.	a	proposition (fin phrase)
4	Si m'apparut une Bische à Main dextre	a	
	<u>Belle pour plaire au souverain des Dieux.</u>	b	phrase
	Chassée estoit de deux Chiens envieux,	b	phrase virtuelle
	Ung Blanc, ung Noir, qui par mortel effort	c	appositions – début prop.
8	La gente Beste aux flans mordoient si fort,	c	
	Qu'au dernier pas en brief temps l'ont menée	d	
	Cheoir soubz ung Roc. Et là la cruauté	e	fin prop. – début phase
	De Mort vainquit une grande beaulté,	e	fin phrase virtuelle
12	Dont souspirer me fait sa destinée.	d	prop.

On y perçoit effectivement un quintil initial mais, dans l'hypothèse 2-3-vers (hypothèse métrique), une consécutive est séparée de la principale dont elle dépend. Si on rattache la proposition à sa base (3-2-v. sans tenir compte de l'enjambement), en suivant l'analyse en constituants immédiats, le premier module est aba. Or la présence d'un module inversé en tête de groupe rimé est fort peu probable³⁵⁹. Le module médian bcc s'achève sur l'annonce de

³⁵⁹ Les modules initiaux de type (a^mb) (avec m nécessairement supérieur à 1 puisqu'un module (ab) initial ne peut être perçu comme inversé dans la mesure où il est premier de son groupe et qu'il apporte les timbres de base à partir desquels le ou les modules(s) suivant(s) seront ou non inversés) sont, à l'époque « classique », rarement, voire jamais, inversés. J'ai relevé quelques références de sizains aba bcb dans le répertoire de Martinon (*Les Strophes*, op. cit. p. 540 et suivantes. Martinon donne deux occurrences de ce schéma chez d'Aubigné dont une dans les *Odes*) mais aucune de aba ccb. La quasi inexistence de modules inversés en position initiale peut s'expliquer, toujours à cette époque, par la coexistence de deux contraintes, l'alternance en genre et la monogamie rimique. En effet, les rimes secondaires d'un module 2 ccb auront nécessairement le même genre que

consécutive « si + adj » qui se trouve dans le dernier groupe rimé. Elle occupe un vers et un hémistiche. Le second hémistiche du vers 10 est rattaché au vers 11 par un rejet (« la cruaulté / de Mort »). Le dernier vers est isolé. Dans de telles conditions, il devient difficile d'identifier ce qui devrait être le quatrain final. Ce douzain, pris au hasard parmi les cinq strophes qui ne sont pas d'emblée 5-3-4-vers, est assez représentatif des autres strophes. L'ensemble ne permet pas, à ce stade de l'analyse, de valider aisément l'hypothèse initiale puisque la superstructure métrique et l'analyse en constituants ne coïncident pas, il ne permet pas non plus de dégager une autre hypothèse (aucune périodicité n'apparaît si l'on s'appuie sur l'analyse en constituants).

Pourtant, il existe un point commun aux six strophes, le détachement du dernier vers à la fin de chacune d'entre elles. Ce détail est apparent si l'on regarde ce qui se passe au niveau de la colonne des vers 11 (ces vers précèdent régulièrement des frontières de groupes), il transparaît également dans le relevé ponctuéométrique (l'avant-dernier vers est plus marqué que le précédent³⁶⁰). Je donne les quatre derniers vers de chaque strophe dans l'ordre du poème et mets en italique le derniers vers lorsqu'il forme un syntagme autonome :

- 1 **Qu** au dernier pas brief temps l'ont menée
Cheoir soubz ung Roc. Et là la cruaulté
De Mort vainquit une grande beaulté,
Dont souspirer me fait sa destinée.

- 2 **Que** la Nef hurte ung Roc caché soubz l'onde.
O grand fortune, ô crevecueur trop grief,
De veoir perir en ung moment si brief
La grande richesse à nulle aultre seconde.

la rime principale du module 1 initial aba (ab'a ccb' pour une strophe féminine ou a'ba' c'c'b pour une strophe masculine). Pour que l'alternance en genre soit respectée dans un sizain saturé à module 1 aba, il faut que le second module soit bab, la strophe est alors doublement polygame. Avant que ces tendances ne s'imposent aux auteurs, il existait déjà une forme de réticence face à l'inversion des modules initiaux. Chez Marot, par exemple, il n'existe aucun schéma présentant cette propriété. Par ailleurs, je n'ai dénombré que deux schémas à GR initial inversi, le huitain **abba** acac (5 pièces) et le dizain **abba** ac cdc (1 pièce), soit 7 pièces sur un total de 727. Ce que dit Lote du schéma de base des § au Moyen Age (couplet avec ouvert a^mb et clos aⁿb puis coda) tend, de fait, à aller dans le sens d'un M1 (ici ouvert du couplet) non inversi.

³⁶⁰ La tendance est inverse dans la plupart des corpus. Le vers pénultième est souvent moins marqué que l'antépénultième.

- 3 Et à noircir : dont la Foudre grand erre
 Vint arracher cestuy Plant bien heureux,
 Qui me faict estre à jamais langoureux,
Car plus telle ombre on ne recouvre en Terre.
- 4 Je vy (helas) de Terre ouvrir ung Gouffre,
 Qui la Fontaine, & le lieu devora :
 Dont le mien cueur grand regret encor a,
Et y pensant, du seul penser je souffre.
- 5 Le Tronc rompu, l'eau seiche d'aulture part,
 Comme en destaing, de son Bec s'est feru,
 Et des Humains sur l'heure disparu :
Dont de pitié, & d'Amour mon cueur ard.
- 6 Et au Tallon ung Serpenteau la blesse,
Dont languissoit, comme une fleur cueillie :
 Puis assurée en liesse est saillie.
Las rien ne dure au Monde, que tristesse.

Cet isolement est remarquable dans les six strophes. Il traduit la présence d'une forme de conclusion au terme de chaque douzain et met en relief des parallélismes de syntaxe et de sens (§ 1, 5 et 4). La tonalité dysphorique de chacun de ces vers résonne par ce moyen à chaque fin de strophe. Or ce sentiment est systématiquement amené par le reste du quatrain. Si on les reprend les uns après les autres, on a, en effet :

- §1 mort de la biche, conséquence de la chasse décrite dans le module médian (consécutive v. 9).
- §2 destruction d'un bateau, conséquence de la tempête décrite dans le module médian (consécutive au vers 9)
- §3 destruction de l'arbre, conséquence de la noirceur du ciel décrite dans le module médian (consécutive au vers 9)
- §4 destruction de la fontaine, conséquence de l'ouverture de la Terre. Transition assurée par le dernier vers du module médian.
- §5 mort du Phénix, conséquence des destructions antérieures
- §6 mort de la Dame, conséquence d'une morsure de serpent

Le poète déplore toujours dans ces vers un objet de grande beauté peint en amont dans le quintil initial. D'où une structure stylistique très sensible avec un premier temps marqué par l'enthousiasme (quintil), une chute du rêve au cauchemar puis une plainte (le module médian annonçant la chute est suivi d'un quatrain contenant le cauchemar et la plainte). On retrouve ainsi une identité entre la structure logique et la structure métrique 2-3/3/2-2-vers. Ce mouvement ternaire récurrent est justifié par le quatrain qui clôture la pièce³⁶¹. L'auteur y expose le but de sa chanson, rendre moins pénible la mort du destinataire.

Une explication de la difficulté initiale de l'analyse serait peut-être à trouver dans la nature même du texte. Il s'agit d'une traduction, au demeurant relativement fidèle, d'un texte italien³⁶². En suivant la syntaxe de Pétrarque, Marot a pu être amené à sacrifier un peu du rythme de ses strophes³⁶³. Pourtant, cette pièce peut sortir de la classe des O.M.N.I. irréductibles puisqu'elle garde une périodicité rimique et une périodicité structurelle. Les pièces qui suivent perdent ces caractéristiques.

5.6.2. Pièces sans périodicité rimique

« Bien heureux, qui ne doit rien » (t. II, p. 766)

Le texte du débiteur n'a *a priori* ni périodicité de rimes ni structure apparente. Je le reproduis dans son intégralité.

³⁶¹ Forme de pièce : 6a + b.

³⁶² Reproduit par Defaux, t. I, p. 750.

³⁶³ Je dois avouer que cette explication ne me satisfait guère, dans la mesure où Marot a traduit d'autres pièces sans faire ce sacrifice.

	<u>Bien heureux, qui ne doit rien,</u>	a	<u>adage initiale : Felix qui nihil debet</u>	7
	Car, qu'est il plus calamiteux	a		8
	A toy, Debteur, privé de biens,	b		8
4	<u>Que d'estre tant de fois honteux,</u>	a 7		8
	Tant de fois comme marmiteux,	a J		8
	Froter ton front, fuyr, toy musser, reculler	b		C
	<u>Du crediteur, mentir, aussy dissimuler ?</u>	b	fin d'un gp de 2 mod. rétroench. ?C	
8	D'ung suppliant maintenant faire l'acte,	a		A
	<u>Puis maintenant prier en chere matte :</u>	a	fin d'un distique	A
	Estre appellé, à fin que t'advertisse	a		A
	<u>Publicquement, & souvent en Justice ?</u>	a	fin d'un 2-v – fin d'un const.	A
12	Avec cela, defuy, evité,	a		A
	<u>Pareillement du doigt estre noté,</u>	a	fin d'un distique	A
	Et brièvement, en fault qu'il t'en desplaie,	a		A
	<u>N'avoir jamais en ville, ny Cité,</u>	b		A
16	Tant que seras en telle anxieté,	a		A
	<u>Ny tes plaisirs, ny tes droicts, ny ton ayse.</u>	b	fin d'un 4-v – fin constituant	A
	Notes, Debteur, que telles passions	a	<i>Début du 2nd mouvement</i>	A
	<u>Assemblent moult d'autres cas incommodes.</u>	b		A
20	Apporte en soy pour ses afflictions	a		A
	<u>L'Argent d'aultruy, qu'on doit par plusieurs modes.</u>	b	fin d'un quatrain	A
	Herodotus, qui a faict de beaulx Codes,	a		A
	<u>A ce propos, dedans son premier Livre,</u>	b 7		A
24	A ceulx de Perse, pour bien les faire vivre,	b J		A
	<u>Escript avoir deux maux jadis esté :</u>	a 7		A
	L'ung est debvoir : l'autre, pour verité,	a J		A
	<u>C'est de mentir au Crediteur./ Or pense</u>	b 7	fin d'un sizain	A
28	<u>Que tous les cas, qu'icy je te recence,</u>	a J		A
	Dont le Debteur souvent actionné,	a		A
	<u>Pour ses debtes est fort passionné,</u>	a	fin d'un distique enclavé F4	A
	Feront juger, je t'en veult advertir,	a		A
32	Que ceulx qui doibvent, ainsi l'a ordonné	b		A
	Heur, & malheur, qui n'est à tous donné,	b		A
	Souventesfois sont contreinctz de mentir.	a	fin d'un quatrain	A

Cette pièce se scinde en son milieu. La partition correspond à l'amorce d'un second mouvement dans l'organisation en constituants du poème. Le premier mouvement (vers 1 à 17) comprend l'adage initial (7-vers ?) suivi de l'adresse au débiteur avec une description de ces maux, le second mouvement (vers 18 à 34) est une nouvelle adresse au débiteur composée d'une introduction, d'un exemple, celui d'Hérodote, qui permet de faire le lien entre la dette et le mensonge, et d'une conclusion. Mais l'existence d'une structure rhétorique fondamentale

ne va pas de pair avec la rigueur métrique.

J'ai mis en évidence par un jeu de soulignement les unités syntaxiques et sémantiques les plus importantes. A côté des vers, j'ai indiqué les rimes sans tenir compte des reprises de timbre d'un module à l'autre (*rimes de module* et non *rimes de strophe*) de façon à essayer de clarifier le modèle. Enfin, j'ai mentionné le mètre. A partir du vers douze, si les modules ne forment pas de suite périodique, ils correspondent néanmoins à ceux que l'on retrouve régulièrement dans le corpus marotique³⁶⁴. En amont de ce vers, plusieurs problèmes persistent :

- le premier vers, traduction littérale de *Felix qui nihil debet*, est un 7-voyelle. Il est le seul. On peut rétablir un 8-voyelle en introduisant un verbe : « Bien heureux [est]... ».
- Cette « correction » ne masque pas la polymétrie de l'ensemble. Je me suis demandée si les changements de mètres pouvaient être mis en relation avec des changements d'unités syntaxiques, ce n'est pas toujours le cas (cf module 3).
- Le module 3 est décidément celui qui semble le plus suspect, par son hétérométrie, d'une part, par son schéma de rimes, d'autre part (abb ou spp). Ce module atypique ne peut être ramené à un module plus commun.

Face à ce passage en particulier, je reste incertaine. Plus généralement, je n'ai pas non plus trouvé, au niveau de l'ensemble de la pièce, de périodicité, et n'ai relevé que des microstructures (groupes rimés, modules) mises bout à bout.

« Ce que aucuns Theologiens plaquerent Paris » (t. II, p. 291)

Ce texte est rédigé à l'époque de la première « affaire des placards », en 1533. Le syndic de la Sorbonne profite d'un voyage du roi pour pousser le peuple à la révolte en prenant pour prétexte le prêche fait, à la demande de Marguerite de Navarre, par son confesseur, G. Roussel, à Paris, en 1531. Lorsque l'on sait les sympathies de la reine pour la Réforme et que l'on connaît l'appartenance de G. Roussel au cercle évangélique de Meaux (cercle accusé d'adhérer aux idées hérétiques de Luther par la Sorbonne), on comprend mieux la portée polémique du poème. Cette donnée explique probablement, d'une part, une facture qui peut être sentie comme peu littéraire par certains lecteurs, d'autre part, l'existence de vers faux sur le plan métrique, le texte ayant été édité dans des circonstances difficiles. J'ai corrigé les erreurs de l'édition Juste 1533_[2] grâce aux notes de Defaux (t. II, p.1091).

³⁶⁴ La pièce est d'attribution incertaine. Rabelais peut-être (cf. Defaux II.1353 note 2). L'édition de référence de Defaux (*Le Second Enfer d'Estienne Dolet*, 1544_[60], éd. Nicole, Paris) donne également le premier vers 7-voyelles et le trentième F4.

	<u>Au feu, au feu,</u> ceste heresie	a	8	
	Qui jour & nuyct trop nous blesse :	b	8	(die sur nuyct) - ph
	Doys tu souffrir qu'elle moleste	b	8	
4	Saictes Escripures & ses esdictz ?	a	8	phrase
	Veulx tu bannyr science parfait	-	8	
	Pour soustenir Lutheriens mesdictz ?	a	46	phrase
	<u>Crains tu dieu qu'il le permecte</u>	b	8	phrase
8	Toy & tes biens qui sont fleuris	a	8	
	Face perir ?	a	4	phrase
	Paris, Paris, fleur de noblesse,	b	8	
	Soustien la loy de toy qu'on blesse,	b	8	phrase
12	Ou aultrement fouldre & tempeste	b	8	
	<u>Cherra sus toy, je t'[ea] advertys,</u>	a	8	phrase
	Qu'il confunde ces heretiques [chiens] maudictz,	a	8	
	Affin qu'il n'en soyt plus memoyre,	-	8	
16	<u>Non plus que des [vieilx] aux pourriz,</u>	a	8	phrase
	<u>Au feu, au feu,</u> c'est le repaire,	b	8	
	Faictz en justice, dieu l'a permys.	a	8	phrase

Le texte est, suivant l'expression de Defaux, d'un mauvais rimailleur. En fait de rimes, il n'a que des assonances sans périodicité (je passe sur les orphelines des vers 5 et 15, sur les assonances masc/fem. etc...). De même, la périodicité métrique (sens restreint) est rompue – après correction du texte – aux vers 6 et 9. En revanche, il semble exister une régularité d'ordre structurelle. La pièce se segmente, en effet, assez facilement en deux éléments de neuf vers, organisés de la façon suivante :

<u>1^{er} neuvain</u>		<u>2nd neuvain</u>	
v 1-2	: 1 ^{ère} exhortation à la destruction en guise d'introduction		exhortation à la ville pour qu'elle porte la loi
v 3-4	: 1 ^{er} appel à la ville sous forme d'interrogation rhétorique		suivie d'une menace (quatrain)
v 4-5+6	: 2 ^{nde} et 3 ^e interrogations		exhortation à la dénonciation des hérétiques
v 7-8	: 2 ^{nde} exhortation (subj. de souhait) en guise de conclusion		retour à l'exhortation initiale du 1 ^{er} neuvain

Par le sens et la syntaxe elle serait donc (2232)². Cette analyse ne permet pas de rétablir des régularités métriques mais souligne seulement la valeur rhétorique (Marot dira sophistique) d'un placard où l'on exhorte à beaucoup de choses.

Marot répond à deux reprises aux théologiens et apporte peut-être ainsi quelques solutions aux questions métriques en suspens. Voici les textes :

En l'eau. en l'eau, ces folz seditieux,
Lesquelz, en lieu de divines parolles,
Preschent au peuple ung tas de monopoles
Pour esmouvoir debatz contentieux.

Le Roy leur est ung peu trop gratieux :
Que n'ha il mys à bas ces testes folles

En L'eau.

Ilz ayment tant les vins delicieux
Qu'on peult nommer cabaretz leurs escholles :
Mais refroidir faudroit leurs chauldes colles,
Par rebours de ce qu'ilz ayment myeulx,³⁶⁵

En l'eau.

DIZAIN A CE PROPOS

Au feu, en l'eau, en l'air ou en la terre.

Soient pris & mis ces folz prédicateurs,
Qui vont preschant sedition, & guerre,
Entre le peuple et les bons precepteurs.
Ilz ont esté trop long temps seducteurs,
Et mis le monde en trouble, & desarroy.
Mais Dieu de grâce ha voulu, que le Roy³⁶⁶
Aye entendu leur sophistic parler,
Qui les fera punir selon la loy,

Au feu, en l'air, en la terre, ou l'air.

L'auteur joue ici un jeu dangereux. D'après Defaux, il aurait d'ailleurs attendu d'être à Lyon, auprès de Rabelais, pour rédiger ces deux pièces³⁶⁷. Outre leur intérêt historique, ces pièces m'intéressent en raison des structures de répétitions. Comme dans le texte du placard, certaines expressions sont, en effet, reprises pour boucler des ensembles (modules pour le rondeau³⁶⁸, strophe pour le dizain). Bien que dans ces deux pièces le bouclage ne serve pas

³⁶⁵ Il manque une syllabe au premier hémistiche de ce vers. Peut-être « Par le rebours » (?). Je n'ai pas consulté la version de référence de Dolet (Juste 1533_[2]).

³⁶⁶ Sur les hésitations de François I^{er} par rapport à la Réforme, je renvoie à mon préambule ainsi qu'au livre de Sylvie Le Clech dont je me suis inspirée (2006_[185], p. 82-85).

³⁶⁷ Note II t. II, p. 1093

³⁶⁸ Je reviendrai sur la structure du rondeau dans la septième partie.

d'amorce à un module de conclusion, le principe reste très approchant. Par ailleurs, les rentrements³⁶⁹ du rondeau rappellent le vers court de la première pièce, qui possède également un statut conclusif de groupe de modules. Il y a donc peut-être quelque chose du rondeau dans le placard mais il y a aussi beaucoup du placard dans le rondeau et le dizain, à commencer par cette référence terrible au feu³⁷⁰ qui se mue en une condamnation en l'eau pour les prêcheurs ivrognes, d'une part, en une condamnation « Au feu, en l'eau, en l'air ou en la terre »³⁷¹ pour les « folz prédicateurs », d'autre part.

« Epistre en prose, à la dicte Dame » (t. I, p. 82)

Le neuvain évoqué n'est pas de Marot mais de Minfant, que Marot cite dans une épître. Elle s'apparente aux deux pièces de Marot que je viens de citer par un système de retour (cf. rondeau) et de clôture sur répétition (cf. dizain). Elle n'a en soi rien de difficile mais elle fonctionne sur un principe d'énumération qui rend peu lisible la structure :

Paix engendre Prosperité :	a ↓
De Prosperité, vient Richesse :	b ↑
De Richesse, Orgueil, Volupté :	a ↑
D'orgueil, Contention sans cesse :	b ↑
Contention la Guerre adresse :	b ↓
La Guerre engendre Pauvreté :	a ↓
La Pauvreté, Humilité :	a ↓
D'Humilité revient la Paix.	c
Ainsi retournent humains faicts	c

Chacun des huit premiers vers suit le schéma « de x vient y » ou une variante. Chaque vers se suffit donc à lui-même, ce qui ne facilite pas la mise en place d'une superstructure métrique. De plus, les vers s'enchaînent les uns aux autres par un jeu de répétition sémantique : x engendre y qui engendre z ... qui engendre x. Retour au point de départ. L'organisation est typique d'un cercle vertueux-vicieux-vertueux. Comme le cercle s'achève au terme du huitième vers, le neuvième vers, dans lequel un bilan de la pièce est donné, est isolé. L'idée d'un retour y est par ailleurs exprimée, ce qui permet à la boucle de tourner. Sur le plan formel, sa rime est l'écho de la rime appel du vers précédent, qui est la seule, dans un système

³⁶⁹ A l'époque de Marot, il s'agit de reprises partielles du premier vers situées à la fin du module médian et du second groupe rimé. Voir chapitre 7.

³⁷⁰ Dolet finira brûlé pour ses convictions religieuses.

³⁷¹ Je soupçonne une erreur dans le dernier vers. Il devrait reprendre le premier vers intégralement.

pourtant fortement polygame, à ne pas être saturée. Cette propriété contribue à rendre improbable une analyse en 8+1 avec un huitain de type « classique », 2-2-2-2 ou 4-4. De fait, il est vain de chercher ici une superstructure. La pièce est formée d'une suite périodique de longueur indifférente de vers 8-syllabiques, sans périodicité rimique mais avec une chaîne de vers à vers par reprise de termes³⁷² s'achevant, au terme de l'enchaînement, sur un vers de conclusion.

5.6.3. Pièce sans rimes. Contre-rimes ?

La seule pièce qui n'ait pas de rimes est un « Cinquain » situé dans *Le troisième livre des épigrammes* (t. II, p. 301) :

Janeton a du teton,
Et Cathin a du tetin,
Martin[e] de la tetine,
Et Oudette de la tette,
Thomasse de la tetasse.

Le troisième vers est peut-être faux. Il est le seul 6-voyelle au milieu d'un groupe de 7-voyelles. Mais on rétablit assez spontanément un 7-voyelle en féminisant le seul prénom masculin du quintil, ce qui semble relativement logique au regard du sujet de la pièce³⁷³. Cette correction est corroborée par la présence de ce que l'on pourrait qualifier de rimes internes à défaut de pouvoir parler de vers léonin³⁷⁴. Les *rimes d'appel* ne se trouvent d'ailleurs pas systématiquement au même endroit dans tous les vers (position 3 pour la dernière voyelle stable aux vers 1, 2 et 4, position 2 pour les vers 3 et 5). Le système, bien que non saturé au sens strict, donne pourtant l'impression d'une forme de saturation des vers. Pourtant ce point, assurément très apparent, n'est peut-être pas l'essentiel. Pour comprendre les enjeux de la structure, il faut introduire un autre concept que celui de « rime », celui de « contre-rime ». Je donne ici la description qu'en fait B. de Cornulier :

³⁷² J'ai dit précédemment (chapitre 3.1.) que je ne croyais pas à l'existence de telles suites. Ici pourtant je ne vois pas d'autre lecture possible. Cette pièce doit être l'exception qui confirme la règle.

³⁷³ Correction intuitive mienne dans la mesure où je n'ai pas d'accès à l'édition de référence de Defaux (*Recueil des dernières œuvres de Clément Marot*, Mars 1538, n.s. Chantilly, Musée Condé).

³⁷⁴ Pour que les vers soient léonins, il faudrait qu'ils soient composés et que les rimes internes coïncident avec les fins d'hémistiches, comme dans ces deux vers de Jamet cités par Aquien (*La Versification*, 1990_[109], p. 49) : « Tout clairement / dis-moi comment // Tant et pourquoi / tu te tiens coi ».

A l'inverse de la rime, qui implique une équivalence de la partie *catatonique* des expressions rimantes (partie constituée de la tonique avec ce qui suit), comme dans *miront.aine = Madelaine* où l'équivalence *aine = aine* implique la tonique *ai* avec ce qui suit, la contre-rime repose sur un contraste catatonique comme dans *mirot.aine ≠ miront.on*, où la substitution contrastive implique toute la forme *aine*, et où le contraste s'établit sur fond d'équivalence prétonique complète (*miront_ = miront_*). Comme on le constate d'abord, la frontière métriquement pertinente entre la partie catatonique et son complémentaire prétonique, signalée ici par un point, ne coïncide pas avec une frontière de syllabe.³⁷⁵

La forme catatonique, dans « Janeton », correspond successivement à : *on, in, ine, te, asse*, la forme prétonique : *tet*. Il y a bien, pour chaque vers, un contraste final sur fond de répétition initiale. De plus, il se trouve que, par le jeu des rimes appelées *internes*, la forme catatonique de chaque vers a un timbre d'appel au sein même du vers³⁷⁶, et il se trouve aussi que cette équivalence est redoublée par une équivalence syntaxique externe. Je déforme le texte pour rendre plus apparente encore sa structure :

Janeton	a	du teton
Cathin	a	du tetin
Martin[e]	a	de la tenine
Oudette	a	de la tette
Thomasse	a	de la tetasse

Les prénoms féminins permutent sur une unique trame syntaxique. Cette permutation entraîne à son tour un changement sémantique du groupe prépositionnel par substitution de termes sémantiquement proches les uns des autres et formés sur une même base. Pour résumer, il y a, ici, une triple équivalence sur deux plans :

- sur le plan horizontal : équivalence sonore de la partie catatonique (pseudo rimes)
- sur le plan vertical : la contre-rime, telle que définie au départ, renforcée par une équivalence syntaxique plus étendue qui englobe la totalité du vers.

Toute la pièce est ainsi basée sur un principe de contraste sur fond de répétition. Et cela dans un seul but, souligner le dernier contraste, d'ordre sémantique cette fois, celui qui oppose le beau tétin de Janeton au laid tétin de Thomasse, le

³⁷⁵ « Gainsbourg et Gainsbarre, Renaud et Renard, contre-rimes », dans *Poésie et Chant*, CEM, 2005b_[132], p. 1.

³⁷⁶ Cette équivalence interne est déjà à elle seule remarquable, c'est d'ailleurs par ce point que j'ai commencé.

Tetin refect, plus blanc, qu'ung œuf,
Tetin de satin blanc tout neuf,
Tetin, qui fays honte à la Rose,
Tetin plus beau, que nulle chose,
(« Du beau Tetin », t. II, p. 241)

Au

Tetin, qui n'as rien, que la peau,
Tetin flac, Tetin de drappeau,
Grand'Tetine, longue Tetasse,
Tetin, doy je dire bezasse ?
(« Du laid Tetin », t. II, p. 242)

La pièce, sous une apparente simplicité, est un modèle de complexité. Seule lui manque une organisation métrique claire. Les vers se succèdent ici, comme dans la pièce de Minfant, sans former de structure supérieure.

En étudiant ces pièces, moins « classiques » par leur structure que les pièces des chapitres précédents, on mesure l'étendue des possibilités qui s'offrent aux poètes du début de la Renaissance française. Le schéma $a^m b$ $\underline{a}^n b$, maintenu le plus souvent en position initiale comme il l'était au Moyen Âge, demeure la forme de base mais Marot construit à partir d'elle d'autres strophes que les strophes par augmentation et duplication, soit en introduisant des modules d'un ou plusieurs vers en début ou en fin de strophe, soit en les intercalant entre des groupes d'équivalences rimiques. Certains de ces modules complémentaires (ils sont peu nombreux) ne sont pas de forme $\underline{a}^m b$. En variant les structures autour d'un schéma dominant, Marot pose les bases de la métrique classique telle qu'elle apparaît au milieu du XVI^e siècle mais garde aussi la liberté de ses prédécesseurs. Ronsard, en quête de *varietas*, n'avait qu'à le suivre pour trouver ce qu'il cherchait.

SIXIÈME PARTIE :

RETOUR SUR LES SUITES MÉTRIQUES

DE LONGUEUR NON DÉTERMINÉE

Le poème de Minfant et le cinquain du tétin, sur lesquels s'achève la cinquième partie, peuvent être décrits comme des suites de modules d'un vers, périodiques en mètre mais pas en rimes, de longueur métriquement indifférente. Les modules, autonomes sur le plan syntaxique et logique, s'y succèdent en effet sans former de structure supérieure. Dans les pièces qui suivent, les vers s'assemblent en modules puis s'enchaînent sans qu'il n'y ait davantage de création de superstructures. Ces pièces sont, en théorie, assez proches des poèmes formés d'une suite de (aa) en ce qu'elles sont de longueur indifférente – dans certaines pièces d'ailleurs les deux analyses se combinent – cependant, elles en diffèrent sur certains points, le plus essentiel étant l'absence de saturation au niveau modulaire le plus élevé. Cette absence de saturation peut justifier du fait que ces structures n'ont pas toujours été comprises voire même analysées. En guise de transition avec la partie précédente, j'ai choisi de commencer par deux pièces, qui auraient pu être classées parmi les O.M.N.I., mais que j'ai déplacées pour illustrer la problématique initiale. Elles témoignent de l'existence de suites de longueur indifférente autres que les suites (aa). Je reviendrai ultérieurement sur ces suites, déjà étudiées en partie dans le chapitre 3.1. mais avec une autre méthode et sous un angle différent. Je pourrai alors montrer leur statut ambivalent (elles sont parfois $(aa)^x$ et $(ab)^x$). Enfin, je conclurai cette partie sur des ensembles davantage connus et analysés, formés de suite de $(a^m b)^x$.

6.1. De la suite de vers à la suite de modules

Le texte du « Dialogue Chrestien », (t. II, p. 715) est court, je le reproduis dans sa totalité. Il servira de point de départ :

	CHRIST est il mort ? Ouy certainement.	a
	Qui l'a tué ? Parfaicte charité.	b
	L'occassion ? Pour aymer ardamment.	a
4	Quoy ? Nous, pecheurs, qui l'avons irrité.	b
	De quoy sert il ? Il nous a merité	b
	Son paradis, que sans luy nullement	a
	Nous eussions eu : mais par austerité,	b
8	Jeusner, veiller, honte, croix & tourment,	a
	Le povre Adam damné tres justement	a
	Il a saulvé, & sa posterité,	b
	Luy acquerant le haultain firmament,	a
12	Dont par peché estoit desherité.	b
	Et qui croira en ceste verité	b
	Par foy passant sens & entement,	a
	Aymant d'un cueur remply de purité,	b
16	En grand' clarté congnoistra vivement	a
	Que par Dieu seul il a son saulvement,	a
	Sans que jamais en rien l'ait merité.	b

Le nombre total de vers n'est pas un multiple de quatre, et d'hypothétiques quatrains suivis d'un distique conclusif ne formeraient pas des stances. Ces deux propriétés suffisent à mettre à mal une analyse de type dispositionnelle de cette pièce, qui aboutirait à une forme composée de quatre (abab) rétro-enchaînées + un module (ab), le tout sur deux timbres. La comparaison avec l'épigramme « A celluy, qui devant le Roy dit... » (t. II, p. 224) permet, d'ailleurs, de percevoir la différence :

	Regarder est tres bon langage :	a	a
	Viser est plus agu du tiers :	b	b
	De dire qu'il n'est en usage,	a	a
4	<u>J'en croy tous les Arbalestiers.</u>	b	b l fin de stance
	Je demanderoys vouluntiers,	b	a l
	Comme on diroit plus proprement,	c	b
	Ung de ces deux Hacquebutiers	b	a
8	<u>Par mal viser fault lourdement.</u>	c	b l fin de stance
	Je dy (à parler rondement)	c	a l
	Qu'il fault, que ce mot y pourvoye,	d	b
	Et ne se peult dire aultrement :	c	a
12	<u>Qui est tout pis. que j'y voye</u>	d	b l fin de stance
	[...]		

Chaque groupe de quatre vers s'achève sur un ensemble complètement autonome et la pièce est effectivement analysable en une suite de quatrains rétro-enchaînés. Les données ponctuéométriques, portant sur la totalité du texte, vont d'ailleurs dans ce sens : 5529 (ponctuation forte tous les quatre vers, ponctuation moyenne en seconde position et creux ponctuéométrique en troisième). Le même décompte dans le « Dialogue » avec une hypothèse (abab)^x donne 2555. L'homogénéité du résultat confirme ma première impression et valide le fait qu'il n'y a pas de stance au terme des séquences de quatre vers. En posant une hypothèse de type (ab)^x, on obtient, en revanche, un résultat 35, qui semble indiquer une forme d'organisation binaire relativement souple, certes, mais pas improbable. Ces données sont en tout cas similaires aux moyennes que l'on peut obtenir lorsque l'on fait un relevé de ponctuations sur les (aa)^x de longueur équivalente³⁷⁷. Une analyse de détail du texte confirme d'ailleurs cette structure :

	CHRIST est il mort ? Ouy certainement.	a	[phrase][phrase]
	<u>Qui l'a tué ? Parfaicte charité.</u>	b	[phrase][phrase]
	L'occassion ? Pour aymer ardamment.	a	[phrase][phrase]
4	<u>Quoy ? Nous, pecheurs, qui l'avons irrité.</u>	b 7	[phrase][phrase]
	De quoy sert il ? Il nous a merité	b 1	[phrase][S-COS-V
	<u>Son paradis, que sans luy nullement</u>	a	CO-[rel.-SP-adv.
	Nous eussions eu : mais par austerité,	b	S-V]][conj.-CC...
8	<u>Jeusner, veiller, honte, croix & tourment.</u>	a 7	-
	Le povre Adam damné tres justement	a 1	CO[Adj-adv.-adv.]
	<u>Il a sauvé, & sa posterité.</u>	b	S-V-CO]
	Luy acquerant le haultain firmament,	a	[COS-V-CO
12	<u>Dont par peché estoit desherité.</u>	b 7	[rel.-CC-V]]
	Et qui croira en ceste verité	b 1	[conj.-S-V-CO
	<u>Par foy passant sens & entement.</u>	a	[CC-V-CO]
	Aymant d'un cueur remply de purité,	b	[V-CC]
18	<u>En grand' clarté congnoistra vivement</u>	a 7	CC-V-adv.
	Que par Dieu seul il a son saulvement,	a 1	[rel.-CC-S-V-CO]
	Sans que jamais en rien l'ait merité.	b	[prep.rel.-adv.-CC-CO-V]]

Six groupes de deux vers sur neuf se concluent sur une fin de phrase ou de proposition pour trois groupes de quatre vers sur cinq³⁷⁸, soit 67% contre 60%, dans l'hypothèse (abab)^x+ab. La différence n'est pas si marquée que cela, néanmoins elle tend à garantir l'analyse en groupes

³⁷⁷ « De Loys Jagoyneau » (t. I, p. 378), par exemple, a pour ponctuéométrie 37.

³⁷⁸ Je compte en plus les deux vers de fin.

de deux vers. Reste alors paradoxalement le schéma de rimes pour appuyer l'autre hypothèse, (abab)^x+ab. L'analyse dispositionnelle donne en effet clairement ce schéma avec des quatrains rétro-enchaînés et deux vers de conclusion. Au regard de cette hypothèse, l'analyse en (ab)^x paraît moins habituelle et donc moins concluante. Alors qu'est-ce que ce texte ? Probablement les deux. Les quatrains sont de toute manière sensibles malgré le peu de concordance syntaxe/sens, tout comme sont sensibles les binômes (ab)³⁷⁹. A ce stade, il est possible d'envisager une dernière hypothèse. J'ai montré, dans la première partie, que la notion de *groupes de vers* est postérieure, du moins dans les textes³⁸⁰, à l'époque de Marot. Il n'y aurait donc rien d'étonnant, en théorie, à ce que l'auteur ait simplement enchaîné les vers sans se soucier davantage de créer au-delà du vers des structures autonomes. Il lui suffisait d'avoir au terme de la pièce – et seulement là – un ensemble consistant. De ce postulat découlerait l'établissement d'une distinction entre *suite de vers* et *suite de modules*³⁸¹, le terme de *modules* ne s'appliquant alors qu'aux ensembles de vers périodiques dont le degré de consistance serait jugé suffisamment élevé. Mais cela revient à nier le statut modulaire des suites de (aa), ce qui ne paraît pas envisageable. Face à ce texte, je ne peux alors qu'établir le constat d'une structure rimique extrêmement travaillée mais dans laquelle la syntaxe et la forme ne coïncident pas.

Ce constat est applicable également à la « Description du Triumphe d'Amour sur tous les dieux » (t. II, p. 729). Là encore, les rimes alternent sans former d'organisation claire. De plus, dans la pièce précédente, il existait un schéma de rimes complet correspondant à une superstructure que l'on pourrait qualifier de « classique » (quatrains rétro-enchaînés) ; ici on ne trouve pas même ce minimum :

³⁷⁹ Lesquels ne sont, dans la majorité des cas, guère plus concordants. Je rappelle, par ailleurs, que les deux formes, abab et aa, sont parentes. Seule une différence de niveau distingue les (aa) des (abab). Je renvoie, sur ce point, au chapitre 4.1. ainsi qu'aux travaux de B. de Cornulier (1995_[123], p. 131 et suivantes).

³⁸⁰ Exception faite des *Leys d'Amors*.

³⁸¹ J'ai signalé au chapitre 3.1., et je le redis ici, que la notion de *suite de vers* (sous-entendu de vers isolés) n'est pas, pour moi, pertinente sur le plan théorique. On peut décrire les poèmes comme des suites de vers sans dire explicitement que les vers sont des constituants d'ensembles supérieurs – ce que font les théoriciens à l'époque de Marot – mais ces descriptions ne forment pas en soi une analyse (ce n'était d'ailleurs pas la visée des auteurs de cette période). Dans les faits, les auteurs créent naturellement de tels ensembles dans leurs poèmes.

Amour a fait son Trophée eriger,	a	Introduction
<u>Marque & tesmoing de ses faitz & victoire.</u>	b	
Cil en qui est l'univers diriger,	a	Les Trophées d'Amour :
Et les humains deffaillans corriger,	a	- de Jupiter
<u>Y a laissé son fouldre en Nue noyre.</u>	b ɿ.	
Là sont pendans pour servir de memoire,	b ɿ	- de Mars
Armez, escus de Mars, qui prend à gloire	b	
<u>Le sang espandre, & regnes affliger.</u>	a ɿ.	
Neptune y veoit son Trident arranger,	a ɿ	- de Neptune
Et Hercules sa masse meritoire,	b	
<u>Phebus son arc, & sa Trousse d'ivoire.</u>	b ɿ.	
Bacchus vaisseaulx & instrumentz à boire	b ɿ	- de Bacchus
<u>Y a laissez & souffert rediger.</u>	a	
O fol mortel, caducq & transitoire,	b	Conclusion
Voyant les dieux servir de telle histoire,	b	
Vouldrois tu bien imaginer ou croyre	b	
Qu'eusses pouvoir d'eschapper ce dangier ?	a	

Conséquence : une analyse dispositionnelle ne donne rien. J'ai tenté une analyse en modules en suivant l'organisation logique du texte. Le quatrième ensemble de rimes est de type spp (rime principale redoublée en fin de module), ce module n'est pas fréquent mais Marot l'emploie parfois. Comme pour la pièce précédente, ce poème peut donc être analysé comme une suite de modules non organisés en superstructures. Mais là s'arrête la similarité. Les modules assemblés ne sont pas ici tous semblables et le rétro-enchaînement n'est pas systématique. Par ailleurs, si l'on s'attache au sens de la pièce, on s'aperçoit que les modules liés par rétro-enchaînements correspondent à un moment logique du texte. Celui-ci s'articule autour de trois temps, l'introduction, la description des trophées d'Amour et la conclusion. Il n'y a de rétro-chaînes que dans le mouvement central. La fonction primaire de ce procédé est ainsi clairement illustrée. Le rétro-enchaînement assure pleinement ici l'unité des ensembles versifiés³⁸².

Les deux pièces que je viens d'étudier, bien que différentes, induisent le même constat, celui de l'existence de suites de modules de longueur indifférente autres que les suites de (aa). Ainsi, le « Dialogue » est davantage une suite de (ab) ponctuellement rétro-enchaînés qu'une superstructure et la partie médiane du « Triumphe » ne peut s'expliquer que comme une suite de modules (a^mb) précédée d'une amorce sous forme de distique et d'une clôture

³⁸² Voir, sur ce point, la synthèse de G. Lote au chapitre 2.1.3.

sous forme de quatrain. Ce type d'agencement, bien que très curieux pour qui est habitué à la versification classique, n'est cependant pas improbable. B. de Cornulier l'a démontré en le décrivant dans un poème de La Fontaine et a défini, dans cette même étude, les moyens de la mise en évidence de groupes métriques enchaînés :

Si des groupes sont à la fois sémantiquement cohérents et conformes à un modèle métrique familier à l'époque – par exemple strophe ou cellule de strophe [modules] –, et que de plus un ou des textes paraissent assez largement pouvoir s'analyser comme suites de tels groupes, ce peut être une justification (plus ou moins forte) de leur pertinence.

(« La Fontaine n'est pas un poète classique », *cahier du CEM*, 1, 1992, p. 18)

Il a également souligné, dans ce cadre, que la fréquence des rétro-chaînes était, pour La Fontaine, un moyen de combinaison de tels groupes. Le résultat de son étude est celui auquel j'aboutis sur les deux strophes de Marot : le rôle structurant des enchaînements rétrogrades y est indéniable, tout comme l'autonomie réelle des modules. Ces deux aspects combinés m'amènent à revoir certaines analyses.

6.2. Quand les suites de aa sont des suites de ab

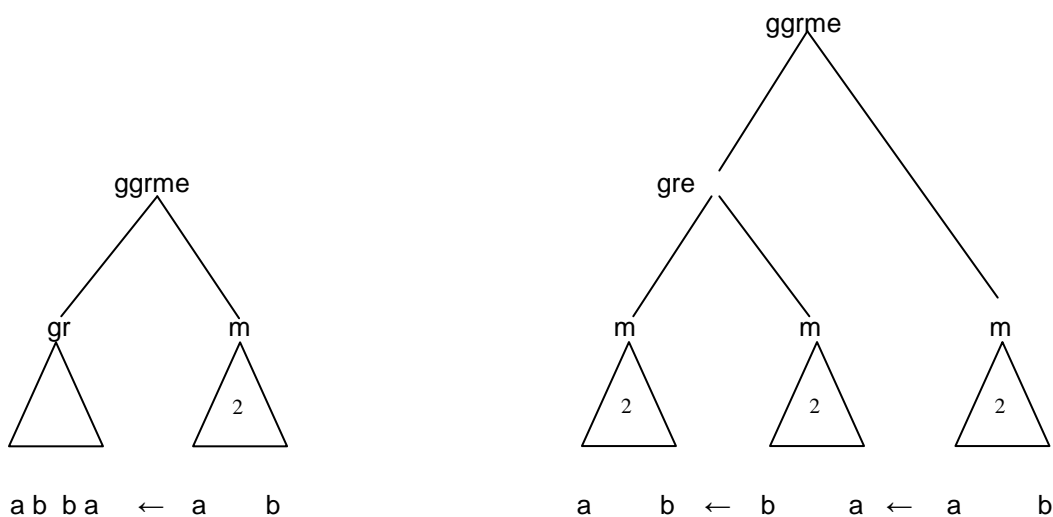
J'ai, jusqu'à présent, employé le terme de *suites de modules* pour qualifier essentiellement les pièces dont le schéma de rimes est basé sur la réduplication du groupe (aa). Or il existe d'autres suites métriques de longueur indifférente. Quatre d'entre elles, appartenant au corpus marotique, ont été mentionnées à la fin du chapitre précédent. Ces suites ne sont pas les seules, il en existe d'autres. Parmi elles, on rencontre des pièces présentant un phénomène assez peu connu des métriciens car totalement en contradiction avec les analyses courantes, dans lesquelles un ensemble de vers ne peut pas ne pas être saturé.

Le sizain (abbaab) peut servir de point de départ. Il y a deux façons de comprendre une telle strophe, soit elle est 4-2-vers ou 2-4-vers, soit 2-2-2-vers. Martinon privilégie la première hypothèse :

Les combinaisons les plus usitées de cette espèce sont faites, elles aussi, d'un quatrain suivi d'un distique. A vrai dire, ces formes n'ont guère de césure, ce qui n'est pas fait pour les rendre lyriques ; mais quand par hasard elles en ont une, c'est généralement aussi après le quatrième vers.

(1912_[166], p. 300)

Ramener cette description à un schéma d'analyse modulaire donne :



Hypothèse Martinon (h1)

Hypothèse déduite de Martinon par décomposition du quatrain (h2)

Une seconde hypothèse, 2-2-2-vers, est proposée par B. de Cornulier dans un chapitre de *l'Art Poétique* consacré aux rimes inversées :

Les commentaires esthétiques et stylistiques s'appuient généralement sur l'analyse traditionnelle et dispositionnelle, présumée comme allant de soi ; ainsi on oppose la disposition abab, qui « facilite un groupement binaire des vers », à la disposition embrassée, dite « encerclée » (anglais *enclosed*), qui « met l'accent sur le caractère définitif et l'autosuffisance » [trad. de C. Scott 1992 : 131] (ceci présuppose qu'une division en distique n'est fondamentale dans aucun des deux cas, et est facilitée dans l'un et non dans l'autre).

Dans cet impromptu de Lamartine (1832),

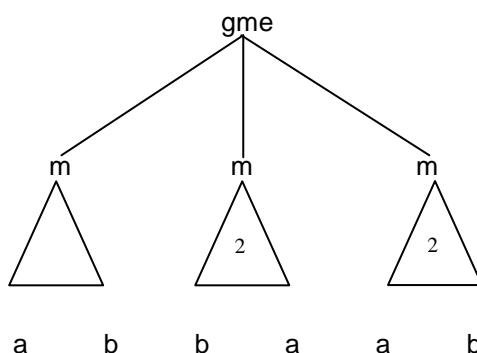
Le livre de la vie est un livre suprême
 Qu'on ne peut ni fermer ni rouvrir à son choix ;
 Le passage attachant ne s'y lit pas deux fois,
 Mais le feuillet fatal se tourne de lui-même ;
 On voudrait revenir à la page où l'on aime,
 Et la page où l'on meurt est déjà sous nos doigts.

La permutation des paires de terminaisons rimantes d'un module à l'autre est peut être particulièrement sensible. Un autre intérêt de cet exemple est de montrer que ce rapport peut se décrire plus simplement sans recours à la notion dispositionnelle

d'*embrassement*, laquelle serait peut-être applicable à ab ab ba, mais non à ab ba ab³⁸³.

(1995_[123], p. 137)

Soit :



Hypothèse Cornulier (h3)

La structure décrite par B. de Cornulier, apparaît au niveau vers+1 dans l'analyse déduite de Ph. Martinon. J'ai supposé le niveau 2, dans cette hypothèse, à partir de ce que je savais de sa description du quatrain, peut-être Ph. Martinon ne l'envisageait-il pas. Toujours est-il que ce niveau serait commun à h2 et h3. La distinction entre les deux analyses s'opère alors sur l'importance accordée à ce deuxième échelon, il est fondamental dans h3 et secondaire – voire inexistant – dans h1 et h2. De là une superstructure au demeurant assez bancal puisque elle suppose l'association d'un quatrain (gr) et d'un module. Le système décrit par de Cornulier semble beaucoup plus stable dans la mesure où il conduit à associer trois modules de même nature, (ab). C'est pourquoi, je le privilégie, sur le plan théorique. En pratique, le seul texte de Marot ne permet guère de statuer. Le poème est une épigramme « Au dict Coq » (t. II, p. 222)

³⁸³ B. de Cornulier envisage ici les sizains dans leur globalité, ab ab ba peut être considéré comme inversé parce que la première rime et la dernière rime sont identiques, ce qui n'est pas le cas dans le deuxième sizain qu'il prend pour exemple.

Si le franc Coq liberal de nature		
N'est empesché avec sa Gelinotte,		fin proposition sub.
Luy plaise entendre au chant, que je luy notte,		début principale – 1 ^{er} infinitive
Et visiter la triste creature,		2 nd infinitive dépendant de « plaise »
Qui en sa chambre a faict ceste escriture,		incluant une relative sur deux vers
Mieux enfermé qu'en sa cage Lynotte.		

La principale s'étendant sur les quatre derniers vers, il faudrait presque envisager non pas un quatrain suivi d'un distique, comme le pense Martinon, mais l'inverse, un distique suivi d'un quatrain. Cependant, si l'on examine attentivement la pièce, on constate que chaque distique comprend une ou deux propositions relativement consistantes. Il est vrai que la relative finale est déterminative, d'où un suspens à la fin du quatrième vers. Cela n'interdit pourtant pas une lecture en 2-2-2-vers. Elle est même la seule pertinente puisqu'elle permet une concordance optimale entre la superstructure métrique et la structure syntaxique/sémantique. Ce sizain est donc bien constitué d'une suite de modules (ab) rétro-enchaînés sur deux rimes.

Même constat – polygamie en moins – pour une pièce de plus grande étendue, l'épître « A une Damoiselle malade », qui passerait presque inaperçue au milieu des suites (aa)^x. S'il s'agit effectivement d'une suite de modules, ce n'est pas celle que l'on croit. Voici le début et la fin de la pièce :

Ma Mignonne	a	apostrophe	a		
Je vous donne	a		a	\	m
Le bon jour.	b	fin de phrase – fin de m.	b	/	
Le sejour	b		a	\	m
C'est prison :	c	fin de phrase – fin de m.	b	/	
Guerison	c		a	\	m
Recouvrez,	d	fin de phrase – fin de m.	b	/	
Puis ouvrez	d		a	\	m
Vostre porte,	e	fin de phrase – fin de m.	b	/	
Et qu'on sorte	e		a	\	m
Vistement	f	fin de phrase – fin de m.	b	/	
Car Clement	f		a	\	m
Vous le mande.	g	fin de phrase – fin de m.	b	/	
[...]					
Dieu te doint	m		a	\	m
Santé bonne	n	fin de phrase – fin de m.	b	/	
Ma Mignonne.	n	apostrophe	a		

Dans l'hypothèse (aa)^x, tous les modules sont divergents. Une analyse grammaticale permet, en revanche, de mettre en évidence l'existence de paires de vers syntaxiquement autonomes depuis le deuxième vers jusqu'à l'avant-dernier. On retrouve alors, employé seul et dupliqué potentiellement à l'infini, le module de base des superstructures usuelles, (a^mb). Le premier et le dernier vers sont hors système syntaxique, ils correspondent à une apostrophe. Ils ont, sur le plan métrique, pour principale fonction, de saturer en amont en aval un système qui, sans cela, serait non saturé. L'analyse de cette pièce sous la forme (a)←(ab)^{←x}←(a) est indiscutable. Elle est d'ailleurs prouvée par l'étude que B. de Cornulier en a faite³⁸⁴. J'en rappelle ici les points essentiels. Il recourt d'abord à une approche dispositionnelle de la pièce :

Métrique toute simple à première vue : une suite périodique de vers de trois syllabes ou voyelles (3v), simples (sans césure) et exceptionnellement brefs (plus même que les sous-vers d'un 4-6 ou d'un 6-6v), regroupés en une suite périodique de (aa), distiques de rimes suivies, forme strophique la plus simple et la plus brève.

Puis il démontre qu'elle n'est pas fondée :

En supposant cette analyse, il faut observer qu'il y a comme un procédé systématique de discordance par enjambement d'un distique à l'autre : à part les premier et derniers vers que leur position limite place dans un cas particulier, les mots tendent systématiquement à se regrouper selon le sens en paires de vers dont le premier termine un (aa), et le second amorce le suivant ; la ponctuation en témoigne clairement : définie sur les (aa), elle donne pour cette édition : 50 (ponctuation plutôt forte des rimes impaires, et nulle des paires), donc inversement sur les (ab), 05 à vérif.

Il envisage alors l'hypothèse (ab)^x, possible dans un contexte post médiéval :

Faisons simplement l'hypothèse que ce poème n'est pas, même du strict point de vue formel, une suite de (aa), qui seraient systématiquement enjambés, mais bien, en parfaite concordance avec le sens, une suite de (ab), c'est-à-dire de distiques sans autre structure rimique interne que d'opposition (distiques non rimiquement saturés et indépendants, et liés l'un à l'autre par enchaînement rétrograde (par rime de vers) : c'est-à-dire que chaque distique (ab) a pour terminaison initiale la terminaison conclusive du précédent, ce qu'on peut noter : suite de (ab) enchaînés en b→a.

Et la démontre en s'appuyant sur l'évidence de l'enchaînement rétrograde à l'époque où

³⁸⁴ « Petite métrique de chambre sur une lettre de Clément Marot à une demoiselle », publié d'abord dans *Studi Francesi*, n°125, p. 288-294_[124]. Version reprise par l'auteur en 2009 et non republiée.

Marot compose cette pièce. Cette analyse *a posteriori* évidente ne l'est pourtant pas d'emblée. Le travail de traduction(s) entrepris par Douglas Hofstadter, dans *Le Ton beau de Marot* (1997_[103]), pour cette pièce montre indirectement les difficultés posées par la réception de cette structure métrique particulière. Il écrit, en effet :

It was at about this stage of the game that my friend and collaborator Gray Clossman and a professor in France Benoît de Cornulier independently pointed out to me a beautiful property of the original poem that up till then had completely escaped my notice – namely, that its *semantic* chunks are couplets out of phase with its *rhyming* chunks. A graphical display of this fact makes it not just undeniably clear but also very appealing:

Ma mignonne,
Je vous donne / le bon jour ;
Le séjour / c'est prison.
Guérison / recouvrez,
Puis ouvrez / votre porte,
Et qu'on sorte / vitelement,
Car Clément / le vous mande/
Va, friande / de ta bouche,
Qui se couche / en danger,
Pour manger / confitures ;
Si tu dures / trop malade,
Couleur fade / tu prendras,
Et perdras / l'embonpoint.
Dieu te doint / santé bonne,
Ma mignonne.

This absolute regularity – right there, staring us in the eye, yet somehow very hidden at the same time – bowled us over ; it made Marot's creation seem far more elegant and crystalline than we'd initially suspected. And yet, couldn't it be pure chance, something Marot never intended or even realized, but that just by accident came out that way ? Of course that's conceivable, though hard to believe. But we'll never know for sure. In any case, to me it seems such a pretty pattern that it would be a shame not to treat it respectfully, as if it had been intended³⁸⁵.

Hofstadter prend acte du décalage forme/sens mais n'en tire pas les conséquences comme Aquien prenait acte d'un écart similaire dans le dizain marotique (hypothèse 5-5-vers) sans remettre en perspective son hypothèse³⁸⁶. Or si l'on replace le poème dans le contexte littéraire de l'époque, où les rétro-enchaînements étaient fréquents, il devient évident, d'une part, qu'il n'y a pas de décalage entre les constituants rimiques et les constituants syntaxiques parce que les constituants rimiques sont de type $(ab)^x$ ← et non $(aa)^x$, d'autre part, que Marot avait résolu de construire son poème de cette manière pour une jeune demoiselle dont il savait qu'elle le percevrait ainsi. Cette lecture en $a+(ab)^x+b$ est d'ailleurs validée par celle de la pièce qui la précède immédiatement – et qui est, en apparence, de même facture – « A Alexis Jure » (t. I, p. 333) :

³⁸⁵ « C'est à peu près à ce stade du jeu que mon ami et collaborateur Gray Clossman et Benoît de Cornulier, un professeur français, me firent remarquer indépendamment l'un de l'autre une propriété admirable du poème original qui avait jusqu'à présent complètement échappé à mon attention – à savoir, que ses gros morceaux *sémantiques* sont des couples déphasés par rapport aux gros morceaux *rimiques*. Une présentation graphique de ce fait rend cela non seulement clairement indéniable mais encore très séduisant:[citation].

Cette régularité absolue – jusque là, nous saute aux yeux, pourtant elle est d'une certaine manière cachée en même temps ; cela rend la création de Marot encore plus élégante et cristalline que nous ne l'avions supposée initialement. Et pourtant, cela a-t-il été une pure chance, quelque chose que Marot n'avait jamais eu l'intention de faire ou même réalisé, mais qui est arrivé simplement par accident, comme ça ? Bien sûr, c'est concevable, bien que difficile à croire. Mais nous ne le saurons jamais. Dans ce cas, pour moi, cela semble un si joli motif qu'il serait honteux de ne pas essayer de le respecter, comme s'il avait été intentionnel. » (p. 11a, traduction mienne)

³⁸⁶ Voir chapitre 5.3.2.1.

Amy Jure	a	apostrophe
Je te Jure,	a	principale
Que desir,	b	
Non loysir,	b	
J'ay d'escire.	c	fin sub.
Or de dire,	c	début d'infinitive
Que tes Vers	d	début de sub.
Me sont vertz,	d	
Durs, ou aigres,	e	
Ou trop meigres,	e	fin de subs. – fin m.
Qui l'a dit,	f	
A mesdit :	f	fin de phrase – fin m.

La structure syntaxique est beaucoup moins régulière que celle de l'épître adressée à la « Damoysselle malade »³⁸⁷ et fait davantage penser à une suite de modules (aa), telle que je les ai décrites au début de la troisième partie, qu'à une rétro-chaîne (ab). Pourtant, il faut se méfier des simplifications hâtives. Si certaines suites sont indéniablement (aa)^x et d'autres (ab)^x, certaines combinent les deux modèles. Reprenons le début de l'épître « A Alexis Jure » et appliquons-lui les deux hypothèses :

		<u>hypothèse (aa)^x</u>	<u>hypothèse (ab)^x</u>
Amy Jure	a		amorce consistante
Je te Jure,	a	peu consistant	
Que desir,	b		relativement consistant
Non loysir,	b	peu consistant	
J'ay d'escire.	c		relativement consistant
Or de dire,	c	très peu consistant	
Que tes Vers	d		inconsistant
Me sont vertz,	d	relativement consistant	
Durs, ou aigres,	e		peu consistant
Ou trop meigres,	e	relativement consistant	
Qui l'a dit,	f		inconsistant
A mesdit :	f	consistant.	

Ni l'une ni l'autre ne sont vraiment satisfaisantes pour le sens. L'usage de vers très courts explique probablement en partie cette situation. Il est, en effet, naturellement assez difficile

³⁸⁷ D. Hofstadter souligne justement cette régularité, qui fait du poème à la demoiselle malade son originalité absolue. La pièce est, en effet, de bout en bout (ab)^{x←}. C'est la seule dans ce cas dans le corpus marotique. Les autres associent (aa) et (ab)^{x←}.

d'avoir un énoncé consistant dans un nombre restreint de syllabes. Il existe pourtant une solution énoncée par B. de Cornulier au terme de l'étude sur l'épître à la demoiselle malade :

Au Moyen Age même, de toute manière, comme on le sait bien, la forme (aa), quasi universelle, était déjà particulièrement commune. La coexistence des formes (aa) et (ab) favorise des glissements de l'une à l'autre, comme dans la lettre de Marot à Alexis Jure : cette épître contient des passages où, quasi librement semble-t-il (encore faudrait-il étudier ce phénomène sérieusement...), le sens semble obliger à glisser d'un système à l'autre.

Cette hypothèse se confirme à l'étude de l'intégralité du texte :

	Amy Jure.....	x	vers d'amorce
	Je te Jure,	a	
	Que desir.....	b	ab
4	Non loysir,	a	
	J'ay d'escrire.	b	ab
	Or de dire,	x	vers de basculement
	Que tes Vers	a	
8	Me sont vertz.....	a	aa
	Durs, ou aigres,	a	
	Ou trop meigres.....	a	aa
	Qui l'a dit,	a	
12	A mesdit :.....	a	aa
	Toutesfoys	a	
	Je m'en voys.....	a	aa
	Dire en sens,	a	
16	Que j'en sens.....	a	aa
	Ton vouloir	x	vers de basculement
	Faict valoir	a	
	Tes Escripzt.....	b	ab
20	Que j'ay pris	a	
	En gré, / comme.....	b	ab
	Si docte homme	a	
	Chastelain.....	b	ab
24	Ou Allain	a	
	Les eust faict.....	b	ab
	De leurs faictz	x	vers de basculement
	Sans reproches	a	
28	Tu n'approches :.....	a	aa
	Mais il fault	a	

	Ton deffault	a	aa	
	Raboter	x		vers de basculement (clôture)
32	Pour oster	x		vers de basculement (amorçe)
	Les gros noeudz,	a		
	Lours, et neufz	a	aa	
	Du langage	a		
36	Tout ramage :	a	aa	
	Et que limes,	a		
	Quand tu rimes,	a	aa	
	Tes Mesures,	a		
40	Et Cesures.	a	aa	<u>suite de (aa) ? – critique des écrits d’A.</u>
	Alors Maistre	a		
	Pourras estre,	a	aa	
	Car ta veine	a		
44	N’est point vaine :	a	aa	
	Mais d’icelle	a		
	Le bon zelle	a	aa	
	D’amytié	x		vers de basculement (clôture)
48	La moytié	x		vers de basculement (amorçe)
	Plus j’estime,	a		
	Que ta rime :	a	aa	
	Qui ung jour	a		
52	A sejour	a	aa	
	Sera faicte	a		
	Plus parfaict.	a	aa	<u>suite de (aa) ? – encouragement de M.</u>
	Ce pendant	x		vers de basculement
56	Actendant	a		
	Que te voye,	b	ab	
	Je t’envoye	a		
	Jusqu’en France	b	ab	
60	Assurance,	a		
	Que je quiers	b	ab	suite de (ab) – formule de politesse
	Congnoissance	a		avec quatrain finale abab assurant la
	D’ung de Quiers.	b	ab	clôture métrique du système

L’analyse témoigne effectivement de glissements d’un système à l’autre mais ceux-ci ne semblent pas s’opérer librement. Il apparaît, en effet, qu’ils coïncident quasi systématiquement avec des unités de sens (excuses de Marot en ab, annonce du thème en aa etc.) Seuls dérogent à ce mouvement les vers 31-32 pour lesquels on retrouve pourtant une cohésion de sens (pour ôter, il faut raboter) et 47-48 également associables (il s’agit de la moitié de l’amitié). Les vers x (vers d’amorce) permettent le passage d’une suite (aa) à une

suite (ab) et assurent la saturation globale de la pièce en servant de béquilles métriques. De même, la structure des quatre derniers vers rappelle celle de certaines suites à rime tiercées en ce qu'elle permet une clôture du texte³⁸⁸. La technique employée ici n'est pas isolée, elle apparaît également dans d'autres poèmes.

J'ai considéré *a priori* comme étant (aa)^x à structure souple le dialogue de « L'Abbé et la femme savante » (t. II, p. 518) dans la troisième partie³⁸⁹. B. de Cornulier m'a signalé ce même texte comme étant (ab)^x. Au regard du texte et du contexte littéraire, cette double lecture n'a rien de paradoxale. Pour le démontrer, je donnerai du poème deux extraits assez larges en rétablissant la structure graphique des vers et en marquant les changements d'interlocuteurs en milieu de vers par des «---» :

³⁸⁸ Voir chapitre 6.3.1. Curieusement d'ailleurs Marot se sert d'un système indispensable à la saturation des schéma de type (aⁿb)^x mais inutile ici puisque le système ne devrait pas laisser de vers insaturé (suite de (aa)).

³⁸⁹ Chapitre 3.1. J'ai également traité de cette question dans « continuité/discontinuité des formes poétiques » (2009_[158]).

Vers 1 à 21

L' <i>Abbé</i>	-	Quel mesnage, dame Usabeau,	
<i>Ysabeau</i>	-	Voy-je ceans ? --- N'est-il pas beau ?	aa (amorces)
L' <i>Abbé</i>	-	Je ne sçay quel beau, mais vraiment	a (vers de basculement)
		Il ne sied pas fort proprement	
<i>Ysabeau</i>	-	A fille ne femme. --- Pourquoi ?	ab
L' <i>Abbé</i>	-	Pour qu'en ce lieu de requoy	
<i>Ysabeau</i>		Tout est plein de livres. --- Tant mieulx :	ab
		Et dea, vous qui estes si vieux,	
		Abbé nourry en seigneurie,	ab
		Veistes vous jamais librairie	
L' <i>Abbé</i>	-	Chés les grands dames. --- Si ay si,	ab
		Tout en beau François : mais ceux cy	
		Ce sont livres Latins, & Grecz.	ab
<i>Ysabeau</i>	-	J'entends bien, ilz vous sont aigretz :	
		Mais dictes moy en conscience,	ab (?)
		N'apprend on sagesse, ou science,	
		Qu'en livres François seulement ?	ab
L' <i>Abbé</i>	-	Cela n'appartient nullement	
		Qu'à princesse de hault affaire :	ab
		Quand elles ne sçavent que faire,	
		Pour recreer un peu leurs âmes.	ab

La structure de l'amorce est incertaine mais le restant s'analyse nettement comme une suite de (ab). Cette structure est repérable assez longtemps, avec plus ou moins de clarté, en fonction de la rapidité avec laquelle les interlocuteurs changent³⁹⁰. Cependant certains passages semblent invalider cette lecture. J'en cite un :

³⁹⁰ Sur les interférences métrique/changement d'interlocuteurs, voir 3.1.

- L' *Abbé* - La commune l'estime ainsi
 Que je le vous ay recité, ab
 Par ce qu'il n'est pas usité,
 Ne commun, qu'une femme ou fille ab
 Sçaiche tant, ne qu'elle babille
Latin, ne gros, n'y elegant. ab
- Ysabeau* - Pourquoi m'allez vous allegant vers de basculement
 La commune, qui est le pire
 Autheur que vous me sçauriez dire aa (confirmé par le rejet)
 Pour faire bien ? & d'avantage,
 Pourquoi m'alleguez vous l'usage, aa
 Et la coustume qui s'oppose
 Tousjours à faire bonne chose ? aa (confirmé par la coordination)
 Aux bonnes choses conviendrait
 S'accoustumer : lors adviendrait aa
 Qu'on verroit la chose en usance,
 Qui estoit hors d'accoustumance, aa
 Ce qui estoit amer à tous,
 Seroit d'un chascun trouvé doux : aa
 Ce qui semble laid si long temps
- L' *Abbé* - Seroit fort beau. --- Je vous entends. aa
- Ysabeau* - Par vostre foy, je vous demande : vers de basculement
 Siet il mal à une Allemande
 Sçavoir François ? --- Non --- Raison qu'elle ? ab
- L' *Abbé* - Et que sçay-je, moy, à fin qu'elle
 Parle aux François, ou leur responde. ab
Di-je pas bien ? --- Le mieux du monde. vers de basculement
- Ysabeau* - Pourquoi donc me venez reprendre
 Si le Latin je veux apprendre, aa
 Pour parler avec tant d'uteurs
 Sages, sçavans, consolateurs, aa
 Tant bien disans, tant bien vueillans,
 Et en tout si bien conseillans aa (avec rejet à la clef)
 Ceux qui les lisent ? --- Je vous jure

J'ai commenté, dans la troisième partie, quelques vers de ce passage. Le fait que la structure tende à évoluer d'un extrait à l'autre ne change pas fondamentalement la nature de mes remarques, d'autant que ce passage témoigne d'une hésitation formelle. Par ailleurs, une tendance voit le jour, celle de la répartition des suites en fonction de l'interlocuteur : (ab)^x

pour l'abbé, (aa)^x pour Ysabeau. Malgré cela, la pièce reste majoritairement – comme les traductions des deux autres colloques – (ab)^x.

La tendance est inverse dans un autre poème polymorphe, l' « Epistre de Maguelonne » (t. I, p. 65³⁹¹). Le début en est une suite de (aa) :

	La plus dolente, & malheureuse femme,	
	Qui oncq entra en l'amoureuse flamme	aa
	De Cupidon, met ceste Epistre en voye,	enjambement
4	Et par icelle (amy) salut t'envoye,	aa
	Bien congnoissant, que despite Fortune,	
	Et non pas toy, à present me infortune ;	aa
	Car si tristesse avecques dur regret	
8	M'a faict jecter maint gros souspir aigret,	aa
	Certes je sçay, que d'ennuy les alarmes	
	T'ont faict jecter maintesfois maintes larmes.	aa

La suite se continue jusqu'au vers 144. Je reprends à partir du vers 139 :

	Je te prometz qu'oncques à creature	
140	Il ne survint si piteuse adventure.	aa
	Et à tort t'ay nommé, & sans raison	
	Le desloyal, qui conquist la toison :	aa
	Pardonne moy, certes je me repens.	a vers de basculement
144	O fiers Lyons, & venimeux Serpens,	
	Crapaulx enflez, & toutes aultres beste	ab
	Courez vers moy, & soyez toutes prestes	
	De devorer ma jeune tendre chair,	ab
148	Que mon amy n'a pas voulu toucher	
	Qu'avec honneur. Ainsi morne demeure	ab enjambement
	Par trop crier, & plus noire que meure,	
	Sentant mon cueur plus froid que glace, ou marbre :	ab
152	Et de ce pas montay dessus ung arbre	
	A grand labeur. Lors la veue s'espart	ab enjambement
	En la forest : mais en chascune part	a enj. - vers de basculement
	Je n'entendy que les voix treshydeuses,	
156	Et hurlemens des bestes dangereuses.	aa

La fin de ce passage est confuse en raison de la multiplication des enjambements. Un point est

³⁹¹ « Seule épître “artificielle” du recueil, inspirée des *Heroïdes* d'Ovide » (M. Huchon, 1997_[104])

sûr cependant, à partir du vers 143 la structure initiale se perd. Je ne l'ai retrouvée, dans la suite du texte, qu'au niveau des quatre derniers vers. En confrontant ces données logiques et métriques avec des informations d'ordre stylistique, j'ai pu établir un parallèle qui justifie peut-être cette structure incertaine. Les grandes lignes logiques de l'épître sont les suivantes :

I.	v. 1-14	Adresse liminaire à Pierre typiquement épistolaire	(aa) ^x
II.	v. 15-126	Début du récit : genèse des amours de Pierre et Maguelonne, rencontre dans les bois, disparition de Pierre	(aa) ^x
III.	v. 127- 156	Complainte de Maguelonne, qui intègre le glissement métrique cité (adresse aux bêtes de la forêt)	(aa) [*]
IV.	v. 157-224	Retour au récit : errance de Maguelonne qui devient hospitalière	(aa) [*]
V.	v. 225-228	Adresse finale à Pierre	(aa) ^x

La structure se trouble à partir du moment où Maguelonne décrit le paroxysme de sa douleur et se retrouve dans un moment plus apaisé, celui de l'adresse finale. Dans ce texte, la déstructuration fait sens. De même, dans le « Colloque », les renversements métriques du second passage cité trouvent assez facilement une justification stylistique dans les changements d'interlocuteurs. Mais il ne s'agit là que d'une tendance sur un extrait donné, l'Abbé n'a pas le monopole de la suite de (ab) ni Ysabeau celui des suites de (aa). Ces remarques soulèvent toutefois un point que je voudrais rappeler, même s'il semble évident, celui de la spécificité de chaque texte. Si, dans certains poèmes, les zones de flottement structurelles ne sont pas significatives, elles peuvent parfois le devenir dans d'autres textes. Il faut donc systématiquement les rechercher et tenter de les repérer.

Il serait, par ailleurs, intéressant d'analyser, sur le plan structurel, les moyens de ces basculements. Dans l'épître, les flottements liés aux enjambements favorisent probablement, au sein du moment de trouble, la souplesse rythmique. Les frontières véritables, celles des évolutions métriques majeures, sont les suivantes :

De II à III un vers de basculement (v. 143), qui sert de clôture à la suite de (aa).

De IV à V un module de basculement abb (v. 222-224), qui sature la suite aléatoire.

Le vers est celui de la repentance, le module celui du vœu de chasteté. Au-delà de l'intérêt *mécanique* de ces groupes – ils assurent la transition d'un système à un autre –, il faut s'attacher surtout, avant tout, à leur portée stylistique. Ces vers sont sémantiquement peut-être ceux qui contiennent les propos les plus intimes, les plus essentiels, de cette lettre. L'exemple ici est remarquable. Il n'est pas le seul, l'« Histoyre de Leandre et de Hero » (t. II, p. 500), par exemple, l'illustre également. La pièce débute par une invocation à la Muse (suite de aa).

Puis le récit commence, amorcé par le vers 31 seul («Seste jadis fust ville frequenté : »). Une telle amorce ne peut conduire, en toute logique, si les autres vers sont consistants par pairs, qu'à une suite de (ab). C'est le cas jusqu'à l'adresse au lecteur du vers 43 qui, précédée d'un hémistiche enjambant, réamorce la suite (aa). etc... Les mouvements du texte, de nouveau, semblent croiser les fluctuations métriques. Cette corrélation n'est pas systématique mais elle existe. De tels systèmes rendent perceptible un mode d'agencement des vers par successions de systèmes différents. Trois possibilités s'offrent alors au lecteur confronté à ce qui, sur le plan dispositionnel, reste une suite de (aa)³⁹² :

- 1- La pièce est uniformément (aa)^x
- 2- La pièce est uniformément (ab)^x. Elle est précédée d'une amorce et suivie d'une clôture.
- 3- La pièce est composite. Elle comprend des suites de (aa), des suites de (ab) et des modules ou vers de basculement servant de chevilles métriques.

Cette description n'est qu'une hypothèse mais cette hypothèse tend à démontrer que des superstructures, que j'ai pu décrire comme lâches ou peu denses dans la troisième partie, ne sont peut-être pas si dénuées de densité que cela. Il est possible, en effet, que les lecteurs du XVI^e siècle aient perçu, sans difficulté aucune, la nature composite de ces formes, qui nous semblent à nous, lecteurs du XXI^e siècle, habitués aux formes raciniennes, totalement improbables. Cette hypothèse est donc plus que plausible. Un point encore peut conforter cette théorie, les écrivains contemporains de Marot étaient coutumiers des systèmes à rétro-enchaînement. J'en ai fait le constat au sujet de certaines superstructures³⁹³, j'en fais état maintenant pour les suites. L'organisation par niveaux supérieurs (superstructures), seule, manque. Reste le principe. On remarque aussi que, dans le groupe le plus important en nombre de pièces, celui des formes composites, le schéma n'est pas absolument périodique puisque la périodicité est ponctuellement rompue par les chevilles métriques. Or cette propriété apparaît dans d'autres suites, qui sont davantage repérées par les théoriciens du fait même de cette propriété. Ces pièces sont l'objet du paragraphe suivant.

³⁹² Je ne parle pas ici des suites périodiques limitées. Elles présentent des caractéristiques qui leurs sont propres. Voir chapitre 3.2.

³⁹³ Que l'on pense simplement au dizain marotique fait d'un groupe rimé, d'un module rétro-enchaîné et d'un groupe rimé rétro-enchaîné.

6.3. Autres suites de modules a^mb

Je ne commencerai pas par la *terza rima*, qui est une forme d'emprunt assez particulière, mais par un schéma plus proche de ce que les poètes médiévaux ont laissé en héritage aux poètes de langue française du XVI^e siècle : (a^mb)^x.

6.3.1. Des formes médiévales françaises (aab) ou (aaab) ...

L'anonyme des *Règles de seconde Rhétorique*^[24] (dans Langlois, 1902^[41], p. 33) décrit, au XV^e siècle, des « taille[s] de trois et un » hétérométriques pour « complaintes amoureuses ou grans lays » dont les lignes sont « de 10 et 11, et, qui vult, de 8 et 9, et le 4^e vers est coupez » (schéma aaab). Mais, si l'on en croit Martinon, la forme est plus ancienne. Il renvoie, dans *Les Strophes*, à des auteurs comme Rutebeuf, Christine de Pisan ou Guillaume de Machaut. Par ailleurs, il rapproche cette forme d'une taille que je qualifierai de deux et un, décrit le principe de base de ce schéma (l'enchaînement), et donne, au passage, à ce type de forme, un statut strophique³⁹⁴ :

Le Moyen âge, il est vrai a connu la strophe de trois vers. C'est que le Moyen âge pratiquait l'enchaînement des strophes, système où chaque strophe est liée à la suivante par une de ses rimes, ce qui dispensait cette rime de s'apparier avec une autre dans la même strophe. Le tercet est la forme la plus simple de ces strophes presque monorimes, où deux, trois, quatre, cinq vers consécutifs rimaient ensemble, quelquefois davantage, suivis d'un vers plus court qui annonçait la rime de la strophe suivante : aab, bbc, ccd, etc.

(Martinon, 1912^[166], p. 80)

Cette parenté réelle entre ces formes (suites de a^mb avec m = 2, 3, 4 ou 5) assure le lien entre son analyse et celle de B. de Cornulier, dont je reprends ici deux éléments. Sur la structure même du module de base, il indique :

³⁹⁴ Statut de strophe certes mais pas de strophe lyrique. Il ne faut pas non plus exagérer. (voir. p. 90).

Il paraît douteux que les vers rimant en a dans un module de type aⁿb forment un groupe métrique.

(1995_[123], p. 142)

Sur la structure globale des pièces, il précise le rôle joué par les rétro-enchaînements en comparant un texte de Rutebeuf de forme (aab)^x à un sizain classique (aab ccb) :

Ils ont ceci de commun, que dans l'un et l'autre cas des tercets [(aa)*] sont rimiquement enchaînés, et que le vers qui ne rime pas dans le tercet rime à l'extérieur. Mais chez Rutebeuf il s'agit d'un enchaînement rétrograde, de type ancien et peut-être apparenté à des textes de chanson ; cet enchaînement ne détermine pas de groupes métriques supérieurs dont les tercets seraient les éléments, puisqu'il engendre une chaîne indéfinie qui doit bien s'arrêter quelque part, et qu'on « stoppe » comme on stoppe une maille rompue.

(ibid. p. 176)

L'extrait qu'il cite en exemple est issu d'une complainte commençant par « Ne covient pas que vous raconte ». J'en donne ici une version non modernisée³⁹⁵, on y perçoit davantage le schéma rimique³⁹⁶, que les modernisations de B. de Cornulier avaient effacé :

³⁹⁵ Dufournet, 1989_[63], p. 248.

³⁹⁶ Quoique. Le schéma de rimes est flou au début de l'extrait. Je n'ai pu retrouver une suite périodique qu'à partir du neuvième vers.

Que sont devenus mes amis qui m'étaient si intimes et si chers ?		phrase
Je crois qu'ils sont bien rares : faute de les avoir entretenus, je les ai perdus.....		phrase
Ces amis m'ont maltraité car jamais, tant que Dieu m'a assailli de tous côtés.....	a ɿ	(fin de syntagme)
N'en vi un seul en mon osté. Je cuit li vens les a osté	a ↓	phrase
..... L'amor est morte.....	a	
..... L'amor est morte.....	b ɿ	phrase
Ce sont ami que vens enporte, Et il ventoit devant ma porte	b ↓	phrase
..... Ses enporta.....	b	phrase coordonnée
..... Ses enporta.....	c ɿ	phrase
C'onques nus ne m'en conforta Ne du sien riens ne m'aporta.	c ↓	
..... Ice m'aprent.....	c	phrase
..... Ice m'aprent.....	d ɿ	principale
Qui auques a, privé le prent ; Més cil trop tart se repret	d ↓	subordonnée
..... Qui trop a mis.....	d	
..... Qui trop a mis.....	e ɿ	(fin de syntagme)
De son avoir por fere amis, Qu'il nes trueve entiers ne demis	e ↓	subordonnée
..... A lui secorre.....	e	
..... A lui secorre.....	f ɿ	principale

Tous les ensembles (aab) s'achèvent au minimum sur une fin de syntagme. Ils forment clairement une suite (il n'y a pas de construction d'une structure de niveau 3) de modules rétro-enchaînés par la rime. Ce système – et, par extension, le système *quadripartitus*, utilisé par Marot – possède un fonctionnement similaire à celui des suites périodiques (ab) : modules simples, sans structure interne définie, enchaînés. La totalité de ces suites présente une liaison formelle entre les modules assurée par la reprise de timbre du dernier vers du module en amont au premier vers du module en aval – d'où un bouclage nécessaire en fin de pièce et, par conséquence, une rupture du rythme établi. J'y reviendrai. Le triplement de la rime au cœur du module de base dans la forme quadripartite fait indéniablement penser à une forme ancienne. L'exemple que j'en donne date du XIV^e siècle, il est de Guillaume de Machaut³⁹⁷ :

³⁹⁷ *Poésies lyriques*, Guillaume de Machaut, Champion, Paris, 1909_[69], t. II, p. 487. Voir aussi, du même auteur, *le Jugement du roi de Brehaine*.

Hé ! Mors, com tu es haïe	a ₇
De moy, quant tu as ravie	a ₇
Ma joie, ma druerie,	a ₇
Mon solas,	b ₃ ⌈
Par qui je sui einssi mas	b ₇ ⌋
Et mis de si haut si bas,	b ₇
Et ne me pouiés pas	b ₇
Assaillir.	c ₃ ⌈
Las ! miex amasse morir	c ₇ ⌋
Qu'avoir si grief souvenir	c ₇
Qui moult souvent resjoïr	c ₇
Me soloit,	d ₃ ⌈
M'amour en pensant doubloit,	d ₇ ⌋
Mon desir croistre faisoit	d ₇
Et toudis amenuisoit	d ₇
Mes dolours.	e ₃ ⌈
Mais c'est dou tout a rebours,	e ₇ ⌋
Car croistre les fait tous jours	e ₇
En grans soupirs et en plours,	e ₇
Pour m'amour	f ₃ ⌈
Que sens par [fol] avoir valour,	f ₇ ⌋
Scens, courtoisie et honnour.	f ₇
Or sçay bien que sans retour	f ₇
Perdu l'ay	g ₃ ⌈
[...]	

Elle fait aussi penser – et B. de Cornulier le signale à juste titre – à une forme de chanson. Marot ne l'emploie d'ailleurs que dans ce cadre (trois chants et un psaume) :

« Cantique à la Deesse Santé, pour le Roy »	t. I, p. 364	12a	AAA4 sauf §12 AAAA
« Complaincte à la Royne de Navarre »	t. II, p. 183	37a	AAA4 sauf § 37 AAAA
« Le Cantique de la Royne sur la maladie »	t. II, p. 196	34a	AAA4 sauf § 34 AAAA
« Pseulme Vingtdeuxiesme »	t. II, p. 593	31a	AAA4

Ces pièces ne sont pas particulièrement des pièces d'adolescence. Elles sont, en effet, rédigées entre 1535 et 1541. Leur superstructure est semblable à celle des formes tripartites (inexistantes dans le corpus), comme l'illustrent les premiers vers du poème de la reine sur la

maladie du roi³⁹⁸ :

S'esbahit on, si je suis explorée ?	a ₄₆
S'esbahit on, si suis descolorée,	a ₄₆
Voyant celluy, qui m'a tant honorée,	a ₄₆
<u>Estre à la mort ?</u>	b ₄]
O Seigneur Dieu, tire son pied [du bort	a ₄₆
D'obscur tumbè] : ou bien (pour mon support)	a ₄₆
Avecques luy fais moy passer le port	a ₄₆
<u>Du mortel fleuve.</u>	b ₄]
Donne à tous deux en un jour tumbè neufve,	a ₄₆
A celle fin qu'en deux mortz [ne s'esmeuve	a ₄₆
Qu'un deuil funebre], & que France n'espreuve	a ₄₆
<u>Deuil apres dueil.</u>	b ₄]
[...]	

Le fragment compte deux enjambements (v. 6 et 11)³⁹⁹. Cela peut paraître beaucoup sur un extrait assez court. Pourtant, si l'on regarde les quatre poèmes, on constate qu'il n'y a pas davantage de discordances dans ces pièces que dans le reste du corpus. Il se trouve seulement que le texte cité est celui dans lequel on en dénombre le plus⁴⁰⁰. D'ailleurs, ils sont très peu marqués et n'ont probablement aucune incidence sur la perception de la structure modulaire, cela d'autant plus que, en l'absence de structuration interne, il ne peut y avoir de décalage forme/sens important. Les écarts aux frontières des modules sont à ce titre plus significatifs, mais ils sont trop peu nombreux pour remettre en cause le système. J'en ai relevé neuf :

I.364	§ 1-2	même phrase, le premier mod. est une apostrophe
II.183	v. 9-16	substantif v.12 complété par une relative v.13
	v. 117-124	pronom v. 120 complété par une relative v.121
	v. 125-132	substantif v. 128 complété par une relative v. 129
II.196	v. 14-20	pronom v. 15 complété par une relative v.17
	v. 17-24	apostrophe v. 20
	v. 37-44	infinitive sur deux vers v. 40-41 : « D'estre nommée / Femme d'un Roy... »
	v. 101-108	apostrophe v. 104
	v.117-124	même phrase, principale mod.1, subordonnée mod.2

³⁹⁸ J'indique, en face des vers, les rimes de modules : aab ←aab← aab... pour aab bbc ccd...

³⁹⁹ J'ai néanmoins l'impression que les modules des suites uniformément (a^mb) sont le plus souvent assez consistants. Ils le sont en tout cas plus que les modules (aa) et (ab) des suites composites longues.

⁴⁰⁰ Quatre (v. 6, 11, 63, 87) et un rejet (v. 27), zéro dans le « Cantique », trois dans la « Complaincte » (v. 51, 54, 79), trois dans le psaume (§ 21, 25, 30).

A ces quelques situations près, les structures syntaxiques et métriques coïncident dans l'ensemble des textes et la structure extra-modulaire est stable. On remarquera enfin qu'il n'y a pas d'écart à ce niveau dans le psaume. Cette absence est assez révélatrice de la nature même de cette pièce, qui apparaît comme plus structurée que les autres. Or ce n'est pas la seule différence.

J'ai précédemment évoqué la question du bouclage pour les suites de (ab). Le problème reste identique ici mais, comme les pièces sont davantage structurées, les solutions sont plus apparentes. Pour stopper la maille rompue en fin de système plusieurs moyens existent. Les trois premières pièces se concluent sur un quatrain (abab) isométrique rétro-enchaîné. Le « Cantique à la Deesse Santé » se conclut ainsi par :

Ou peux tu estre ailleurs si bien logée ?	a ₄₆	\		
Revien secours de Nature affligée :	a ₄₆		m	
Si te sera toute France obligée	a ₄₆			
Moult grandement.	b ₄	/		
	}			
Puis d'ung tel Roy (apres l'amendement)	a ₄₆	\	m	\
Tu recevras les grâces meritoires,	b ₄₆	/		gr
Et auras part à l'honneur mesmement	a ₄₆	\	m	/
De ses futurs Triumphes, & Victoires.	b ₄₆	/		

Mais le psaume s'achève d'une autre façon :

Puis leurs enfants à te servir, & croire	a ₄₆	\		
S'enclineront : & en tout territoire	a ₄₆		m	
De filz en filz il sera faict memoyre	a ₄₆			
Du Toutpuissant.	b ₄	/		
	}			
Tousjours viendra quelcun d'entre eux yssant,	a ₄₆	\		
Lequel au peuple à l'advenir naissant,	a ₄₆		m	
Ira par tout ta bonté annonçant	a ₄₆			
Sur moy notoyre.	b ₄	/		

Marot conserve la superstructure initiale et reprend, au dernier vers, le timbre de la rime secondaire de la strophe pénultième. Il sature ainsi son système sans recourir à une strophe finale de facture spécifique et maintient, jusqu'au terme du poème, la périodicité strophique. Dans une version antérieure (Roffet, 1541), citée par Defaux (t. II, p. 1243), le texte de la

dernière strophe était :

Tousjours viendra quelcun d'entre eulx yssant,	a	A	\	m	\
Par qui sera de main en main chantée	b	A	/		gr
Ta grand bonté à tout peuple naissant	a	A	\	m	/
Pour l'avoir tant sur moy manifestée.	b	A	/		

La pièce se concluait donc de la même manière que les chants. Il semble que Defaux n'a pas fait le lien, puisqu'il note :

S'il fallait souligner les insuffisances de la version Roffet, 1541, par rapport au texte proposé par Gérard, 1543, le dernier verset du présent psaume nous fournirait certes un exemple éloquent. En 1541, Marot n'est pas parvenu à respecter dans sa traduction du v. 31 la structure strophique (et par conséquent musicale) qui caractérise les trente strophes précédentes (10/10/10/10 au lieu de 10/10/10/4). Ce qui rend impossible la « mise en chant » dudit verset. Mayer ne dit rien de cette faiblesse. Elle vaut pourtant d'être notée. Faudrait-il croire que ce psaume n'était pas destiné à être mis en musique ?

(t. II, p. 593, note II)

Je crois davantage que Marot a, peut-être, simplement commencé par utiliser une superstructure à laquelle il avait déjà eu recours, avant de modifier son texte pour le rendre musicalement exploitable. Peut-on alors parler de « faiblesse » ? Je ne le pense pas. Par ailleurs, je m'étonne que Defaux n'ait pas fait, dans cette note, le rapprochement avec les deux cantiques et la complainte, alors qu'il l'avait clairement établi pour le psaume et deux des chants dans une note consacrée au « Cantique de la Royne » (t. II, p. 974) :

Ce « Cantique [de la Royne] » montre à quel point Marot est alors mobilisé par sa traduction des Psaumes de David. Marot y réutilise une strophe qu'il a déjà utilisée dans sa « Complainte à la Royne de Navarre », et qui est celle de sa traduction du Psaume XXII (10a/10a/10a/4b//10b/10b/10b/4c, etc.) Et le texte lui-même de son « Cantique » est nourri de réminiscences des Psaumes de David. [...] Les images, les thèmes, le vocabulaire, tout, dans ce « Cantique », évoque les Psaumes.

Il souligne, dans ce passage, que la différence entre ce psaume et les chants n'est fondamentale ni sur la forme ni sur le fond. Et cette remarque est effectivement fondée puisque les trois pièces sont des complaintes dans lesquelles l'auteur demande l'aide d'un « puissant ». Je croise, au hasard, trois extraits. Ils permettront de montrer cette parenté :

Las au besoing tu l'as abandonné	<i>Cantique de Santé</i>	v. 37
Mon Dieu, mon Dieu, pourquoy m'as tu laissé,	<i>Psaume</i>	v. 1
Mais que ne pense en elle		
Le Roy, de qui la bonté fraternelle		
Tant invoquons	<i>Complainte</i>	v.54

Chacun de ces fragments aurait pu appartenir à un des autres textes. De plus, les poèmes sont tous construits sur une même bipartition : dans un premier mouvement, l'auteur décrit une impression d'abandon puis, dans un deuxième mouvement, la croyance en la bonté de la puissance invoquée. L'influence d'une pièce à l'autre est réelle et concerne aussi bien l'organisation des constituants que la superstructure métrique. Il est dommage que Defaux n'ait pas tiré les conclusions de cette proximité lorsqu'il a analysé les évolutions du psaume.

Enfin, il faut signaler que, si la forme n'est pas fondamentalement nouvelle, elle est en même temps partiellement modernisée par Marot, qui y introduit systématiquement l'alternance rimique. Martinon note même la permanence de ce schéma chez Ronsard :

Marot d'abord à l'exemple de son père l'a employé jusqu'à quatre fois dans la forme 10.10.10.4, mais en alternant les rimes, ce qui sans doute ne s'était pas encore fait. Dans les *Odes* de Ronsard (V.30), on trouve le même schéma, en trois vers de onze syllabes, suivis d'un vers de cinq, et en rimes masculines ; mais ce n'est plus le quatrain du Moyen âge : c'est la première de ses odes prétendues *saphiques*, mesurées à la manière antique, mais avec rimes.

(1912_[166], p. 91)

L'histoire est exemplaire, elle témoigne de ce que l'histoire des formes littéraires n'est pas faite seulement de ruptures, elle l'est aussi – et peut-être essentiellement – de continuité et d'emprunts. Emprunts aux écrivains passés mais aussi aux écrivains présents d'un autre pays, comme le montre la forme suivante.

6.3.2. ... à la forme d'emprunt, (aba).

Un autre schéma à rimes tiercées est employé à l'époque de Marot, il s'agit d'une forme importée d'Italie et introduite par Jean Lemaire. Elle fonctionne sur le même principe que la forme de taille deux et un mais la rime principale y est invertie. De nombreux théoriciens se sont interrogés sur le statut de ce schéma, basé sur un tercet à deux rimes. J'ai déjà évoqué cette question en définissant la notion de strophe telle que je l'emploie⁴⁰¹. Quelques éléments

⁴⁰¹ Voir chapitre 1.1.

sont cependant utiles à rappeler ici pour la compréhension de la problématique.

6.3.2.1. Sur le statut de cette forme

Voici une synthèse, faite par M. Aquien, à ce propos :

Dans l'article « Strophe » du *GLLF*, J. Mazaleyrat donne un statut spécial à ce type de tercet en notant que « lorsque, par la reprise dans le tercet suivant de la rime restée en suspens, le tercet entre dans une structure d'enchaînement, il prend place dans une organisation d'ensemble et reçoit qualité strophique non par ses caractères internes, mais par la fonction qu'il exerce dans cette organisation ». Par ailleurs, dans son *Traité*, W.T. Elwert considère que l'on peut parler de strophe si les trois vers riment ensemble ; mais qu'en est-il de la structure ?

(1990_[109], p.100 note 4)

En donnant à cet ensemble un statut strophique, Mazaleyrat entre en contradiction avec sa vision de ce qu'est une strophe, c'est-à-dire une combinaison complète d'homophonies finales (« à système complet, strophe achevée », 1995_[167], p. 85). Et pourtant, si l'on reprend les *Éléments*, on retrouve, formulée différemment, cette même idée :

On comprendra de même, par l'effet d'inachèvement strophique du tercet, le principe d'enchaînement continu qui fait l'organisation de la *tierce rime*.

(1995_[167], p. 89)

Il décrit naturellement ici les tercets comme étant des strophes inachevées saturées au fur et à mesure de la progression du poème. Il rapproche aussi (« on comprendra de même »), les tercets de la *terza rima* des tercets des sonnets, qui eux forment effectivement un sizain, donc une strophe :

Les formules traditionnelles [du sonnet] en résument le principe. Ce ne sont pas les seules. Mais toutes prouvent clairement que la structure des deux tercets réunis forme un système cohérent, c'est-à-dire une strophe unique, que chaque tercet à lui tout seul ne saurait constituer.

(ibid, p.89).

Ainsi, si sa description du système à tierce rime est fondée, le rapprochement qu'il opère entre celle-ci et le 2x3-vers du sonnet l'est beaucoup moins. Les tercets du sonnet appartiennent en effet à une superstructure close, périodique par équivalence externe ; les tercets de la *tierce rime* dépendent d'une structure ouverte jusqu'à sa clôture, périodique par équivalence interne.

D'où une interprétation erronée du système.

Mazalayat n'est pas le seul à ne pas le comprendre. Cette structure échappe aussi probablement à Elwert. Je cite trois passages de son *Traité* :

Le *tercet* lui aussi [au même titre que le 2-vers] ne peut être considéré comme strophe que s'il est une formation indépendante. [...] (Lorsque le troisième vers ou le vers du milieu rime avec un de ceux du tercet suivant, il y a rime enchaînée, et poésie non strophique, v. § 203, 3, 4.)

(Elwert, 1965_[148], p. 148, § 193)

Sa position concernant le statut de la *terza rima* reste cohérente avec la perspective qui est la sienne. La tierce rime est donc, pour lui, non strophique. Il nuance cependant son analyse en précisant que certaines formes peuvent s'en rapprocher :

Une forme non strophique est constituée aussi par les vers à rimes enchaînées : a) de manière évidente, lorsque le groupement des vers par les rimes est irrégulier ; elle se rapproche de la division en strophes, lorsque le groupement suit un certain schéma ; car le schéma n'est pas absolument strophique du fait de la mise en série des vers, même si des coupes syntaxiques divisent régulièrement les groupes des vers.

(ibid, p. 158, § 203. 1.)

Cette analyse est pertinente en de nombreux points. Elwert dit d'une forme qu'elle est non strophique lorsque des vers ou groupes de vers sont enchaînés. Il pose aussi justement la question du statut réel de ces ensembles de vers, dont certains se rapprochent de la strophe par leur périodicité. Or la *terza rima* se compose effectivement d'une série de modules uniformes rétro-enchaînés. L'analyse cadre ainsi parfaitement avec la description des formes non strophiques telle qu'elle est posée par Elwert. Il la considère d'ailleurs comme telle et lui consacre un chapitre spécifique. Je cite, à dessein, une grande partie d'un paragraphe riche d'informations :

Une forme particulière de l'enchaînement continu des rimes est celle où chaque troisième rime est une rime différente : aba bcb cdc ded ... yzyz. La littérature française ignore cette forme avant 1500. Elle vient d'Italie, où Dante l'employa pour la première fois dans la *Divine Comédie* ; Pétraque en fit usage dans ses *Trionfi* (*terza rima*). Jean Lemaire de Belges l'introduisit dans la poésie française par imitation des italiens dans *La Concorde des deux langaiges* (imprimé en 1513) :

La *Terza rima* de Lemaire se différencie de la *terza rima* italienne par le fait que la phrase s'achève après chaque groupe de trois vers, qui forme ainsi une sorte d'unité strophique indépendante. Les poètes français ultérieurs ont suivi en cela l'exemple de

Lemaire.[...] Lemaire appelait ses vers *vers tiercetz* ; les autres termes au XVI^e siècle sont : *rimes tieces* (Desportes) et *rimes tiercées* ; [...] Il est inexact et faux d'appeler simplement *tercets* ce type de groupement.

(Ibid. p. 159, § 203. 4.)

La description initiale d'Elwert est ici problématique parce que purement dispositionnelle. On ne peut nier que « chaque troisième rime est une rime différente » mais cela n'apporte aucune donnée descriptive fondamentale. Il y a une rime différente tous les trois vers parce que les modules sont invertis, ont trois vers et sont rétro-enchaînés. Or ce qui fait la structure, c'est l'enchaînement par la rime des tercets et non le changement des rimes tous les trois vers. Les noms de *terza rima* ou de *terce rime* expliquent peut-être cette lecture erronée. D'ailleurs, Elwert parle ensuite de « sorte[s] d'unité[s] strophique[s]⁴⁰² » de trois vers syntaxiquement démarqués qui correspondent *a priori* aux modules de l'analyse modulaire. Lote, sur ce point, est plus précis :

Le Tercet de Lemaire est construit de telle façon que, dans chaque strophe, le vers médian rime avec le premier et le troisième de la strophe suivante, de façon que l'auditeur y reste constamment dans l'attente de la rime : de la sorte les couplets sont reliés l'un à l'autre par une chaîne, jusqu'à un vers de terminaison, isolé, qui s'accorde avec le second tercet précédent.

(Lote, 1951_[163b], p. 312)

Cependant, cet extrait du travail d'Elwert n'en fournit pas moins des données importantes, particulièrement en ce qui concerne la comparaison du modèle français et du modèle italien. J'illustre son propos par deux textes qu'il mentionne, les *Trionfi* et la *Concorde* :

⁴⁰² Et non pas strophes à proprement parler. Ces 3-vers ne sont pas, à mon avis, des strophes.

Del tempo chérinnova imici sospiri
Per la dolce memoria di quel giorno
Che fu principio a si lunghi martiri
Gia il sole al tauro luno & laltro corno
Scaldaua & la sanciuilla di titone
Correa gelata al suo usato foggiorno
Amor glisdegni il pianto & la stagione
Ricondocto maueano al chiuso loco
Ouogni fascio il cor lasso ripone

[...]

(*Trionfi*, Pétrarque, *Rime di Franscesco Petrarca*, 1470, B.N.F., NUMM-70418, p. 136)⁴⁰³

On voit ici que les deux premiers modules sont syntaxiquement dépendants l'un de l'autre dans la mesure où le premier comprend une relative et le second la principale. Dans la *Concorde*, en revanche, tous les modules sont effectivement autonomes :

En la verdeur du mien flourissant aaigne
D'Amours servir me voluz entremettre,
Mais je n'y euz ne prouffit n'avantaige.

Je fiz maints vers, maint couplet et maint metre,
Cuydant suyvir par noble poësie
Le bon Petrarque, en amours le vray maistre.

⁴⁰³ Voici la traduction de ce passage dans l'édition de Ph. De Maldeghem (*Le Petrarque en rime françoise*, B.N.F., NUMM-57830, p. 443) :

Au temps qui de nouveau mes soupirsme rameine
Par le doux souvenir du jour, lequel estoit
La source du martire, & ma si longue peine,
Phoebus ja l'une corne & l'autre rechauffoit
Du toreau, & l'infante a Titon alliée
Au sejour ancien engulée courou[t].
L'amour, & les dedains, & plaintes, dont flacquée
Elle est, & la saison, au lieu clos reconduit
M'avoient, ou du las cœur toute charge est posée. [...]

Tant me fourray dedans tel fantasie
Que bien pensoye en avoir apparence,
Comme celui qui à gré l'euz choisie.

[...]

(*La Concorde des deux langages*, Lemaire, dans Delvaille, 1991^[56], p. 413)

Dès l'introduction de ce schéma en France, la différence entre le schéma français et le schéma italien s'est faite sur ce point. Ph. Martinon, dans un extrait des *Strophes*, et G. Lote, dans un passage de son *Histoire*, apportent une vision historique plus complète de ce qui a permis l'introduction de cette forme et son évolution au sein de la poésie française.

6.3.2.2. Histoire d'une superstructure

Martinon, après avoir décrit la rime (aab)^x, retrace longuement l'histoire italienne du schéma inversé, (aba)^x:

Le Moyen âge a connu encore, mais pas en France, une autre manière d'enchaîner les tercets, le vers du milieu de chaque tercet fournissant la rime des deux autres dans le tercet suivant : aba, bcb, cdc, etc. C'est la fameuse terza rima, que nous appellerons rimes tiercées, le rythme de Dante dans la *Divine Comédie* [...] rythme inventé, dit-il, par son maître Brunetto Latini, et qui est peut-être dû aux troubadours. C'est en Italie naturellement qu'il a fait sa plus grande fortune : il suffit de citer les *Triumphes* de Pétrarque, et les *Satires* de l'Arioste. Comment se fait-il que la France n'ait pas adopté ce rythme au Moyen âge car les exemples en sont infiniment rares. Aussi Jean Lemaire avait-il le droit de croire qu'il introduisait les rimes tiercées en France, quand il écrivait en 1503, le *Temple d'Honneur et de vertus*. Dans le *Prologue de la Concorde des deux langages*, il revendique cette priorité, et il écrit à la suite plus de 600 « tiercets », comme il les appelle. [...]

C'est une chose bien surprenante aussi que ce rythme, qui est manifestement du plus pur Moyen âge, ait été employé en France précisément à partir de la Renaissance, après avoir été négligé pendant tout le Moyen âge.

(Martinon, 1912^[166], p. 80)

Le parcours médiéval italien de cette forme se poursuit ainsi tardivement en France. On peut ensuite retracer le chemin français traversé depuis la Renaissance en recourant à quelques extraits de l'ouvrage de G. Lote :

En dehors du retour régulier des mêmes mètres dans les différentes strophes qui composent un poème lyrique, les poètes de la Renaissance n'ont pas senti la

nécessité d'un fil conducteur qui aurait été destiné à mener le lecteur ou l'auditeur de l'un à l'autre. Ils n'ont pas usé, du moins en règle générale, de quelque homophonie suspendue, destinée à faire attendre la strophe suivante, où ces timbres trouveraient enfin un écho qui les complèterait. Cette combinaison n'est constitutionnelle que dans la *terza rima*.

(Lote, 1990_[163e], p. 218)

C'est seulement au début du XVI^e que ce mode de versifier prend place dans les Traités. C'est l'*Art et Science de Rhétorique* qui attire le premier l'attention sur lui : « Autre taille et façon de rime est nommée vers tiercez, écrit l'auteur, qui a nostre langue est bien nouvelle ; laquelle n'ay encores vu aucun user, sinon icelluy feu Le Maire, qui en fait composé le *Temple de Venus*. Et ceste mode et maniere est toscane et florentine, dont messire François Petrarque a fait le livre très utile des ses si *Triumphes*. »

(Lote, 1951_[163b], p. 311)

La forme dont il s'agit vient en effet d'Italie, et on lui donne nom de *Terza rima*. Elle est ancienne, car elle a servi à Dante dans sa *Commedia*. Cependant ce n'est pas dans ce poème, semble-t-il, que Jean Lemaire de Belges en a appris l'usage, et peut-être ne l'avait-il jamais ouvert. C'est, au contraire, Pétrarque qui a été son initiateur.

(ibid. p. 312)

Après Jean Lemaire, la *terza rima* a été employée par Jean Bouchet, Saint-Gelais, Marot et quelques autres poètes du XVI^e siècle ; mais elle y reste d'une fréquence assez restreinte, et ce n'est guère qu'à l'époque parnassienne qu'elle connaîtra une vogue considérable.

(ibid. p. 313)

La *terza rima*, dans sa version française, est d'emblée décrite comme marginale et sera d'ailleurs rapidement abandonnée par les auteurs de la période dite classique pour cause de vers blanc⁴⁰⁴. Elle apparaît, en effet, en France à un moment où les formes médiévales

⁴⁰⁴ B. de Cornulier parle, plus justement, de *module blanc* :

Dans une chaîne à l'italienne (... aba, bcb, cdc...), ou (...aab, bbc, ccd, ...) comme chez Rutebeuf (au XIII^e siècle), les modules ne sont pas *groupés* mais *enchaînés* (en chaînes de longueur indéterminée), le timbre de la rime dernière (ou externe) de chacun servant à la rime initiale (interne) du suivant. On peut donc distinguer, comme principale ou globale, la terminaison (forme catatonique) qui représente un module tercet, et, comme secondaires et internes, les terminaisons internes de vers dont chacun ne représente que lui-même. [...] Considéré en bloc et à l'égard de l'extérieur, le tercet ne rime pas et peut être considéré comme un module *blanc*. (« Rime et contre-rime »_[132], dans Dangel et Murat, 2005_[140], p. 159)

disparaissent progressivement pour laisser place à d'autres canons dans lesquels tous les niveaux doivent être saturés. A cause de la « terminaison non-rimante », elle ne peut donc entrer dans le club très fermé des strophes classiques et est amenée à disparaître à peine importée. B. de Cornulier écrit :

Tercets en chaîne, rimés en (a*a) ou en (aa*), dont la terminaison non-rimante au sein du groupe est reprise par la paire de tercet suivant sans que l'enchaînement produise des superstructures métriques (par exemple sizains) dont les tercets seraient les éléments. Cela même semble être la marque d'une métrique antérieure à celle des classiques en France : dans la poésie classique, les modules sont essentiellement constituants d'unités périodiques à un niveau supérieur [...] En l'absence d'un emboîtement modules/strophes, la complexité de structure est minimale dans les (a*a) en chaînes, puisque (sauf autre procédé) ces tercets ne sont ni composants, ni composés d'autres unités métriques que le vers (et leurs sous-vers, le cas échéant) ; elle est simplement égale à la complexité d'une suite de (aa) ou de (aaa).

(1995_[123], p. 178)

Selon Martinon, le dernier à l'utiliser est Desportes, à l'époque de Malherbe, quand la poésie commence à se figer dans des schémas classiques. Mais, avec Marot, nous n'en sommes pas encore là.

6.3.2.3. De l'influence de Jean Lemaire sur Clément Marot

Il existe donc peu d'exemples de ce schéma y compris dans la première moitié du XVI^e siècle. Le corpus marotique n'en donne guère que deux, et c'est déjà beaucoup. Marot, en disciple assidu de J. Lemaire, reprend donc la structure importée. Il lit aussi, comme son maître, les *Triumphes*, dont il s'inspire largement.

Le premier texte est édité dans *Les Fleurs de la poésie française*. C'est une « Description d'Amour par le prince des Poetes François » (t. II, p. 727)⁴⁰⁵ :

⁴⁰⁵ On trouve une autre description d'Amour en tierce rime, par O. De Saint-Gelais – qui s'inspire de Bembo pour le fond comme pour la forme – dans le chapitre consacré au blason dans *L'Art poétique français* de Sébillet_[50] (dans Goyet, 1990_[38], p. 132). Je donne, en regard du texte, des rimes de modules.

Venus ayant perdu son filz vottage,	a	\		
Qui s'estoit d'elle en courroux mis en fuytte,	b	}	/	m
<u>L'alloit cherchant soucyée en courage :</u>	a			
Et pour plus tost abbreger sa poursuytte,	a	\		
Feit publier par carrefours & places	b	}	/	m
<u>En motz pareil[s], une cryé[e] contruite :</u>	a			
S'aucun me deit quelque enseigne des traces	a	\		
Du fugitif qui est mon filz rebelle,	b	}	/	m
<u>Je seray prompte à luy en rendre grâces.</u>	a			
[...]				
Et si (par cas) il te dit & propose,	a	\		
Mes armes pren amy, je te les donne,	b	}	/	m
<u>De n'y toucher fermement te dispose.</u>	a			
Ses dons sont faulx, nuisantz à la personne.	a	\	m	\
Qui les reçoit ses armes, fault qu'il brusle,	b	/		gm
Cueur, moelles, oz : & en ce point guerdonne,	a	\	m	/
Et qui le monstre, & qui le dissimule.	b	/		

Les modules, autonomes sur le plan syntaxique et sémantique, s'enchaînent jusqu'au quatrain terminal, qui permet de clore le système. La pièce suit le schéma laissé par J. Lemaire et garde, de l'Italie, le thème érotique.

Le second exemple est plus difficile à repérer dans le corpus en raison d'une pagination trompeuse et d'un titre contestable. Il s'agit du « Pseaulme Trenteseptiesme à deux versetz pour couplet à chanter » (t. II, p. 600). Cette pièce est une suite de versets sans couplet ou, plus précisément, une suite dans laquelle, à chaque verset, correspond un couplet :

Ne sois fasché si durant ceste vie	a	
Souvent tu voys prosperer les meschants,	b	} fin de phrase – fin de mod.
Et des malings aux biens ne porte envie :	a	
Car en ruine à la fin tresbuschants,	b	
Seront fauschés comme foin, en peu d'heure, c	c	} fin de phrase – fin de mod.
Et seicheront comme l'herbe des champs.	b	
En Dieu te fie, à bien faire labeure :	a	
La terre auras pour habitation,	b	} fin de phrase – fin de mod.
Et jouyras de rente vraye, & seure.	a	
Et Dieu sera ta delectation :	b	
Et des souhaytz, que ton cueur voudra faire, c	c	} fin de phrase – fin de mod.
Te donnera pleine fruition.	b	

[...]

Chacun des tercets s'achève nettement sur une unité syntaxique et sémantique. La ponctuation confirme d'ailleurs cette tendance puisque la valeur du troisième vers y est quasi équivalente à celle du sixième : 329338. De plus, la forme de ce psaume rappelle suffisamment celle de la tierce rime pour qu'il n'y ait pas de doute possible sur ce qu'est réellement cette pièce. Martinon ne s'y trompe, qui écrit :

Dans les éditions originales de Marot, les tercets sont groupés par deux, à cause de la mélodie, qui par suite de l'alternance des rimes, ne peut être la même pour les deux ; mais les tercets sont bien distincts, et il est peu probable qu'il faille voir là des sixains liés par l'avant dernière rime, ababcb, cdcded, etc.
(Martinon, *Les Strophes*, 1912_[166], p. 83)

Par ailleurs, l'explication qu'il donne du regroupement graphique des tercets pour cause d'alternance en genre sur fond d'unité mélodique est plus que convaincante⁴⁰⁶. Enfin, s'il fallait un argument encore en faveur de cette approche, il suffirait de regarder la fin du texte. Le psaume s'achève, en effet, sur une conclusion proche structurellement (entrecroisement des rimes) de celle du « Psaume XXII » :

⁴⁰⁶ Voir l'annexe 1 pour la partition.

39	Que diray plus ? Dieu est le salulaire	a
	Des bien vivants : c'est celluy qui sera	b
	Tousjours leur force au temps dur, & contraire.	a
40	Les secourant, il les delivrera :	b
	Les delivant, garde il en voudra faire,	a
	Pource qu'en luy chascun d'eulx espoir a.	b

Defaux, là encore, fait le rapprochement non pas avec le psaume XXII (t. II, p. 730) mais avec le « Cantique à la Deesse Santé » (t. II, p. 1247). La proximité qu'il établit entre les deux poèmes soutient indirectement l'idée que cette pièce est bien construite, comme le « Psaume XXII », sur le modèle (a^mb)^x. Il existe d'ailleurs un autre point commun entre les deux psaumes : la réécriture, par Marot, du dernier module pour en faciliter la mise en chant⁴⁰⁷. Cette modification conduit Defaux à faire un constat similaire, pour le psaume XXXVI, à celui qu'il avait posé (de manière assez critique) pour le psaume XXII :

On peut conjecturer qu'à l'origine Marot songeait bien davantage à la poésie qu'à la musique en traduisant ses psaumes, puisque le dernier verset de la version Des Gois, 1541, vient encore rompre la régularité strophique [...] On voit donc qu'en 1543 les préoccupations de la « mise en chant » s'imposent définitivement.
(t. II, p. 1247)

Le « Pseaulme Trenteseptiesme » est intéressant à plus d'un titre. Historiquement, il témoigne des emprunts et des objectifs de Marot (emprunt de la forme à l'un de ses maîtres en poésie, Lemaire, objectif d'une mise en chant qui se dessine entre 1541 et 1543). Structurellement, il montre les limites graphiques de l'édition. Defaux n'a probablement pas su repérer cette forme peu fréquente, qui est une suite italienne (aba)^x francisée.

MARGINALIA

En marge de ces pièces, il reste à évoquer un dernier poème. Le module (aba) y est employé sans que l'on puisse parler de tierce rime. Il s'agit d'un psaume, le onzième (t. II, p.

⁴⁰⁷ Dans l'édition Roffet 1541, le verset quarante était :

Certes jamais il ne se lassera
De leur donner secours plain d'assurance,
Et des pervers il les delivrera,
Pource qu'en luy ont mis leur esperance.

584). Les tercets y alternent avec des quatrains de sorte que la rime orpheline de chaque tercet est saturée par la première rime du quatrain suivant. Je cite les sept premiers vers :

Veu que du tout en Dieu mon cueur s'appuye,	a	\		
Je m'esbahy, comment de vostre mont,	b		m (§ ?)	
Plustost qu'oyseau dictes que je m'enfuye.	a	/		
Vray est que l'arc les malings tendu m'ont,	a	\	m	\
Et sur la corde ont assis leurs sagettes,	b	/		gr (§)
Pour contre ceulx, qui de cueur justes sont,	a	\	m	/
Les descocher, jusques en leurs cachettes.	b	/		

Comme aucune rime de cet ensemble n'est reprise dans les deux groupes de vers suivants, on peut légitimement avoir le sentiment que le groupe ainsi formé a, du moins sur le plan métrique, une unité propre. C'est ce que croit Martinon :

Marot a coupé après le troisième vers : aba bcbc, faisant ainsi une sorte de variante assez médiocre de la rime tiercée ; il n'y a d'ailleurs que trois couplets et demi.

(1912_[166], p. 313, note 2)

Pour autant, cette propriété ne suffit à en faire en septain puisque les deux ensembles sont nettement démarqués sur les autres plans. Il y a donc simplement une alternance de strophes a et de strophes b avec b rétro-enchaîné à a et a non rétro-enchaîné à b. D'ailleurs, comme le note Martinon, la pièce se termine sur un tercet (le « et demi » du dernier couplet), ce qui rend très improbable l'hypothèse du septain. Néanmoins, cet agencement ne relève pas d'une organisation en suite de longueur indifférente mais en groupes. Le tercet y est peut-être d'ailleurs, plus qu'un module, une strophe.

SEPTIÈME PARTIE :
SUR LES FORMES FIXES

Je n'ai étudié, jusqu'à présent, les strophes que comme des entités à part entière. Le contexte dans lequel elles se situent est certes indispensable – ne serait-ce que pour définir une périodicité d'ensemble par équivalence interne ou externe⁴⁰⁸ – mais chaque strophe ou ensemble de vers reste suffisamment autonome pour que l'on puisse l'analyser sans gravir le dernier échelon, celui qui va de la strophe au poème. Arrivée à ce stade de l'analyse, je ne peux plus décrire les pièces sans y avoir recours dans la mesure où l'organisation des schémas ne peut être comprise sans lui. Ce domaine est celui des ballades, rondeaux et sonnets.

7.1. Ballades et Chants royaux

Je commencerai par assembler les pièces éparses des ballades. J'en avais défait les morceaux pour pouvoir les analyser avec des formes strophiques similaires et avais justifié ma démarche en montrant que certaines de ces formes étaient issues des strophes de ballades. Je traiterai ensemble la ballade et le chant royal, leur structure étant très proche. Je verrai enfin que cette similitude n'est pas historique mais qu'elle trouve son origine dans la combinaison de plusieurs processus.

7.1.1. Des modèles théoriques...

La ballade est, sur le fond, selon Sébillet :

Poème plus grave que nesun des précédents, pource que son origine s'adressait aux Princes, et ne traitait que matières graves et dignes de l'oreille d'un roi.
(dans Goyet, 1990_[38], p. 112)

Quant à la forme, elle a largement été décrite au Moyen Âge et à la Renaissance par les spécialistes des questions rhétoriques. Je m'en rapporte à eux et m'aide de Lote comme d'un guide pour clarifier certains points parfois confus chez les contemporains de Marot.

7.1.1.1. Définitions

Le moins clair d'entre eux est peut-être Eustache Deschamps :

« Et premierement est assavoir que il est *balade* de huit vers, dont le rubiche (le refrain) est pareille en la ryme au vers antesequent, et toutefois que le derrain mot du premier ver de la balade est de trois sillabes, il doit estre de .XI. piez... ; et se le

⁴⁰⁸ Il s'agit déjà, dans ce cas, de formes semblables aux formes fixes. (cf. épigrammes de forme de pièce égale à 1)

derrenier mot du second ver n'a qu'une ou deux sillabes, ledit ver sera de dix piez ; et se il y a aucun ver coppé qui soit de cinq piez, celui qui vient après doit estre de dix ». Il continue par diverses considérations sur la rime, qui peut être suffisante ou leonine, puis engage le poète à user des finales masculines et féminines mélangées, ce qui donne au poème un tour plus plaisant, conseille l'équivoque, décrit la ballade à envoi.

(Lote, 1951_[163b], p. 272)

La ballade peut donc être de huit vers. Elle comprend un refrain, qui rime avec le vers antépénultième et peut être hétérométrique. Ces données sont évidentes. Plus difficile à comprendre est, en revanche, sa réflexion sur le nombre syllabique des vers. J'y vois une note sur la valeur numéraire ou non de la voyelle féminine en fin de vers et traduis ce passage de la façon suivante : « si la dernière syllabe du premier vers est féminine, le vers est onze-syllabique et si le dernier mot du second vers est masculin, le vers est dix-syllabique ». De là, je déduis que le poème commence par une croisure de rimes et que le mètre de base de la ballade est le décasyllabe – y compris dans la ballade à strophes de huit vers – et que les deux premiers vers n'ont pas le même timbre. Cette interprétation semble confirmée par le commentaire de Lote. Cependant, l'alliance d'une strophe de huit vers et d'un nombre de vers par strophe différent de huit (en l'occurrence, dix) pose problème. On verra bientôt pourquoi.

La description de Jacques Legrand, toujours cité par Lote, est plus simple. Elle fournit des indications précieuses sur la composition interne des strophes :

« Outre plus, écrit-il, aucuns ditz sont nommez balades, lesquelles se font en diverses manieres ; toutefois la plus commune maniere si est de fere deux vers [=groupes de vers] de pluseurs couples, desquelz deux vers l'ung s'appelle l'ouvert et l'autre le clos ; et puis après on doit faire un ver nommé outre passe [qui doit correspondre à la coda], lequel doit tenir sa ryme des deux premiers, ou du refrain, ou de tous les deux, qui peut. Et finalement on doit fere ung refrain, lequel doit estre appartenant et declairé par les vers devant ditz. Et semblablement on doit toujours apres proceder, en tendant toujours a une fin ; c'est assavoir a prouver et demonstrier son refrain, et a parler pertinamment a luy, autrement la ballade n'est pas bien composée. » Ces recommandations, d'ordre littéraire, sont de tout point excellentes. On distingue aussi qu'il insiste sur la division tripartite de la strophe. Mais il est dans l'erreur, ainsi que le remarque E. Langlois, quand il croit possible que « l'outrepasse » ne contienne toujours que les rimes qui la rattachent obligatoirement à la première croisée ou au refrain.

(Lote, 1951_[163b], p. 272)⁴⁰⁹

⁴⁰⁹ Notes entre crochets miennes

Lote retrouve ainsi logiquement, dans la description de Legrand, la facture tripartite de la strophe telle qu'il l'a établie, comprenant l'ouverture et le clos, qui forment ensemble le couplet, puis la coda⁴¹⁰. On y retrouve aussi la mention d'un refrain, qui doit être lié par le sens au reste de la strophe, ou, pour être plus juste, que la strophe doit illustrer. Reste ce sur quoi Lote semble douter, le lien rimique entre la coda et le couplet. Langlois souligne, avec raison, que cette contrainte n'est pas toujours respectée. Marot « l'oublie » parfois.

Le premier à décrire presque complètement la facture de la ballade telle que nous la retrouverons à l'époque de Marot semble être, pour Lote, l'Auteur du *Traité de l'art de rhétorique* :

Pourtant l'Anonyme lorrain relève quelque peu l'honneur de la corporation, puisqu'il mentionne le nombre des strophes, le refrain et l'envoi : « La balade, dit-il, ait .iij. clauses [=strophes] et une demey clauses ; et doit avoir au moins .vij. bastons [=vers] en une plainne clause ; et en demey clause le moïn que on peut mettre, se le scens puet estre bon. En chascune balade doit estre ung reffrain d'un baston, et ce reffrain doit estre mis en la fin de chascun vers ou de chascune clause d'une balade... Item, la maniere de rimer balades est de plusieurs manieres, mais en chascune clause doit estre une croisiée de rime au commencement »

(Lote, 1951_[163b], p. 273)

Soit un schéma à trois strophes dont le nombre de vers est au minimum de sept par strophe. Chaque strophe commence par une rime croisée (comme chez Deschamps) et s'achève sur un refrain d'un vers. La pièce se conclut sur une demi-strophe. Pour le reste, l'auteur reste libre du choix des schémas de rimes.

Quant à la description de Fabri, elle recoupe partiellement celle de son confrère mais elle est à la fois plus stricte et plus souple sur certains points. Fabri accepte, par exemple, un vers de plus au refrain mais n'appelle pas « ballades » les formes dont la strophe de base compte plus de huit vers de huit syllabes :

Aulcuns font ballades et lignes de dix syllabes en masculins, et les aultres prennent deux lignes pour reffrain et se peuvent layer, retrograder en tant de manieres que l'acteur trouvera de suavité en son ordonnance ; mais s'il excède huit lignes et huit syllabes ce n'est plus ballade, et ceux de dix syllabes s'appellent bastars de champ royal ou demy champ royal, ballade quant ilz changent lisiere en la cinquieme ou sixiesme ligne, comme sont les XXV. Ballades de Meschinot [...] Et differe ballade a reffrain bralany, pource que en ballade les IIII. et V. lignes sont de semblable lisiere et

⁴¹⁰ Voir chapitre 2.1.2.

terminaison, et le refrain branlant change, et si a VI. ou VIII. couplectz sans prince, et ne sont point les clauses de semblable lisiere.

(1521_[36], t. II, p. 88)

Les Picars apprennent les ballades qui sont d'autant de lignes qu'il y a de syllabes au pallinode ; mais se il passe huyt en masculin et neuf en feminin, ce n'est plus ballade.

Item, ilz font difference entre ballade commune et ballade balladant, qu'ilz appellent batelee en la quarte syllabe, c'est a dire que toute ligne de dix ou de unze doit auoir coupe en mot complet et masculin.

(ibid. p. 91)

De ces descriptions par comparaison avec des formes voisines, on retiendra cette spécificité terminologique propre à Fabri, qui nomme « ballades» seulement les pièces de huit vers de huit syllabes maximum. On notera aussi la préférence picarde pour les strophes carrées.

7.1.1.2. Déductions

Il semble difficile de décrire la structure de la ballade à partir de ces quelques extraits. Cependant, il se dégage de cet ensemble de phrases parfois confuses quelques invariants : la préférence pour les strophes carrées de huit vers de huit à neuf syllabes⁴¹¹, le refrain, l'envoi. Ces éléments sont ceux qui émergent au fil du temps des formes anciennes dont sont issus la ballade et le chant royal. Je m'arrête un instant sur chacun d'eux.

Sur la structure de la strophe

Selon Lote, elle est tend à être carrée dès la première moitié du quinzième siècle. Cette préférence est confirmée un peu plus d'un demi-siècle plus tard par Molinet dans *L'art de rhétorique* :

⁴¹¹ Huit si le vers est masculin, neuf s'il est féminin.

La réduction du nombre du nombre des vers provient d'une règle qui est déjà en vigueur au temps de Baudet Herenc, mais que formulera avec beaucoup plus de force Molinet : « Et doit chascun couplet, dit celui-ci, par rigueur d'examen, avoir autant de lignes que le refrain contient de sillabes (la syllabe féminine comprise) »⁴¹²
(Lote, 1951_[163b], p. 274)

Celui-ci prend, d'ailleurs, en compte sa propre contrainte⁴¹³ lorsqu'il illustre sa définition de la ballade commune (11 vers de 10 à 11 syllabes. Le dernier vers est « imparfait », c'est-à-dire féminin (sa cadence est de valeur 2). J'indique, au regard de la pièce, le schéma de rimes, la cadence (valeur dite « catatonique » comprenant la tonique et ce qui la suit), le nombre de voyelles métriques (valeur dite « anatonique » comprenant la tonique et ce qui la précède) et le nombre de syllabes⁴¹⁴.

	SR	F/M	cad	Nb voy.	Nb. Syll.
Des mirmidons la hardiesse entreprendre	a	F	2	10	11
Pour envahir le trespuissant athlas	b	M	1	10	10
De medeeles cautelles apprendre	a	F	2	10	11
Pour impugner les ars dame palas	b	M	1	10	10
Faire trembler du monde la machine	c	F	2	10	11
Foudroier mars qu'[*]tre nous machine	c	F	2	10	11
Fonder chasteaulx sur le mont parnassus	d	M	1	10	10
Soter en lair ainsi que pegasus	d	M	1	10	10
Endormir gens au flaiol de mercure	e	F	2	10	11
Nest il besoing pour puenir lassus	d	M	1	10	10
Il fait assez que son salut procure	e	F	2	10	11

Mais il ne faut pas y voir ici une obligation. De nombreux auteurs ne font pas coïncider les deux nombres. Pour preuve, ces deux premières strophes de ballades, l'une de Jean Robertet

⁴¹² Même définition au mot près, à la même époque, dans l'*Art et science de rhétorique*_[25] (dans Langlois, 1902_[41], p. 294). L'anonyme qui en est l'auteur développe davantage la question du nombre de vers liée à la perfection ou l'imperfection du dernier vers de la strophe. Le texte de l'anonyme étant de date incertaine (entre 1524 et 1550 ?), il est difficile de savoir qui a copié sur qui. Dans tous les cas, ils reprennent effectivement une idée énoncée par Baudet de Herenc dans le *Doctrinal* (1432_[40]_[41]) :

Cy s'ebsuit une balade, et de matiere que l'on doibt tenir en puy d'escole, laquelle est de .xj. lignes en chascun couplet, pour ce que le refrain est de .xj. syllabes.
(dans Langlois, 1902_[41], p. 179)

⁴¹³ Se méfier des évidences. Les strophes de celui qui pose la règle ne suivent pas toujours le schéma établi. Le texte est extrait de *L'art de rhétorique*, B.N.F. NUMM-70575, p. 9. Strophe 1.

⁴¹⁴ Voir formulaire. La strophe est non seulement carrée mais aussi alternante en genre.

(seconde moitié du XV^e siècle), l'autre de Pierre Grigoire (première moitié du XVI^e)⁴¹⁵ :

Je meurs de soif aupres de la fontaine,
Je trouve doux ce qui doit estre amer,
J'aime et tiens chier tous ceulx qui me font hayne,
Je hé tous ceulx que fort je deusse amer,
Je loue ceulx que je deusse blamer,
Je prens en gré plus le mal que le bien,
Je vois querant ce qu'à trouver je doubte,
Croire ne puis cela que je sçay bien,
Je me tiens seur de ce dont plus je doubte.

Le vers de refrain est 11-syllabique, féminine incluse, la strophe est de neuf vers.

Considérez que gens vindicatifs
Qui ne veulent les fautes pardonner,
Sont de péché les enfants nutritifs
Et ne veut Dieu de leur cas ordonner.
Tout homme humain se doit abandonner
A pardonner si on lui quiert merci,
Où jà son cœur ne sera éclairci
Quelque prière que par devers Dieu fasse,
Qui pardonne mérite d'avoir grâce ;
Qui aime amour vit en tous bons accords ;
Et ses méfaits par tel mérite efface,
Car Dieu bénit tous les miséricords.

Le refrain, masculin, est de dix syllabes, la strophe de douze vers.

Par ailleurs, les auteurs sont libres de combiner les rimes à loisir, pourvu que les strophes et l'envoi unissonnent :

Envoi. – Sa forme est telle qu'elle contient trois couplets entiers, et un épilogue communément appelé Envoi. Les trois couplets doivent avoir tous autant de vers les uns comme les autres, *et unisones en rime : car s'ils sont de différent son, jà la bonne part de la grâce que doit avoir la Ballade, est égarée.* Le nombre des vers en chaque couplet est mis en l'arbitre du Poète : Toutefois plus vulgairement chaque couplet est

⁴¹⁵ Pièces citées dans *Mille et cent ans de poésie française*, Delvaille, 1991_[56], p. 373 et 416. Si le premier vers de la première pièce vous dit quelque chose, c'est normal.

huitain ou dizain, parfois septain ou onzain : desquels je t'ai pardevant déclaré la structure au chapitre de l'Epigramme.

(dans Goyet, 1990_[38], p. 112)

De fait, si les strophes ne sont pas régulièrement carrées, elles sont, le plus souvent, unissonantes. De plus, Sébillet établit nettement une parenté entre les strophes des ballades et celles des épigrammes, ce qui explique que j'ai pu traiter dans le même temps les unes et les autres.

Sur le statut du refrain

La question du refrain est complexe, son statut ayant évolué au fil du temps. D'abord indépendant de la strophe, il lui a ensuite été rattaché par la rime et le mètre (même mètre que celui de la strophe, même rime que celle d'un vers de la strophe) mais aussi par la syntaxe et le sens. Par ailleurs, le nombre de vers le constituant a été normalisé et réduit à un ou deux. Cette évolution, décrite par Lote, s'est accompagnée d'un amoindrissement de sa portée :

Dans les pièces lyriques, il faut distinguer deux parties différentes, le couplet, ou strophe, qui contient le développement du thème choisi par l'auteur, et le refrain. [...] Le refrain, qui peut être réduit à quelques syllabes, se compose généralement d'un ou deux vers qui reparaissent à chaque couplet. La caractéristique est son indépendance métrique par rapport à la strophe, quant à sa mesure et à ses rimes [...] Mais il y a eu d'assez bonne heure assimilation du refrain à la strophe qui le précède.

(Lote, 1951_[163b], p. 184)

Avec la troisième période de la poésie lyrique médiévale, qui est celle des formes fixes, le refrain perd l'importance chorale qu'il tenait de ses origines et qu'il avait le plus souvent conservée jusque-là. Les poèmes à forme fixe, tels qu'on en écrit aux XIV^e et XV^e siècles, ne supposent plus aucune alternance entre la voix du soliste et la réponse des assistants. Ils ne sont plus dansés, et à la fin de cette période, on cessera même de les chanter. Le refrain n'y a donc plus qu'une valeur décorative et esthétique ; il est destiné à flatter l'oreille par le retour, à place prévue, des mêmes mots et des mêmes rimes.

(Lote, 1951_[163b], p. 195)

Pour rendre davantage sensible ce processus, je reproduis la première strophe d'une ballade (ancêtre de la ballade) de facture ancienne et d'une ballade du XV^e siècle :

Ballete⁴¹⁶

L'ame qui quiert Dieu de [toute s'ent]ente
Souvent se plaint [et] forment se demente,
Et [so]n ami, cui venue est trop len[te]
Va regretant, que ne li atalente.

Amis, amis,

[Trop me laissez en estrange país]

Les quatre premiers vers constituent une suite monorime – usuelle pour l'époque – et forment un ensemble clos. Les deux derniers (italiques non miennes) servent de refrain et sont isolés du reste de la strophe par la rime et par la syntaxe.

« Des seigneurs du temps jadis »⁴¹⁷

Qui plus, où est li tiers Calixte,
Dernier décédé de ce nom,
Qui quatre ans tint le papaliste,
Alphonse le roi d'Aragon,
Le gracieux duc de Bourbon,
Et Artus le duc de Bretagne,
Et Charles septième le bon ?
Mais où est le preux Charlemagne ?

En raison du fonctionnement de cette strophe par énumération, le vers de refrain⁴¹⁸ n'est pas clairement lié au reste de la strophe par la syntaxe mais il est tributaire d'elle pour la forme (rime et nombre de voyelles). D'autres passages du *Testament* ne laissent, en revanche, aucun doute quant au rattachement complet du refrain à la strophe. En témoigne la seconde strophe de la « Ballade et oraison »⁴¹⁹ :

⁴¹⁶ Dufournet, 1989_[63], p. 68.

⁴¹⁷ Villon, 1973_[84], p. 71. Cette ballade, extraite du *Testament de Villon*, fait pendant à une pièce autrement célèbre.

⁴¹⁸ Que je mets en italique.

⁴¹⁹ Villon, 1973_[84], p. 116.

Jadis extrait il fut de votre ligne,
Lui qui buvoit du meilleur et plus cher,
Et ne dût-il avoir vaillant un pigne
Certes, sur tous, c'étoit un bon archer :
On ne lui sut pot des mains arracher ;
De bien boire oncques ne fut fêtart.
Nobles seigneurs, ne souffrez empêcher
L'âme du bon feu maître Jean Cotart !

Le refrain est un groupe nominal complément d'un groupe verbal situé dans l'avant-dernier vers de la strophe, dont il dépend de ce fait. Il est composé d'un vers décasyllabique, comme les autres vers de la strophe, qui rime avec le vers antépénultième du groupe. Ce huitain illustre donc pleinement, comme le précédent, la norme telle qu'elle est perçue à cette époque puis, si l'on en croit Sébillet, à celle de Marot :

Refrain en la Ballade. – Mais surtout faut que tu avises au dernier vers du premier couplet, qu'on appelle, Refrain, pource qu'il se répète entier en la fin de chaque couplet, et de l'Envoi de même. Répète dis-je, non comme au Rondeau simple ou double, auquel la répétition du vers ou hémistiche est abondante, c'est-à-dire qu'elle ne diminue point le nombre des vers autrement requis au couplet, ains est super-numéraire. Mais en la Ballade le refrain répété est compté pour un des vers constituant le couplet.

(dans Goyet, 1990_[38], p. 113)

Il répond également à l'objectif de cohésion exprimé d'abord par Legrand ([41][42] p. 8) puis repris par Sébillet_[51] :

[L]a première vertu et perfection [de ballade] est, quand le refrain n'est point tiré par les cheveux pour rentrer en fin de couplet.

(dans Goyet, 1990_[38], p.114)

Pour résumer, au début du XVI^e siècle, le refrain est numéraire et périodique (il apparaît à la fin de chaque de strophe et à la fin de l'envoi). Il est aussi le point d'aboutissement du propos du poète.

Une fois ses propriétés posées, il reste à régler une question de terminologie. Certains théoriciens utilisent, outre le terme de *refrain*, d'autres expressions pour désigner la reprise de vers. Sébillet, par exemple, emploie comme synonymes de *refrain* les mots *kyrielle* ou *pallinode*. Ce dernier terme se retrouve sous la plume de Fabri mais avec une différence

d'usage :

Pallinode est terme grec qui signifie semblable consonance ; lequel terme noz peres ont appliqué en cest art en deux manieres, c'est assavoir pour les dernieres lignes de champ royal, qui se reprennent a chascune clause, et sont appellees le pallinode, et en ballade l'on les appelle refrain.

(1521_[36], t. II, p. 62)

Je ne ferai pas cette distinction entre la ballade et le chant royal et nommerai indifféremment le ou les vers de reprises *refrain*, qu'ils soient dans les chants royaux ou dans les ballades.

Sur le statut de l'envoi

Une ballade comme celle de G. de Machaut qui commence par « gent corps, faitis »⁴²⁰ n'a pas d'envoi. En fait, si l'on doit à cet auteur d'avoir séparé, au XIV^e siècle, la ballade du virelai et d'avoir donné à la première ses caractéristiques essentielles, on ne lui doit pas cette propriété⁴²¹. Elle apparaît plus tard et ne devient commune que dans la seconde moitié du XV^e siècle :

Il faut attendre Molinet pour que l'ampleur de l'envoi soit l'objet d'une prescription précise : « Et est à noter que tout envoy, dit-il, lequel a la fois se commence par *Prince*, a son refrain comme les autres couplés, mais il ne contient que .v. lignes au plus et prend ses terminations et rimes selon les derrenieres lignes des dessusdis couplés. » L'*Art et Science de Rhetorique*, d'une manière plus explicite, s'exprime en ces termes : « Il est a noter que tout envoy, qui se commance par *Prince*, a le mesme refrain des coupletz ; mais il ne contient que cinq lignes tout au plus es coupletz de dix et onze sillabes, et prend ses terminations et rimes sur les cinq derrenieres lignes desditz coupletz et se ilz n'ont que huit ou neuf lignes, les rymes de l'envoy se feront sus les quatres derrenieres lignes d'iceulx coupletz. »

(Lote, 1951_[163b], p. 280)

Tous les envois ne commencent pas par « Prince »⁴²² et les princes ne sont pas toujours de lignée royale, ils peuvent être jurés de l'Académie des Jeux floraux (« Princes du Puy »⁴²³).

⁴²⁰ Machaut, 1999_[70], p. 346.

⁴²¹ Voir Lote, 1951_[163b], p. 262

⁴²² Seize ballades sur vingt-deux chez Marot possèdent un envoi de ce type. Six dérogent donc à l'usage.

⁴²³ Langlois apporte des précisions sur ce point à propos de la ballade de puy d'école de Baudet Herenc. Il cite en note un extrait des *Premieres addresses du Chemin de Parnasse, pour monstrier la prosodie françoise par les minutez des vers françois, minutez en cent reigles*, de L. du Garlin :

Pour ce qui relève de la forme, les descriptions de Molinet et de l'anonyme de l'*Art et science de rhétorique* coïncident globalement avec celle de Sébillet :

La forme de l'Envoi ou épilogue. – L'Envoi ou épilogue mesure le nombre de ses vers à la forme du couplet [...] Quant à la rime, tu entends assez, sans mon avertissement, qu'à raison de l'analogie, les vers de l'Envoi, en quelque nombre qu'ils soient, doivent ressembler en son, autant des derniers du couplet, qu'ils sont en leur nombre : comme si l'épilogue a cinq vers, ces cinq doivent être unisones aux cinq derniers de chaque couplet précédent et ainsi en plus grand nombre.

(dans Goyet, 1990^[38], p. 113)

Ainsi, pour ces trois auteurs, la structure de l'envoi dépend de celle des couplets dans la mesure où elle en reprend les dernières rimes et le refrain. De la même manière, le nombre de vers est fixé en fonction du nombre des vers des couplets : cinq pour les couplets de dix, quatre pour ceux de huit etc... Ce calcul n'est pas d'une rigueur absolue, du moins chez Marot.

7.1.2. ... à la pratique

Le corpus marotique compte vingt-huit pièces, dont deux ne sont sûrement pas de Marot – la vingt-deuxième (M. de Saint-Gelais) et la vingt-huitième (Rabelais) – et une est d'attribution incertaine, la vingt-septième (Rabelais ?). La majorité de ces pièces aurait été écrite avant 1533. Seules quatre textes pourraient passer cette borne, le texte de Saint-Gelais (1537), celui d'attribution incertaine et deux pièces rédigées entre 1533 et 1538 (n° 19 et 20). Si l'on se réfère à ces dates, Marot aurait donc renoncé à écrire des ballades au milieu de sa carrière. Sur le plan formel, il apparaît qu'il n'a pas souhaité véritablement sortir des schémas en usage à son époque. L'analyse de détail pointe cependant quelques écarts. Par ailleurs, dans la perspective qui est la mienne, basée sur le repérage des superstructures, je chercherai essentiellement à voir si la reprise des derniers vers de l'envoi a pour corollaire une reprise de la superstructure métrique.

La Congrégation de la Confraternité [du Petit Puy, situé à Douais] se doit faire ordinairement de six semaines, concurrenant pour chacune fois à tour de roole un nouveau Prince.

Pourquoy entretenir le Prince du jour choisist 3 ou 4 Refrains sur son surnom ou à volonté, qu'il fait distribuer à chaque Poete qu'il pense vouloir meriter, quelques 7 ou 8 jours avant le jour prins pour son dict Puy. (Langlois, 1902^[41], p. 179)

7.1.2.1. Ballades

Le tableau suivant donne une image du corpus. On y observe qu'une seule pièce n'est pas unissonante⁴²⁴, qu'elles ont toutes un refrain – voire, pour l'une d'elle, un double refrain⁴²⁵ – qu'un tiers (signalé en gras) renferme des strophes carrées et que le nombre de vers par strophe se situe entre huit – qui semble être la norme reconnue par tous – et douze (il y a quelques « bastars »).

n°	Section	N°	NP	Titre	p.	Incipit	FG	v§	Tot	F.catatonique §	F.cat. envoi	M	cad	Unis
1	Epistres	II.4	15	Le despourveu	I.75	Va t'en ailleurs	10/5	10	35	ababbccdcD	ccdcD	A	2	oui
2	Ballades	I	41	Des enfans sans soucy	I.109	Qui sont ceulx là	12/7	12	43	ababbccddedE	ccddedE	A	1	oui
3	Ballades	II	42	Le cry du jeu	I.110	Laissez à part	10/5	10	35	ababbccdcD	eedeD	A	1	non
4	Ballades	III	43	D'ung qu'on appeloit	I.112	Pour courir poste	8/4	8	28	abaBbcbC	bBcC	8	2	oui
5	Ballades	IV	44	De soy mesme	I.113	Musiciens à la voix	12/7	12	43	ababbccddedE	ccddedE	A	2	oui
6	Ballades	V	45	A ma Dame	I.114	Princesse au cuer	8/4	8	28	ababbcbC	bcB	8	1	oui
7	Ballades	VI	46	D'ung amant ferme	I.115	Pres de toy,	8/4	8	28	ababbcbC	bcB	8	2	oui
8	Ballades	VII	47	De la naissance	I.116	Quand Neptunus	10/5	10	35	ababbccdcD	ccdcD	A	2	oui
9	Ballades	VIII	48	Du triumphe d'Arde	I.118	A camps des Roys	11/5	11	38	ababccddedE	ddedE	A	2	oui
10	Ballades	IX	49	De l'arrivée	I.119	Devers Haynault	11/5	11	38	ababccddedE	ddedE	A	2	oui
11	Ballades	X	50	De paix,	I.120	Quel hault souhait,	10/5	10	35	ababbccdcD	ccdcD	A	2	oui
12	Ballades	XI	51	Du jour de Noël	I.122	Or est Noel	11/6	11	39	ababbccdedE	ccdedE	A	1	oui
13	Ballades	XII	52	De Caresme	I.123	Cessez Acteurs	10/5	10	35	ababbccdcD	ccdcD	A	2	oui
14	Ballades	XIII	53	De la Passion	I.124	Le Pellican	10/7	10	37	ababbccdcD	bbccdcD	A	2	oui
15	Ballades	XIV	54	Contre celle	I.126	Ung jour rescripviz	8/4	8	28	ababbcbC	bcB	8	1	oui
16	Elegies	X	183	La Dixiesme Elegie	I.249	Amour me voyant	8/4	8	28	ababbcbC	bcB	8	2	oui
17	Chantz	VI	239	Chant Pastoral,	I.354	N'y pense plus,	11/5	11	60	ababccddedE	ddedE	A	1	oui
18	Chantz	VII	240	Chant de joye	I.355	Ilz sont venuz	11/5	11	60	ababccddedE	ddedE	A	1	oui
19	Chantz	XII	245	Chant de May	I.366	En ce beau Moys	8/4	8	28	ababbcbC	bcB	8	1	oui
20	Chantz	XIII	2456	Chant de May,	I.367	Voulientiers	8/4	8	28	ababbcbC	bcB	8	1	oui
21	Les Fleurs	VII	798	Icelluy Prince Poetes	II.732	Loyaulx amans,	11/5	11	60	abaabccbdcd	ccdcD	A	2	oui
22	*Appendice	V	804	Ballade, ou non CM	II.756	Je vy n'aguere	10/5	10	35	ababbccdcD	ccdcD	A	2	oui

Un second tableau, centré davantage sur la relation strophes / envoi, permet une analyse plus en détail. La structure modulaire, proposée en regard des schémas de formes catatoniques, est celle que j'ai définie dans les quatrième et cinquième parties de l'étude. Certaines ne la suivent pas parfaitement *a priori*. Il existe, en effet, des écarts structure

⁴²⁴ Pièce n°3. Sébillet_[50] ne l'a pas vue ou a fait semblant de ne pas la voir.

⁴²⁵ Pièce n°4. Sébillet_[50] l'a repérée (p.114 de *L'Art poétique*, dans Goyet, 1990_[38]). C'est à ce type de détails que l'on s'aperçoit que son art poétique a été fait à partir des textes de Marot presque exclusivement. Sébillet illustre moins la théorie par la pratique qu'il n'établit les règles en fonction de la pratique de Marot. On verra ce à quoi cette pratique peut aboutir à propos du rondeau parfait.

syntaxique *versus* structure métrique particulièrement sensibles, pour ce corpus, dans les onzains.

sc	Quant.	n°	M	Formes catatoniques §	Structure mod.	Formes catatoniques envois	Structure mod.	Remarques
1	1	4.	8/4	abaB bcbC	2-2/2-2	bBcC	2-2	
2	6	6, 7, 15, 16, 19, 20.	8/4	abab bcbC	2-2/2-2	bcbC	2-2	conv.
3	5	1, 8, 11, 13, 22.	10/5	abab bc cdcD	2-2/2/2-2	ccdcD	3-2	envoi ≠ n1
4	1 var.	3.	10/5	abab bc cdcD	2-2/2/2-2	eedeD	3-2	
5	1	14.	10/7	abab bc cdcD	2-2/2/2-2	bbccdcD	2-3-2 (?)	
6	4	9, 10, 17, 18.	11/5	abab ccd dedE	2-2/3/2-2	ddedE	3-2	
7	1	21.	11/5	abaab ccb dcD	2-3/3/3	ccdcD	3-2	envoi ≠ n1
8	1	12.	11/6	abab bcc dedE	2-2/3/2-2 (?)	ccdedE	2-2-2	
9	2	2, 5.	12/7	abab bccd dedE	2-2/2-2/2-2	ccddedE	3/2-2 (?)	

Si les schémas de rimes sont repris aux derniers vers des strophes antécédentes (sauf pour le quatrième schéma), les structures modulaires ne le sont, en revanche, presque jamais. Seules fonctionnent sur ce principe de convergence les six pièces en huitains avec envoi bcbC, c'est-à-dire les six pièces dont la forme est la plus commune. Celles-ci peuvent servir de canon :

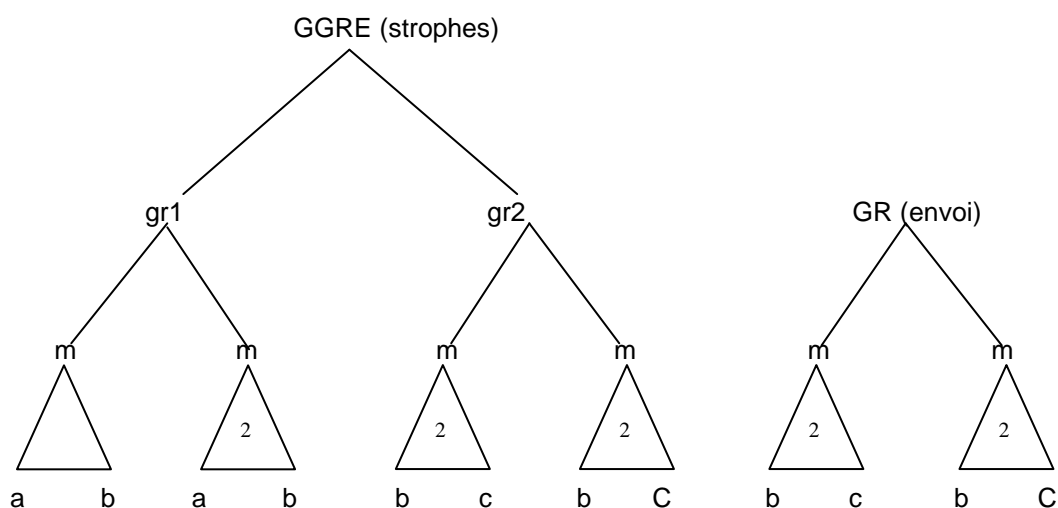
Formes convergentes / formes divergentes

Forme convergente : strophes abab bcbC / envoi bcbC

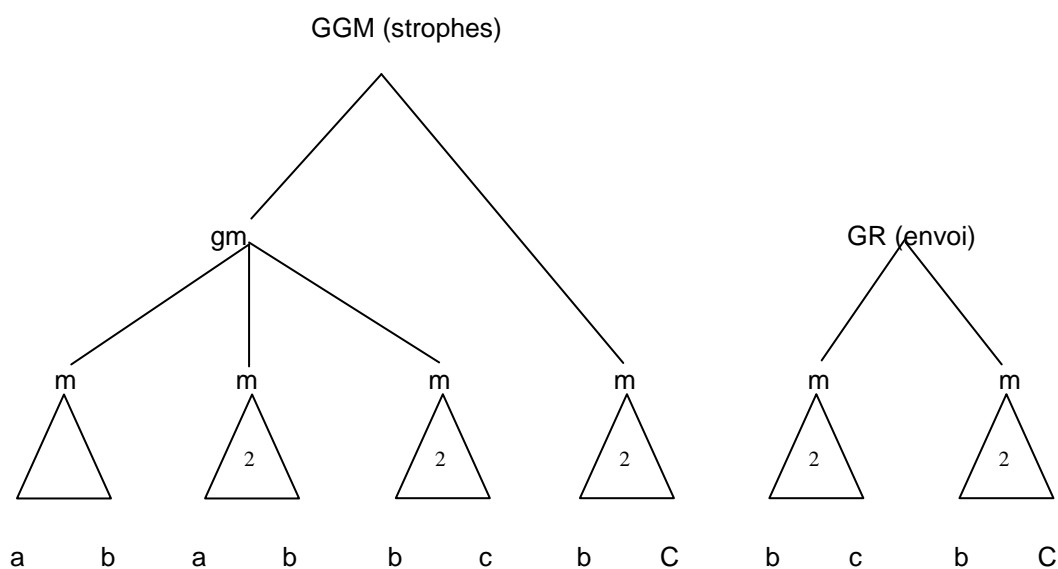
« Le Chant de May » (t. I, p. 366) offre, en effet, une image complète du modèle modulaire envisagé sans présenter d'écart :

En ce beau Moys delicieux	a	8	m
Arbres, Fleurs, & Agriculture,	b	8	f
Qui durant l'Yver soucieux,	a	8	m
Avez esté en Sepulture,	b 7	8	f
Sortez, pour servir de pasture	b 1	8	f
Aux Troupeaux du plus grand Pasteur :	c	8	m
Chascun de vous, en sa nature	b	8	f
Louez le nom du Createur.	C	8	m

groupe de rattachement supérieur – et celle de l’envoi censé reprendre la superstructure canonique de ce groupe :



Superstructure canonique avec convergence modulaire (hypothèse métrique)



Superstructure canonique sans convergence modulaire (analyse en constituants avec isolement des conclusions)

Dans le premier cas, l’envoi reprend intégralement la superstructure du second groupe rimé des strophes (niveau 3), dans le second cas, il reprend encore les deux derniers modules de niveau 2 mais la convergence est incomplète au niveau trois. Cette différence doit évidemment être relativisée. Dans la pratique, la situation est beaucoup plus nuancée ; d’une part, parce que la description en 2-2-2/2-vers correspond à une analyse logique de strophes,

par ailleurs, 2-2/2-2-vers ; d'autre part, parce que la logique métrique conduit, pour des raisons de saturation rimique, à rassembler les deux derniers modules de niveaux 2 dans un même groupe d'équivalences rimiques, quel que soit le degré de convergence de ces modules pour le sens. Il s'agit donc, dans ce contexte, d'un point de détail.

Formes non convergentes

La plus visible d'entre elles est celle de la quatrième ballade (t. I, p. 112) puisque le schéma de rimes de l'envoi n'y est pas celui du GR2. Cette particularité est la conséquence de l'usage d'un double refrain :

Pour courir en poste à la Ville	a
Vingt fois, cent fois, ne sçay combien,.....	b
Pour faire quelcque chose vile,	a
<i>Frere Lubin le fera bien.</i>	B
Mais d'avoir honneste entretien,	b
Ou mener vie salutaire,.....	c
C'est à faire à ung bon Chretien.	b
<i>Frere Lubin ne le peult faire.</i>	C

Pour mettre (comme ung homme habile)	idem
Le bien d'altruy avec le sien,	
Et pour vous laissez sans croix, ne pile,	
<i>Frere Lubin le fera bien.</i>	
On a beau dire, je le tien,	
Et le presser de satisfaire,	
Jamais ne vous en rendra rien.	
<i>Frere Lubin ne le peult faire.</i>	

Pour desbaucher par ung doux stile	idem
Quelcque fille de bon maintien,	
Point ne fault de Vieille subtile,	
<i>Frere Lubin le fera bien.</i>	
Il presche en Theologien,	
Mais pour boire de belle eau claire,	
Faictes la boire à vostre Chien,	
<i>Frere Lubin ne le peult faire.</i>	

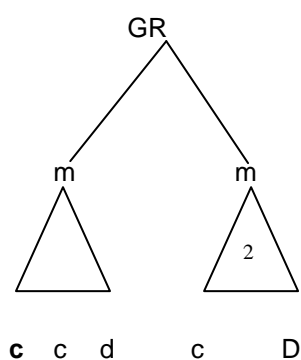
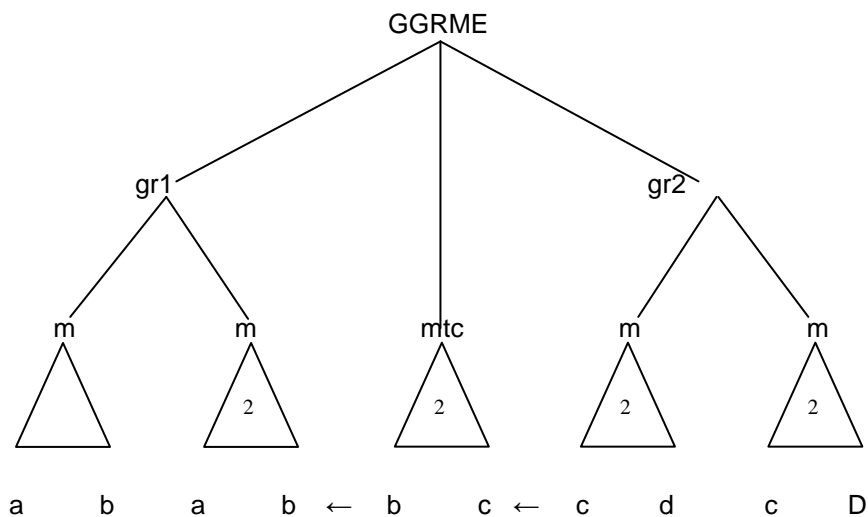
Envoy

Pour faire plus tost mal, que bien,	b
<u>Frere Lubin le fera bien :</u>	<u>b</u>
Et si c'est quelcque bon affaire,	c
Frere Lubin ne le peulx faire.	C

La structure bipartite qui donne forme au texte, dans cette description des activités paradoxales du moine mauvais chrétien, souligne une contradiction essentielle : ce que le moine fait, son statut le lui interdit, ce qu'il devrait faire, son âme le lui interdit. Chaque premier quatrain de chaque strophe correspond au premier mouvement et se conclut sur le premier refrain, chaque deuxième quatrain correspond au deuxième mouvement et s'achève par le second refrain. Cette organisation binaire ne modifie pas la structure canonique jusqu'au terme de la dernière strophe mais Marot poursuit le paradoxe jusque dans la synthèse finale et, pour en souligner encore davantage la portée, scinde le quatrain en deux parties comme il avait segmenté les strophes. En ponctuant ainsi chacun des deux modules de l'envoi par un refrain, il crée un schéma rimique xBxC, qu'il sature en usant de rimes plates : bBcB. La non conformité de ce schéma par rapport aux schémas des strophes résulte donc de caractéristiques stylistiques.

De même, les rimes de l'envoi du septième schéma ne sont pas intégralement similaires à celles des dernières rimes des strophes mais, cette fois, pour des raisons purement métriques. Si l'on ne considère que les cinq rimes finales des strophes, on obtient un schéma cxdcD, non saturé. Là encore, Marot va au plus simple en faisant rimer ce qui aurait dû être un vers blanc avec la rime secondaire la plus proche. La forme est usuelle, y compris sur le plan modulaire (3-2-vers), mais elle n'entre que partiellement en relation avec le schéma de départ. Les deux ballades sont, sur ce point, assez marginales. Les autres situations de non convergence sont plus attendues mais elles sont aussi beaucoup moins repérables dans la mesure où le schéma rimique y est identique des strophes à l'envoi.

Les schémas 3, 4 et 6 ont pour strophe de départ un dizain ou un dizain augmenté. La superstructure fondamentale de telles strophes est 2-2/2(3)/2-2-vers. Pour qu'une convergence exacte soit possible, il faudrait un envoi de quatre vers, il est ici de cinq :



Le quintil final de la pièce offre la même superstructure que celle du second groupe rimé des strophes mais il est augmenté de telle sorte que le nombre de vers soit équivalent exactement à la moitié de dix : cd cD (gr2 initial) → xcd cD (par augmentation) → ccd cD (pour saturation). En saturant le quintil de la façon la plus évidente, on retrouve les cinq derniers timbres des strophes. Le procédé est donc invisible sur le seul plan rimique.

Les strophes du cinquième schéma sont également des dizains marotiques mais l'envoi est plus long que le quintil souhaité par les rhéteurs puisqu'il s'agit d'un septain dont la structure est d'ailleurs assez problématique. Voici le texte. Marot y dit ce que l'image du pélican, décrit dans les strophes antérieures, représente :

[Les Corbeaux sont des Juifs exilés,	a	prop. principale
Qui ont a tort les membres mutilés	a	prop. subordonnée
Du Pellican :][c'est du seul Dieu et maistre.]	b	GP compl. du N. « membres » - ph.
[Les Oyselets, sont humains, qu'il fait naître.]	b	phrase
[Et L'oyseleur, la Serpente tortue,	c	début phrase coordonnée (principale)
Qui les deceut, leur faisant mesconnoître	b	prop. sub – [prop. participiale apposée
Le Pellican, qui pour les siens se tue.]	c	cod + relative]

Le « Pellican », qui enjambe sur le vers trois, appartient à une construction malaisée à comprendre. Je l'interprète de la façon suivante :

Les corbeaux sont des Juifs exilés qui ont mutilés a tort les membres du Pellican
du seul Dieu et maistre

Le Pellican est le seul Dieu et maistre.

Les trois premiers vers semblent être le résultat de la fusion des trois énoncés. Le dernier ressemble à ceux employés par Marot, dans la suite de l'envoi, lorsqu'il achève d'explicitier la comparaison via un schéma syntaxique récurrent classique (x est y). A partir de ce moment, les phrases se succèdent relativement rapidement et la perception d'une superstructure se perd. J'envisage 2-3-2 (en détachant la relative finale pour garder le rythme binaire de la structure comparant/comparé), peut-être 2-2-3 (pour maintenir la relative dans le module de son terme de rattachement). Il existe sûrement d'autres possibilités mais celle qui permettrait la convergence modulaire du septain avec les sept derniers vers des strophes (1/2-2-vers) est l'une des moins probables ne serait-ce que parce qu'elle isolerait le premier vers de l'envoi.

La superstructure des onzains du huitième schéma est incertaine⁴²⁷. Je ne peux donc déterminer avec certitude le niveau de convergence que ces strophes peuvent avoir avec le sizain qui conclut la pièce. Toutefois, l'hypothèse proposée dans le tableau semble témoigner d'un écart entre la structure modulaire des strophes (2-2/3/2-2-vers), qui s'achèvent *a priori* sur un quatrain, et celle de l'envoi (sizain 2-2-2-vers).

Quant à la superstructure des strophes du neuvième schéma, elle est évidente (trois quatrains ab ab rétro-enchaînés)⁴²⁸. Mais celle des deux envois l'est moins :

⁴²⁷ Chapitre 5.6.1.

⁴²⁸ Un bémol cependant : la troisième strophe de la cinquième pièce (2 32122) pour l'analyse en constituants.

« Des enfants sans soucy »

Prince d'Amours, à qui devons hommage,
 Certainement c'est un fort grand dommage,
 Que nous n'avons en ce monde largesse
 Des grands trésors de Juno la Deesse
 Pour Venus suivre, & que Dame Pallas
 Nous vint après resjouyr en vieillesse,
 Car noble cœur ne cherche que soulas

v.1 adresse au prince

v.2-4 princ. + relative rattachée à « dommage »

v.5-7 circ. + refrain isolable.

→ 1-3-3-vers ou 1-3-2-1-vers

« De soy mesme »

Prince d'amour regnant dessous la nue,
 Livre la moy en un lit toute nue,
 Pour me paier de mes maux la façon,
 Ou la m'envoie à l'ombre d'un buisson,
 Car s'elle estoit avecques moy seullete,
 Tu ne veis onc mieulx planter le cresson,
 Pour le plaisir d'une jeune fillette.

v.1-4 phrase

+ v. 1 adresse au prince

+ v. 2-3 1^{er} membre d'1 alternative

+ v. 4 2nd membre

v.5-7 phrase avec refrain isolable.

→ 4-3-vers

L'analyse en constituants montre une tendance à la formation d'un module terminal de trois vers dans les deux pièces mais l'hypothèse 3/2-2-vers, plus satisfaisante sur le plan métrique, est également convergente et, de plus, acceptable sur le plan logique (les grands trésors de Junon permettent de suivre Venus et l'envoi de la jeune fillette par le prince de planter le cresson). La superstructure de l'envoi pourrait alors coïncider avec celle de la fin des strophes si l'on passait outre le premier vers du second GR des strophes (vers d'enchaînement). Néanmoins, cette lecture se ferait au prix d'un déséquilibre important puisqu'elle mettrait en parallèle un GR (le deuxième des strophes) et un module (le tercet initial de l'envoi).

Une analyse modulaire comparée des fins de strophes et des envois des ballades illustre les limites de la convergence décrite par les théoriciens. Si les envois reprennent effectivement, le plus souvent, les rimes des strophes (91% des ballades), ils n'en reprennent que rarement la superstructure (27%). Cependant, si l'on considère comme convergentes les structures des schémas 3, 4 et 6, ce pourcentage passe en faveur d'une relation structurelle réelle entre les deux éléments constitutifs de la ballade (68%).

Refrain

Le refrain, s'il est parfois isolé sur le plan syntaxique du reste de la strophe, n'en n'est pas moins toujours numéraire dans les poèmes de Marot et n'est jamais « tiré par les cheveux ». Il

suffit de relire les extraits cités pour s'en convaincre. Dans la dernière pièce évoquée, par exemple, le poète dépeint les maux éprouvés « pour le plaisir d'une jeune fillette ».

Que ce soit sur le principe (illustration par la totalité du texte, d'une idée centrale exposée dans le refrain) ou dans la forme (trois strophes unissonantes avec refrain final suivies d'un envoi), les ballades de Marot sont, pour l'essentiel, conformes à ce qu'un lecteur ou un auditeur contemporain de l'auteur pouvait en attendre. Cette concordance se retrouve également dans les chants royaux.

7.1.2.2. Chants royaux

Le chant royal est identique à la ballade à ceci près que le nombre de strophes y est supérieur et les thèmes développés plus graves⁴²⁹ :

Le chant Royal n'est autre chose qu'une Ballade surmontant la Ballade commune en nombre de couplets, et en gravité de matière.

(Sébillot, dans Goyet, 1990_[38], p.115)

La parenté formelle, décrite par Sébillot, n'est pas originelle, elle est apparue progressivement :

Tel qu'il est dans sa forme primitive, ce genre se distingue donc de la ballade non seulement parce qu'il exige cinq couplets au lieu de trois, mais aussi parce qu'il ne possède pas de refrain et qu'il possède un envoi [...] L'introduction du refrain est due à Machaut lui-même.

(Lote, 1951_[163b], p. 286)

La contribution de Guillaume de Machaut à l'établissement des canons poétiques est, ici encore, fondamentale. En insérant dans le chant royal un élément appartenant à la ballade, il favorise probablement le rapprochement qui s'opère entre les deux formes. Au fil du temps, les schémas se stabilisent et l'évolution parallèle des deux structures aboutit ainsi à la mise en commun d'un nombre non négligeable de propriétés :

⁴²⁹ Six des sept pièces écrites par Marot traitent de sujets religieux. Seul le chant « dont le Roy bailla le Refrain » aborde une autre matière. On voit, d'ailleurs, par le titre de cette pièce, le rôle fondateur du refrain : l'écrivain forme son poème à rebours à partir du dernier vers, celui qui lui a été donné par son roi. Cette situation rappelle le célèbre écrit d'E. A. Poe dans lequel l'auteur décrit comment il aurait conçu « The Raven » à partir du refrain « Never more ».

Au XV^e siècle, on rencontre encore des chants royaux sans envoi, et plus rarement, sans refrain [...] Cependant, à cette époque, la forme devient de moins en moins libre, tout comme celle de la ballade. Elle comporte régulièrement cinq strophes, avec refrain, et un envoi égal à la moitié du couplet, ou à peu près. [...] La strophe est généralement de dix vers pour un refrain masculin, et de onze si le refrain est féminin. (Lote, 1951_[163b], p. 287)

Cette parenté tardive, issue de l'évolution et du figement des deux formes à la fin de Moyen Âge, n'échappe pas d'ailleurs aux théoriciens contemporains de Marot. Sébillet note, par exemple :

Sa structure est de cinq couplets unisones en rime, et égaux en nombre de vers, *ni plus ni moins qu'en Ballade* : et d'un Envoi de moins de vers, *suivant la proportion mentionnée au chapitre [des ballades]*. (dans Goyet, 1990_[38], p. 115)

Fabri, en revanche, ne dit rien de cette proximité. Il préfère centrer sa réflexion sur les problèmes de césure de vers dans le mètre plutôt que sur les questions de structure globale, comme l'illustre cet extrait :

Et doibt l'en touiours terminer substance entre la ou est la coupe ou la fin de ligne. Et pource qu'il est dict deuant que terminaison feminine ne fait point pleine syllabe il est requis que la IIII. syllabe qui est la coupe en champ royal soit masculine, car syllabe feminine a la IIII. place n'est que de trois et sa passe, qui est diminution de coupe, ou elle est de quatre et sa passe, qui est addition. (1521_[36], t. II, p. 97)

Il s'intéresse, de fait, particulièrement à la place des voyelles féminines et à leur relation avec les masculines et va jusqu'à décrire l'alternance en genre dans une énumération des caractéristiques du chant royal :

La plus commune maniere d'envoy, c'est de reprendre la lisiere des six ou sept lignes dernieres.[...]
Item, il doibt euite les coupes feminines, s'ilz ne sont synalimpees.
Item, il doibt vser en son champ royal de ligne feminine et puis masculine, ou de masculine et puis feminine. (ibid., t. II, p. 101)

Passées ces questions de microstructure, il donne enfin une définition générale du chant royal,

qui est, pour lui, composé de cinq strophes carrées de dix à onze vers de « semblables lisieres et couleurs » et d'un envoi égal à « la premiere ou derniere moytié de clause en rentrant a son palinode ». Rien de nouveau.

Le corpus témoigne, comme pour la ballade, d'une adéquation évidente entre les canons des théoriciens et les pièces de Marot.

n°	Section	N°	NP	Titre	p.	Incipit	FG	v§	Tot	F.catatonique §	F.cat. envoi	M	cad	Unis
23	Ballades	XV.2	55	CR de la conception	I.127	Lors que le Roy	11/5	11	60	ababccddedE	ddedE	A	1	Oui
24	Chantz	V	238	CR de la Conception	I.352	Dedans Syon	11/5	11	60	ababccddedE	ddedE	A	1	Oui
25	Chantz	VIII	241	CR Chrestien	I.357	Qui ayme Dieu	11/5	11	60	ababccddedE	ddedE	A	2	Oui
26	Chantz	IX	242	CR dont le Roy	I.359	Prenant repos	11/5	11	60	ababccddedE	ddedE	A	2	Oui
27	*Œuvres	XII	786	La Mort du Juste	II.713	N'est il fascheux	11/5	11	60	ababccddedE	ddedE	A	2	Oui
28	*Appendice	VI	805	CR de la fortune.	II.757	Le trespuissant	13/6	13	71	aabaabbccddcD	ccddcD	A	1	Oui

Toutes les pièces ne sont pas carrées mais elles sont en décasyllabes, elles sont unissonantes, elles ont un envoi et un refrain. Dans les pièces numéro 23, 24, 25 et 26, la strophe de départ est systématiquement le onzain que Martinon qualifie de « lyrique » – celui qui découle par augmentation du dizain classique – et dont le schéma est 2-2/3/←2-2-vers. La situation de l'envoi par rapport aux strophes reste similaire à celle décrite pour le schéma des ballades n°6 et pour cause, seul le nombre de strophes distingue les chants royaux des ballades numérotées 9, 10, 17 et 18 dans le relevé. Il suffit pour s'en apercevoir de mettre en parallèle une ballade et un chant royal :

Ballade, *Du Triumphe d'Arles*, t. I, p. 118

Chant Royal de la Conception
Nostre Dame t. I, p. 352

Dedans Syon au Pays du Judée
Fut un debat honneste suscitè
Sur la beaulté des Dames collaudée
Diversement par ceulx de la Cité :
Et sans faveur de Maison, ne de Race
Fut dit, que celle ayant le plus de grâce,
Seroit plus belle. Or sommes hors de peine
(Dit lors quelc'un) car Marie en est pleine,
Pleine en sa Forme, & pleine en ses Espritz.
Que ce Proces doncques plus on ne meine :
Seule merite entre toutes le Pris.

Ceste Sentence à son honneur vuydée
Maintes en mist en grand perplexité,
Qui pour envie, & gloire outrecuydée
Nouveau debat contre elle ont excité.
A leurs honneurs veullent qu'on satsface :
Si ont requis, que chanter on la fasse,
Disant qu'elle a l'Organe mal sereine,
Parquoy n'estoit en vertus souveraine.
Brief, de la voix toutes ont entrepris
La surpasser d'aultant, que la Sereine
Seule merite entre toutes le Pris

Au camp des Roys les plus beaux de ce Monde
Sont arrivez trois riches Estendars :
Amour tient l'ung de couleur blanches & munde,
Triumphe l'autre avecques ses Souldars,
Vivement painct de couleur Celestine :
Beaulté apres en sa main noble & digne
Porte le tiers tainct de vermeille sorte.
Ainsi chascun richement se comporte,
Et en tel ordre, & pompe primeraine,
Sont venuz veoir la Royale cohorte
Amour, Triumphe, & Beaulté souveraine.

En ces beaux lieux plus tost que vol d'Aronde
Vient celle Amour des Celestines pars,
Et en apporte une vive, & claire unde,
Dont elle estainct les fureurs du Dieu Mars :
Avecques France, Angleterre enlumine
Disant il fault qu'en ce Camp je domine :
Puis à son vueil fait bon guet à la porte,
Pour empescher, que Discorde n'apporte
La Pomme d'or, dont vint guerre inhumaine :
Aussi affin que seulement en sorte
Amour, Triumphe, & Beaulté souveraine.

Lors chascune a sa Chanson recordée
D'ung Estomac par froit debilité,
Mais ceste Vierge en voix mieulx accordée
Que Orgues, ne Luz, chanta ce beau Dicté :
Brunette suis, mais belle en Cueur, & Face,
Et si en tout toutes aultres j'efface.
Ce bien l'a fait la puissance haultaine
Du Dieu d'aymer, qui de sa Court loingtaine
M'est venu veoir, d'ardante Amour espris.
Doncques (non moy) mais sa bonté certaine
Seule merite entre toutes le Pris.

La voix, qui est de ce corps procedée,
Perça d'Enfer l'orde concavité :
Des neuf Cieulx a la haulteur excedée
Par son Hault ton, plein de suavité :
Qui fut ouy au Monde en toute place :
Mort endormit ; Dormantz plus froitz que glace
A resveillez : pauvre Nature humaine
Gisant au Lict se lieve, & se pourmaine
Du grand soulas qu'en ceste voix a pris :
Certainement qui tel bien luy ameine,
Seule merite entre toutes le Pris

Pas ne convient, que ma plume se fonde
 A rediger du Triumphe les ars,
 Car de si grands en haultesse profonde
 N'en feirent onc les belliqueurs Cesars.
 Que diray plus ? richesse tant insigne
 A tous humains bien demonstre & designe
 Des deux partiz la puissance tresforte.
 Brief, il n'est cueur qui ne se reconforte
 En ce pays, plus qu'en Mer la Seraine,
 De veoir regner (apres rancune morte)
Amour, Triumphe, & Beaulté souveraine.

Envoy

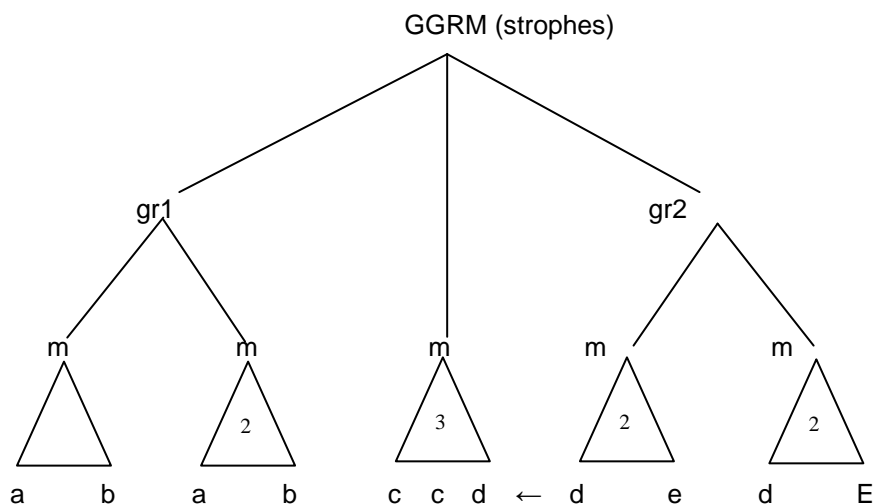
De la beaulté des hommes me deporté :
 Et quant à celle aux Dames, je rapporte
 Qu'en ce monceau laide seroit Helaine.
 Parquoy concludz, que ceste Terre porte
Amour, Triumphe, & Beaulté souveraine.

Lors l'Assistance en raison bien fondée
 Sur champ conclud (& conclud verité)
 Qu'impossible est telle voix redondée
 Estre [d]'Organe ayant impurité :⁴³⁰
 Mesmes Envie à la fin s'accorde à ce,
 Et refraignit à ce Chant son audace
 Mieulx que Pluton sa fureur inhumaine
 Au chant d'Orphée en l'infernal Dommaine.
 Donc Estomachz de froidure surpris,
 Quand chanterez, chantez Marie saine
Seule merite entre toutes le Pris

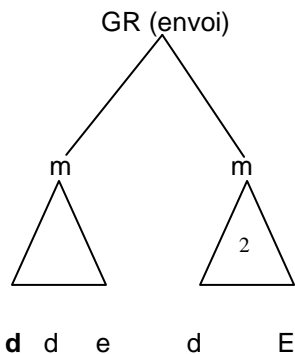
Envoy

Le divin Verbe est la voix, & alaine,
 Qui proceda d'organe non vilaine,
 C'est de Marie, où tous biens sont compris :
 Dont de rechef ce Refrain je rameine,
Seule merite entre toutes le Pris.

Les deux pièces mises côte à côte sont évidemment semblables sur le plan structurel sauf pour le nombre de strophes. Elles répondent aussi aux schémas attendus :



⁴³⁰ Vers faux dans l'édition Defaux. Correction à partir de son édition de référence (Dolet, 1538_[6]).



Certes, il manque l'alternance en genre pour que le canon absolu décrit par Fabri soit respecté⁴³¹ et les strophes ne sont pas carrées, mais l'essentiel est là dans le chant royal sur la Conception : cinq strophes unissonantes avec refrain et envoi. De même dans le « Chant Royal Chrestien » (t. I, p. 357) ou « La Mort du juste » (t. II, p. 713), qui reprennent tous ces critères. Pourtant trois raisons m'ont amenée à citer ce texte en particulier :

- thématique : la glorification de l'Immaculée Conception est d'usage dans le chant royal⁴³².
- formelle, paradoxalement, pour montrer que tous les critères ne sont pas nécessairement employés dans le chant royal, même au début du XVI^e siècle.

⁴³¹ Seules les strophes des pièces 25 et 27 sont alternantes en genre (alternance intra-strophique) chez Marot.

⁴³² La relation entre le contexte (concours du Puy), la forme (chant royal) et le thème (Conception nostre Dame) apparaît régulièrement dans les traités de seconde rhétorique. Dans le *Doctrinal* de Baudet de Herenc^[40], par exemple, on peut lire :

Cy s'ensuyt la forme et taille d'ung chant royal, qui se font a Dieppe en Normandie ; et s'appelle chant royal pour ce que l'on commence et fine en telle manière que l'on veult ; et doit parler de la Nativité Nostre Dame et de la Passion Nostre Seigneur et de l'Assomption Nostre Dame.

(dans Langlois, 1902^[41], p. 172)

L'Anonyme de *L'Art en science de réthorique* est plus précis encore sur le contexte :

Chantz royaux se font a refrain tout ainsi que les balades, les lignes des coupletz selon le nombre des sillabes du refrain ; les quels sont usitez et se recordent es puyx royaux, ou se donnent couronnes, palmes et chappeaux de laurier a ceulx qui sçavent mieulx faire et emportent le pris, comme on fait a Rouan a la Conception Nostre Dame, et Diepe et Amyens a l'Assomption.

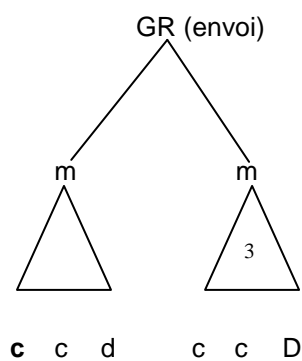
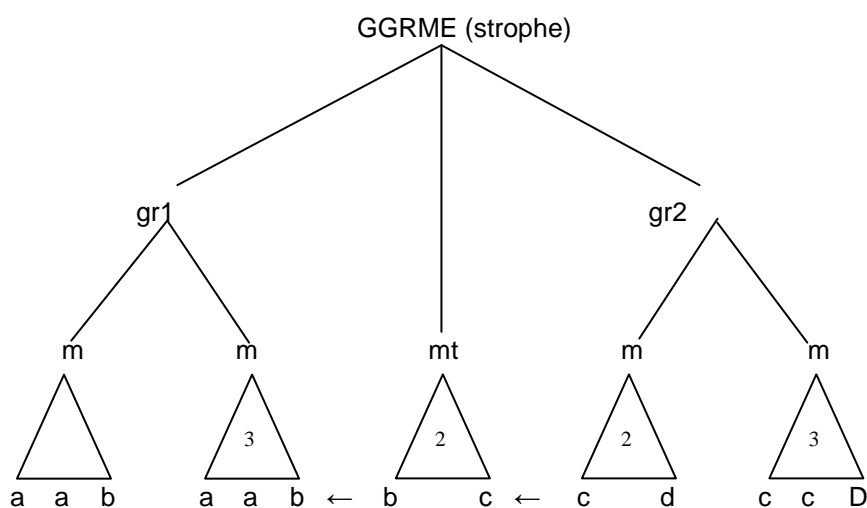
(dans Langlois, 1902^[41], p. 302)

Mais ce lien n'est pas nouveau. Déjà, dans *Las Leys d'amors*, Molinier explique que la conception est l'un des thèmes privilégiés lors des concours du Puy (« Qui per mespretz ditz mal de Gay saber / Dont tug que may tot jorn prendro plazer / [...chantan...] / Lauzor de Dieu e de la sua mayre » (1919^[45], t. I, p. 33 : « Qui par mépris dit mal du Gay savoir où toi, tu dois toujours prendre plaisir...chantant...louange de Dieu et de sa mère). De même, la confrérie du Puy de Rouen, créée peut-être au XII^e siècle, porte le nom de Confrérie de la Conception Nostre Dame.

- structurelle : en utilisant un tour relatif qui marque la conséquence au vers précédent le retour de l'ultime refrain (« Dont de rechef ce Reffrain je rameine »), Marot dit clairement qu'il l'illustre en amont.

Cette pièce illustre donc la norme et les marges autorisées. A ce titre, elle est assez représentative de ce qui se passe dans le corpus marotique de l'*Adolescence* pour les pièces à formes fixes : Marot suit les schémas des Anciens sans forcément aller aux termes des contraintes les plus restrictives. Cependant, dans le chant royal, qui est le genre sérieux par excellence, il ne s'autorise pas d'écart important. Rabelais non plus si l'on en juge par le « Chant Royal de la fortune » (t. II, p. 757).

Ce chant, le seul dont les couplets ne sont pas des onzains, n'est en effet pas de Marot mais de son ami. La pièce a pour base une suite de cinq treizains issus du dizain marotique. Le second groupe rimé étant de cinq vers dans les strophes (superstructure 3-3/2/2-3-vers.) et l'envoi étant de six, il faut de nouveau adjoindre un vers au début du premier module du second GR des strophes pour retrouver un schéma propre au 6-vers de l'envoi :



Dans cette hypothèse, le troisième vers de l'envoi s'achève sur un contre-rejet :

Prince, quiconque en ceste corpulence
Humaine estant, par terrestre opulence,
Ainsi qu'ay dict, vivra : *visiblement*
Le verra l'on assis sans deffailance,
Au grand banquet d'eterne precellance,
Remercier le Seigneur humblement.

Le décalage forme/sens est évident. L'importance donnée à l'adverbe déplacé peut s'expliquer par la thématique religieuse qui domine le texte (il s'agit, en effet, d'une parabole portant sur l'invitation au repas du Seigneur). L'adverbe semble ainsi appuyer l'idée d'une évidence de la foi. Cependant, l'existence même de ce rejet n'invalide pas l'hypothèse de départ. La structure reste relativement peu étonnante malgré la longueur des strophes.

Aucune innovation formelle remarquable n'apparaît donc dans ce corpus. Les chants royaux y sont en effet globalement conformes aux écrits théoriques et les ballades, lorsqu'elles diffèrent des schémas d'usage, ne s'en éloignent que très peu. On trouve effectivement une pièce unissonante et quelques envois à lisières non similaires aux dernières rimes des strophes mais l'ensemble demeure essentiellement classique. De fait, Marot, dans ses œuvres de jeunesse, suit les pas de son père⁴³³. Il suffit d'ailleurs de comparer ces écrits avec ceux de Jean Marot pour s'en convaincre. Je cite le « Chant royal de la Conception nostre Dame » (sd_[72], p. 51) :

Lors que au Palais de la cite de Balle
L'empereur tint court ouverte & planiere
Ung homme armé vint arriver en salle
Le glayve au point, parlant en tel' maniere.
Le Chevallier je suys au grises armes
Dit noble cueur, qui contre tous gensd'armes
Veulx soustenir ma Maistresse & ma Dame
Tige d'honneur, belle de corps, & d'ame.
Gar des l'instant de sa prime facture
Elle a este sans quelque tache infame,
Pure en concept oultre loy de nature.

⁴³³ Sur les relations père/fils, je renvoie à l'article de François Cornilliat, « La complainte de Guillaume Preuhomme, ou l'adieu de Marot à la "grande rhétorique" », dans Defaux et Simonin, 1997_[102], p. 165-183.

Ung Chevallier errant sans intervalle,
De blanc & noir armé a la legiere,
Se lieve sus, & d'une façon malle
Va profferer, C'est chose mensongiere
Qu'ung corps produict par nature & ses germes
Naisse tout pur : car saint Paul dit ces termes
Ceux d'Adam naiz, ou tissuz de sa lame,
Seront conceupz d'originelle flame.
Or est ainsi qu'elle est par geniture
Fille d'Adam, par quoy je ne la clame
Pure en concept oultre loy de nature.

L'autre respon, o bouche desloyalle
Tu entends mieulx que ne diz la matiere :
Car ains que Dieu par grace speciale
Eust fait le ciel, il la preveut entiere
Estre creee a fondemens si fermes,
Qu'onques peché ne les rendit enfermes.
Reconnois donc ton erreur & diffame
Ou autrement (pour son honneur & fame)
Voila mon gand. Et l'errant s'aventure
De le lever, disant qu'onc ne fut femme
Pure en concept oultre loy de nature

Lors l'Empereur soubz guyde imperialle
Le camp ordonne a leur grande priere.
Puis deux coursiers d'une puissance egalle
Leur a transmis en ordre singuliere.
Chascun adonc aux belliqueux vacarmes
Se veult monstrier : prennent lances, guisarmes,
Mais noble cueur que charité enflame,
Crye a l'errant, Lasche remply de blasme
Monstrier te veuil que celle creature
Dont tu mesdis, odore plus que basme
Pure en concept oultre loy de nature.

Foudre ne part plus soubdain ne devalle
Que l'assaillant quant eut donné carriere
Si que du choc il jecte triste & palle
Le poure errant, envers jambes arriere,
Lequel portoit une Pye en ses armes
D'argent & fable. aux yeulx il eut les larmes
Quant noble cueur qui d'or portoit une M
En champ d'asur, luy ravyt une lame
De son harnoys pour la desconfiture
Mieux approuver a la belle qu'il ame
Pure ne concept oultre loy de nature.

Prince du puy plus qu'eschellé bigame
Il fut hué, dont de douleur se pasme,
Disant, JESUS, raison veult & droicture
Qu'en tout honneur ta mere je reclame
Pure en concept oultre loy de nature.

Le schéma strophique est le même, la facture de l'envoi est identique, le thème est le même (prouver la valeur de Marie par des méthodes, certes, différentes⁴³⁴). Clément ici n'innove pas. Il n'innove pas non plus vraiment dans les rondeaux.

7.2. Rondeaux

L'histoire du rondeau est comparable à celle de la ballade dans la mesure où il atteint son apogée peu de temps avant Marot et décline par la suite. Mais avant de voir le point d'aboutissement sur lequel l'histoire se termine, il convient de revenir aux origines de la forme.

7.2.1. De la ronde au rondeau

Les théoriciens ne semblent pas être d'accord sur la genèse du rondeau. Lote évoque à ce sujet une discussion entre deux auteurs, l'un envisageant une source latine, l'autre une origine populaire :

⁴³⁴ La joute chevaleresque de Jehan correspond davantage au monde médiéval que les combats policés décrits par Clément. A chacun son époque.

La forme du Rondeau a également préoccupé Fr. Genrinch. Sans doute a-t-il raison, semble-t-il, de rejeter la théorie de H. Spanke, selon laquelle ce genre serait né des rondeaux latins, tandis qu'il est vraisemblablement une création populaire et dérive des transformations du rondel primitif.

(1951_[163b], p. 184)

La seconde hypothèse est tentante pour des raisons formelles sur lesquelles je reviendrai. Cependant, je ne pense pas qu'il faille pour autant négliger la première. Il est possible en effet que deux formes, l'une populaire, l'autre peut-être plus littéraire, se soient séparées à une date donnée et rejointes ensuite⁴³⁵. Une autre querelle est davantage porteuse d'informations pour l'étude des superstructures, celle qui touche à l'étymologie du nom. Là encore, deux théories semblent s'opposer. Dans l'une, l'origine prime :

« Le *Rondeau* est appelé ainsi, écrit très justement G. Raynaud, non point... à cause de la répétition du refrain, qui forme le cercle, le *rond*, mais parce que, primitivement, c'est une petite chanson destinée à accompagner la danse connue sous le nom de *ronde*. »

(ibid. p. 297)

dans l'autre, la forme :

D'où le Rondeau est ainsi appelé. – Le Rondeau est ainsi nommé de sa forme. Car tout ainsi que au cercle (que le Français appelle Rondeau) après avoir discoursu toute la circonférence, on rentre toujours au premier point duquel le discours avait été commencé : ainsi au Poème dit Rondeau, après tout dit, on retourne toujours au premier carme ou hémistiche pris en son commencement.

(Sébillot, dans Goyet, 1990_[38], p. 106)⁴³⁶

Les deux approches peuvent également coexister. La première raconte une situation historique, dans laquelle une danse était accompagnée d'un chant, mais ce chant a pu lui-même prendre, à un stade de son évolution, une forme circulaire semblable à celle de la ronde

⁴³⁵ La question mériterait d'être approfondie mais une étude diachronique remontant aux origines outrepasserait le cadre de mon étude.

⁴³⁶ Legrand donne également une étymologie associée à la forme dans *Des Rimes*_[42]:

« Si doiz sçavoir que pluseurs ditz sont appelez rondeaulz, lesquelz vont en rondelant et en respondant baston [vers] a aultre, et pour tant sont ilz ainsi nommez »

(dans Langlois, 1902_[41], p. 4)

Etymologie qu'il s'empresse de corriger en renvoyant à la danse en ronde.

dansée. J'étudierai cette caractéristique formelle plus largement par la suite – elle est centrale pour comprendre le fonctionnement du rondeau – mais avant cela, je voudrais revenir un instant à la genèse du schéma et donc aux chansons à danser.

Lote décrit très précisément le processus par lequel la chanson a évolué vers le rondet de carole puis vers le rondeau que l'on dit *triolet* :

Ces chansons se dansaient encore au début du XII^e siècle, ce qui permet de les rapprocher des chansons d'histoire. Elles auraient donc répondu à une formule *aaaB* ou *aaaBB*, soit par rattachement du refrain au couplet, *aaabB*, puis, par division du long vers *B*, *aaabCB*, et, par perfectionnement *aaabAB*. La grande innovation aurait consisté à introduire le premier vers du refrain dans le corps du couplet, où il aurait occupé la seconde place, d'où un nouveau schéma *aAabAB*. Cette forme du rondet de carole, primitive et régulière, n'est peut-être pas tout à fait récente à la fin du XII^e siècle ; en tout cas elle existe déjà à cette époque, puisque *Guillaume de Dôle* nous en donne un exemple :

C'est la jus enmi les prés,
- *J'ai amors a ma volenté*,
Dames i ont baux levez ;
Gari m'ont mi oel.
- *J'ai amors a ma volenté*
Teles com je vuel.

[...]

Il ne restera plus qu'à placer, en outre, le refrain tout entier en tête de pièces semblablement construites pour qu'on aboutisse au rondel de huit vers, c'est-à-dire au *Rondeau dit ancien*, qui sera le *triolet* du XVII^e siècle, et qu'on rencontre déjà à la fin du XIII^e, pendant la période courtoise.

(Lote, 1951_[163b], p. 207)

La première strophe d'une chanson de toile et trois passages d'un rondet de carole extrait lui aussi du *Guillaume de Dôle*⁴³⁷ peuvent servir à illustrer son propos :

⁴³⁷ Les deux textes sont extraits de l'*Anthologie de la poésie lyrique française des XII^e et XIII^e siècles*, Dufournet, 1989_[63], p.50 et 56. La « Bele Aigentine » est aussi citée dans *Le Roman de Guillaume de Dôle* (v. 2235) où elle est chantée par un des personnages du livre. La mention de cette pièce dans ce roman témoigne du fait qu'elle a probablement marqué l'imaginaire médiéval.

Chanson de toile de la *Bele Aiglentine* (§1-rimes par assonances)

Bele Aiglentine en roial chamberine	a	46	
Devant sa dame cousoit une chemise :	a	46	
Ainc n'en sot mot quant bone amor l'attise.	a	46	
<i>Or orrez ja</i>	B ₁	4	ref. surnuméraire
<i>Comment la bele Aiglentine exploita.</i>	B ₂	46	= dans toutes les §

[... sur le même schéma]

Rondet de carole de *La jus, desoz la raimé* (§1, 3 et 6-rimes par assonances)

La jus, desoz la raimé,	a	6	3 v. sur le même timbre
<i>Einsi doit aler qui aime,</i>	a	7	puis 1 vers
Clere i sourt la fontaine,	a	6	Le 2 ^e v. reprend partiellement
Ya !	b	1	le dernier (contre rime)
<i>Einsi doit aler qui bele amie a.</i>	b	10	Ens. hétérométrique, peut-être isochrone pour les v. 1, 2 et 3. ⁴³⁸

[...]

C'est tot la gieus, enmi les prez,	a	7	Suite hétérométrique.
<i>Vos ne sentez mie les maus d'amer !</i>	A	10	Le 2 nd vers reprend totale-
Dames i vont por caroler,	a	7	ment le cinquième et partielle-
Remirez vos braz !	b	5	ment le groupe formé par
<i>Vos ne sentez mie les maus d'amer</i>	A	10	le 5 ^e et le 6 ^e vers
<i>Si com ge faz !</i>	b	4	(contre-rime).

[...]

La jus desouz l'olive,	a	6	Même schéma que pour la
<i>Ne vos repentez mie,</i>	A	6	troisième strophe mais l'ens.
Fontaine i sourt serie :	a	6	est isométrq et se rapproche
Puceles, carolez !	b	6	davantage ainsi de formes
<i>Ne vos repentez mie</i>	A	6	plus tardives
<i>De loiaument amer.</i>	b	6	

[...]

⁴³⁸ Pour une définition de l'isochronie, voir le *Petit dictionnaire métrique* Cornulier, 1999a_[125]. On n'y trouve aussi une définition de la contre-rime, que l'on peut compléter par la lecture des articles parus dans *Poésie et Chant* (Cornulier, 2005b_[133]). On retrouvera sous peu ce terme déjà rencontré en fin de sixième partie.

Les deux pièces ne se ressemblent pas sur le plan structurel. Plus encore, lorsque l'on regarde dans sa totalité le second texte, on constate l'absence complète d'une périodicité interne présente dans la première. Pourtant, ces fragments mettent aussi en évidence, par delà cette hétérogénéité apparente, la filiation signalée par Lote entre certaines des strophes du rondet et celles de la chanson de toile telle qu'elle apparaît dans la *Bele Aiglentine* (quintils aaabb avec refrains intra- ou trans-strophiques). Ainsi, si l'on veut schématiser l'évolution de la chanson vers le triolet, on obtient, à partir de son historique et des exemples évoqués :

Chanson				Rondet		Triolet				
aaaB / aaaBB	→	aaabB	→	aaabCB	→	aaabAB	→	aAabAB	→	ABaAabAB
		rattachement du couplet au refrain		division du vers long		perfectionnement		introduction du 1 ^{er} vers du refrain		introduction du refrain entier en tête de strophe

La dernière étape mène jusqu'au rondeau qu'Eustache Deschamps illustre sous le terme de *rondeau sangle* et l'anonyme lorrain sous celui de *petit rondel*. G. de Machaut en a également écrits. Je le cite ici⁴³⁹ :

<i>Ma fin est mon commencement</i>	A	} refrain servant de matrice
<i>Et mon commencement ma fin.</i>	B	
Et teneüre vraiment.	A	reprise structurelle du v. 1
<i>Ma fin est mon commencement.</i>	A	reprise complète du v. 1
 Mes tiers chants trois fois seulement	a	} reprise structurelle du refrain
Se retrograde et einsi fin.	b	
<i>Ma fin est mon commencement</i>	A	} reprise complète du refrain
<i>Et mon commencement ma fin.</i>	B	

Ce rondeau évolue lui-même vers d'autres formes, qui se rapprochent de celles de Marot.

7.2.2. « Rondeaux » et non « rondeau »

Lote mentionne ainsi dans l'œuvre de Deschamps le *Rondeau double* – désigné par Gracien Du Pont *Rondeau quatrain* en raison de son schéma, ABAB abAB ababABAB – et l'illustre par le texte suivant :

⁴³⁹ Delvaille, 1991_[56], p. 289.

Joieusement, par un tresdoulz jour,	A ¹
En jouissant menrray vie joieuse,	B ¹
Comme celui qui se doit resjourir	A ²
Et joie avoir en la vie amoureuse.	B ²

Se joieus suy, chascun le puet veir	a
A mon chanter, tresplaisant gracieuse.	b
Joieusement, par un tresdoulz jour,	A ¹
En jouissant menrray vie joieuse,	B ¹

Pour ce doy bien vostre amour conjourir,	a
Et joye avoir, humble flour precieuse ;	b
S'en chanteray tant que l'en puist ouir	a
Que mon chant vient de voix douce et piteuse.	b
Joieusement, par un tresdoulz jour,	A ¹
En jouissant menrray vie joieuse,	B ¹

(Deschamps cité par Lote, 1951_[163b], p. 292⁴⁴⁰)

Le schéma proposé par Deschamps correspond imparfaitement à la forme du poème puisque la reprise du quatrain initial, qui devrait être totale au terme de la pièce, y est ici partielle. Pour retrouver une illustration parfaite du schéma, il faut recourir au *Traité de rhétorique*. On y lit, en effet, sous l'appellation rondel double, la pièce suivante⁴⁴¹ :

⁴⁴⁰ Cette pièce apparaît avec 15 vers dans l'édition des *Œuvres* (Deschamps, 1884_[31a], vol. 4, p. 33). Pour donner une apparence de reprise complète de la matrice, les vers ont été paginés en un tercet, un quintil, un sizain (curieux). Pour une liste des schémas rimiques des rondeaux chez Deschamps, voir vol. 11_[31], p. 124-126.

⁴⁴¹ *Traité de rhétorique*_[27], dans Langlois, 1902_[41], p. 263.

M1	Vecy ung rondel <u>Que je forge et double,</u>	A ₁ B ₁	refrain = matrice du rondeau sous forme de quatrain
M2	C'est ung rondel double, Broillét, Dieu scet quel.	B ₂ A ₂	inverti
M1	Faictes en ung tel, <u>Vous arés ung double ;</u>	a b	reprise structurelle du module 1 de la matrice
M2	Vechy ung rondel Que je forge et double.	A ₁ B ₁	reprise complète du module 1 de la matrice
M1	Il est sans coustel <u>Carpenté moult trouble.</u>	a b	reprise structurelle du quatrain de la matrice
M2	Se trop vous entrouble, Laissiés a l'ostel.	b a	
M1	Vechy ung rondel <u>Que je forge et double,</u>	A ₁ B ₁	reprise complète de la matrice
M2	C'est ung rondel double, Broillét, Dieu scet quel.	B ₂ A ₂	

Chez Deschamps déjà, le schéma tend à se simplifier au détriment des reprises de vers. Lote note à ce propos :

En outre, si l'on se reporte à l'exemple qu'il a donné du Rondeau double, on constate qu'à la fin du poème, le refrain est écourté et n'a pas été répété dans son entier. Telle est, généralement, la manière de Christine de Pisan, qui le plus souvent ne reprend qu'un seul vers du refrain.

(*Histoire du vers français*, 1951_[163b], p. 293)

L'abandon des reprises totales au profit de reprises partielles est donc en usage dès le début du XV^e siècle. Le mouvement s'amplifie ainsi jusqu'à ce que la répétition ne fasse plus qu'un seul vers aux deux reprises. En témoigne ce poème par contradiction de Ch. de Pisan⁴⁴² :

<i>De triste cuer chanter joyeusement</i>	A	} refrain
<i>Et rire en dueil c'est chose fort à faire,</i>	b	
<i>De son penser monstrier tout le contraire,</i>	b	
<i>N'yssir doulz ris de doulent sentement,</i>	a	

⁴⁴² Ch. De Pisan, dans Delvaille, 1991_[56], p. 289.

Ainsi me fault faire communement,	a	
Et me convient, pour celer mon affaire,	b	
<i>De triste cuer chanter joyeusement.</i>	A	reprise partielle du refrain
Car en mon cuer porte couvertement,	a	
Le dueil qui soit qui plus me peut desplaire,	b	
Et si me fault, pour les gens faire taire,	b	
Rire en plorant et très amerement	a	
<i>De triste cuer chanter joyeusement.</i>	A	reprise partielle du refrain

Cette manière est aussi celle de Charles d'Orléans, à la même période. Elle est également partiellement celle de G. Machaut qui, un demi-siècle auparavant, ne répète déjà plus que le premier vers du refrain au premier bouclage mais le reprend encore dans sa totalité au second.

De cette tendance à la réduction, incomplète chez Machaut et plus étendue chez Eustache Deschamps et Christine de Pisan, naît une nouvelle forme de rondeau, le *Rondeau nouveau* ou *rondeau à rentrement* (Lote, 1951_[163b], p. 293). Or cette simplification formelle n'est pas sans conséquence puisqu'elle entraîne un changement de statut du refrain. La strophe qui le forme ne pouvant plus, en effet, être considérée pleinement comme un refrain dans la mesure où elle n'est plus répétée dans sa totalité, devient alors non spécifique :

La pièce débute par une strophe ordinaire, que plus rien ne signale à l'attention, sauf que les premiers mots seuls vont y jouer le rôle de l'ancien refrain qui embrassait plusieurs vers. En 1432, le *Doctrinal* de Baudet Herenc fait déjà état de cette transformation ; l'auteur appelle *rondeau simple* une pièce dont la première strophe est de quatre vers, la seconde de deux, plus le rentrement, la troisième de quatre, plus le rentrement ; il appelle *rondeau double* une pièce qui débute par un cinquain, suivi de deux autres couplets, l'un de trois vers, l'autre de cinq, accompagnés chacun d'un rentrement.

(Lote, 1951_[163b], p. 300)

Cette évolution aboutit ainsi au résultat suivant, qui apparaît dans *Doctrinal* (dans Langlois, 1902_[41], p. 190) :

§1	<i>J'aime qui m'aime</i> , autrement non.	a	
	Qui ne m'aime je n'en puis mais,	b	
	Et veul mieulx que n'ayme jamais,	b	
	Se je n'ay d'estre amé le nom.	a	
§2	Sans partie amer n'est pas bon	a	
	Pour viv[r]e joyeux desormais,	b	
	[<i>J'aime qui m'ayme.</i>]	*	rentrement
§3	Se ma dame de hault renom	a	
	De reffus me fait entremès,	b	
	En la grace d'Amours le mès,	b	
	Pour acquerir hault gerredon.	a	
	<i>J'ayme qui m'ayme.</i>	*	rentrement

A partir du milieu du XV^e siècle, les superstructures du rondeau se figent et il ne reste plus de la diversité originelle que quelques formes dont celles-ci. Sébillet les répertorie dans son traité :

1. Quatre sortes de Rondeaux. Premier, Triolet.

- Le Triolet se fait de deux vers au premier couplet, d'un au second, et de deux au tiers. Car te faut présupposer que le Rondeau de sa nature est parti en trois membres, que nous appellerons couplets, d'ancienne appellation. Et que après le second couplet se fait répétition ou reprise comme après le tiers. [...]

2. Rondeau simple. – Le Rondeau simple a quatrain en premier couplet, et quatrain en dernier, unisones, dont les premiers et derniers vers symbolisent, et les deux du milieu demeurent en rime plate. Le second couplet n'a que deux vers ressemblant en rime les deux premiers du premier couplet : et reprend-on après le second couplet, et en la fin du tiers le premier vers du premier, ou seulement l'hémistiche. [...]

3. Rondeau double. – Le Rondeau double est celui qui a cinquain pour le premier couplet, et cinquain pour le dernier uniformes, comme requiert la nature du Rondeau : mais tels que les deux vers premiers de chaque cinquain fraternisent en rime plate : le tiers et quart tout ainsi, mais en autre terminaison : et le cinquième symbolise avec les deux premiers. Le second couplet est de trois vers, de rime consonante aux trois premiers du couplet. [...]

Ce rondeau s'appelle double à la différence du simple, pource qu'il a treize vers, où le simple n'en tient que dix [...]⁴⁴³

⁴⁴³ Note mienne : le rondeau double connaît, comme le rondeau simple, un équivalent avec reprise complète du refrain en fin de pièce. L'exemple est de Jean Molinet_[43] (double rondeau p. 230 de l'*Art de Rhétorique vulgaire*, dans Langlois, 1990_[41]) :

4. Rondeau redoublé ou parfait. – Il y a une autre espèce de Rondeau dit parfait, ou redoublé, à cause que de moitié ou plus il surmonte le double en nombre de vers et de reprises, et se fait ou du simple ou du double, en sorte qu'il admet autant de couplets qu'il y a de vers au premier couplet : et à la fin de chaque couplet suivant son ordre se répète un vers du premier couplet l'un après l'autre. Mais avise que la reprise de cettui n'est pas abondante hors du couplet comme ès autres : ains le vers repris est du nombre des [vers] constituant le couplet. [...]

(dans Goyet, 1990_[38], p. 107 et suivantes)

Une autre forme, dont la strophe de base est de trois vers⁴⁴⁴, s'ajoute dans le corpus marotique à celles mentionnées par Sébillet. De plus, le rondeau redoublé qu'il décrit n'est pas celui de Marot. Malgré cela, la classification qu'il donne ici est parfaitement exploitable et rend compte pleinement de ce à quoi peuvent ressembler les rondeaux à l'époque de Marot. Par ailleurs, il ne considère pas le rentrement comme numéraire et prend ainsi acte du changement de statut du refrain⁴⁴⁵. Cependant, s'il n'appartient pas à la superstructure métrique, il n'en a pas moins un rôle à jouer sur le plan logique. Il faudra tenter de définir ce rôle à partir des pièces de Marot. Une autre question de sens et de syntaxe nécessite un examen à un autre

Quant vous avez assez musé	A ₁	
Au temps que j'ay pour vous usé	A ₂	
Et la vérité bien savez,	B ₁	matrice
Espoir que pitié vous avrez	B ₂	
D'un simple innocent pou rusé.	A ₃	
Jamais ne seray refusé	a	
Ne de mal servir accusé,	a	reprise structurelle du M1 de la matrice
Se mes pas sont bien mesurez,	b	
Quant vous avrez assé musé	A ₁	
Au temps que j'ay pour vous usé.	A ₂	reprise compl. 2 premiers v. du M1 de la matrice
Se trouvésuis si osé	a	
D'avoir vostre bruit alosé,	a	
Dont je suis beaucoup honnorez,	b	reprise structurelle de la matrice
Le don de mercidonrez,	b	
Affin que ne soye abusé.	a	
Quant vous avez assez musé	A ₁	
Au temps que j'ay pour vous usé	A ₂	
Et la vérité bien savez,	B ₁	reprise complète de la matrice
Espoir que pitié vous avrez	B ₂	
D'un simple innocent pou rusé.	A ₃	

⁴⁴⁴ La pièce concernée est d'attribution incertaine.

⁴⁴⁵ Il est beaucoup plus explicite à ce propos dans la section concernant la ballade quand il oppose le refrain « numéraire » de celle-ci au refrain (rentrement) « super-numéraire » de celui-là (p. 113).

niveau de la structure, celui des strophes. Ces études demandent d'abord une définition précise du schéma.

7.2.3. Le rond double des rondeaux

Trois formes restent donc à l'époque de Marot si l'on décompte le rondeau parfait. Trois formes mais une seule organisation en double rond, décrite par B. de Cornulier dans deux articles, « Rime et contre-rime » et « Le rond double du rondeau ».

7.2.3.1. Le rondeau triolet⁴⁴⁶

Dans « Le rond double du rondeau » (1992_[121], p. 51-63), l'auteur propose d'abord une analyse séquentielle ou linéaire du schéma. Elle correspond à une description simple de la forme :

Soit une matrice initiale binaire, dont les deux parties sont ici les vers 1 et 2. D'abord, elle est suivie d'un équivalent rimique de sa première partie, soit ici le vers 3 rimant au vers 1, puis d'un équivalent littéral de cette même première partie, soit ici le vers 4, répétant le vers 1. Enfin, elle est suivie d'un équivalent rimique de sa totalité, soit ici les vers 5-6 rimant aux vers 1-2, puis d'un équivalent littéral de cette totalité, soit ici les vers 7-8, répétant les vers 1-2.

Si l'on reprend le triolet de Machaut, la matrice initiale est donc :

<i>Ma fin est mon commencement</i>	A
<i>Et mon commencement ma fin.</i>	B

A partir de cette matrice, le poème se développe alors de la façon suivante :

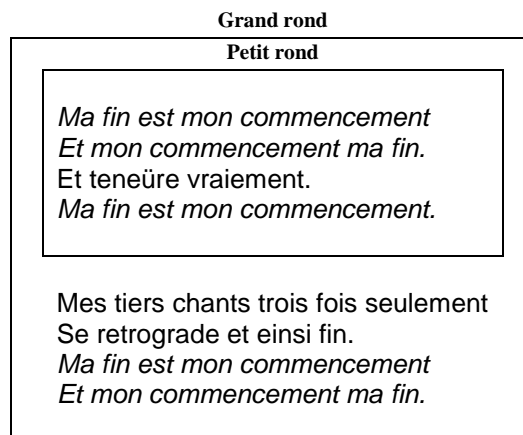
⁴⁴⁶ Le terme de *triolet* n'est pas employé par les théoriciens des arts de rhétorique. Ceux-ci parlent, le plus souvent de *rondel*, *simple rondel* (Molinet_{[43][41]}), *petit rondel*, (Anonyme lorrain_{[26][41]}). Baudet de Herenc utilise *rondel rondelant*_{[40][41]}.

Et teneüre vraiment.	a	équivalence rimique avec le vers 1
<i>Ma fin est mon commencement.</i>	A	équivalence littérale – reprise du vers 1
Mes tiers chants trois fois seulement	a	équivalence rimique avec le vers 1
Se retrograde et ainsi fin.	b	équivalence rimique avec le vers 2
<i>Ma fin est mon commencement</i>	A	équivalence littérale – reprise du vers 1
<i>Et mon commencement ma fin.</i>	B	équivalence littérale – reprise du vers 2

B. de Cornulier complète ensuite cette description en y ajoutant plusieurs niveaux :

Analyse du double rond du triolet (1) : Le rondeau triolet se caractérise par une double structure emboîtée, avec bouclage par répétition finale de l'élément initial, l'identification de cet élément se faisant d'abord au niveau des vers (bouclage du quatrain initial – disons : *petit rond* – par retour au premier vers), puis au niveau des distiques (bouclage du triolet, ou *grand rond*, par retour au premier distique).
(ibid. p. 52)

Soit :



Il expose enfin les séries d'équivalences mises en jeu dans cette forme :

Structure du triolet (2) : La forme totale définitive du triolet, acquise à la fin du vers 8, est équivalente à la forme totale provisoire du « noyau » achevé par le vers 4.

Le noyau s'analysant comme composé d'une matrice dont l'élément initial est repris rimiquement, puis bouclé répétitivement (d'où le schéma rimique (a.aA) en notation mixte traditionnelle), la totalité re-présente donc le même schéma, à cette différence seulement que chaque élément y représente un distique noyau, au lieu d'un vers. Le triolet total est donc ici un quatrain (répétitivement) bouclé de distiques comme le noyau est un quatrain bouclé de vers.

((ibid.p. 53)

Cette organisation semble complexe. Pourtant, lorsqu'elle est mise à plat, la simplicité du système apparaît. B. de Cornulier a fait ce travail d'éclaircissement à partir d'un autre triolet de Machaut, dans une étude sur les contre-rimes⁴⁴⁷:

Dans *Le Voir Dit* de Guillaume de Machaut (environ 1365), le poète écrit, au début d'une lettre à la dame qui lui a donné le nom d'ami :

				<i>mot conclusif de vers</i>
Q1	D1	V1 V2	Quand vous m'appellés ami Bien vous doy clamer amie,	Ami amie
	D2	V3 V4	Car c'est grant honneur a mi Quand vous m'appellés ami.	Mi = V1
Q2	D3		Pour c(e) est vraie amour enmi Mon cuer, qui veult que je die	Ami die
	D4		Quant vous m'appellés ami, Bien vous doy clamer amie.	= V1-V2

⁴⁴⁷ « Rime et contre-rime en tradition orale et littéraire »_[132], dans Dangel et Murat, 2005_[140], p. 152-154.

Le schéma rimique en (ab aa ab ab), même complété à l'aide de capitales signalant les répétitions en (AB aA ab AB), donnant l'impression que tous les vers riment, épelle correctement des équivalences entre vers, mais n'est pas adapté à la structure de ce *rondeau* (triolet) médiéval. Ce rondeau se caractérise par une métrique de *développement* en phases englobantes successives qui doivent être analysées séparément et comparées.

La phase initiale ou noyau est un distique (D1) dont les deux vers non seulement ne riment pas, mais contre-riment [...]

La phase II est le quatrain initial (Q1). Le second distique de ce quatrain (D2) est un vrai (aa) rimique (par *mi = ami*). Mais Q1 lui-même n'est pas rimé au niveau des vers ; son second vers en *amie* ne rime (intégralement) à rien ; dès lors, on peut même douter que son premier vers, trop tôt venu, rime par la grâce du second distique. Mais à un niveau supérieur 2, Q1 forme ce distique (distique 1 de niveau 2, noté D₂1 avec le niveau en indice) :

			<i>mots conclusifs de composant</i>	
D ₂ 1	V ₂ 1	Quand vous m'appellés ami - Bien vous doy clamer amie,	Ami	amie
	V ₂ 2	Car c'est grant honneur a mi - Quand vous m'appellés ami.	Mi	ami

Ce distique supérieur est une image inversée du distique initial. [...] Le quatrain initial Q1, en tant que paire de distiques, est globalement contre-rimé ; et sa seconde moitié est bien un distique rimé en (aa), schéma à deux éléments et non quatre (où le mot *ami* trouve rime à *mi*)

La phase III est le rondeau achevé. Comme le quatrain 1, en tant que D₂1, était un développement de son propre (petit) distique initial, elle est un développement de ce D₂1 :

V ₃ 1	Quand vous m'appellés ami – Bien vous doy clamer amie, - Car c'est grant honneur a mi - Quand vous m'appellés ami.
V ₃ 2	Pour c(e) est vraie amour enmi – Mon cuer, qui veult que je die - Quant vous m'appellés ami, - Bien vous doy clamer amie.

Les deux grands « vers » de ce « distique » de niveau 3 reproduisent à leur tour en l'inversant la contre-équivalence du précédent, ramenant de ce fait l'ordre du noyau initial *ami > amie*. Le second vers de ce distique global, définitif, est un quatrain véritablement rimé (sans pseudo-rime de répétition) [...]

Cette métrique de *développement* en phases successives englobantes est caractéristique de la tradition orale musicale. La métrique littéraire, en s'émancipant de la musique (chant) et en passant par le filtre de l'écriture, a tendu ensuite à se concentrer sur une périodicité linéaire (équivalences entre éléments successifs) saturée rimiquement (au moins en apparence) au niveau des vers.

On retrouve ici les trois étapes successives qui aboutissent à la forme triolet du rondeau par « développement en phases englobantes »:

1. la pièce commence par un distique qui sert de matrice (phase initiale)
2. ce distique est contenu dans un quatrain (phase II – petit rond)
3. lui-même contenu dans un huitain (phase III – grand rond)

Il suffit ensuite de jouer avec les différents niveaux structurels pour retrouver les équivalences formelles. Présenté d'une autre façon et appliqué à Machaut, cela donne :

		N1		N2	
<i>Ma fin est mon commencement</i>	D1	a	\	b (1)	\
<i>Et mon commencement ma fin.</i>		b	/		Q1 (2)
Et teneüre vraiment.	D2	a	\	a	/
<i>Ma fin est mon commencement.</i>		a	/		\
					Huitain (3)
Mes tiers chants trois fois seulement	D3	a	\	b	\
Se retrograde et einsi fin.		b	/		Q2
<i>Ma fin est mon commencement</i>	D4	a	\	b	/
<i>Et mon commencement ma fin.</i>		b	/		

Le premier 2x2-vers du niveau 2, rimant (rimes de distiques) en (ba), est l'équivalent inversé de son distique initial (premier distique de niveau 1, rimant en (ab)).

Les deux 2x2-vers du niveau 2, rimant en (ba bb), sont l'équivalent inversé du premier 2x2-vers du niveau 1, (abaa) (quatrain initial).

A partir de cette analyse, on peut alors conclure que :

Si le quatrain initial peut apparaître comme un noyau par rapport à la totalité qu'il préfigure inversement le triolet entier apparaît comme une forme expansée de ce premier quatrain.

(1992_[121], p. 54)

Cette structure n'a rien de littéraire pour deux raisons : l'absence de saturation dans le quatrain initial et l'absence de linéarité dans l'organisation globale (structure par emboîtements successifs). Ainsi, le rondeau triolet, dont l'origine est une sorte de chanson, reste malgré son évolution, à la marge de la poésie littéraire écrite. Il en est de même pour les rondeaux dits *nouveaux*, étudiés en 7.2.3.2.

Il existe une variante du rondeau triolet non mentionnée par Sébillet mais décrite, sous le nom de « rondeaux jumeaux », par Molinet dans l'*Art de Rhétorique vulgaire*_[43] et, comme il se doit, par l'anonyme de l'*Art et science de rhétorique*_[25]⁴⁴⁸. Voici le texte tel qu'il apparaît chez Molinet (dans Langlois, 1902_[41], p. 228) :

Je l'ay empris,	A
Bien en aveingne.	B
Pour avoir pris,	a
Je l'ay empris.	A
Ou qu'il soit pris	a
Ne dont qu'il viengne,	b
Je l'ay empris,	A
Bien en aviengne.	B

Affin qu'a hault bruit je parviengne
 Par prouesse qui m'a souspris,
 Je l'ay empris, bien en aviengne.
 Pour avoir pris, je l'ay empris.

Les huit premiers vers forment un triolet, qui est partie intégrante d'un autre triolet (son jumeau). Je re-pagine la pièce :

Je l'ay empris, bien en aveingne.	A
Pour avoir pris, je l'ay empris.	B
Ou qu'il soit pris ne dont qu'il viengne,	a
Je l'ay empris, bien en aviengne.	A
Affin qu'a hault bruit je parviengne	a
Par prouesse qui m'a souspris,	b
Je l'ay empris, bien en aviengne.	A
Pour avoir pris, je l'ay empris.	B

La structure par emboîtements est ici particulièrement remarquable, d'autant qu'elle a pour base un schéma fonctionnant lui aussi par emboîtements. L'auteur de l'*Art et science de rhétorique*_{[25][41]} met d'ailleurs en évidence cette disposition. Là où Molinet se contentait de donner un exemple, il écrit :

⁴⁴⁸ Toujours fidèle à son modèle au point de reprendre l'exemple de Molinet (dans Langlois_[41], p. 285).

Rondeaux jumeaux se font qui tiennent ensemble ; et est le petit en sont tout partie du grand par la moytié, tant masculin que féminin.

[citation de l'exemple de Molinet]

Autrement se peult lasser ce dit rondeau, dont les deux petitz seront pareilz au grand, et ne sera le rondeau que de huyt lignes.

[citation de l'exemple de Molinet repaginé en huitain]

Il confirme ainsi l'analyse de ce poème en deux triolets emboîtés et valide indirectement, de ce fait, l'analyse du triolet commun puisque, si l'on admet un emboîtement, on admet les autres.

7.2.3.2. Les rondeaux à rentrements

Le rondeau nouveau se présente, en apparence, comme un rondeau dans lequel on a retiré l'essentiel des redites⁴⁴⁹. Il s'analyse d'ailleurs de la même manière que le rondeau triolet, dont il est une variante augmentée en nombre de vers et diminuée en nombre de reprises avec les conséquences que l'on sait sur le statut du refrain. Dans *Le rond double*, B. de Cornulier extrait ainsi de la strophe le rentrement, qu'il considère légitimement comme une survivance du refrain originel. Le texte qu'il analyse est le premier des rondeaux de l'*Adolescence clémentine* (rondeau à base 5 cité en aval. Defaux t. I, p. 131) :

Bien sûr, donc, il y a du retour verbal dans le rondeau à retour strophique : le premier huitain de Marot est verbalement bouclé par retour du début de son premier vers ; le rondeau entier, de même. Mais ce bouclage est extra-métrique : le rentrement 1 (ligne 9) n'est pas intégré au huitain qui boucle ; le rentrement final (ligne 15) n'est pas intégré au quintil final ou à l'ensemble strophique bouclé. Né par transposition du rondeau triolet (conversion du retour verbal en retour strophique), le rondeau strophique a gardé en appendice ombilical un reste rabougri de sa forme d'origine : son rentrement, c'est son nombril.

(1992_[121], p. 59)

Pourtant, si le rentrement est effectivement extra-métrique⁴⁵⁰, c'est-à-dire « hors rime et hors mètre », il n'en reste pas moins intégré à l'ensemble qu'il boucle sur d'autres plans. Je reviendrai sur cet aspect fondamental après l'analyse structurelle. B. de Cornulier note

⁴⁴⁹ Voir chapitre 7.2.2. sur l'évolution des rondeaux.

⁴⁵⁰ C'est pourquoi il est noté « * » et non pas « c » dans les relevés.

ensuite :

Le rondeau débarrassé des ses rentrements (extra-métriques en quelque sorte) et réduit à ses 13 véritables vers (sur 15 lignes) présente la séquence rimique suivante :

aab ba aab aabba

La composition strophique, avec ses reprises, apparaît. C'est d'abord un quintil de deux cellules ; puis une réapparition de la cellule initiale (tercet *aab*) ; puis une réapparition du quintil initial coupé en [*aab ba*]. Pour que le double rond apparaisse avec évidence, il suffit maintenant de regrouper les deux premiers groupes en un seul :

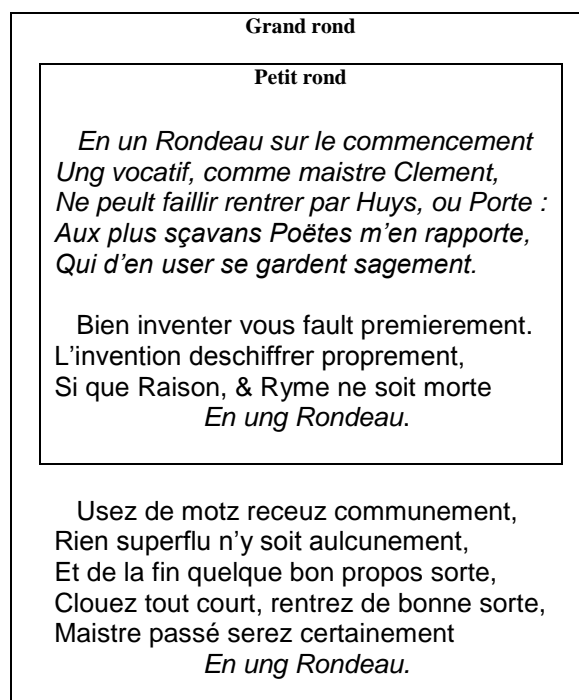
[*aab-ba aab*] [*aab-ba*]

On peut formuler cette analyse :

Double rond du rondeau : Le rondeau commence par un quintil dont la première cellule est un tercet *aab* ; à la fin du 8^{ème} vers, on obtient un huitain (quintil augmenté d'un tercet), bouclé par le retour, à la fin, de la forme de cellule initiale *aab*. De même, le rondeau entier est bouclé par le retour, à la fin, de la forme de strophe initiale *aab ba*. Ce double rond est analogue à celui d'un triolet.

(ibid, p. 51)

La parenté du rondeau au triolet devient alors évidente puisque le double rond est similaire dans les deux schémas :



Mais passée cette ressemblance, les divergences apparaissent. B. de Cornulier en relève une concernant la nature du bouclage :

Sur le fond de la ressemblance ainsi dégagée apparaît nettement la différence première entre ce rondeau et un triolet : alors que la double boucle du rondeau triolet est principalement réalisée par le retour des mots (répétition), celle du rondeau « responsif » est principalement marquée par le retour de formes de type strophique (même schéma de rime et mêmes rimes). Ceci permet d'opposer un type de rondeau à bouclage principalement « verbal » (triolet) et un type de rondeau à bouclage principalement « strophique ».

(ibid, p. 58)

A cette opposition bouclage par répétition de mots / bouclage par retour de formes, s'ajoute une seconde différence. De fait, le système d'emboîtements successifs caractéristique du triolet ne se retrouve pas à l'identique dans le rondeau nouveau. Dans le triolet, le distique est compris dans le quatrain qui est compris dans le huitain ; dans le rondeau nouveau, le quintil final reprend, par sa forme, le quintil initial et le tercet médian reprend le tercet du même quintil. Il y a bien encore une matrice – le quintil initial – mais pas d'inclusions.

Si l'on compare maintenant les deux grands rondeaux de la période marotique, le double et le simple, on perçoit en revanche une réelle parenté. La matrice à partir de laquelle ils se développent et le mode de développement y sont, en effet, semblables. Le schéma du rondeau double, tel qu'analysé par B. de Cornulier, est [[aab ba] aab], [aab ba] ; celui du simple [[ab ba] ab], [ab ba]. Le rondeau double est donc un rondeau simple dont la matrice est augmentée d'un vers. « L'un et l'autre ont en commun de se développer à partir d'une strophe du type aⁿb ba » (ibid. p. 59). D'où une ressemblance évidente des deux formes. Marot ne s'éloigne pas de cette structure. C'est pourquoi je n'y reviendrai pas dans l'étude de détail des textes du corpus. Cette analyse structurale doit être complétée par une analyse logique, indispensable pour comprendre un aspect essentiel du rondeau, celui de la relation au sens dans chacune des strophes.

Dans *Le Grand et vrai art de pleine rhétorique* de Pierre Fabri :

Rondeaulx se font a la volenté du facteur tout en rithme leonine qui croise par tel si que le premier baston ou clause premiere doibt estre entier et parfaict et conclud en sa substance, ainsy comme se aultre chose ne venoit apres et puis doibt ensuyvir ung

demy couplet de semblable clause ; longueur et lisiere de la moinctié du premier couplet, et puis doibt avoir une aultre clause toute semblable a la premiere.

Et nota que je ne mettz point de difference entre clause, couplet et baston, pource que toute clause et couplet se appellent baston en puy, mais le plus commun baston n'est pris que pour une ligne de clause.

Item, qui veult faire rondeau, il le doibt faire rond, c'est a dire qu'il doibt garder necessairement que les fins et sentences de la demye ou dernieres clauses soient si subtilement pratiquees avec le commencement de la premiere clause, que il semble que la premiere clause soit necessaire pour conclurre en sentence et que de eulx mesmes ilz soient concludz et portent sentence parfaicte sans reprendre le commencement de la premiere clause, car tout rondeau doibt estre clos en soy, c'est a dire chascune clause doibt estre de sentence parfaicte sans rentrer a la premiere partie du rondeau. Le rondeau aussi doibt estre ouvert, c'est a dire que les fins des deux dernieres clauses soient suspens et contenues en substance avec la premiere partie du premier couplet.

(1521_[36], t. II, p. 62)

En d'autres termes :

La substance de la première strophe doit être achevée comme s'il n'y avait rien ensuite. Cette strophe est suivie d'une demi-strophe⁴⁵¹ semblable au premier module de la première strophe.

Une troisième strophe reprend la superstructure de la première strophe.

Le rondeau doit être rond. Le commencement de la première strophe est nécessaire à la conclusion de l'idée développée dans la seconde et la troisième. Parallèlement, chacune des deux strophes finales doit, par elle-même, faire sens sans qu'il y ait besoin de revenir au commencement de la première strophe → le rondeau est **clos** (les trois ensembles de vers, rentrement exclu pour la demi-strophe et pour la dernière strophe, sont consistants) et **ouvert** (la fin des deux dernières strophes est également en suspens et est complétée par le contenu de la première partie de la première strophe, c'est-à-dire par le rentrement).

Cette description théorique n'est pas simple à mettre en œuvre, on le verra. Gratien Du Pont, dans *L'Art et science de rhetoricque metriffie* (1539_[35]), que Sébillet reprend pour la section consacrée au rondeau, ne dit pas autre chose. Je le cite à partir d'un travail de recherche effectué par T. Mantovani et reprend, au terme de l'extrait, ses conclusions :

⁴⁵¹ En fait, il s'agit plutôt d'un module médian que d'une strophe ou d'une demi-strophe. Fabri parle d'un demi-couplet, j'ai l'habitude (peut-être mauvaise et sûrement anachronique) de traduire couplet par strophe, je garde donc ici demi-strophe.

Rentrer est la reprise des deux dictes lignes, ou bien d'ung mot, ou justques à la ladicte coupe desdictz second & tiers coupletz, comme avez veu dessus. Et fault necessairement que les dernieres parolles desdictz deux coupletz second & tiers ne soyent discordantes de quelque bon sens, avec ledit rentrement ou reprise du propos commence audict rondeau. Clorre est, quant lesdictz second & tiers coupletz à leur fin ont sens et clause parfaicte, sans ledict rentrement. Laquelle clause fault que saccorde & vienne à propos de sens audict rentrement, car tout rondeau requier rentrement, mais toutz ne clouent pas. Combien que ceulx qui rentrent & clouent sont meilleurs & plus estimez que ceulx qui tant seulement rentrent & ne cloent point.

(Note 9 p. 64)

Un bon rondeau, un rondeau parfait, si on ose dire, doit rentrer, clore et ouvrir. Un couplet est « clos » quand il constitue un sens complet, une « sentence parfaicte », sans le rentrement ; « ouvert », avec le rentrement. Un rondeau bien tourné, clos et ouvert, superpose donc deux lectures, avec et sans rentrement. Par conséquent, la longueur de ce rentrement n'est prise en compte que secondairement, dans la mesure où elle contribue à l'achèvement du sens.

(1997_[164], p. 68)

Le premier poème de l'*Adolescence* est, à ce titre, un poème « parfait » puisque Marot y applique des règles qu'il rappelle dans le dernier quintil. Il rentre et cloue :

En un Rondeau sur le commencement
Ung vocatif, comme maistre Clement,
Ne peult faillir rentrer par Huys, ou Porte :
Aux plus sçavans Poëtes m'en rapporte,
Qui d'en user se gardent sagement.

quintil autonome (clos)

Bien inventer vous fault premierement.
L'invention deschiffrer proprement,
Si que Raison, & Ryme ne soit morte
En ung Rondeau.

tercet autonome (clos) + ouvert

Usez de motz receuz communement,
Rien superflu n'y soit aulcunement,
Et de la fin quelque bon propos sorte,
Clouez tout court, rentrez de bonne sorte,
Maistre passé serez certainement
En ung Rondeau.

quintil autonome (clos) + ouvert

Les deux rentrements apportent aux strophes qui le contiennent un complément de sens, certes non indispensable sur le plan syntaxique ou sémantique, mais pertinent (strophes ouvertes). Ils en complètent ainsi la substance. Ailleurs, il la modifie. Ce poème montre aussi la complexité de la mécanique. Elle est d'autant plus complexe que les rentrements doivent implicitement porter l'élément qui donnera à la totalité de la pièce un autre sens que celui qu'elle aurait eu sans eux ou qui, pour le moins, aura valeur d'insistance. Dans ce poème, le premier d'une section entière dédiée aux rondeaux, l'auteur écrit son art poétique et montre, par l'exemple, comment « rentre[r] de bonne sorte ». Le texte est alors une illustration parfaite de ce qu'il décrit. Par ailleurs, il témoigne de la relation logique *versus* métrique qui prévaut dans le rondeau. Si le rentrement a pu devenir extra-numéraire c'est parce les strophes qui le contiennent doivent être closes. Cependant, cette mécanique, parfaite ici, ne l'est pas toujours. L'examen détaillé des textes l'établit.

7.2.4. Rondeaux marotiques

7.2.4.1. Quelques chiffres

Sur les quatre-vingt-deux rondeaux du corpus, j'ai comptabilisé de vingt-et-un à quarante-et-un poèmes ronds au sens de Fabri⁴⁵², soit 25 à 50%. La valeur minimale correspond aux poèmes sur lesquels je n'ai pas eu de doute, la maximale sur ceux qui m'ont paru⁴⁵³ ronds mais de façon moins évidente (ceux où les « ? » apparaissent). Le même calcul, effectué en isolant les strophes à rentrement (§ 2 et 3), donne un résultat naturellement plus élevé allant de 37 à 60%. Le tableau à partir duquel ces valeurs ont été établies est le suivant. On y retrouve les identifiants de chaque pièce, leur forme et le statut de leurs rentrements. Je note R3, dans « forme », la pièce à matrice 3, R4 les pièces à matrice 4 et R5 les pièces à matrice 5.

⁴⁵² Tout rondeau est rond dans la mesure où il se construit sur un double principe de répétition. Simplement, il semblerait que certains rondeaux soient plus ronds que d'autres dès lors qu'ils sont clos et ouverts.

⁴⁵³ Je n'ai pas trouvé de moyen *scientifique* permettant de me fier à autre chose qu'à mon impression.

N°	Section	N°p.	P.	Titre	p.	Incipit	F	Premier retrement			Second retrement		
								clos	ouvert	fonction	clos	ouvert	fonction
1	*Appendice	IX.3	810	Rondeaux de l'A.Cl.	ll.761	Qui ses besoignes	R3	x	-	?	x	-	?
2	Rondeaux	V	61	De l'Amoureux ardent	l.133	Au feu	R4	x	x	cod	x	?	ccl
3	Rondeaux	VI	62	A une mesdisante	l.133	On me l'a dit	R4	x	?	ph.	x	?	ph.
4	Rondeaux	VII	63	A ung Poëte ignorant	l.134	Qu'on meine aux Champs	R4	-	x	cod	x	x	rel
5	*Rondeaux	XX	76	Responce	l.143	De m'acquiter	R4	?	x	cdn	?	x	cdn
6	Rondeaux	XXVI	82	De compter sa Fortune	l.148	De Fortune	R4	-	x	cdn	-	x	cdn
7	Rondeaux	XLI	97	Aux Damoyelles	l.159	Bon jour	R4	x	x	mot ph.	x	-	mot ph.
8	Epigr. III	IX	502	Responce de C. M.	ll.292	En l'eau, en l'eau,	R4	x	x	ccl	x	x	ccl
9	Appendice	X.2	815	Aultres rondeaux	ll.764	Oyez le guay	R4	x	-	ph.	x	-	ph.
10	Rondeaux	I	57	Rondeau responsif	l.130	En ung Rondeau	R5	x	?	ccl	x	?	ccl
11	Rondeaux	II	58	A ung creancier	l.131	Ung bien petit	R5	x	x	cod	-	x	cod
12	Rondeaux	III	59	Du Disciple	l.131	Du premier coup	R5	x	x	ccm	x	x	ccm
13	Rondeaux	IV	60	De celluy, qui incite	l.132	A mon plaisir	R5	x	x	ccm	x	x	ccm
14	Rondeaux	VIII	64	De la jeune Dame,	l.135	En languissant	R5	x	x	ccm	x	x	ccm
15	Rondeaux	IX	65	Du mal content	l.135	D'estre amoureux	R5	-	x	cdn	-	x	cdn
16	Rondeaux	X	66	De l'absent de s'Amye	l.136	Tout au rebours	R5	x	x	ccm	?	x	ccm
17	Rondeaux	XI	67	De l'Amant doloieux	l.137	Avant mes jours	R5	x	x	cct	x	x	cct
18	Rondeaux	XII	68	A monsieur de Pothon	l.137	Là où sçavez	R5	?	x	ccl	?	x	ccl
19	Rondeaux	XIII	69	De la mort de Monsieur	l.138	D'un coup d'estoc	R5	x	x	ccm	x	x	ccm
20	Rondeaux	XIV	70	A ung Poëte françoys	l.139	Mieulx resonnant	R5	x	x	adj	x	x	adj
21	Rondeaux	XV	71	Au Seigneur	l.140	Plus profitable	R5	-	x	adj	-	x	adj
22	Rondeaux	XVI	72	A Estienne du Temple	l.140	Tant est subtil	R5	x	-	ph.	x	-	ph.
23	*Rondeaux	XVII	73	Estienne Clavier, à CM	l.141	Pour bien louer	R5	x	-	ccc	x	x	ccc
24	Rondeaux	XVIII	74	Responce d'uct Marot	l.142	Pour bien louer	R5	x	?	ccc	x	x	ccc
25	Rondeaux	XIX	75	A ma Dame J. Gaillarde	l.143	D'avoir le pris	R5	-	x	cdn	-	x	cdn
26	Rondeaux	XXI	77	A celluy dont les Lettres	l.144	Veux ton esprit	R5	x	-	ph.	x	-	ph.
27	Rondeaux	XXII	78	A la louange	l.145	Sans riens blasmer	R5	x	-	ccm	x	-	ccm
28	Rondeaux	XXIII	79	A ses Amys	l.145	Il n'en est rien	R5	x	-	ph.	x	-	ph.
29	Rondeaux	XXIV	80	D'ung qui se plaint	l.146	Depuis quatre ans	R5	x	?	cct	x	?	cct
30	Rondeaux	XXV	81	D'ung se complaignant	l.147	Fausse Fortune	R5	x	x	cod	x	?	appos
31	Rondeaux	XXVII	83	Du confict en douleurs	l.148	Si j'ay du mal	R5	-	x	cdn	x	x	cdn
32	Rondeaux	XXVIII	84	Rond. par contradictions	l.149	En esperant	R5	x	-	ccm	x	-	ccm
33	Rondeaux	XXIX	85	Aux Amys, & Sœurs	l.150	En grand regret	R5	x	-	ccm	x	-	ccm
34	Rondeaux	XXX	86	Du Vendredy saint	l.150	Dueil, ou plaisir	R5	x	-	ccd	x	-	cod
35	Rondeaux	XXXI	87	De la Conception N.D.	l.151	Comme Nature	R5	x	?	compa	x	x	compa
36	Rondeaux	XXXII	88	De la veue des Roys	l.152	De deux grands Roys	R5	x	x	cdn	x	x	cdn
37	Rondeaux	XXXIII	89	De ceulx, qui alloient	l.153	Aux Champs	R5	x	-	ccl	x	?	ccl
38	Rondeaux	XXXIV	90	Au Roy,	l.153	Au departir	R5	x	?	cct	x	?	cct
39	Rondeaux	XXXV	91	De celle, qui ...	l.154	Soubz esperance	R5	-	x	ccm	x	?	ccm
40	Rondeaux	XXXVI	92	D'ung lieu de plaisance	l.155	Plus beau, que fort	R5	x	-	adj	x	?	adj
41	Rondeaux	XXXVII	93	Des Nonnes,	l.156	Hors u Couvent	R5	x	x	ccl	x	-	ccl
42	Rondeaux	XXXVIII	94	D'alliance de Pensée	l.156	Ung mardi gras	R5	x	-	cct	x	x	cct
43	Rondeaux	XXXIX	95	De sa grand Amye	l.157	Dedans Paris	R5	x	x	ccl	x	-	ccl
44	Rondeaux	XL	96	De trois Alliances	l.158	Tant & plus	R5	-	x	compa	x	?	compa
45	Rondeaux	XLII	98	De celluy, qui ...	l.159	A mon desir	R5	x	x	coi ?	x	x	ccm ?

46	Rondeaux	XLIII	99	Des trois couleurs	I.160	Gris, Tanné, Noir	R5	x	-	adj	x	-	adj
47	Rondeaux	XLIV	100	D'ung soy deffiant	I.161	Plus qu'en aultre lieu	R5	x	x	compa	x	x	compa
48	Rondeaux	XLV	101	De celluy, qui ne pense.	I.161	Toutes les nuictz	R5	x	x	cct	x	x	cct
49	Rondeaux	XLVI	102	De celluy, qui entra ...	I.162	De nuict, & jour	R5	x	?	cct	x	-	cct
50	Rondeaux	XLVII	103	Du content en Amours	I.163	Là me tiendray	R5	x	?	ph.	x	-	ph.
51	Rondeaux	XLVIII	104	De celluy, qui...	I.163	Tout à part soy	R5	x	x	ccm ?	x	?	ccm ?
52	Rondeaux	XLIX	105	De celluy, de qui l'Amye	I.164	Jusque à la mort	R5	x	x	cct	x	x	cct
53	Rondeaux	L	106	De l'Amant marry	I.165	Du tout	R5	x	x	ccm	x	x	ccm
54	Rondeaux	LI	107	D'alliance de Sœur	I.165	Par alliance	R5	x	-	ccm	x	?	ccm
55	Rondeaux	LII	108	D'une Dame,	I.166	Grande vertu	R5	x	-	cod ?	?	x	cod ?
56	Rondeaux	LIII	109	A la jeune Dame	I.167	Par seule amour	R5	x	?	ccm	x	?	ccm
57	Rondeaux	LIV	110	A une Dame, ...	I.168	Tant seulement	R5	x	?	ccm	x	?	ccm
58	Rondeaux	LV	112	A une Dame ...	I.169	Trop plus qu'en aultre	R5	x	?	compa	x	?	compa
59	Rondeaux	LVI	113	A la fille d'ung Painctre	I.169	Au temps passé	R5	x	x	cct	x	x	cct
60	Rondeaux	LVII	114	Du baiser de s'Amye	I.170	En la baisant	R5	x	x	ccm	x	x	ccm
61	Rondeaux	LVIII	115	Pour ung, qui est allé	I.171	Loing de tes yeux	R5	x	?	ccl	x	x	ccl
62	Rondeaux	LIX	116	De la Paix	I.171	Dessus la Terre	R5	x	x	ccl	x	-	ccl
63	Rondeaux	LX	117	A Monsieur de Belleville	I.172	En attendant	R5	x	?	ccm	x	?	ccm
64	Rondeaux	LXI	118	De la devise de Mme de	I.173	Amour, & Foy	R5	x	-	appos	x	-	appos
65	Rondeaux	LXII	119	De l'Amour du Siecle	I.173	Au bon vieulx temps	R5	x	?	cct	?	x	cct
66	*Rondeaux	LXIII	120	Rond. par V. Brodeau	I.174	Au bon vieulx temps	R5	x	-	cct	x	-	cct
67	Rondeaux	LXIV	121	D'une Dame,	I.175	Tant seulement	R5	x	x	ccm	x	x	ccm
68	Rondeaux	LXV	122	De la mal mariée	I.176	Contre raison	R5	x	-	ccm	x	?	ccm
69	Rondeaux	LXVI	123	De l'inconstance	I.176	Comme inconstante	R5	x	x	ccm	x	x	ccm
70	Epistres	I.3	11	Epistre de Maguelonne	I.71	Comme Dido,	R5	x	x	compa	x	x	compa
71	Epistres	II.1	13	L'epistre du despourveu	I.72	Mille douleurs	R5	-	x	cod	-	x	cod
72	Epistres	II.1	14	L'epistre du despourveu	I.74	Trop hardiment	R5	x	x	ccm	x	x	ccm
73	*Chantz div	VIII	327	L'Adieu de France	II.195	Adieu Cesar	R5	x	x	coi	x	-	ph.
74	*Epigr. III	VII	500	A Geoffroy Brulard	II.290	Nostre maistre	R5	x	-	apost	x	-	apost
75	*Appendice	IX.1	808	Rondeaux de l'A. Cl.	II.760	Au cueur ne peut	R5	x	x	ccl	-	x	ccl
76	*Appendice	IX.2	809	Rondeaux de l'A. Cl.	II.761	Juges, prevostz,	R5	x	x	cod	x	?	appos. ?
77	*Appendice	IX.4	811	Rondeaux de l'A. Cl.	II.762	O quel erreur,	R5	x	-	ph.	x	-	ph.
78	*Appendice	IX.5	812	Rondeaux de l'A. Cl.	II.762	O Bon Jesus,	R5	x	-	apost	x	-	apost
79	*Appendice	IX.6	813	Rondeaux de l'A. Cl.	II.763	Devant vos yeulx,	R5	x	x	ccl	x	x	ccl
80	*Appendice	X.1	814	Aultres rondeaux	II.763	En temps obscur	R5	x	x	cct	x	x	cct
81	*Appendice	X.3	816	Aultres rondeaux	II.764	Povres Barbiers,	R5	x	-	apost	x	-	apost
82	*Appendice	X.4	817	Aultres rondeaux	II.765	Tous les regretz	R5	x	-	appos.	x	-	appos.

Une fois ces calculs de masse réalisés, j'ai cherché à savoir si certaines fonctions syntaxiques étaient particulièrement représentées dans les rentrements et si, parmi ces fonctions, certaines d'entre elles étaient plus favorables que d'autres à la mise en œuvre du système de clôture/ouverture. J'ai également cherché à décrire des phénomènes moins concrets relevant de la sémantique et de la stylistique des pièces. La distinction entre les trois approches est parfois difficile à établir tant elles sont intriquées, je la garde néanmoins pour maintenir un

ordre dans la section dédiée aux formes de types R4 et R5. Je traiterai, en marge, le cas de l'unique rondeau à base 3.

7.2.4.2. Les rondeaux à bases 4 et 5.

Le premier critère auquel on pense pour savoir si un rondeau rentre de bonne manière est le critère syntaxique. Il est le plus objectif. C'est en conséquence par lui que je commence.

Le critère syntaxique

Les résultats obtenus sur les strophes secondes et troisièmes sont présentés ici sous forme de tableau :

Fonctions	nb. total §		clos		ouvert		clos & ouvert	
	nb. §	% / total	nb. §	% / fonct°	nb. §	% / fonct°	nb. §	% / fonct°
Adjectifs épithètes et attributs	9	6	3	38	2	25	4	44
Apostrophes	6	4	6	100	-	-	-	-
Appositions	6	4	4	67	-	-	2	33
Compléments circonstanciels	88	54	17	20	2	2	69	78
Compléments du nom	12	7	-	-	7	54	5	42
Compléments d'objet	13	8	3	25	3	25	7	50
Phases	17	10	13	75	-	-	4	25
Tours comparatifs	10	6	1	10	-	-	9	90
Autres	3	2	2	67	1	33	-	-
Total	164	100	49	30	15	9	100	61

Les compléments circonstanciels sont largement majoritaires (54% du total des strophes) et s'intègrent facilement dans la double facture du rentrement (78% de ces compléments sont présents dans des strophes clos/ouvert). A côté de ce groupe, les autres fonctions paraissent d'emploi beaucoup plus marginal et semblent moins propices aux contraintes théoriques des rondeaux. On trouve, par exemple, autant de clos que de clos/ouvert dans les strophes dont le rentrement est un adjectif en fonction d'épithète ou d'attribut. Par ailleurs, l'essentiel des strophes à rentrement de type apostrophe ou phrase n'a, assez logiquement, pas d'ouvert.

Le poème liminaire commenté par B. de Cornulier dans son analyse sur le rond double rentre naturellement dans le cadre majoritaire : le poème est rond avec un rentrement complément circonstanciel. Un autre rondeau permettra de souligner une caractéristique du rentrement non encore mentionnée :

Tout au rebours (dont convient que languisse)
Vient mon vouloir : car de bon cueur vous veisse,
Et je ne puis par devers vous aller.
Chante, qui veult : balle qui veult baller,
Car seul plaisir seulement je vousisse.

Et s'on me dit, qu'il fault que je choisisse
De par deça Dame, qui m'esjouisse,
Je ne sçaurois me tenir de parler
Tout au rebours.

Si respons franc, j'ay Dame sans nul vice,
Aultre n'aura en Amours mon service :
Je la desire, & souhaite voller,
Pour l'allez veoir, & pour nous consoller :
Mais mes soubhaitz vont, comme l'Escrevice,
Tout au rebours.

Cette pièce pourrait appartenir à la famille des poèmes par contradiction. Le thème de l'opposition entre les désirs de l'auteur et la réalité est d'ailleurs sous-jacent dès le début du rondeau dans le premier hémistiche du premier vers (hémistiche servant aux rentrements). On pourrait ainsi s'attendre à ce qu'un tel groupe inverse le sens des propos tenus dans les deux strophes qu'il conclut. En fait, il les complète davantage qu'il ne les inverse. Dans la seconde strophe, en effet, le rentrement décrit la manière dont l'auteur parlerait s'il devait choisir, « sans se contredire ». Dans la troisième strophe, le quintil pourrait se conclure sur la comparaison *souhait / escrevice* telle qu'elle apparaît au terme du cinquième vers, le rentrement n'apportant pour seul complément qu'une description de la façon dont se déplace le crustacé en question. Sur les plans syntaxique et métrique, on ne peut guère aller au-delà : la strophe est ronde avec un circonstant qui se détache facilement de l'ensemble formé par le quintil. Pourtant, si l'on prend cette strophe « à rebours », le rentrement – simple complément détaché – prend alors toute sa valeur puisque la question n'est plus « comment marche l'écrevisse ? » (problème de biologie passionnant pour un scientifique mais assez secondaire pour un écrivain) mais « quel objet ou animal fonctionne *tout au rebours* ? ». Et voilà comment une écrevisse se retrouve au beau milieu d'une déclaration d'amour adressé à une Dame – ce qui n'est pas *a priori* sa place. Ce décalage stylistique remarquable donne un exemple évident de ce que doit être un « bon propos ». Dès lors il apparaît que la construction

du poème suppose comme point de départ sa conclusion et non son introduction. Cette situation est semblable à celle des ballades, qui se construisent, à partir de leur refrain⁴⁵⁴. Par ailleurs, la pointe induit ici, comme souvent, un décalage entre la structure modulaire (3-2-vers + rentrement) et la structure logique (2-2-1-vers + rentrement).

La plainte *De l'Amant doloireux* (t. I, p. 136) fonctionne également sur un principe de contradiction et possède aussi comme rentrement un circonstant :

Avant mes jours mort me fault encourir
Par un regard, dont m'a voulu ferir,
Et ne te chault de ma griefve tristesse :
Mais n'est ce pas à toy grande rudesse,
Veu que tu peulx si bien me secourir ?

Aupres de l'eau me fault de soif perir,
Je me voy jeune, & en aage fleurir,
Et si me monstre estre plein de vieillesse
Avant mes jours.

Or si je meurs, je veulx Dieu requerir
Prendre mon ame : & sans plus enquerir,
Je donne aux vers mon Corps plein de foiblesse.
Quant est du Cueur, du tout je te le laisse,
Ce nonobstant que me fasses mourir
Avant mes jours.

On y voit davantage le rôle sémantique joué par le rentrement dans certaines pièces. Il complète les propos des deux strophes concernées, mais apporte aussi une nuance essentielle. Il suffit, pour s'en convaincre, de lire la pièce sans les rentrements puis avec. On constate alors que la mort n'y est pas le sujet principal de la pièce mais la mort prématurée par manque de secours. Cette thématique se construit au sein des deux dernières strophes grâce aux seuls rentrements. Il ne se produit donc pas de glissement sémantique d'un rentrement à l'autre, le second rentrement ayant la même fonction logique et la même signification que le premier. Cependant, il arrive que des nuances de sens apparaissent entre les deux reprises. Ainsi, imperceptiblement, dans le rondeau « De l'absent de s'Amie », le sens est modifié. Dans la seconde strophe, le rentrement pourrait signifier « [je ne dirais pas] le contraire », dans la troisième « [il marche] en crabe ». Si l'auteur des rondeaux reprend en apparence toujours les mêmes mots (reprises littérales), il n'en reprend pas systématiquement le sens, ce qu'explique

⁴⁵⁴ Voir chapitre 7.1.2.2.

Fabri lorsqu'il écrit :

Item, il est a noter que pallinode et refrain et aultes lignes de reprise en rondeau ou ailleurs, ne font point redicte, pource qu'ilz sont [e]xpressement gardez pour contraindre la sentence des clauses conformer a eulx ; mais redicte est de termes seullement

(1521_[36]. t. II, p. 67)

Les pallinodes ne sont donc pas de simples redites. Elles peuvent d'ailleurs changer de fonction syntaxique d'une strophe à l'autre.

Cette situation se rencontre à sept reprises dans le corpus (pièces n° 2, 4, 30, 45, 55, 72 et 76). Je cite, à titre d'exemple, la pièce trente (t. I, p. 147) :

Fausse Fortune, ô que je te vy belle :	apposition
Las qu'à present tu m'es rude, & rebelle,	
Ô que jadis feiz bien à mon desir,	
Et maintenant me fais le desplaisir,	
Que je craignoys plus que chose mortelle.	

Enfans nourriz de sa gausche mamelle,	
Composons luy (je vous prie) ung Libelle,	
Qui picque dru, & qui morde à loisir	clos et ouvert
Fausse Fortune.	cod

Par sa rigueur (helas) elle m'expelle	
Du bien, que j'ay : disant, puis qu'il vient d'elle,	
Qu'elle peult bien du tout m'en dessaisir.	
Mais en fin Mort mort me fera gesir,	
Pour me venger de sa Sœur la cruelle,	clos et ouvert (?)
Fausse Fortune.	apposition

Le premier rentrement est un complément d'objet direct dépendant du verbe « mordre » ; le second est un groupe nominal placé en apposition, séparé par une virgule (fréquente dans ce cas⁴⁵⁵) de son groupe nominal de rattachement (« sa Sœur »). Enfin, la première mention de ce qui fera le rentrement (hémistiche 1, vers 1) est également une apposition. Trois emplois et deux fonctions pour un syntagme sémantiquement relativement stable. Autre exemple, dans la pièce numéro quatre (t. I, p. 134). La différence syntaxique y est ici d'autant plus sensible que

⁴⁵⁵ La virgule à la fin du vers 14 est aussi utilisée dans le texte de référence de Defaux, Dolet 1538_[6].

le rentrement change de longueur. La matrice du rondeau est de quatre vers :

Qu'on meine aux Champs ce Coquardeau,	phrase virtuelle
Lequel gaste (quand il compose)	
Raison, Mesure, Texte, & Glose,	
Soit en Ballade, ou en Rondeau.	
Il n'a cervelle, ne cerveau :	
C'est pourquoy, si hault crier j'ose,	ouvert
Qu'on meine aux champs ce Coquardeau.	cod de « crier »
S'il veult rien faire de nouveau,	
Qu'il œuvre hardiment en Prose	
(J'entends s'il en sçait quelcque chose)	
Car en Rime ce n'est qu'ung veau,	clos et ouvert
Qu'on meine aux champs.	sub. relative adjective

La première redite rentre la totalité du premier vers de la matrice. Ce retour d'une longueur métrique égale à celle du vers est unique dans le corpus de Marot. L'auteur reprend d'ailleurs ici non seulement la totalité de la forme mais aussi de la substance de la complétive initiale. Je considère provisoirement que cette seconde complétive est, comme la première, sans support apparent⁴⁵⁶ dans la mesure où elle est isolée de son verbe de rattachement par une virgule, laquelle équivaldrait probablement à un deux point si celui-ci avait eu cette fonction au XVI^e siècle⁴⁵⁷. La seconde reprise est plus classique, la subordonnée est courte (rentrement plus court que le vers) et la construction simple : il s'agit d'une relative appositive complétant un groupe nominal antécédent. Cette reprise ne nécessite pas, en conséquence, de commentaire particulier. Son intérêt vient simplement de la relation de fait (deux rentrements d'une même pièce) qui existe entre les deux formes, l'une courte, l'autre longue. On peut alors s'interroger sur les raisons de cette différence en réduisant le premier rentrement à la taille du second. Si tel avait été le cas, le sens de celui-ci aurait été en suspens, le verbe transitif ne recevant pas de complément. De plus, cette reprise reste, malgré la présence d'une virgule qui l'isole de la strophe, indispensable puisqu'elle ne peut être omise sans générer elle-même un suspens. En

⁴⁵⁶ Ce support sous-entendu peut être rétabli de la même manière dans les deux strophes grâce au contenu de la seconde. On aurait alors le texte suivant : « j'ose crier qu'on meine aux champs... ». Autre lecture possible : « j'ose crier : “qu'on meine aux champs...” ». Dans cette hypothèse, avec introduction du discours direct, la conjonction n'a d'autre fonction que de servir de béquille au subjonctif.

⁴⁵⁷ Sur l'évolution de la ponctuation depuis le XVI^e siècle, voir le chapitre 2.2.3.

d'autres termes, la seconde strophe n'est pas close et la pièce n'est pas ronde⁴⁵⁸. Il existe une autre pièce à rentrements de taille variable, la soixante-treize (attribution incertaine). Le texte en est le suivant :

Adieu Cesar, Prince bien fortuné,
De vray honneur par vertu couronné :
Adieu le chef de la noble toison,
Au departir de la propre maison,
Dont le bon duc ton grand ayeul fut né.
Quand je t'auray cent foys adieu donné,
Et à grand dueil des yeulx abandonné,
Le cueur fera pour toy son oraison
A Dieu.
Le suppliant, qu'ung jour j'à ordonné
Te voye icy, des tiens environné :
J'entends des tiens, qui sont miens par raison.
Or j'attendray ceste heureuse saison
En grand desir que tu soys retourné.
Adieu Cesar.

Le changement de structure des rentrements permet ici de retrouver la valeur étymologique du mot « adieu » et de renforcer ainsi la signification de la formule terminale, qui dès lors semble dire : « Que Dieu te garde ».

La fonction du groupe formé par le rentrement n'est toutefois pas le seul critère déterminant pour caractériser le degré de rotondité d'une strophe. Dans le rondeau dédié à *Une Dame, ayant Beaulté, & bonne grâce* (t. I, p. 166), les deux rentrements sont *a priori* des compléments d'objets, mais le contexte syntaxique fait que leur traitement diffère :

⁴⁵⁸ Jean-Charles Monferran suggère une autre justification, beaucoup plus ludique, pour cette facture atypique. Il constate que cette pièce mal faite est envoyée à un mauvais poète, lequel ne mérite rien d'autre qu'un rondeau corrompu. Lecture intéressante. (rapport de soutenance)

Grande vertu, & beaulté naturelle
 Ne sont souvent en forme corporelle,
 Mais ta forme est en beaulté l'outrepasse,
 D'autant que l'Or tous les Metaux surpasse,
 Et si voit on mainte vertu en elle.

Aussi par tout en volle la nouvelle,
 En ce qui plus ton renom renouvelle,
 C'est que tu as (toy seulle) double grâce, clos
 Grande vertu. cod ?, apposition ?

Grâce en maintien, & en parole belle :
 Grâce et apres, que mercy on appelle :
 L'une contrainct, que t'amour on pourchasse :
 L'aultre de toy la jouyssance brasse :
 Je te supplie, use envers moy d'icelle ouvert (?) – « icelle » dét. ? / pron. ?
 Grande vertu. cod

Le poème décrit la dualité du corps et de la vertu dans un même personne, d'où un problème de lecture dans la seconde strophe. Les groupes nominaux *double grâce* et *grande vertu* paraissent être sur le même plan syntaxique. On aurait dans ce cas deux compléments d'objet pour le verbe avoir : « tu as double grâce et grande vertu ». Mais cette hypothèse est mise à mal par le sens du texte, la grande vertu étant l'un des deux pendants de la double grâce. On peut alors voir le premier rentrement non comme un complément d'objet mais comme une apostrophe (seconde hypothèse incertaine) – ce qui n'assure pas non plus l'ouvert. Ainsi, quel que soit le cas, la strophe n'est pas ronde puisque la jonction entre le tercet et la reprise est mal assurée. A l'inverse, dans la dernière strophe, la jonction est si évidente entre le déterminant *icelle* et le groupe nominal qu'il détermine (*Grande vertu*) que la strophe ne peut pas s'achever au terme du cinquième vers, en d'autres termes, il n'y a pas *a priori* de clos. Pourtant, si on envisage néanmoins cette conjecture, on remarque que le déterminant devient pronom et ne renvoie plus à la grande vertu de la Dame mais au deuxième élément de la dualité, la grâce qui embrasse la jouissance. Le texte appelle donc une double lecture, l'une raisonnable (strophe avec ouvert - « Je te supplie, use envers moi de cette... grande vertu »), l'autre beaucoup moins (strophe avec clos - « Je te supplie, use envers moi de celle-ci. » avec pour antécédent du pronom « grâce et apprêt que merci on appelle »). Le retournement est surprenant et illustre pleinement la manière dont Marot joue avec la syntaxe pour faire sortir le « bon propos ». Cette perfection stylistique masque de fait une imperfection formelle

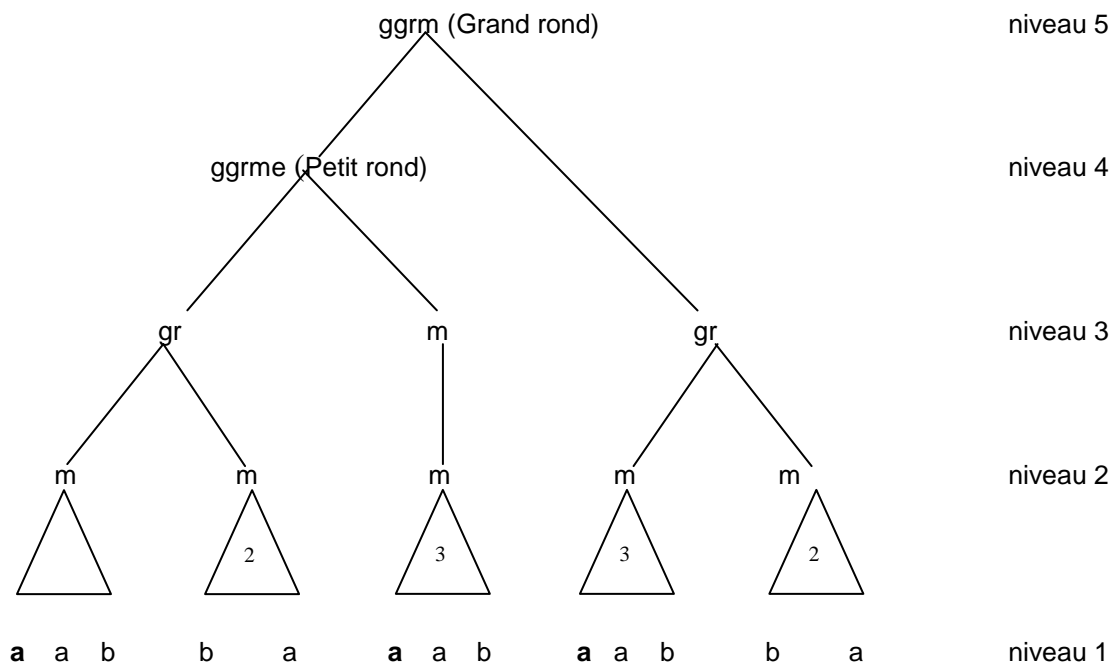
souhait de voir revenir les amours du temps jadis. On peut alors estimer que ce rondeau est en tous points parfait. Cette approche souligne l'importance de l'aspect stylistique, qu'il est souvent utile de prendre en compte en plus des données objectives, telles que l'analyse syntaxique, pour affiner l'analyse. Pourtant il demeure des incertitudes que ces critères ne lèvent pas. Marot joue parfois sur les ambiguïtés sémantiques et syntaxiques pour faire sortir le « bon propos ». D'où cette part certaine de subjectivité liée à des impressions de lecture.

7.2.4.2. Le rondeau à base 3

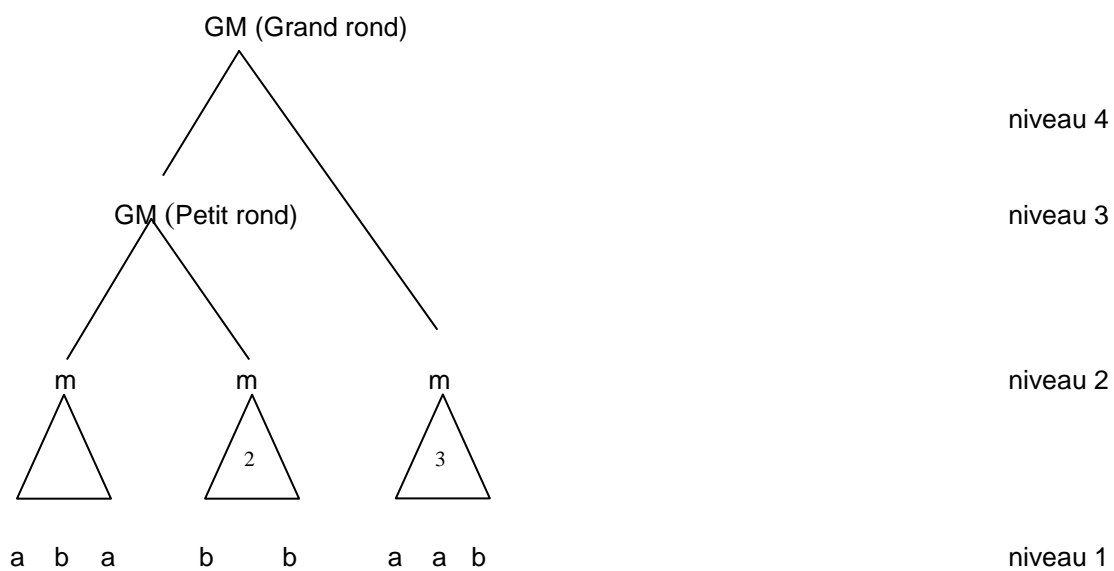
Tous les rondeaux étudiés jusqu'alors ont une matrice de quatre ou cinq vers. Ces deux formes sont communes à l'époque de Marot et recouvrent la *quasi* totalité des pièces du corpus (10% sont R4 et 89% R5). Une pièce seule déroge à cette tendance. Il s'agit de *Qui ses besoignes* (t. II, p. 761) :

Qui ses besoignes veult bien faire	a	
Selon le temps qui present court,	b	
Dissimuler fault, & soy taire.	a	
Peu parler, & faire le sourd	b	
Est bon : car grand prouffit en sourt	b	clos sans ouvert
[Qui ses besoignes veult bien faire.]		
Le Herault ung peu contrefaire,	a	
Mais encore est il necessaire	a	
Estre beau parleur, & non lourd,	b	clos sans ouvert
[Qui ses besoignes veult bien faire.]		

Ce texte, comme les cinq autres que Defaux publie en appendice, n'est probablement pas de Marot mais il a été inséré dans plusieurs éditions de l'*Adolescence* (Juste 1533_[2] et 1534, Roffet, 1534_[4]). Defaux le cite donc comme appartenant au corpus marotique et restitue le rentrement, qui n'était pas repris par les éditeurs sources. D'un point de vue structurel, la pièce diffère des rondeaux à matrice 4 et 5 sur deux aspects essentiels : la reprise du schéma rimique et les niveaux modulaires. Sur la rime : dans R4 et R5, la troisième strophe reprend le schéma complet de la matrice et la seconde son premier module ; dans R3, le premier tercet est inversé (aba), le deuxième (§3) ne l'est pas (aab) et la rime secondaire disparaît dans le 2- vers (§2, bb et non ab). Sur les niveaux : R4 et R5 possède cinq niveaux, R3 quatre puisque le tercet ne peut former, comme le quatrain ou le quintil, une structure de niveau supérieur.



Rondeaux de type R4 et R5



Rondeaux de type R3

La structure du rondeau de base 3 est en cela plus proche de celle du rondeau tercet de G. de Machaut cité au chapitre 7.2.1. que de celle des rondeaux R4/R5 de Marot, le schéma du rondeau tercet étant, en effet, un schéma à trois niveaux : AB_1B_2 aA abb AB_1B_2 (avec les reprises) ou abb a abb (sans).

Cette marginalité structurelle confirme les propos de Defaux quant aux attributions hasardeuses faites par les éditeurs de l'époque⁴⁶⁰. Les éditions qu'il reprend présentent d'ailleurs la pièce sous forme de huitain⁴⁶¹. L'absence de rentrement n'a de fait rien de surprenant puisqu'il n'est pas rare que les reprises soient ainsi plus ou moins sous-entendues. Ce détail demeure néanmoins intéressant à relever dans la mesure où il indique clairement que les deux modules rentrants sont clos sans possibilité d'ouvert dans la version « Marot », comme si la pièce était effectivement un huitain. Pourtant elle est intitulée « rondeau », ce qui justifie pour Defaux le rétablissement opéré. Malgré cela, elle reste étrangère par sa structure au corpus marotique. Je n'ai pas trouvé d'équivalents chez les proches contemporains de Marot, qui se limitent généralement aux trois schémas décrits par Sébillet. Il est rare déjà d'en voir à des périodes un peu plus anciennes. Il n'en existe que trois de cette facture dans le recueil de Charles D'Orléans⁴⁶², lequel comprend quatre cents pièces. Voici l'un d'entre eux (*Rondel CCVII*) :

« Mais que vostre cuer soit mien,	a
Ne doit le mien estre vostre ?	b
- Ouïl, certes, plus que sien.	a
- Que vous semble ? Diz-je bien ?	b
- Vray comme la Paternostre :	a
Mais que etc.	
- Content et joyeux m'en tien :	a
Foy que doy saint Pol l'apostre,	b
Je ne desire autre rien,	a
Mais que etc. »	

La matrice est la même que celle du rondeau « marotique » de l'édition Juste (aba) mais ici la rime reste invertie dans le second tercet et les deux couleurs sont maintenues dans le module médian. Il existe donc des rondeaux R3 encore au début du XV^e siècle mais ils sont parmi les derniers. Ces schémas ne sont plus évoqués dans les six traités édités par Langlois (1902_[41]),

⁴⁶⁰ Voir à ce propos le préambule P.1 et P.2.

⁴⁶¹ Editions Juste 1533 et 1534_{[2][3]}, Roffet 1534_[4]. Restitution du rentrement par Defaux, qui parle d'un huitain de sept vers (ababbab) pour (ababbaab). Probable erreur d'encodage, sans conséquence, dans la note relative à cette pièce (t. II, p. 1348)

⁴⁶² Charles d'Orléans, *En la forêt de longue attente*, 2001_[53], p. 330. Textes rédigés dans la première moitié du XV^e siècle.

y compris dans les plus anciens : *Le Doctrinal* de Herenc (daté de 1432_{[40][41]}) et les *Règles de la seconde Rhétorique* (1411 ?_{[24][41]}). Et si l'on regarde plus près de Marot, chez son père par exemple, on ne trouve plus que des rondeaux à base 5 ou presque (24 dans le *Doctrinal*, 1 en conclusion de la section sur les chants royaux et 49 dans les *Rondeaux*. Seule la dernière pièce de cette section est R4⁴⁶³).

Les recueils de Clément Marot constituent donc un parfait révélateur de ce que sont devenus les rondeaux à la fin du Moyen Âge. La structure dominante est R5, R4 n'apparaît que de façon très ponctuelle, les autres schémas ont disparu ou sont en passe de disparaître. Marot ici encore n'innove pas, il reprend l'héritage paternel. Lorsque l'on croise les deux corpus, celui du père et celui du fils, on voit d'ailleurs des similitudes, tant dans la facture que dans les thèmes. Elles sont d'ailleurs peut-être plus saisissantes encore que dans les ballades. Il suffit, pour s'en convaincre de lire, au regard du texte que je propose de Jean (sd_[72], p. 76, rondeau XXXIII), le rondeau écrit par Clément *Au Roy, pour avoir argent au desloger de Reins* (t. I, p. 153)⁴⁶⁴.

⁴⁶³ Voir Rigolot, 2002_[173], p. 47, pour un décriptage de cette pièce.

⁴⁶⁴ Defaux constate également des similitudes entre le « trentecinquiesme rondeau » cinquain du père et quatre pièces du fils : la ballade de Bon Espoir et l'un des deux rondeaux situés dans le *Despourveü*, le dizain « De ma dame la duchesse d'Alençon », le rondeau LIX de *L'Adolescence*. (*Le Poète en son jardin*, 2006_[100], p. 45)

D'Aller a pied, tresillustre Seigneur
Lassé je suys : car proffit ny honneur
N'y puy avoir : & ce qui plus me griefve,
C'est que je n'ay cuisse, iambe, ne greve
Qui sur plain champ puisse faire teneur.

Quelque dessus ie feroys de bon cueur
Sur ung courtault de moyenne valeur
Raison pour quoy : mes jambes auroient treve.
D'aller a pied.

Si vous supply' triumpant debeleur
Ne permecter qu'en ceite grand chaleur
Soye pieton, ou ma mort sera brefve
Le temps s'approche, & le terme s'acheve
Qu'il fault partir, helas quelle douleur
D'aller a pied.

Au departir de la Ville de Reins
Faulte d'Argent me rend foible de reins,
Roy des François, voire de telle sorte,
Que ne sçay pas comment d'icy je sorte,
Car mon Cheval tient mieulx que par les creins.

Puis l'hoste est rude, & plein de gros refrains :
Je y laisseray Mors, Brossette, & Frains,
Ce m'a il dit, ou le Diable l'emporte
Au departir.

Si vous supply, Prince, que j'ayme, & crains,
Faictes miracle avecques aulcuns grains
Resuscitez ceste personne morte,
Ou autrement demourray à la porte
Avec plusieurs, qui sont à ce containtz
Au departir.

La filiation apparaît enfin dans le dernier des rondeaux de Clément, celui qu'il adresse *A ses Amys apres sa delivrance* (t. I, p. 177) et qui est connu sous le nom de *rondeau parfait*.

7.2.5. Le rondeau parfait

En liberté maintenant me pourmaine,
Mais en prison pour tant je fuz cloué :
Voyla comment Fortune me demaine.
C'est bien, & mal. Dieu soit de tout loué.

Les Envieux ont dit, que de Noé
N'en sortirois : que la Mort les emmaine.
Maulgré leurs dentz le neud est desnoué,
En liberté maintenant me pourmaine.

Pourtant si j'ay fashé la Court Rommaine,
Entre meschans ne fuz oncq alloué :
Des biens famez j'ay hanté le domaine :
Mais en prison pourtant je fuz cloué.

Car aussi tost que fuz desavoué
De celle là, qui me fust tant humaine,
Bien tost apres à saint Pris fuz voué :
Voilà comment Fortune me demaine.

J'eus à Paris prison fort inhumaine :
A Chartes fuz doucement encloué :
Maintenant voys, où mon plaisir me maine.
C'est bien, & mal. Dieu soit de tout loué.

Au fort, Amys, c'est à vous bien joué,
Quand vostre main [hors du parc] me ramaine.
Escript, & fait d'ung cueur bien enjoué,
Le premier jour de la verte Sepmaine,
En liberté.

Marot raconte, dans cette pièce, son emprisonnement pour avoir « mangé du lard » durant le Carême⁴⁶⁵. La forme qu'il emploie à cette occasion est problématique pour deux raisons, d'abord parce qu'elle est supposée unique par de nombreux théoriciens, ensuite parce que les descriptions qui en sont faites sont contradictoires. Cette double problématique a été perçue et traitée par Thierry Mantovani. Je m'appuierai ultérieurement sur son étude, mais avant cela je retranscris ce que Sébillet dit de ce rondeau pour comprendre la manière dont il a été interprété à l'époque de Marot.

7.2.5.1. De l'ancienneté du rondeau parfait

Pour Sébillet, donc :

Ce Rondeau était estimé souverain entre les anciens, et pourtant [= pour cette raison] appelé parfait : aujourd'hui peu usité entre les nôtres, qui reçoivent et usurpent le double de treize vers avec reprise d'hémistiche pour le meilleur, mieux sonnante, et plus gracieux.

(dans Goyet, 1990_[38], p. 110)

D'après Sébillet, Marot délaisse momentanément le rondeau double à treize vers et deux rentrements au profit d'une forme plus ancienne, et pour cela « parfaite » puisque « estimé[e] souverain[e] » par les anciens. Le problème est qu'il n'existait pas jusqu'à peu de trace de ce

⁴⁶⁵ Voir sur cet épisode de sa vie les notes de Defaux pour l'*Enfer* (p. II, 19) ainsi que les deux études de M. Huchon évoquées au chapitre P.2.1.

rondeau « parfait » ailleurs que chez Marot. D'où cette note de Goyet sur le texte de Sébillet :

Ni l'expression de « rondeau parfait » ni la forme décrite ici ne sont attestées dans les traités antérieurs, même si Sébillet a parlé plus haut de « parfaire » le vieux rondeau double. L'exemple (unique) de Marot lui permet en fait de conclure son chapitre « par le haut », sur un cas extrême qui ouvre de nouvelles possibilités formelles : commencé de façon « passéiste », ce chapitre se termine par une ouverture sur l'avenir.
(ibid. p. 165, note 168.)

Il faut attendre 1997 et l'article publié par Thierry Mantovani « Sur le rondeau dit “parfait” de Clément Marot » (1997_[164]) pour que réapparaissent deux textes d'attribution incertaine mais peut-être de Jean Marot édités par Lenglet du Fresnoy en 1731 dans le quatrième volume des *Œuvres* de Clément Marot. Le texte que je cite ici est consacré à la crucifixion :

*Aultre rondeau parfaict de la Croix,
Composé par ledit M. J. MAROT.*

En ceste Croix attaché pieds & main,
Vray doux Jesus humblement je t'adore ;
Quant par ta mort rendis vie aux humains,
Brisant enfer & nous ouvrant ta gloire.

Pour reparer peché diffamatoire
Commis jadis par nos peres Germaines,
Tu fis à Dieu de ton corps offertoire
En ceste croix attaché pieds & mains.

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

Te suppliant qu'en ce val transitoire
Nous donnes paix ; car bien sommes certains,
Que tu fis aux pecheurs inventoire,
Quant par ta mort rendis vie aux humains.

Patriarches, Prophetes, Peres saints
Congnurent lors ta triumpant victoire ;
Car de pechez les rendis nets & sains,
Brisant enfer & nous ouvrant ta gloire.

Si te supply qu'en ton divin pretoire,
Nous vueille mettre à l'heure & jours derrains,
Aussi vrayment, que je croy ceste histoire
Que tu prins mort pour nous povres Mondains
En cestre croix.

Les occurrences de ce schéma sont certes peu importantes mais elles suffisent pour ne plus faire du rondeau parfait de Marot une œuvre unique et novatrice. Elles apportent aussi une réponse partielle à la première question (Clément suit toujours les traces de son père)⁴⁶⁶ mais pas encore à la seconde. L'étude de Mantovani s'avère également éclairante sur ce point.

7.2.5.2. De la facture du rondeau parfait

Après avoir cité les textes, Mantovani s'interroge sur leur fiabilité puis reprend deux arts poétiques pour en expliquer la facture, celui de Sébillet^{[50][51][38]} et celui de Claude de Boissière^{[30][51]}. Il note, à propos du premier :

Ces commentaires ont intrigué de nombreux érudits : non seulement Sébillet avance que ce rondeau, dont nous ne connaissons que trois réalisations, était fort apprécié des générations précédentes, mais la description qu'il en donne est fautive, ou du moins ne vaut-elle que jusqu'à la cinquième strophe, la sixième étant purement et simplement « oubliée ». [...] Cette énigme, ou plutôt cette fausse énigme, peut être expliquée aisément : le titre de cette section, *Rondeau redoublé ou parfait*, a favorisé la confusion entre deux formes distinctes : il apparaît plus que probable que les remarques de Sébillet ne s'appliquent pas au « rondeau parfait », mais au « rondeau redoublé ». C'est celui-ci qui « estoit estimé souverain entre les anciens », pas l'autre. (1997^[164], p.63)

La description de Sébillet évoquée par Mantovani est la suivante :

[Le rondeau parfait] admet autant de couplets qu'il y a de vers au premier couplet : et à la fin de chaque couplet suivant son ordre se répète un vers du premier couplet l'un après l'autre. Mais avise que la reprise de cettui n'est pas abondante hors du couplet

⁴⁶⁶ Réponse partielle dans la mesure où l'on ne fait que déplacer d'une génération le problème.

comme ès autres : ains le vers repris est du nombre des [vers] constituant le couplet.

[...]

(Sébillet, dans Goyet, 1990_[38], p. 110)

Soit : A₁B₁A₂B₂ babA₁ abaB₁ babA₂ abaB₂. La sixième strophe, celle où apparaît la seule reprise effectivement non numéraire, n'est donc pas mentionnée⁴⁶⁷. Mantovani trouve d'ailleurs une explication à cette lacune. Il considère que Sébillet a exemplifié par ce rondeau une forme décrite dans les traités auxquels il se réfère mais qui n'était pas présente dans l'œuvre de Marot :

A la lumière de ces considérations, on peut supposer que Sébillet a multiplié les incohérences en voulant satisfaire des exigences difficilement compatibles : d'un côté, il puise d'abondance dans les traités antérieurs pour informer les chapitres consacrés aux genres à forme fixe, de l'autre il entend les illustrer largement, et presque exclusivement, avec des pièces de Clément Marot. Or la case « rondeau redoublé », chez notre poète, est vide, ou du moins n'en recèle-t-elle qu'une approximation, le rondeau parfait, dont Sébillet doit bien rendre compte et qui, si l'on n'y regarde pas de trop près, présente vaguement les caractéristiques de la forme considérée. Il s'ensuit un amalgame rapide (pas complètement injustifié, d'ailleurs) qui confond uniment « rondeau parfait » et « rondeau redoublé », pour le plus grand malheur des exégètes futurs.

(Thierry Mantovani, 1997_[164], p. 65).

La tâche des exégètes se complique encore en raison des problèmes terminologiques propres à l'époque : le rondeau redoublé de *L'Art et science de rhétorique*_[25]⁴⁶⁸ n'est pas celui de Gratien Du Pont. Je passe outre la définition de l'Anonyme, non pertinente ici, et rappelle celle de Du Pont, en revanche, indispensable :

⁴⁶⁷ Boissière donne en revanche une définition complète du rondeau parfait selon Marot. Voir *L'Art Poétique abrégé*, dans Sébillet 1556_[51], p. 247. Texte repris dans l'annexe 1.

⁴⁶⁸ dans Langlois, 1902_[41], p. 200-2001. Le rondeau redoublé s'y présente sous la forme d'un rondeau avec une matrice de cinq vers dans le cas présent (rondeau double redoublé) suivie de 6 strophes (alternance de reprises structurelles partielles, M1, ou totales, M1-M2 de la matrice, comme dans le rondeau de Du Pont mais pas de Marot) ayant toutes un rentrement issu systématiquement du début de la matrice. Le nombre de strophes ne semble pas dépendre ici du nombre de vers de la première strophe.

Quest ce que Rondeaulx redoublez. Il y a une manière de Rondeaulx qui se nomment Rondeaux redoublez, de laquelle espece sen pevent faire de diverses facons.

Ilz sen font de simples & de doubles.

Les simples se font, que le premier couplet est de quatre lignes, & de lestille, et croyseure que les simples dessusdictes.

Le second couplet se fait de deux lignes tant seulement rentrant sur le premier mot, jusques à la coupe, ou de toute la ligne dudict premier couplet.

Le tiers couplet se fait de quatre lignes comme le premier, & rentre de toute la seconde ligne du premier couplet, ou du premier mot, ou jusques à la coupe au plaisir du composeur, comme est dict, du second couplet.

Le quatrième couplet se fait de la manière dudict second, fors quil rentre sur la troysieme ligne dudict premier couplet en la manière que dessus.

Le cinquiesme & dernier couplet se fait de quatre lignes, comme lesdictz premier & tiers. Lequel rentre sur la quatriesme ligne du premier couplet : de la manière que les dessusdictz, car debvez noter que si le premier couplet rentre sur la premiere ligne du mot, ou jusques à la coupe, voyre toute la ligne.

(Du Pont, 1539^[35], p. xxvj)

Suit une série d'exemples, dont le premier est le suivant :

1§	Maldict soit il, qui mal de moy dira Qui maymera, aussi je laymeray Qui bien me faict, si puys je luy en feray ⁴⁶⁹ Qui mal me dict, de luy mal ouyra.	A ₁ B ₁ B ₂ A ₂	} matrice sur quatre vers
2§	De dieu maldict, soit qui me maldira. Tousjours tel mot, je luy souhayteray. Maldict soit il.	a b A ₁	} reprise structurelle M1 matrice } reprise littérale h1 v.1 matrice
3§	Qui de mon dict, il ne me desdira Du sien aussi, je ne le desdiray. Celluy qui me hayt, jamais je ne hayray De mon pouvoir, mon corps le sevira Qui m'aymera.	a B b a B ₁	} reprise structurelle M1-M2 matric } reprise littérale h1 v.2 matrice
4§	Je souffriray, cil qui me souffrira Tant que vivray, je ne loublieray Qui bien me faict.	a b B ₂	} reprise structurelle M1 matrice } reprise littérale h1 v.3 matrice
5§	De ce de quoy, on me condredira Soit qui que soit, je le contrediray Son me desment, je le desmentiray En esperant, que dieu le punira Qui mal me dict.	a b b a B ₂	} reprise structurelle M1-M2 matric } reprise littérale h1 v.4 matrice

A bien y regarder, l'explication que Mantovani propose n'a rien de surprenant, Sébillet se servant presque exclusivement de Marot pour illustrer un art poétique inspiré d'autres arts peut avoir rencontré des difficultés à faire coïncider la théorie et la pratique. Mantovani compare ensuite les deux formes et établit un parallèle entre elles :

Ces formes, la première en particulier [le « Rondeau simple redoublé à cinq coupletz qui ne rentre pas jusques à la coupe », soit A1B1B2A2 ab**A1** abba**B1** ab**B2** abba**A2** abba**A2**], ont en commun avec celle décrite par Sébillet de reposer sur une redistribution en refrains des vers de la première strophe, soit à partir de la deuxième, et le rondeau comptera alors autant de strophes qu'il y a de vers dans la première, soit à partir de cette première strophe, auquel cas le texte aura un couplet de moins. On notera que les quatrains (sans compter le rentrement) des rondeaux simples redoublés

⁴⁶⁹ Vers faux dans l'édition

sont construits sur le même schéma rimique (abba) que ceux du rondeau parfait. La grande différence est que le rondeau parfait, outre son sixième couplet, qu'il faut traiter à part, est isométrique, quand les autres sont hétérométriques. Mais le principe de construction reste le même.

(1997_[164], p. 66)

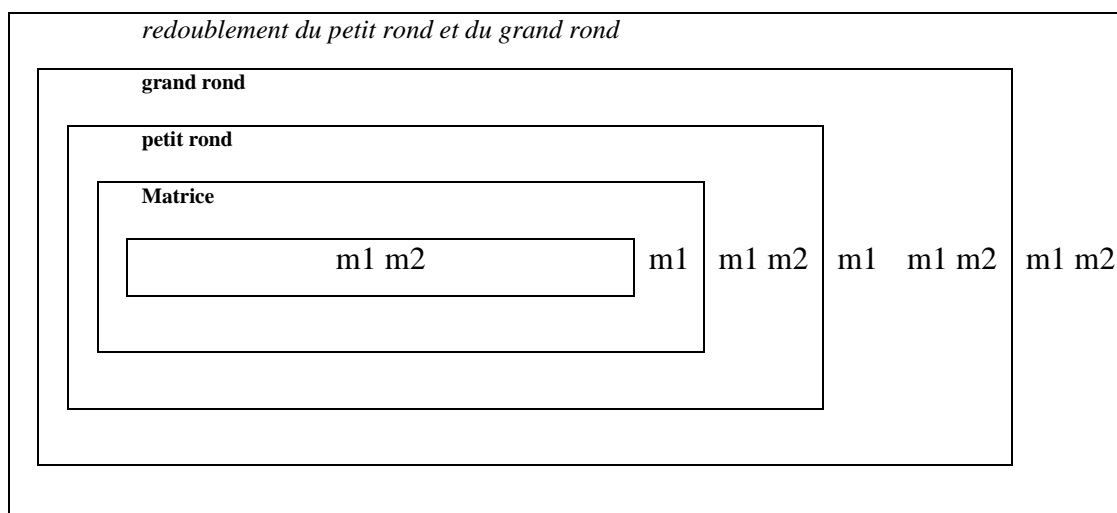
L'idée de rapprocher ces schémas en soulignant la « redistribution en refrain de la première strophe » est particulièrement pertinente. On a alors :

Le rondeau simple	abba ab* abba*
Le rondeau simple redoublé	A1B1B2A2 abA1 abbaB1 abB2 abbaA2 abbaA2
Le rondeau parfait (sans § finale)	A1B1A2B2 babA1 abaB1 babA2 abaB2

Dans les trois schémas, la matrice est de quatre vers. Le quatrain initial est inversé pour le rondeau et sa version redoublée, non inversé – contrairement à ce que note Mantovani – pour le rondeau parfait. Mais la forme inversée abba étant une variante du quatrain abab, il n'y a pas de différence majeure ici entre les trois matrices. Pour comprendre ensuite comment s'opère le glissement d'une forme à l'autre, il faut d'abord remarquer que la facture du rondeau simple redoublé s'explique par une double redistribution :

- 1- redistribution littérale des vers du premier quatrain en guise de refrain, dans l'hypothèse où les vers ne rentrent pas jusqu'à la coupe. Ce que décrit parfaitement Mantovani.
- 2- redistribution structurelle du quatrain matrice à partir duquel se construit d'abord un rondeau simple puis un rondeau redoublé. Le principe d'emboîtement modulaire successif utilisé pour décrire R4 et R5 prévaut encore dans ce cas :

bouclage du rondeau par redoublement de la matrice

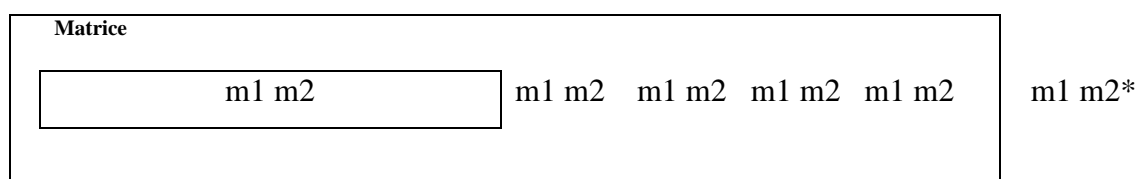


m1 m2 m1 m2 m1 m2 m1 m2

Or ce principe de double redistribution n'est pas totalement opérationnel dans le rondeau parfait. Sur le plan des reprises structurelles, le quatrain matrice est reconduit sans être véritablement redistribué (succession sans emboîtement) ; sur le plan des reprises littérales, la redistribution s'opère bien de la même manière dans les deux cas (le premier vers de la matrice conclut le dernier de la seconde strophe, le second vers de la matrice, le dernier de la troisième strophe etc...) mais – et la différence est non négligeable – dans le rondeau simple redoublé, la reprise est surnuméraire (rentrement) alors que, dans le rondeau parfait, elle ne l'est pas (vers). Ces différences posées et le schéma du rondeau parfait dessiné dans les grandes lignes, il reste à le compléter, c'est-à-dire à outrepasser la description lacunaire de Sébillet pour réintégrer la dernière strophe :

répétition structurelle du quatrain matrice et redistribution du premier hémistiche de ce quatrain en fin de strophe

développement de la matrice par répétition structurelle du quatrain et redistribution des quatre vers qui la composent



Ce n'est véritablement qu'à ce niveau, après avoir ajouté cette sixième strophe, que l'on retrouve réellement une organisation par emboîtement grâce à un double système de clôture. La première clôture correspond au moment où chacun des quatre vers de la matrice a achevé une strophe, la seconde coïncide avec le terme de la pièce lorsque le rentrement retourne au premier hémistiche. La seconde borne est alors semblable à celle du rondeau simple et du rondeau double.

Cette double clôture apparaît aussi dans une forme que Mantonavi cite comme autre source possible, à côté du rondeau redoublé, du rondeau parfait. Il s'agit de la *pallinode* :

En revanche, la « pallinode », cousine du « chapelet » selon Fabri, et du rondeau pour d'autres, en est beaucoup plus proche [que le servantois] :

A₁A₂B₁A₃A₄B₂B₃B₄A₅ B₅B₆A₆

A₈a₃b₈a₈a₃b₈A₁A₂B₁ a₈a₃b₈A₃A₄B₂

b₈b₃a₈**B3B4A5** b₈b₃a₈**B5B6A6** a₈a₃b₈a₈b₈b₃a₈b₈b₃a₈ [*per totum*]. Cette pièce hétérostrophique et hétérométrique met en œuvre la reprise graduelle de la première strophe, en quatre reprises de trois vers. Elle s'achève avec une sixième strophe

construite sur le même schéma métrique que la première qui, répétée dans son intégralité, fait office de refrain final. Simplifiée, la formule donne ceci (A1=A1A2B1, A2=A3A4B2, B1=B3B4A5, B2=B5B6A6, a=aab, b=bba) :

ABA2B1B2 aa**A1** a**A2** b**B1** b**B2** aabb [refrain]

Qu'on la compare avec la structure du rondeau parfait :

A1B1B2A2 abb**A1** baa**B1** abb**B2** baa**B2** abba [rentrement]

Les parentés sautent aux yeux : une première strophe, la matrice, qui s'égrène sur les quatre strophes suivantes, une sixième strophe enfin, flanquée, dans le premier cas, de la première et, dans le second, d'un simple rentrement, mais qui, virtuellement, « contient » tout le premier couplet.

(ibid. p. 72)

La mise en parallèle du rondeau parfait avec cet autre schéma est, elle aussi, édifiante en ce qu'elle justifie la présence d'une double clôture. Elle permet aussi de dire, avec Mantovani, que :

Le rondeau parfait, d'inspiration palinodique, a été refait à partir de rondeaux traditionnels pour s'élever à une dignité nouvelle [...]. Il apparaît donc comme une pièce composite au carrefour des genres à forme fixe.

(Ibid. p. 74)

Mais, cette « composition » donne au rondeau parfait un aspect inhabituel au XVI^e siècle et bancal d'où l'impression paradoxale que ce rondeau, deux fois *parfaits* au sens étymologique du terme puisque deux fois achevé, est en même temps imparfait puisque cette perfection est atteinte à partir de deux procédés presque contradictoires. Mantovani décrit d'ailleurs ce paradoxe en s'appuyant sur les conclusions de Lestringant :

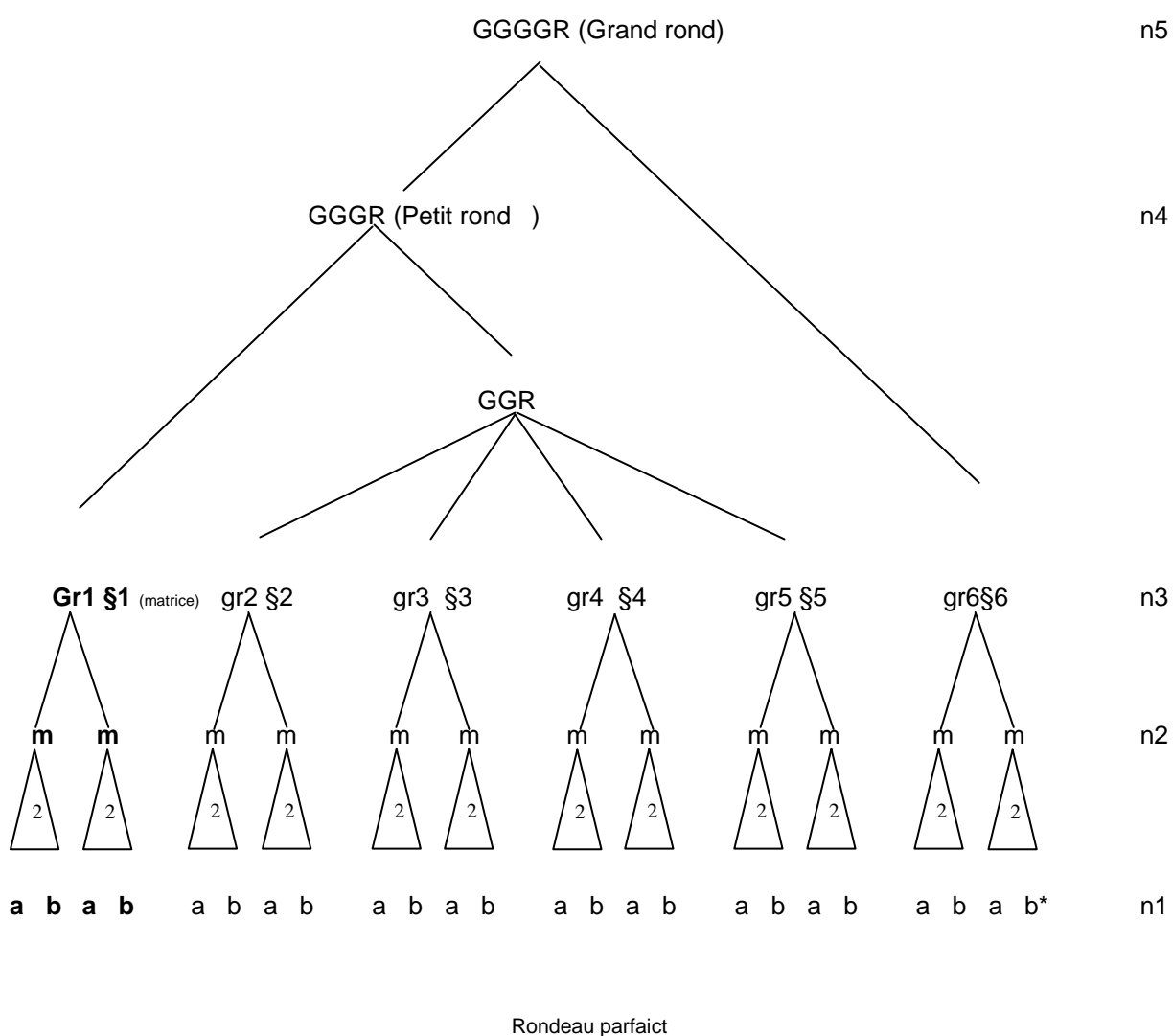
Frank Lestringant a suggéré que cette perfection résultait de la combinaison de deux schémas prosodiques, la redistribution en refrains des vers de la première strophe, et le retour final de l'hémistiche initial ; rondeau idéalement « rond », donc, parce que « deux fois refermé sur lui-même. Hypothèse tout aussi séduisante, mais qui n'explique pas de manière tout à fait satisfaisante la présence de ce sixième quatrain qui déséquilibre la structure du rondeau.

(ibid. p. 67)

La forme est donc stable dans son instabilité même. Par ailleurs, elle est également – et c'est

encore un paradoxe – innovante tout en étant pleinement ancrée dans l’histoire littéraire médiévale. Un bilan des données recueillies jusqu’ici permet d’en rendre compte.

Si l’on se place sur le plan purement structurel, le mode de développement principal du rondeau parfait ne semble pas être la redistribution modulaire – comme c’est le cas pour les formes médiévales, *pallinode* ou rondeau simple redoublé, qui se structurent par emboîtements – mais la répétition presque pure et simple de la matrice (structure formée, *a priori*, par une succession de quatrains abba). On peut essayer de modéliser cette différence essentielle en comparant le schéma proposé, un peu par défaut, pour R4 et R5⁴⁷⁰ avec celui que l’on peut établir pour le rondeau parfait.



⁴⁷⁰ Voir chapitre 7.2.4.2. Il est, en fait, assez difficile de rendre l’agencement par emboîtement en utilisant des arborescences.

Dans le premier cas, les modules ou groupes de modules retournent immédiatement à la matrice une fois qu'ils sont constitués ; dans le second cas, GR2, GR3, GR4 et GR5 s'assemblent d'abord en une structure de superstructures avant de boucler la matrice. Cette analyse par bouclages peut aussi se doubler d'une analyse séquentielle, discutable dans la mesure où elle ne prend pas en compte le rentrement mais partiellement envisageable⁴⁷¹, du type RP = (abab)⁶. En cela, cette forme est profondément moderne. A cette organisation relativement moderne se superpose, à partir du niveau quatre, une structuration plus ancienne par emboîtement. La redistribution littérale de la première strophe prend alors, dans ce contexte particulier, tout son sens puisqu'elle justifie l'analyse par ronds successifs. Ce rondeau, novateur et séculaire, trouve pleinement sa place à la marge de la section qu'il achève. La page se tourne sur les œuvres de jeunesse, les rondeaux de Marot étant, en fait :

plus exercices de jeunesse fondés sur l'imitation de son père, qu'œuvres de telle étoffe que sont ceux de son plus grand âge : par la maturité duquel tu trouveras peu de rondeaux crus dedans son jardin.⁴⁷²

(Sébillot, dans Goyet, 1990_[38], p. 106)

et s'ouvre sur une section, celle des *chansons*, dans laquelle se dessine déjà le lyrisme futur des *Psaumes*. Nous sommes ici à la frontière qui sépare la poésie médiévale de la poésie « Renaissance ». Mais avant de quitter ce monde ancien pour celui du sonnet, il reste à évoquer une forme proche du triolet caché au début d'un dialogue entre deux pasteurs.

7.3. Le rabé-raa ou le chant d'un pastoureau

Peu de formes sont naturellement non saturées dans la poésie française au niveau de la strophe, moins encore au niveau de la pièce. Un schéma pourtant échappe à cette règle, le rabé-raa⁴⁷³. Il est omniprésent dans la culture populaire⁴⁷⁴ mais il n'a quasiment pas fait l'objet de recherches⁴⁷⁵. Il est vrai que la forme est de basse extraction et qu'elle est non

⁴⁷¹ En tout cas davantage que pour un rondeau simple.

⁴⁷² Soixante-dix pour cent des pièces de ce corpus sont éditées dès 1532 dans l'édition Roffet de *Ladolecence* [1] et soixante-seize pour cent ont été rédigées avant 1527.

⁴⁷³ Pour répétition du vers rimant en a + b – répétition du vers rimant en a + a. L'appellation vient de B. de Cornulier.

⁴⁷⁴ On le retrouve ainsi à la base de nombreuses comptines : Dodo l'enfant do, Fais dodo Colas, J'ai du bon tabac, Meunier tu dors, Gugusse etc...

⁴⁷⁵ A l'expression des travaux de Marcel Cohen (« Strophes de chansons françaises », *Europe*, 1949, I, 21-38) et de Michel Lejeune (« “Dans ma tabatière...” ». Note sur les terminaisons suspensives dans la strophe chantée », *Le Français Modernes*, 17 :4, p. 241-250 »).

saturée. L'un et l'autre critères suffisent en soi à justifier, pour de nombreux auteurs, l'absence d'étude. Le premier théoricien à avoir identifié et analysé ce quatrain est B. de Cornulier. Deux passages de son *Art poétique* y sont consacrés. Pour une première description, on peut ainsi se reporter à son étude d'une strophe de Desbordes-Valmore :

Comme un pauvre enfant
Quitté par sa mère,
Comme un pauvre enfant
Que rien ne défend,

[Dans cette strophe,] trois vers se terminent par le même son. Mais, deux se terminant par le même mot, il ne s'agit pas tout à fait d'une *rime* triple. Plus exactement, après que le vers 2 n'a pas fourni de rime (écho) au vers 1, celui-ci est répété, et enfin le vers 4 lui fournit une rime.

(1995_[123], p.159)

Pour une analyse plus complète, à un examen d'une chanson d'enfants :

Considéré comme une suite de quatre « vers », le rabé-raa *Savez-vous planter des choux / A la mode, à la mode , / Savez-vous planter des choux / A la mode de chez nous*, peut apparaître comme présentant une équivalence de répétition entre ses vers 1 et 3 ; mais présenté comme formé de deux « distiques », il peut apparaître comme présentant, entre ses deux distiques, une relation de *Contraste final sur fond de répétition initial*, ce qui n'est pas tout à fait la même chose, et pourrait être plus pertinent.

(1995_[123], p. 134)

Ce système de reprise avec variante n'est pas un cas isolé dans le domaine de la chanson mais il est véritablement rare en métrique littéraire. B. de Cornulier explique cette *quasi* absence, « Le folklore refoulé et travesti dans la poésie littéraire française », de la façon suivante :

Cette forme métrique n'est pas littéraire, d'abord parce que la répétition y joue un rôle essentiel, ensuite parce que son schéma rimique n'est pas réductible à un type classique ; et cela se voit surtout au fait qu'il y a un vers blanc, alors que dans la poésie classique généralement tout vers rime, ou, comme disent les traités, le plus souvent normatifs, tout vers *doit* rimer.

Plus précisément, outre le phénomène de répétition, ce qui est très éloigné de la poésie classique dans cette structure, c'est que le premier distique (tout entier) ne rime pas ; et ce qui correspond le mieux à la tradition littéraire, avec le format en deux distiques, c'est le second distique, qui est un (aa) : le « quatrain » folklorique se

conclut par cette forme omniprésente dans la chanson française à toute époque, et intégrée dans la poésie française littéraire de diverses façons.

(2005b_[133], p. 1)

Par ailleurs, dans la mesure où cette forme n'a pas fait l'objet de recherche systématique, il est difficile d'en faire l'histoire. La pièce la plus ancienne repérée par B. de Cornulier date des années 1530. Il s'agit d'une chanson de Passereau. Elle précède donc de peu la pièce de Marot, rédigée avant 1541. Cependant, il est probable que ce schéma soit beaucoup plus ancré dans la culture de l'époque que ne le laissent voir les quelques occurrences dont nous disposons :

On sait déjà par les articles de Cohen et Lejeune que la forme rabé-raa est vivante au XIX^e et au XX^e, mais elle est sans aucun doute beaucoup plus ancienne. Les exemples en abondent en XVIII^e. Le cas le plus ancien dont j'ai connaissance remonterait à 1530 environ ; c'est le texte d'une chanson de Passereau, époque à laquelle le triolet était bien vivant ; et [...] il ne me paraît pas exclu que le rabé-raa ait été une forme bien constituée et vivante avant cette époque.

(ibid. p. 4)

Le poème de Marot s'intègre pleinement dans ce cadre. L'usage premier qui est fait de ce schéma relève de la chanson ou de la poésie non littéraire. Or Marot l'emploie justement dans ce contexte. La pièce se situe au début d'un *Dialogue nouveau, fort joyeux* entre deux personnages, dont l'un compose « Rondeaulx, ballades, Chansons, dixains, propos menuz » (t. II, p. 42). C'est lui qui « commence en chantant » le poème⁴⁷⁶:

Mon cueur est tout endormy,	A	\	m		
Resveille moy belle.	b	/		\	grm
Mon cueur est tout endormy,	A	\	gr (?)	/	
Resveille le my.	a	/			

Présenté ainsi, le rabé-raa n'a de commun avec le triolet que le quatrain abaa⁴⁷⁷. La parenté serait maigre si elle s'arrêtait là. Mais l'analogie est ancrée plus profondément dans la structure complexe du triolet. B. de Cornulier a montré qu'il existait une passerelle entre les

⁴⁷⁶ La présentation de cette pièce comme étant chantée par une personne introduit un doute sur son attribution. Il est probable que Marot ait cité une chanson appartenant à la mémoire collective. C'est en tout cas la thèse défendue par Jean Rollin (*Les chansons de Clément Marot, étude historique et bibliographique*, édité par la Société française de musicologie, Paris, Librairie Fischbacher, 1951, p. 98).

⁴⁷⁷ Quatrain qui est à l'initiale du triolet : ABaA abAB.

deux quatrains du rondeau triolet et le huitain. Je ne reviendrai pas sur le développement par phases successives qui permet d'aboutir à cette conclusion⁴⁷⁸, j'en rappelle seulement les termes : en phase III, les petits vers du huitain assemblés deux par deux donnent un quatrain dont la facture est identique à celle du quatrain initial, $AB\ aA\ abAB \rightarrow Ba\ bB$ ou $Ab\ aA$. Ce schéma est strictement identique à celui d'un rabé-raa sur le plan structurel. Seule change la place des reprises littérales :

Par ses terminaisons, ce quatrain est un abé-aa comme *savez-vous planter les choux*, et comme lui il présente une relation de répétition de vers d'un distique à l'autre, mais cette fois c'est le second vers du dernier distique qui répète le premier vers du premier distique, selon le schéma (A**A) ; on peut donc parler d'un *rabé-ara*.

(« Le folklore refoulé et travesti dans la poésie littéraire française », 2005b_[133], p. 1)

Cette analyse s'adapte pleinement à la pièce de Marot. Je me contenterai simplement de souligner que cet ensemble est une strophe par équivalence externe.

Avec ce texte s'achèvent les épiceries marotiques et s'ouvre l'ère des sonnets. L'économie des éditions Dolet témoigne d'ailleurs de ce passage. Lorsqu'on compare les textes de 1532, 1534 et 1538, on note, en effet, que Marot fait en sorte de déplacer vers la section consacrée à l'adolescence des textes qui auraient dû se trouver dans la *Suite* pour masquer les pièces de facture médiévales tardive. Fr. Goyet ne s'y trompe pas qui écrit à propos des textes relatifs à l'emprisonnement de l'auteur :

La critique moderne a souligné une sorte de bluff sur les genres « anciens ». Marot profitait [de la réédition de *L'Adolescence* et de l'édition de la *Suite*] pour renvoyer à sa jeunesse la pratique des Ballades et Rondeaux, genres que la *Défense et illustration* critiquera comme « épiceries » moyenâgeuses. Quand il met à la fin des Ballades celle contre la fausse amie cause de son emprisonnement, il ferait ainsi d'une pierre deux coups. Ce ne serait pas simplement un élément biographique. Cela signifierait aussi que c'est là sa dernière Ballade. On connaît le bel argument qu'en a tiré Gérard Defaux, non pour les Ballades mais pour les Rondeaux. Le Rondeau parfait qui les termine en 1538, de facture exceptionnelle, marquerait par un coup d'éclat la fin même du genre du Rondeau, genre devenu lui-même une prison dont le poète aurait réussi à se libérer.

(« Sur l'ordre de *L'Adolescence clémentine* », dans Defaux et Simonin, 1997_[102], p. 95)

⁴⁷⁸ Voir le chapitre 7.2.3.1.

Il ajoute que Marot semble s'être imposé une « ligne de conduite consciente, une règle : plus de rondeau après 1526 [ou] 1534 » (ibid. p. 596). Si ces remarques sont justes, elles doivent néanmoins être nuancées. En effet, les pièces regroupées dans l'édition 1534 sous le titre « Certaines œuvres qu'il fait en prison, non encore imprimeez » puis dispatchées par genre dans la partie *Adolescence* de l'édition 1538 sont chronologiquement des poèmes de l'adolescence puisque que rédigés lors de l'affaire dite du lard donc vers 1526. Pourtant, ces précisions n'enlèvent rien à la pertinence de l'analyse. Les déplacements opérés en 1538 dévoilent évidemment que Marot a conscience de l'évolution de son œuvre et, plus généralement, des goûts poétiques de son époque puisqu'il renvoie dans le passé les formes en déclin⁴⁷⁹. Il ne reste alors plus effectivement à Du Bellay qu'à prendre acte d'un état de fait en condamnant à grands bruits les rondeaux et ballades puis en entérinant l'émergence du sonnet.

7.4. Sonnets

Selon B. Dupriez, le sonnet est :

La principale forme fixe de poème en français, du XVI^e au XIX^e siècle. Il fut aussi très répandu dans les autres littératures européennes. En général, il comporte deux quatrains à rimes embrassées puis deux tercets dont les six vers présentent d'abord deux rimes suivies, puis quatre rimes embrassées (abba abba, ccd, eed).

(1984_[147], p.420)

Cette description recouvre, à la réduction structurelle près, la totalité des sonnets du corpus⁴⁸⁰ :

⁴⁷⁹ Là encore, il faut nuancer le propos. Si l'on regarde la totalité du corpus, on constate que Marot n'a pas renoncé totalement aux formes anciennes à partir de 1527. Quatre ballades au moins ont été rédigées entre 1527 et 1538 : la dixième élégie (P. 183) publiée dans *Les Elégies*, les deux chants de may (P. 245 et 246) et le chant de joie (P. 240) publiés dans *Les Chantz*, auxquels on peut probablement ajouter le chant pastoral écrit avant 1533 (P. 239). De même, dans une moindre mesure, pour les rondeaux. J'en ai repéré cinq au total en excluant les pièces d'attribution douteuse : une dans *Les Epigrammes* (P. 502) et six dans les *Rondeaux* (P. 116, 117, 118, 119) plus quatre dont la date est moins précise (P. 121, 122, 123, 284). Defaux justifie l'une de ces pièces, la 118, « De l'Amour des Siecle Antique », en soulignant la conformité du thème au genre : Marot, pour décrire le passé, recourt à une forme passée (« Sur l'ordre de l'Adolescence Clémentine », dans Defaux et Simonin, 1997_[102], p. 603). Reste le cas des Chants Royaux, tous écrits probablement entre 1527 et 1541. Leur pérennité est peut-être due à leur grandeur.

⁴⁸⁰ Le troisième sonnet listé (« Sonnet par Marot ») et de Saint-Gelais.

n°	Section	N°	P	Titre	p.	Incipit	rédict°	1 ^{er} p.	Schéma de rimes
1	Epigrammes III	XIX	513	à Madame de Ferrare	Il.297	Me souvenant	1536	1550	(abba, abba, ccd, ccd),
2	Epigrammes III	XXIV	518	de la difference du Roy	Il.300	L'un s'est veu pris	1537	-	(abba, abba, ccd, ccd),
3	*Oeuvres de CM	VII	781	Sonnet par Marot	Il.709	Voyant ces mons	ap.1538	1547	(abba, abba, ccd, ddc),
4	Epigrammes II	LXXI	481	Pour le May	Il.280	Au Ciel n'y a	1538	1538	(abba, abba, ccd, eed),
5	Epigrammes II	LXXVIII	488	Response à deux hommes,	Il.283	Adolescents qui la peine	av.1542	1542	(abba, abba, ccd, eed),
6	Six Sonnetz	I	702	<i>Voy che ascolate</i>	Il.494	Vous qui oyez	1537-39	1539	(abba, abba, ccd, eed),
7	Six Sonnetz	II	703	<i>O passy sparsy,</i>	Il.495	O pas espars	1537-39	1539	(abba, abba, ccd, eed),
8	Six Sonnetz	III	704	<i>Chi vuol veder quantum</i>	Il.495	Qui voudra veoir	1537-39	1539	(abba, abba, ccd, eed),
9	Six Sonnetz	IV	705	<i>Lasciato hai morte</i>	Il.496	Mort, sans soleil	1537-39	1539	(abba, abba, ccd, eed),
10	Six Sonnetz	V	706	<i>Gli angeli eletti</i>	Il.496	Le premier jour	1537-39	1539	(abba, abba, ccd, eed),
11	Six Sonnetz	VI	707	<i>Da piu begli occhi</i>	Il.497	Des plus beaux yeulx	1537-39	1539	(abba, abba, ccd, eed),

Elle donne aussi un cadre historique à cette forme. Si les pièces précédentes étaient tournées vers le passé, ces pièces, dans la forme qu'elles proposent, sont les précurseurs d'une forme promise à un avenir éclatant. Avant de revenir sur la question historique, je ferai le point sur la structure du sonnet, car la description qui en est faite ici correspond davantage à un phénomène graphique qu'à une réalité structurale ou, si l'on veut reprendre le terme de Jean-Louis Aroui – que je suivrai dans sa démarche – à une réalité « perceptive ».

7.4.1. Structures du sonnet

Dans un travail présenté lors d'un séminaire^[112]⁴⁸¹, Aroui décrit la manière dont le sonnet fonctionne sur le plan de la perception. Son point de départ est le constat suivant : le sonnet, forme longue de quatorze vers, généralement composés, apparaît en France à une époque où s'effacent les schémas les plus complexes des Grands Rhétoriciens – schémas qui nécessitent, pour être perçus, un support écrit (métrique de papier) ou musical – et où se met en place une métrique dite « perceptive », qui ne prend plus appui sur ces deux supports. Il se demande alors comment expliquer la métricité du sonnet quand on sait qu'une forme longue doit avoir des vers courts si l'on veut qu'elle soit discernée. Une solution à cette question prend appui sur l'idée que le sonnet, dès son origine, est séparé en deux parties : la première (l'octave) comprend les huit premiers vers, la seconde (sestette) les six derniers. Cela revient à dire que⁴⁸² :

⁴⁸¹ Je le remercie pour m'avoir fait parvenir une copie de ses notes. Elles m'ont été précieuses. Ces notes ont servi de base pour une étude publiée en 2005 dans *Studi Francesi* 147^[113].

⁴⁸² Solution semblable à celle qui permet de percevoir des suites syllabiques de plus de huit vers.

Reconnaître un sonnet, ce n'est donc pas reconnaître une forme simple de 14 vers, mais plutôt reconnaître un huitain suivi d'un sizain, le huitain étant lui-même constitué, typiquement, de deux quatrains équivalents.

(Notes de J.-L. Aroui, « Remarques métriques sur le sonnet français »)

Aroui apporte ensuite une précision ici fondamentale puisqu'elle touche au nœud du problème :

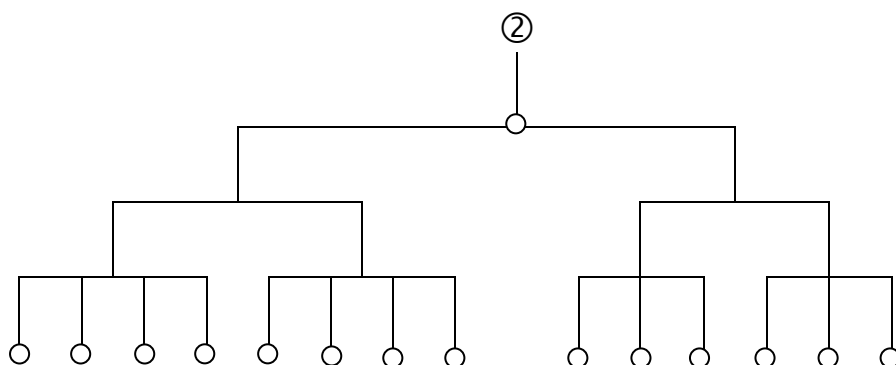
Quand on lit⁴⁸³ un sonnet, on perçoit donc d'abord la forme quatrain, qui est rédupliquée, puis on perçoit la forme sestette ; et c'est la mise en contiguïté de ces formes de perception qui provoque l'émergence représentationnelle de la forme sonnet.

(ibid.)

En d'autres termes, on crée d'abord un ensemble de quatre vers, puis un second ensemble de quatre vers, puis un ensemble de six. Ce n'est qu'après que l'on reconstruit 8+4 – groupe que l'on identifie, par habitude culturelle, au sonnet. La perception du schéma final de cette forme n'est donc pas immédiate, elle se fait en deux temps :

- 1- Premier mouvement. Les deux quatrains sont identifiés séparément l'un de l'autre et sont suivis de deux tercets regroupés assez naturellement, pour des raisons de saturation rimique, en un sizain.
- 2- Second mouvement. Les deux quatrains sont, à leur tour, regroupés.

Cette structure correspond à celle proposée par François Jost dans « Le sonnet : sens d'une structure » pour les sonnets de Pétrarque, Wyatt et Ronsard (dans Bellenger, 1986_[115], p. 61) :



⁴⁸³ J'aurais tendance à dire, « quand on entend un sonnet ». En effet, on identifie graphiquement, au premier coup d'œil, un sonnet, dès qu'on le voit sur le papier, simplement par repérage des « paquets » de vers. C'est d'ailleurs ce qui se produit pour la majeure partie des formes fixes.

On peut s'interroger sur les raisons des regroupements. Certains théoriciens ne les font pas. Dupriez, on l'a vu, sépare, et les quatrains, et les tercets ; Aquien (1990_[109], p. 117), à la suite de Mazaleyrat (1995_[167], p. 88)⁴⁸⁴, regroupe les tercets dans un sizain, qu'elle décompose en un distique et un quatrain – ce que ne fait pas Mazaleyrat. Ces hypothèses seront envisagées par la suite mais je note d'emblée que, à l'exception de celle qui scinde le sonnet en 4-4-2-4, elles ne semblent pas s'exclure les unes des autres. Celle que propose J.-L. Aroui, d'ailleurs, les intègre toutes à des niveaux différents. L'existence d'une seconde étape dans la démarche d'Aroui, trouve, en tout cas, un écho – et probablement une justification – dans les théories des métriciens italiens :

Sur le plan de la perception, le sonnet français est donc formé fondamentalement de deux unités autonomes : l'octave d'un côté, le sestette de l'autre. Les métriciens italiens, qui ont relevé la même caractéristique pour le sonnet italien, ont décrit cette coupure par la notion de "volta" (*tournant*), qui semble désigner à la fois une frontière métrique et une frontière syntactico-sémantique.

(ibid.)

Il y aurait ainsi une double explication à ce rapprochement, l'une purement métrique, l'autre logique. Seule une étude de corpus peut confirmer le bien fondé d'une telle bipartition. Ce sera l'enjeu premier du travail sur cette forme.

La structure du sonnet est donc essentiellement ambiguë dans la mesure où elle suppose, pour être perçue, une re-lecture conduisant à une restructuration. Cette ambiguïté n'a pas été décrite par les contemporains de Marot, qui ont surtout cherché à intégrer cette forme étrangère au système français en l'assimilant à ce qu'ils connaissaient de plus proche, l'épigramme. Une étude comparée des deux schémas⁴⁸⁵ apporte d'ailleurs un autre éclairage à la perception structurelle du sonnet. Elle ajoute aussi, à la description générale faite par Aroui, une description de ce que les lecteurs de l'époque ont saisi de la forme. Sébillet, dès 1548, fait le parallèle entre l'un et l'autre schéma, dans un passage célèbre de son *Art poétique*_{[50][38]}. Il y compare le sonnet, non pas à une épigramme de quatorze vers, mais à une épigramme de dix :

⁴⁸⁴ Mazaleyrat évite, par ce biais, la présence de deux non-strophes (tercets) dans LA forme fondamentale du lyrisme français.

⁴⁸⁵ A supposer que l'épigramme est une forme propre, ce qui n'est pas le cas. Je cible particulièrement ici les épigrammes de quatre vers (abba), de six vers (aab ccb) et les dizains. Je cible aussi et surtout la structure habituelle des épigrammes, quatrain + coda.

Le Sonnet suit l'épigramme de bien près, et de manière, et de mesure : Et quand tout est dit, Sonnet n'est autre chose que le parfait épigramme de l'Italien, comme le dizain du Français.

(dans Goyet, 1990_[38], p. 105)⁴⁸⁶

La comparaison avec le dizain pourrait s'expliquer, en partie, par le redoublement, non seulement structurel mais matériel, du quatrain (abba, abba avec reprise de timbres). Cette équivalence formelle apparaît peut-être comme redondante à une époque où les schémas métriques tendent justement à se simplifier au détriment de ce type de répétitions. D'où l'impression que le sonnet peut se lire comme un dizain précédé d'un quatrain qui rappelle, par sa structure, le schéma des quatre premiers vers du dizain. Soit : (abba) puis (abba ccd, eed). Pourtant, si Sébillet cite l'épigramme de dix vers comme point d'ancrage, il ne peut s'appuyer sur la plus commune d'entre elles, (abab bc cdcd), et doit reconstruire un schéma plus juste à partir de ce qu'il connaît et de ce qu'il voit : un huitain divisé en deux quatrains uniformes de type (abba) suivi d'un sizain généralement (aab ccb), c'est-à-dire deux superstructures connues de Marot et qui, assemblées différemment, formeront plus tard le dizain classique⁴⁸⁷. Cette chronologie doit être prise en compte lorsque l'on étudie les premiers sonnets français. Elle pourrait d'ailleurs aboutir à une remise en cause de la remarque suivante, faite par Aroui, dans la mesure où elle suppose un dizain qui n'existe pas à l'époque où le sonnet est introduit en France :

En tant que redoublement du quatrain initial du dizain classique, ces deux parties doivent conserver intact leur caractère de quatrain et donc présenter chacune une certaine autonomie syntactico-sémantique.

(Notes de J.-L. Aroui, « Remarques métriques sur le sonnet français »_[112])

Or, si le dizain classique n'apparaît pas en tant que tel dans le corpus marotique, ses composants sont présents et cela suffit, dans un premier temps, à justifier une hypothèse

⁴⁸⁶ François Goyet note, à juste titre que :

Le sonnet n'est pas composé de quatre, trois ou deux strophes, si du moins on veut entendre par « strophe » ce que la tradition désigne par là, à savoir un huitain, un dizain ou un douzain. En ce dernier sens, le sonnet est une strophe unique : un quatorzain » (« Le sonnet français, vrai et faux héritier de la grande rhétorique », dans Bellenger, 1986, p. 38)

Et signale que c'est la seule forme où l'on s'avise des divisions internes à la strophe.

⁴⁸⁷ Voir chapitre 5.3.2.6

valable donc, *a priori*, pour les textes antérieurs à la seconde moitié du XVI^e siècle mais aussi, malgré l'anachronisme, pour ceux de la première moitié de ce siècle⁴⁸⁸. Mais une autre remarque d'Aroui pose, en revanche, véritablement un problème en raison peut-être aussi de cette question de datation :

Il est vrai que le dizain classique est lui aussi formé de deux parties distinctes, un quatrain (abab) ou (abba) suivi d'un sizain (aabccb) ou (aabcbc). Mais ses constituants sont de niveau inférieur au huitain et au sizain du sonnet. Le quatrain et le sizain constitutifs du dizain sont des sous-strophes, tandis que le huitain et le sizain du sonnet pourraient être comparés, par la force de leur autonomie, à de véritables strophes.

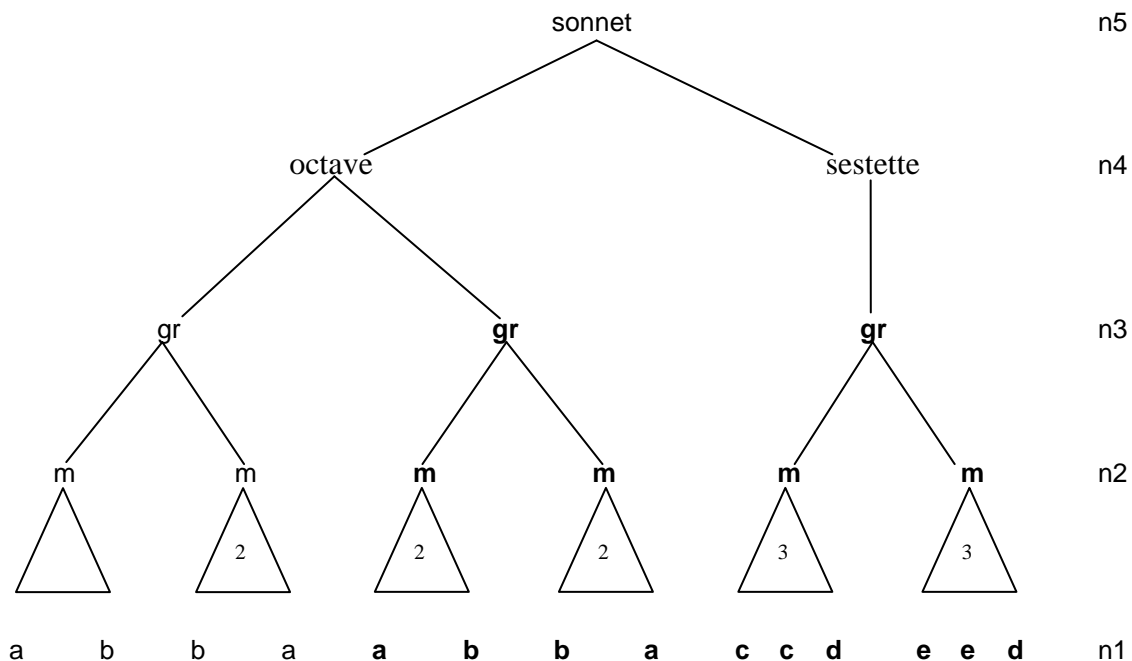
(ibid.)

L'organisation structurelle des formes composées n'est pas toujours pleinement évidente au sortir du Moyen Âge⁴⁸⁹. Cette question apparaît ainsi à plusieurs reprises chez Marot pour certaines strophes à rimes suivies, pour les huitains monogames, les sizains graphiques (aba bcb) et les pseudos « dizains lyriques » des psaumes 33 et 79⁴⁹⁰. Elle se pose encore pour le sonnet. De fait, si Martinon a pu voir, dans l'ensemble formé par la succession des quatrains et des sizains des deux psaumes, des dizains classiques et faire de strophes graphiquement démarquées et pleinement autonomes des sous-strophes, rien n'empêche de comprendre comme sous-strophes les quatrains du sonnet et, à plus forte raison, ses tercets. D'ailleurs, si l'on ne tient pas compte du niveau supérieur (niveau de re-lecture non perçu par Sébillet) du sonnet, on constate un parallélisme strict des deux schémas :

⁴⁸⁸ Hypothèse qu'il restera à valider à partir des textes de Marot.

⁴⁸⁹ Voir sur ce point le chapitre 2.1.3.2.

⁴⁹⁰ Voir chapitres 3.3.3.2. pour le huitain à rimes suivies, 4.2.1. pour le huitain abab cdcd, 6323 pour l'improbable sizain aba bcb et 5326 pour les pseudos dizains classiques.



En conséquence, s’il existe une différence entre le sonnet et le dizain classique (en gras sur le schéma), elle doit se situer non pas sur le plan purement structurel – puisque les structures sont semblables (autonomie rimique des quatrains dès le niveau 2, dépendance des tercets, qui gagnent leur autonomie au niveau 3) – mais sur le plan logique. Deux données sont alors à considérer :

1. la « volte », qui sépare, dans le sonnet, l’octave du sestette et explique l’existence d’un niveau supérieur
2. le degré d’autonomie du quatrain initial dans le dizain, qui, s’il est autonome, se rapproche du second quatrain du sonnet, dans la mesure où, comme lui, il ne dépend pas du sizain.

Pour mesurer ce dernier, il suffit de faire un relevé de ponctuation chez un auteur pris au hasard. Le poème écrit par Malherbe *Pour la reine mère du roi pendant sa régence* (1971_[71], p. 155) convient à cet objectif. Il se compose de vingt-deux dizains dont la ponctométrie moyenne est 1316 232 219. La ponctuation au terme du quatrain n’est pas forte mais moyenne. Elle est cependant plus élevée que celle de certains octaves de Marot et témoigne d’une tendance à la concordance du quatrain. Ainsi, à partir de cet échantillon très court (il ne s’agit pas là de faire une étude poussée du dizain classique mais de décrire, grâce à un exemple concret, son mode de fonctionnement), on peut supposer qu’il est régulièrement autonome. La seconde strophe de la pièce l’illustre d’ailleurs assez bien :

Venez donc, non pas habillées	a	
Comme on vous trouve quelquefois,	b	
En jupe dessous les feuillées	a	
Dansant au silence des bois.	b	fin de phrase – ens. clos / rimes & synt.
Venez en robes, où l'on voie	c	
Dessus les ouvrages de soie	c	
Les rayons d'or étinceler ;	d	fin de phrase – ens. clos / syntaxe
Et chargez de perles vos têtes,	e	
Comme quand vous allez aux fêtes	e	
Où les dieux vous font appeler.	d	fin de phrase – ens. clos / rimes & synt.

Il n'est donc pas si différent, par son statut, des deux quatrains d'un sonnet pour Hélène⁴⁹¹ écrit par Ronsard :

Puis qu'elle est tout hyver, toute la mesme glace,	a	
Toute neige, et son cœur tout armé de glaçons,	b	
Qui ne m'aime sinon pour avoir mes chansons,	b	
Pourquoy suis-je si fol que je ne m'en delace ?	a	fin de phrase – ens. clos.
Dequoy me sert son nom, sa grandeur et sa race,	a	
Que d'honneste servage et de belles prisons ?	b	fin de phrase
Maistresse, je n'ay pas les cheveux si grisons,	b	
Qu'une autre de bon cœur ne prenne vostre place.	a	fin de phrase – ens. clos.
Amour, qui est enfant, ne cele verité.	c	fin de phrase
Vous n'estres si superbe, ou si riche en beauté,	c	
Qu'il faille desdaigner un bon cœur qui vous aime.	d	fin de phrase – ens. clos / synt.
R'entrer en mon Avril desormais je ne puis :	e	fin de phrase
Aimez moi, s'il vous plaist, grison comme je suis,	e	
Et je vous aimeray quand vous serez de mesme.	d	fin de phrase – ens. clos.

La comparaison tend alors à valider une lecture excluant une restructuration sur cinq niveaux. Pour la comprendre, il faut intégrer, en plus des données métriques et syntaxiques, des données sémantiques – ce que fait J.-L. Aroui en important du système italien le principe de la « volte ». Seule la combinaison des trois perspectives donne l'image complète d'un schéma qui ne peut être perçu que s'il est connu du récepteur. Ainsi, dans le sonnet à Hélène, trois

⁴⁹¹ Ronsard, *Amours de Marie*, dans les *Œuvres complètes*, 1993_[49], t. I, p. 153.

ensembles sont clos en même temps sur les plans rimiques et métriques : les deux quatrains et le sizain. Les quatrains ont en commun les rimes et, par ce biais, peuvent être discernés comme un ensemble supérieur. Par ailleurs, le poème s'organise, sur le plan sémantique, autour d'une série de trois adresses à Hélène faites par l'auteur pour la convaincre de son amour ; la première conclut le second quatrain (fin de l'octave) ; la seconde, le premier tercet ; la troisième, le deuxième tercet et donc le poème. Ainsi, si le premier groupe rimé est consistant, il ne s'achève pas sur l'un des trois éléments majeurs qui participent à l'argumentation rhétorique. En fait, Ronsard diffère l'apparition du procédé (deux vers d'adresse à la fin de trois des quatre unités métriques décrites par Dupriez) qui le conduit à la pointe finale. Le second mouvement prend fin au terme du premier tercet mais celui-ci n'est pas rimiquement autonome. Il faut attendre la fin du sestette pour voir, à nouveau, correspondre une unité métrique, une unité syntaxique et un mouvement rhétorique (le troisième). La répartition des vers en une octave et un sestette, proposée par J.-L. Aroui, est en accord avec cette triple dynamique. Elle est également conforme à la structure habituelle des sonnets. Un autre point, relevant également du domaine des poétiques, confirme l'analyse 8-6-vers : la tendance à la binarité en poésie et plus particulièrement dans les chansons et les formes apparentées⁴⁹². Le sonnet en fait partie. Un faisceau de données corrobore donc l'existence des niveaux quatre et cinq dans le sonnet à commencer par la présence d'un réseau d'équivalences structurelles évident.

7.4.2. L'influence italienne

Marot ramène de son exil vénitien la forme sonnetique⁴⁹³ et traduit, en plus des six sonnets de

⁴⁹² 64% des pièces de la section « chansons » ont, chez Marot, une forme de pièce de type binaire. Le plus souvent 2a.

⁴⁹³ Il quitte Ferrare, où il s'était réfugié après sa condamnation dans l'« Affaire de Placards », pour Venise où il vit durant l'année 1536 avant de revenir en France en décembre de la même année (voir notice biographique, Defaux, t. I, p. XII).

Je pars de l'hypothèse que c'est Marot qui a introduit de sonnet en France mais rien n'est sûr. Selon Jacques Roubaud,

La gloire, ou du moins la responsabilité de l'introduction du sonnet en France reste aujourd'hui encore disputée. Les deux prétendants traditionnels sont Marot et Saint-Gelais. Du Bellay, dans la préface « au lecteur » de la deuxième édition de *L'Olive* (1550) écrit, non sans quelque sournoiserie : « Voulant... enrichir nôtre vulgaire d'une nouvelle, ou plutôt ancienne renouvelée poésie, je m'adonnai à l'imitation des anciens latins et des poètes italiens, dont j'ai entendu ce que m'en a pu apprendre la communication familière de mes amis. Ce fut pourquoi, à la persuasion de Jacques Peletier, je choisi le sonnet et l'ode, deux poèmes de ce temps là (c'est depuis quatre ans) encore peu usités entre les nôtres : étant le sonnet d'italien devenu français, comme je crois, par Mellin de Saint Gelais, et l'ode, quant à son vrai nom et naturel style, représentée en nôtre langue par Pierre de Ronsard ».

Pétrarque, une pièce de Sannazaro (« Sonnet par Marot »). On peut ainsi revenir aux sources de Marot et comparer les poèmes traduits aux modèles italiens. Le troisième sonnet qu'il traduit du *Canzoniere*, par exemple :

On ne peut guère être beaucoup plus précis aujourd'hui. Il y a bien quelques sonnets de Saint-Gelais qui, à un moment ou un autre, ont été proposés pour le titre de « premier sonnet français » mais il est impossible de les dater avec précision.

(1990_[80], p.16)

Hugues Vaganay signale, comme premier sonnet français publié, une pièce de Marot (« Pour le May planté par les Imprimeurs de Lyon », t. II, p. 280 chez Defaux), qu'il date de 1529 (*Œuvres complètes*, édition Jannet, épigramme 187). Cette pièce est reprise en 1536 toujours chez Jannet puis en 1539 chez Barbou pour Juste_[8]. Le premier sonnet reconnu par Vaganay pour Mellin de Saint Gelais date de 1544. Il s'agit de « En la naissance de Monsieur le Duc de Bretagne ». (Vaganay, 1966_[179]). Les données concernant Marot diffèrent légèrement chez Defaux (voir tableau) et Roubaud. Celui-ci considère que le premier sonnet publié est effectivement « Pour le May » (Dolet 1538_[6]) et le premier composé « A Madame de Ferrare » (été 1536) (Roubaud_[80], 1990, p. 18). Une chose est certaine, en revanche, lorsque Langlois utilise le terme de *sonnet* pour désigner la pièce qui se trouve dans les deux éditions d'A. Vérard de *L'Art de rhétorique vulgaire* de Molinet_[43] appartenant à la Bibliothèque nationale, il emploie probablement le terme au sens large – le sonnet est dans ce cas une pièce qui sonne, c'est-à-dire un poème (Langlois, 1902_[41], p. LVIII). D'ailleurs, la pièce porte en acrostiche le nom de Charles le Valois, ce qui ferait quinze lettres pour quatorze vers. Elle n'apparaît pas, au demeurant, dans la version de Langlois mais on peut la lire à la fin de l'édition Vérard (1493) de *L'art et science de réthorique pour faire rigmes et ballades* de Molinet (même texte que celui publié par Langlois_[41] sous le titre d'*Art de rhétorique vulgaire* avec quelques variantes) et constaté qu'il s'agit simplement d'un rondeau de base 5 :

Comme tresor florissant par nature
Hault triumpant par eternelle fabrique
A tous honneur tresr[.]ien roy puissant
Resplendissant soubz science auctentique
Louer on doit tel sens tant magnifique
En rethorique quant on y prent pasture
Sens est parfaict adjoustant sa musique
Dont fault tenir aulx termes contestant
Equivoquant congnoissant la droicture
Comme tresor etc.
Vault il pas mieulx adjouster la replique
A composer quant lengin sy procure
Leuvre parfaicte le cas est congnoissant
O quel renom quant sens a bien sapplique
Yeulx regardez fuiez la chose inique
Sans repugner les termes de droicture
Comme tresor etc.

Chi vuol veder quantunque pò Natura	a	Qui voudra veoir tout ce que peult Nature	a
e'l Ciel tra noi, venga a mirar costei,	b	Contempler vienne une qui en tous lieux	b
ch'è sola un sol, non pur a li occhi mei,	b	Est ung soleil, ung soleil à mes yeulx	b
ma al mondo ciero, che vertú non cura ;	a	Voire aux ruraux qui de vertu n'ont cure.	a
et venga tosto, perché Morte fura	a	Et vienne tost, car mort prent (tant est dure)	a
prima i migliori, et lascia star i rei :	b	Premier les bons, laissant les vicieux,	b
questa aspettata al regno delli dèi	b	Puis ceste cy s'en va du reng des dieux :	b
cosa bella mortal passa, et non dura.	a	Chose mortelle & belle bien peu dure.	a
Verdrà, s'arriva a tempo, ogni vertute,	c	S'il vient à temps, verra toute beauté,	c
ogni bellezza, ogni real costume,	d	Toute vertu & meurs de royauté	c
giunti in un corpo con mirabil' tempore :	e	Jointz en ung corps par merveilles secret :	d
allor dirà che mie rime son mute,	c	Alors dira que muette est ma ryme,	e
l'ingegno offeso dal soverchio lume ;	d	Et que clarté trop grande me supprime :	e
ma se piú tarda, avrà da pianger sempre. ⁴⁹⁴	e	Mais si trop tarde aura tousjours regret.	d

L'octave, dans le sonnet italien, est plus net. La typographie de l'édition Blanc le montre, de fait, puisqu'il n'y a de majuscules en tête de strophes que dans la première (début de l'octave) et la troisième (début du sestette)⁴⁹⁵. La comparaison des moyennes ponctuométriques effectuées sur les deux séries de sonnets confirme d'ailleurs cette tendance : elle est de 1225 4428 136 639 pour les originaux (ponctuation de la fin du premier quatrain moyenne) et de

⁴⁹⁴ Pièce 248 dans l'édition établie par P. Blanc pour les « Classiques Garnier » (Pétrarque, 2004_[78]). L'éditeur donne la traduction suivante :

Qui voudra voir tout ce que peut Nature
et le Ciel parmi nous, vienne voir celle-ci,
qui seule est un soleil, non à mes seuls regards
mais pour ce monde aveugle, qui de vertu n'a cure ;

et qu'il vienne bientôt, parce que la Mort ravit
en premier les meilleurs, épargnant les méchants :
au royaume des dieux attendue, cette < belle
chose mortelle passe, et ne sait pas durer.

Il verra, s'il arrive à temps, toute vertu,
toute beauté, et toute royale manière,
rassemblées en, un corps en union admirable ;

et alors il dira que mes vers sont muets,
mon esprit écrasé par l'excès de lumière ;
mais qu'il s'attarde encor, il pleurera toujours.

⁴⁹⁵ Je modifie la pagination Defaux en ajoutant des blancs typographiques entre chaque unité métrique pour faire correspondre les strophes de Marot avec celles de Pétrarque.

2337 4538 126 339 pour les traductions (ponctuation forte à la fin du premier quatrain). Mais cette différence est loin d'être fondamentale. Marot ne trahit pas son modèle. Il reste très proche de lui sur le plan des structures syntaxiques/sémantiques et métriques. Mais il modifie le schéma rimique du sestette et imagine ainsi, d'emblée, l'une des deux formes du sonnet qui resteront dominantes.

7.4.3. De l'Italie à la France : émergence d'un canon poétique français

J.-L. Aroui met en évidence le classicisme du schéma employé par Marot pour sa traduction des sonnets de Pétrarque dans un article consacré « Aux origines du lyrisme classique français » (2009_[114]). En comparant ces pièces, d'une part avec les modèles italiens, d'autre part avec celles de Mellin de Saint-Gelais, il note d'abord la constance de Marot dans l'utilisation d'une même formule : huit sonnets sur les dix de Marot suivent le schéma (abba, abba, ccd, eed), les deux restants sont d'un type très proche (abba, abba ccd, ccd). Il remarque aussi, à la suite de Vianay, que « Marot assimil[e] les six derniers vers du sonnet à la strophe de six vers » (1903_[181], p. 80) et souligne enfin la valeur de cette réflexion :

Elle permet de faire un rapprochement entre le sizain classique [avec réduction structurelle] inauguré par Marot dans les *Psaumes*, et le sestette du sonnet français régulier, lancé avec constance par le même Marot.

(Aroui, 2009, p. 13)

Les deux pièces dans lesquels le sizain n'est pas soumis à la réduction structurelle sont, de peu, les plus anciennes (1536-1537)⁴⁹⁶. Marot a donc :

Laissé aux quatrains du sonnet leur forme extrêmement stable⁴⁹⁷, et a adapté l'enchaînement des tercets à une formule rimique bien française, (aabccb), forme qu'il venait de dériver du sizain (aabaab) rétro-enchaîné, par application du principe de réduction structurelle.

(ibid. p. 13)

⁴⁹⁶ La première pièce date de 1536, la dernière de 1542. Les *Six sonnets* ont été rédigés entre 1537 et 1539. Tout se tient dans un mouchoir de poche.

⁴⁹⁷ « Le sonnet est fondamentalement composé de la juxtaposition d'un octave et d'un sestette. En italien déjà, l'octave est relativement stable, alors que le sestette permet plus de liberté dans l'agencement de ses rimes. C'est la même chose en français. » (ibid p. 13). Dans le système français, on l'a vu, le « couplet » initial est également stable comparativement à la coda, qui peut prendre des formes très variées. Ce couplet, par sa structure, (a^mb aⁿb), rappelle d'ailleurs celle du quatrain redoublé du sonnet.

Les deux schémas, avec réduction (abba, abba, ccd, eed) et sans réduction (abba, abba, ccd, ccd), forment donc l'essentiel du corpus et se trouvent dans des pièces à paternité certaine. Une pièce seule diffère, le *Sonnet par Marot* (t. II, p. 709, schéma abba abba ccd ddc), qui n'est d'ailleurs peut-être pas de Marot contrairement à ce que le titre semble indiquer.

Defaux signale en note (t. II, p. 1298) qu'elle est publiée pour la première fois, en 1547, dans *Les Œuvres* de Mellin de Saint-Gelais mais qu'elle est aussi attribuée à Marot par le scribe du ms. fonds français B.N. 1700. Il ajoute que Mayer « penche en faveur de l'attribution à Marot, faisant remarquer que les éditions de Saint-Gelais ne sont d'aucune autorité », mais « tend à parier pour Saint-Gelais, lequel semble dès ses débuts beaucoup plus tourné vers l'Italie que Marot ». Un autre argument en faveur de Saint-Gelais serait celui de la forme. Le schéma des sestettes est, chez Marot, remarquablement homogène, il est beaucoup plus fluctuant dans l'œuvre de Saint-Gelais. J.-L. Aroui répertorie une dizaine de schémas différents sur les vingt-trois textes que compte le corpus des sonnets de Saint-Gelais (2009, p. 13). Un tiers d'entre eux correspond au schéma de Marot. Dans les deux tiers restants, on trouve un sestette très semblable à celui du *Sonnet par Marot* : cdc ddc. Seules les rimes deux et trois y sont inversées.

7.4.4. Le sonnet, une forme vraiment moderne ?

Le sonnet, dans sa version (abba abba ccd eed) est donc, au moment où Marot l'adapte, une forme fondamentalement nouvelle et *a priori* structurellement moderne, puisqu'elle prend pour base, outre ses quatrains, un sizain de facture relativement inédite. Francis Goyet, pourtant, interroge cette modernité en déplaçant la problématique habituelle :

On a comparé le sonnet français à son modèle italien, et c'est par rapport à ce modèle qu'on a parlé d'originalité du sonnet dit marotique. Mais si l'on voit dans le sonnet une affaire « franco-française », c'est par rapport à ses prédécesseurs français que le sonnet paraîtra original. Originalité qui n'a d'ailleurs rien de radical. De même que la Renaissance ne chasse pas le Moyen-Age d'un bloc, de même, le sonnet ne liquide pas d'un coup, quoi que dise la *Deffence et illustration*, tout l'héritage des « episseries », rondeaux, ballades et virelais.

(« Le sonnet français, vrai et faux héritier de la grande rhétorique », dans Bellenger, 1986_[115], p. 31)

De fait, en changeant de perspective, on constate que ce n'est pas tant l'absence de croisure à l'initiale du sizain qui importe (croisure qui marque, selon Goyet, régulièrement le début du

sizain italien) que la réduction structurelle⁴⁹⁸ :

Par rapport à la poétique du rondeau, de la ballade ou du dizain ancienne manière (Scève), le fait frappant est que les tercets soient bâtis sur trois rimes. Trois rimes en six vers, et non plus deux, voilà la nouveauté. [...] Si l'on reste dans le contexte français de la première moitié du XVI^e siècle, cette différence est éclatante. On passe dans ces années-là d'un système métrique à un autre.

(ibid. p. 32)

De fait, Goyet prend acte ici, dans le cadre du sonnet, d'un processus enclenché par Marot non seulement pour le sonnet mais aussi pour le sizain (aab aab → aab ccb) et pour le huitain (abab bcba → abab cdcd). Or ce processus n'est pas toujours compris ou accepté par les contemporains de Marot, habitués à sur-saturer les rimes. Cette « modernité » est, d'ailleurs mal perçue par certains d'entre eux, à commencer par Sébillet. En fait, le sonnet devient rapidement une des pommes de Discorde sur lesquelles s'opposent les Anciens et les Modernes. Si Sébillet se contente de remarquer que « la structure en est un peu fâcheuse » (dans Goyet, 1990_[38], p. 105) et Peletier – autre traducteur des sonnets de Pétrarque – « qu'il est d'assez grande servitude » (dans Goyet, 1990_[38], p. 271), d'autres poètes le condamnent avec plus de force, estimant qu'il est à la fois trop simple et trop complexe dans sa facture. Le Quintil horacien est l'un de ses détracteurs les plus virulents. Lorsqu'il commente un passage célèbre du quatrième chapitre de la *Deffence* de Du Bellay, il écrit :

Sonne-moi ces beaux sonnets, non moins docte que plaisante invention Italienne, conforme de nom à l'Ode.[Du Bellay, II.4.]

- Sonnez-lui l'antiquaille. Tu nous as bien induits à laisser le blanc pour le bis : les Ballades, Rondeaux, Virelais, et chants Royaux ; pour les sonnets invention (comme tu dis) Italienne. De quoi (si à Dieu plaît) ils sont beaucoup plus à priser. Et certes ils sont d'une merveilleuse invention (à bien les considérer) et très difficile, comme d'un huitain bien libre, à deux, ou à trois cadences, et un sizain, à autant d'unisonances, ou croisées, ou entreposées, si abandonnées, et dérèglement : que le plus souvent en cinq vers sont trois Rimes diverses, et la rime du premier rendue finalement au cinquième, tellement que en ayant le dernier, on a déjà perdu le son, et la mémoire de son premier unisonant, qui est déjà à cinq lieues de là.

(Aneau_[23], dans Goyet, 1990_[38], p. 201)

Aneau fait peut-être référence ici à quatre pièces de l'*Olive*, inspirées de Pétrarque, dont le

⁴⁹⁸ D'où le statut particulier du sonnet à sizain polygame. Il s'agit, en effet, d'une forme de transition, proche, selon Goyet, du dizain de Scève ou du quatorzain de Marguerite de Navarre (ibid. p. 35).

sizain final, cdc eed, ne respecte pas la règle dite des *deux couleurs* (d est séparé de son écho par deux timbres de rimes différents). Voici, à titre d'exemple, l'une d'entre elles, la vingtième de l'édition augmentée de 1550 (Du Bellay, 1550_[58]) :

Puis que les cieux m'avoient predestiné	a
A vous aymer, digne objet de celuy,	b
Par qui Achillø est encor' aujourd'hui	b
Contre les Grecz pour s'amyø obstiné	a
Pourquoy aussi n'avoient-ilz ordonné	a
Renaitø en moy l'amø, & l'esprit de luy ?	b
Par maintz beaux vers tesmoins de mon ennuy	b
Je leur rendroy', ce qu'ilz vous ont donné.	a
Helas Naturø, au moins puis que les cieux	c
M'ont denié leurs liberalitez,	d
Tu me devois cent langues, & cent yeux,	c
Pour admirer, & louer cete la,	e
Dont le renom (pour cent graces, qu'ellø a)	e
Merite bien cent immortalitez.	d

La séparation du second vers et de son écho par trois vers sur deux timbres complique effectivement la perception de l'organisation strophique. Il n'en reste pas moins que, en soulignant cette particularité, Aneau fait preuve d'une mauvaise foi assez nette puisque, à ma connaissance, la rime qui fait écho à la première rime d'appel dans le sestette n'est que rarement éloignée à ce point dans le sonnet français de ce premier vers et encore l'est-elle dans des traductions. Il ne relève pas non plus la parenté de ce schéma avec d'autres formes, elles aussi polygames, et elles aussi marquées par un éloignement remarquable de deux vers symbolisant ensemble. Or ces sizains représentent plus d'un quart des poèmes de la seconde édition du recueil de Du Bellay⁴⁹⁹. Ainsi, dans la première pièce, la forme (cde, cde) :

⁴⁹⁹ Vingt-six textes sur les cent cinq que compte cette édition. Je ne devrais d'ailleurs pas considérer la pièce CXIII, très étrange du point de vue strophique.

E ne quiers pas le fameuse couronne,	a
Sainct ornement du Dieu au chef doré,	b
Ou que du Dieu aux Indes adoré	b
Le gay chapeau la teste m'environne.	a
Encores moins veulx-je, que lon me donne	a
Le mol rameau en Cypre decoré,	b
Celuy, qui est d'Athenes honoré	b
Seul je le veulx, & le ciel me l'ordonne	a
O tige ^ø heureux, que la sage Déesse	c
En sa tutelle, & gard ^ø a voulu prendre,	d
Pour fair ^ø honneur à son sacré autel !	e
Orne mon chef, donne moy hardiesse	c
De te chanter, qui espere te rendre	d
Egal vn iour au laurier immortel.	e

Il est vrai qu'il n'y a, dans ce cas, que deux vers entre les vers rimés, mais cela est déjà suffisant pour perdre le son de la rime. La condamnation est donc partielle et partiale. Quant à l'octave, il n'a, le plus souvent, que deux cadences, pas trois. Mais ce n'est peut-être pas tant la forme que les origines qui gênent Aneau dans le sonnet. Du Bellay, comme Ronsard, condamne en bloc les vieilles épiceries françaises – et, à l'occasion, leurs auteurs – et tente d'imposer un style nouveau en suivant les modèle italiens⁵⁰⁰. Or ce procédé gêne légitimement Aneau. Pourtant, au-delà des controverses, il reste, qu'objectivement, cette forme est problématique. Par sa facture, elle est à la fois moderne (sestette) et ancienne (unissonance des quatrains)⁵⁰¹. De plus, son usage est en décalage avec les idées des auteurs qui la mettent en avant. Forme fixe, elle vient remplacer d'autres formes fixes, elles-mêmes dénigrées par les Modernes en raison même de leur caractère figé. Du Bellay ne remplace peut-être pas « le blanc par le bis » mais cela y ressemble fortement. Il dit d'ailleurs vouloir « enrichir nostre vulgaire d'une nouvelle, ou plutost ancienne renouvellee poësie » (1550_[58], préface). L'emblème qu'est le sonnet n'en demeure pas moins étrange pour cette génération au point que l'on peut se demander si son émergence marque la fin des épiceries ou

⁵⁰⁰ A sa décharge, il reconnaît cependant, dans la préface de l'*Olive*_[58], que « le Sonnet d'Italien [est] devenu François, comme je croy, par Mellin de Saint Gelais. ». Comme quoi les Anciens pouvaient ne pas être toujours dans l'erreur.

⁵⁰¹ Francis Goyet parle d'une « forme intermédiaire, ou, pour le dire brutalement, [d']une forme de transition : à moitié fixe par ses quatrains, à moitié libre par ses tercets » avant d'ajouter : « Du point des Anciens en effet, c'est un rondeau qui commence bien et qui finit mal. [...] Du point de vue des Modernes, le sonnet est à l'inverse un dizain qui finit bien et commence mal » (« Le sonnet français, vrai et faux héritier de la grande rhétorique », dans Bellenger, 1986_[115], p. 36). Une réserve toutefois : le dizain classique est postérieur au sonnet marotique. Par ailleurs, l'analyse qu'en propose Goyet est correcte sur le principe mais structurellement fausse : (abba +) abba + ccd + ede et non (abba+ abba + cc + dede). Voir à ce propos le chapitre 5.3.2.6.

correspond à l'importation d'une épice nouvelle. Il est difficile de le dire mais on peut noter que les Français ont rapidement pris goût à cette épice et l'ont fait croître. Fr. Goyet remarque ainsi :

Marot avait traduit « Six sonnets de Pétrarque », et on en compte une quarantaine d'autres avant 1548, publiés de façon sporadique (dont quinze d'un coup dans les *Œuvres poétiques* de Peletier. Mais ce qui fait vraiment date, c'est la publication, précisément en 1548, d'un volume complet de 195 sonnets : la *Laure d'Avignon... par Vasquin Philieul*.

(1990_[38], p. 163. note 153)

Suivront, l'année suivante, *L'Olive*, *Les Amours* de Ronsard en 1552...

7.4.5. Autre définition du sonnet

Lors du voyage qui doit le mener jusqu'à la Dive Bouteille, Pantagruel accoste à l'isle de Ruach. On y décrit là une autre forme de sonnet :

En ce moment, de par le Roy nous feut fait commandement que de troys heures n'eussions à retirer en nos navires home ne femme du pays. Car on luy avoit robbé une veze plene du vent propre que jadis à Ulysse donna le bon ronfleur Éolus pour guider sa nauf en temps calme. Lequel il guardoit religieusement, comme un aultre Sangreal, et guerissoyt plusieurs enorme maladies, seulement en laschant et eslagissant ès malades autant qu'en faudroit pour forger un pet virginal : c'est ce que les Sanctimoniales appellent sonnet⁵⁰².

(Rabelais, *Le Quart-livre*, chapitre XLIV_[94])

⁵⁰² Pour une lecture de ce passage, voir l'article d'Olivia Rosenthal, « Rabelais poète ou les modes d'insertion de la poésie dans l'œuvre de Rabelais », *La licorne*, n°46, 1998, p. 209-225

CONCLUSION

L'étude structurelle des strophes utilisées par Clément Marot confirme son statut d'auteur de transition. Elle permet par ailleurs de préciser comment et quand le passage d'une métrique médiévale à une poésie nouvelle s'est opéré. Le relevé analytique des structures métriques présenté ci-dessous illustre le comment. Sur les soixante-treize schémas strophiques décrits, on dénombre quinze modèles de type « classique » (strophes saturées, sans enchaînement, monogames), auxquels s'ajoutent cinq schémas à polygamie conditionnée (pièces construites sur des quintils), soit vingt-sept pour cent des schémas strophiques et cinquante pour cent des pièces. Ces chiffres doivent cependant être nuancés : Marot introduit effectivement de nouvelles structures, soit en renonçant à la polygamie (5 huitains abab cdcd mais surtout 23 sixains aab ccb pour 10 sixains aab aab), soit en combinant sans les enchaîner des structures « classiques » (n° 8.6, 10.10, 10.14), mais il n'innove pas lorsqu'il emploie des suites (aa)^x ou le quatrain (ab ab) déjà en usage à son époque. Par ailleurs, il ne renonce pas aux schémas hérités de ses prédécesseurs. S'il a recours au huitain monogame, il use surtout des équivalents polygames (96% des huitains (amb anb)²). De même, il consacre une large partie de son œuvre au dizain abab bc cdcd et à ses variantes (11 à 13 schémas au total représentant un total de vingt-deux pour cent des pièces⁵⁰³). De plus, l'analyse détaillée des structures métriques montre moins un clivage entre des formes perçues comme anciennes et des formes décrites comme modernes qu'une continuité. En effet, Marot ne construit pas *ex nihilo* des schémas strophiques, il transforme des canons strophiques issus de la métrique médiévale. La prépondérance des strophes reprenant le schéma couplet/coda le démontre d'ailleurs (52 modèles, soit 71% des schémas). Pourtant ces variations anodines modifient profondément l'essence de la poésie. Ce mouvement d'évolution dans la continuité est explicitement décrit par Fr. Cornilliat dans « La complainte de Guillaume preudhomme » :

On s'accorde à dire que quelque chose de fondamental change avec Clément, sans qu'il éprouve le besoin ni s'arroge le droit de rompre avec ses prédécesseurs, sans même, nous en sommes de plus en plus conscients, qu'il cesse d'en être explicitement imprégné : mystère sur lequel notre esprit de système continue de buter.

(Fr. Cornilliat, « La complainte de Guillaume preudhomme, ou l'Adieu de Marot à la "grande rhétorique" », dans Defaux et Simonin, 1997_[102], p. 167)

⁵⁰³ Schémas n° 10.8, 10.9, 10.11, 10.12, 10.13, 10.15, 12.3, 12.6, 12.8, 13.1 et 13.4 et probablement 11.4 et 12.4.

Il apparaît également lorsque l'on établit un relevé chronologique des structures métriques⁵⁰⁴. De fait, si « dans les années 1520 et *L'Adolescence* de 1532, Marot enterre le monde des rhétoriciens »⁵⁰⁵, il ne le fait pas de manière systématique. Certes, il change l'organisation de son recueil pour renvoyer à *L'Adolescence* des formes qu'il juge passées comme le rondeau ou la ballade mais il ne s'interdit pas d'en écrire au-delà de 1527. Il publie ainsi, dans l'année 1538, en même temps que ce qui semble être le premier sonnet français (« Pour le May »), ses derniers rondeaux de base 5. Plus encore, alors qu'il a introduit dès 1532 le sixain monogame (sixain des sonnets), il continue à utiliser le schéma polygame et ce jusqu'en 1542. Les données recueillies dans cette étude démontrent ainsi, d'une part que Marot a conscience de créer un nouveau système, d'autre part qu'il reste fondamentalement attaché à l'héritage de ses pères. De fait, l'idée de filiation est ici primordiale. Ainsi, ce que dit J. Cerquiglini-Toulet de la relation Marot/Villon peut et doit être étendu à Jean Marot, Jean Lemaire ou Octavien de Saint-Gelais :

Quel est le lien alors qui attache Marot à François Villon ? Un sentiment de reconnaissance, la certitude d'avoir hérité de Villon, d'être fils de ce père qui n'a voulu être qu'un enfant. [...] Clément Marot paie ce qu'il juge être une dette. Il institue, ce faisant, la littérature comme une pensée de l'histoire et de la filiation.

(J. Cerquiglini-Toulet, « Marot et Villon »^[96], dans *Villon et ses lecteurs*, J. Dufournet, 2005, Champion, p. 28)

A la suite de Marot, certains écrivains comme Ronsard n'ont pas voulu s'inscrire dans cette histoire et ont refusé, à tort, toute pensée de filiation. Pourtant, sans Marot, la rédaction des odes et des sonnets n'aurait pas été possible :

Nous pensons donc que si l'on veut atteindre sur ce point la vérité historique, il suffit de s'en tenir à l'opinion de Des Autels, dont l'esprit conciliant, le jugement sûr, l'intelligence pondérée ont été loués d'ailleurs par M. Chamard sans restriction. Au lieu de déclarer que son œuvre lyrique n'avait rien de commun avec celle de ses prédécesseurs français, au lieu de prétendre couper le pont entre eux et lui, Ronsard eût beaucoup mieux fait de reconnaître tout de suite que la voie de l'ode avait été frayée par eux.

(Laumonier, 1909^[184], p. L)

⁵⁰⁴ Voir ci-dessous la chronologie établie à partir des dates de publications.

⁵⁰⁵ Goyet dans Defaux et Simonin, 1997^[102], p. 604, note 1.

Marot a ainsi joué un rôle décisif dans la poésie française, celui de passeur. Héritier de la Grande Rhétorique, il en a gardé l'essentiel, l'a transmis et transformé, en s'inspirant aussi des modèles venus de l'étranger, pour créer une nouvelle forme de lyrisme.

NOTES SUR LE RELEVÉ ANALYTIQUE

DESCRIPTION DE LA STRUCTURE

« ^ » indique que les structures en présence sont associées sans règle apparente.

Structure numérique des pièces. Voir glossaire

Modules ($a^m b/a^n b$) et ($a^n b$). Voir glossaire

mm : module marginal

vers ou module de transition. Voir glossaire (pb. pour 12.5 et 12.7)

vers ou module de conclusion. Voir glossaire

CRITÈRES DE CLASSEMENT

L'enchaînement. Dans la mesure où il s'agit d'analyses strophiques, je ne prends pas en compte de manière systématique les enchaînements extra-strophiques sauf s'ils permettent de saturer dans la pièce des strophes non saturées en interne.

La polygamie. L'abréviation « cond. » désigne les schémas pour lesquels la polygamie est conditionnée, soit par le nombre de vers (strophes impaires), soit par l'enchaînement.

La saturation. Je signale par « ext. » les strophes non saturées en interne mais saturées en externe au sein de la pièce.

Ces trois critères ont pour objectif

1. De déterminer le nombre de pièces de facture « classique » (strophes saturées, sans enchaînement, monogames sauf polygamie conditionnée, sans module marginal).
2. De comptabiliser le nombre de pièces de facture couplet/coda.

AUTRES

Nombre de strophes. J'inclus les strophes de ballades.

Dates. Première publication de la pièce la plus ancienne et de la pièce la plus récente. Si la première publication est sans date, je m'appuie sur la publication de la pièce éditée par Defaux.

RELEVÉ ANALYTIQUE DES STRUCTURES MÉTRIQUES

N°	Schémas des rimes	Structures en nombre de vers par modules ou GR	Structures de type couplet/coda			Autres structures	Enchaînement	Polygamie	Saturation	Nb de pièces	Dates des premières éditions	
			Couplet	Coda								
				v./m. transition	coda							v./m. concl.
2.1.	(aa)	1-1		-	-	-	(aa)	n	n	o	4	
2.2.	(aa) ^x	1-1	-	-	-	-	(aa) ^x	n	n	o	166	1527<1550
	(aa) ^x ^ (ab) ^x	1-1 ou 2	-	-	-	-	(aa) ^x /(ab) ^x	n/ext	n	o		
	(ab) ^x	2	-	-	-	-	(ab) ^x	ext.	n	ext.	1	1538
3.	(aba)	3	-	-	-	-	(a ⁿ b)	ext.	ext.	ext.	2	1534<1541
4.1.	(aaab)	4	-	-	-	-	(a ⁿ b)	ext.	ext.	ext.	4	1538<1541
4.2.	(aa bb)	11-11	-	-	-	-	(aa) ²	n	n	o	24	1532<1550
4.3.	(ab ab)	2-2	(a ^m b/a ⁿ b)	-	-	-	-	n	n	o	35	1532<1558
4.4.	(ab ba)	2-2	(a ^m b/a ⁿ b)	-	-	-	-	n	n	o	10	1528<1543
5.1.	(aab ab)	3-2	(a ^m n/a ⁿ b)	-	-	-	-	n	cond.	o	4	1528<1547
5.2.	(aab ba)	3-2	(a ^m b/a ⁿ b)	-	-	-	-	n	cond.	o	51	1529<1547
5.3.	(ab aab)	2-3	(a ^m b/a ⁿ b)	-	-	-	-	n	cond.	o	3	1538<1541
5.4.	(ab baa)	2-3	-	-	-	-	Mm	n	cond.	o	2	1541
6.1.	(aab aab)	3-3	(a ^m b/a ⁿ b)	-	-	-	-	n	o	o	10	1528<1547
6.2.	(aa bb cc)	11-11-11	-	-	-	-	(aa) ³	n	n	o	9	1533<1550
	(aab bcc)	3-3	-	-	-	-	(a ⁿ b)+mm	n	n	o		
6.3.	(aab ccb)	3-3	(a ^m b/a ⁿ b)	-	-	-	-	n	n	o	23	1532<1547
6.4.	(ab aabb)	2/2-2	-	-	-	-	(a ⁿ b)+(aa) ²	n	cond.	o	1	1543

6.5.	(abab bc)	2-2/4	$(a^m b/a^n b)$	-	-	$(a^n b)$	-	o	cond.	ext.	1	1550
6.6.	(aba bcb)	3+3. Tierce rime	-	-	-	-	$(a^n b) + (a^n b)$	ext.	ext.	ext.	1	1541
6.7.	(ab ba ab)	2-2-2	-	-	-	-	$(a^n b)^3$	o	cond.	o	1	1532
7.1.	(aab bba A)	3-3-1	-	-	-	-	$(a^n b)^2 \leftarrow (a)$	o	cond.	o	1	1538
7.2.	(aab bcbc)	3/2-2	-	-	-	-	$(a^n b) + (a^m b/a^n b)$	o	cond.	o	1	1547
7.3.	(Abab bAa)	2-2/3	$(a^m b/a^n b)$	-	-	mm	-	o	cond.	o	1	1532
7.4.	(abab bab)	2-2/3	$(a^m b/a^n b)$	-	-	mm	-	o	cond.	o	1	1538
7.5.	(abab bcc)	2-2/3	$(a^m b/a^n b)$	-	-	mm	-	o	cond.	o	7	1528<1543
7.6.	(abab cbc)	2-2/3	$(a^m b/a^n b)$	-	-	$(a^n b) ?$	-	o	cond.	o	1	1550
8.1.	(aa bb cc dd)	11-11/11-11	-	-	-	-	$((aa)^2)^2$	n	n	o	14	1532<1550
		11-11-11-11	-	-	-	-	$(aa)^4$	n	n	o		
8.2.	(abaab bcc)	2-3/3	$(a^m b/a^n b)$	-	-	mm	-	o	cond.	o	3	1527<1532
8.3.	(abab abab)	2-2/2-2	$(a^m b/a^n b)$	-	$(a^m b/a^n b)$	-	-	n	o	o	1	sd (1543)
8.4.	(abab baba)	2-2/2-2	$(a^m b/a^n b)$	-	$(a^m b/a^n b)$	-	-	o	o	o	4	1532<1550
8.5.	(abab bcbc)	2-2/2-2	$(a^m b/a^n b)$	-	$(a^m b/a^n b)$	-	-	o	cond.	o	131	1527<1550
8.6.	(abab ccdd)	2-2/2-2	$(a^m b/a^n b)$	-	$(a^m b/a^n b)^2$	-	-	n	n	o	2	1530
8.7.	(abab cdcd)	2-2/2-2	$(a^m b/a^n b)$	-	$(a^m b/a^n b)$	-	-	n	n	o	4	1532<1546
8.8.	(abab cddc)	2-2/2-2	$(a^m b/a^n b)$	-	$(a^m b/a^n b)$	-	-	n	n	o	1	1534
8.9.	(abba acac)	2-2/2-2	$(a^m b/a^n b)$	-	$(a^m b/a^n b)$	-	-	o	cond.	o	5	1533<1547
8.10.	(abb abb ab)	-	-	-	-	-	Mm	n	cond.	o	1	1544
9.1.	(aab bcc ddb)	3-3-3	-	-	-	-	Mm	o	cond.	o	1	1530
9.2.	(abaab bcbc)	2-3/2-2 ?	$(a^m b/a^n b)$	-	$(a^m b/a^n b)$	-	-	o	cond.	o	1	i. (1544)
9.3.	(ababbaacc)	Chaîne	-	-	-	-	Mm	o	o	o	1	sd.
9.4.	(abab bcbbc)	2-2/3-2	$(a^m b/a^n b)$	-	$(a^m b/a^n b)$	-	-	o	cond.	o	1	sd. (1529 ?)

9.5.	(abab bcddc)	2-2/2-3	(a ^m b/a ⁿ b)	-	(a ^m b/a ⁿ b) ?	-	-	o	cond.	o	1	1538	
10.1.	(aa bb cc dd ee)	11/11/11/11/11	-	-	-	-	(aa) ⁵	n	n	o	5	1532<1550	
		11/11/11//11/11	-	-	-	-	(aa) ³ +(aa) ²	n	n	o			
		33//11/11	-	-	-	-	(anb)+mm+(aa)+(aa)	o	n	o			
10.2.	(aabccb bdbd)	3-3/2-2	(a ^m b/a ⁿ b)	-	(a ^m b/a ⁿ b)	-	-	o	cond.	o	1	1538	
10.3.	(abaab bacca)	2-3/2-3	(a ^m b/a ⁿ b)	-	mm	-	-	o	o	o	1	i. (1537)	
10.4.	(abaab bcbbc)	2-3/2-3	(a ^m b/a ⁿ b)	-	(a ^m b/a ⁿ b)	-	-	o	cond.	o	3	1538<1539	
10.5.	(abaab bcddc)	2-3/2-3	(a ^m b/a ⁿ b)	-	(a ^m b/a ⁿ b)	-	-	o	cond.	o	2	1538<1544	
10.6.	(abaab ccdcd)	2-3/3-2	(a ^m b/a ⁿ b)	-	(a ^m b/a ⁿ b)	-	-	n	cond.	o	1	1534	
10.7.	(abab aabaab)	2-2/3-3	(a ^m b/a ⁿ b)	-	(a ^m b/a ⁿ b)	-	-	n	o	o	1	1538	
10.8.	(abab ba abab)	2-2/2/2-2	(a ^m b/a ⁿ b)	(a ⁿ b)	(a ^m b/a ⁿ b)	-	-	o	o	o	1	i.	
10.9.	(abab ba acac)	2-2/2/2-2	(a ^m b/a ⁿ b)	(a ⁿ b)	(a ^m b/a ⁿ b)	-	-	o	o	o	3	1537<1538	
10.10	(abab bbccdd)	2-2/2-2-2	(a ^m b/a ⁿ b)	-	(aa) ³	-	-	n	n	o	2	1530	
10.11	(abab bc caca)	2-2/2/2-2	(a ^m b/a ⁿ b)	(a ⁿ b)	(a ^m b/a ⁿ b)	-	-	o	o	o	1	1532	
10.12	(abab bc cdcd)	2-2/2/2-2	(a ^m b/a ⁿ b)	(a ⁿ b)	(a ^m b/a ⁿ b)	-	-	o	cond.	o	128	1532<1558	
10.13	(abab bc cddc)	2-2/2/2-2	(a ^m b/a ⁿ b)	(a ⁿ b)	(a ^m b/a ⁿ b)	-	-	o	cond.	o	1	1550	
10.14	(abab ccddee)	2-2/2-2-2	(a ^m b/a ⁿ b)	-	(aa) ³	-	-	n	n	o	1	1538	
10.15	(abba ac cdcd)	2-2/2/2-2	(a ^m b/a ⁿ b)	(a ⁿ b)	(a ^m b/a ⁿ b)	-	-	o	cond.	o	1	1538	
11.1.	(aabaab bbcbc)	3-3/3-2	(a ^m b/a ⁿ b)	-	(a ^m b/a ⁿ b)	-	-	o	cond.	o	1	1545	
11.2.	(abaab ccb dcD)	2-3/3//3	(a ^m b/a ⁿ b)	-	(a ⁿ b)+mm	-	-	n	cond.	o	1	1534	
11.3.	(abab bccd ccd) ? (abab bcc dccd) ? (abab bc cdccd) ?	OMNI	Trois hypothèses dont la dernière est la plus probable en raison de sa parenté avec le dizain. La première, basée davantage sur la logique et la deuxième, résultant de la structure globale d'une des pièces (alternance avec un treizain abab bccd dedde), sont plus incertaines.									2	1532
11.4.	(abab bcc dedE)	OMNI ?	Structure métrique : 2-2/3/2-2, structure logique : non conforme à la structure métrique dans deux des trois strophes mais module conclusif consistant dans cette hypothèse pour les trois strophes					o	cond.	o		1	1532

11.5.	(abab ccd dedE)	2-2/3/2-2	$(a^m b/a^n b)$	$(a^n b)$	$(a^m b/a^n b)$	-	-	o	cond.	o	9	1532<1541
12.1.	(aabaab bbabba)	3-3/3-3	$(a^m b/a^n b)$	-	$(a^m b/a^n b)$	-	-	o	o	o	1	1528
12.2.	(aa bb cc dd ee ff)	11-11-11-11-11-11	-	-	-	-	$(aa)^6$	n	n	o	4	1532<1534
12.3.	(abaab bc cdccd)	2-3/2/2-3	$(a^m b/a^n b)$	$(a^n b)$	$(a^m b/a^n b)$	-	-	o	cond.	o	1	1533
12.4.	(abaab bcc deed) ?	OMNI								o	1	1534
12.5.	(abab bc bc adad)	2-2/2-2/2-2	$(a^m b/a^n b)$	-	$(a^m b/a^n b)+$ $(a^m b/a^n b)$	-	-	o	o	o	1	1550
12.6.	(abab bc bc cdcd)	2-2/2-2/2-2	$(a^m b/a^n b)$	$(a^m b/a^n b)$	$(a^m b/a^n b)$	-	-	o	cond.	o	6	1534<1550
12.7.	(abab bccb ddee)	2-2/2-2/2-2	$(a^m b/a^n b)$	-	$(a^m b/a^n b)+$ $(aa)^2$	-	-	o	cond.	o	1	1550
12.8.	(abab bccd dedE)	2-2/2-2/2-2	$(a^m b/a^n b)$	mm	$(a^m b/a^n b)$	-	-	o	cond.	o	5	1532<1550
13.1.	(aabaab bc cdccD)	3-3/2-2/2-3	$(a^m b/a^n b)$	$(a^n b)$	$(a^m b/a^n b)$	-	-	o	o	o	3	1533<1546
13.2.	(aabaab ccd deed)	3-3/2/2-3	$(a^m b/a^n b)$	$(a^n b)$	$(a^m b/a^n b)$	-	-	o	o	o	1	1528
13.3.	(abab baac aacac)	2-2/2-2/3-2	$(a^m b/a^n b)$	mm	$(a^m b/a^n b)$	-	-	o	o ?	o	1	1550
13.4.	(abab bccd dedde)	2-2/2-2/2-3	$(a^m b/a^n b)$	mm	$(a^m b/a^n b)$	-	-	o	cond.	o	1	1532
14.	(abab bc cdcd efef)	2-2//2/2-2//2-2	$(a^m b/a^n b)$	$(a^n b)$	$(a^m b/a^n b)$	$(a^m b/a^n b)$	-	o	cond.	o	1	1532
16.	(aaabaaab bbbabba)	4-4/4-4	$(a^m b/a^n b)$	-	$(a^m b/a^n b)$	-	-	n	o	o	1	1532

BILAN

73 schémas	52 sc.	15 sc.	37 sc.	7 sc.	19 sc.	33 sc. n	15 sc. n	68 sc. o	729 p.	1527<1550
	69 %	dont 28 %	dont 71 %	dont 13 %	26 %	45 %	21 %	93 %		

RELEVÉ CHRONOLOGIQUE DES STRUCTURES MÉTRIQUES

n°F	schéma de rimes	1527	1528	1529	1530	1531	1532	1533	1534	1535	1536	1537	1538	1539	1540	1541	1542	1543	1544
2.1.	(aa)						1	2											
2.2.	(aa) ^x	1					20	3	48	1	1	2	19	4		3	1	5	6
	(aa) ^x ^ (ab) ^x												1						
	(ab) ^x																		
3.	(aba)								1							1			
4.1.	(aaab)												1			1			
4.2.	(aa bb)						4		1				1	1		4		6	
4.3.	(ab ab)						4	4	1				3	3		2	1	9	1
4.4.	(ab ba)		2				3						1	1				1	
5.1.	(aab ab)		1											1					
5.2.	(aab ba)			3				2					1			42	2		
5.3.	(ab aab)												1	1		1			
5.5.	(ab baa)															2			
6.1.	(aab aab)		1	1			1		2				1	1			1		
6.2.	(aa bb cc)							1	2					2		1		1	
	(aab bcc)																		
6.3.	(aab ccb)						1							4		4		5	1
6.4.	(ab aabb)																	1	
6.5.	(abab bc)																		
6.6.	(aba bcb)															1			
6.7.	(ab ba ab)						1												
7.1.	(aab bba A)																		
7.2.	(aab bcba)																		
7.3.	(Abab bAa)						1												
7.4.	(abab bab)												1						
7.5.	(abab bcc)		3				1									1		1	

n°F	schéma de rimes	1527	1528	1529	1530	1531	1532	1533	1534	1535	1536	1537	1538	1539	1540	1541	1542	1543	1544
7.6.	(abab cbc)																		
8.1.	(aa bb cc dd)						4		2				2						1
8.2.	(abaab bcc)	2					1												
8.3.	(abab abab)																		
8.4.	(abab baba)						1						1				1		
8.5.	(abab bcbc)	1		1	1		7	4	4			1	44	3			1	3	15
8.6.	(abab ccdd)				2														
8.7.	(abab cdcd)						2							1					
8.8.	(abab cddc)								1										
8.9.	(abba acac)							1					2						
8.10.	(abb abb ab)																		1
9.1.	(aab bcc ddb)				1														
9.2.	(abaab bcbc)																		
9.3.	(ababbaacc)																		
9.4.	(abab bbcbc)																		
9.5.	(abab bcddc)												1						
10.1.	(aa bb cc dd ee)						1												2
10.2.	(aabccb bdbd)												1						
10.3.	(abaab bacca)																		
10.4.	(abaab bcbbc)												2	1					
10.5.	(abaab bcddc)												1						1
10.6.	(abaab ccddc)								1										
10.7.	(abab aabaab)												1						
10.8.	(abab ba abab)																		
10.9.	(abab ba acac)											1	2						
10.10.	(abab bbccdd)				2														
10.11.	(abab bc caca)						1												
10.12.	(abab bc cdcd)	1					14	1	3			4	56			1		2	5

n°F	schéma de rimes	1527	1528	1529	1530	1531	1532	1533	1534	1535	1536	1537	1538	1539	1540	1541	1542	1543	1544
10.13.	(abab bc cdcd)																		
10.14.	(abab ccddee)												1						
10.15.	(abba ac cdcd)												1						
11.1.	(aabaab bbcbc)																		
11.2.	(abaab ccb dcD)								1										
11.3.	(abab bc cdccd)						2												
11.4.	(abab bcc dedE)						1												
11.5.	(abab ccd dedE)						2		3							1			
12.1.	(aabaab babbA)		1																
12.2.	(aa bb cc dd ee ff)						1	1	1										
12.3.	(abaab bc cdccd)							1											
12.4.	(abaab bcc deed)								1										
12.5.	(abab bc bc adad)																		
12.6.	(abab bc bc cdcd)								2				2						
12.7.	(abab bccb ddee)																		
12.8.	(abab bcc ddedE)						2										1		
13.1.	(aabaab bc cdccd)							2											
13.2.	(aabaab ccd deed)		1																
13.3.	(abab baac aacac)																		
13.4.	(abab bccd dedde)						1												
14.	(abab bc cdcd, efef)						1												
16.	(aaabaaab bbbabbba)						1												
R3	(aba, bb*, aab*,)							1											
R4	(abba, ab*, abba*,)						6	1	1										
R5	(aabba, aab*, aabba*,)						52	7	2				4						1
RP	(ABA'B', babA, abaB, babA', abaB' , baba*,)								1										
AbAa	AbAa																		
S	(abba, abba, ccd, ccd)																		

n°F	schéma de rimes	1527	1528	1529	1530	1531	1532	1533	1534	1535	1536	1537	1538	1539	1540	1541	1542	1543	1544
S	(abba, abba, ccd, ddc)																		
S	(abba, abba, ccd, eed)												1	6			1		
	suite de modules (ab)															1			
	contre-rime																		
	pièce sans périodicité rimique							1	1										1
	(abaab), [pièce tronquée. cf pièce 235]								1										
TOTAL		5	9	5	6	0	137	32	80	1	1	8	152	29	0	66	9	34	35

1545	1546	1547	1548	1549	1550	1551	1552	1553	1554	1555	1556	1557	1558	sans date	inédites	TOTAL	schéma de rimes
															1	4	(aa)
2		8	2		4									18	18	165	(aa) ^x (aa) ^x ∧ (ab) ^x
																1	(ab) ^x
																2	(aba)
														1	1	4	(aaab)
		2	1		2									2		24	(aa bb)
		2	1		1								1	1	1	35	(ab ab)
														1	1	10	(ab ba)
		1												1		4	(aab ab)
		1														51	(aab ba)
																3	(ab aab)
																2	(ab baa)
1		1														10	(aab aab)
					1									1		9	(aa bb cc) (aab bcc)
		6												2		23	(aab ccb)
																1	(ab aabb)
					1											1	(abab bc)
																1	(aba bcb)
																1	(ab ba ab)
														1		1	(aab bba A)
		1														1	(aab bc bc)
																1	(Abab bAa)
																1	(abab bab)
														1		7	(abab bcc)

1545	1546	1547	1548	1549	1550	1551	1552	1553	1554	1555	1556	1557	1558	sans date	inédites	TOTAL	schéma de rimes
					1											1	(abab cbc)
		1		1	1										2	14	(aa bb cc dd)
																3	(abaab bcc)
														1		1	(abab abab)
					1											4	(abab baba)
		14	1	1	17									9	4	131	(abab bcbc)
																2	(abab ccdd)
	1															4	(abab cdcd)
																1	(abab cddc)
		2														5	(abba acac)
																1	(abb abb ab)
																1	(aab bcc ddb)
															1	1	(abaab bcbc)
														1		1	(ababbaacc)
														1		1	(abab bbcbc)
																1	(abab bcddc)
		1			1											5	(aa bb cc dd ee)
																1	(aabccb bdbd)
															1	1	(abaab bacca)
																3	(abaab bcbbc)
																2	(abaab bcddc)
																1	(abaab ccddc)
																1	(abab aabaab)
															1	1	(abab ba abab)
																3	(abab ba acac)
																2	(abab bbccdd)
																1	(abab bc caca)
	3	11		1	10								1	9	6	128	(abab bc cdcd)

1545	1546	1547	1548	1549	1550	1551	1552	1553	1554	1555	1556	1557	1558	sans date	inédites	TOTAL	schéma de rimes
					1											1	(abab bc cddc)
																1	(abab ccddee)
																1	(abba ac cdcd)
1																1	(aabaab bcbcb)
																1	(abaab ccb dcD)
																2	(abab bc cdccd)
																1	(abab bcc dedE)
														3		9	(abab ccd dedE)
																1	(aabaab babbA)
														1		4	(aa bb cc dd ee ff)
																1	(abaab bc cdccd)
																1	(abaab bcc deed)
					1											1	(abab bcbc adad)
		1			1											6	(abab bcbc cdcd)
					1											1	(abab bccb ddee)
					2											5	(abab bcc ddedE)
	1															3	(aabaab bc cdccD)
																1	(aabaab ccd deed)
					1											1	(abab baac aacac)
																1	(abab bccd dedde)
																1	(abab bc cdcd, efef)
																1	(aabaabaab bbbabbba)
																1	(aba, bb*, aab*,)
																8	(abba, ab*, abba*,)
														7		73	(aabba, aab*, aabba*,)
																1	(ABA'B', babA, abaB, baba', abaB', baba*,)
														1		1	AbAa
					1										1	2	(abba, abba, ccd, ccd)

1545	1546	1547	1548	1549	1550	1551	1552	1553	1554	1555	1556	1557	1558	sans date	inédites	TOTAL	schéma de rimes
		1														1	(abba, abba, ccd, ddc)
																8	(abba, abba, ccd, eed)
																1	suite de modules (ab)
															1	1	contre-rime
																3	pièce sans périodicité rimique
																1	(abaab), [pièce tronquée. cf pièce 235]
4	5	53	5	3	48	0	0	0	0	0	0	0	2	62	39	829	

UNIVERSITÉ DE NANTES

U.F.R. LETTRES ET LANGAGES / ÉCOLE DOCTORALE COGNITION, ÉDUCATION, INTERACTIONS.

Structures et superstructures métriques dans l'œuvre de Clément Marot (1496-1544)

Volume 2

Thèse pour obtenir le grade de
DOCTEUR DE L'UNIVERSITÉ DE NANTES
Discipline : Lettres modernes. Spécialité : versification

Présentée et soutenue publiquement
le 10 décembre 2011
par

Nathalie HERVÉ

Sous la direction de Benoît de CORNULIER,
Professeur émérite de l'Université de Nantes

Membres du Jury :

Jean-Louis AROUI, Maître de conférences HDR, Université de Paris 8

Benoît de CORNULIER, Professeur émérite, Université de Nantes

François DELL, Directeur de recherche, CNRS

Jean-Charles MONFERRAN, Maître de conférences HDR, Université de Paris 4

Table des matières

Volume 1

INTRODUCTION	19
PRÉAMBULE : NOTES SUR LES ÉDITIONS DES ŒUVRES DE MAROT	25
P.1. Un aperçu historique des conditions d'édition à la Renaissance	27
P.1.1. Le poids des mécènes.....	28
P.1.2. Les conséquences de la censure	30
P.1.3. Paris / Lyon : deux villes, deux cultures	31
P.1.4. Le rôle des éditeurs	32
P.2. Le choix d'une édition	35
P.2.1. Une question d'ordre.....	36
P.2.2. L'édition Claude Mayer	41
P.2.3. L'édition Gérard Defaux	45
PREMIÈRE PARTIE : SUR L'ANALYSE STROPHIQUE	55
1 .1 . Première approche d'une notion complexe : la strophe. Limites de cette notion.	57
1 .2 . Une approche historique de la notion de strophe	60
1.2.1. <i>Las Leys d'Amors</i> , Guilhem Molinier, 1356.....	60
1.2.2. <i>Le Grand et vrai art de pleine rhétorique</i> , Pierre Fabri, 1521.....	67
1.2.3. De la rhétorique à la poétique, deux traités de la moitié du XVI ^e siècle.....	71
1.2.4. La seconde moitié du XVI ^e siècle: un tournant ?	80
1.3. Une approche analytique de la strophe	102
1.3.1. L'analyse <i>dispositionnelle</i>	102
1.3.2. L'analyse <i>modulaire</i> ou <i>structurale</i>	104
1.3.3. Discussion. Pourquoi une analyse en terme de <i>structures</i> et <i>superstructures métriques</i> plutôt qu'une analyse des strophes ?	105

SECONDE PARTIE : GÉNÉRALITÉS SUR LES (SUPER)STRUCTURES MÉTRIQUES. DESCRIPTION ET ANALYSE.	125
2.1. Du vers à la strophe : modes d’agencement des (super)structures.....	127
2.1.1. Suites de vers / structures métriques : une distinction pertinente ?.....	127
2.1.2. Strophes simples, strophes prolongées, strophes composées.....	134
2.1.3. Questions d’autonomie : le rôle des dominantes dans la perception des (super)structures.....	139
2.2. La base de données : création et utilisation.....	149
2.2.1. Le relevé.....	149
2.2.2. Modes de classement.....	149
2.2.3. Méthodes pour une analyse grammétrique.....	152
TROISIÈME PARTIE : SUR LE STATUT DES <i>RIMES DOUBLETTES</i> . SCHÉMAS DE FORME (aa) ^x	163
3.1. Suites de vers, suites de modules, groupes de modules	165
3.2. Suites de (aa) supérieures à douze vers.....	170
3.2.1. Préambule sur les degrés de divergences	170
3.2.2. Classement des formes divergentes sur six pièces longues.....	173
3.2.3. Quelques conclusions.....	183
3.3. Ensembles de 12 vers et moins. Distiques.	199
3.3.1. Quelques chiffres.....	200
3.3.2. Strophes de deux vers.....	201
3.3.3. Quatre et ses multiples	203
3.3.4. Sizains	213
3.3.5. Dizains.....	216
3.3.6. Remarques sur l’usage d’un mètre marginal, l’alexandrin	219
QUATRIÈME PARTIE : LE QUATRAIN (abab) ET SES STRUCTURES DÉRIVÉES....	225
4.1. Forme de base : le quatrain (abab)	227

4.1.1. Terminologie	227
4.1.2. Quelques exemples.....	228
4.1.3. Quels mètres ?	229
4.1.4. Quels liens ? Où l'on reparle de l'unité de la strophe	230
4.1.5. Alternances de strophes.....	235
4.1.6. Du quatrain (abab) au quatrain (abba).....	236
4.2. A partir du quatrain : strophes par reduplication(s)	243
4.2.1. Huitains	243
4.2.2. Douzains.....	252
4.3. A partir du quatrain : strophes par augmentation(s) et formes composées	256
4.3.1. Strophes à modules géminés : sizains, doubles sizains et double huitain.	256
4.3.2 Autres strophes	277
CINQUIÈME PARTIE : (SUPER)STRUCTURES COMPLEXES	299
5.1. (aa) et (abab) combinés	301
5.2. Strophes saturées à saturation modulaire différée ou inégale	305
5.3. Strophes saturées à module de transition	313
5.3.1. Vers de transition intégrés aux modules (modules de transition partielle)	313
5.3.2. Strophes à module de transition complète : le dizain marotique et ses variantes	316
5.4. Modules en position détachée terminale	348
5.4.1. Module d'un vers : (aab bba A)	348
5.4.2. Module de deux vers : (abab bc)	349
5.4.3. Module de trois vers.....	351
5.4.4. Strophe à deux modules terminaux de trois vers : (ab aab ccb dcD)	359
5.5. Autres modules à forme particulière	360
5.5.1. Modules pss.....	360
5.5.2. Modules spp	364
5.6. Répertoire des Objets Métriques Non Identifiés	366
5.6.1. Suites rimiques périodiques sans périodicité structurelle interne apparente.....	366

5.6.2. Pièces sans périodicité rimique	377
5.6.3. Pièce sans rimes. Contre-rimes ?.....	383
SIXIÈME PARTIE : RETOUR SUR LES SUITES MÉTRIQUES DE LONGUEUR NON DÉTERMINÉE	387
6.1. De la suite de vers à la suite de modules.....	389
6.2. Quand les suites de aa sont des suites de ab.....	394
6.3. Autres suites de modules a ^m b	410
6.3.1. Des formes médiévales françaises (aab) ou (aaab)	410
6.3.2. ... à la forme d'emprunt, (aba).....	417
SEPTIÈME PARTIE : SUR LES FORMES FIXES.....	429
7.1. Ballades et Chants royaux	431
7.1.1. Des modèles théoriques.....	431
7.1.2. ... à la pratique	441
7.2. Rondeaux.....	460
7.2.1. De la ronde au rondeau.....	460
7.2.2. « Rondeaux » et non « rondeau ».....	464
7.2.3. Le rond double des rondeaux	470
7.2.4. Rondeaux marotiques	481
7.2.5. Le rondeau parfait	497
7.3. Le rabé-raa ou le chant d'un pastoureau	508
7.4. Sonnets	512
7.4.1. Structures du sonnet	513
7.4.2. L'influence italienne	520
7.4.3. De l'Italie à la France : émergence d'un canon poétique français	523
7.4.4. Le sonnet, une forme vraiment moderne ?.....	524
7.4.5. Autre définition du sonnet.....	528
CONCLUSION	529

Volume 2

ANNEXE 1 : COMPLÉMENTS À LA THÈSE.....	557
Complément au chapitre P.2.3.	560
Liste des vers marqués, correction et analyse des errata de l'édition Defaux.....	560
1. Données générales sur l'origine des textes	560
2. Les coquilles de l'édition de référence.....	561
3. Vers non corrigés par défaut d'éditions	566
4. Vers marqués = vers faux ?.....	567
Complément au chapitre 1.2.4.3.....	579
Extrait de l' <i>Abrégé de l'Art poétique François</i> de Claude de Boissière.....	579
Complément aux chapitres 4.3.1.1. et 6.3.2.3.	589
Mise en musique des psaumes III, VI, XIII, XIX, XXXVII, édités par Jean Crespin en 1554 dans <i>Octante trois Pseaulmes de David, mis en rime françoise.</i>	589
Complément au chapitre 5.3.2.2.....	597
Structure des dizains marotiques.....	597
ANNEXE 2 : RÉPERTOIRES DES PIÈCES	605
Classement par ordre de l'édition.....	609
Classement par schémas de rimes	667
Classement chronologique	725
GLOSSAIRE.....	783
FORMULAIRE.....	815
RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES	827
Sources	829
Editions originales des textes de Clément Marot.....	829
Editions critiques des œuvres de Clément Marot.....	830
Arts poétiques et arts de seconde rhétorique	830
Recueils et anthologies poétiques	833

Autres ouvrages littéraires.....	835
Critiques	836
Sur Clément Marot	836
Sur la versification et l'étude de la langue	837
Sur l'histoire et l'histoire littéraire	842
Dictionnaires	843
Index des schémas rimiques	844

ANNEXE 1.

COMPLÉMENTS À LA THÈSE

Cette annexe se compose de quatre éléments complétant le corps de la thèse.

- Complément au chapitre P.2.3.
Liste des vers marqués, correction et analyse des errata de l'édition Defaux
- Complément au chapitre 1.2.4.3.
Extrait de l'*Abrégé de l'Art poétique François*
- Complément aux chapitres 4.3.1.1. et 6.3.2.3.
Psaumes III, VI, XIII, XIX, XXXVII, édités par Jean Crespin en 1554
- Complément au chapitre 5.3.2.2.
Structure des dizains marotiques.

Complément au chapitre P.2.3.

Liste des vers marqués, correction et analyse des errata de l'édition Defaux

1. Données générales sur l'origine des textes

Gérard Defaux privilégie systématiquement les œuvres complètes de Marot éditées par Dolet et datées de 1538 (G) et de 1543 (O). Pour *L'Adolescence* et la *Suite*, la répartition par section est la suivante :

	G	O	autres
Epistres	16	-	1
Epitaphes	13	-	0
Ballades	16	-	0
Rondeaux	68	-	0
Chansons	41	-	1
Autres pièces de <i>L'Adolescence</i>	9	-	1
Total	163		3

Elégies	27	-	0
Epistres	32	-	0
Chantz divers	15	-	0
Cymetiere	26	-	0 ⁵⁰⁶
Oraisons	6	-	1
Autres pièces de la <i>Suyte</i>	7	-	0
Total	113	-	1

Pour les autres textes, tous regroupés dans le second volume :

Texte liminaire	0	0	1
Opuscules	0	4	1

⁵⁰⁶ Defaux ne précise pas pour la pièce XXIII l'origine du texte mais elle apparaît dans Gryphe 1538 donc probablement dans Dolet 1538 (même texte. Voir préambule).

Epistres	0	6	27	
Chants divers	0	7	3	
Epigrammes I	0	81	0	
Epigrammes II	0	83	0 ⁵⁰⁷	
Epigrammes III	0	1	106	
Epigrammes IV		0	0	36 (dont 30 de S)
Estreines	0	43	0	
Cymetiere	0	0	19	
Six Sonnets	0	0	7	
Trois colloques	0	0	6	
Cinquante Psaumes	0	59	0	
Autres textes	0	4	0	
Œuvres de Clément Marot	0	0	17	
Fleurs de la Poésie	0	0	8	
Appendice	0	0	24	
Total	-	288	255	

Sur les 280 pièces que compte le premier volume, la *quasi* totalité est reprise de G (Dolet 1538). Defaux s'est contenté de reproduire à l'identique son texte de référence en maintenant généralement la ponctuation. Par souci de cohérence, il a abandonné la première édition de *L'Adolescence* (1532) que Dolet a complétée, avec l'aval probable de Marot, en 1538. Le second volume fonctionne davantage comme un recueil de textes. Cette tendance à la compilation est particulièrement sensible lorsqu'on fait un examen des épîtres et du troisième livre des *Epigrammes*. Quant à l'appendice, il relève véritablement de la collection de poèmes. La difficulté propre à ces trois sections vient donc du caractère disparate de l'origine des textes. Je n'ai d'ailleurs pas pu retrouver l'intégralité des vers.

2. Les coquilles de l'édition de référence

Erreurs de copie du texte d'origine

textes de G (Dolet, 1538)

n° section	vers	stat.	éd.	éditeur	date	p.	texte
1- Première Eglogue	141	Fx	Ref.	Defaux	1990	I.22	Verray point mon Pais, et demeure ?
		corr.	G	Dolet	1538	VIII	Verray ie point mon Pais & demeure
2- Temple de Cupido	263	Fx	Ref.	Defaux	1990	I.27	Les vitres sont de cler fin crystal,

⁵⁰⁷ Idem pour l'épigramme LXXXII

		corr.	G	Dolet	1538	I.XIII	Les vitres sont de cler, & fin crystal,
3- Epistres	118	Fx	Ref.	Defaux	1990	I.75	Cueur, esprit, & fantasie toute
		corr.	G	Dolet	1538	XXXIV	Cueur, & esprit, & fantasie toute
4- Rondeaux	4	Fx	Ref.	Defaux	1990	I.173	S'estoit donné tout la Terre ronde,
		corr.	G	Dolet	1538	LXXVII	S'estoit donné toute la Terre ronde :
5- Rondeaux	4	Fx	Ref.	Defaux	1990	I.175	Si pour cueillir tu veulx donc semer,
		corr.	G	Dolet	1538	LXXVIII	Si pour cueillir tu veulx doncques semer,

textes de O (Dolet, 1543)

6- Epigrammes. II	6	Fx	Ref.	Defaux	1993	II.285	Et quelcque amy m'a dict, que mal tu te portes.
		corr.	O	Dolet	1543	216	Et quelcque amy m'a dict, que mal te portes.
7- Métamorphose I	492	Fx	Ref.	Defaux	1993	II.408	De toute chose il a cure, & soing.
		corr.	O	Dolet	1543	226	De toute chose il a la cure, & soing.
8- Métamorphose II	967	Fx	Ref.	Defaux	1993	II.452	Est par là qu'on craindra ma puissance,
		corr.	O	Dolet	1543	256	Est ce par là qu'on craindra ma puissance,
9- Métamorphose II	1155	Fx	Ref.	Defaux	1993	II.452	Après (pourtant) que sa face aymée
		corr.	O	Dolet	1543	256	Après (pourtant) que sa jadis aymée
10- Métamorphose II	1205	Fx	Ref.	Defaux	1993	II.452	Que sentiras la cruelle attaincte
		corr.	O	Dolet	1543	260	Que sentiras par la cruelle attaincte
11- Epigrammes I	9	Fx	Ref.	Defaux	1993	II.208	Or estoyent lors toutes Roses blanches
		corr.	L	Dolet	1542	non p.	Or estoyent lors toutes les Roses blanches
		Fx	O	Dolet	1543	163	Or estoyent lors toutes Roses blanches

textes de P (Roville, 1544)

12- Epistres	14	Fx	Ref.	Defaux	1993	II.175	Sur le théâtre, à ce coup, nous mettre,
		corr.	P	Roville	1544	230	Sur le théâtre, à ce coup cy, nous mettre,
13- Epigrammes III	4	Fx	Ref.	Defaux	1993	II.309	Et pour d'enfer l'esprit esloigner
		corr.	P	Roville	1544	399	Et pour d'enfer l'esperit esloigner
14- Epigrammes III	8	Fx	Ref.	Defaux	1993	II.310	Elle me couste, & quel emble elle a.
		Corr		Roville	1547	429	Elle me couste, & quel emble elle va.

textes de T (Groulleau, 1550)

15- Epigrammes III	6	Fx	Ref.	Defaux	1993	II.331	Excommunie & censure eslire
		corr.	T	Groulleau	1550	non p.	Excommunie & censures eslire,
		corr.		Mayer			D'excommunie & censures eslire,

textes de S (Marnef, 1547)

Defaux ne reproduit pas le cinquième vers de la pièce LVI (troisième livre des Epigrammes, p. 318, A Anne). L'édition Marnef de 1547 donne le texte suivant :

Le cler Soleil par sa presence efface,
 Et faitc fuyr les tenebreuses nuycztz.
 Ainsi pour moy (Anne) devant ta face
 S'en vont fuyant mes langoureux ennuictz.
Quand ne te voy, tout ennuyé je suis.
 Quant je te voy, je suis bien d'autre sorte.
 Dont vient cela ? savoir je ne le puis,
 Si n'est d'Amour, Anne , que je te porte.

Vers faux ou incertains dans les éditions d'origine

16- Elegies	31	Fx corr. corr.	Ref. O F	Defaux Dolet Roffet	1990 1543 1533 ?	I.245 111 17	Vous suppliant pour mettre en grand heur, Vous suppliant pour me mettre en grand heur, Vous suppliant pour me mettre en grand heur,
17- Les Elegies	57	Fx corr. corr.	Ref. O F	Defaux Dolet Roffet	1990 1543 1533 ?	I.268 124 46	Voulez estre envers Dieu endormie, Voulez vous estre envers Dieu endormie, Voulez vous estre envers Dieu endormie,
18- Epistes	2	Fx Fx corr.	Ref. G O	Defaux Dolet Dolet	1990 1538 1543	I.336 LXX 158	Par toy saulver je pretendz Par toy saulver je pretendz Par toy saluer je pretends
19- Chantz divers	48	Fx corr. accès	Ref. O F	Defaux Dolet Roffet	1990 1543 1533 ?	I.352 166 ?	Estre Organe ayant impurité : Estre d'organe ayant impurité :
20- Chantz divers	41	Fx Fx corr.	Ref. G O	Defaux Dolet Dolet	1990 1538 1543	I.361 LXXXIII 170	La Fille du plus grand Roy du Monde La Fille du plus grand Roy du Monde La Fille donc du plus grand Roy du Monde
21- Epistres	177	Fx Fx Fx accès	Ref. O L C3	Defaux Dolet Dolet Juste	1990 1543 1542 1533	I.284 134 non p.	Par repentance avec Magdeleine Par repentance avec Magdeleine Par repentance avec Magdeleine
22- Métamorphose I	197	Fx Fx accès	Ref. O F2	Defaux Dolet Roffet	1993 1543 1534	II.408 222	La terre aussi, non froissée, & serve La terre aussi, non froissée, & serve

23- Epigrammes II	8	Fx	Ref.	Defaux	1993	II.278	Qu'au mesme an pour nous puisse estre né,
		corr.	G	Dolet	1538	XXX	Qu'au mesmes an pour nous puisse estre né,
		corr.	L	Dolet	1542	non p.	Qu'au mesmes an pour nous puisse estre né,
		Fx	O	Dolet	1543	213	Qu'au mesme an pour nous puisse estre né,
24- Les Epistres	100	Fx ?	Ref.	Defaux	1993	II.148	O le beau faict que l'on doibt premier {diérèse ?}
		Fx ?	L	Dolet	1542	non p.	O le beau faict que l'on doibt premier {diérèse ?}
		Fx ?	O	Dolet	1543	XXX	O le beau faict que l'on doibt premier {diérèse ?}
25- Epigrammes III	7	Fx ?	Ref.	Defaux	1993	II.334	Sans arguer le pro, ou le contra {argué ?}
		Fx ?	T	Groulleau	1550	non p.	Sans arguer le pro ne le contra {argué ?}
26- Epigrammes III	10	Fx	Ref.	Defaux	1993	II.321	Que fait Glaucus avec Diomedé. {Diomedé ?}
		accès	S1	Tournes	1547		

Il est possible de rétablir un 10-voyelle au vers 21 en se servant de la correction portée au vers 5. Il suffit alors de substituer *avecque* à *avec*⁵⁰⁸. Pour ce qui est du vingt-deuxième vers, il faut peut-être ne pas considérer l'& comme l'équivalent de "et" et l'envisager plutôt comme un ensemble. On pourrait alors réaliser avec ce qui précède une séquence de type *Ve&* dans laquelle le « e » féminin de *froissée* serait réalisé. Par ailleurs, à la lecture du vers 24, on peut ressentir un déséquilibre métrique. Celui-ci est lié à la présence d'une synérèse à la fin du vers précédent ("Effrenement, l'assaillant le premier.") Or, si l'on reproduit une synérèse au vers suivant, il manque une voyelle. Il faut donc bien une diérèse sur le second *premier*. Cette situation ne semble d'ailleurs pas surprendre outre mesure Sébillet, lequel écrit : « La diphtongue de deux lettres se rime aussi élégamment contre soi-même diastolée, comme, nier, contre, prisonnier »⁵⁰⁹. Marot recourt régulièrement à ce procédé. En témoignent les exemples suivants :

I. 300 v. 23-24 De Rhetorique, & non pas de Boulier : (syn.)
Puis eusse dit, comment on oyt crier (die.)

⁵⁰⁸ La forme *avecques* est fréquemment utilisée par Marot en concurrence avec son équivalent masculin. J'en donne quelques exemples pris au hasard :

- I. 153, v. 11 avecques une Housse
- II. 313, v. 5 avecques elles,
- II. 446, v. 1371 & touts les Dieux avecques
- II. 482, v. 1157 & embrassées avecques
- II. 617, V. 25 & de bien grands avecques

⁵⁰⁹ Sébillet, dans Goyet, 1990_[38], p. 98.

I. 316 v. 19-20 Qu'on recourut ung certain Prisonnier (syn.)
 Entre noz mains ? Et moy de le nyer : (die.) (exemple de Sébillet)⁵¹⁰

Si Sébillet est précieux pour expliciter la situation du vers 24, il est, en revanche, de peu de secours lorsqu'il s'agit de justifier la présence de la diérèse dans arguer au vers 25. L'hypothèse envisagée ici (la seule à mon sens permettant de rétablir un 4-voyelle au niveau de l'hémistiche) n'apparaît pas dans *L'Art poétique*, Sébillet n'y mentionnant la séquence ue que pour signaler que l'usage a ajouté « devant e et i [...] u, pour l'indice de la forte prolation »⁵¹¹. Or u, dans la suite ue ne joue pas seulement le rôle d'un marqueur graphique de « forte prolation », il peut aussi avoir clairement un statut de voyelle à part entière. Ainsi dans ces exemples :

I. 62 v. 104-105 Veux tu souffrir, qu'en ma pensée ague,
 De droit, & loix encontre toy argue ?

II. 604 V. 1, v.1-2 Las, en ta fureur aigue (7-voyelle)
 Ne m'ague (3-voyelle)

Les vers vingt-quatre et vingt-cinq sont donc métriquement corrects. Ce n'est pas le cas du vers vingt-six. Pour s'en rendre compte, il suffit de regarder le vers d'appel : « Que pour tel cas en proces l'on procede » (v.8). Comme tout vers féminin, ce vers est 10-voyelle, 11-syllabe. Si l'on prononce [diomede]⁵¹² au dixième vers, on dispose certes d'un 10-voyelle

⁵¹⁰ On trouvera d'autres exemples au chant IX, tome I. p. 359

⁵¹¹ Sébillet, dans Goyet, 1990_[38], p. 91

⁵¹² Marot maintient une prononciation masculine de *e* dans le cas de certains noms d'origine gréco-latine, ceux qui présentent une suite VeS (Euphrates II. 464 v. 4, Achiles II. 558 v. 54 et II. 709 v. 76. Dans ces trois exemples, la réalisation de *e* en [ε] évite F4). En revanche, le *e* est féminin pour Calliope (II.558 v. 43, rime féminine avec *crope* au vers suivant). Il l'est également pour Diomede chez Du Bellay, dans un quatrain de 8-voyelles par Sébillet dans *L'Art Poétique* (dans Goyet_[38], p. 344) :

Mieux vaut que les siens on précède,
 Le nom d'Alcide poursuivant,
 Que d'être ailleurs un Diomède,
 Voire un Thersite bien souvent.

Du Bellay ne fait d'ailleurs qu'appliquer ici une des recommandations de *La Deffence* (II.6.) :

Se garde bien nostre Poète d'user de Noms propres Latins, ou Grecz [...] Accomode donques telz Noms propres de quelque Langue que ce soit à l'usaige de ton vulgaire : suyvant les Latins, qui pour *Ἡρακλῆς*, ont dit *Hercules*, pour *Οἰσεύς*, *Theseus* : et dy *Hercule*, *Thesée*, *Achile*, *Ulysse*, *Virgile*, *Ciceron*, *Horace*.

mais le vers est masculin et donc non hendécasyllabique. Je n'ai retrouvé, dans l'intégralité du corpus, que deux exemples de rimes pour lesquelles il y avait une telle modification de la cadence : d'une part, dans *Le Grup* (II. 743, v. 227 et 228 *abbayes / m'esbahys*. Le texte est d'attribution douteuse et l'édition tardive), d'autre part, dans une des *Elégies* (I.260, v. 69-70 *Que ne faisons nous doncques / Brief, nous ne fismes oncq*. Il s'agit probablement d'une erreur d'édition. Pour rétablir le texte, il suffit de remplacer *oncq* par *oncques*⁵¹³.) Un procédé permettant de rétablir une équivalence métrique consisterait à faire de *Diomedé* un mot féminin et à corriger *avec* en *avecques*.

3. Vers non corrigés par défaut d'éditions

27- Pièces liminaires	4	Fx voir	Ref. F	Defaux Roffet	1990 1533 ?	I.205	Ung Larron ne les eust cautelement prises.
28- Epistres	90	Fx accès	Ref. I	Defaux ms Chantilly	1993	II.111	Auray moins ceulx desservy
29- Epistres	53	Fx accès	Ref. U	Defaux fd Rothschild	1993	II.171	Qui puissent longuement vivre en court
30- Epistres	107	Fx accès	Ref. U	.Defaux fd Rothschild	1993	II.171	Le roy nagueres un beau cerf prist
31- Epistres	24	Fx accès	Ref. U1	Defaux ms Grenet	1993	II.176	De vous, ma Dame treshonourée,
32- Epigrammes IV	9	Fx corr. voir	Ref. S	Defaux Mayer Marnef	1993 1547	II.346	Ung jeune amy, beau , de vingt deux ans, Ung jeune amy beau de vingt et deux ans,
33- 3 colloques II.2	15	Fx	Ref. S2	Defaux Mayer	1993	II.530	Pour ce que vous n'este pas bien gaye,
34- 3 colloques	108	Fx	Ref. ms	Defaux	1993	II.550	Qu'elles me pressoient tres bien,
35- Oeuvr. de CM .III	6	Fx	Ref. P1	Defaux Chemin	1993 1545	II.700	Sonner Eglogue moins leger
36- Fleurs I	48	Fx	Ref. F1	Defaux Galliot	1993 1534	II.727	Et loingtain de toute pitié douce
37- Fleurs I	54	Fx	Ref. F1	Defaux Galliot	1993 1534	II.727	Qu'au soleil mesme ardeur plus aspre s'allume.

⁵¹³ La forme est attestée chez Marot. Voir la rime *oncques / quelconques* (I.303 v.25-26)

38- Fleurs VII	28	Fx	Ref. F1	Defaux Galliot	1993 1534	II.732	Soit donc l'oeil à plorer non tary.
39- Appendice III	107	Fx	Ref. C5	Defaux Roffet	1993 1534	II.748	Qu'en une erreur sois seule aheurtée,
40- Appendice III	129	Fx	Ref. C5	Defaux Roffet	1993 1534	II.748	Entierement à tous deux ensemble
41- Appendice XI.2	1	Fx	Ref. O4	Defaux Nicole	1993 1544	II.766	Bien heureux, qui ne doit rien, (second enfer)
42- Epigrammes III	13	Fx corr. accès	Ref. Ref. C3	Defaux Defaux-note Juste	1993 1993 1533	II.291 II.1093	Cherra sus toy, je t'en adveys. Cherra sus toy, je t'adveys.
43- Epigrammes III	14	Fx corr. accès	Ref. Ref. C3	Defaux Defaux-note Juste	1993 1993 1533	II.291 II.1093	Prions tous le roys de gloire non corrigé
44- Epigrammes III	15	Fx corr. accès	Ref. Ref. C3	Defaux Defaux-note Juste	1993 1993 1533	II.291 II.1093	Qu'il confunde ces hereticques mauldictz Qu'il confunde ces chiens mauldictz
45- Epigrammes III	17	Fx corr. accès	Ref. Ref. C3	Defaux Defaux-note Juste	1993 1993 1533	II.291 II.1093	Non plus que des auxz pourriz Non plus que de vieilz oz pourriz
46- Epigrammes III	11	Fx accès	Ref. C3	Defaux Juste	1993 1533	II.292	Par rebours de ce qu'ilz ayment myeulx,

4. Vers marqués = vers faux ?

Outre ces vers évidemment faux, il existe, dans le corpus, une série de vers présentant des propriétés remarquables. A côté des vers FG1 et VeC, on trouve une quinzaine de vers fortement marqués (vers P.C ou F à la césure ou en fin de vers). Je me suis demandée si la présence de marques sur certains d'entre eux n'était pas générée par des erreurs d'édition. Pour distinguer les vers probablement faux des vers exacts, il faut rester au plus près des contraintes imposées par la langue des vers à Marot, sachant que ces contraintes, au moment où Marot écrit, sont en train d'évoluer. C'est pourquoi il m'a semblé intéressant d'aborder plus particulièrement le problème posé par les vers FG1 et VeC, dans la mesure où la modification de leur statut est révélatrice des changements que subit la versification durant la Renaissance. Je traiterai d'abord du cas le plus simple, celui des VeC, puis j'analyserai les autres vers.

Vers VeC

Dans l'*Abrégé de l'Art poétique français*, Ronsard écrit :

Tu dois aussi noter que rien n'est si plaisant qu'un carme bien façonné, bien tourné, non entr'ouvert ni béant. Et pour ce, sauf jugement de nos Aristarques, tu dois ôter la dernière e féminine, tant de vocables singuliers que pluriels, qui se finissent en ée, et en ées, quand de fortune ils se rencontrent au milieu de ton vers. Exemple du masculin pluriel, *Roland avait deux épées en main*. Ne sens-tu pas que ces deux épées en main offensent la délicatesse de l'oreille, et pour ce dois mettre : *Roland avait deux épés en la main*, ou autre chose semblable.⁵¹⁴

Ce texte, daté de 1565, contribue largement à inciter les poètes à abandonner cette forme de vers. Quant aux contemporains de Marot, qui avaient naturellement l'oreille plus rude, ils écrivaient sans aucun scrupule des suites voyelle + e + consonne⁵¹⁵. Marot lui-même en a laissées près de trois cents.

N°	Auteur	Section	N°	NP	page	v.	Vers	réd.	date	M
1	Marot	Première Eglogue		3	1.22	67	Que quand j'estoys à Galathée joint,	1512	1538	A
2	Marot	Première Eglogue		3	1.22	129	Cicuiray à journées petites,	1512	1538	A
3	Marot	Première Eglogue		3	1.22	170	Puis des citez les cheminées fument,	1512	1538	A
4	Marot	Le Temple de Cupido		4	1.27	177	Si vins de pensée joyeuse	1514	1538	8
5	Marot	Le Temple de Cupido		4	1.27	185	Signifiant que joyes non pareilles	1514	1538	A
6	Marot	Le Temple de Cupido		4	1.27	277	Ouvrées souverainement	1514	1538	8
7	Marot	Le Temple de Cupido		4	1.27	314	Et les Murs, Haies, & Buissons.	1514	1538	8
8	Marot	Le Temple de Cupido		4	1.27	316	Depfondis, gayes chansons	1514	1538	8
9	Marot	Le Temple de Cupido		4	1.27	339	Ramées, boys, & jardinetz	1514	1538	8
10	Marot	Le Temple de Cupido		4	1.27	395	Les Hayes d'Alemaigne friskues	1514	1538	8
11	Marot	Le Temple de Cupido		4	1.27	456	Qu'il y crée une plaie mortelle.	1514	1538	8
12	Marot	Le jugement de Minos		6	1.43	36	Ayt bruyt sur moy, ne costoie ma chaize.	1514	1538	A
13	Marot	Le jugement de Minos		6	1.43	148	Leues avoit d'Aristote son maistre	1514	1538	A
14	Marot	Le jugement de Minos		6	1.43	167	Aussi tous ceulx de la vie mortelle	1514	1538	A
15	Marot	Le jugement de Minos		6	1.43	189	Lybie prins, la Phase surmontay :	1514	1538	A
16	Marot	Le jugement de Minos		6	1.43	204	Des corps humains qu'à l'espée je my.	1514	1538	A
17	Marot	Le jugement de Minos		6	1.43	210	De ce font foy mes plaies corporelles	1514	1538	A
18	Marot	Le jugement de Minos		6	1.43	305	Fuz esleu chef de l'armée Rommaine :	1514	1538	A
19	Marot	Les tristes vers de Phili		7	1.55	4	De Jesuchrist celebrées, et tainctes	1527	1538	A
20	Marot	Les tristes vers de Phili		7	1.55	29	Bestes aussi privées, & sauvages,	1527	1538	A
21	Marot	Les tristes vers de Phili		7	1.55	70	O cruaulté, qui la pensée mord	1527	1538	A
22	Marot	Les tristes vers de Phili		7	1.55	72	O fiere tourbe, emplye de macule,	1527	1538	A
23	Marot	Les tristes vers de Phili		7	1.55	108	Que ta fureur ayes voulu refraindre.	1527	1538	A
24	Marot	Les tristes vers de Phili		7	1.60	61	Pas n'est si longue icelle voye, comme	1527	1538	A
25	Marot	Les Epistres	1.2	10	1.64	18	Du Roy mon Pere à t'amy loyalle	1519	1538	A
26	Marot	Les Epistres	1.2	10	1.64	32	En me disant, m'amy Maguelonne	1519	1538	A

⁵¹⁴ *Abrégé de l'Art poétique français*, Ronsard dans *Traité de poétique et de rhétorique de la Renaissance*, Goyet, 1990_[38], p. 478.

⁵¹⁵ Voir B. de Cornulier, *Art Poétique*, 1995_[23], p. 211

27	Marot	Les Epistres	I.2	10	I.64	153	A grand labeur. Lors la veue s'espant	1519	1538	A
28	Marot	Les Epistres	I.2	10	I.64	223	Consummeray sans joye singuliere	1519	1538	A
29	Marot	Les Epistres	II.1	12	I.72	21	Qui d'une Amour entremeslée de ire	1519	1538	A
30	Marot	Les Epistres	II.1	12	I.72	109	Puis folle Crainte amy de Soucy	1519	1538	A
31	Marot	Les Epistres	II.1	12	I.72	165	En la forest nommée longue Attente :	1519	1538	A
32	Marot	Les Epistres	II.1	13	I.72	26	Car bien peu sert la Poésie gente,	1519	1538	A
33	Marot	Les Epistres	II.4	15	I.75	114	Ce pauvre humain hors la voye d'honneur :	1519	1538	A
34	Marot	Les Epistres	II.4	15	I.75	117	Croy donc Mercure, emploie tes cinq sens,	1519	1538	A
35	Marot	Les Epistres	III	16	I.78	24	Esleu en chef de l'Armée Royale :	1521	1538	A
36	Marot	Les Epistres	III	16	I.78	97	Deliberez soubz l'espée Saint Pol,	1521	1538	A
37	Marot	Les Epistres	V	19	I.84	11	Si t'advisons, nostre Amye treschere,	1527	1538	A
38	Marot	Les Epistres	VI	20	I.86	26	Je porteray tousjours livrée blanche.	1527	1538	A
39	Marot	Les Epistres	IX	23	I.89	53	Car je feray une armée legiere	1527	1538	A
40	Marot	Complainctes	XIII	27	I.97	2	Quand souvenir ma pensée resveille	1526	1538	A
41	Marot	Complainctes	XIII	27	I.97	24	N'estoie au temps de sa vie prospere.	1526	1538	A
42	Marot	Complainctes	XIII	27	I.97	61	Ennuy sur moy employe son effort :	1526	1538	A
43	Marot	Epitaphes	II	29	I.100	3	Quand tu entends sa vie consommée ?	1522	1538	A
44	Marot	Epitaphes	IV	31	I.102	1	Celluy qui prolongoit la vie des humains,	1524	1538	C
45	Marot	Ballades	IX	49	I.119	20	Mais (comme croy) destinée fatale	1521	1538	A
46	Marot	Ballades	XIII	53	I.124	28	A ses Petits a la vie rendue.	1527	1538	A
47	Marot	Ballades	XIV	54	I.126	18	Vangée bien amerement,	1526	1538	8
48	Marot	Rondeaux	V	61	I.133	6	Que force est qu'il crie sans cesse	1527	1538	8
49	Marot	Rondeaux	XVI	72	I.140	6	Qui veult descendre en la vallée basse	1527	1538	A
50	Marot	Rondeaux	XVIII	74	I.142	6	Qui noue mieulx, responds, ou C, ou E,	1527	1538	A
51	Marot	Rondeaux	XXIII	79	I.145	10	Je rys, je chante en joye solennelle,	1526	1538	A
52	Marot	Rondeaux	XXVIII	84	I.149	2	Tant que la mort m'est vie tresprospere,	1527	1538	A
53	Marot	Rondeaux	XXXI	87	I.151	7	Qu'un filz sacré aye Mere sacrée :	1527	1538	A
54	Marot	Rondeaux	XXXVI	92	I.155	3	A llyon, non à Troye la grande	1527	1538	A
55	Marot	Rondeaux	XXXVIII	94	I.156	12	M'a dit, je suis ta Pensée fealle,	1527	1538	A
56	Marot	Rondeaux	XXXIX	95	I.157	4	A la plus gaye Demoyelle,	1527	1538	8
57	Marot	Rondeaux	XL	96	I.158	5	Pensée, Grand Amye, & Tante.	1527	1538	8
58	Marot	Rondeaux	XL	96	I.158	7	La grand Amye belle, & gente :	1527	1538	8
59	Marot	Rondeaux	XLII	98	I.159	4	Aye Lyesse, ou Ennuy langoureux :	1527	1538	A
60	Marot	Chansons	V	129	I.181	7	Car s'elle veult, ma vie périra,	1528	1538	A
61	Marot	Chansons	XXVII	151	I.193	4	M'amy rit, & je lamente	1532	1538	8
62	Marot	Chansons	XXXI	155	I.194	6	Envie decevante,	1532	1538	8
63	Marot	La Complainte sur Rob		168	I.207	79	Ceste grand Dame est nommée Rommaine,	1527	1538	A
64	Marot	La Complainte sur Rob		168	I.207	104	Presupposay en pensée soubdaine,	1527	1538	A
65	Marot	La Complainte sur Rob		168	I.207	153	En est il d'autre en la vie mortelle,	1527	1538	A
66	Marot	La Complainte sur Rob		169	I.207	216	Lors aymeras plus que vie mortelle.	1527	1538	A
67	Marot	La Complainte sur Rob		169	I.207	258	Car Parnasus (sans plus) les Nues passe :	1527	1538	A
68	Marot	La Complainte sur Rob		171	I.207	315	Il ne croit pas qu'il soit vie seconde,	1527	1538	A
69	Marot	La Complainte sur Rob		171	I.207	393	Vaincue m'a pour les siens secourir	1527	1538	A
70	Marot	L'Eglogue sur la mort		172	I.226	246	Pars de tes Parcs, d'Archadie desplace,	1531	1538	A
71	Marot	Les Elegies	I	174	I.232	134	Et pour l'amour de S'amy tendra	1533	1538	A
72	Marot	Les Elegies	I	174	I.232	161	Le coup du bras le monstre à veue d'oeil :	1533	1538	A
73	Marot	Les Elegies	IV	177	I.241	30	Je suis ton cuer, ayes pitié de moy :	1533	1538	A
74	Marot	Les Elegies	VIII	181	I.247	39	Et lors que plus Jalousie se fume,	1533	1538	A
75	Marot	Les Elegies	XIV	187	I.254	44	Comment feray ma pensée contente,	1533	1538	A
76	Marot	Les Elegies	XVI	189	I.258	53	Certes tu es d'estre aymée bien digne,	1533	1538	A
77	Marot	Les Elegies	XVII	189	I.261	69	En le prenant, grand joye m'advindra,	1533	1538	A
78	Marot	Les Elegies	XIX	192	I.266	1	D'ung desloyal servie me rendez :	1533	1538	A
79	Marot	Les Elegies	XXI	194	I.270	90	A vous ma chere, & honorée Mere.	1533	1538	A
80	Marot	Les Elegies	XXIII	196	I.275	63	Que l'âme soit traictée sans esmoy	1527	1538	A
81	Marot	Les Epistres	III	204	I.291	3	Te font honneur àal venue tienne,	1530	1538	A
82	Marot	Les Epistres	III	204	I.291	38	Des ortz subtilz de Medée la sage,	1530	1538	A
83	Marot	Les Epistres	III	204	I.291	46	Et qui desjà destinée t'avoit	1530	1538	A
84	Marot	Les Epistres	IX	210	I.302	31	L'epistre venue de moy	1533	1538	8
85	Marot	Les Epistres	XXV	226	I.330	15	Semblable joye sentirez,	1537	1538	8
86	Marot	Les Epistres	XXV	226	I.330	22	M'a suyvie mon Escuriey,	1537	1538	8

87	Marot	Les Epistres	XXV	226	I.330	48	Parmy ceste joye presente	1537	1538	8
88	Marot	Les Chantz divers	II	234	I.344	77	Voilà, comment par voyes mal directes	1533	1538	A
89	Marot	Les Chantz divers	II	234	I.344	78	Les presumans, outrecuydées Sectes	1533	1538	A
90	Marot	Les Chantz divers	V	238	I.352	54	Quand chanterez, chantez Marie saine	1533	1538	A
91	Marot	Les Chantz divers	VII	240	I.355	18	Qui ceste nuit ne bruie par oultrance	1530	1538	A
92	Marot	Les Chantz divers	IX	242	I.359	40	Comment seroit ta pensée surprise	1531	1538	A
93	Marot	Le cymetiere	VII	254	I.374	8	Jan l'Allemant, et Marie Petit	1533	1538	A
94	Marot	Le cymetiere	XVI	263	I.381	16	Nous est tesmoing, que la vie mondaine	1533	1538	A
95	Marot	Les Opuscules		282	II.19	176	Tu doibs sçavoir, qu'yssues sont les bestes	1527	1543	A
96	Marot	Les Opuscules		282	II.19	370	Par cy devant flaitries, & seichées	1527	1543	A
97	Marot	Les Opuscules		282	II.19	417	C'est le franc lys l'yssue Marguerite	1527	1543	A
98	Marot	Les Opuscules		282	II.19	475	Qu'elles soyent pendues, ou bruslées	1527	1543	A
99	Marot	Les Opuscules		285	II.42	120	Votre amy n'est pas si noyre,	1541	1543	7
100	Marot	Les Opuscules		285	II.42	198	Ne te fie, car c'est ung lieu	1541	1543	7
101	Marot ?	Les Opuscules		286	II.54	78	Qui à l'amy baille vie pour mort ?	1541	1541	A
102	Marot ?	Les Opuscules		286	II.54	250	Puis que voulez en sa prairie paistre.	1541	1541	A
103	Marot ?	Les Opuscules		286	II.54	257	Trop bien celui qui tue corps & âme	1541	1541	A
104	Marot ?	Les Opuscules		286	II.54	314	Comme la mort est de vie la porte	1541	1541	A
105	Marot ?	Les Epistres	I	287	II.71	9	Puys que jadis la vie tant honneste	1529	sd	A
106	Marot	Les Epistres	IV	291	II.77	24	Aupres du havre, il salue la rive	1535	1538	A
107	Marot	Les Epistres	VI	293	II.80	187	Sachant plusieurs de vie trop meilleure	1535	1543	A
108	Marot	Les Epistres	XIII	300	II.102	94	Venus, d'autant qu'elle est née de mer	1536	1538	A
109	Marot	Les Epistres	XV	302	II.111	107	Loue ses faictz, et ne tient à despris	1536	1538	A
110	Marot	Les Epistres	XVII	304	II.118	85	Ainsy osté m'ont la joye feconde	1536	1538	A
111	Marot	Les Epistres	XVII	304	II.118	122	Ceste lyesse, & joye mensongere	1536	1538	A
112	Marot ?	Les Epistres	XVIII	305	II.124	102	La roue defend de voller	1536	sd	8
113	Marot ?	Les Epistres	XVIII	305	II.124	131	L'acouchée de Quatre Livre	1536	sd	8
114	Marot ?	Les Epistres	XVIII	305	II.124	186	On s'ennuye d'ung pain manger	1536	sd	8
115	Marot	Les Epistres	XXI	308	II.133	69	Doibs je finir l'Elegie présente	1537	1543	A
116	Marot	Les Epistres	XXIV	311	II.140	130	O la sortie vehemente	1537	1543	8
117	Marot	Les Epistres	XXVI	313	II.153	61	Mais bien plus tost d'une playe guerir	1541	1541	A
118	Marot	Les Epistres	XXVIII	315	II.158	4	Que Dieu leur envoie mal an :	1541	sd	8
119	Marot	Les Epistres	XXVIII	315	II.158	150	Aaron, ne Helye prescher.	1541	sd	8
120	Marot (?)	Les Epistres	XXIX	316	II.165	25	Que la fumée ne t'aveugle.	1542	sd	8
121	Marot ?	Les Epistres	XXX	317	II.171	28	N'estudie plus tant de loix	1542	sd	8
122	Marot ?	Les Epistres	XXX	317	II.171	30	Oublye d'estre homme de bien	1542	sd	8
123	Marot	Les Epistres	XXXII	319	II.176	45	A les picquer sur tes allées grandes	1542		A
124	Marot	Les chants divers	I	320	II.182	47	Ce May moien plain de joye feconde,	1535	1547	A
125	Marot	Les chants divers	I	320	II.182	48	C'est ferme espoir de la vie seconde,	1535	1547	A
126	Marot	Les chants divers	II	321	II.183	22	Du noble coeur de Renée de France	1536	1538	A
127	Marot	Les chants divers	III	322	II.187	56	Ne voye bien du manoir supernel	1538	1543	A
128	Marot	Les chants divers	IV	323	II.190	2	De ta haultesse ne joye recevoir	1538	1543	A
129	Marot	Les chants divers	IV	323	II.190	3	(Chaste Diane ennemye d'oiseuse	1538	1543	A
130	Marot	Les chants divers	IV	323	II.190	36	Mairie vient pour guerre fouldroyer.	1538	1543	A
131	Marot	Les chants divers	IV	323	II.190	44	A redoubler leur joye commença.	1538	1543	A
132	Marot	Epigrammes I	XXVII	357	II.216	4	Mais tant ravie suis de si haulte louange	1530	1543	C
133	Marot	Epigrammes I	LXXIX	409	II.241	20	Une envie dedans les mains	1535	1543	8
134	Marot	Epigrammes I	LXXX	410	II.242	26	Une envye dedans les mains	1535	1543	8
135	Marot	Epigrammes III	I	494	II.287	8	Il peult dire, qu'il a vraye richesse	1533	1533	A(8)
136	Marot	Epigrammes III	XVIII	512	II.297	3	Née deux foys de nom, & d'âme,	1535	1538	8
137	Marot	Epigrammes III	XXX.4	527	II.305	11	Fault qu'il essaye la fortune	1541	1550	8
138	Marot	Epigrammes III	XLVIII5	548	II.314	28	Ouvrée de mainte couleur :	1537	1547	8
139	Marot	Epigrammes III	LIX	560	II.319	3	Après maladie Santé	1542	1547	8
140	Marot	Epigrammes III	LXIX	570	II.324	2	Fait tous les jours sa Lamproye rostir,	1544	1550	A
141	Marot	Epigrammes III	LXXI	570	II.325	6	Selon son vueil, la gelée survint :	1544	1550	A
142	Marot	Epigrammes III	LXXIX	580	II.329	7	Las, disoit-il, m'amy qu'as tu fais ?	1544	1550	A
143	Marot	Epigrammes IV	III	603	II.343	5	La mignardie si friande	1542	1547	8
144	Marot	Epigrammes IV	V	605	II.346	1	C'est grand pitié de m'amy qui a	1538	1547	A
145	Marot	Epigrammes IV	XXI	364	II.356	1	Macée me veult faire acroyre	1544	1547	8
146	Marot	Epigrammes IV	XXVIII	631	II.361	2	En Maistre Alain, Normandie prend gloire	1540	1547	A

147	Marot	Le Cymetiere	I	680	II.387	45	Et toy mon pere en joye le receusmes,	1543	1544	A
148	Marot	Le Cymetiere	I	680	II.387	122	Qui de luy euz privée congnoissance.	1543	1544	A
149	Marot	Le Cymetiere	I	680	II.387	134	Aymée là, & en l'autre suyvie.	1543	1544	A
150	Marot	Le Cymetiere	II	681	II.391	3	De Normandie General,	1543	1544	8
151	Marot	Le Cymetiere	X	689	II.396	5	Prie Dieu, toy qui cecy lys,	1544		8
152	Marot	Le Cymetiere	XIV	693	II.398	3	La Savoye retient mon corps.	1544	1550	8
153	Marot	Le Premier livre de la		699	II.408	6	Puis qu'en ce point changées les avez	1531	1543	A
154	Marot	Le Premier livre de la		699	II.408	74	Et par grands ventz enflées les rendit,	1531	1543	A
155	Marot	Le Premier livre de la		699	II.408	108	En celluy Air les nuës, & nuées	1531	1543	A
156	Marot	Le Premier livre de la		699	II.408	110	Espouventants les pensées humaines :	1531	1543	A
157	Marot	Le Premier livre de la		699	II.408	114	Confusement par la voye de l'aer :	1531	1543	A
158	Marot	Le Premier livre de la		699	II.408	139	Qui de tous temps pressées, & tâchées	1531	1543	A
159	Marot	Le Premier livre de la		699	II.408	160	En eaue de fleuve, & puis formée l'a	1531	1543	A
160	Marot	Le Premier livre de la		699	II.408	311	Que (comme on dit) trempée s'enyvre	1531	1543	A
161	Marot	Le Premier livre de la		699	II.408	320	Crie, gemyt, se prend à despiter	1531	1543	A
162	Marot	Le Premier livre de la		699	II.408	354	En tel' façon son indignée bouche.	1531	1543	A
163	Marot	Le Premier livre de la		699	II.408	432	Mais Lycaon (d'entrée) raille, & mocque	1531	1543	A
164	Marot	Le Premier livre de la		699	II.408	493	Et leur promect lignée non semblable	1531	1543	A
165	Marot	Le Premier livre de la		699	II.408	512	De tout le ciel jecter pluyes, & goutes	1531	1543	A
166	Marot	Le Premier livre de la		699	II.408	525	Puis quand il eut ça, & la nues mainctes	1531	1543	A
167	Marot	Le Premier livre de la		699	II.408	528	Et du hault ciel pluyes espesses fondent	1531	1543	A
168	Marot	Le Premier livre de la		699	II.408	552	Touts les ruisseaux, l'entréede leurs sources	1531	1543	A
169	Marot	Le Premier livre de la		699	II.408	570	Cachées sont soubz les eaues desgorgées	1531	1543	A
170	Marot	Le Premier livre de la		699	II.408	623	A double crophe, & les nues surpasse	1531	1543	A
171	Marot	Le Premier livre de la		699	II.408	645	Cela voyant, les nues, qui tant plurent,	1531	1543	A
172	Marot	Le Premier livre de la		699	II.408	646	Rompt, & sépare. Et quand les pluyent furent	1531	1543	A
173	Marot	Le Premier livre de la		699	II.408	647	Par Aquilon chassées en maints lieux	1531	1543	A
174	Marot	Le Premier livre de la		699	II.408	703	Et d'aultre part les nues, qui cy hantent	1531	1543	A
175	Marot	Le Premier livre de la		699	II.408	705	Si par fortune eschappée dans moy	1531	1543	A
176	Marot	Le Premier livre de la		699	II.408	824	(Concepvants fruitcs, nourries, & encloses	1531	1543	A
177	Marot	Le Premier livre de la		699	II.408	879	Phytie dicts du nom du grand Phytton	1531	1543	A
178	Marot	Le Premier livre de la		699	II.408	901	Qui bien en sçay donner playes certaines	1531	1543	A
179	Marot	Le Premier livre de la		699	II.408	925	Et a ferrure ague, clere, & cointe	1531	1543	A
180	Marot	Le Premier livre de la		699	II.408	936	C'estoit sa grand joye quotidienne,	1531	1543	A
181	Marot	Le Premier livre de la		699	II.408	1129	D'ung roide cours les nues embrumées	1531	1543	A
182	Marot	Le Premier livre de la		699	II.408	1184	Et les beaulx champs Lircées d'arbres plains	1531	1543	A
183	Marot	Le Premier livre de la		699	II.408	1191	Si s'esbahit, dont les nues subites	1531	1543	A
184	Marot	Le Premier livre de la		699	II.408	1199	Comme sachant les emblées secrettes	1531	1543	A
185	Marot	Le Premier livre de la		699	II.408	1217	Dit (en mentant) qu'elle est née de terre,	1531	1543	A
186	Marot	Le Premier livre de la		699	II.408	1250	Lye son col, qui n'a merité d'estre	1531	1543	A
187	Marot	Le Premier livre de la		699	II.408	1308	Et d'ung troupeau lignée concepvoir :	1531	1543	A
188	Marot	Le Premier livre de la		699	II.408	1318	La paovre fille accrochée des mains	1531	1543	A
189	Marot	Le Premier livre de la		699	II.408	1363	Trouvée fut la fluste, dont chantait,	1531	1543	A
190	Marot	Le Premier livre de la		699	II.408	1432	Et luy emplit toute la queue d'yeulx	1531	1543	A
191	Marot	Le Second livre de la		701	II.452	123	Si difficile est la voye premiere,	1542	1543	A
192	Marot	Le Second livre de la		701	II.452	267	Aussi affin que la roue qui tourne	1542	1543	A
193	Marot	Le Second livre de la		701	II.452	308	Parmy les airs, & les nues couparent	1542	1543	A
194	Marot	Le Second livre de la		701	II.452	319	Ainsi n'ayant l'accoustumée charge,	1542	1543	A
195	Marot	Le Second livre de la		701	II.452	389	Et librement d'allées, & venues,	1542	1543	A
196	Marot	Le Second livre de la		701	II.452	401	Dessous les siens, & les nues esparses	1542	1543	A
197	Marot	Le Second livre de la		701	II.452	444	(Comme on la veoit) la Libye seicha,	1542	1543	A
198	Marot	Le Second livre de la		701	II.452	463	Maulgré son froit la Scythie s'embrace,	1542	1543	A
199	Marot	Le Second livre de la M		701	II.452	478	Encor voit on sept entrées de luy	1542	1543	A
200	Marot	Le Second livre de la M		701	II.452	552	Du ciel treshault l'emflambée machine	1542	1543	A
201	Marot	Le Second livre de la M		701	II.452	568	D'où d'yci bas, les nuesil attire,	1542	1543	A
202	Marot	Le Second livre de la M		701	II.452	572	Nues, qu'il peust attirer de la terre,	1542	1543	A
203	Marot	Le Second livre de la M		701	II.452	584	Roues, & raiz, & pieces esclatées,	1542	1543	A
204	Marot	Le Second livre de la M		701	II.452	621	Lors sur le lieu, quasi pasmée tombe,	1542	1543	A
205	Marot	Le Second livre de la M		701	II.452	646	A veue d'oeil deviennent longs rameaulx.	1542	1543	A
206	Marot	Le Second livre de la M		701	II.452	751	Et les forestz gastées de l'ardeur	1542	1543	A

207	Marot	Le Second livre de la M		701	II.452	911	Las quantesfoys en la praerie sienne,	1542	1543	A
208	Marot	Le Second livre de la M		701	II.452	1055	Point ne voudra (quoy qu'irritée l'aye)	1542	1543	A
209	Marot	Le Second livre de la M		701	II.452	1125	Le fer trenchant hors de la playe mit,	1542	1543	A
210	Marot	Le Second livre de la M		701	II.452	1242	Fut par derriere en queue convertie,	1542	1543	A
211	Marot	Le Second livre de la M		701	II.452	1326	Pour mieulx choysir la proye, qu'il voulait.	1542	1543	A
212	Marot	Le Second livre de la M		701	II.452	1413	Et la voyant armée, belle, & blonde,	1542	1543	A
213	Marot	Le Second livre de la M		701	II.452	1435	En s'enfuyant, Envie rechignée	1542	1543	A
214	Marot	Le Second livre de la M		701	II.452	1453	Ce que voyant, Envie l'exécrable	1542	1543	A
215	Marot	Le Second livre de la M		701	II.452	1512	Ce fut de marbre une statue froyde :	1542	1543	A
216	Marot	Six Sonnetz de P	II	703	II.495	1	O pas espars, O pensées soubdaines,	1539	1539	A
217	Marot	L'Hystoire de Leander		709	II.500	58	Née de riche, & de gentille race,	1540	1543	A
218	Marot	L'Hystoire de Leander		709	II.500	107	Car sur le hault des joues paroissoyent	1540	1543	A
219	Marot	L'Hystoire de Leander		709	II.500	164	Couvertement ta vie consommer :	1540	1543	A
220	Marot	L'Hystoire de Leander		709	II.500	178	La playe coule, & droit au cueur descent.	1540	1543	A
221	Marot	L'Hystoire de Leander		709	II.500	554	S'entrebatoient : l'eau sallée s'assemble	1540	1543	A
222	Marot	Trois colloques	I.3	712	II.518	42	Vivent d'une vie mauvaie,	1542	1548	8
223	Marot	Trois colloques	I.3	712	II.518	229	Diminue merueilleusement	1542	1548	8
224	Marot	Trois colloques	II.2	714	II.530	95	Et en loue sa bonté haute.	1542	1548	8
225	Marot	Trois colloques	II.2	714	II.530	105	D'estre issue de bon parens,	1542	1548	8
226	Marot	Trois colloques	II.2	714	II.530	299	Et par fois, dont fashée suis,	1542	1548	8
227	Marot	Trois colloques	II.2	714	II.530	341	De Marie, mere pucelle :	1542	1548	8
228	Marot	Trois colloques	II.2	714	II.530	372	Leurs ceremonies tant belles.	1542	1548	8
229	Marot	Trois colloques	II.2	714	II.530	574	Je dy choses vrayes, & belle,	1542	1548	8
230	Marot	Trois colloques	II.2	714	II.530	617	Des ceremonies ensemble.	1542	1548	8
231	Marot	Trois colloques	III	715	II.550	63	Qui par flateries diverses	1542	sd	8
232	Marot	Trois colloques	III	715	II.550	99	Longue queue ? - Vous raillez	1542	sd	8
233	Marot	Trois colloques	III	715	II.550	111	Et si troublée. - Voulez-vous	1542	sd	8
234	Marot	Trois colloques	III	715	II.550	184	Bien estonnée vous serez	1542	sd	8
235	Marot	30 premiers Psal		716	II.557	54	Ne d'Achiles la vie clemenée	1541	1543	A
236	Marot	30 premiers Psal	IV	720	II.568	8	Car plus de joye m'est donnée	1541	1543	8
237	Marot	30 premiers Psal	V	721	II.570	11	De flatterie faulse, & vaine	1541	1543	8
238	Marot	30 premiers Psal	VII	723	II.574	6	Qu'il m'attaigne, & rue par terre,	1541	1543	8
239	Marot	30 premiers Psal	VII	723	II.574	7	Soit de ma vye ruyneur,	1541	1543	8
240	Marot	30 premiers Psal	VIII	724	II.577	3	Tout ennemy, qui nie ta vertu.	1541	1543	A
241	Marot	30 premiers Psal	X	726	II.581	v.14	Voyla pourquoy s'appuye le debile	1541	1543	A
242	Marot	30 premiers Psal	XIII	729	II.586	4	ne dye point, je l'ay deffaict :	1541	1543	8
243	Marot	30 premiers Psal	XVI	732	II.590	v.14	De ma vie mauvaie.	1541	1543	6
244	Marot	30 premiers Psal	XVII	733	II.593	v.16	La faulse troupe est venue m'offendre,	1541	1543	A
245	Marot	30 premiers Psal	XVII	733	II.593	v.22	Diray parmy les assemblées belles	1541	1543	A
246	Marot	30 premiers Psal	XX	736	II.600	v.6	Comme le jour, si que ta vie bonne,	1541	1543	A
247	Marot	30 premiers Psal	XX	736	II.600	v.8	Et de te joindre à eulx n'aye courage,	1541	1543	A
248	Marot	30 premiers Psal	XX	736	II.600	v.29	Les biens vivants en joye solennelle	1541	1543	A
249	Marot	30 premiers Psal	XXI	737	II.604	v.21	Deschassée d'ung chascun.	1541	1543	7
250	Marot	30 premiers Psal	XXII	738	II.608	v.9	Destourne d'eulx ta courroucée Face :	1539	1543	A
251	Marot	30 premiers Psal	XXII	738	II.608	v.10	Ung cueur tout pur, une vie nouvelle :	1539	1543	A
252	Marot	Trente premiers Psalmes	XXIV	740	II.613	v.10	Tu feis descendre aux vallées les eaux:	1541	1543	A
253	Marot	30 premiers Psal	XXX	746	II.625	v.1	Selon la vraye mercy tienne	1539	1543	8
254	Marot	30 premiers Psal	XXX	746	II.625	v.12	Touts ceulx que ma vie travaillent,	1539	1543	8
255	Marot	Vingts Psalmes envoyes		747	II. 628	53	Souffrirez vous qu'à joye telle,	1543	1543	
256	Marot	Vingts Psalmes	I	750	II.631	32	Ce gros amas de Nues escarté,	1543	1543	A
257	Marot	Vingts Psalmes	II	751	II.634	v.8	Tant que vivray compaignie me tienne,	1543	1543	A
258	Marot	Vingts Psalmes	III	752	II.635	v.6	Oublye la mauvaistié	1543	1543	7
259	Marot	Vingts Psalmes	III	752	II.635	v.8	A vie juste, & decete	1543	1543	7
260	Marot	Vingts Psalmes	V	754	II.642	v.5	Dresse aux Nues la teste	1543	1543	8
261	Marot	Vingts Psalmes	X	759	II.650	v.10	Et Roys d'Arabie l'heureuse,	1543	1543	8
262	Marot	Vingts Psalmes	X	757	II.650	v.13	Saulvant les vies miserables	1543	1543	8
263	Marot	Vingts Psalmes	XII	759	II.655	v.13	Tirant ma vie du bort	1543	1543	7
264	Marot	Vingts Psalmes	XIV	763	II.660	v.2	Tenir je veulx la voye non nuysible,	1543	1543	A
265	Marot	Vingts Psalmes	XIV	763	II.660	v.4	Tout cueur ayant pensée desloyalle,	1543	1543	A
266	Marot	Vingts Psalmes envoyes	XV	764	II.662	v.24	Ceux là voyent de Dieu	1543	1543	6

267	Marot	Vingts Psalmes	XV	764	II.662	v.31	Chascun joye demeine	1543	1543	6
268	Marot	Vingts Psalmes	XVII	766	II.669	v.23	Par nous soit joye demenée,	1543	1543	8
269	Marot	Vingts Psalmes	XIX	768	II.674	v.3	Des que je crie, tu m'entends.	1543	1543	0
270	Marot	Vingts Psalmes	I	775	II.683	3	Seul, & privé de compagine toute,	1558		A
271	Marot	Vingts Psalmes	I	775	II.683	185	Dont le tropeau à pleine veue d'oeil	1558		A
272	Marot	Oeuvres de CM	I	775	II.683	204	Ilz vont donnant esventée pasture	1558		A
273	Marot ?	Oeuvres de CM	II	776	II.691	20	Ne se rencontre en veye ne sentier.	1558		A
274	Marot ?	Oeuvres de CM	II	776	II.691	51	Si ma sentence est pour vraye tenue,	1558		A
275	Marot ?	Oeuvres de CM	II	776	II.691	60	Qu'en tout ennuy ne loue ce bon Pere ?	1558		A
276	Marot ?	Oeuvres de CM	II	776	II.691	280	Aucun de vous, en la vie mondaine :	1558		A
277	Marot	Oeuvres de CM	III	777	II.700	18	Nous ha pourvez de lignée nouvelle,	1544	1545	A
278	Gelais ?	Oeuvres de CM	VII	781	II.709	1	Voyant ces mons de veue si loingtaine,	1538	sd	A
279	Marot	Oeuvres de CM	XV.2	790	II.716	132	Et par ainsi fust frappée d'encombres	1544	1545	A
280	Marot	Les Fleurs de la P	I	792	II.727	10	Et s'il en porte assuree nouvelle,	1533	1534	A
281	Marot	Les Fleurs de la P	I	792	II.727	23	A ce qu'entend sa pensée maligne,	1533	1534	A
282	Marot	Les Fleurs de la P	I	792	II.727	44	Une petite & bien dorée Trousse,	1533	1534	A
283	Marot	Les Fleurs de la P	II	793	II.729	5	Y a laissé son foudre en Nue Noyre.	1533	1534	A
284	Marot	Les Fleurs de la P	V	796	II.731	11	Et joue de mes Bracquemars	1533	1534	8
285	Jamet ?	Appendice	II	801	II.744	44	L'on crie bien : Apres, apres,	1534	1534	8
286	Jamet ?	Appendice	II	801	II.744	89	C'est luy qui joue du cousteau.	1534	1534	8
287	Jamet ?	Appendice	II	801	II.744	108	De queues dont je suis friandes.	1534	1534	8
288	Colin	Appendice	III	802	II.748	32	De ferme amour la vraye seureté	1534	1534	A
289	Colin	Appendice	III	802	II.748	134	Que me ravit ta prisée valeur,	1534	1534	A
290	Gelais	Appendice	IV	803	II.753	10	Qui n'ont encor' nulle amyte trouvée,	1547	1547	A
291	Marot ?	Appendice	X.2	815	II.764	11	M'amyte, levez le groignon,	1534	1534	8

Vers FG1

La version des textes dont je dispose donne une quarantaine de vers FG1 (défaut d'élision de l'« e » optionnel)⁵¹⁶ en comptant les vers de Robinet, de Papillon ainsi que les vers d'attribution douteuse signalés par un astérisque.

n°	auteur	section	N°	NP	page	v.	vers	réd.	date	M
1	Marot	<i>La premiere Eglogue</i>		3	I.22	22	Accompagnées / d'Aigineaux, & Brebiettes,	1512	1538	46
2	Marot	<i>La premiere Eglogue</i>		3	I.22	76	O Amarille : / moult je m'esmerveilleois	1512	1538	46
3	Marot	<i>La premiere Eglogue</i>		3	I.22	89	(O Melibée) / je vey ce jeune Enfant :	1512	1538	46
4	Marot	<i>La premiere Eglogue</i>		3	I.22	145	Et des Ruines / fort je m'estonneray.	1512	1538	46
5	Marot	<i>La premiere Eglogue</i>		3	I.22	152	O Melibée, / plante Arbres à la Ligne,	1512	1538	46
6	Marot	Elegies	III	176	I.239	43	Qu'est devenue / ceste claire lumiere,	<1533	1538	46
7	Marot	Elegies	XXI	194	I.270	7	Dessousz la grande / lumiere du Soleil [* la grand' lumiere]	<1533	1538	46
8	Marot	Elegies	XXIV	197	I.277	19	L'ont en leurs caves / plongé, et suffoqué :	1538	1538	46
9	Marot	Epistres	X	211	I.303	101	La compagnie / des Dames, & la chere [* aux Dames]	1533	1538	46
10	Marot	Epistres	XXII	309	II.135	6	Qui à l'entrée / feust si bien fortunée	1537	sd	46
11	Robine	Epigram. III	XIII.1	506	II.294	7	Pour de promesse / te venir acquicter :	1530?	sd	46
12	Marot	Métamorphose I		699	II.408	671	Elle eut sonnée, / par tout fut entendue	<1531	1543	46
13	Marot*	Oeuvres CM	II	776	II.691	138	Estre vengée : / combien qu'elle fut grande :	nd	1558	46
14	Marot	Oeuvres CM	XV.2	790	II.716	296	En la vallée / humble et delitieuse {si disjct}	1544	1545	46
15	Colin	Appendice	III	802	II.748	152	Lors qu'assurée / mes desirs compassoye,	<1534	1534	46
16	Marot*	Epistres	XIV	301	II.105	211	Et la livrée du cappitaine.	1536	sd	8

⁵¹⁶ Voir B. de Cornulier, *Art Poétique*, 1995_[123], p. 217.

17	Marot* Epistres	XVIII	305	II.124	72	Fendues du cul jusqu'au devant	1536	sd	8
18	Marot* Epistres	XVIII	305	II.124	195	Qu'on joue toujours des gigoteaux	1536	sd	8
19	Marot* Epistres	XXIII	310	II.137	85	Or adieu m'amy, la derniere,	1537	1543	8
20	Marot Colloques	I.3	712	II.518	109	Repliquans, & vouldroye n'avoir	<1542	1548	8
21	Marot Colloques	II.2	714	II.530	325	La compagnie chaste, & honneste	<1542	1548	8
22	Marot Colloques	III	715	II.550	22	Je vous prie, si haste n'avez,	<1542	sd	8
23	Marot Colloques	III	715	II.550	195	Je ne m'en soucie d'une prune	<1542	sd	8
24	Marot* Appendice	I	800	II.737	10	Prens ton espée, moy une latte,	1542	inédite	8
25	Marot* Appendice	I	800	II.737	58	Je ne m'en soucy pas d'un clou.	1542	inédite	8
26	Marot* Appendice	I	800	II.737	178	Il n'estudie plus que des proses,	1542	inédite	8
27	Marot <i>La Complainte Robertet</i>			I.207	210	Processions, ne chanter en rues hymne	<1527	1538	46
28	Marot Elegies	XXVI	199	I.279	7	Parquoy vault mieulx à voz pensées remettre	1537	1538	46
29	Marot Cymetiere	IV	251	I.372	24	Ce, que estoit desert, & inutile,	1530	1538	46
30	Papillon* Opuscules		286	II.54	165	L'arbre planté à l'orée d'un rivaige	<1541	1541	46
31	Papillon* Opuscules		286	II.54	298	Ainsi qu'il te l'a baillée par escript	<1541	1541	46
32	Marot Epistres	XIX	306	II.129	37	Où j'esperoys à l'arrivée transmectre	1536	1538	46
33	Marot Cymetiere	III	682	II.392	7	L'une par temps l'a laissée, l'autre non	<1544	1547	46
34	Marot Métamorphose I		699	II.408	732	Droict vers le Temple à la sacrée Déesse	<1531	1543	46
35	Marot Psalmes	IX	758	II.648	28	Ou boy je le sang de Boucz, ou de chevreaux	<1543	1543	46
36	Marot* Oeuvres CM I	II	776	II.691	275	Freres oyez, je vous prie, ma semonce :	sd	1558	46
37	Marot Fleurs Poésie	I	792	II.727	6	En motz pareil[s], une cryé[e] construite :	<1533	1534	46
38	Marot Epigram. I	X	339	II.207	4	On leur a estably deux Estatues marbrines	<1527	1543	66

Les vers numérotés de 1 à 15 ont une césure épique, l'élision du *e* se justifie par la présence de la coupe à la fin de la quatrième voyelle. Pour les autres vers, composés ou non, l'élision se produit régulièrement en fin de syntagme⁵¹⁷. Ainsi, dans des ensembles en théorie fortement cosyllabés, qu'il s'agisse d'hémistiches ou de vers, la frontière de syntagme reste suffisamment sensible pour permettre l'élision⁵¹⁸.

Mais la particularité de ces vers vient moins de leur facture que de leur date. En effet, depuis *La Plainte du Désiré* de Jean Lemaire (1503)⁵¹⁹, le *e* surnuméraire à la césure n'est, en théorie, plus de mise. Marot, soucieux de suivre l'exemple de son maître en poésie, tend d'ailleurs à corriger ses vers au fur et à mesure de ses publications. J'ai cherché, en suivant les notes de Defaux, à retracer ce travail de correction et ai comparé la *Première Eglogue des Bucoliques de Virgile* telle qu'elle a été éditée dans C (Roffet, 1532_[11]), et dans G (Dolet, 1538_[6]) (texte t. I, p. 21, notes t. I, p. 413)

v. 9 O Melibee / mon bon amy parfait

O Melibée, / Amy chier, et parfait,

v. 57 Et quelle cause / si grande ta este

Et quel motif / si expres t'a esté

v. 77 Pourquoi si triste / les dieux tu appeloys.

Pourquoy les Dieux / d'ung cueur triste appelois:

⁵¹⁷ Sauf pour le vers 34

⁵¹⁸ Je ne reviendrai pas sur l'évolution du statut de l'hémistiche entre la fin du Moyen Age et le début de la Renaissance. Sur ce problème, voir les travaux de B. de Cornulier (*Art Poétique*_[123], p. 57 et 62) et de Lote. Il semblerait que l'hémistiche, d'abord considéré comme un demi-vers, donc un ensemble relativement autonome, ait perdu, au fil des décennies, son autonomie. Ce que traduit le renoncement aux césures épiques.

⁵¹⁹ Martinon, 1912_[166], p.65. Du Bellay ne fait donc qu'entériner une pratique déjà existante lorsqu'il écrit : « le vers François, lié et enchainé est contraint de se rendre en cete étroite prison de Rythme, soubz la garde le plus souvent d'une couppe feminine » (*Deffence*, I.7)

v. 85	De servitude / je neusse peu sortir.	Je n'eusse peu / de Service sortir,
v. 151	Las pour qui est ce, / qu'avons seme noz champs ?	Las, pour qui / avons semé nos Champs ?
v. 168	De pommes douces / tout plain de bon fromage	Pommes, Pruneaux, / tout plein de bon fructage,
v. 169	Chastaignes molles / avec force laitage.	Chataignes, Aulx, / avec force Laitage.
v. 170	Et puis des villes / les cheminees fumes	Puis des Citez / les Cheminéeefument,
v. 171	Les grandes vmbres / qui parmy l'Air s'espencent.	Les Ombres grands, qui parmy l'Air s'espencent.

Marot modifie les deux tiers des vers FG1 sur ce texte mais laisse cinq d'entre eux dans l'édition Dolet. Le processus qui aboutira à l'abandon des césures épiques est donc bien en marche mais n'a pas atteint son terme⁵²⁰.

Il me reste à mentionner, dans cette section, deux vers. Le premier est extrait du second livre de la *Métamorphose* (II.452). Il s'agit du vers 733 :

Sue ce Phebus ses grands chevaux rassemblent

La graphie *Sue* est mise pour *Sur*. Je ne pense pas que, dans ce contexte, il faille considérer le vers comme FG1. Le second vers, issu de la vingt-quatrième épigramme (II.358, v. 8), me semblerait plus difficile à traiter, s'il ne relevait d'une erreur d'édition. Si l'on suit le texte de Defaux, il faut supposer une double élision pour rétablir un 8-voyelle :

Et peu prisé(e) quand ell(e) vivoit,

Mais le texte de S (*Epigrammes*, Marnef 1547, texte S), que Defaux reproduit, est :

Et peu prisée quand vivoit,

Vers FMPCs

Les critères métriques FMPCs⁵²¹ permettent de relever une série de vers pour lesquels la structure métrique ne recouvre pas les unités syntaxiques. Douze vers du corpus sont ainsi marqués, soit à la césure, soit à la fin du vers. La liste est la suivante :

⁵²⁰ Pour les raisons de cet abandon incomplet, voir les hypothèses de Fr. Rigolot dans son « De peu assez » (dans Defaux et Simonin, 1997_[102], p. 185-199)

⁵²¹ Voir l'article « métricométrie » dans le glossaire.

	auteur	section	N°	NP	page	tri	v.	vers	red.	txt	date	M
1	Marot	Oeu. nvl	XV.2	790	II.716	P4	166	Sy n'a elle en / cueur & en fantasie		1544	P2 1545	A
2	Marot	<i>Eglogue de Virg.</i>	3	I.22	C4	25	Helas et nous / irons sans demourée			1512	G 1538	A
3	Papillon*	Opuscules		286	II.54	C4	260	Esperez la / remuneration		<1541	J1 1541	A
4	Papillon*	Opuscules		286	II.54	C4	261	Ainsi qu'il te / l'a baillée par escript		<1541	J1 1541	A
5	Marot	Oeu. nv	IV	778	II.703	C4	24	Qui sont en ces / ambitieuses cours		1544	S 1547	A
6	Marot	Trois colloques	l.3	712	II.518	C8	218	Et que sçay-je, moy, à la fin qu'elle [/ Parle aux François]		<1542	S2 1548	8
7	Marot	Trois colloques	III	715	II.550	C8	88	Pour dire tout. -Il m'advint une [/ Vision horrible]		<1542	ms. sd	8
8	Marot	Epistres	XVII	304	II.118	C10	121	Le dormir est contre le soucy une [/ Grand medecine]		1536	I 1538	A
9	Marot	Métamorphose	I	699	II.408	C10	483	Et demander vont à Juppiter, qu'elle [/ Sera privée]		<1531	O 1543	A
10	Marot	Epistres	XVI	303	II.116	F4	43	Lors des cheres / & des grans accollées		1536	I 1538	A
11	Marot*	Appendice	XI.2	819	II.766	F4	30	Pour ses debtes / est fort passionné,		<1544	O4 1544	8
12	Marot	Le cymetiere	VI	253	I.374	F6	7	Pour venir attendre / (en paix) de Mort le jour,		1530	G 1538	C

vers F4, F6 et s4

Les coupes dites lyriques (présence d'une féminine numéraire à la césure. Vers décasyllabes F4 et alexandrins F6) subissent, à la période où ces pièces sont écrites (entre 1530 et 1544), un sort identique à celui des coupes épiques, pour des raisons similaires⁵²². Or, si Marot garde quelques césures épiques, il semblerait, en revanche, qu'il renonce aux vers à césure lyrique. De fait, il est probable qu'il n'en ait pas écrit. Le onzième vers est d'attribution douteuse (cette pièce apparaît dans une édition du *Second Enfer* de Dolet publiée en 1544, et Defaux tend à l'attribuer à Rabelais). J'émet également des réserves sur l'épître. Réserves d'autant plus fortes que le texte original de la pièce, tel qu'il apparaît sur la plaquette de 1536, est, selon les notes de Defaux (II.895) :

Lors que de cheres / & grandes accollées

La césure n'est pas lyrique mais épique. Quant à l'alexandrin du douzième vers, il est non marqué dans l'édition Dolet de 1543 :

⁵²² On trouve encore après 1503 chez Jean Lemaire des vers à césure lyrique. En voici deux exemples, le premier extrait du *Temple d'honneur et de vertus* (1504), le second des *Epîtres de l'amant vert* (*Mille et cent ans de Poésie Française*, Devaille, 1991_[56], p. 401 et 404.

Fort honnestes / mettrons en rondelet

Derrain diz je, / quant à moy qui t'escripz,

Pour venir cy attendre (en paix) de Mort le jour,

Il n'est, en conséquence, plus ni FG1 ni F6.

Marot n'emploie pas les césures lyriques et n'a recours que ponctuellement aux césures épiques. Par ailleurs, je n'ai retrouvé aucune césure enjambante (décasyllabes s4). Le 10-voyelle, que Michelle Aquien attribue à Marot dans son « Que sais-je » sur la versification (1990_[109], p.79) (« Par sainte Egli//se christianissime ») n'apparaît pas dans le corpus. Et pour cause, il n'a pas été écrit par Clément Marot mais par son père⁵²³. En reprenant probablement à Jean Mazaleytrat cet exemple⁵²⁴ sans mentionner le prénom de l'auteur, elle laisse une incertitude que la facture même du vers (seul s4F5 dans un ensemble de plus de trente mille vers) permet de lever.

vers P et C

Cinq décasyllabes sont P4 (préposition en 4^e position) ou C4 (clitique en 4^e position). Ils présentent donc un contre-rejet à l'initiale du second hémistiche. Jean-Michel Gouvard note, à propos d'un vers C4 que Du Bellay juge « de très mauvaise grâce » dans le neuvième chapitre du premier livre (*Deffense*) :

Le décasyllabe étant divisé, à l'époque, en deux hémistiches de 4 puis 6 syllabes, le vers devait se scander : *Sinon que tu + en montres un plus sûr*. Or cette scansion ne s'accorde pas avec les articulations linguistiques de la phrase, puisque le pronom personnel sujet " tu " est dépendant du verbe, aussi bien d'un point de vue prosodique (il fait partie du groupe accentuel [tu en montres]) que syntaxique.⁵²⁵

Si cette analyse n'est pas systématiquement applicable aux vers P4 et C4 de Marot, il n'en demeure pas moins que la présence d'une préposition ou d'un clitique en fin d'hémistiche tend à rendre le seconde hémistiche divergent à l'initiale (il ne l'est pas nécessairement). Elle rend également probable une divergence terminale du premier hémistiche, laquelle favorise un effet de contre-rejet. On remarquera, d'ailleurs, que la divergence est particulièrement sensible au vers 2 (« Sy n'a elle en / cueur & en fantasia » - II.716, v.166). En effet, le

⁵²³ « Sur sainte Eglise Christianissime », *Voyage de Venise*, dans Jean Marot, 1532_[73], p. XXXII. Je remercie Julien Goeury pour la localisation de ce vers.

⁵²⁴ Jean Mazaleytrat, *Eléments de métrique française*, 1995_[167], p.153

⁵²⁵ Jean-Michel GOUVARD, *L'Analyse de la poésie*, « Que sais-je », PUF, Paris, 2001_[154], p. 59.

parallélisme structurel « en cueur / en fantasia » est brisé par la césure. Le procédé qui consiste à laisser en suspens un clitique ou une préposition est également utilisé par Marot à la fin non plus du premier hémistiche mais du second (vers 7 à 11) avec des conséquences similaires.

S'il m'est arrivé d'avoir des doutes sur la fiabilité des vers marqués F ou s, je suis beaucoup moins portée à récuser des vers P ou C, d'une part, parce qu'ils sont suffisamment nombreux pour ne pas être suspects, d'autre part, parce que les termes marqués sont confirmés, pour moitié, par la rime. De plus, de tels décalages ont régulièrement une fonction stylistique de mise en valeur d'expressions essentielles, ainsi pour la « Vision horrible » de la Vierge repentie (v.8).

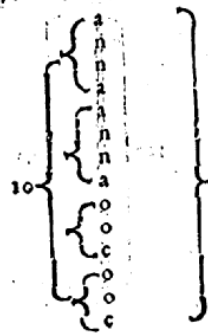
En établissant ce relevé, je n'ai pas cherché l'exhaustivité (il y a des vers marqués que je n'ai pas repérés, j'en trouve encore parfois lorsque je relis le corpus), j'ai encore moins voulu stigmatiser les « erreurs » commises par Defaux (ces quelques vers relevés comme faux n'enlèvent rien au travail remarquable accompli par l'éditeur), j'ai simplement souhaité repérer quelques propriétés permettant de situer le corpus dans le temps – le statut des féminines est à ce titre significatif – et dans l'espace éditorial en validant les recherches de Defaux. Cette démarche permet aussi d'annexer des données peu pertinentes pour une recherche sur les superstructures mais peut-être utiles à d'autres recherches. Je dois avouer, enfin, que l'enquête philologique à la recherche des vers perdus est une activité que j'accomplis toujours avec une certaine curiosité.

Complément au chapitre 1.2.4.3.

Extrait de l'*Abrégé de l'Art poétique François* de Claude de Boissière⁵²⁶

Ce complément vise à rendre compte d'un procédé de synthèse mis en place par Claude de Boissière pour décrire les structures métriques. Je n'annexe que les schémas des formes fixes utilisées par Marot : rondeaux, ballades et chants royaux.

⁵²⁶ Edité à la suite de *l'Art Poétique françois de Sébillet*, 1556_[51], p. 228-265.

*Du Sonnet.*

Sonnet ne dif-
fere beau-
coup l'epigra-
me, & requiert
quatorze vers
& est distingué
par couplets:
dõt le premier
veult estre sé-
blable au se-
cõd, les autres
à plaisir.

Du Rondeau en general.

Rondeau est fait en mode circulaire,
car apres son discours reuint. repren-
dre son commencement; & a trois cou-
plets, dont apres le second & le tiers cou-
plet se reprent & repete le vers premier du
premier couplet, ou à demy, ou entier. Le
rondeau a quatre especes, Rondeau en trio-
let, rondeau simple, rondeau double, ron-
deau parfait.

Dc

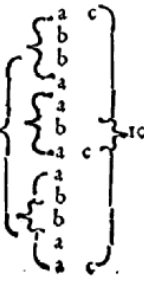
De rondeau en triolet.



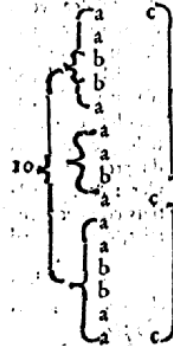
Rondeau en triolet veult au premier couplet & au tiers deux vers. Mais au second n'en y a qu'un, apres lequel se repete le premier vers du premier couplet : & apres le tiers couplet se re-

pete tout le premier couplet, & iacoit qu'il ait 8 lignes, toutesfoys n'e y a que 3 vers: Car les autres ne sont que repris du j. couplet come il apert par les lettres de situatio.

De rondeau simple.



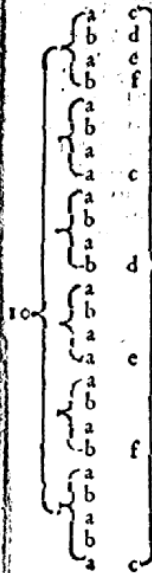
Rondeau simple au premier & tiers couplet a quatre vers, & au second couplet en a deux, lesquels se-cod & tiers couplet ensuyuet la consonance du premier, & reprennent le premier vers dudit j. couplet apres eux, ou par moytie ou entier.

De Rondeau double.

Rondeau double au premier & dernier couplet a cinq vers, & au second trois, apres lequel second, & aussi apres le dernier couplet, il repete le vers du premier: cõme le simple rondeau.

De

De Rondeau parfait.



Rondeau parfait après le premier des coupletz requiert autant d'autres coupletz, comme ledit premier a de vers : & faut reprendre pour le dernier vers de chaque suivant couplet, vn des vers du premier, selon son ordre.

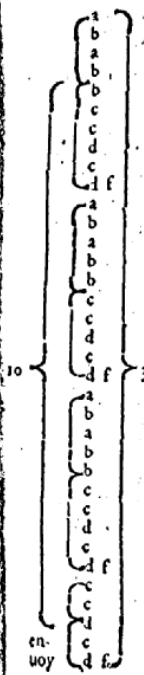
Ainsi ayant repris vn chacun des vers du premier couplet pour les autres coupletz accomplir, de rechef adiousteras vn autre couplet ayant autant de vers, que le premier : pour apres icluy encores repeter le premier vers du premier couplet: comme

Q + me

248 . . . / ABBREVIATION . . .

me aux autres Rondeaux. Et note, que tout Rondeau requiert du moins trois coupletz, entre lesquels le premier & le dernier fraternisent en nombre & consonance: mais le second seulement contient la moitié des autres deux preditions, & en son endroit fraternise aussi avec leur moitié & apres iceluy second & le tiers. Toujours se fait repetition du vers premier du premier couplet, soit à moitié, ou entier, & icelle repetition est dite Palindromie.



De Balade.



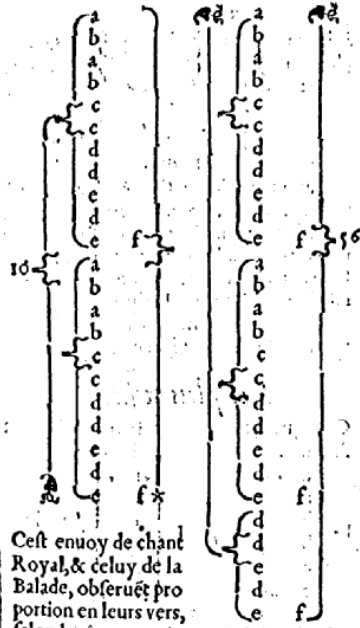
Balade a trois coupletz cōsonantz cōme le rondeau, & en outre vn demy couplet nommé epilogue, abre gemét, ou enuoy. Tout ainsi qu'à la fin des coupletz du rondeau se repetoit le premier vers du p̄mier couplet, aussi en la fin des coupletz de la balade sera repeté tousiours le dernier vers du premier couplet, & repris pour le vers final d'vn chacun d'iceux coupletz. Aussi en la Balade l'enuoy fraternisera avec les derniers vers des autres coupletz: lequel enuoy commenceras par quel que nom graue, cōme Prince, ou Princesse, ou Seigneur, ou Dame, ou semblables mortz.

Q ; De

De chant Royal.

CHant Royal est semblable à la Balade, sauf qu'il a cinq coupletz, & vn enuoy, dont le couplet a onze vers, & y est propre iceluy chant Royal en choses graues & obscures, lesquelles sont le plus souvent expliquées à l'enuoy. Note, que en la figure suyuante, iacoit que ne soit qu'une composition, toutelois à cause de sa grandeur l'auôs mis en deux, parquoy supplieras à la situation. Pour laquelle chose faire, te faut entendre, que le signe tel  mis au dessouz de la premiere ligne en la premiere colonne, signifie icelle ligne deuoit estre attachée avec celle de l'autre ligne, que tu vois en la seconde colonne auoir vne semblable .

Item ladite ligne doit estre aussi adioustée par sa partie inferieure à la ligne du suyuant feuillet, ayant vn tel signe, *, qui est l'enuoy.



Cest enuoy de chant
 Royal, & celuy de la
 Balade, obseruēt pro
 portion en leurs vers,
 selon les vers contē-
 nuz aux coupletz, comme vois en la suy-
 uante figure. Si les

252 ABBREVIATION

Si les coupletz en ont } l'enuoy en aura } (7

De Cantique, & Pſalme, & chant Lyrique.

Cantique, Pſalme, Ode & chant Royal peuvent eſtre ſituez en diuerſe forte: & en ce different: que Cantique, ou Pſalme ſont inuocations, admonitions ſpirituellen, & Ode, ou chant Lyrique ſont declarans les affection. Note que L, ſignifiera, libre. S. eſt à ſauoir, que la meſure de ſon ſubiet ſera au plaifir, & liberte du compoſant.

Les plus uſitez

Cantiques & Pſalmes.	Hymnes & chant Lyrique.
L { a } { b } { b } { c }	L { a } { b } { b } { c }
6 ou L	Les plus cours meilleurs.

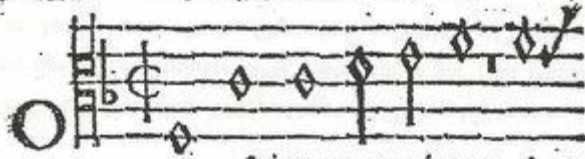
Le ſubtil Poete en ſa compoſition pourra mettre coupletz, & aux coupletz des vers,

Complément aux chapitres 4.3.1.1. et 6.3.2.3.

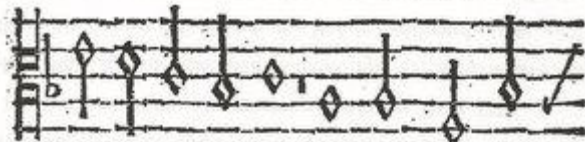
Mise en musique des psaumes III, VI, XIII, XIX, XXXVII, édités par Jean Crespin en 1554 dans *Octante trois Pseaulmes de David, mis en rime françoise.*

	Pagination texte de Crespin	Pagination texte de Defaux
Psaume III	p. 14	t. II, p. 566
Psaume VI	p. 21	t. II, p. 572
Psaume XIX	p. 54	t. II, p. 590
Psaume XXIII	p. 67	t. II, p. 597
<i>Psaume XXXVII</i>	<i>p. 102</i>	<i>t. II, p. 600</i>
Psaume XXXVIII	p. 107	t. II, p. 604

PSEAVME III.



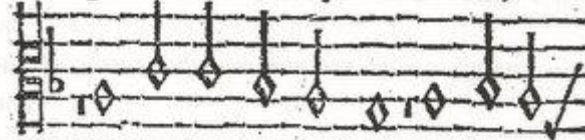
Seigneur, que de gens, A



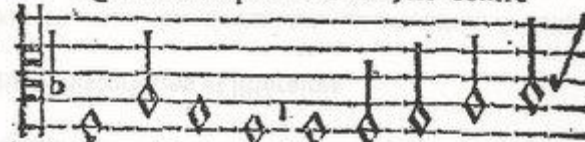
nui re diligens, Qui me troublent



& greuent! Mon Dieu que d'ennemis,



Qui aux champs se sont mis, Et contre



moy s'eleuent! Certes plusieurs i'en



voy Qui vont difans de moy, Sa
force

PSAUME III.

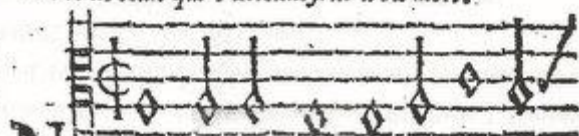
15

force, est a bo li e: Plus ne trouue
en son Dieu Secours en aucun lieu,
Mais c'est à eux fol li e.

Domine, ne in furore tuo arguas me.

PSEAVME VI. CL. MA.

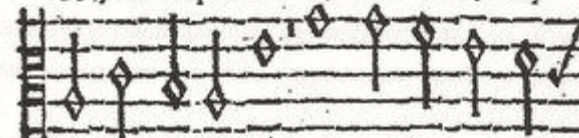
¶ David malade à l'extremité a borreuy de la mort, des-
fire auant que mourir glorifier encores le nom de Dieu:
puis tout à coup se resjouit de sa conualescence & de la
bonte de ceux qui s'attendoient à sa mort.



N E veuilles pas, ô Si-



re, Me reprendre en ton i re, Moy



qui t'ay ir. ri té, N'en ta fureur ter-



ri ble Me punir de l'horrible Ter-



ment qu'ay meri té.

Cæli enarrant gloriam Dei.

PSEAVME XIX.

CL. MA.

¶ Il veut monstrev par le merueilleux ouvrage des cieux,
combien Dieu est puissant: lonc & exalte la Loy divine:
& en fin prie le Seigneur qu'il le preserve de peché, a-
fin de luy estre agreable.

The musical score is written on ten staves. Each staff begins with a treble clef and a common time signature (C). The notes are diamond-shaped with stems, and rests are indicated by vertical lines. The lyrics are printed below the staves, with some words appearing on two lines. The text is as follows:

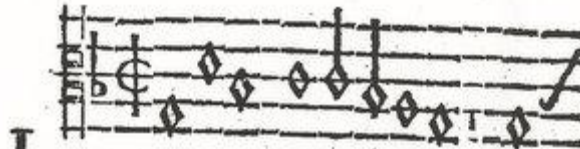
L Es cieux en chacun lieu La puissance
de Dieu Racontér aux humains. Ce grand en-
tour espars Nonce de toutes pars L'ou-
vrage de ses mains. Jour apres jour coulans
Du Seigneur va parlér Parlogue experiéce:
La nuit s'uyuant la nuit Nous presche & nous
instruit De sa grand' sapience.

PSEAVME XXIIII.

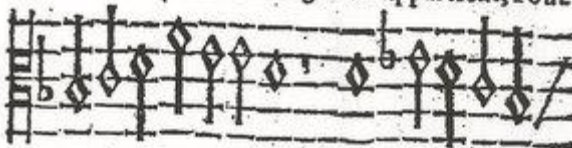
67

C L. M. A.

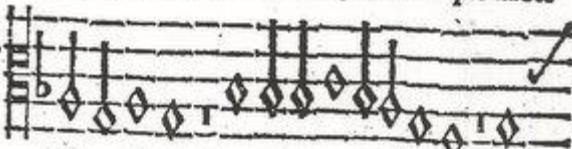
David fit ce Pseume pour dire quand on amènoit
L'Arche, ou habitoit la diuinité, dedans le temple que
Salomon deuoit faire.



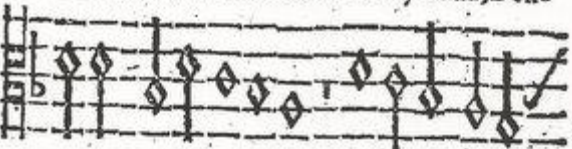
L A terre au Seigneur appartient, Tout



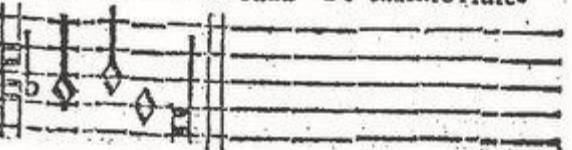
ce qu'en sa rondeur cōtiēt, Et ceux qui habi-



tēt en elle. Sur mer fōdemēt luy dōna, L'en-



richit & l'environna De mainre riui-



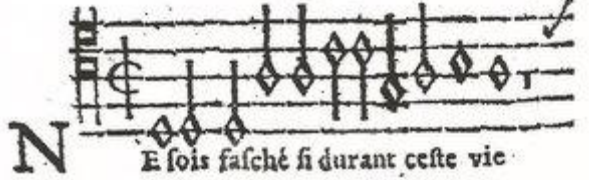
re tresbelle.

Et it.

Noli æmulari in malignantibus.

PSEAVME XXXVII. CL. MA.

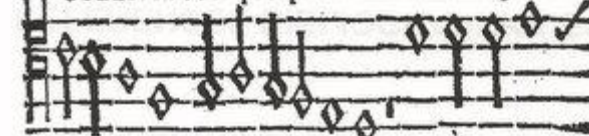
¶ *A fin que les bons ne s'esbahissent de voir prosperer les mauuais, David chante que toutes choses viendront à souhait à ceux qui aiment & craignent Dieu, & que ceux qui n'en font compte (combien qu'ils semblent florir pour quelque tēps) seront en fin destracinez.*



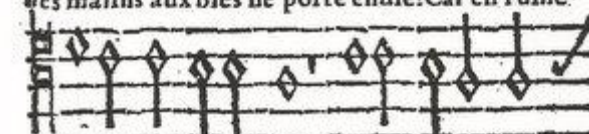
N E fois fasché si durant ceste vie



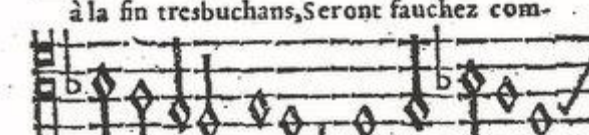
Souuēt tu vois prosperer les meschans, Et



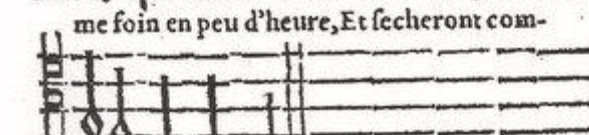
des malins aux biēs ne porte enuie: Car en ruine



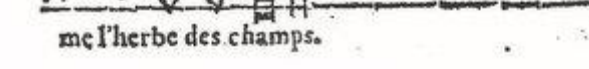
à la fin tresbuchans, Seront fachez com-



me foin en peu d'heure, Et secheront com-



me l'herbe des champs.



PSEAVME XXXVIII. 107

L As en ta fureur aigue Ne m'argue
De mô fait, Dieu tout-puiffât: Tô ardeur vn peu re
tire, N'en ton ire Ne me punis languiffant.

Complément au chapitre 5.3.2.2.

Structure des dizains marotiques.

n°	auteur	Section	N°	NPièce	titre	page	Incipit	texte	FPièce	nv§	nb.v	v. 1	v. 2	v. 3	v. 4	v. 5	v. 6	v. 7	v. 8	v. 9	v. 10
1	Marot	<i>Le Temple de Cupido</i>		5	Le Temple de Cupido (description du temple)	I.31	Ce Temple estoit,	G	14/14 a/b	10	280	2	2	2	7	1	4	4	4	2	9
2	Marot	<i>Le Temple de Cupido</i>		5	Le Temple de Cupido (description du temple)	I.31	Ce Temple estoit,	G	14/14 a/b	10	280	2	3	3	8	2	3	3	5	2	9
3	Marot	Les Chantz divers	IV	237	Chant nuptial du Mariage de Madame Renée	I.349	Qui est ce Duc	G	9a	10	90	3	7	3	8	3	4	3	7	3	9
4	Marot ?	Oeuvres de CM	II	776	Le Riche en pauvrete	II.691	J'ay prins plaisir	T1	30a	10	300	2	4	3	6	3	5	3	5	3	9
									moyenne P.			2	4	3	8	2	4	3	5	2	9
5	Marot	Les Epistres	II.1	15	L'epistre du despourveu (fond)	I.72	Va t'en ailleurs	G	B	10/5	35	1	1	2	5	1	5	3	5	2	9
6	Marot	Ballades	II	42	Le cry du jeu de l'Empire d'Orleans	I.110	Laissez à part	G	B	10/5	35	3	5	4	6	4	4	1	5	3	9
7	Marot	Ballades	VII	47	De la naissance	I.116	Quand Neptunus	G	B	10/5	35	2	4	2	6	4	2	2	3	0	9
8	Marot	Ballades	X	50	De paix, et de Victoire	I.120	Quel hault souhait,	G	B	10/5	35	2	7	5	8	5	6	5	5	0	9
9	Marot	Ballades	XII	52	De Caresme	I.123	Cessez Acteurs	G	B	10/5	35	1	3	2	6	2	7	1	1	0	9
10	Marot	Ballades	XIII	53	De la Passion	I.124	Le Pellican	G	B	10/7	37	1	1	2	7	3	5	2	4	0	9
11	Gelais	Appendice	V	804	Ballade, ou non de Clement Marot	II.756	Je vy n'aguere	T	B	10/5	35	3	7	2	5	1	1	2	4	2	9
									moyenne ballades			2	4	3	6	3	4	2	4	1	9
12	Marot	Chansons	XXXVI	160	Chanson XXXVI	I.197	Pourtant si je suis Brunette	G	1	10	10	3	3	3	9	9	6	0	3	0	9
13	Marot	Chansons	XXXVII	161	Chanson XXXVII	I.197	Pourtant si le Blanc	G	1	10	10	3	6	3	9	3	6	0	0	3	9
14	Marot	Les Epistres	XV	216	Audict Seigneur pour se plaindre de Monsieur le De Madame de Chateaubriand	I.315	Puissant Prelat	G	1	10	10	0	3	3	6	3	6	3	9	3	9
15	Marot	Le cymetiere	XXIV	271	Soubz ce Tombeau	I.387		G	1	10	10	3	3	0	9	3	3	3	9	3	9
16	Marot	Epigrammes I	II	331	De Barbe, & de Jacquette	II.203	Quand je voy Barbe	O	1	10	10	3	3	3	9	0	0	3	3	0	9
17	Marot	Epigrammes I	IV	333	De ma Dame la Duchesse d'Alençon	II.204	Ma Maistresse est	O	1	10	10	3	6	3	9	3	9	0	6	0	9
18	Marot	Epigrammes I	V	334	A Ysabeau	II.205	Qui en amour	O	1	10	10	3	6	3	9	0	9	3	9	6	9
19	Marot	Epigrammes I	VI	335	Du jour des Innocents	II.205	Treschere sœur	O	1	10	10	0	3	0	6	6	0	6	3	6	9
20	Marot	Epigrammes I	VII	336	D'ung songe	II.206	La nuit passée	O	1	10	10	0	6	0	9	0	6	6	9	6	9
21	Marot	Epigrammes I	VIII	337	Du moys de May, & d'Anne	II.206	May, qui portoit	O	1	10	10	3	3	3	3	0	6	3	3	0	9

22	Marot	Epigrammes I	IX	338	D'ung baiser reffusé	II.207	La nuit passée	O	1	10	10	0	6	0	9	6	6	9	6	3	9
23	Marot	Epigrammes I	XXI	351	A Monsieur le grand Maistre pour estre mis en l'estat	II.213	Quand par Acquits	O	1	10	10	3	3	3	6	3	9	3	0	3	9
24	Marot	Epigrammes I	XXII	352	Les dizain de May, qui fut ord	II.214	L'an vingt, & sept	O	1	10	10	0	0	0	6	0	3	3	9	0	9
25	Marot	Epigrammes I	XXIII	353	Du depart de s'Amye	II.214	Elle s'en va	O	1	10	10	3	0	3	9	6	6	3	6	3	9
26	Marot	Epigrammes I	XXIV	354	D'Anne, qui luy jecta de la Neige	II.215	Anne (par jeu)	O	1	10	10	3	6	3	9	0	0	0	3	3	9
27	Marot	Epigrammes I	XXV	355	A Anne	II.215	Si jamais fut	O	1	10	10	3	6	3	6	3	9	3	3	3	9
28	Marot	Epigrammes I	XXVI	356	De la Venus de Marbre présentée au Roy	II.216	Ceste Deesse	O	1	10	10	3	3	9	6	0	3	0	9	0	9
29	Marot	Epigrammes I	XXXV	365	De Martin, & Alix	II.220	Martin menoit	O	1	10	10	0	0	0	6	9	9	6	9	3	9
30	Marot	Epigrammes I	XLI	371	A Pierre Vuyard	II.222	Ce meschant Corps	O	1	10	10	3	3	6	9	9	9	9	6	6	9
31	Marot	Epigrammes I	XLIV	374	D'une Espousée	II.224	L'Espousé	O	1	10	10	0	6	3	9	3	3	3	9	3	9
32	Marot	Epigrammes I	XLVI	376	De l'Abbé, & de son Valet	II.225	Monsieur l'Abbé	O	1	10	10	0	6	6	6	6	3	0	6	0	9
33	Marot	Epigrammes I	XLVII	377	De frere Thibault	II.226	Frere Thibault	O	1	10	10	3	0	0	3	3	6	6	6	6	9
34	Marot	Epigrammes I	LII	382	Du rys de ma Damoyse d'Allebret	II.228	Elle est tresbien	O	1	10	10	3	6	0	6	0	6	3	3	3	9
35	Marot	Epigrammes I	LIII	383	Les cinq poincts en Amours	II.228	Fleur de quinze ans	O	1	10	10	6	9	3	3	3	6	6	3	3	9
36	Marot	Epigrammes I	LIV	384	D'Anne, à ce propos	II.229	Oùr parler	O	1	10	10	3	6	0	6	3	3	3	6	3	9
37	Marot	Epigrammes I	LVI	386	D'Heleine de Tournon	II.230	Au moys de May	O	1	10	10	3	6	9	9	9	3	0	6	6	9
38	Marot	Epigrammes I	LX	390	Marot à ladicte Damoyse	II.231	Ung lourd vestu	O	1	10	10	0	3	3	9	3	6	0	6	3	9
39	Marot	Epigrammes I	LXI	391	De Blanche de Tournon	II.232	Dedans le clos	O	1	10	10	3	3	3	6	3	6	6	6	3	9
40	Marot	Epigrammes I	LXIII	393	De Diane	II.233	Estre Phebus	O	1	10	10	3	3	3	6	3	6	3	6	3	9
41	Marot	Epigrammes I	LXIV	394	D'ung importun	II.233	Bren, laissez moy	O	1	10	10	0	9	3	6	3	9	6	9	6	9
42	Marot	Epigrammes I	LXVI	396	A ma Damoyse de la Greliere	II.234	Mes yeulx sont bon	O	1	10	10	3	3	6	9	6	3	9	3	0	9
43	Marot	Epigrammes I	LXXI	401	D'entretenir Damoyse	II.236	Je ne sçauroys	O	1	10	10	0	6	3	9	3	3	9	3	3	9
44	Marot	Epigrammes I	LXXII	402	D'ung poursuyvant en amours	II.237	Je sens en moy	O	1	10	10	3	3	3	9	3	9	6	3	3	9
45	Marot	Epigrammes I	LXXIII	403	A celle, qui souhaita Marot aussi amoureux d'elle,	II.237	Estre de vous	O	1	10	10	0	6	3	9	6	6	6	0	3	9
46	Marot	Epigrammes I	LXXIV	404	Du partement d'Anne	II.238	Où allez vous	O	1	10	10	3	3	0	9	6	6	0	6	3	9

47	Marot	Epigrammes I	LXXV	405	De ma Dame Ysabeau de Navarre	Il.238	Qui cuyderoit	O	1	10	10	0	6	3	6	3	3	3	6	6	9
48	Marot	Epigrammes I	LXXVI	406	Pour une Dame, qui donna une teste de mort en devise	Il.239	Puis que noz cueurs	O	1	10	10	3	0	3	6	3	6	3	6	3	9
49	Marot	Epigrammes I	LXXVII	407	A la femme de Thomas Sevin	Il.239	La mignonne	O	1	10	10	3	6	3	3	0	3	9	3	6	9
50	Marot	Epigrammes II	III	413	A soyemesmes	Il.246	Si tu n'es prins	O	1	10	10	3	6	9	9	3	3	3	3	3	9
51	Marot	Epigrammes II	VI	416	Pour ma Damoysselle de Talard, au Roy	Il.247	D'amour entiere	O	1	10	10	3	6	6	6	0	3	3	6	3	9
52	Marot	Epigrammes II	IX	419	Epigramme, qu'il perdit contre Heleine de Tournon	Il.249	Pour ung Dixain	O	1	10	10	3	6	3	6	3	9	0	6	3	9
53	Marot	Epigrammes II	XI	421	Replicque de Marot à la Royne de Navarre	Il.250	Mes creanciers	O	1	10	10	3	3	3	6	3	6	6	3	6	9
54	Marot	Epigrammes II	XV	425	A nom d'une Dame, qui donna la devise d'ung Noeud	Il.252	Le Noeud jadis	O	1	10	10	0	6	3	6	6	0	0	9	3	9
55	Marot	Epigrammes II	XVI	426	A deux Soeurs Lyonnoises	Il.252	Puis que vers vous	O	1	10	10	0	3	3	6	0	3	0	3	0	9
56	Marot	Epigrammes II	XXIV	434	A la bouche de Diane	Il.256	Bouche de Coral	O	1	10	10	3	6	0	3	0	9	3	9	3	9
57	Marot	Epigrammes II	XXXI	441	Du passereau de Maupas	Il.260	Las il est mort	O	1	10	10	6	6	3	9	0	0	3	6	3	9
58	Marot	Epigrammes II	XXXII	442	Pour Monsieur de Rochefort	Il.260	Or çà vous avez veu	O	1	10	10	3	9	3	9	3	6	3	6	0	9
59	Marot	Epigrammes II	XXXIII	443	La Royne de Navarre, en faveur d'une Damoysselle	Il.261	Il pensoit bien	O	1	10	10	0	3	3	3	3	6	0	3	3	9
60	Marot	Epigrammes II	XXXIV	444	Response de Marot, pour un Gentilhomme	Il.261	Ce seroit trop	O	1	10	10	9	6	0	3	6	6	0	6	3	9
61	Marot	Epigrammes II	XXXV	445	A une Dame pour l'aller veoir	Il.262	Endormez bien	O	1	10	10	3	6	6	9	0	9	9	6	6	9
62	Marot	Epigrammes II	XXXIX	449	De Marguerite d'Alençon, sa Soeur d'Alliance	Il.264	Ung chascun	O	1	10	10	0	3	0	9	3	3	0	6	3	9
63	Marot	Epigrammes II	XL	450	De sa Dame, & de soyemesme	Il.264	Des que m'Amye	O	1	10	10	3	6	0	6	3	9	6	6	9	9
64	Marot	Epigrammes II	XLI	451	De Jane, Princesse de Navarre	Il.265	Bien soyt venue	O	1	10	10	0	6	3	6	3	6	0	3	6	9
65	Marot	Epigrammes II	XLIII	453	Du conte de Lanyvolare	Il.266	Le vertueux Conte	O	1	10	10	0	0	3	3	9	6	6	3	0	9
66	Marot	Epigrammes II	XLIV	454	D'Albert Joueur de Luz du Roy	Il.266	Quand Orpheus	O	1	10	10	3	3	0	6	6	3	3	0	3	9
67	Marot	Epigrammes II	XLVIII	458	A sa commere	Il.268	Pardonnez moy	O	1	10	10	3	3	3	0	9	0	6	3	0	9
68	Marot	Epigrammes II	L	460	Il convie troys Poètes à disner	Il.269	Demain, que Sol	O	1	10	10	3	3	3	6	0	0	3	6	0	9
69	Marot	Epigrammes II	LI	461	Du Sire de Montmorency, Connestable de France	Il.270	Meur en conseil	O	1	10	10	3	3	0	6	0	3	3	0	6	9
70	Marot	Epigrammes II	LIV	464	A Anne	Il.271	Puis qu'il vous plaist	O	1	10	10	3	6	3	9	0	0	3	0	3	9

71	Marot	Epigrammes II	LX	470	Au Poëte Borbonius	II.274	L'enfant Amour	O	1	10	10	3	3	3	6	0	6	0	6	0	9
72	Marot	Epigrammes II	LXIII	473	D'une Dame de Normandie	II.276	Ung jour la Dame	O	1	10	10	3	3	3	6	3	6	0	3	3	9
73	Marot	Epigrammes II	LXIV	474	Response faicte par ladicte Dame	II.276	Le peu d'Amour	O	1	10	10	3	6	0	6	3	6	3	3	3	9
74	Marot	Epigrammes II	LXVI	476	D'Anne	II.277	Jamais je ne confesseroy	O	1	10	10	3	6	3	9	3	6	3	3	3	9
75	Marot	Epigrammes II	LXVII	477	Au Roy de Navarre	II.278	Mon second Roy	O	1	10	10	0	6	3	6	6	6	3	9	0	9
76	Marot	Epigrammes II	LXVIII	478	Du retour du Roy de Navarre	II.278	Laissons ennuy	O	1	10	10	3	6	3	6	0	3	3	3	0	9
77	Marot	Epigrammes II	LXIX	479	De ma Dame de Laval en Daulphiné	II.279	A l'approcher	O	1	10	10	3	3	6	6	0	6	0	3	0	9
78	Marot	Epigrammes II	LXX	480	De l'entrée des Roy, & Royne de Navarre à Cahors	II.279	Prenons le cas	O	1	10	10	0	6	0	3	0	0	3	6	0	9
79	Marot	Epigrammes II	LXXII	482	A ma Dame de Pons	II.280	Vous avez droit	O	1	10	10	3	3	0	3	3	9	3	3	6	9
80	Marot	Epigrammes II	LXXIII	483	A Renée de Partenay	II.281	Quand vous oyez	O	1	10	10	0	3	3	3	0	6	6	9	0	9
81	Marot	Epigrammes II	LXXVI	486	Au Roy	II.282	Tandis, que j'estoys	O	1	10	10	3	6	0	6	3	3	0	6	0	9
82	Marot	Epigrammes II	LXXVII	487	A maistre Guillaume Preudhomme, Thresorier	II.283	Va tost Dixain	O	1	10	10	3	9	3	6	3	3	9	9	3	9
83	Sainte Marthe	Epigrammes II	LXXXII	492	Sainte Marthe à Marot, idem	II.285	Il fut un bruyt		1	10	10	3	6	3	9	3	9	3	6	3	9
84	Marot (?)	Epigrammes III	IV	497	Dizain sur le dict d'ung Theologien	II.288	De la Sorbonne	F4	1	10	10	0	6	3	9	0	6	0	3	6	9
85	Marot	Epigrammes III	X	503	Dizain à ce propos	II.292	Au feu, en l'eau	C3	1	10	10	3	3	3	9	3	9	0	3	3	9
86	Marot (?)	Epigrammes III	XV	509	Au grand Maistre	II.295	Il pleut au Roy	X	1	10	10	3	9	0	9	3	9	6	0	3	9
87	Marot	Epigrammes III	XVII	511	A Madame de Ferrare	II.296	Quant la vertu	I	1	10	10	0	3	0	9	0	3	0	3	3	9
88	Marot	Epigrammes III	XVIII	512	De marot sorty du service de la Royne de Navarre	II.297	Mes Amys, j'ay changé	I	1	10	10	3	6	3	3	0	6	0	3	0	9
89	Marot	Epigrammes III	XXII	516	Au Roy, pour estrenes	II.299	Ce nouvel an	T	1	10	10	3	6	0	9	0	9	6	3	3	9
90	Marot	Epigrammes III	XXIII	517	De la prise du Chasteau de Hedin	II.299	C'est à François	I	1	10	10	0	3	3	6	3	9	6	9	0	9
91	Marot	Epigrammes III	XXVI	520	Contre Sagon	II.301	Si je fais parler	I	1	10	10	3	6	3	6	3	9	3	0	3	9
92	Du Val	Epigrammes III	XXXII	529	Responce de du Val	II.306	Toy noble esprit	P	1	10	10	0	3	3	3	0	0	0	0	0	9
93	Marot	Epigrammes III	XXXVI	532	De Viscontin, & de la Calendre du Roy	II.307	Incontinent que Viscontin	P	1	10	10	3	6	3	6	0	3	3	3	3	9
94	Marot	Epigrammes III	XXXVII	533	D'un gros Prieur	II.308	Un gros Prieur	P	1	10	10	3	3	6	6	0	6	0	6	3	9

95	Marot	Epigrammes III	XLIII	539	D'une Dame desirant veoir Marot	II.311	Ains que me veoir	P	1	10	10	0	9	3	9	3	0	9	3	6	9
96	Marot	Epigrammes III	XLVI	542	A Monsieur Crassus, qui luy vouloit amasser deux mil ...	II.312	Cesse, Crassus	P	1	10	10	3	6	0	9	0	0	0	0	3	9
97	Marot	Epigrammes III	LI	552	Dixain	II.316	Une dame du temps	S	1	10	10	0	0	0	6	0	3	3	3	3	9
98	Marot	Epigrammes III	LII	553	Du retour de Tallart à la Court	II.316	Puis que voyons	S	1	10	10	0	3	3	6	9	3	9	9	3	9
99	Marot	Epigrammes III	LVII	558	Dizain	II.318	Malheureux suis	S	1	10	10	3	0	3	9	0	9	6	3	0	9
100	Marot	Epigrammes III	LVIII	559	Dizain au Roy, envoyé de Savoye, 1543	II.319	Lorsque la peur	S	1	10	10	3	6	0	6	3	6	3	9	0	9
101	Galland	Epigrammes III	LXII	563	A Marot, de Galland	II.321	Pour l'interest	S1	1	10	10	3	0	0	3	3	9	0	3	0	9
102	Marot	Epigrammes III	LXIII	564	Response par Clement Marot à maistre Claude Galland	II.321	Quand devers moy	S1	1	10	10	3	3	0	9	3	9	0	6	3	9
103	Marot	Epigrammes III	LXIV	566	Audit Galland	II.322	Pensant en moy	S1	1	10	10	0	3	3	9	0	6	3	3	3	9
104	Seysssel	Epigrammes III	LXV	566	Dizain, sur Thucydide de Claude de Seysssel	II.322	Voyez l'histoire	A8	1	10	10	6	3	0	3	3	9	0	6	0	9
105	Marot	Epigrammes III	LXX	571	De l'an 1544	II.325	Le cours du ciel	T	1	10	10	0	3	3	3	9	0	6	3	3	9
106	Marot	Epigrammes III	LXXIII	574	Du lieutenant de B.	II.326	Un lieutenant	T	1	10	10	0	3	0	6	0	0	3	9	6	9
107	Marot	Epigrammes III	LXXIV	575	D'un Moyne & d'une vieille	II.327	Le Moyne un jour	T	1	10	10	0	3	0	9	6	3	9	3	6	9
108	Marot	Epigrammes III	LXXX	581	D'un Cordelier	II.330	Un Cordelier	T	1	10	10	0	0	9	3	9	3	3	9	6	9
109	Marot	Epigrammes III	LXXXV	586	D'un Ouy	II.332	Un Ouy	T	1	10	10	0	3	3	9	0	9	0	3	0	9
110	Marot	Epigrammes III	LXXXVII	588	De Robin & Catin	II.333	Un jour d'yver	T	1	10	10	0	0	3	9	9	9	6	3	9	9
111	Marot	Epigrammes III	XCV	596	Dizain, au mesme Salutation du camp de Monsieur d'Anguien	II.337	Je ne suis pas	P5	1	10	10	0	3	6	3	0	3	0	6	0	9
112	Marot	Epigrammes III	XCVII	598	Clement Marot, aux amateurs de la saincte Escripiture	II.338	Soit en ce camp	Q1	1	10	10	9	3	3	3	0	3	3	3	0	9
113	Marot	Epigrammes III	XCVIII	599	Dizain, ou non de Marot	II.338	Bien peu d'enfans	N1	1	10	10	0	3	0	9	0	3	3	9	3	9
114	Marot ?	Epigrammes III	XCIX	600	A Monsieur Castellanus, Evesque de Tulles	II.339	Madame, il n'est pas	V	1	10	10	0	0	3	9	3	9	6	9	9	9
115	Marot	Epigrammes IV	II	602	Dizain	II.342	Tu dis (Prelat)	S	1	10	10	3	9	0	3	0	9	0	9	0	9
116	Marot	Epigrammes IV	V	605	Dizain	II.346	C'est grand pitié	S	1	10	10	0	3	3	6	6	9	3	3	3	9
117	Marot	Epigrammes IV	IX	609	Dizain	II.348	Des que tu viens	S revu	1	10	10	0	0	0	9	0	9	3	3	9	9
118	Marot	Epigrammes IV	X	610	Dizain	II.349	Riche ne suis	S	1	10	10	3	6	0	9	9	3	9	6	6	9

119	Marot	Epigrammes IV	XXIV	627	De la Formis enclose en de l'Ambre	Il.358	Dessoubz l'Arbre	S	1	10	10	0	6	3	6	3	9	3	3	3	9	
120	Marot	Epigrammes IV	XXV	628	Du Savetier	Il.359	Toy qui tirois	S	1	10	10	3	0	6	9	9	0	9	3	0	9	
121	Jamet	Le Cymetiere	IX	688	Dixain de Lyon Jamet, à Marot,	Il.395	Dedans Paris	T	1	10	10	0	3	3	6	0	3	9	3	3	9	
122	Du Val	Le Cymetiere	XV	695	Autre par Monsieur du Val, Evesque de Sééz	Il.398	Pourquoy le corps	T	1	10	10	0	9	0	3	0	0	0	0	6	9	
123	Malingre	Le Cymetiere	XVII	696	Epitaphe de Clement Marot, par Malingre	Il.399	Veulx tu sçavoir	P5	1	10	10	0	9	3	6	0	9	3	6	3	9	
124	Malingre	Le Cymetiere	XVIII	697	Autre, du mesme	Il.400	Va où tu peulx	P5	1	10	10	0	9	3	3	3	6	3	3	0	9	
125	Marot	Oeuvres de CM	X	784	Dixain sur la Parole de Dieu	Il.711	Quand en mon nom	Y	1	10	10	3	3	3	9	3	3	0	9	3	9	
126	Rabelais ??	Appendice	VIII	807	Dizain de l'Ymage de Venus	Il.760	Vous chevalier	C5	1	10	10	3	3	3	9	3	3	9	3	0	9	
127	Marot ? Gelais ?	Appendice	XI.4	821	Epigrammes - Dixain des Turcs	Il.767	Ung pellerin	Ms	1	10	10	0	3	3	9	3	9	0	9	3	9	
128	Marot ??	Appendice	XI.6	823	Epigrammes - Dixain d'Alix & Martin	Il.768	Un jour Martin	L2	1	10	10	0	3	9	3	9	0	3	6	3	9	
									moyenne dizains				2	4	3	7	3	5	3	5	3	9
									moyenne globale				2	4	3	7	3	5	3	5	3	9

ANNEXE 2.

RÉPERTOIRES DES PIÈCES

Le relevé métrique procure une représentation globale du corpus. La méthode employée est celle utilisée par B. de Cornulier pour la description de textes de Malherbe et Hugo⁵²⁷. Je me contenterai d'en faire un rappel succinct et de mentionner quelques ajouts liés à la spécificité des pièces à encoder. Le relevé comprend deux parties, l'une consacrée à l'identification des textes, l'autre à leur analyse. La dernière ligne de chaque pièce comprend des remarques sur la structure des pièces problématiques.

Identification de la pièce

1. Auteur
2. Section
3. N° : numéro de la pièce dans la section
4. NPièce : numéro de la pièce dans le relevé
5. Titre
6. Page :

Les chiffres romains renvoient aux volumes, les chiffres arabes aux numéros des pages.

7. Incipit
8. Rédaction probable :

Date de la rédaction telle qu'elle est donnée par Defaux dans les notes.

9. 1^{ère} publication :

Edition dans laquelle le texte apparaît pour la première fois. Les sigles employés sont ceux utilisés par Defaux (liste t. II, p. 782).

10. Date : date de la première publication.
11. Texte : texte édité par Defaux
12. Date : date du texte édité par Defaux

Description formelle des textes

13. FPièce : Forme de la pièce.

Les chiffres arabes indiquent le nombre de strophes. Si la pièce présente plusieurs schémas, je donne le nombre de strophes du premier modèle (modèle « a ») puis « / » puis le nombre de strophes du seconde modèle (modèle « b »). Je mentionne ensuite la

⁵²⁷ Benoît de Cornulier, *Méthodes en Métrique pour l'analyse de la poésie*, 2001_[129].

distribution des strophes. « 5/4 a/b » encode ainsi une suite de 9 strophes dans laquelle cinq strophes de type a alternent avec quatre strophes de type b.

Les formes fixes sont distinguées par un encodage spécifique : R3 = rondeau à base 3, R4 = rondeau à base 4, R5 = rondeau à base 5. Le rabéreaa et les sonnets sont indiqués comme tels.

14. nv§ : nombre de vers par strophe (quantain).

15. nb.V : nombre total de vers de la pièce.

16. Schéma de formes catatoniques :

Notation télescopée. L'astérisque signale la présence d'un rentrement.

17. M/Mb : mètre ou mètre de base.

18. Mètres : mètres contrastifs

19. MComp. : mètres complexes

Remarques

Classement par ordre de l'édition

auteur	section	N°	NPièce	titre	page	incipit	réduct° probable	1er publ	date	texte	date	FPièce	nv§	nb.v	Schéma de formes catatoniques (notation té)
Marot			1	Marot à son Livre	15	Racler je veulx	av. 31 juillet 153	G	1538	G	1538	1	12	12	(abab, bcbc, cdcd),
Marot			2	Marot envoie le L	1.15	Tu as (pour te ren	fev./juin 1533	roffet	1533	maye	1538	1	5	5	(aab ba),
Marot	<i>La premiere Eglouge de</i>		3	La Première eglo	1.22	Toy Tityrus	1512	C	1532	G	1538	86	2	172	(aa)x
Marot	<i>Le Temple de Cupido</i>		4	Le Temple de Cu	1.27	Sur le Printemps	1514	A	sd	G	1538	129	2	258	(aa)x
Marot	<i>Le Temple de Cupido</i>		5	Le Temple de Cu	1.31	Ce Temple estoit	1514	A	sd	G	1538	14/14 a/b	10	280	(abab bc cdcd), / (abab bc cdcd),
Marot	<i>Le jugement de Minos</i>		6	Le Jugement de M	1.43	O Annibal,	1513-1514	C	1532	G	1538	192	2	384	(aa)x
Marot	<i>Les tristes vers de Philipp</i>		7	Les tristes vers d	1.55	Or est venu le jou	av. 1527	C	1532	G	1538	84	2	168	(aa)x
Marot	<i>Une oraison devant le Cru</i>		8	Oraison contemp	1.60	Las, je ne puis pa	1520-1527	C	1532	G	1538	84	2	168	(aa)x
Marot	Les Epistres	I.1	9	Epistre de Mague	1.64	Messaiger de Ver	1517-1519	A2	sd	G	1538	1	4	4	(aa bb),
Marot	Les Epistres	I.2	10	Epistre de Mague	1.64	La plus dolente	1517-1519	A2	sd	G	1538	112	2	224	(aa)x
Marot	Les Epistres	I.3	11	Epistre de Mague	1.71	Comme Dido,	1517-1519	A2	sd	G	1538	R5	5, 3, 5,	13	(aabba, aab*, aabba*,)
Marot	Les Epistres	II.1	12	L'epistre du despo	1.72	Si j'ai emprins	1518-1519	C	1532	G	1538	63	2	127	(aa)x
Marot	Les Epistres	II.2	13	L'epistre du despo	1.72	Mille douleurs	1518-1519	C	1532	G	1538	R5	5, 3, 5,	13	(aabba, aab*, aabba*,)
Marot	Les Epistres	II.3	14	L'epistre du despo	1.74	Trop hardiment	1518-1519	C	1532	G	1538	R5	5, 3, 5,	13	(aabba, aab*, aabba*,)
Marot	Les Epistres	II.4	15	L'epistre du despo	1.75	Va t'en ailleurs	1518-1519	C	1532	G	1538	B	10/5	35	[abab bc cdcd], / [ccd cd],
Marot	Les Epistres	III.1	16	L'epistre du camp	1.78	Lettre mal faicte	1521	plaquette	sd	G	1538	1	4	4	(ab ab),
Marot	Les Epistres	III.2	17	L'epistre du camp	1.78	La main tremblan	1521	plaquette	sd	G	1538	74	2	148	(aa)x
Marot	Les Epistres	IV	18	Espitre en prose	1.82	Paix engendre Pr	s Comedie de fatalle destinée					1	9	9	(ababbaacc),
Marot	Les Epistres	V	19	Epistre à la Damc	1.84	Ne pense pas	1521-1527	C	1532	G	1538	26	2	52	(aa)x
Marot	Les Epistres	VI	20	L'epistre des jartie	1.86	De mes couleurs	av. 1527	C	1532	G	1538	15	2	30	(aa)x
Marot	Les Epistres	VII	21	Petite Epistre au	1.87	En m'esbatant	1518	C	1532	G	1538	13	2	26	(aa)x
Marot	Les Epistres	VIII	22	Epistre pour le Ca	1.88	Comme à celluy	1521-1527	C	1532	G	1538	17	2	34	(aa)x
Marot	Les Epistres	IX	23	Epistre faicte pou	1.89	En mon vivant	av. 1527	C	1532	G	1538	37	2	74	(aa)x
Marot	Les Epistres	X	24	Marot à Monseigr	1.91	Donne response	mars 1526	Roffet	1534	G	1538	18	2	38	(aa)x
Marot	Les Epistres	XI	25	Epistre à son amy	1.92	Je ne t'escry	1526	F2	1534	G	1538	38	2	76	(aa)x
Marot	Les Complaintes		26	Complainte du B	1.95	O terre basse,	1520-1521	C	1532	G	1538	3/3 a/b	11/13	39	(abab bc cdccd) / (abab bccd dedde),
Marot	Les Complaintes		27	Complainte d'un	1.97	O que le sens de	1524-1528	C	1532	G	1538	6	11	66	(abab bc cdccd),
Marot	Epitaphes	I	28	De Jane Bonté	1.100	Cy est le corps	1525-1526	C	1532	G	1538	1	2	2	(aa)
Marot	Epitaphes	II	29	De Longueil	1.100	O Viateur,	ap.11 sept. 152	C	1532	G	1538	7	2	14	(aa)x
Marot	Epitaphes	III	30	De feu honneste	1.101	Cy gist le corps	av. 1527	C	1532	G	1538	1	12	12	(aa bb cc dd ee ff),

Marot	Epitaphes	IV	31	De Maistre André	I.102	Celluy qui prolong	1524	C	1532	G	1538	1	8	8	(aa bb cc dd),
Marot	Epitaphes	V	32	De Noble Damoy	I.102	Mort a ravy	av. 1525	C	1532	G	1538	1	8	8	(aabb ccdd),
Marot	Epitaphes	VI	33	De Coquillard	I.103	La morre est jeu	av. 1527	C	1532	G	1538	1	4	4	(ab ba),
Marot	Epitaphes	VII	34	De frere Jehan Le	I.103	Cy gist, repose	1520	C	1532	G	1538	1	10	10	(aa bb cc dd ee),
Marot	Epitaphes	VIII	35	De Jehan le Veau	I.104	Cy gist le jeune J	av. 1527	C	1532	G	1538	1	8	8	(abab bcbc),
Marot	Epitaphes	IX	36	De Guion le Roy	I.104	Cy gist Guion	av. 1527	C	1532	G	1538	1	8	8	(abab bcbc),
Marot	Epitaphes	X	37	De Juan	I.105	Je fuz Jouan	av. 1527	C	1532	G	1538	7	2	14	(aa)x
Marot	Epitaphes	XI	38	De frere André C	I.105	Cy gist, qui assez	av. 1527	C	1532	G	1538	1	4	4	(ab ab),
Marot	Epitaphes	XII	39	De feu Maistre Pi	I.106	Cy gist feu Pierre	1525	C	1532	G	1538	12	2	24	(aa)x
Marot	Epitaphes	XIII	40	De Jehan Serre	I.107	Cy dessoubz gist	av. 1527	C	1532	G	1538	26	2	52	(aa)x
Marot	Ballades	I	41	Des enfans sans	I.109	Qui sont ceux là	1519-1527	C	1532	G	1538	B	12/7	43	[abab bccd dedE], / [ccd dedE],
Marot	Ballades	II	42	Le cry du jeu de l	I.110	Laissez à part	1520-1527	C	1532	G	1538	B	10/5	35	[abab bc cdcD], / [ccd cD],
Marot	Ballades	III	43	D'ung qu'on appe	I.112	Pour courir en po	av. 1527	C	1532	G	1538	B	8/4	28	[abaB bcbC], / [bB cC],
Marot	Ballades	IV	44	De soy mesme	I.113	Musiciens à la vo	av. 1519	C	1532	G	1538	B	12/7	43	[abab bccd dedE], / [ccd dedE],
Marot	Ballades	V	45	A ma Dame	I.114	Princesse au cue	1528	B	sd	G	1538	B	8/4	28	[abab bcbC], / [bc bC],
Marot	Ballades	VI	46	D'ung amant ferm	I.115	Pres de toy,	av. 1527	C	1532	G	1538	B	8/4	28	[abab bcbC], / [bc bC],
Marot	Ballades	VII	47	De la naissance	I.116	Quand Neptunus	1518	C	1532	G	1538	B	10/5	35	[abab bc cdcD], / [ccd cD],
Marot	Ballades	VIII	48	Du triumphe d'Arc	I.118	A camps des Roy	1520	C	1532	G	1538	B	11/5	38	[abab ccd dedE], / [dde dE],
Marot	Ballades	IX	49	De l'arrivée	I.119	Devers Haynault	sept. 1521	C	1532	G	1538	B	11/5	38	[abab ccd dedE], / [dde dE],
Marot	Ballades	X	50	De paix, et de Vic	I.120	Quel hault souhai	fin 1521	C	1532	G	1538	B	10/5	35	[abab bc cdcD], / [ccd cD],
Marot	Ballades	XI	51	Du jour de Noël	I.122	Or est Noel	av. 1527	C	1532	G	1538	B	11/6	39	[abab bcc dedE], / [cc de dE],
Marot	Ballades	XII	52	De Caresme	I.123	Cessee Acteurs	av. 1527	C	1532	G	1538	B	10/5	35	[abab bc cdcD], / [ccd cD],
Marot	Ballades	XIII	53	De la Passion	I.124	Le Pellican	av. 1527	C	1532	G	1538	B	10/7	37	[abab bc cdcD], / [bbc cdcD],
Marot	Ballades	XIV	54	Contre celle qui fu	I.126	Ung jour rescripvi	1526	F2	1534	G	1538	B	8/4	28	[abab bcbC], / [bc bC],
Marot	Ballades		55	Chant Royal de la	I.127	L'homme sotart	1521	A4	sd	G	1538	1	8	8	(abab bc bc),
Marot	Ballades		56	Chant Royal de la	I.127	Lors que le Roy	1521	A4	sd	G	1538	B	11/5	60	[abab ccd dedE], / [dde dE],
Marot	Rondeaux	I	57	Rondeau respons	I.130	En ung Rondeau	av. 1527	C	1532	G	1538	R5	5, 3, 5,	13	(aabba, aab*, aabba*,)
Marot	Rondeaux	II	58	A ung creancier	I.131	Ung bien petit	av. 1527	C	1532	G	1538	R5	5, 3, 5,	13	(aabba, aab*, aabba*,)
Marot	Rondeaux	III	59	Du Disciple soust	I.131	Du premier coup	av. 1527	C	1532	G	1538	R5	5, 3, 5,	13	(aabba, aab*, aabba*,)
Marot	Rondeaux	IV	60	De celluy, qui inci	I.132	A mon plaisir	av. 1527	C	1532	G	1538	R5	5, 3, 5,	13	(aabba, aab*, aabba*,)
Marot	Rondeaux	V	61	De l'Amoureux ar	I.133	Au feu	av. 1527	C	1532	G	1538	R4	4, 2, 4,	10	(abba, ab*, abba*,)

Marot	Rondeaux	VI	62	A une mesdisante	I.133	On me l'a dit	av. 1527	C	1532	G	1538	R4	4, 2, 4,	10	(abba, ab*, abba*,.)
Marot	Rondeaux	VII	63	A ung Poëte igno	I.134	Qu'on meine aux	av. 1527	C	1532	G	1538	R4	4, 2, 4,	10	(abba, aba, abba*,.)
Marot	Rondeaux	VIII	64	De la jeune Dame	I.135	En languissant	av. 1527	C	1532	G	1538	R5	5, 3, 5,	13	(aabba, aab*, aabba*,.)
Marot	Rondeaux	IX	65	Du mal content d'	I.135	D'estre amoureux	av. 1527	C	1532	G	1538	R5	5, 3, 5,	13	(aabba, aab*, aabba*,.)
Marot	Rondeaux	X	66	De l'absent de s'A	I.136	Tout au rebours	av. 1527	C	1532	G	1538	R5	5, 3, 5,	13	(aabba, aab*, aabba*,.)
Marot	Rondeaux	XI	67	De l'Amant dolere	I.137	Avant mes jours	av. 1527	A5	sd	G	1538	R5	5, 3, 5,	13	(aabba, aab*, aabba*,.)
Marot	Rondeaux	XII	68	A monsieur de Po	I.137	Là où sçavez	1519	C	1532	G	1538	R5	5, 3, 5,	13	(aabba, aab*, aabba*,.)
Marot	Rondeaux	XIII	69	De la mort de Mo	I.138	D'un coup d'estoc	1518	C	1532	G	1538	R5	5, 3, 5,	13	(aabba, aab*, aabba*,.)
Marot	Rondeaux	XIV	70	A ung Poëte franc	I.139	Mieux resonant	av. 1527	C	1532	G	1538	R5	5, 3, 5,	13	(aabba, aab*, aabba*,.)
Marot	Rondeaux	XV	71	Au Seigneur Théo	I.140	Plus profitable	1524-1526	C	1532	G	1538	R5	5, 3, 5,	13	(aabba, aab*, aabba*,.)
Marot	Rondeaux	XVI	72	A Estienne du Te	I.140	Tant est subtil	av. 1527	C	1532	G	1538	R5	5, 3, 5,	13	(aabba, aab*, aabba*,.)
Clavier	Rondeaux	XXVII	73	Estienne Clavier,	I.141	Pour bien louer	av. 1527	C	1532	G	1538	R5	5, 3, 5,	13	(aabba, aab*, aabba*,.)
Marot	Rondeaux	XXVIII	74	Responce dudict	I.142	Pour bien louer	av. 1527	C	1532	G	1538	R5	5, 3, 5,	13	(aabba, aab*, aabba*,.)
Marot	Rondeaux	XIX	75	A ma Dame Jeha	I.143	D'avoir le pris	av. 1527	C	1532	G	1538	R5	5, 3, 5,	13	(aabba, aab*, aabba*,.)
Gaillarde	Rondeaux	XX	76	Responce au pre	I.143	De m'acquiter	av. 1527	C	1532	G	1538	R4	4, 2, 4,	10	(abba, ab*, abba*,.)
Marot	Rondeaux	XXI	77	A celluy dont les	I.144	Veux ton esprit	av. 1527	C	1532	G	1538	R5	5, 3, 5,	13	(aabba, aab*, aabba*,.)
Marot	Rondeaux	XXII	78	A la louange de m	I.145	Sans riens blasme	1519-1526	C	1532	G	1538	R5	5, 3, 5,	13	(aabba, aab*, aabba*,.)
Marot	Rondeaux	XXIII	79	A ses Amys	I.145	Il n'en est rien	av. 1526	C	1532	G	1538	R5	5, 3, 5,	13	(aabba, aab*, aabba*,.)
Marot	Rondeaux	XXIV	80	D'ung qui se plai	I.146	Depuis quatre ans	av. 1527	C	1532	G	1538	R5	5, 3, 5,	13	(aabba, aab*, aabba*,.)
Marot	Rondeaux	XXV	81	D'ung se complai	I.147	Fausse Fortune	av. 1527	C	1532	G	1538	R5	5, 3, 5,	13	(aabba, aab*, aabba*,.)
Marot	Rondeaux	XXVI	82	De compter sa Fo	I.148	De Fortune	av. 1527	C	1532	G	1538	R4	4, 2, 4,	10	(abba, ab*, abba*,.)
Marot	Rondeaux	XXVII	83	Du confict en dou	I.148	Si j'ay du mal	av. 1527	C	1532	G	1538	R5	5, 3, 5,	13	(aabba, aab*, aabba*,.)
Marot	Rondeaux	XXVIII	84	Rondeau par con	I.149	En esperant	av. 1527	C	1532	G	1538	R5	5, 3, 5,	13	(aabba, aab*, aabba*,.)
Marot	Rondeaux	XXIX	85	Aux Amys, & Soe	I.150	En grand regret	av. 1527	C	1532	G	1538	R5	5, 3, 5,	13	(aabba, aab*, aabba*,.)
Marot	Rondeaux	XXX	86	Du Vendredy sair	I.150	Dueil, ou plaisir	av. 1527	C	1532	G	1538	R5	5, 3, 5,	13	(aabba, aab*, aabba*,.)
Marot	Rondeaux	XXXI	87	De la Conception	I.151	Comme Nature	av. 1527	C	1532	G	1538	R5	5, 3, 5,	13	(aabba, aab*, aabba*,.)
Marot	Rondeaux	XXXII	88	De la veue des R	I.152	De deux grands F	1520	C	1532	G	1538	R5	5, 3, 5,	13	(aabba, aab*, aabba*,.)
Marot	Rondeaux	XXXIII	89	De ceulx, qui allo	I.153	Aux Champs	1521	C	1532	G	1538	R5	5, 3, 5,	13	(aabba, aab*, aabba*,.)
Marot	Rondeaux	XXXIV	90	Au Roy, pour avo	I.153	Au departir	1521	C	1532	G	1538	R5	5, 3, 5,	13	(aabba, aab*, aabba*,.)
Marot	Rondeaux	XXXV	91	De celle, qui pour	I.154	Soubz esperance	av. 1527	C	1532	G	1538	R5	5, 3, 5,	13	(aabba, aab*, aabba*,.)
Marot	Rondeaux	XXXVI	92	D'ung lieu de plai	I.155	Plus beau, que fo	av. 1527	C	1532	G	1538	R5	5, 3, 5,	13	(aabba, aab*, aabba*,.)

Marot	Rondeaux	XXXVII	93	Des Nonnes, qui	I.156	Hord du Couvent	av. 1527	C	1532	G	1538	R5	5, 3, 5,	13	(aabba, aab*, aabba*.)
Marot	Rondeaux	XXXVIII	94	D'alliance de Pen	I.156	Ung mardi gras	1527	C	1532	G	1538	R5	5, 3, 5,	13	(aabba, aab*, aabba*.)
Marot	Rondeaux	XXXIX	95	De sa grand Amy	I.157	Dedans Paris	mars 1527	C	1532	G	1538	R5	5, 3, 5,	13	(aabba, aab*, aabba*.)
Marot	Rondeaux	XL	96	De trois Alliances	I.158	Tant & plus	mars 1527	C	1532	G	1538	R5	5, 3, 5,	13	(aabba, aab*, aabba*.)
Marot	Rondeaux	XLI	97	Aux Damoysselles	I.159	Bon jour	av. 1527	C	1532	G	1538	R4	4, 2, 4,	10	(abba, ab*, abba*.)
Marot	Rondeaux	XLII	98	De celluy, qui nou	I.159	A mon desir	av. 1527	C	1532	G	1538	R5	5, 3, 5,	13	(aabba, aab*, aabba*.)
Marot	Rondeaux	XLIII	99	Des trois couleurs	I.160	Gris, Tanné, Noir	av. 1527	C	1532	G	1538	R5	5, 3, 5,	13	(aabba, aab*, aabba*.)
Marot	Rondeaux	XLIX	100	D'ung soy deffian	I.161	Plus qu'en aultre	av. 1527	C	1532	G	1538	R5	5, 3, 5,	13	(aabba, aab*, aabba*.)
Marot	Rondeaux	XLV	101	De celluy, qui ne	I.161	Toutes les nuictz	av. 1527	C	1532	G	1538	R5	5, 3, 5,	13	(aabba, aab*, aabba*.)
Marot	Rondeaux	XLVI	102	De celluy, qui ent	I.162	De nuict, & jour	av. 1527	C	1532	G	1538	R5	5, 3, 5,	13	(aabba, aab*, aabba*.)
Marot	Rondeaux	XLVII	103	Du content en An	I.163	Là me tiendray	av. 1527	C	1532	G	1538	R5	5, 3, 5,	13	(aabba, aab*, aabba*.)
Marot	Rondeaux	XLVIII	104	De celluy, qui est	I.163	Tout à part soy	av. 1527	C	1532	G	1538	R5	5, 3, 5,	13	(aabba, aab*, aabba*.)
Marot	Rondeaux	XLIX	105	De celluy, de qui	I.164	Jusque à la mort	av. 1527	C	1532	G	1538	R5	5, 3, 5,	13	(aabba, aab*, aabba*.)
Marot	Rondeaux	L	106	De l'Amant marry	I.165	Du tout	av. 1527	C	1532	G	1538	R5	5, 3, 5,	13	(aabba, aab*, aabba*.)
Marot	Rondeaux	LI	107	D'alliance de Soe	I.165	Par alliance	mars 1527	C	1532	G	1538	R5	5, 3, 5,	13	(aabba, aab*, aabba*.)
Marot	Rondeaux	LII	108	D'une Dame, aya	I.166	Grande vertu	av. 1527	C	1532	G	1538	R5	5, 3, 5,	13	(aabba, aab*, aabba*.)
Marot	Rondeaux	LIII	109	A la jeune Dame	I.167	Par seulle amour	av. 1527	C	1532	G	1538	R5	5, 3, 5,	13	(aabba, aab*, aabba*.)
Marot	Rondeaux	LIV	110	A une Dame, pou	I.168	Tant seullement	av. 1527	C	1532	G	1538	R5	5, 3, 5,	13	(aabba, aab*, aabba*.)
Marot	Rondeaux	LV.1	111	A une Dame pour	I.168	Rondeau, où tout	av. 1527	C	1532	G	1538	1	4	4	(aa bb)
Marot	Rondeaux	LV.2	112	A une Dame pour	I.169	Trop plus qu'en a	av. 1527	C	1532	G	1538	R5	5, 3, 5,	13	(aabba, aab*, aabba*.)
Marot	Rondeaux	LVI	113	A la fille d'ung Pa	I.169	Au temps passé	av. 1527	A5	sd	G	1538	R5	5, 3, 5,	13	(aabba, aab*, aabba*.)
Marot	Rondeaux	LVII	114	Du baiser de s'An	I.170	En la baisant	av. 1527	C	1532	G	1538	R5	5, 3, 5,	13	(aabba, aab*, aabba*.)
Marot	Rondeaux	LVIII	115	Pour ung, qui est	I.171	Loing de tes yeux	av. 1527	C	1532	G	1538	R5	5, 3, 5,	13	(aabba, aab*, aabba*.)
Marot	Rondeaux	LIX	116	De la Paix traictée	I.171	Dessus la Terre	ap. 1529	F	sd	G	1538	R5	5, 3, 5,	13	(aabba, aab*, aabba*.)
Marot	Rondeaux	LX	117	A Monsieur de Be	I.172	En attendant	1527-1534	F	sd	G	1538	R5	5, 3, 5,	13	(aabba, aab*, aabba*.)
Marot	Rondeaux	LXI	118	De la devise de M	I.173	Amour, & Foy	1527-1533	Juste	1533	G	1538	R5	5, 3, 5,	13	(aabba, aab*, aabba*.)
Marot	Rondeaux	LXII	119	De l'Amour du Sie	I.173	Au bon vieulx tem	1534-1538	G	1538	G	1538	R5	5, 3, 5,	13	(aabba, aab*, aabba*.)
Brodeau	Rondeaux	LXIII	120	Rondeau par Vict	I.174	Au bon vieulx tem	1534-1538	G	1538	G	1538	R5	5, 3, 5,	13	(aabba, aab*, aabba*.)
Marot	Rondeaux	LXIV	121	D'une Dame, à ur	I.175	Tant seullement	av. mars 1538	G	1538	G	1538	R5	5, 3, 5,	13	(aabba, aab*, aabba*.)
Marot	Rondeaux	LXV	122	De la mal mariée	I.176	Contre raison	av. juillet 1538	G	1538	G	1538	R5	5, 3, 5,	13	(aabba, aab*, aabba*.)
Marot	Rondeaux	LXVI	123	De l'inconstance	I.176	Comme inconstan	1526	F2	1534	G	1538	R5	5, 3, 5,	13	(aabba, aab*, aabba*.)

Marot	Rondeaux	LXVII	124	Rondeau parfait	I.177	En liberté	1526	F2	1534	G	1538	RP	4/5	25	(ABA'B', babaA, abaB, babA', abaB' , baba*,)
Marot	Chansons	I	125	Chanson premier	I.179	Plaisir n'ay plus	av. 1529	Dm	sd	G	1538	3	4	12	[ab ba],
Marot	Chansons	II	126	Chanson II	I.179	Secourez moy	av. 1528	Am/Bm	1528	G	1538	3	7	21	[abab bcc],
Marot	Chansons	III	127	Chanson III	I.180	Dieu gard ma Ma	av. 1528	Am	sd	G	1538	3	8	24	(abab bcbc),
Marot	Chansons	IV	128	Chanson IV	I.181	Juissance vous d	av. 1528	Bm	avril 15	G	1538	2	6	12	(aab aab),
Marot	Chansons	V	129	Chanson V	I.181	J'attens secours	av. 1528	Bm	avril 15	G	1538	3	4	12	[ab ba],
Marot	Chansons	VI	130	Chanson VI	I.182	Amour, et Mort	av. 1529	Em	anvier 1	G	1538	3	5	15	[aab ba],
Marot	Chansons	VII	131	Chanson VII	I.182	Celle qui m'a tant	av. 1529	Em	anvier 1	G	1538	2	8	16	(abab bcbc),
Marot	Chansons	VIII	132	Chanson VIII	I.183	Si de nouveau	av. 1530	Im	nvier 15	G	1538	2	8	16	[abab bcbc],
Marot	Chansons	IX	133	Chanson IX	I.183	Quand j'ay pensé	av. 1530	Im	nvier 15	G	1538	3	8	24	(abab ccdd),
Marot	Chansons	X	134	Chanson X	I.184	Je suis aymé	av. 1532	C	1532	G	1538	3	4	12	[ab ba],
Marot	Chansons	XI	135	Chanson XI	I.185	Qui veult avoir lye	av. 1532	C	1532	G	1538	2	8	16	(abab cdcd),
Marot	Chansons	XII	136	Chanson XII	I.185	Tant que vivray	av. 1528	Bm	avril 15	G	1538	2	13	26	(aabaab ccd deed),
Marot	Chansons	XIII	137	Chanson XIII	I.186	Languir me fais	av. 1528	Bm	avril 15	G	1538	2	4	8	[ab ba],
Marot	Chansons	XIV	138	Chanson XIV	I.186	D'où vient cela	av. 1528	Bm	avril 15	G	1538	2	7	14	[abab bcc],
Marot	Chansons	XV	139	Chanson XV	I.187	Ma Dame ne m'a	av. 1529	Fm	sd	G	1538	2	7	14	[abab bcC],
Marot	Chansons	XVI	140	Chanson XVI	I.187	J'ay contenté	av. 1528	Bm	avril 15	G	1538	2	12	24	[aabaab bbabbA],
Marot	Chansons	XVII	141	Chanson XVII	I.188	Je ne fais rien	av. 1529	Dm	sd	G	1538	2	7	14	[aab bba A],
Marot	Chansons	XVIII	142	Chanson XVIII	I.189	D'un nouveau dan	av. 1529	Cm	sd	G	1538	2	8	16	(abab bcbc),
Marot	Chansons	XIX	143	Chanson XIX	I.189	Maldicte soit	av. 1529	Hm	ov. 152	G	1538	2	5	10	[aab ba], <-
Marot	Chansons	XX	144	Chanson XX	I.190	Le cueur de vous	av. 1529	Em	jan. 15	G	1538	2	5	10	[aab ba],
Marot	Chansons	XXI	145	Chanson XXI	I.190	Amour au cueur	av. 1532	C	1532	G	1538	2	4	8	[ab ba],
Marot	Chansons	XXII	146	Chanson XXII	I.190	Qui veult entrer e	av. 1529	Fm	sd	G	1538	1	9	9	(abab bbcbc),
Marot	Chansons	XXIII	147	Chanson XXIII	I.191	Long temps y a	av. 1528	Bm	avril 15	G	1538	2	5	10	[aab ab],
Marot	Chansons	XXIV	148	Chanson XXIV	I.191	Quand vous voulc	av. 1530	Im	an. 153	?		2	10	20	(abab bbccdd),
Marot	Chansons	XXV	149	Chanson XXV	I.192	Une pastourelle g	av. 1530	Im	an. 153	G	1538	2	10	20	(abab bbccdd),
Marot	Chansons	XXVI	150	Chanson XXVI	I.192	En entrant en un	av. 1529	Hm	ov. 152	G	1538	2	6	12	(aab aab),
Marot	Chansons	XXVII	151	Chanson XXVII	I.193	D'Amours me va	av. 1532	C	1532	G	1538	1	7	7	(Abab bAa),
Marot	Chansons	XXVIII	152	Chanson XXVIII	I.193	J'ay grand desir	av. 1530	Im	an. 153	G	1538	1	9	9	(aab bcc ddb),
Marot	Chansons	XXIX	153	Chanson XXIX	I.194	O Cruaulté logée	av. 1529	Gm	sd	G	1538	1	5	5	(aab ab),
Marot	Chansons	XXX	154	Chanson XXX	I.194	J'ayme le cueur d	av. 1530	Jm	1530	G	1538	2	8	16	(abab ccdd),

Marot	Chansons	XXXI	155	Chanson XXXI	I.194	Si je vy en peine	av. 1532	Lm	ev. 153	G	1538	2	8	16	(abab cdcd),
Marot	Chansons	XXXII	156	Chanson XXXII	I.195	Changeons propo	av. 1528	Bm	avril 15	G	1538	3	7	21	(abab bcc),
Marot	Chansons	XXXIII	157	Chanson XXXIII	I.196	La plus belle des	1532-1538	G	1538	G	1538	2	5	10	[aab ba],
Marot	Chansons	XXXIV	158	Chanson XXXIV	I.196	Puis que de vous	1532-1538	G	1538	G	1538	1	8	8	(abba, acac),
Marot	Chansons	XXXV	159	Chanson XXXV	I.196	Vous perdez tem	1532-1538	G	1538	G	1538	1	10	10	(abab ccddee),
Marot	Chansons	XXXVI	160	Chanson XXXVI	I.197	Pourtant si je suis	1532-1538	G	1538	G	1538	1	10	10	(abab bc cdcd),
Marot	Chansons	XXXVII	161	Chanson XXXVII	I.197	Pourtant si le Bla	1532-1538	G	1538	G	1538	1	10	10	(abab bc cdcd),
Marot	Chansons	XXXVIII	162	Chanson XXXVIII	I.198	J'ai trouvé moienn	1532-1538	G	1538	G	1538	3	4	12	(ab ab),
Marot	Chansons	XXXIX	163	Chanson XXXIX	I.198	Si j'avoyz tel cred	1532-1538	G	1538	G	1538	4	8	32	(abba acac),
Marot	Chansons	XL	164	Chanson XL	I.199	Ne sçay combien	1532-1538	G	1538	G	1538	2	7	14	(abab bab),
Heroet/Ma	Chansons	XLI	165	Chanson XLI	I.200	Qui voudra fault	1532-1538	G	1538	G	1538	2	4	8	(ab ba),
Marot	Chansons	XLII	166	Chanson XLII	I.200	Mon cueur se rec	av. 1532	C	1532	G	1538	2	8	16	(abab bcbc),
Marot	Pièces liminaires de LA S		167	Translation des H	I.205	Ces Oeuvres de M	fin 1533	F	1534	G	1538	1	12	12	(abab bc bc cdcd),
Marot	<i>La Complainte sur Robert</i>		168	Deploration sur le	I.207	Jadis ma Plume	ap. 29 nov. 1527	plaquette	1527	G	1538	277	2	554	(aa)x
Marot	<i>La Complainte sur Robert</i>		169	Deploration... - de	I.211	Puis qu'on sçait b	ap. 29 nov. 1527	plaquette	1527	G	1538	13	8	104	(abaab bcc),
Marot	<i>La Complainte sur Robert</i>		170	Deploration... - l'av	I.215	Incontinent que la	ap. 29 nov. 1527	plaquette	1527	G	1538	1	8	8	(abaab bcc),
Marot	<i>La Complainte sur Robert</i>		171	Deploration... - de	I.215	Peuple seduict	ap. 29 nov. 1527	plaquette	1527	G	1538	22	8	176	(abab bc bc),
Marot	<i>L'Eglogue sur la mort de</i>		172	Eglogue sur le tre	I.226	En ce beau Val	fin 1531	C	1532	G	1538	69	4	276	(ab ab), <-
Marot	<i>L'Eglogue sur la mort de</i>		173	Epitaphe	I.231	Celle, qui travailla	fin 1531	C	1532	G	1538	1	4	4	(aa bb)
Marot	Les Elegies	I	174	La Premiere Eleg	I.232	Quand j'entreprin	1525-1533	F	1534	G	1538	82	2	164	(aa)x
Marot	Les Elegies	II	175	La Second Elegie	I.236	Puis qu'il te fault	1527-1533	F	1534	G	1538	43	2	86	(aa)x
Marot	Les Elegies	III	176	La Troiesme Ele	I.239	Puis que le jour	1527-1533	F	1534	G	1538	44	2	88	(aa)x
Marot	Les Elegies	IV	177	La Quatresme El	I.241	Salut, et mieulx	1527-1533	F	1534	G	1538	45	2	90	(aa)x
Marot	Les Elegies	V	178	La Cinquiesme E	I.244	Si ta promesse	1527-1533	F	1534	G	1538	17	2	34	(aa)x
Marot	Les Elegies	VI	179	La Sixiesme Eleg	I.245	Le plus grand bie	1527-1533	F	1534	G	1538	21	2	42	(aa)x
Marot	Les Elegies	VII	180	La Septiesme Ele	I.246	Qu'ay je mesfaict	1527-1533	F	1534	G	1538	14	2	28	(aa)x
Marot	Les Elegies	VIII	181	La Huictiesme Ele	I.247	Dictes, pouquoy	1527-1533	F	1534	G	1538	25	2	50	(aa)x
Marot	Les Elegies	IX	182	La Neufviesme E	I.248	La grand Amour	1527-1533	F	1534	G	1538	21	2	42	(aa)x
Marot	Les Elegies	X	183	La Dixiesme Eleg	I.249	Amour me voyant	1527-1533	F	1534	G	1538	B	8/4	28	[abab bcbC], / [bc bC],
Marot	Les Elegies	XI	184	L'Unziesme Elegi	I.250	Amour me fait es	1527-1533	F	1534	G	1538	14	2	28	(aa)x
Marot	Les Elegies	XII	185	La Douziesme Ele	I.251	Pour à plaisir	1527-1533	F	1534	G	1538	20	2	40	(aa)x

Marot	Les Elegies	XIII	186	La Treziesme Ele	I.252	Le juste dueil	1527-1533	F	1534	G	1538	21	2	42	(aa)x
Marot	Les Elegies	XIV	187	La Quatorziesme	I.254	L'esloignement	1527-1533	F	1534	G	1538	35	2	70	(aa)x
Marot	Les Elegies	XV	188	La Quinziesme E	I.256	Si ma complainct	1527-1533	F	1534	G	1538	51	2	102	(aa)x
Marot	Les Elegies	XVI	189	La Seiziesme Ele	I.258	Ton gentil cueur	1527-1533	F	1534	G	1538	49	2	98	(aa)x
Marot	Les Elegies	XVII	190	La Dixseptiesme	I.261	Qui eust pensé	1527-1533	F	1534	G	1538	45	2	90	(aa)x
Marot	Les Elegies	XVIII	191	La Dixhuitiesme E	I.263	Tous les Humains	1527-1533	F	1534	G	1538	47	2	94	(aa)x
Marot	Les Elegies	XIX	192	La Dixneuviesme	I.266	Filz de Venus	1527-1533	F	1534	G	1538	13	6	78	(aab aab), <-
Marot	Les Elegies	XX	193	La Vingtiesme Ele	I.268	Tant est mon cue	1527-1533	F	1534	G	1538	43	2	86	(aa)x
Marot	Les Elegies	XXI	194	La Vingtuniesme	I.270	En est il une	1527-1533	F	1534	G	1538	52	2	106	(aa)x
Marot	Les Elegies	XXII	195	La Vingtdeuxies	I.273	Quiconques sois	av. fin 1533	F	1534	G	1538	18	2	38	(aa)x
Marot	Les Elegies	XXIII	196	La vingtroisiesme	I.275	En son gyron	1527	plaquette	1527?	G	1538	33	2	66	(aa)x
Marot	Les Elegies	XXIV	197	Elegie vingtquatri	I.277	Chauvin sonnans	mars 1537-mars 3	G	1538	G	1538	17	2	34	(aa)x
Marot	Les Elegies	XXV	198	Elegie vingtcinqie	I.278	Gente Danes	1533-1538	G	1538	G	1538	18	2	36	(aa)x
Marot	Les Elegies	XXVI	199	Elegie vingtsixies	I.279	Le serviteur de vo	mars 1537-1537	G	1538	G	1538	20	2	40	(aa)x
Marot	Les Elegies	XXVII	200	Elegie vingtseptie	I.280	Quand je vous dy	av. mars 1538	G	1538	G	1538	27	2	54	(aa)x
Marot	Les Epistres	I.1	201	Epistre des excus	I.282	Clement Marot	mars/juin 1529	C3	1533	G	1538	1	2	2	(aa)
Marot	Les Epistres	I	202	Epistre des excus	I.282	Satyriques trop et	mars/juin 1529	C3	1533	G	1538	7	8	56	(abab bc bc),
Marot	Les Epistres	I.2	203	Aux Dames de Pa	I.284	Puis qu'au partir	juin 1529	C3	1533	G	1538	119	2	238	(aa)x
Marot	Les Epistres	III	204	A la Roynne Elienc	I.291	Puis que les Cha	juillet 1530	F	1534	G	1538	44	2	88	(aa)x
Marot	Les Epistres	IV	205	Epistre à Monseig	I.293	S'il y a rien, Princ	mars 1531	F	1534	G	1538	31	2	62	(aa)x
Marot	Les Epistres	V	206	Epistre à Monseig	I.295	En attendant	1531-1532	F	1534	G	1538	31	2	62	(aa)x
Marot	Les Epistres	VI	207	Pour Pierre Vuya	I.297	Je ne l'ay plus	mars 1531	F	1534	G	1538	26	2	52	(aa)x
Marot	Les Epistres	VII	208	Epistre qui perdit	I.299	Je l'ay perdue	av. 1533	F	1534	G	1538	21	2	42	(aa)x
Marot	Les Epistres	VIII	209	A une jeune Dam	I.300	Non pour vouloir	av. fin 1533	F	1534	G	1538	29	2	58	(aa)x
Marot	Les Epistres	IX	210	A celluy, qui l'inju	I.302	Quiconques soys	av. fin 1533	F	1534	G	1538	20	2	40	(aa)x
Marot	Les Epistres	X	211	Pour un gentil hor	I.303	D'un cueur entier	av. fin 1533	F	1534	G	1538	58	2	116	(aa)x
Marot	Les Epistres	XI	212	A Guillaume du T	I.307	Quand les Escript	av. 1533	F	1534	G	1538	12	2	24	(aa)x
Marot	Les Epistres	XII	213	Epistre, qu'il fait p	I.308	Venus venuste	av. fin 1533	F	1534	G	1538	31	2	62	(aa)x
Marot	Les Epistres	XIII	214	L'Epistre du Coq	I.310	Je t'envoye ung g	mars 1530-1532	B	sd	G	1538	63	2	126	(aa)x
Marot	Les Epistres	XIV	215	Au Chancelier du	I.313	Si Officiers	début 1528	B	sd	G	1538	31	2	62	(aa)x
Marot	Les Epistres	XV	216	Audict Seigneur p	I.315	Puissant Prelat	début 1528	B	sd	G	1538	1	10	10	(abab bc cdcd),

Marot	Les Epistres	XVI	217	Marot Prisonnier	I.316	Roy des François	oct. 1527	B	sd	G	1538	34	2	68	(aa)x
Marot	Les Epistres	XVII	218	Au Reverendissin	I.318	L'Homme qui est	mars 1528	B	sd	G	1538	37	2	74	(aa)x
Marot	Les Epistres	XVIII	219	Au Roy	I.320	On dit bien vray	fin 1531	B2	sd	G	1538	65	2	130	(aa)x
Marot	Les Epistres	XIX	220	A ung sien Amy s	I.324	Puis que le Roy	début 1532	B2	sd	G	1538	1	8	8	(abab bc bc),
Marot	Les Epistres	XX	221	A ung, qui calumr	I.324	Le Rimeur, qui as	printemps 1532	C	1532	G	1538	aaab	6/4	22	(aab ccb), / (ab ab),
Marot	Les Epistres	XXI	222	Au Lieutenant Go	I.325	Si Maladie	hiver 1531-1532	C2	1532	G	1538	15	2	30	(aa)x
Marot	Les Epistres	XXII	223	A Vignals Thoulo	I.326	Quand Dieu m'au	1531-1532	C2	1532	G	1538	8	2	16	(aa)x
Marot	Les Epistres	XXIII	224	A mon Seigneur d	I.327	Va tost Epistre	1531-1532	C2	1532	G	1538	8	2	16	(aa)x
Marot	Les Epistres	XXIV	225	Au Roy	I.327	Non que par moy	fin 1527	D	1532	G	1538	51	2	102	(aa)x
Marot	Les Epistres	XXV	226	Pour la petite Pri	I.330	Voyant que la Ro	nov. dec. 1537	G	1538	G	1538	36	2	72	(aa)x
Marot	Les Epistres	XXVI	227	A Monsieur le ger	I.332	Je l'ay receu	av. 1532	G	1538	G	1538	10	2	20	(aa)x
Marot	Les Epistres	XXVII	228	A Alexis Jure	I.333	Amy Jure	1536-1538	G	1538	G	1538	30	2	63	(aa)x
Marot	Les Epistres	XXVIII	229	A une Damoyse	I.335	Ma Mignonne	oct. 1527-1537	G	1538	G	1538	14	2	28	(aa)x
Marot	Les Epistres	XXIX.1	230	A deux Damoyse	I.336	Sus Lettre	ap. 14 avril 1537	G	1538	G	1538	1	4	4	(ab ab),
Marot	Les Epistres	XXIX.2	231	A deux Damoyse	I.336	Mes Damoyse	ap. 14 avril 1537	G	1538	G	1538	16	2	32	(aa)x
Marot	Les Epistres	XXX	232	A ceulx, qui apres	I.337	Nobles Espritz	début 1536	G	1538	G	1538	45	2	90	(aa)x
Marot	Les Chantz divers	I	233	Le Chant de l'Am	I.341	Advint ung jour	av. 1533	F	1534	G	1538	51	2	102	(aa)x
Marot	Les Chantz divers	II	234	Le Second Chant	I.344	Le propre jour	av. fin 1533	F	1534	G	1538	47	2	94	(aa)x
Marot	Les Chantz divers	III.1	235	Le Chant des Vis	I.347	Ung jour estant s	av. fin 1533	F	1534	G	1538	6	12	72	(abaab bcc deed),
Marot	Les Chantz divers	III.2	236	Le Chant des Vis	I.347	O chanson mienr	av. fin 1533	F	1534	G	1538	1	4	4	(aa bb),
Marot	Les Chantz divers	IV	237	Chant nuptial du	I.349	Qui est ce Duc	av. juin 1528	F	1534	G	1538	9	10	90	(abab bc cdc),
Marot	Les Chantz divers	V	238	Chant Royal de la	I.352	Dedans Syon	av. 1533	F	1534	G	1538	CR	11/5	60	[abab ccd dedE], / [dde dE],
Marot	Les Chantz divers	VI	239	Chant Pastoral, e	I.354	N'y pense plus, P	av. 1533	F	1534	G	1538	B	11/5	60	[abab ccd dedE], / [dde dE],
Marot	Les Chantz divers	VII	240	Chant de joye cor	I.355	Ilz sont venuz	sept. 1530	F	1534	G	1538	B	11/5	60	[abab ccd dedE], / [dde dE],
Marot	Les Chantz divers	VIII	241	Chant Royal Chre	I.357	Qui ayme Dieu	av. 1531	B	sd	G	1538	CR	11/5	60	[abab ccd dedE], / [dde dE],
Marot	Les Chantz divers	IX	242	Chant Royal dont	I.359	Prenant repos	1527-1531	B	sd	G	1538	CR	11/5	60	[abab ccd dedE], / [dde dE],
Marot	Les Chantz divers	X	243	Chant nuptial du	I.361	Celluy matin	début 1537	G	1538	G	1538	12	8	96	(abab bc bc),
Marot	Les Chantz divers	XI	244	Cantique à la Dee	I.364	Doulce Santé	juin 1537	G	1538	G	1538	12	4	48	(aaab) <-
Marot	Les Chantz divers	XII	245	Chant de May	I.366	En ce beau Moys	1533-1538	G	1538	G	1538	B	8/4	28	[abab bcbC], / [bc bC],
Marot	Les Chantz divers	XIII	246	Chant de May, et	I.367	Voulientiers en ce	1533-1538	G	1538	G	1538	B	8/4	28	[abab bcbC], / [bc bC],
Marot	Les Chantz divers	XIV	247	Chant de folie, De	I.368	Les Pichelins	av. mars	G	1538	G	1538	22	2	44	(aa)x

Marot	Le cymetiere	I	248	De la Royne Clau	I.370	Cy gist envers Cla	1524-1533	F	1534	G	1538	7	2	14	(aa)x
Marot	Le cymetiere	II	249	De Messire Charl	I.371	Dedans le clos	1527	F	1534	G	1538	1	6	6	(aab bcc),
Marot	Le cymetiere	III	250	De feu Monsieur	I.371	Le Chevalier gisa	av. 1533	F	1534	G	1538	12	2	24	(aa)x
Marot	Le cymetiere	IV	251	De Messire Jan C	I.372	Celluy qui gist	ap. 8 fev.1530	F	1534	G	1538	16	2	32	(aa)x
Marot	Le cymetiere	V	252	De luy mesmes	I.373	Icy gist mort	ap. 8 fev.1530	F	1534	G	1538	1	12	12	(aa bb cc dd ee ff),
Marot	Le cymetiere	VI	253	De luy encores	I.374	Je fuz Jan Cotere	ap.8 fev. 1530	F	1534	G	1538	1	8	8	(aabb ccdd),
Marot	Le cymetiere	VII	254	Epitaphe des Alle	I.374	Qui veult sçavoir	av. fin 1533	F	1534	G	1538	15	2	30	(aa)x
Marot	Le cymetiere	VIII	255	De Alexandre Pre	I.375	Soubz ceste Tum	1527-1533	C3	1533	G	1538	7	2	14	(aa)x
Marot	Le cymetiere	IX	256	De Maistre Jacqu	I.376	Cy gist envers	mai 1530-1533	F	1534	G	1538	1	6	6	(aa bb cc),
Marot	Le cymetiere	X	257	De Noble Damoy	I.376	Vous qui ayez	été 1529-1533	F	1534	G	1538	15	2	30	(aa)x
Marot	Le cymetiere	XI	258	De Maistre Guilla	I.377	Seigneurs passan	ap. 30 nov. 1525	F	1534	G	1538	8	2	16	(aa)x
Marot	Le cymetiere	XII	259	De Loys Jagoyne	I.378	Cy gist Loys	av. fin 1533	F	1534	G	1538	10	2	20	(aa)x
Marot	Le cymetiere	XIII	260	De Florimont de C	I.379	Le Roy, la Mort	fin 1532-1533	F	1534	G	1538	1	8	8	(abab bc bc),
Marot	Le cymetiere	XIV	261	De Jan de Montd	I.379	Après avoir servi	av. fin 1533	F	1534	G	1538	11	2	22	(aa)x
Marot	Le cymetiere	XV	262	De Guillaume Ch	I.380	Cy gist Guillaume	av. fin 1533	F	1534	G	1538	5	4	20	(ab ab), <-
Marot	Le cymetiere	XVI	263	De troys Enfans f	I.381	D'ung mesme da	av. 1533	F	1534	G	1538	8	2	18	(aa)x
Marot	Le cymetiere	XVII	264	De la Tombe de I	I.381	Qui pour Beaulieu	aout 1528	F	1534	G	1538	10	2	20	(aa)x
Marot	Le cymetiere	XVIII	265	Du Cheval de Vuy	I.382	Grison fuz Hedart	début 1531	F	1534	G	1538	8	6	48	(aab aab), <-
Marot	Le cymetiere	XIX	266	De François Dau	I.384	Cy gist François	automne 1536	Juste	1536	G	1538	12	2	24	(aa)x
Marot	Le cymetiere	XX	267	De Anne de Bea	I.385	De Beauregard	1535-1536	G	1538	G	1538	1	8	8	(aabb ccdd),
Marot	Le cymetiere	XXI	268	De Helene de Bo	I.385	Ne sçay, où gist H	29 oct. 1533-1538	G	1538	G	1538	1	8	8	(aabb ccdd),
Marot	Le cymetiere	XXII	269	De Monsieur de T	I.386	Sçais tu, Passant	av. mars 1538	G	1538	G	1538	8	2	16	(aa)x
Marot	Le cymetiere	XXIII	270	De Jan L'Huilier C	I.386	Incontinent que L	abs. de note					8	2	18	(aa)x
Marot	Le cymetiere	XXIV	271	De Madame de C	I.387	Soubz ce Tombe	fin oct. 1537-1538	G	1538	G	1538	1	10	10	(abab bc ccdd),
Marot	Le cymetiere	XXV	272	De Ortis le More	I.388	Soubz ceste Tum	av. mars 1538	G	1538	G	1538	8	2	16	(aa)x
Marot	Le cymetiere	XXVI	273	D'Alix	I.388	Cy gist (qui est ur	av. 1535	Juste	1535	G	1538	16	2	32	(aa)x
Marot	Les oraisons	1.1	274	PATER NOSTER	I.390	Pere de nous	av. fev. 1533	Juste	1533	G	1538	1	12	12	(aa bb cc dd ee ff),
Marot	Les oraisons	1.2	275	PATER NOSTER	I.390	Benoiste soit	av. fev. 1533	Juste	1533	G	1538	1	4	4	(ab ab),
Marot	Les oraisons	2	276	AVE MARIA	I.390	Esjouys toy	av. dec. 1533	E2	1533	G	1538	2	4	8	(ab ab), <
Marot	Les oraisons	2	277	CREDO IN DEUM	I.391	Je croy en Dieu	av. 1533	F	1534	G	1538	7	2	14	(aa)x
Marot	Les oraisons	4	278	CREDO IN SPIRI	I.391	Au Sainct Esprit	av. 1533	F	1534	G	1538	1	8	8	(aa bb cc dd),

Marot	Les oraisons	5	279	GRACE POUR U	I.392	Nous te remercio	av.dec. 1533	E2	1533	G	1538	1	6	6	(aab bcc),
Marot	Les oraisons	6	280	LE SIXIEME PSA	I.392	Je te supplie	1531	plaquette	sd	C	1532	10	6	60	(aab ccb),
Fontaine	texte liminaire		281	Huictain à la Loue	II.13	Lisez, Latins	sd	Roville	1550	Roville	1550	1	8	8	(abab, bcbc),
Marot	Les Opuscules		282	L'Enfer de Cleme	II.19	Comme douleurs	mars 1526-1527	H2	1539	O	1543	254	2	488	(aa)x
Marot	Les Opuscules		283	Eglogue au Roy,	II.34	Ung Pastoureau	juillet 1539	I1	sd	O	1543	130	2	260	(aa)x
Marot	Les Opuscules		284	Dialogue nouveau	II.42	Mon cueur est tou	av. 1541	I4	1541?	O	1543	rabéaa	4	4	(AbAa),
Marot	Les Opuscules		285	Dialogue nouveau	II.42	Par le corps bieu	av. 1541	I4	1541?	O	1543	168	2	336	(aa)x
Papillon ?	Les Opuscules		286	Sermon tres utile	II.54	Pres de Paris	sept. 1539-1541	J1	1541	J1	1541	230	2	460	(aa)x
Marot ? (E)	Les Epistres	I	287	L'Epistre de Barq	II.71	Dieu tout puissan	avril 1529	édite XVIe		X1	sd	39	2	78	(aa)x
Marot	Les Epistres	II	288	Epistre en laquell	II.73	Mercy Dieu	av. 1535	S	1547	S	1547	36	2	72	(aa)x
Marot	Les Epistres	III.1	289	Epistre présentée	II.75	J'ay entendu	fin 1533-1534	édite XVIe		V5	sd	16	2	32	(aa)x
Marot	Les Epistres	III.2	290	Epistre présentée	II.75	Lettres, prenez	fin 1533-1534	édite XVIe		V5	sd	1	2	2	(aa)
Marot	Les Epistres	IV	291	Marot arrivé à Fe	II.77	En traversant	avril 1535	C10	1537	I	1538	27	2	54	(aa)x
Marot	Les Epistres	V	292	Aultre Epistre de	II.78	Trescheres soeur	avril/nov. 1535	édite XVIe		U1	sd	33	2	66	(aa)x
Marot	Les Epistres	VI	293	Epistre au Roy, d	II.80	Je pense bien	été 1535	C8	1538	O	1543	107	2	214	(aa)x
Marot	Les Epistres	VII	294	Epistre du Coq er	II.86	Puis que respond	été/automne 1535	H2	1539	O	1543	101	2	202	(aa)x
Marot	Les Epistres	VIII	295	Au Roy, nouvelle	II.92	Par Jesuchrist	nov. 1535	édite XVIe		I	1538	33	2	66	(aa)x
Marot	Les Epistres	IX	296	Epistre perdue au	II.94	Dame des Ponts	avril 1535-1536	S	1547	I	1538	40	2	80	(aa)x
Marot	Les Epistres	X	297	Epistre à Madame	II.96	Le clair soleil	mars 1536	S	1547	I	1538	31	2	62	(aa)x
Marot	Les Epistres	XI	298	A Mademoiselle F	II.98	Où allez vous	mars 1536	édite XVIe		I	1538	34	2	68	(aa)x
Marot	Les Epistres	XII	299	A Madame de Fe	II.100	Il y aura	printemps 1535-36	édite XVIe		I	1538	31	2	62	(aa)x
Marot	Les Epistres	XIII	300	Epistre envoyée d	II.102	Après avoir	été 1536	édite XVIe		I (V5)	1538	63	2	126	(aa)x
Marot (?)	Les Epistres	XIV	301	Du coq à l'asne fa	II.105	De mon coq	sept. 1536	H2	1539	U	sd	110	2	220	(aa)x
Marot	Les Epistres	XV	302	Au Roy	II.111	Oultre le mal	été 1536	édite XVIe		I	1538	95	2	190	(aa)x
Marot	Les Epistres	XVI	303	Au tresvertueux p	II.116	En mon vivant	été 1536	F8	sd	I	1538	39	2	78	(aa)x
Marot	Les Epistres	XVII	304	A la Royne de Na	II.118	Par devers qui	été 1536	édite XVIe		I	1538	98	2	196	(aa)x
Marot ?	Les Epistres	XVIII	305	Epistre A Lyon Ja	II.124	Puis que sçais	sept. nov. 1536	édite XVIe		V3	sd	98	2	196	(aa)x
Marot	Les Epistres	XIX	306	A Monseigneur le	II.129	Puis que du Roy	dec. 1536	P	1544	I	1538	34	2	68	(aa)x
Marot	Les Epistres	XX	307	Les Adieux de Ma	II.131	Adieu Lyon	jan./fev. 1537	P	1544	I	1538	6	8	48	(abab bc bc),
Marot	Les Epistres	XXI	308	Le Dieu Gard de	II.133	Vienne la Mort	printemps 1537	F9	1537	O	1543	37	2	74	(aa)x
Marot	Les Epistres	XXII	309	Epistre faite par	II.135	Bien doy louer	début 1537-	édite XVIe		V2	sd	40	2	80	(aa)x

Marot (?)	Les Epistres	XXIII	310	L'Adieu envoyé a	Il.137	Adieu la Court	oct. 1537	I8	1539	O	1543	50	2	100	(aa)x
Marot	Les Epistres	XXIV	311	Le Valet de Marot	Il.140	Pour mon âme	1537	F11	sd	O	1543	128	2	256	(aa)x
Fontaine	Les Epistres	XXV	312	Epistre à Sagon e	Il.148	Quand j'ay bien le	fin 1536	plaquette	sd	O	1543	100	2	200	(aa)x
Marot	Les Epistres	XXVI	313	Epistre à son amy	Il.153	J'ay tousjours sce	1541	Mayer	1541	I12	1541	48	2	96	(aa)x
Marot	Les Epistres	XXVII	314	Au Roy, pour luy	Il.156	Me pourmenant	1542	R1	1550	R1	1550	38	2	76	(aa)x
Marot	Les Epistres	XXVIII	315	Epistre du Coq à	Il.158	Je te veux escrip	1541	édite XVIe		X2	sd	118	2	239	(aa)x
Marot (?)	Les Epistres	XXIX	316	Epistre du Coq à	Il.165	Tu scez bien	été 1542	édite XVIe		X2	sd	117	2	234	(aa)x
Marot ?	Les Epistres	XXX	317	Coq à l'Asne / 15	Il.171	Amy, pour ung pe	1542	édite XVIe		U	sd	78	2	156	(aa)x
Marot (?)	Les Epistres	XXXI	318	Au Roy, pour le B	Il.175	Pour implorer	fin 1542	P	1544	P	1544	10	2	20	(aa)x
Marot	Les Epistres	XXXII	319	Epistre de Madan	Il.176	Vous vous pourre	av. été 1542	édite XVIe		U1 revu		39	2	78	(aa)x
Marot	Les chants diver	I	320	Avant naissance	Il.182	Petit enfant	été 1535	S	1547	S revu	1547	37	2	74	(aa)x
Marot	Les chants diver	II	321	Complainte à la	Il.183	Plaigne les mortz	1535-1536	édite XVIe		I	1538	37	4	148	(aaab), <-
Marot	Les chants diver	III	322	Cantique de la C	Il.187	Approche toy	juin 1538	I7	1538	O	1543	45	2	90	(aa)x
Marot	Les chants diver	IV	323	A la Royné d'Hon	Il.190	Quand toute Fran	oct. 1538	I3	1538	O	1543	36	2	72	(aa)x
Marot	Les chants diver	V	324	Cantique sur l'ent	Il.192	Or est Cesar	av. 1540	I9	1539	O	1543	7a	4	28	(ab ab) <-
Marot ?	Les chants diver	VI	325	Marot à l'Empere	Il.193	Si la faveur du Ci	dec./jan. 1540	I4	sd	O	1543	17	2	34	(aa)x
Salel	Les chants diver	VII	326	France à l'Emper	Il.194	Si ce bas monde	dec./jan. 1540	I11	1539	P	1544	3	6	18	(aab aab) <-
Marot ?	Les chants diver	VIII	327	L'Adieu de France	Il.195	Adieu Cesar,	ap. jan. 1540	I4	sd	O	1543	R5	5, 3, 5,	13	(aabba, aab*, aabba*,)
Marot	Les chants diver	IX	328	Le Cantique de la	Il.196	S'esbahit on	automne 1539	I3	?	O	1543	34	4	136	(aaab), <-
Marot	Les chants diver	X	329	Cantique sur la m	Il.199	Dieu, qui vouluz	av. 1542	L	1542	O	1543	18	2	38	(aa)x
Marot	Epigrammes I	I	330	A Messire Jehan	Il.203	Ce Livre mien	av. été 1538	G	1538	O	1543	1	8	8	(abab bc bc),
Marot	Epigrammes I	II	331	De Barbe, & de J	Il.203	Quand je voy Bar	av. 1527	C	1532	O	1543	1	10	10	(abab bc cdcd),
Marot	Epigrammes I	III	332	De Dame Jane G	Il.204	C'est ung grand c	av. 1527	C	1532	O	1543	1	10	10	(abab bc caca),
Marot	Epigrammes I	IV	333	De ma Dame la D	Il.204	Ma Maistresse es	av. 1527	C	1532	O	1543	1	10	10	(abab bc cdcd),
Marot	Epigrammes I	V	334	A Ysabeau	Il.205	Qui en amour	av. 1527	C	1532	O	1543	1	10	10	(abab bc cdcd),
Marot	Epigrammes I	VI	335	Du jour des Innoc	Il.205	Treschere soeur	av. 1527	C	1532	O	1543	1	10	10	(abab bc cdcd),
Marot	Epigrammes I	VII	336	D'ung songe	Il.206	La nuit passée	av. 1527	C	1532	O	1543	1	10	10	(abab bc cdcd),
Marot	Epigrammes I	VIII	337	Du moys de May,	Il.206	May, qui portoit	mai 1527	C	1532	O	1543	1	10	10	(abab bc cdcd),
Marot	Epigrammes I	IX	338	D'ung baiser reffu	Il.207	La nuit passée	av. 1527	C	1532	O	1543	1	10	10	(abab bc cdcd),
Marot	Epigrammes I	X	339	Des Statues de B	Il.207	Advint à Orleans	av. 1527	C	1532	O	1543	7	2	14	(aa)x
Marot	Epigrammes I	XI	340	De la Rose envoy	Il.208	La belle Rose	av. 1527	C	1532	O	1543	1	14	14	(abab bc cdcd, efef),

Marot	Epigrammes I	XII	341	De ma Damoyssel	II.208	L'arbre du pin	av. 1427	C	1532	O	1543	10	2	20	(aa)x
Marot	Epigrammes I	XIII	342	De ma Damoyssel	II.209	La Chapelle, qui e	av. 1527	C	1532	O	1543	1	8	8	(aa bb cc dd),
Marot	Epigrammes I	XIV	343	Du Roy	II.210	Celluy qui dit ta g	av. 1527	C	1532	O	1543	1	8	8	(aa bb cc dd),
Marot	Epigrammes I	XV	344	Pour estreiner un	II.210	Damoysselle, que	av. 1527	C	1532	O	1543	1	8	8	(abab bc bc),
Marot	Epigrammes I	XVI	345	A Lynote la Linge	II.211	Lynote	av. 1527	C	1532	O	1543	1	16	16	(aaabaaab bbbabbba)
Marot	Epigrammes I	XVII 1	346	Abel, à Marot	II.211	Poëtiser contre vo	av. 1527	C	1532	O	1543	1	4	4	(aa bb),
Marot	Epigrammes I	XVII 2	347	Marot à Abel	II.211	Poëtiser trop mie	av. 1527	C	1532	O	1543	1	4	4	(aa bb),
Marot	Epigrammes I	XVIII	348	A Maistre Grenoi	II.212	Bien ressembles	av. 1527	C	1532	O	1543	1	4	4	(ab ab),
Marot	Epigrammes I	XIX	349	A ung nommé Ch	II.212	Mets voyle au ver	av. 1527	C	1532	O	1543	1	7	7	(abab bcc),
Marot	Epigrammes I	XX	350	Au Roy	II.212	Plaise au Roi	fin 1527-1528	C3	1533	O	1543	8	2	18	(aa)x
Marot	Epigrammes I	XXI	351	A Monsieur le gra	II.213	Quand par Acquit	mars 1528	F	sd	O	1543	1	10	10	(abab bc cdcd),
Marot	Epigrammes I	XXII	352	Les dizain de May	II.214	L'an vingt, & sept	mai-juin 1527	F	sd	O	1543	1	10	10	(abab bc cdcd),
Marot	Epigrammes I	XXIII	353	Du depart de s'Ar	II.214	Elle s'en va	mai-juin 1527	F	sd	O	1543	1	10	10	(abab bc cdcd),
Marot	Epigrammes I	XXIV	354	D'Anne, qui luy je	II.215	Anne (par jeu)	début 1528	F	sd	O	1543	1	10	10	(abab bc cdcd),
Marot	Epigrammes I	XXV	355	A Anne	II.215	Si jamais fut	av. fin 1533	F	sd	O	1543	1	10	10	(abab bc cdcd),
Marot	Epigrammes I	XXVI	356	De la Venus de M	II.216	Ceste Deesse	fin 1530	F	sd	O	1543	1	10	10	(abab bc cdcd),
Marot	Epigrammes I	XXVII	357	La mesme Venus	II.216	Seigneurs, je suis	fin 1530	F	sd	O	1543	1	6	6	(aa bb cc),
Marot	Epigrammes I	XXVIII	358	Une Dame à ung,	II.217	Tu m'as donné	av. 1533	F	sd	O	1543	1	8	8	(abab, bc bc),
Marot	Epigrammes I	XXIX	359	Estreines envoyé	II.217	Present present	av. 1533	F	sd	O	1543	1	8	8	(abab bc bc),
Marot	Epigrammes I	XXX	360	Sur la devise : No	II.218	Tant est l'amour	av. fin 1533	F	sd	O	1543	1	8	8	(abab, bc bc),
Marot	Epigrammes I	XXXI	361	A Anne	II.218	Incontinent	av. fin 1533	F	sd	O	1543	1	8	8	(abab abab),
Marot	Epigrammes I	XXXII	362	Pour Estreines	II.218	Une assez suffisa	av. fin 1533	F	sd	O	1543	1	8	8	(abab, bc bc),
Marot	Epigrammes I	XXXIII	363	Pour Estreines	II.219	Ces quatre vers	av. fin 1533	F	sd	O	1543	1	4	4	(aa bb),
Marot	Epigrammes I	XXXIV	364	De la Statue de V	II.219	Qui dort icy ?	av. milieu 1533	C3	1533	O	1543	1	5	5	(aab ba),
Marot	Epigrammes I	XXXV	365	De Martin, & Alix	II.220	Martin menoit	av. fin été 1534	C5	1534	O	1543	1	10	10	(abab bc cdcd),
Marot	Epigrammes I	XXXVI	366	A Monsieur Braillo	II.220	C'est ung espoir	hiver 1532	C2	1532	O	1543	1	8	8	(abab baba),
Marot	Epigrammes I	XXXVII	367	Response aux Ve	II.221	Tes vers exquis	hiver 1532	C2	1532	O	1543	1	8	8	(abab bc bc),
Marot	Epigrammes I	XXXVIII	368	A Monsieur le Coq	II.221	Les chant du Coq	hiver 1532	C2	1532	O	1543	1	6	6	(aab aab),
Marot	Epigrammes I	XXXIX	369	Au dict Coq	II.222	Si le franc Coq	hiver 1532	C2	1532	O	1543	1	6	6	(ab ba ab),
Marot	Epigrammes I	XL	370	A Monsieur l'Amy	II.222	Amy de nom	av. nov. 1532	C2	1532	O	1543	1	8	8	(abaab bcc),
Marot	Epigrammes I	XLI	371	A Pierre Vuyard	II.222	Ce meschant Cor	début 1532	C2	1532	O	1543	1	10	10	(abab bc cdcd),

Marot	Epigrammes I	XLII	372	Au Roy	Il.223	Plaise au Roy	1527-1531	C3	1533	O	1543	1	12	12	(abaab bc cdccd),
Marot	Epigrammes I	XLIII	373	Du Lieutenant cri	Il.223	Lors que Maillart	août 1527	C3	1533	O	1543	1	8	8	(abab bc bc),
Marot	Epigrammes I	XLIV	374	D'une Espousée	Il.224	L'Espousé	av. 1537	F7	1537	O	1543	1	10	10	(abab bc cdcd),
Marot	Epigrammes I	XLV	375	A celluy, qui deve	Il.224	Regarder est	av. juillet 1533	C3	1533	O	1543	6	4	24	(ab ab) <-
Marot	Epigrammes I	XLVI	376	De l'Abbé, & de s	Il.225	Monsieur l'Abbé	av. 1537	C9	1537	O	1543	1	10	10	(abab bc cdcd),
Marot	Epigrammes I	XLVII	377	De frere Thibault	Il.226	Frere Thibault	av. 1538	I6	1538	O	1543	1	10	10	(abab bc cdcd),
Marot	Epigrammes I	XLVIII	378	Au Duc d'Orléans	Il.226	Prince, ce Griffon	av. mars 1538	G	1538	O	1543	1	10	10	(ab, aab bcbbc),
Marot	Epigrammes I	XLIX	379	De Dolet, sur ses	Il.227	Le noble esprit	fév. 1537-1538	G	1538	O	1543	1	8	8	(abab bc bc),
Marot	Epigrammes I	L	380	A ung quidem	Il.227	Veux tu sçavoir	août 1538	H	1538	O	1543	1	4	4	(ab ab),
Marot	Epigrammes I	LI	381	A Benest	Il.228	Benest, quand ne	av. mars 1538	H	1538	O	1543	1	4	4	(aa bb),
Marot	Epigrammes I	LII	382	Du rys de ma Dar	Il.228	Elle est tresbien	av. mars 1538	G	1538	O	1543	1	10	10	(abab bc cdcd),
Marot	Epigrammes I	LIII	383	Les cinq poinct	Il.228	Fleur de quinze a	av. mars 1538	G	1538	O	1543	1	10	10	(abab bc cdcd),
Marot	Epigrammes I	LIV	384	D'Anne, à ce prop	Il.229	Oùr parler	av. mars 1538	G	1538	O	1543	1	10	10	(abab bc cdcd),
Marot	Epigrammes I	LV	385	A Selva, & à Herc	Il.229	Demandez vous	av. mars 1538	G	1538	O	1543	1	8	8	(abab, bc bc),
Marot	Epigrammes I	LVI	386	D'Heleine de Tou	Il.230	Au moys de May	av. mars 1538	I6	1538	O	1543	1	10	10	(abab bc cdcd),
Marot	Epigrammes I	LVII	387	De Phebus, & Dia	Il.230	Le cler Phebus	av. mars	G	1538	O	1543	1	8	8	(abab bc bc),
Marot	Epigrammes I	LVIII	388	De Diane	Il.231	Hommes experts	av. mars 1538	G	1538	O	1543	1	8	8	(abab bc bc),
Marot	Epigrammes I	LIX	389	Epigramme fait	Il.231	Ung fascheux cor	av. mars 1538	G	1538	O	1543	1	8	8	(abab bc bc),
Marot	Epigrammes I	LX	390	Marot à ladicte Da	Il.231	Ung lourd vestu	av. mars 1538	G	1538	O	1543	1	10	10	(abab bc cdcd),
Marot	Epigrammes I	LXI	391	De Blanche de To	Il.232	Dedans le clos	av. juillet 1538	G	1538	O	1543	1	10	10	(abab bc cdcd),
Marot	Epigrammes I	LXII	392	A Ysabeau	Il.232	Quand j'escriroy	av. juillet 1538	G	1538	O	1543	1	10	10	(abab aabaab),
Marot	Epigrammes I	LXIII	393	De Diane	Il.233	Estre Phebus	av. mars 1538	G	1538	O	1543	1	10	10	(abab bc cdcd),
Marot	Epigrammes I	LXIV	394	D'ung importun	Il.233	Bren, laissez moy	av. mars 1538	G	1538	O	1543	1	10	10	(abab bc cdcd),
Marot	Epigrammes I	LXV	395	De Diane	Il.234	L'Enfant n'a plus	av. mars 1538	G	1538	O	1543	1	8	8	(abab bc bc),
Marot	Epigrammes I	LXVI	396	A ma Damoyse	Il.234	Mes yeulx sont bc	av. juillet 1538	G	1538	O	1543	1	10	10	(abab bc cdcd),
Marot	Epigrammes I	LXVII	397	De ma Damoyse	Il.235	En grand travail	av. mars 1538	G	1538	O	1543	1	8	8	(abab baba),
Marot	Epigrammes I	LXVIII	398	A Coridon	Il.235	La mesdisante	av. mars 1538	G	1538	O	1543	1	8	8	(abab bc bc),
Marot	Epigrammes I	LXIX	399	D'Ouy, & Nenny	Il.236	Ung doux Nenny	av. fin 1537	G	1538	O	1543	1	8	8	(abab bc bc),
Marot	Epigrammes I	LXX	400	Des blancs Mante	Il.236	Les blancs Mante	av. mars 1538	G	1538	O	1543	1	8	8	(abab bc bc),
Marot	Epigrammes I	LXXI	401	D'entretenir Dam	Il.236	Je ne sçauroy	av. mars 1538	G	1538	O	1543	1	10	10	(abab bc cdcd),
Marot	Epigrammes I	LXXII	402	D'ung poursuyvar	Il.237	Je sens en moy	av. mars 1538	G	1538	O	1543	1	10	10	(abab bc cdcd),

Marot	Epigrammes I	LXXIII	403	A celle, qui souha	Il.237	Estre de vous	av. juillet 1538	G	1538	O	1543	1	10	10	(abab bc cdcd),
Marot	Epigrammes I	LXXIV	404	Du parlement d'A	Il.238	Où allez vous	av. juillet 1538	G	1538	O	1543	1	10	10	(abab bc cdcd),
Marot	Epigrammes I	LXXV	405	De ma Dame Ysa	Il.238	Qui cuyderoit	av. juillet 1538	G	1538	O	1543	1	10	10	(abab bc cdcd),
Marot	Epigrammes I	LXXVI	406	Pour une Dame, c	Il.239	Puis que noz cue	av. juillet 1538	G	1538	O	1543	1	10	10	(abab bc cdcd),
Marot	Epigrammes I	LXXVII	407	A la femme de Th	Il.239	La mignonne	av. mars 1538	G	1538	O	1543	1	10	10	(abab bc cdcd),
Marot	Epigrammes I	LXXVIII	408	A ses Disciples	Il.240	Enfants, oyez	av.juillet 1538	G	1538	O	1543	15	2	30	(aa)x
Marot	Epigrammes I	LXXIX	409	Du beau Tetin	Il.241	Tetin relect	1535	Mayer	1538	O	1543	17	2	34	(aa)x
Marot	Epigrammes I	LXXX	410	Du laid Tetin	Il.242	Tetin, qui n'a rien	1535	G	1538	O	1543	21	2	42	(aa)x
Marot	Epigrammes II	I	411	A Anne	Il.245	Anne, ma soeur	av. juillet 1538	G	1538	O	1543	1	5	5	(ab aab),
Marot	Epigrammes II	II	412	A Merlin de Sainc	Il.245	Ta lettre (Merlin)	av. juillet 1538	G	1538	O	1543	1	6	6	(aab aab),
Marot	Epigrammes II	III	413	A soymesmes	Il.246	Si tu n'es prins	1537-1538	G	1538	O	1543	1	10	10	(abab bc cdcd),
Marot	Epigrammes II	IV	414	De la royne de Ne	Il.246	Entre aultres don	av. mars 1538	G	1538	O	1543	1	8	8	(abab, bc bc),
Marot	Epigrammes II	V	415	A François Daulp	Il.247	Celluy, qui a	av. oct. 1534	Janot	1537	O	1543	1	10	10	(abab ba acac),
Marot	Epigrammes II	VI	416	Pour ma Damoys	Il.247	D'amour entiere	av. août 1536	G	1538	O	1543	1	10	10	(abab bc cdcd),
Marot	Epigrammes II	VII	417	Estreines à Anne	Il.248	Ce nouvel an	av. mars 1538	G	1538	O	1543	1	8	8	(abab bc bc),
Marot	Epigrammes II	VIII	418	De l'Amour chast	Il.248	Amoureux suis	av. mars 1538	G	1538	O	1543	1	10	10	(abaab bcbbc),
Marot	Epigrammes II	IX	419	Epigramme, qu'il	Il.249	Pour ung Dixain	1537-1538	G	1538	O	1543	1	10	10	(abab bc cdcd),
Marot	Epigrammes II	X	420	La Royne de Nav	Il.249	Si ceulx, à qui del	1537-1538	G	1538	O	1543	1	10	10	(abaab bcddc)
Marot	Epigrammes II	XI	421	Replicque de Mar	Il.250	Mes creanciers	1537-1538	G	1538	O	1543	1	10	10	(abab bc cdcd),
Marot	Epigrammes II	XII	422	Du Roy, & de Lau	Il.250	O Laure, Laure	av. mars 1538	G	1538	O	1543	1	8	8	(abab bc bc),
Marot	Epigrammes II	XIII	423	Contre les Jaloux	Il.251	De ceulx, qui tant	avril 1535-1536	Janot	1537	O	1543	1	8	8	(abab bc bc),
Marot	Epigrammes II	XIV	424	A une Dame touc	Il.251	Qui peche plus	av. juillet 1538	G	1538	O	1543	1	8	8	(abab bc bc),
Marot	Epigrammes II	XV	425	A nom d'une Darr	Il.252	Le Noeud jadis	av. juillet 1538	G	1538	O	1543	1	10	10	(abab bc cdcd),
Marot	Epigrammes II	XVI	426	A deux Soeurs Ly	Il.252	Puis que vers vou	av. mars 1538	G	1538	O	1543	1	10	10	(abab bc cdcd),
Marot	Epigrammes II	XVII	427	A une Amye	Il.253	Si le loysir	av. mars 1538	G	1538	O	1543	1	8	8	(abab bc bc),
Marot	Epigrammes II	XVIII	428	A Renée	Il.253	Amour vous a	av. mars 1538	G	1538	O	1543	1	8	8	(abab bc bc),
Marot	Epigrammes II	XIX	429	Estreines	Il.254	Je ne sçay pas	av. mars 1538	G	1538	O	1543	1	8	8	(abab bc bc),
Marot	Epigrammes II	XX	430	Estreines à Jane	Il.254	Pour Estreines	av. mars 1538	G	1538	O	1543	1	8	8	(abab bc bc),
Marot	Epigrammes II	XXI	431	Estreines à Estier	Il.255	Après avoir	jan. 1538	G	1538	O	1543	1	8	8	(abab bc bc),
Marot	Epigrammes II	XXII	432	De ma Damoysel	Il.255	Paintres experts	av. juillet 1538	G	1538	O	1543	1	8	8	(abab bc bc),
Marot	Epigrammes II	XXIII	433	Pour une momme	Il.256	Sçavez vous	av. juillet 1538	G	1538	O	1543	2	8	16	(abab bc bc),

Marot	Epigrammes II	XXIV	434	A la bouche de D	Il.256	Bouche de Coral	jan. 1537-1538	G	1538	O	1543	1	10	10	(abab bc cdcd),
Marot	Epigrammes II	XXV	435	De ma Damoyse	Il.257	L'autre jour	av. mars 1538	G	1538	O	1543	1	8	8	(abab bc bc),
Marot	Epigrammes II	XXVI	436	A une, qui faisoit	Il.257	Quand je vous ay	n. 1537-mars 1538	G	1538	O	1543	1	8	8	(abab bc bc),
Marot	Epigrammes II	XXVII	437	A une, qui luy feit	Il.258	Ne vous forcez	jan.1537-1538	G	1538	O	1543	1	8	8	(abab bc bc),
Marot	Epigrammes II	XXVIII	438	De Cupido, & de	Il.258	Amour trouva	jan.1537-1538	G	1538	O	1543	1	8	8	(abab bc bc),
Marot	Epigrammes II	XXIX	439	De ma mere par a	Il.259	Si mon poil	av. mars 1538	G	1538	O	1543	1	10	10	(abba ac cdcd),
Marot	Epigrammes II	XXX	440	De la Duché d'Es	Il.259	Ce plaisant Val	jan. 1537-1538	G	1538	O	1543	1	10	10	(abab ba acac),
Marot	Epigrammes II	XXXI	441	Du passereau de	Il.260	Las il est mort	av. mars 1538	G	1538	O	1543	1	10	10	(abab bc cdcd),
Marot	Epigrammes II	XXXII	442	Pour Monsieur de	Il.260	Or ça vous avez v	hiver 1537-1538	G	1538	O	1543	1	10	10	(abab bc cdcd),
Marot	Epigrammes II	XXXIII	443	La Royne de Nav	Il.261	Il pensoit bien	mars 1537-1538	G	1538	O	1543	1	10	10	(abab bc cdcd),
Marot	Epigrammes II	XXXIV	444	Response de Mar	Il.261	Ce seroit trop	mars 1537-1538	G	1538	O	1543	1	10	10	(abab bc cdcd),
Marot	Epigrammes II	XXXV	445	A une Dame pour	Il.262	Endormez bien	av. mars 1538	G	1538	O	1543	1	10	10	(abab bc cdcd),
Marot	Epigrammes II	XXXVI	446	De Charles Duc d	Il.262	Nature estant	hiver 1537-1538	G	1538	O	1543	1	8	8	(abab bc bc),
Marot	Epigrammes II	XXXVII	447	A une Dame eage	Il.263	Ne pensez point	av. mars 1538	G	1538	O	1543	1	8	8	(abab bc bc),
Marot	Epigrammes II	XXXVIII	448	A Anne	Il.263	Anne ma Soeur	av. mars 1538	G	1538	O	1543	1	10	10	(abab ba acac),
Marot	Epigrammes II	XXXIX	449	De Marguerite d'A	Il.264	Ung chascun	av. mars 1538	G	1538	O	1543	1	10	10	(abab bc cdcd),
Marot	Epigrammes II	XL	450	De sa Dame, & d	Il.264	Des que m'Amye	jan. 1537-1538	G	1538	O	1543	1	10	10	(abab bc cdcd),
Marot	Epigrammes II	XLI	451	De Jane, Princes	Il.265	Bien soyt venue	juillet 1537	G	1538	O	1543	1	10	10	(abab bc cdcd),
Marot	Epigrammes II	XLII	452	De ma Damoyse	Il.265	Jeune Beaulté	hiver 1537-1538	G	1538	O	1543	1	8	8	(abab bc bc),
Marot	Epigrammes II	XLIII	453	Du conte de Lany	Il.266	Le vertueux Conte	août 1537	G	1538	O	1543	1	10	10	(abab bc cdcd),
Marot	Epigrammes II	XLIV	454	D'Albert Joueur d	Il.266	Quand Orpheus	av. 1538	G	1538	O	1543	1	10	10	(abab bc cdcd),
Marot	Epigrammes II	XLV	455	D'Anne	Il.267	Lors que je voy	av. juillet 1538	G	1538	O	1543	1	8	8	(abab bc bc),
Marot	Epigrammes II	XLVI	456	Pour ma Dame d'	Il.267	J'ay joué rondem	hiver 1537-1538	G	1538	O	1543	1	8	8	(abab bc bc),
Marot	Epigrammes II	XLVII	457	Response pour le	Il.268	Si la queue	hiver 1537-1538	T	1550	T	1550	1	8	8	(abab bc bc),
Marot	Epigrammes II	XLVIII	458	A sa commere	Il.268	Pardonnez moy	av. juillet 1538	G	1538	O	1543	1	10	10	(abab bc cdcd),
Marot	Epigrammes II	XLIX	459	A Monsieur de Ju	Il.269	L'argent par term	début 1537	G	1538	O	1543	1	8	8	(abab bc bc),
Marot	Epigrammes II	L	460	Il convie troys Po	Il.269	Demain, que Sol	jan. 1538	G	1538	O	1543	1	10	10	(abab bc cdcd),
Marot	Epigrammes II	LI	461	Du Sire de Montr	Il.270	Meur en conseil	10 fev. /mars 1538	G	1538	O	1543	1	10	10	(abab bc cdcd),
Marot	Epigrammes II	LII	462	Du Baiser	Il.270	Ce franc Baiser	av. mars 1538	G	1538	O	1543	1	8	8	(abab bc bc),
Marot	Epigrammes II	LIII	463	Epigramme de Sa	Il.271	Ainsi qu'ung jour	av. mars 1538	G	1538	O	1543	7	2	14	(aa)x
Marot	Epigrammes II	LIV	464	A Anne	Il.271	Puis qu'il vous pla	av. juillet 1538	G	1538	O	1543	1	10	10	(abab bc cdcd),

Marot	Epigrammes II	LV	465	A Jane	Il.272	Vostre bouche	av. mars 1538	G	1538	O	1543	1	8	8	(abab bc bc),
Marot	Epigrammes II	LVI	466	A la Royne de Na	Il.272	Nous fusmes	av. juillet 1538	G	1538	O	1543	1	8	8	(abab bc bc),
Marot	Epigrammes II	LVII	467	A Anne, du jour d	Il.273	Puis que vous po	av. juillet 1538	G	1538	O	1543	1	9	9	(abab bc dcd),
Marot	Epigrammes II	LVIII	468	Des cerfz en rut,	Il.273	Les cerfz en rut	av. juillet 1538	G	1538	O	1543	1	10	10	(aabccb bdbd),
Marot	Epigrammes II	LIX	469	A Maurice de Sce	Il.274	En m'oyant chant	dec. 1536-1538	G	1538	O	1543	1	8	8	(abab bc bc),
Marot	Epigrammes II	LX	470	Au Poète Borbon	Il.274	L'enfant Amour	av. juillet 1538	G	1538	O	1543	1	10	10	(abab bc cdcd),
Marot	Epigrammes II	LXI	471	Il salue Anne	Il.275	Dieu te gard	av. juillet 1538	G	1538	O	1543	1	8	8	(abab bc bc),
Marot	Epigrammes II	LXII	472	Dialogue de luy, &	Il.275	Muse, dy moy	av. juillet 1538	G	1538	O	1543	1	8	8	(ab,ab, bc, bc),
Marot	Epigrammes II	LXIII	473	D'une Dame de N	Il.276	Ung jour la Dame	av. mars 1538	G	1538	O	1543	1	10	10	(abab bc cdcd),
Marot	Epigrammes II	LXIV	474	Response faicte p	Il.276	Le peu d'Amour	av. mars 1538	G	1538	O	1543	1	10	10	(abab bc cdcd),
Marot	Epigrammes II	LXV	475	Replicque de Mar	Il.277	Je n'ay pas dict	av. mars 1538	G	1538	O	1543	1	8	8	(abab bc bc),
Marot	Epigrammes II	LXVI	476	D'Anne	Il.277	Jamais je ne conf	av. juillet 1538	G	1538	O	1543	1	10	10	(abab bc cdcd),
Marot	Epigrammes II	LXVII	477	Au Roy de Navar	Il.278	Mon second Roy	in dec. 1537-1538	G	1538	O	1543	1	10	10	(abab bc cdcd),
Marot	Epigrammes II	LXVIII	478	Du retour du Roy	Il.278	Laissons ennuy	in dec. 1537-1538	G	1538	O	1543	1	10	10	(abab bc cdcd),
Marot	Epigrammes II	LXIX	479	De ma Dame de	Il.279	A l'approcher	fin dec. 1537	G	1538	O	1543	1	10	10	(abab bc cdcd),
Marot	Epigrammes II	LXX	480	De l'entrée des R	Il.279	Prenons le cas	début jan. 1538	G	1538	O	1543	1	10	10	(abab bc cdcd),
Marot	Epigrammes II	LXXI	481	Pour le May plant	Il.280	Au Ciel n'y a	mai 1538	G	1538	O	1543	sonnet	14	14	(abba, abba, ccd, eed),
Marot	Epigrammes II	LXXII	482	A ma Dame de P	Il.280	Vous avez droit	avril 1535-1536	G	1538	O	1543	1	10	10	(abab bc cdcd),
Marot	Epigrammes II	LXXIII	483	A Renée de Parte	Il.281	Quand vous oyez	avril 1535-1536	G	1538	O	1543	1	10	10	(abab bc cdcd),
Marot	Epigrammes II	LXXIV	484	Du moys de May,	Il.281	Moys amoureux	av. mars 1538	G	1538	O	1543	1	8	8	(abab bc bc),
Marot	Epigrammes II	LXXV	485	De son feu, & de	Il.282	Puis qu'au milieu	avril 1535-1536	G	1538	O	1543	1	8	8	(abab bc bc),
Marot	Epigrammes II	LXXVI	486	Au Roy	Il.282	Tandis, que j'esto	début 1537	G	1538	O	1543	1	10	10	(abab bc cdcd),
Marot	Epigrammes II	LXXVII	487	A maistre Guillau	Il.283	Va tost Dixain	début 1537	G	1538	O	1543	1	10	10	(abab bc cdcd),
Marot	Epigrammes II	LXXVIII	488	Response à deux	Il.283	Adolescents qui la	av. 1542	L	1542	O	1542	sonnet	14	14	(abba, abba, ccd, eed),
Marot	Epigrammes II	LXXIX	489	D'une mal mariée	Il.284	Fille, qui prends	av. 1542	L	1542	O	1543	1	8	8	(abab baba),
Marot	Epigrammes II	LXXX	490	A une, qui portoit	Il.284	Tant que le bleu	av. 1542	L	1542	O	1543	1	6	6	(aab aab),
Marot	Epigrammes II	LXXXI	491	A Cravan, sien Ar	Il.285	Amy Cravan	av. 1540	L	1542	O	1543	1	12	12	(abab, bcc, ddede),
Sainte M	Epigrammes II	LXXXII	492	Sainte Marthe à	Il.285	Il fut un bruyt	av. 1540	de note d'ed.				1	10	10	(abab bc cdcd),
Marot	Epigrammes II	LXXXIII	493	A Anne	Il.286	Puis que les vers	av. juillet 1538	G	1538	O	1543	1	12	12	(abab bc bc cdcd),
Marot	Epigrammes III	I	494	Sur la devise de J	Il.287	DE PEU ASSEZ	av. 1533	E2	1533	E2	1533	2a+1	4	8+1	(ab ab), <- +1
Marot	Epigrammes III	II	495	Distique	Il.287	Peu de Villons	av. sept. 1533	E3	1533	E3	1533	1	2	2	(aa)

Marot	Epigrammes III	III	496	Au Roy, nostre sc	II.288	Si en Villon	av. sept. 1533	E3	1533	E3	1533	1	8	8	(abab bc bc),
Marot (?)	Epigrammes III	IV	497	Dizain sur le dict	II.288	De la Sorbonne	av. 1534	F4	1538	F4	1538	1	10	10	(abab bc cdcd),
Marot (?)	Epigrammes III	V	498	Huictain	II.289	Le Roy, aymant	av. fin 1534	F4	1538	F4	1538	1	8	8	(abab bc bc),
Marot ?	Epigrammes III	VI	499	Remede contre la	II.289	Recipe assis	av. juillet 1533	C3	1533	C3	1533	3	8	24	(abab bc bc),
Marot (?)	Epigrammes III	VII	500	A Geoffroy Brular	II.290	Nostre maistre	av. juillet 1533	C3	1533	C3	1533	R5	5, 3, 5,	13	(aabba, aab*, aabba*,)
anonyme	Epigrammes III	VIII	501	Ce que aulcuns T	II.291	Au feu, au feu	mai 1533	C3	1533	C3	1533			19	pièce sans périodicité rimique
Marot	Epigrammes III	IX	502	Responce de Cle	II.292	En l'eau, en l'eau	mai 1533	C3	1533	C3	1533	R4	4, 2, 4,	10	(abba, ba*, abba*,)
Marot	Epigrammes III	X	503	Dizain à ce propo	II.292	Au feu, en l'eau	mai 1533	C3	1533	C3	1533	1	10	10	(abab bc cdcd),
Marot ??	Epigrammes III	XI	504	Sur Juppiter ex al	II.293	Tous les sermens	av. juillet 1533	C3	1533	C3	1533	1	8	8	(abba acac),
Marot	Epigrammes III	XII	505	Dicton en ryme c	II.293	Sus, quatre vers	1527 ?	édite XVIe		V4	sd	1	4	4	(ab ab),
Robinet	Epigrammes III	XIII.1	506	Robinet à Marot	II.294	Pres de ton cueu	1530 ?	édite XVIe		V6	sd	1	8	8	(aabb ccdd),
Marot	Epigrammes III	XIII.2	507	Marot à Robinet	II.294	Tu es logé	1530 ?	édite XVIe		V6	sd	1	8	8	(aa bb cc dd),
Marot ??	Epigrammes III	XIV	508	Dizain	II.294	Veue que suys né	date incertaine	édite XVIe		V7	sd	1	10	10	(abab ba abab),
Marot (?)	Epigrammes III	XV	509	Au grand Maistre	II.295	Il pleut au Roy	1528 ?	édite XVIe		X	sd	1	10	10	(abab bc cdcd),
Marot*	Epigrammes III	XVI	510	Epigramme par m	II.295	Qu'esse qu'Huba	1537	édite XVIe		V1	sd	7	2	14	(aa)x
Marot	Epigrammes III	XVII	511	A Madame de Fe	II.296	Quant la vertu	avril 1535	F7	1537	I	1538	1	10	10	(abab bc cdcd),
Marot	Epigrammes III	XVIII	512	De marot sorty du	II.297	Mes Amys, j'ay ch	avril-mai 1535	F7	1537	I	1538	1	10	10	(abab bc cdcd),
Marot	Epigrammes III	XIX	513	Sonnet à Madam	II.297	Me souvenant	été 1536	T	1550	I revu	1538	sonnet	14	14	(abba, abba, ccd, ccd),
Marot	Epigrammes III	XX	514	Au Roy	II.298	Plaise au Roy	mars 1537	édite XVIe		I	1538	1	10	10	(abaab bacca),
Marot	Epigrammes III	XXI	515	A la ville de Paris	II.298	Paris, tu m'as fait	av. mars 1538	P	1544	I	1538	1	8	8	(abab bc bc),
Marot	Epigrammes III	XXII	516	Au Roy, pour estr	II.299	Ce nouvel an	printemps 1537	T	1550	T	1550	1	10	10	(abab bc cdcd),
Marot	Epigrammes III	XXIII	517	De la prise du Ch	II.299	C'est à François	avril 1537	édite XVIe		I	1538	1	10	10	(abab bc cdcd),
Marot	Epigrammes III	XXIV	518	Sonnet de la diffe	II.300	L'un s'est veu pris	printemps 1537	édite XVIe		I	1538	sonnet	14	14	(abba, abba, ccd, ccd),
Marot	Epigrammes III	XXV	519	Sur la devise de l	II.300	La devise de l'en	printemps 1537	édite XVIe		I	1538	1	8	8	(abab bc bc),
Marot	Epigrammes III	XXVI	520	Contre Sagon	II.301	Si je fais parler	fin 1537	édite XVIe		I	1538	1	10	10	(abab bc cdcd),
Marot	Epigrammes III	XXVII	521	Cinquain	II.301	Janeton a du teto	av. mars 1538	édite XVIe		I	1538	1	5	5	contre-rime
Marot	Epigrammes III	XXVIII	522	Pour le Perron de	II.302	Icy est le Perron	juin 1541	L	1542	O	1543	5	4	20	(ab ab),
Marot	Epigrammes III	XXIX	523	Pour le Perron de	II.303	Voicy le Val	été 1541	P	1544	P	1544	1	10	10	(aa bb cc dd ee),
Marot	Epigrammes III	XXX.1	524	Pour le Perron de	II.303	Tous chevaliers	été 1541	T	1550	T	1550	1	12	12	(abab bcbb ddee),
Marot	Epigrammes III	XXX.2	525	Pour le Perron de	II.304	Le Chevalier	été 1541	T	1550	T	1550	1	6	6	(aa bb cc),
Marot	Epigrammes III	XXX.3	526	Pour le Perron de	II.304	Vous chevaliers e	été 1541	T	1550	T	1550	1	8	8	(abab bc bc),

Marot	Epigrammes III	XXX.4	527	Pour le Perron de	Il.305	C'est pour la sou	été 1541	T	1550	T	1550	1	12	12	(abab bc bc adad),
Marot	Epigrammes III	XXXI	528	De Monsieur du V	Il.305	Toy noble esprit	début 1539	P	1544	P	1544	1	8	8	(abab bc bc),
Du Val	Epigrammes III	XXXII	529	Responce de du V	Il.306	Toy noble esprit	début 1539	P	1544	P	1544	1	10	10	(abab bc cdcd),
Marot	Epigrammes III	XXXIV	530	De Madame de l'	Il.306	Celle qui porte	juillet 1538-1542	P	1544	P	1544	1	10	10	(abaab bcddc),
Marot	Epigrammes III	XXXV	531	A l'Empereur	Il.307	Lors que (Cesar)	jan. 1540	P	1544	P	1544	1	8	8	(abab bc bc),
Marot	Epigrammes III	XXXVI	532	De Viscontin, & d	Il.307	Incontinent que V	printemps 1537	P	1544	P	1544	1	10	10	(abab bc cdcd),
Marot	Epigrammes III	XXXVII	533	D'un gros Prieur	Il.308	Un gros Prieur	date incertaine	P	1544	P	1544	1	10	10	(abab bc cdcd),
Salet ? M	Epigrammes III	XXXVIII	534	De la Ville de Lyo	Il.308	On dira	av. 1540	I11	1539	P	1544	1	8	8	(abab bc bc),
Marot	Epigrammes III	XXXIX	535	A une, dont il ne p	Il.309	Puisqu'il convient	av. 1542	P	1544	P	1544	1	8	8	(abab bc bc),
Marot	Epigrammes III	XL	536	A Pierre Marrel, le	Il.309	Ton vieil Coustea	nov. dec. 1536	P	1544	P	1544	1	10	10	(aa bb cc dd ee),
Marot	Epigrammes III	XLI	537	De Alix, & de Mar	Il.310	Martin estoit	sd	P	1544	P	1544	1	8	8	(abab bc bc),
Marot	Epigrammes III	XLII	538	D'un Cheval, & d'	Il.310	Si j'ay comptant	1538-1544	P	1544	P	1544	1	8	8	(abab bc bc),
Marot	Epigrammes III	XLIII	539	D'une Dame desir	Il.311	Ains que me veoi	1538-1544	P	1544	P	1544	1	10	10	(abab bc cdcd),
Marot	Epigrammes III	XLIV	540	A une Dame de L	Il.311	Si le loysir	av. été 1538	P	1544	P	1544	1	8	8	(abab bc bc),
Marot	Epigrammes III	XLV	541	Responce par La	Il.312	Quant tu voudras	av. été 1538	P	1544	P	1544	1	8	8	(abab bc bc),
Marot	Epigrammes III	XLVI	542	A Monsieur Crass	Il.312	Cesse, Crassus	été 1538-1542	P	1544	P	1544	1	10	10	(abab bc cdcd),
Marot	Epigrammes III	XLVII	543	D'un mauvais Poë	Il.313	Sans fin (paovre s	1537 ?	S	1547	S	1547	1	4	4	(aa bb),
Marot	Epigrammes III	XLVIII.1	544	Mommerie de qua	Il.313	Prenez en gré	fin 1537	S	1547	S	1547	1	6	6	(aab aab),
Marot	Epigrammes III	XLVIII.2	545	Mommerie de qua	Il.313	Pour resjouyr	fin 1537	S	1547	S	1547	1	8	8	(abab bc bc),
Marot	Epigrammes III	XLVIII.3	546	Mommerie de qua	Il.314	Madame, [c]jes es	fin 1537	S	1547	S	1547	1	6	6	(aab ccb),
Marot	Epigrammes III	XLVIII.4	547	Mommerie de qua	Il.314	L'habit est blanc	fin 1537	S	1547	S	1547	1	6	6	(aab ccb),
Marot	Epigrammes III	XLVIII.5	548	Mommerie de qua	Il.314	Recevez en gré	fin 1537	S	1547	S	1547	1	8	8	(abab bc bc),
Marot	Epigrammes III	XLVIII.6	549	Mommerie de qua	Il.315	C'est ung don fai	fin 1537	S	1547	S	1547	1	8	8	(abab bc bc),
Marot	Epigrammes III	XLIX	550	D'ysabeau	Il.315	Ysabeau, ceste fi	av. 1542	S	1547	S	1547	1	8	8	(abab bc bc),
Marot	Epigrammes III	L	551	Huictain	Il.315	J'ay une lettre	ap. été 1538-1540	S	1547	S	1547	1	8	8	(abab bc bc),
Marot	Epigrammes III	LI	552	Dixain	Il.316	Une dame du tem	av. 1538	I6	1538	S	1547	1	10	10	(abab bc cdcd),
Marot	Epigrammes III	LII	553	Du retour de Talla	Il.316	Puis que voyons	fin 1537	S	1547	S	1547	1	10	10	(abab bc cdcd),
Marot	Epigrammes III	LIII	554	Huictain	Il.317	Plus ne suis	été 1538-1542	L2	1542	S	1547	1	8	8	(abab bc bc),
Marot	Epigrammes III	LIV	555	Responce au huid	Il.317	Ne menez plus	été 1538-1542	S	1547	S	1547	1	8	8	(abab bc bc),
Marot	Epigrammes III	LV	556	Sur le mesme pro	Il.318	Pourquoy voulez	été 1538-1542	S	1547	S	1547	1	8	8	(abab bc bc),
Marot	Epigrammes III	LVI	557	A Anne	Il.318	Le cler Soleil	été 1538-1542	S	1547	S	1547	1	8	8	(abab bc bc),

Marot	Epigrammes III	LVII	558	Dizain	II.318	Malheureux suis	av. 1537	S	1547	S	1547	1	10	10	(abab bc cdcd),
Marot	Epigrammes III	LVIII	559	Dizain au Roy, en	II.319	Lorsque la peur	1543-1544	S	1547	S	1547	1	10	10	(abab bc cdcd),
Marot	Epigrammes III	LIX	560	A ung jeune Esco	II.319	Charles, mon fils	av. 1542	S	1547	S	1547	1	5	5	(aab ba),
Marot	Epigrammes III	LX	561	Epigramme à la lo	II.320	Si mon Seigneur	ap. été 1538-1542	S	1547	S revu	1547	1	12	12	(abab bc bc cdcd),
Marot	Epigrammes III	LXI	562	Contre l'inique. A	II.320	Fuyez, fuyez	ap. été 1538-1542	Q	1546	Q	1546	1	13	13	(aabaab bc cdccd),
Galland	Epigrammes III	LXII	563	A Marot, de Galla	II.321	Pour l'interest	av. automne 1542	S1	1547	S1	1547	1	10	10	(abab bc cdcd),
Marot	Epigrammes III	LXIII	564	Response par Cle	II.321	Quand devers mo	av. automne 1542	S1	1547	S1	1547	1	10	10	(abab bc cdcd),
Marot	Epigrammes III	LXIV	565	Audit Galland	II.322	Pensant en moy	av. automne 1542	S1	1547	S1	1547	1	10	10	(abab bc cdcd),
Seyssel	Epigrammes III	LXV	566	Dizain, sur Thucy	II.322	Voyez l'histoire	1527	A8	1527	A8	1527	1	10	10	(abab bc cdcd),
Marot	Epigrammes III	LXVI	567	Sur l'esleu Macau	II.323	Si sçavoir veulx	1539	I10	1539	I10	1539	1	10	10	(abaab bc bcbc),
Marot	Epigrammes III	LXVII	568	Du mesme, aux le	II.323	Des bons propoz	1539	I10	1539	I10	1539	1	8	8	(abab bc bc),
Marot	Epigrammes III	LXVIII	569	Au Roy, pour estr	II.324	Si le Roy seul	1537	T	1550	T	1550	1	12	12	(abab bc bc cdcd),
Marot	Epigrammes III	LXIX	570	De Frere Thibaud	II.324	Frere Thibaud	été 1538-1544	T	1550	T	1550	1	8	8	(abab bc bc),
Marot	Epigrammes III	LXX	571	De l'an 1544	II.325	Le cours du ciel	1544	T	1550	T	1550	1	10	10	(abab bc cdcd),
Marot	Epigrammes III	LXXI	572	D'un usurier, pris	II.325	Un usurier	été 1538-1544	T	1550	T	1550	1	12	12	(abab bc cd dede),
Marot	Epigrammes III	LXXII	573	D'un advocat jou	II.326	Un advocat	été 1538-1544	T	1550	T	1550	1	12	12	(abab bc cd dede),
Marot	Epigrammes III	LXXIII	574	Du lieutenant de	II.326	Un lieutenant	1538-1544	T	1550	T	1550	1	10	10	(abab bc cdcd),
Marot	Epigrammes III	LXXIV	575	D'un Moyne & d'u	II.327	Le Moyne un jour	av. 1544	T	1550	T	1550	1	10	10	(abab bc cdcd),
Marot	Epigrammes III	LXXV	576	D'un orgueilleux e	II.327	T'esbahys tu	août 1542-1543	T	1550	T	1550	1	4	4	(aa bb),
Gelais ? N	Epigrammes III	LXXVI	577	D'Annette & Marg	II.328	Ces jours passez	sd	T	1550	T	1550	1	8	8	(abab bc bc),
Marot	Epigrammes III	LXXVII	578	A une vieille, pris	II.328	Veux tu, vieille ric	été 1538-1544	T	1550	T	1550	1	8	8	(abab bc bc),
Marot	Epigrammes III	LXXVIII	579	Du tetin de Catau	II.329	Celuy qui dit	av. 1544	T	1550	T	1550	1	8	8	(abab bc bc),
Marot	Epigrammes III	LXXIX	580	Du messire Jan c	II.329	Messire Jan	av. 1544	T	1550	T	1550	3	6	18	(abab bc), <-
Marot	Epigrammes III	LXXX	581	D'un Cordelier	II.330	Un Cordelier	été 1538-1544	T	1550	T	1550	1	10	10	(abab bc cdcd),
Marot	Epigrammes III	LXXXI	582	D'un amoureux &	II.330	L'autre jour	av. 1544	T	1550	T	1550	1	8	8	(abab bc bc),
Marot	Epigrammes III	LXXXII	583	A une Dame de F	II.331	Ma Dame	1544	T	1550	T	1550	1	8	8	(abab bc bc),
Marot	Epigrammes III	LXXXIII	584	Du petit Pierre &	II.331	Le petit Pierre	av. 1544	T	1550	T	1550	1	8	8	(abab bc bc),
Marot	Epigrammes III	LXXXIV	585	De Nanny	II.332	Nanny desplaist	av. 1544	T	1550	T	1550	1	8	8	(abab bc bc),
Marot	Epigrammes III	LXXXV	586	D'un Ouy	II.332	Un Ouy	av. 1544	T	1550	T	1550	1	10	10	(abab bc cdcd),
Marot	Epigrammes III	LXXXVI	587	Le souhaiz d'un c	II.333	Pour tous souhaiz	av. sept. 1544	T	1550	T	1550	1	8	8	(abab baba),
Marot	Epigrammes III	LXXXVII	588	De Robin & Catin	II.333	Un jour d'yver	av. 1544	T	1550	T	1550	1	10	10	(abab bc cdcd),

Gelais ?	Epigrammes III	LXXXVIII	589	A Anne	Il.334	L'heur ou malheur	av. 1544	T	1550	T	1550	1	8	8	(abab bcbc),
Marot	Epigrammes III	LXXXIX	590	D'une, qui alla voir	Il.334	Une Catin	av. sept. 1544	T	1550	T	1550	1	8	8	(abab bcbc),
Marot	Epigrammes III	XC	591	D'un escolier, & d'un	Il.335	Comme une escolier	av. automne 1544	T	1550	T	1550	1	8	8	(abab bcbc),
Marot	Epigrammes III	XCI	592	De sa maistresse	Il.335	Quand je voy	av. automne 1544	T	1550	T	1550	1	7	7	(abab cbc),
Marot ??	Epigrammes III	XCII	593	Du jeu d'Amours	Il.335	Pour un seul coup	av. automne 1544	T	1550	T	1550	1	8	8	(aa bb cc dd),
Marot ?	Epigrammes III	XCIII	594	Aux lecteurs, sur	Il.336	Ceux qui attaintz	av. automne 1544	P4	1545	P4	1545	10	2	20	(aa)x
Marot	Epigrammes III	XCIV	595	Huictain à M. Marot	Il.337	L'Espitre, & l'Epig	jan. 1543	P5	1546	P5	1546	1	8	8	(abab, cdcd),
Marot	Epigrammes III	XCV	596	Dizain, au mesme	Il.337	Je ne suis pas	mai 1543	P5	1546	P5	1546	1	10	10	(abab bc cdcd),
Marot	Epigrammes III	XCVI	597	A madame de la Roche	Il.337	Adieu ce bel oeil	fin 1543	Q1	1549	Q1	1549	1	8	8	(abab bcbc),
Marot	Epigrammes III	XCVII	598	Salutation du camp	Il.338	Soit en ce camp	avril 1544	Q1	1549	Q1	1549	1	10	10	(abab bc cdcd),
Marot	Epigrammes III	XCVIII	599	Clement Marot, a	Il.338	Bien peu d'enfant	1543	N1	1543	N1	1543	1	10	10	(abab bc cdcd),
Marot ?	Epigrammes III	XCIX	600	Dizain, ou non de	Il.339	Madame, il n'est	date incertaine	édite XVIe		V	sd	1	10	10	(abab bc cdcd),
Marot	Epigrammes IV	I	601	Au Roy	Il.341	Quoy que souvent	av. mars 1538	S	1547	S	1547	1	8	8	(abab bcbc),
Marot	Epigrammes IV	II	602	A Monsieur Caste	Il.342	Tu dis (Prelat)	1539-1541	I4	1541	S	1547	1	10	10	(abab bc cdcd),
Marot	Epigrammes IV	III	603	De la Chienne de	Il.343	Mignonne	été 1538-1542	S	1547	S	1547	24	2	48	(aa)x
Marot	Epigrammes IV	IV	604	De soy mesmes	Il.345	Marot, voicy	av. mars 1538	O4	1544	S	1547	8	2	18	(aa)x
Marot	Epigrammes IV	V	605	De la tristesse de	Il.346	C'est grand pitié	av. mars 1538	S	1547	S	1547	1	10	10	(abab bc cdcd),
Marot	Epigrammes IV	VI	606	D'une qui se vant	Il.347	Vous estes belle	av. mars 1538	S	1547	S	1547	1	8	8	(abab bcbc),
Marot	Epigrammes IV	VII	607	A Anthoine	Il.347	Si tu es paouvre	av. 1544 ?	S	1547	S	1547	1	4	4	(ab ab),
Marot	Epigrammes IV	VIII	608	De Jehan Jehan	Il.348	Tu as tout seul	av. sept. 1544	S	1547	S	1547	1	8	8	(abab bcbc),
Marot	Epigrammes IV	IX	609	A Hilaire	Il.348	Des que tu viens	av. sept. 1544	S	1547	S revu	1547	1	10	10	(abab bc cdcd),
Marot	Epigrammes IV	X	610	Dizain	Il.349	Riche ne suis	1538-1544	S	1547	S	1547	1	10	10	(abab bc cdcd),
Marot	Epigrammes IV	XI	611	A une Layde	Il.350	Tousjours voudrie	1538-1544	S	1547	S	1547	1	8	8	(abab bcbc),
Marot	Epigrammes IV	XII	612	A Jehan	Il.350	Jehan, je ne t'ayn	1538-1544	S	1547	S	1547	1	4	4	(ab ab),
Marot	Epigrammes IV	XIII	613	D'ung Abbé	Il.351	L'abbé a ung proc	1538-1544	S	1547	S	1547	1	6	6	(aab ccb),
Marot	Epigrammes IV	XIV.1	614	D'ung advocat igr	Il.351	Tu veulx que bruy	1538-1544	S	1547	S	1547	1	8	8	(abba, acac),
Marot	Epigrammes IV	XIV.2	615	D'ung advocat igr	Il.352	Quand d'ung chas	1538-1544	S	1547	S	1547	1	8	8	(abba, acac),
Marot	Epigrammes IV	XV	616	D'Alix	Il.352	Jamais Alix	1538-1544	S	1547	S	1547	1	8	8	(abab bcbc),
Marot	Epigrammes IV	XVI.1	617	A Roulet	Il.353	Quand Monsieur	1538-1544	S	1547	S	1547	1	5	5	(aab ab),
Marot	Epigrammes IV	XVI.2	618	Au mesme, Huict	Il.353	Roulet, quand M	1538-1544	édite XVIe		V1	sd	1	8	8	(abab bcbc),
Marot	Epigrammes IV	XVII	619	A Ysabeau	Il.354	Ysabeau, Lundy	av. mars 1538	O5	1544	S	1547	1	8	8	(abab bcbc),

Marot	Epigrammes IV	XVIII	620	De Cathin et Jané	Il.354	Jadis, Cathin	av. mars 1538	S	1547	S	1547	1	7	7	(aab bcbc),
Marot	Epigrammes IV	XIX	621	D'une vieille	Il.355	S'il m'en souvient	av. mars 1538	O5	1544	S	1547	1	8	8	(abab bcbc),
Marot	Epigrammes IV	XX.1	622	De Macé Longis	Il.356	Ce prodigue	mars 1538-1544	S	1547	S	1547	1	6	6	(aab ccb),
Marot	Epigrammes IV	XX.2	623	De Macé Longis	Il.356	Ce prodigue	mars 1538-1544	S	1547	S	1547	1	6	6	(aab ccb),
Marot	Epigrammes IV	XXI	624	De Macée	Il.356	Maccée me veulx	av. mars 1538	O5	1544	S	1547	1	8	8	(abab bcbc),
Marot	Epigrammes IV	XXII	625	De Pauline	Il.357	Pauline est riche	av. mars 1538	O5	1544	S revu	1547	1	6	6	(aab ccb),
Marot	Epigrammes IV	XXIII	626	D'ung mauvais re	Il.357	Cil qui mieux aym	av. 1544	S	1547	S	1547	1	6	6	(aab ccb),
Marot	Epigrammes IV	XXIV	627	De la Formis enc	Il.358	Dessoubz l'Arbre	1538-1544	S	1547	S	1547	1	10	10	(abab bc cdcd),
Marot	Epigrammes IV	XXV	628	Du Savetier	Il.359	Toy qui tirois	1538-1544	S	1547	S	1547	1	10	10	(abab bc cdcd),
Marot	Epigrammes IV	XXVI	629	De Martin, & de C	Il.359	Catin veult espou	av. automne 1544	P	1544	S	1547	1	4	4	(ab ab),
Marot	Epigrammes IV	XXVII	630	A Geoffroy Brusla	Il.360	Tu painctz ta bart	av. sept. 1544	P	1544	P	1544	1	8	8	(abab bcbc),
Marot	Epigrammes IV	XXVIII	631	Des Poètes Franc	Il.361	De Jan de Meun	mars 1538-1540	E11?		S	1547	1	12	12	(aa bb cc dd ee ff),
Marot	Epigrammes IV	XXIX	632	A Estienne Dolet	Il.362	Tant que voudras	ap. été 1538	T	1550	T	1550	1	8	8	(abab bcbc),
Marot	Epigrammes IV	XXX	633	D'un Lymosin	Il.362	C'est grand cas	av. automne 1544	T	1550	T	1550	1	8	8	(abab bcbc),
Marot	Epigrammes IV	XXXI	634	A F. Rabelais	Il.363	S'on nous laissez	ap. été 1538-1542	T	1550	T	1550	7	2	14	(aa)x
Marot	Epigrammes IV	XXXII	635	Du Curé. Imitati	Il.364	Au curé	ap. mars 1538	T	1550	T	1550	1	8	8	(abab bcbc),
Marot	Epigrammes IV	XXXIII	636	De la convalesce	Il.365	Roy des François	aout 1537	S	1547	S	1547	14	2	28	(aa)x
Marot	Les Estreines	I	637	A la Royne	Il.369	Au ciel	sd	I5	1541	O	1543	1	5	5	(aab ba),
Marot	Les Estreines	II	638	A ma Dame la Da	Il.369	A ma Dame	sd	I5	1541	O	1543	1	5	5	(aab ba),
Marot	Les Estreines	III	639	A ma Dame Marg	Il.370	A la noble Margue	sd	I5	1541	O	1543	1	5	5	(aab ba),
Marot	Les Estreines	IV	640	A ma Dame la Pr	Il.370	La Mignonne	sd	I5	1541	O	1543	1	5	5	(aab ba),
Marot	Les Estreines	V	641	A ma Dame de N	Il.370	A la Duchesse de	sd	I5	1541	O	1543	1	5	5	(aab ba),
Marot	Les Estreines	VI	642	A ma Dame de M	Il.371	Vostre beaulté	sd	I5	1541	O	1543	1	5	5	(aab ba),
Marot	Les Estreines	VII	643	A ma Dame d'Est	Il.371	Sans prejudice	sd	I5	1541	O	1543	1	5	5	(aab ba),
Marot	Les Estreines	VIII	644	A elle encores	Il.371	Vous reprendrez	sd	I5	1541	O	1543	1	5	5	(aab ba),
Marot	Les Estreines	IX	645	A la Contesse de	Il.372	Veux ceste belle je	sd	I5	1541	O	1543	1	5	5	(aab ba),
Marot	Les Estreines	X	646	A ma Dame l'Adm	Il.372	La douce beaulté	sd	I5	1541	O	1543	1	5	5	(aab ba),
Marot	Les Estreines	XI	647	A ma Dame la gra	Il.372	Que voulez vous	sd	I5	1541	O	1543	1	5	5	(aab ba),
Marot	Les Estreines	XII	648	A ma Dame de C	Il.373	Noz yeulx de veot	sd	I5	1541	O	1543	1	5	5	(aab ba),
Marot	Les Estreines	XIII	649	A ma Dame de l'E	Il.373	A la beaulté de l'E	sd	I5	1541	O	1543	1	5	5	(aab ba),
Marot	Les Estreines	XIV	650	A Miolans l'Aisné	Il.373	Miolans l'aisnée e	sd	I5	1541	O	1543	1	5	5	(aab ba),

Marot	Les Estreines	XV	651	A Miolans la jeune	Il.374	A Miolans la puis	sd	I5	1541	O	1543	1	5	5	(aab ba),
Marot	Les Estreines	XVI	652	A Bonneval	Il.374	Sa fleur durer	sd	I5	1541	O	1543	1	5	5	(aab ba),
Marot	Les Estreines	XVII	653	A Chastagneray	Il.374	Garde toy de des	sd	I5	1541	O	1543	1	5	5	(aab ba),
Marot	Les Estreines	XXVIII	654	A Torcy	Il.375	Damoyselle de T	sd	I5	1541	O	1543	1	5	5	(aab ba),
Marot	Les Estreines	XIX	655	A Douartis	Il.375	Cent nobles	sd	I5	1541	O	1543	1	5	5	(aab ba),
Marot	Les Estreines	XX	656	A Cardelan	Il.375	C'est bon pays	sd	I5	1541	O	1543	1	5	5	(aab ba),
Marot	Les Estreines	XXI	657	A ma Dame de B	Il.376	S'on veulx chang	sd	I5	1541	O	1543	1	5	5	(aab ba),
Marot	Les Estreines	XXII	658	A ma Damoyselle	Il.376	Soubz vos attours	sd	I5	1541	O	1543	1	5	5	(aab ba),
Marot	Les Estreines	XXIII	659	A ma Damoyselle	Il.376	Belle, quand foy j	sd	I5	1541	O	1543	1	5	5	(aab ba),
Marot	Les Estreines	XXIV	660	A Telligny	Il.377	Montreul monstre	sd	I5	1541	O	1543	1	5	5	(aab ba),
Marot	Les Estreines	XXV	661	A Ryeulx	Il.377	Damoyselle de R	sd	I5	1541	O	1543	1	5	5	(aab ba),
Marot	Les Estreines	XXVI	662	A Davaugour	Il.377	Nature, ouvriere s	sd	I5	1541	O	1543	1	5	5	(aab ba),
Marot	Les Estreines	XXVII	663	A Helly	Il.378	Dixhuyc t ans	sd	I5	1541	O	1543	1	5	5	(aab ba),
Marot	Les Estreines	XXVIII	664	A la Chapelle	Il.378	J'estreine de nom	sd	I5	1541	O	1543	1	5	5	(aab ba),
Marot	Les Estreines	XXIX	665	A Brazay	Il.378	En sa doulceur	sd	I5	1541	O	1543	1	5	5	(aab ba),
Marot	Les Estreines	XXX	666	A Memillon	Il.379	Si quelcun	sd	I5	1541	O	1543	1	5	5	(aab ba),
Marot	Les Estreines	XXXI	667	A Lursinge	Il.379	Je puisse devenir	sd	I5	1541	O	1543	1	5	5	(aab ba),
Marot	Les Estreines	XXXII	668	A Lucesse	Il.379	Cest An vous fast	sd	I5	1541	O	1543	1	5	5	(aab ba),
Marot	Les Estreines	XXXIII	669	A Bye	Il.380	Voz grâces	sd	I5	1541	O	1543	1	5	5	(aab ba),
Marot	Les Estreines	XXXIV	670	A la Baulme	Il.380	Bien doibt la Baul	sd	I5	1541	O	1543	1	5	5	(aab ba),
Marot	Les Estreines	XXXV	671	A Saintan	Il.380	De response	sd	I5	1541	O	1543	1	5	5	(aab ba),
Marot	Les Estreines	XXXVI	672	A Brueil l'aisnée	Il.381	Je donne à Brueil	sd	I5	1541	O	1543	1	5	5	(aab ba),
Marot	Les Estreines	XXXVII	673	A Brueil la jeune	Il.381	Si vous n'estes	sd	I5	1541	O	1543	1	5	5	(aab ba),
Marot	Les Estreines	XXXVIII	674	A d'Aubeterre	Il.381	Aubeterre amour	sd	I5	1541	O	1543	1	5	5	(aab ba),
Marot	Les Estreines	XXXIX	675	A la Tour	Il.382	Pour estreines	sd	I5	1541	O	1543	1	5	5	(aab ba),
Marot	Les Estreines	XL	676	A Orsonvillier	Il.382	Si Dieu	sd	I5	1541	O	1543	1	5	5	(aab ba),
Marot	Les Estreines	XLI	677	A ma Dame du G	Il.382	Je vous donne	sd	L	1542	O	1543	1	5	5	(aab ba),
Marot	Les Estreines	XLII	678	A elle mesmes	Il.383	Pour vostre estre	sd	L	1542	O	1543	1	5	5	(aab ba),
Marot	Les Estreines	XLIII	679	A ma Dame de B	Il.383	Vostre mary	sd	I5	1541	O	1543	1	5	5	(aab ba),
Marot	Le Cymetiere	I	680	Complainte de M	Il.387	Unique filz	1543	P	1544	P	1544	78	2	156	(aa)x
Marot	Le Cymetiere	II	681	Epitaphe de Mons	Il.391	Cy dessoubz	1543	P	1544	P	1544	1	8	8	(aa bb cc dd),

Marot	Le Cymetiere	III	682	Epitaphe de Mad	II.392	Cy gist l'espouse	1538-1544	S	1547	S	1547	1	8	8	(abab bc bc),
Marot	Le Cymetiere	IV	683	D'elle mesmes	II.392	Cy gist qui fut	1538-1544	S	1547	S	1547	1	10	10	(aa bb cc dd ee),
Marot	Le Cymetiere	V	684	De la Fille de Vau	II.393	Vaugourt, parmy	av. sept. 1544	S	1547	S	1547	1	8	8	(aa bb cc dd),
Marot	Le Cymetiere	VI	685	Epitaphe de mons	II.393	Arreste toy	ap. 9 jan. 1543	Q1	1549	Q1	1549	1	8	8	(aabb cc dd),
Marot	Le Cymetiere	VII	686	Epitaphe de feu M	II.394	Patroclus fut d'Ac	sd	T	1550	T	1550	1	10	10	(aa bb cc dd ee),
Marot	Le Cymetiere	VIII	687	Epitaphe de Philib	II.394	Souz ceste tumbé	ap. 20 nov. 1516	T	1550	T	1550	8	2	18	(aa)x
Jamet	Le Cymetiere	IX	688	Dixain de Lyon Ja	II.395	Dedans Paris	1535	T	1550	T	1550	1	10	10	(abab bc cdcd),
Marot	Le Cymetiere	X	689	De Martin	II.396	Cy gist, pour Alix	date incertaine	P	1544	P	1544	1	8	8	(abab bc bc),
Marot	Le Cymetiere	XI	690	Epitaphe nouveau	II.396	Cy gist Martin	ap. 1535	T	1550	T	1550	1	13	13	(abab baac aacac),
Marot	Le Cymetiere	XII	691	Epitaphe d'Erasm	II.397	Le grand Erasme	ap. 11 juillet 1536	T	1550	T	1550	1	4	4	(aa bb),
Marot	Le Cymetiere	XIII	692	Epitaphe de mess	II.397	Te veux-tu enque	ap. 12 avril 1540	T	1550	T	1550	14	2	28	(aa)x
M.G.	Le Cymetiere	XIV	693	Epitaphe de feu C	II.398	Ma naissance	ap. sept. 1544	T	1550	T	1550	1	4	4	(ab ab),
Du Val	Le Cymetiere	XV	694	Autre par Monsie	II.398	Pourquoy le corps	ap. sept. 1544	T	1550	T	1550	1	10	10	(abab bc cdcd),
Saint Ron	Le Cymetiere	XVI	695	Autre, par Saint R	II.399	Ce Marot mort	ap. sept. 1544	T	1550	T	1550	1	10	10	(abab bc cdcd),
Malingre	Le Cymetiere	XVII	696	Epitaphe de Clem	II.399	Veulx tu sçavoir	ap. sept. 1544	P5	1546	P5	1546	1	10	10	(abab bc cdcd),
Malingre	Le Cymetiere	XVIII	697	Autre, du mesme	II.400	Va où tu peulx	ap. sept. 1544	P5	1546	P5	1546	1	10	10	(abab bc cdcd),
Jodelle	Le Cymetiere	XIX	698	Autre, d'Estienne	II.400	Quercy, la Cour	ap. sept. 1544	édite XVIe	Moetjer	1700	1	4	4	(ab ba),	
Marot	Le Premier livre de la Mét		699		II.408	Ardant desir	av. 1531	F2	1534	O	1543	776	2	1552	(aa)x
Marot	Le Second livre de la Mét		700		II.452	Le grand Palays	1539-1542	O	1543	O	1543	794	2	1588	(aa)x
Marot	La Metamorphose (texte f		701		II.493	CLEMENT MARC	1539-1542	O	1543	O	1543	1	7	7	(abab bcc),
Marot	Six Sonnetz de P	I	702	<i>Voy che ascolate</i>	II.494	Vous qui oyez	début 1537-1539	I2	1539	I2	1539	sonnet	14	14	(abba, abba, ccd, eed),
Marot	Six Sonnetz de P	II	703	<i>O passy sparsy,</i>	II.495	O pas espars	début 1537-1539	I2	1539	I2	1539	sonnet	14	14	(abba, abba, ccd, eed),
Marot	Six Sonnetz de P	III	704	<i>Chi vuol veder qu</i>	II.495	Qui voudra veoir	début 1537-1539	I2	1539	I2	1539	sonnet	14	14	(abba, abba, ccd, eed),
Marot	Six Sonnetz de P	IV	705	<i>Lasciato hai mort</i>	II.496	Mort, sans soleil	début 1537-1539	I2	1539	I2	1539	sonnet	14	14	(abba, abba, ccd, eed),
Marot	Six Sonnetz de P	V	706	<i>Gli angeli eletti e</i>	II.496	Le premier jour	début 1537-1539	I2	1539	I2	1539	sonnet	14	14	(abba, abba, ccd, eed),
Marot	Six Sonnetz de P	VI	707	<i>Da piu begli occh</i>	II.497	Des plus beaux y	début 1537-1539	I2	1539	I2	1539	sonnet	14	14	(abba, abba, ccd, eed),
Marot	Six Sonnetz de P	VII	708	Epitaphe de ma c	II.498	En petit lieu	début 1537-1539	I2	1539	I2	1539	1	8	8	(abab bc bc),
Marot	L'Hystoire de Leander et c		709		II.500	Muse, dy moy	début 1537-1540	opuscule	O	1543	301	2	602	(aa)x	
Marot	Trois colloques d	I.1	710	Colloque intitulé A	II.517	<i>Qui le sçavoir</i>	début 1537-1542	S2	1548	S2	1548	1	4	4	(aa bb),
Marot	Trois colloques d	I.2	711	Colloque intitulé A	II.517	<i>Entendez (Lecteu</i>	début 1537-1542	S2	1548	S2	1548	1	8	8	(abab bc bc),
Marot	Trois colloques d	I.3	712	Colloque intitulé A	II.518	Quel mesnage	début 1537-1542	S2	1548	S2	1548	184	2	368	(aa)x

Marot	Trois colloques d	II.1	713	Colloque intitulé V	II.529	<i>Amy Lecteur</i>	début 1537-1542	S2	1548	S2	1548	1	4	4	(ab ab),
Marot	Trois colloques d	II.2	714	Colloque intitulé V	II.530	Bien aise suis	début 1537-1542	S2	1548	S2	1548	339	2	678	(aa)x
Marot	Trois colloques d	III	715	Colloque de la vie	II.550	Catherine	début 1537-1542	édite XVIe		ms.	sd	102	2	204	(aa)x
Marot	Trente premiers Psalmes		716	Psal. 104 - Au tre	II.557	Jà n'est besoing	1541	J	1541	O	1543	85	2	170	(aa)x
Marot	Trente premiers	I	717	Psal. 1 - à deu	II.563	Qui au conseil	av. 1539	strasbour	1539	O	1543	4	6	24	(aab, bcc,),
Marot	Trente premiers	II	718	Psal. 2 - à deu	II.564	Pourquoy font bru	av. 1539	strasbour	1539	O	1543	13	4	52	(ab ab),
Marot	Trente premiers	III	719	Psal. 3 - à ung	II.566	O seigneur	av. 1536	strasbour	1539	O	1543	8	6	48	(aab ccb),
Marot	Trente premiers	IV	720	Psal. 4 - à ung	II.568	Quand je t'invocq	av. 1541	J-J1	1541	O	1543	8	5	40	(ab aab),
Marot	Trente premiers	V	721	Psal. 5 - à ung	II.570	Aux parolles	av. 1541	J	1541	O	1543	12	5	60	(ab baa),
Marot	Trente premiers	VI	722	Psal. 6 - à ung	II.572	Ne vueilles pas	av. 1527	plaquette	sd	O	1543	10	6	60	(aab ccb),
Marot	Trente premiers	VII	723	Psal. 7 - à ung	II.574	Mon Dieu, j'ay en	av. 1541	J	1541	O	1543	17	4	68	(aa bb),
Marot	Trente premiers	VIII	724	Psal. 8 - à ung	II.577	O Nostre Dieu, &	av. 1541	J	1541	O	1543	9	4	36	(aa bb),
Marot	Trente premiers	IX	725	Psal. 9 - à ung	II.578	De tout mon coeu	av. 1541	J	1541	O	1543	20	4	80	(aa bb),
Marot	Trente premiers	X	726	Psal. 10 - à deu	II.581	Dont vient cela	av. 1541	J	1541	O	1543	9	7	63	(abab, bcc,),
Marot	Trente premiers	XI	727	Psal. 11 - à deu	II.584	Veue que du tout	av. 1541	J	1541	O	1543	4/3 a/b	3/4	24	(aba), / (ab ab),
Marot	Trente premiers	XII	728	Psal. 12 - à ung	II.585	Donne secours	av. 1541	J	1541	O	1543	8	4	32	(ab ab),
Marot	Trente premiers	XIII	729	Psal. 13 - à ung	II.586	Jusques à quand	av. 1541	J	1541	O	1543	5	5	25	(aab ba),
Marot	Trente premiers	XIV	730	Psal. 14 - à ung	II.587	Le fol maling	av. 1541	J	1541	O	1543	7	5	35	(ab baa),
Marot	Trente premiers	XV	731	Psal. 15 - à ung	II.589	Qui est ce qui cor	av. 1539	strasbour	1539	O	1543	5	5	25	(ab aab),
Marot	Trente premiers	XVI	732	Psal. 19 - à ung	II.590	Les cieulx, en cha	av. 1541	J	1541	O	1543	14	6	84	(aab ccb),
Marot	Trente premiers	XVII	733	Psal. 22	II.593	Mon Dieu, mon D	av. 1541	J	1541	O	1543	31	4	124	(aaab), <-
Marot	Trente premiers	XVIII	734	Psal. 24 - à deu	II.597	La terre au Seign	1540-1541	J	1541	O	1543	5	6	30	(aab, ccb,),
Marot	Trente premiers	XIX	735	Psal. 32 - à ung	II.598	O bien heureux	av. 1539	strasbour	1539	O	1543	11	4	44	(aa bb),
Marot	Trente premiers	XX	736	Psal. 37 - à deu	II.600	Ne sois fasché	av. 1541	J	1541	O/M	1543	20	6	120	(aba, bcb,),
Marot	Trente premiers	XXI	737	Psal. 38 - à ung	II.604	Las, en ta fureur a	av. 1541	J	1541	O/M	1543	22	6	132	(aab ccb),
Marot	Trente premiers	XXII	738	Psal. 51	II.608	Misericorde au po	av. 1539	strasbour	1539	O/M	1543	10/9 a/b	4/4	76	(ab ba), / (ab ab),
Marot	Trente premiers	XXIII	739	Psal. 103	II.611	Sus louez Dieu	av. 1539	strasbour	1539	O	1543	11	6	66	(aab, ccb,),
Marot	Trente premiers	XXIV	740	Psal. 104	II.613	Sus, sus, mon ân	av. 1541	J	1541	O/M	1543	35	4	140	(aa bb,)
Marot	Trente premiers	XXV	741	Psal. 113	II.619	Enfants, qui le Se	av. 1541	J	1541	O/M	1543	5	6	30	(aab, ccb,),
Marot	Trente premiers	XXVI	742	Psal. 114	II.619	Quand Israel	av. 1539	strasbour	1539	O	1543	4	6	24	(aab, ccb,),
Marot	Trente premiers	XXVII	743	Psal. 115	II.620	Non point à nous	av. 1539	strasbour	1539	O	1543	9	6	54	(aab, ccb,),

Marot	Trente premiers	XXVIII	744	Psal. 130	Il.622	Du fond de ma p	av. 1539	strasbour	1539	O	1543	4	8	32	(ab ab,cd cd.),
Marot	Trente premiers	XXIX	745	Psal. 137	Il.624	Estants assis	av. 1539	strasbour	1539	O	1543	5	6	30	(aab, bcc.),
Marot	Trente premiers	XXX	746	Psal. 143	Il.625	Seigneur Dieu, oy	av. 1539	strasbour	1539	O	1543	12	5	60	(aab ab),
Marot	Vingts Psalmes envoyes		747	Psal. 9 - Cleme	Il. 628	Quand viendra	1543	M	1543	O	1543	31	2	62	(aa)x
Marot	Vingts Psalmes envoyes		748	Clement Marot au	Il.630	Puis que voulez	mars 1543	M	1543	O	1543	1	8	8	(abab bcbc),
Marot	Vingts Psalmes envoyes		749	Estienne Pasquie	Il.630	<i>Clement Marot er</i>	mars 1543	M	1543	O	1543	1	4	4	(ab ba),
Marot	Vingts Psalmes	I	750	Psal. 18	Il.631	Je t'aymeray	av. 1543	M/N	1543	O	1543	61	2	122	(aa)x
Marot	Vingts Psalmes	II	751	Psal. 23	Il.634	Mon Dieu me pais	av. 1543	M/N	1543	O	1543	9	2	18	(aa)x
Marot	Vingts Psalmes	III	752	Psal. 25	Il.635	A Toy, mon Dieu	av. 1543	M/N	1543	O	1543	20	4	80	(ab ab),
Marot	Vingts Psalmes	IV	753	Psal. 33	Il.638	Resveillez vous	av. 1543	M/N	1543	O	1543	11/11 a/b	4/6	110	(abab), / (aabccb),
Marot	Vingts Psalmes	V	754	Psal. 35	Il.642	Du maling	1541-1543	M/N	1543	O	1543	6	6	36	(aab, ccb.),
Marot	Vingts Psalmes	VI	755	Psal. 43	Il.643	Revenge moy	1541-1543	M/N	1543	O	1543	5	6	30	(ab aabb),
Marot	Vingts Psalmes	VII	756	Psal. 45	Il.644	Propos exquis	1541-1543	M/N	1543	O	1543	16	4	64	(aa bb),
Marot	Vingts Psalmes	VIII	757	Psal. 46	Il.647	Des qu'adversité	1541-1543	M/N	1543	O	1543	11	4	44	(aa bb),
Marot	Vingts Psalmes	IX	758	Psal. 50	Il.648	Le Dieu, le fort	av. août 1543	M/N	1543	O	1543	27	2	54	(aa)x
Marot	Vingts Psalmes	X	759	Psal. 72	Il.650	Tes jugements	av. août 1543	M/N	1543	O	1543	21	4	84	(ab ab),
Marot	Vingts Psalmes	XI	760	Psal. 79	Il.653	Les gens entrés	av. août 1543	M/N	1543	O	1543	7/6 a/b	4/6	64	(aa bb), / (aab, ccb)
Marot	Vingts Psalmes	XII	761	Psal. 86	Il.655	Mon Dieu, preste	av. août 1543	M/N	1543	O	1543	17	4	68	(aa bb),
Marot	Vingts Psalmes	XIII	762	Psal. 91	Il.658	Qui en la garde	av. août 1543	M/N	1543	O	1543	16	4	64	(ab ab),
Marot	Vingts Psalmes	XIV	763	Psal. 101	Il.660	Vouloir m'est prin	av. août 1543	M/N	1543	O	1543	8	4	32	(aa bb),
Marot	Vingts Psalmes	XV	764	Psal. 107	Il.662	Donnez au Seign	av. août 1543	M/N	1543	O	1543	43	4	172	(ab ab),
Marot	Vingts Psalmes	XVI	765	Psal. 110	Il.667	L'Omnipotent	av. août 1543	M/N	1543	O	1543	7	4	28	(ab ab),
Marot	Vingts Psalmes	XVII	766	Psal. 118	Il.669	Rendez à Dieu lo	av. août 1543	M/N	1543	O	1543	28	4	112	(ab ab),
Marot	Vingts Psalmes	XVIII	767	Psal. 128	Il.673	Bienheux est quid	av. août 1543	M/N	1543	O	1543	7	4	28	(ab ab),
Marot	Vingts Psalmes	XIX	768	Psal. 138	Il.674	Il fault que de tou	av. août 1543	M/N	1543	O	1543	8	6	48	(aab ccb),
Marot	Vingts Psalmes	XX	769	Cantique de Sime	Il.676	Or laisses, Create	av. août 1543	M/N	1543	O	1543	2	6	12	(aab,ccb),
Marot	Vingts Psalmes	XXI	770	Les commandem	Il.677	Leve le cueur	1543	M	1543	O	1543	9	4	36	(ab ab),
Marot	Vingts Psalmes	XXII.1	771	Prieres - Priere de	Il.678	O SOUVERAIN P	1543	M/N	1543	O	1543	1	8	8	(abab bcbc),
Marot	Vingts Psalmes	XXII.2	772	Prieres - Apres le	Il.679	Pere Eternel	1543	M/N	1543	O	1543	1	8	8	(abab bcbc),
Marot	Vingts Psalmes	AMEN.1	773	A la louange de la	Il.679	Quand David	1543	M/N	1543	O	1543	1	6	6	(aa bb cc),
Marot	Vingts Psalmes	AMEN.2	774	A Dieu seul soit h	Il.679	Au Roy du Ciel	1543	M/N	1543	O	1543	1	4	4	(aa bb),

Marot	Oeuvres de CM	I	775	Complainte d'un	II.683	Un Pastoureau	ap. sept. 1542 ?	uet. ap.1543	T2	1558	160	2	320	(aa)x	
Marot ?	Oeuvres de CM	II	776	Le Riche en pauv	II.691	J'ay prins plaisir	ap. sept. 1542 ?	T1	1558	T1	1558	30	10	300	(abab bc cdcd),
Marot	Oeuvres de CM	III	777	Eglogue sur la Na	II.700	Confortez moy	1544	O2	1544	P1	1545	50	2	100	(aa)x
Marot	Oeuvres de CM	IV	778	Epistre A ung sie	II.703	Contemple ung p	1544	S	1547	S	1547	44	2	88	(aa)x
Marot	Oeuvres de CM	V	779	Epistre A Monseig	II.705	Excuse, las	1543-1544	S	1547	S	1547	32	2	64	(aa)x
Marot	Oeuvres de CM	VI	780	Epistre à Monseig	II.707	Vertu, qui est	avril 1544	O1	1544	O1	1544	38	2	76	(aa)x
Gelais ?	Oeuvres de CM	VII	781	Sonnet par Marot	II.709	Voyant ces mons	ap. 1538	aint-Gela	1547	V2	sd	sonnet	14	14	(abba, abba, ccd, ddc),
Marot ?	Oeuvres de CM	VIII	782	Huictain contre M	II.710	Dolet, enquis	août 1542	édite XVIe		V6	sd	1	8	8	(abab, bcbc),
Marot	Oeuvres de CM	IX	783	Neufvain Au Roy,	II.710	Plaise au Roy	1544	édite XVIe		W	sd	1	9	9	(abaab bc bc),
Marot	Oeuvres de CM	X	784	Dixain sur la Parc	II.711	Quand en mon no	1543-1544	édite XVIe		Y	sd	1	10	10	(abab bc cdcd),
Marot ?	Oeuvres de CM	XI	785	La Chanson de la	II.711	Aupres du poigna	date incertaine	Genève	1558	Y1	sd	9	4	36	(ab ab),
Marot ?	Oeuvres de CM	XII	786	Chant Royal. La M	II.713	N'est il fascheux	av. 1541	J1	1541	O4	1544	CR	11/5	60	[abab ccd dedE], / [dde dE],
Marot ?	Oeuvres de CM	XIII	787	Dialogue Chrestie	II.715	CHRIST est il mo	av. 1541	J1	1541	J1	1541			18	suite de modules (ab) sans périodicité rimiqu
Marot ?	Oeuvres de CM	XIV	788	Adam & Eve	II.715	Clercz & lays	av. 1541	J1	1541	J1	1541	1	6	6	(aa bb + cc),
Marot	Oeuvres de CM	XV.1	789	Le Balladin & der	II.716	Noble Seigneur	fin 1544	P2	1545	P2	1545	1	11	11	(aabaab bcbcb),
Marot	Oeuvres de CM	XV.2	790	Le Balladin & der	II.716	Voirray je point	fin 1544	P2	1545	P2	1545	147	2	295	(aa)x
Marot	Oeuvres de CM	XV.3	791	Le Balladin & der	II.724	Icy l'Autheur	fin 1544	P2	1545	P2	1545	1	6	6	(aab aab),
Marot	Les Fleurs de la	I	792	Autre description	II.727	Venus ayant	av. fin 1533	F1	1534	F1	1534	23	3	70	(aba), <
Marot	Les Fleurs de la	II	793	Description du triu	II.729	Amour a fait	av. fin 1533	F1	1534	F1	1534	1	17	17	pièce sans périodicité rimique
Marot ?	Les Fleurs de la	III	794	Amour parlant de	II.730	Puis que mon feu	av. fin 1533	F1	1534	F1	1534	1	10	10	(abaab, ccdcd),
Marot ?	Les Fleurs de la	IV	795	Ung Cueur amour	II.730	Dame, c'est vous	av. fin 1533	F1	1534	F1	1534	1	8	8	(abab bc bc),
Marot	Les Fleurs de la	V	796	Icelluy prince des	II.731	Le Dieu des Jardi	av. fin 1533	F1	1534	F1	1534	1	12	12	(abab bc bc cdcd),
Marot	Les Fleurs de la	VI	797	Le dict Autheur in	II.731	Ung jour estant	av. fin 1533	F1	1534	F1	1534	1	5	5	(abaab), [pièce tronquée. cf pièce 235]
Marot	Les Fleurs de la	VII	798	Icelluy Prince Poë	II.732	Loyaux amans,	av. fin 1533	F1	1534	F1	1534	B	11/5	60	[abaab ccb dcD], / [ccd cD],
Marot	Les Fleurs de la	VIII	799	Le Prince des poë	II.733	Chascun t'oyant,	av. fin 1533	F1	1534	F1	1534	1	8	8	(abab cddc),
Marot ?	Appendice	I	800	Le Grup de Cl. M.	II.737	Grup, grup, à la v	fin 1542	édite XVIe ms. B.N. 22563				131	2	262	(aa)x
Jamet (?)	Appendice	II	801	L'Epistre de l'Asn	II.744	Puis que ma plum	hiver 1531-1534	C5	1534	C5	1534	71	2	142	(aa)x
Colin	Appendice	III	802	Accession d'une t	II.748	Devant les Dieux	av. été 1534	C5	1534	C5	1534	107	2	214	(aa)x
Gelais	Appendice	IV	803	A une malcontant	II.753	Pour tous les bier	av. 1547	S	1547	S	1547	16	4	64	(aa bb),
Gelais	Appendice	V	804	Ballade, ou non d	II.756	Je vy n'aguere	1537	T	1550	T	1550	B	10/5	35	[abab bc cdcd], / [ccd cD],
Rabelais	Appendice	VI	805	Chant Royal de la	II.757	Le trespuissant D	2 juillet 1533	C3	1533	C3	1533	CR	13/6	71	[aabaab bc cdcd], / [ccd ccD],

Rabelais	Appendice	VII	806	Epitaphe de Marie	Il.759	De Dieu formée	av. 12 juillet 1533	C3	1533	C3	1533	1	13	13	(aabaab bc cdcd)
Rabelais	Appendice	VIII	807	Dizain de l'Ymage	Il.760	Vous chevalier	av. été 1534	C5	1534	C5	1534	1	10	10	(abab bc cdcd),
Marot ??	Appendice	IX.1	808	Rondeaux de l'Ac	Il.760	Au cueur ne peut	av. milieu 1533	C3	1533	C6	1534	R5	5, 3, 5,	13	(aabba, aab*, aabba*,) ,
Marot ??	Appendice	IX.2	809	Rondeaux de l'Ac	Il.761	Juges, prevostz,	av. milieu 1533	C3	1533	C6	1534	R5	5, 3, 5,	13	(aabba, aab*, aabba*,) ,
Marot ??	Appendice	IX.3	810	Rondeaux de l'Ac	Il.761	Qui ses besoigne	av. milieu 1533	C3	1533	C6	1534	R3	3, 2, 3,	8	(aba, bb*, aab*),
Marot ??	Appendice	IX.4	811	Rondeaux de l'Ac	Il.762	O quel erreur,	av. milieu 1533	C3	1533	C6	1534	R5	5, 3, 5,	13	(aabba, aab*, aabba*,) ,
Marot ??	Appendice	IX.5	812	Rondeaux de l'Ac	Il.762	O Bon Jesus,	av. milieu 1533	C3	1533	C6	1534	R5	5, 3, 5,	13	(aabba, aab*, aabba*,) ,
Marot ??	Appendice	IX.6	813	Rondeaux de l'Ac	Il.763	Devant vos yeulx,	av. milieu 1533	C3	1533	C6	1534	R5	5, 3, 5,	13	(aabba, aab*, aabba*,) ,
Marot ?	Appendice	X.1	814	Aultres rondeaux	Il.763	En temps obscur	av. été 1534	C5	1534	C5	1534	R5	5, 3, 5,	13	(aabba, aab*, aabba*,) ,
Marot ?	Appendice	X.2	815	Aultres rondeaux	Il.764	Oyez le guay	av. été 1534	C5	1534	C5	1534	R4	4, 2, 4,	10	(abba, ab*, abba*),
Marot ??	Appendice	X.3	816	Aultres rondeaux	Il.764	Povres Barbiers,	av. 1544	O5	1544	O5	1544	R5	5, 3, 5,	13	(aabba, aab*, aabba*,) ,
Marot ??	Appendice	X.4	817	Aultres rondeaux	Il.765	Tous les regretz	sd			ms. B.N. 10262		R5	5, 3, 5,	13	(aabba, aab*, aabba*,) ,
Marot ? R	Appendice	XI.1	818	Epigrammes - Hu	Il.765	Celluy qui est	av. 1544	O4	1544	O4	1544	1	8	8	(abb abb ab),
Marot ? R	Appendice	XI.2	819	Epigrammes - Bie	Il.766	Bien heureux	av. 1544	O4	1544	O4	1544	17	2	34	pièce sans périodicité rimique
Marot ?	Appendice	XI.3	820	Epigrammes - Hu	Il.767	Vostre obligé	date incertaine	O5	1544	O5	1544	1	8	8	(abab bc bc),
Marot ? G	Appendice	XI.4	821	Epigrammes - Dix	Il.767	Ung pellerin	date incertaine	édite XVI ^{ms.} 201 Soissons				1	10	10	(abab bc cdcd),
Marot ??	Appendice	XI.5	822	Epigrammes - Hu	Il.767	J'ay un joli	date incertaine	édite XV ^{le} ms. B.N. 22564				2	8	16	(abab bc bc),
Marot ??	Appendice	XI.6	823	Epigrammes - Dix	Il.768	Un jour Martin	av.1543	L2	1543	L2	1543	1	10	10	(abab bc cdcd),

auteur	section	NPièce	titre	page	FPIèce	nv§	nb.v	Schéma de formes catatoniques (notation tél)	M/Mb	Mètres	MComp	remarques
Marot		1	Marot à son Livre	15	1	12	12	(abab, bcbc, cdcd),	A		4+6	
Marot		2	Marot envoie le L	l.15	1	5	5	(aab ba),	8			
Marot	<i>La première E</i>	3	La Première eglog	l.22	86	2	172	(aa)x	A		4+6	
Marot	<i>Le Temple de</i>	4	Le Temple de Cup	l.27	129	2	258	(aa)x	A		4+6	
Marot	<i>Le Temple de</i>	5	Le Temple de Cup	l.31	14/14 a/b	10	280	(abab bc cdcd), / (abab bc cdcd),	A/8		4+6	
Marot	<i>Le jugement d</i>	6	Le Jugement de M	l.43	192	2	384	(aa)x	A		4+6	
Marot	<i>Les tristes ver</i>	7	Les tristes vers de	l.55	84	2	168	(aa)x	A		4+6	
Marot	<i>Une oraison d</i>	8	Oraison contempl	l.60	84	2	168	(aa)x	A		4+6	
Marot	Les Epistres	9	Epistre de Mague	l.64	1	4	4	(aa bb),	C		6+6	
Marot	Les Epistres	10	Epistre de Mague	l.64	112	2	224	(aa)x	A		4+6	
Marot	Les Epistres	11	Epistre de Mague	l.71	R5	5, 3, 5,	13	(aabba, aab*, aabba*,)	A	____, ____*, ____*,	4+6	
Marot	Les Epistres	12	L'epistre du despo	l.72	63	2	127	(aa)x	A		4+6	
Marot	Les Epistres	13	L'epistre du despo	l.72	R5	5, 3, 5,	13	(aabba, aab*, aabba*,)	A	____, ____*, ____*,	4+6	
Marot	Les Epistres	14	L'epistre du despo	l.74	R5	5, 3, 5,	13	(aabba, aab*, aabba*,)	A	____, ____*, ____*,	4+6	
Marot	Les Epistres	15	L'epistre du despo	l.75	B	10/5	35	[abab bc cdcd], / [ccd cd],	A		4+6	
Marot	Les Epistres	16	L'epistre du camp	l.78	1	4	4	(ab ab),	8			
Marot	Les Epistres	17	L'epistre du camp	l.78	74	2	148	(aa)x	A		4+6	
Marot	Les Epistres	18	Epistre en prose (l.82	1	9	9	(ababbaacc),	8			chaîne
Marot	Les Epistres	19	Epistre à la Damo	l.84	26	2	52	(aa)x	A		4+6	
Marot	Les Epistres	20	L'epistre des jartie	l.86	15	2	30	(aa)x	A		4+6	
Marot	Les Epistres	21	Petite Epistre au	l.87	13	2	26	(aa)x	A		4+6	
Marot	Les Epistres	22	Epistre pour le Ca	l.88	17	2	34	(aa)x	A		4+6	
Marot	Les Epistres	23	Epistre faicte pou	l.89	37	2	74	(aa)x	A		4+6	
Marot	Les Epistres	24	Marot à Monseign	l.91	18	2	38	(aa)x	A		4+6	
Marot	Les Epistres	25	Epistre à son amy	l.92	38	2	76	(aa)x	A		4+6	
Marot	Les Complain	26	Complaincte du B	l.95	3/3 a/b	11/13	39	(abab bc cdccd) / (abab bccd dedde),	A		4+6	
Marot	Les Complain	27	Complaincte d'une	l.97	6	11	66	(abab bc cdccd),	A		4+6	
Marot	Epitaphes	28	De Jane Bonté	l.100	1	2	2	(aa)	A		4+6	
Marot	Epitaphes	29	De Longueil	l.100	7	2	14	(aa)x	A		4+6	
Marot	Epitaphes	30	De feu honneste p	l.101	1	12	12	(aa bb cc dd ee ff),	A		4+6	

Marot	Epitaphes	31	De Maistre André	I.102	1	8	8	(aa bb cc dd),	C		6+6	
Marot	Epitaphes	32	De Noble Damoys	I.102	1	8	8	(aabb ccdd),	A		4+6	
Marot	Epitaphes	33	De Coquillard	I.103	1	4	4	(ab ba),	8			
Marot	Epitaphes	34	De frere Jehan Le	I.103	1	10	10	(aa bb cc dd ee),	8			
Marot	Epitaphes	35	De Jehan le Veau	I.104	1	8	8	(abab bcbc),	8			
Marot	Epitaphes	36	De Guion le Roy	I.104	1	8	8	(abab bcbc),	A		4+6	
Marot	Epitaphes	37	De Juan	I.105	7	2	14	(aa)x	8			
Marot	Epitaphes	38	De frere André Co	I.105	1	4	4	(ab ab),	8			
Marot	Epitaphes	39	De feu Maistre Pi	I.106	12	2	24	(aa)x	8			
Marot	Epitaphes	40	De Jehan Serre	I.107	26	2	52	(aa)x	8			
Marot	Ballades	41	Des enfans sans	I.109	B	12/7	43	[abab bccd dedE], / [ccd dedE],	A		4+6	
Marot	Ballades	42	Le cry du jeu de l'	I.110	B	10/5	35	[abab bc cdcD], / [ccd cD],	A		4+6	
Marot	Ballades	43	D'ung qu'on appel	I.112	B	8/4	28	[abaB bcbC], / [bB cC],	8			
Marot	Ballades	44	De soy mesme	I.113	B	12/7	43	[abab bccd dedE], / [ccd dedE],	A		4+6	
Marot	Ballades	45	A ma Dame	I.114	B	8/4	28	[abab bcbC], / [bc bC],	8			
Marot	Ballades	46	D'ung amant ferm	I.115	B	8/4	28	[abab bcbC], / [bc bC],	8			
Marot	Ballades	47	De la naissance	I.116	B	10/5	35	[abab bc cdcD], / [ccd cD],	A		4+6	
Marot	Ballades	48	Du triumphe d'Arc	I.118	B	11/5	38	[abab ccd dedE], / [dde dE],	A		4+6	
Marot	Ballades	49	De l'arrivée	I.119	B	11/5	38	[abab ccd dedE], / [dde dE],	A		4+6	
Marot	Ballades	50	De paix, et de Vic	I.120	B	10/5	35	[abab bc cdcD], / [ccd cD],	A		4+6	
Marot	Ballades	51	Du jour de Noël	I.122	B	11/6	39	[abab bcc dedE], / [cc de dE],	A		4+6	
Marot	Ballades	52	De Caresme	I.123	B	10/5	35	[abab bc cdcD], / [ccd cD],	A		4+6	
Marot	Ballades	53	De la Passion	I.124	B	10/7	37	[abab bc cdcD], / [bbc cdcD],	A		4+6	
Marot	Ballades	54	Contre celle qui fu	I.126	B	8/4	28	[abab bcbC], / [bc bC],	8			
Marot	Ballades	55	Chant Royal de la	I.127	1	8	8	(abab bcbc),	8			
Marot	Ballades	56	Chant Royal de la	I.127	B	11/5	60	[abab ccd dedE], / [dde dE],	A		4+6	
Marot	Rondeaux	57	Rondeau respons	I.130	R5	5, 3, 5,	13	(aabba, aab*, aabba*),	A	____, __*, __*,	4+6	
Marot	Rondeaux	58	A ung creancier	I.131	R5	5, 3, 5,	13	(aabba, aab*, aabba*),	A	____, __*, __*,	4+6	
Marot	Rondeaux	59	Du Disciple soust	I.131	R5	5, 3, 5,	13	(aabba, aab*, aabba*),	A	____, __*, __*,	4+6	
Marot	Rondeaux	60	De celluy, qui inci	I.132	R5	5, 3, 5,	13	(aabba, aab*, aabba*),	A	____, __*, __*,	4+6	
Marot	Rondeaux	61	De l'Amoureux ar	I.133	R4	4, 2, 4,	10	(abba, ab*, abba*),	8	____, __*, __*,		

Marot	Rondeaux	62	A une mesdisante	l.133	R4	4, 2, 4,	10	(abba, ab*, abba*,)	8	____, __*, __*,		
Marot	Rondeaux	63	A ung Poète igno	l.134	R4	4, 2, 4,	10	(abba, aba, abba*,)	8	____, __*, __*,		
Marot	Rondeaux	64	De la jeune Dame	l.135	R5	5, 3, 5,	13	(aabba, aab*, aabba*,)	A	____, __*, __*,	4+6	
Marot	Rondeaux	65	Du mal content d'	l.135	R5	5, 3, 5,	13	(aabba, aab*, aabba*,)	A	____, __*, __*,	4+6	
Marot	Rondeaux	66	De l'absent de s'A	l.136	R5	5, 3, 5,	13	(aabba, aab*, aabba*,)	A	____, __*, __*,	4+6	
Marot	Rondeaux	67	De l'Amant dolore	l.137	R5	5, 3, 5,	13	(aabba, aab*, aabba*,)	A	____, __*, __*,	4+6	
Marot	Rondeaux	68	A monsieur de Po	l.137	R5	5, 3, 5,	13	(aabba, aab*, aabba*,)	A	____, __*, __*,	4+6	
Marot	Rondeaux	69	De la mort de Mo	l.138	R5	5, 3, 5,	13	(aabba, aab*, aabba*,)	A	____, __*, __*,	4+6	
Marot	Rondeaux	70	A ung Poète franç	l.139	R5	5, 3, 5,	13	(aabba, aab*, aabba*,)	A	____, __*, __*,	4+6	
Marot	Rondeaux	71	Au Seigneur Théc	l.140	R5	5, 3, 5,	13	(aabba, aab*, aabba*,)	A	____, __*, __*,	4+6	
Marot	Rondeaux	72	A Estienne du Ter	l.140	R5	5, 3, 5,	13	(aabba, aab*, aabba*,)	A	____, __*, __*,	4+6	
Clavier	Rondeaux	73	Estienne Clavier,	l.141	R5	5, 3, 5,	13	(aabba, aab*, aabba*,)	A	____, __*, __*,	4+6	
Marot	Rondeaux	74	Responce dudidit	l.142	R5	5, 3, 5,	13	(aabba, aab*, aabba*,)	A	____, __*, __*,	4+6	
Marot	Rondeaux	75	A ma Dame Jeha	l.143	R5	5, 3, 5,	13	(aabba, aab*, aabba*,)	A	____, __*, __*,	4+6	
Gaillard	Rondeaux	76	Responce au pre	l.143	R4	4, 2, 4,	10	(abba, ab*, abba*,)	A	____, __*, __*,	4+6	
Marot	Rondeaux	77	A celluy dont les l	l.144	R5	5, 3, 5,	13	(aabba, aab*, aabba*,)	A	____, __*, __*,	4+6	
Marot	Rondeaux	78	A la louange de m	l.145	R5	5, 3, 5,	13	(aabba, aab*, aabba*,)	A	____, __*, __*,	4+6	
Marot	Rondeaux	79	A ses Amys	l.145	R5	5, 3, 5,	13	(aabba, aab*, aabba*,)	A	____, __*, __*,	4+6	
Marot	Rondeaux	80	D'ung qui se plai	l.146	R5	5, 3, 5,	13	(aabba, aab*, aabba*,)	A	____, __*, __*,	4+6	
Marot	Rondeaux	81	D'ung se complai	l.147	R5	5, 3, 5,	13	(aabba, aab*, aabba*,)	A	____, __*, __*,	4+6	
Marot	Rondeaux	82	De compter sa Fo	l.148	R4	4, 2, 4,	10	(abba, ab*, abba*,)	8	____, __*, __*,		
Marot	Rondeaux	83	Du confict en dou	l.148	R5	5, 3, 5,	13	(aabba, aab*, aabba*,)	A	____, __*, __*,	4+6	
Marot	Rondeaux	84	Rondeau par cont	l.149	R5	5, 3, 5,	13	(aabba, aab*, aabba*,)	A	____, __*, __*,	4+6	
Marot	Rondeaux	85	Aux Amys, & Soe	l.150	R5	5, 3, 5,	13	(aabba, aab*, aabba*,)	A	____, __*, __*,	4+6	
Marot	Rondeaux	86	Du Vendredy sain	l.150	R5	5, 3, 5,	13	(aabba, aab*, aabba*,)	A	____, __*, __*,	4+6	
Marot	Rondeaux	87	De la Conception	l.151	R5	5, 3, 5,	13	(aabba, aab*, aabba*,)	A	____, __*, __*,	4+6	
Marot	Rondeaux	88	De la veue des R	l.152	R5	5, 3, 5,	13	(aabba, aab*, aabba*,)	A	____, __*, __*,	4+6	
Marot	Rondeaux	89	De ceulx, qui alloi	l.153	R5	5, 3, 5,	13	(aabba, aab*, aabba*,)	A	____, __*, __*,	4+6	
Marot	Rondeaux	90	Au Roy, pour avo	l.153	R5	5, 3, 5,	13	(aabba, aab*, aabba*,)	A	____, __*, __*,	4+6	
Marot	Rondeaux	91	De celle, qui pour	l.154	R5	5, 3, 5,	13	(aabba, aab*, aabba*,)	A	____, __*, __*,	4+6	
Marot	Rondeaux	92	D'ung lieu de plai	l.155	R5	5, 3, 5,	13	(aabba, aab*, aabba*,)	A	____, __*, __*,	4+6	

Marot	Rondeaux	93	Des Nonnes, qui	l.156	R5	5, 3, 5,	13	(aabba, aab*, aabba*)	A	____, __*, __*	4+6	
Marot	Rondeaux	94	D'alliance de Pen	l.156	R5	5, 3, 5,	13	(aabba, aab*, aabba*)	A	____, __*, __*	4+6	
Marot	Rondeaux	95	De sa grand Amy	l.157	R5	5, 3, 5,	13	(aabba, aab*, aabba*)	8	____, __*, __*		
Marot	Rondeaux	96	De trois Alliances	l.158	R5	5, 3, 5,	13	(aabba, aab*, aabba*)	8	____, __*, __*		
Marot	Rondeaux	97	Aux Damoyelles	l.159	R4	4, 2, 4,	10	(abba, ab*, abba*)	8	____, __*, __*		
Marot	Rondeaux	98	De celluy, qui nou	l.159	R5	5, 3, 5,	13	(aabba, aab*, aabba*)	A	____, __*, __*	4+6	
Marot	Rondeaux	99	Des trois couleurs	l.160	R5	5, 3, 5,	13	(aabba, aab*, aabba*)	A	____, __*, __*	4+6	
Marot	Rondeaux	100	D'ung soy deffiant	l.161	R5	5, 3, 5,	13	(aabba, aab*, aabba*)	A	____, __*, __*	4+6	
Marot	Rondeaux	101	De celluy, qui ne	l.161	R5	5, 3, 5,	13	(aabba, aab*, aabba*)	A	____, __*, __*	4+6	
Marot	Rondeaux	102	De celluy, qui ent	l.162	R5	5, 3, 5,	13	(aabba, aab*, aabba*)	A	____, __*, __*	4+6	
Marot	Rondeaux	103	Du content en Am	l.163	R5	5, 3, 5,	13	(aabba, aab*, aabba*)	A	____, __*, __*	4+6	
Marot	Rondeaux	104	De celluy, qui est	l.163	R5	5, 3, 5,	13	(aabba, aab*, aabba*)	A	____, __*, __*	4+6	
Marot	Rondeaux	105	De celluy, de qui	l.164	R5	5, 3, 5,	13	(aabba, aab*, aabba*)	A	____, __*, __*	4+6	
Marot	Rondeaux	106	De l'Amant marry	l.165	R5	5, 3, 5,	13	(aabba, aab*, aabba*)	A	____, __*, __*	4+6	
Marot	Rondeaux	107	D'alliance de Soe	l.165	R5	5, 3, 5,	13	(aabba, aab*, aabba*)	A	____, __*, __*	4+6	
Marot	Rondeaux	108	D'une Dame, aya	l.166	R5	5, 3, 5,	13	(aabba, aab*, aabba*)	A	____, __*, __*	4+6	
Marot	Rondeaux	109	A la jeune Dame	l.167	R5	5, 3, 5,	13	(aabba, aab*, aabba*)	A	____, __*, __*	4+6	
Marot	Rondeaux	110	A une Dame, pou	l.168	R5	5, 3, 5,	13	(aabba, aab*, aabba*)	A	____, __*, __*	4+6	
Marot	Rondeaux	111	A une Dame pour	l.168	1	4	4	(aa bb)	8			subscription
Marot	Rondeaux	112	A une Dame pour	l.169	R5	5, 3, 5,	13	(aabba, aab*, aabba*)	A	____, __*, __*	4+6	
Marot	Rondeaux	113	A la fille d'ung Pa	l.169	R5	5, 3, 5,	13	(aabba, aab*, aabba*)	A	____, __*, __*	4+6	
Marot	Rondeaux	114	Du baiser de s'An	l.170	R5	5, 3, 5,	13	(aabba, aab*, aabba*)	A	____, __*, __*	4+6	
Marot	Rondeaux	115	Pour ung, qui est	l.171	R5	5, 3, 5,	13	(aabba, aab*, aabba*)	A	____, __*, __*	4+6	
Marot	Rondeaux	116	De la Paix traictée	l.171	R5	5, 3, 5,	13	(aabba, aab*, aabba*)	A	____, __*, __*	4+6	
Marot	Rondeaux	117	A Monsieur de Be	l.172	R5	5, 3, 5,	13	(aabba, aab*, aabba*)	A	____, __*, __*	4+6	
Marot	Rondeaux	118	De la devise de M	l.173	R5	5, 3, 5,	13	(aabba, aab*, aabba*)	A	____, __*, __*	4+6	
Marot	Rondeaux	119	De l'Amour du Sie	l.173	R5	5, 3, 5,	13	(aabba, aab*, aabba*)	A	____, __*, __*	4+6	
Brodea	Rondeaux	120	Rondeau par Vict	l.174	R5	5, 3, 5,	13	(aabba, aab*, aabba*)	A	____, __*, __*	4+6	
Marot	Rondeaux	121	D'une Dame, à ur	l.175	R5	5, 3, 5,	13	(aabba, aab*, aabba*)	A	____, __*, __*	4+6	
Marot	Rondeaux	122	De la mal mariée	l.176	R5	5, 3, 5,	13	(aabba, aab*, aabba*)	A	____, __*, __*	4+6	
Marot	Rondeaux	123	De l'inconstance d	l.176	R5	5, 3, 5,	13	(aabba, aab*, aabba*)	A	____, __*, __*	4+6	

Marot	Rondeaux	124	Rondeau parfait	I.177	RP	4/5	25	(ABA'B', babA, abaB, babA', abaB', baba*,)	A	____ / ____*	4+6	
Marot	Chansons	125	Chanson premiere	I.179	3	4	12	[ab ba],	A		4+6	
Marot	Chansons	126	Chanson II	I.179	3	7	21	[abab bcc],	A		4+6	
Marot	Chansons	127	Chanson III	I.180	3	8	24	(abab bcbc),	8			
Marot	Chansons	128	Chanson IV	I.181	2	6	12	(aab aab),	8			
Marot	Chansons	129	Chanson V	I.181	3	4	12	[ab ba],	A		4+6	
Marot	Chansons	130	Chanson VI	I.182	3	5	15	[aab ba],	8			
Marot	Chansons	131	Chanson VII	I.182	2	8	16	(abab bcbc),	8			
Marot	Chansons	132	Chanson VIII	I.183	2	8	16	[abab bcbc],	A		4+6	
Marot	Chansons	133	Chanson IX	I.183	3	8	24	(abab ccdd),	A	----8888,	4+6	
Marot	Chansons	134	Chanson X	I.184	3	4	12	[ab ba],	8			
Marot	Chansons	135	Chanson XI	I.185	2	8	16	(abab cdcd),	6			
Marot	Chansons	136	Chanson XII	I.185	2	13	26	(aabaab ccd deed),	A	-----4444448,	4+6	
Marot	Chansons	137	Chanson XIII	I.186	2	4	8	[ab ba],	A		4+6	
Marot	Chansons	138	Chanson XIV	I.186	2	7	14	[abab bcc],	A		4+6	
Marot	Chansons	139	Chanson XV	I.187	2	7	14	[abab bcC],	8			
Marot	Chansons	140	Chanson XVI	I.187	2	12	24	[aabaab bbabbA],	4	-----8888,		
Marot	Chansons	141	Chanson XVII	I.188	2	7	14	[aab bbc C],	8	-4-44--,		
Marot	Chansons	142	Chanson XVIII	I.189	2	8	16	(abab bcbc),	8			
Marot	Chansons	143	Chanson XIX	I.189	2	5	10	[aab ba], <-	A		4+6	
Marot	Chansons	144	Chanson XX	I.190	2	5	10	[aab ba],	A		4+6	
Marot	Chansons	145	Chanson XXI	I.190	2	4	8	[ab ba],	6			
Marot	Chansons	146	Chanson XXII	I.190	1	9	9	(ababbbcbc),	6			
Marot	Chansons	147	Chanson XXIII	I.191	2	5	10	[aab ab],	A		4+6	
Marot	Chansons	148	Chanson XXIV	I.191	2	10	20	(abab bbccdd),	8/2	----2222--,		
Marot	Chansons	149	Chanson XXV	I.192	2	10	20	(abab bbccdd),	8/2	----2222--,		
Marot	Chansons	150	Chanson XXVI	I.192	2	6	12	(aab aab),	7?			
Marot	Chansons	151	Chanson XXVII	I.193	1	7	7	(Abab bAa),	8			
Marot	Chansons	152	Chanson XXVIII	I.193	1	9	9	(aab bcc ddb),	4/8	----88--,		
Marot	Chansons	153	Chanson XXIX	I.194	1	5	5	(aab ab),	A		4+6	
Marot	Chansons	154	Chanson XXX	I.194	2	8	16	(abab ccdd),	7			

Marot	Chansons	155	Chanson XXXI	I.194	2	8	16	(abab cdcd),	8/6	-6-6 -6-6,		
Marot	Chansons	156	Chanson XXXII	I.195	3	7	21	(abab bcc),	A		4+6	
Marot	Chansons	157	Chanson XXXIII	I.196	2	5	10	[aab ba],	8			
Marot	Chansons	158	Chanson XXXIV	I.196	1	8	8	(abba, acac),	A		4+6	
Marot	Chansons	159	Chanson XXXV	I.196	1	10	10	(abab ccddee),	A/6	----6666--	4+6	
Marot	Chansons	160	Chanson XXXVI	I.197	1	10	10	(abab bc cdcd),	7			forme corrigée
Marot	Chansons	161	Chanson XXXVII	I.197	1	10	10	(abab bc cdcd),	7			[forme corrigée]
Marot	Chansons	162	Chanson XXXVIII	I.198	3	4	12	(ab ab),				
Marot	Chansons	163	Chanson XXXIX	I.198	4	8	32	(abba acac),	6			
Marot	Chansons	164	Chanson XL	I.199	2	7	14	(abab bab),	8			
Heroet	Chansons	165	Chanson XLI	I.200	2	4	8	(ab ba),	A		4+6	
Marot	Chansons	166	Chanson XLII	I.200	2	8	16	(abab bcbc),	8			
Marot	Pièces liminai	167	Translation des H	I.205	1	12	12	(abab bcbc cdcd),	C		6+6	
Marot	<i>La Complainte</i>	168	Deploration sur le	I.207	277	2	554	(aa)x	A		4+6	probable suite+distique
Marot	<i>La Complainte</i>	169	Deploration...- de	I.211	13	8	104	(abaab bcc),	A		4+6	
Marot	<i>La Complainte</i>	170	Deploration...- l'au	I.215	1	8	8	(abaab bcc),	A		4+6	
Marot	<i>La Complainte</i>	171	Deploration... - de	I.215	22	8	176	(abab bcbc),	A		4+6	
Marot	<i>L'Eglogue sur</i>	172	Eglogue sur le tre	I.226	69	4	276	(ab ab), <-	A		4+6	
Marot	<i>L'Eglogue sur</i>	173	Epitaphe	I.231	1	4	4	(aa bb)	C		6+6	souscription
Marot	Les Elegies	174	La Premiere Elegi	I.232	82	2	164	(aa)x	A		4+6	
Marot	Les Elegies	175	La Second Elegie	I.236	43	2	86	(aa)x	A		4+6	
Marot	Les Elegies	176	La Troisiesme Ele	I.239	44	2	88	(aa)x	A		4+6	
Marot	Les Elegies	177	La Quatriesme El	I.241	45	2	90	(aa)x	A		4+6	
Marot	Les Elegies	178	La Cinquiesme El	I.244	17	2	34	(aa)x	A		4+6	
Marot	Les Elegies	179	La Sixiesme Elegi	I.245	21	2	42	(aa)x	A		4+6	
Marot	Les Elegies	180	La Septiesme Ele	I.246	14	2	28	(aa)x	A		4+6	
Marot	Les Elegies	181	La Huictiesme Ele	I.247	25	2	50	(aa)x	A		4+6	
Marot	Les Elegies	182	La Neufviesme El	I.248	21	2	42	(aa)x	A		4+6	
Marot	Les Elegies	183	La Dixiesme Elegi	I.249	B	8/4	28	[abab bcbC], / [bc bC],	8			
Marot	Les Elegies	184	L'Unziesme Elegi	I.250	14	2	28	(aa)x	A		4+6	
Marot	Les Elegies	185	La Douziesme Ele	I.251	20	2	40	(aa)x	A		4+6	

Marot	Les Elegies	186	La Treziesme Ele	l.252	21	2	42	(aa)x	A		4+6	
Marot	Les Elegies	187	La Quatorziesme	l.254	35	2	70	(aa)x	A		4+6	
Marot	Les Elegies	188	La Quinziesme El	l.256	51	2	102	(aa)x	A		4+6	
Marot	Les Elegies	189	La Seiziesme Ele	l.258	49	2	98	(aa)x	A		4+6	
Marot	Les Elegies	190	La Dixseptiesme	l.261	45	2	90	(aa)x	A		4+6	
Marot	Les Elegies	191	La Dixhuitiesme E	l.263	47	2	94	(aa)x	A		4+6	
Marot	Les Elegies	192	La Dixneuuesme	l.266	13	6	78	(aab aab), <-	A		4+6	
Marot	Les Elegies	193	La Vingtiesme Ele	l.268	43	2	86	(aa)x	A		4+6	
Marot	Les Elegies	194	La Vingtuniesme	l.270	52	2	106	(aa)x	A		4+6	v. 104 manquant.
Marot	Les Elegies	195	La Vingtedeuxies	l.273	18	2	38	(aa)x	A		4+6	
Marot	Les Elegies	196	La vingtroisiesme	l.275	33	2	66	(aa)x	A		4+6	
Marot	Les Elegies	197	Elegie vingtquatri	l.277	17	2	34	(aa)x	A		4+6	
Marot	Les Elegies	198	Elegie vingtcinqie	l.278	18	2	36	(aa)x	A		4+6	
Marot	Les Elegies	199	Elegie vingtsixies	l.279	20	2	40	(aa)x	A		4+6	
Marot	Les Elegies	200	Elegie vingtseptie	l.280	27	2	54	(aa)x	A		4+6	
Marot	Les Epistres	201	Epistre des excus	l.282	1	2	2	(aa)	8			souscription
Marot	Les Epistres	202	Epistre des excus	l.282	7	8	56	(abab bc bc),	8			
Marot	Les Epistres	203	Aux Dames de Pa	l.284	119	2	238	(aa)x	A		4+6	
Marot	Les Epistres	204	A la Royne Elienc	l.291	44	2	88	(aa)x	A		4+6	
Marot	Les Epistres	205	Epistre à Monseig	l.293	31	2	62	(aa)x	A		4+6	
Marot	Les Epistres	206	Epistre à Monseig	l.295	31	2	62	(aa)x	A		4+6	
Marot	Les Epistres	207	Pour Pierre Vuyar	l.297	26	2	52	(aa)x	A		4+6	
Marot	Les Epistres	208	Epistre qui perdit	l.299	21	2	42	(aa)x	A		4+6	
Marot	Les Epistres	209	A une jeune Dam	l.300	29	2	58	(aa)x	A		4+6	
Marot	Les Epistres	210	A celluy, qui l'inju	l.302	20	2	40	(aa)x	8			
Marot	Les Epistres	211	Pour un gentil hor	l.303	58	2	116	(aa)x	A		4+6	
Marot	Les Epistres	212	A Guillaume du T	l.307	12	2	24	(aa)x	A		4+6	
Marot	Les Epistres	213	Epistre, qu'il fait p	l.308	31	2	62	(aa)x	A		4+6	
Marot	Les Epistres	214	L'Epistre du Coq	l.310	63	2	126	(aa)x	8			
Marot	Les Epistres	215	Au Chancelier du	l.313	31	2	62	(aa)x	A		4+6	
Marot	Les Epistres	216	Audict Seigneur p	l.315	1	10	10	(abab bc cdcd),	A		4+6	

Marot	Les Epistres	217	Marot Prisonnier e	l.316	34	2	68	(aa)x	A		4+6	
Marot	Les Epistres	218	Au Reverendissim	l.318	37	2	74	(aa)x	A		4+6	
Marot	Les Epistres	219	Au Roy	l.320	65	2	130	(aa)x	A		4+6	
Marot	Les Epistres	220	A ung sien Amy s	l.324	1	8	8	(abab bcbc),	A		4+6	
Marot	Les Epistres	221	A ung, qui calumr	l.324	aaab	6/4	22	(aab ccb), / (ab ab),	8			
Marot	Les Epistres	222	Au Lieutenant Go	l.325	15	2	30	(aa)x	A		4+6	
Marot	Les Epistres	223	A Vignals Thoulo	l.326	8	2	16	(aa)x	A		4+6	
Marot	Les Epistres	224	A mon Seigneur d	l.327	8	2	16	(aa)x	A		4+6	
Marot	Les Epistres	225	Au Roy	l.327	51	2	102	(aa)x	A		4+6	
Marot	Les Epistres	226	Pour la petite Prin	l.330	36	2	72	(aa)x	8			
Marot	Les Epistres	227	A Monsieur le ger	l.332	10	2	20	(aa)x	A		4+6	
Marot	Les Epistres	228	A Alexis Jure	l.333	30	2	63	(aa)x	3			clôture (abab) v. 60-63
Marot	Les Epistres	229	A une Damoyse	l.335	14	2	28	(aa)x	3			a + (ab)x + b
Marot	Les Epistres	230	A deux Damoyse	l.336	1	4	4	(ab ab),	7			subscription
Marot	Les Epistres	231	A deux Damoyse	l.336	16	2	32	(aa)x	4			
Marot	Les Epistres	232	A ceux, qui apres	l.337	45	2	90	(aa)x	A		4+6	
Marot	Les Chantz di	233	Le Chant de l'Am	l.341	51	2	102	(aa)x	A		4+6	
Marot	Les Chantz di	234	Le Second Chant	l.344	47	2	94	(aa)x	A		4+6	
Marot	Les Chantz di	235	Le Chant des Visi	l.347	6	12	72	(abaab bcc deed),	A		4+6	suivi souscript° (aabb)
Marot	Les Chantz di	236	Le Chant des Visi	l.347	1	4	4	(aa bb),	A		4+6	souscr° "Chant des Vision:
Marot	Les Chantz di	237	Chant nuptial du M	l.349	9	10	90	(abab bc cdcd),	A		4+6	
Marot	Les Chantz di	238	Chant Royal de la	l.352	CR	11/5	60	[abab ccd dedE], / [dde dE],	A		4+6	
Marot	Les Chantz di	239	Chant Pastoral, e	l.354	B	11/5	60	[abab ccd dedE], / [dde dE],	A		4+6	
Marot	Les Chantz di	240	Chant de joye cor	l.355	B	11/5	60	[abab ccd dedE], / [dde dE],	A		4+6	
Marot	Les Chantz di	241	Chant Royal Chre	l.357	CR	11/5	60	[abab ccd dedE], / [dde dE],	A		4+6	
Marot	Les Chantz di	242	Chant Royal dont	l.359	CR	11/5	60	[abab ccd dedE], / [dde dE],	A		4+6	
Marot	Les Chantz di	243	Chant nuptial du F	l.361	12	8	96	(abab bcbc),	A		4+6	
Marot	Les Chantz di	244	Cantique à la Dee	l.364	12	4	48	(aaab) <-	A/4	---4	4+6	
Marot	Les Chantz di	245	Chant de May	l.366	B	8/4	28	[abab bcbC], / [bc bC],	8			
Marot	Les Chantz di	246	Chant de May, et	l.367	B	8/4	28	[abab bcbC], / [bc bC],	8			
Marot	Les Chantz di	247	Chant de folie, De	l.368	22	2	44	(aa)x	A		4+6	

Marot	Le cymetiere	248	De la Royne Clau	l.370	7	2	14	(aa)x	A		4+6	
Marot	Le cymetiere	249	De Messire Charle	l.371	1	6	6	(aab bcc),	A		4+6	
Marot	Le cymetiere	250	De feu Monsieur d	l.371	12	2	24	(aa)x	C		6+6	
Marot	Le cymetiere	251	De Messire Jan C	l.372	16	2	32	(aa)x	A		4+6	
Marot	Le cymetiere	252	De luy mesmes	l.373	1	12	12	(aa bb cc dd ee ff),	A		4+6	
Marot	Le cymetiere	253	De luy encores	l.374	1	8	8	(aabb ccdd),	C		6+6	
Marot	Le cymetiere	254	Epitaphe des Alle	l.374	15	2	30	(aa)x	A		4+6	
Marot	Le cymetiere	255	De Alexandre Pre	l.375	7	2	14	(aa)x	A		4+6	
Marot	Le cymetiere	256	De Maistre Jacqu	l.376	1	6	6	(aa bb cc),	A		4+6	
Marot	Le cymetiere	257	De Noble Damoys	l.376	15	2	30	(aa)x	A		4+6	
Marot	Le cymetiere	258	De Maistre Guilla	l.377	8	2	16	(aa)x	A		4+6	
Marot	Le cymetiere	259	De Loys Jagoyne	l.378	10	2	20	(aa)x	A		4+6	
Marot	Le cymetiere	260	De Florimont de C	l.379	1	8	8	(abab bcbc),	A		4+6	
Marot	Le cymetiere	261	De Jan de Montde	l.379	11	2	22	(aa)x	C		6+6	
Marot	Le cymetiere	262	De Guillaume Cha	l.380	5	4	20	(ab ab), <-	6			
Marot	Le cymetiere	263	De troys Enfans f	l.381	8	2	18	(aa)x	A		4+6	
Marot	Le cymetiere	264	De la Tombe de l'	l.381	10	2	20	(aa)x	A		4+6	
Marot	Le cymetiere	265	Du Cheval de Vuy	l.382	8	6	48	(aab aab), <-	5			
Marot	Le cymetiere	266	De François Dau	l.384	12	2	24	(aa)x	A		4+6	
Marot	Le cymetiere	267	De Anne de Beau	l.385	1	8	8	(aabb ccdd),	A		4+6	
Marot	Le cymetiere	268	De Helene de Boi	l.385	1	8	8	(aabb ccdd),	C		6+6	
Marot	Le cymetiere	269	De Monsieur de T	l.386	8	2	16	(aa)x	A		4+6	
Marot	Le cymetiere	270	De Jan L'Huilier C	l.386	8	2	18	(aa)x	A		4+6	
Marot	Le cymetiere	271	De Madame de C	l.387	1	10	10	(abab bc cdcd),	A		4+6	
Marot	Le cymetiere	272	De Ortis le More c	l.388	8	2	16	(aa)x	8			
Marot	Le cymetiere	273	D'Alix	l.388	16	2	32	(aa)x	8			
Marot	Les oraisons	274	PATER NOSTER	l.390	1	12	12	(aa bb cc dd ee ff),	A		4+6	
Marot	Les oraisons	275	PATER NOSTER	l.390	1	4	4	(ab ab),	A		4+6	
Marot	Les oraisons	276	AVE MARIA	l.390	2	4	8	(ab ab), <	8			
Marot	Les oraisons	277	CREDO IN DEUM	l.391	7	2	14	(aa)x	A		4+6	
Marot	Les oraisons	278	CREDO IN SPIRI	l.391	1	8	8	(aa bb cc dd),	A		4+6	

Marot	Les oraisons	279	GRACE POUR U	l.392	1	6	6	(aab bcc),	C		6+6	
Marot	Les oraisons	280	LE SIXIEME PSA	l.392	10	6	60	(aab ccb),	6			
Fontaine	texte liminaire	281	Huictain à la Loue	ll.13	1	8	8	(abab, bcbc),	A		4+6	
Marot	Les Opuscule	282	L'Enfer de Cleme	ll.19	254	2	488	(aa)x	A		4+6	
Marot	Les Opuscule	283	Eglogue au Roy, s	ll.34	130	2	260	(aa)x	A		4+6	
Marot	Les Opuscule	284	Dialogue nouveau	ll.42	rabéaa	4	4	(AbAa),	7	-5-5,		
Marot	Les Opuscule	285	Dialogue nouveau	ll.42	168	2	336	(aa)x	8	dernier vers A (emprunt)		
Papillon	Les Opuscule	286	Sermon tres utile	ll.54	230	2	460	(aa)x	A		4+6	
Marot ?	Les Epistres	287	L'Epistre de Barq	ll.71	39	2	78	(aa)x	A		4+6	
Marot	Les Epistres	288	Epistre en laquelle	ll.73	36	2	72	(aa)x	8			
Marot	Les Epistres	289	Epistre présentée	ll.75	16	2	32	(aa)x	A		4+6	
Marot	Les Epistres	290	Epistre présentée	ll.75	1	2	2	(aa)	8			suscription
Marot	Les Epistres	291	Marot arrivé à Fer	ll.77	27	2	54	(aa)x	A		4+6	
Marot	Les Epistres	292	Aultre Epistre de l	ll.78	33	2	66	(aa)x	A		4+6	
Marot	Les Epistres	293	Epistre au Roy, d	ll.80	107	2	214	(aa)x	A		4+6	
Marot	Les Epistres	294	Epistre du Coq en	ll.86	101	2	202	(aa)x	8			
Marot	Les Epistres	295	Au Roy, nouveler	ll.92	33	2	66	(aa)x	A		4+6	
Marot	Les Epistres	296	Epistre perdue au	ll.94	40	2	80	(aa)x	A		4+6	
Marot	Les Epistres	297	Epistre à Madame	ll.96	31	2	62	(aa)x	A		4+6	
Marot	Les Epistres	298	A Mademoiselle F	ll.98	34	2	68	(aa)x	A		4+6	
Marot	Les Epistres	299	A Madame de Fer	ll.100	31	2	62	(aa)x	A		4+6	
Marot	Les Epistres	300	Epistre envoyée d	ll.102	63	2	126	(aa)x	A		4+6	
Marot (Les Epistres	301	Du coq à l'asne fa	ll.105	110	2	220	(aa)x	8			
Marot	Les Epistres	302	Au Roy	ll.111	95	2	190	(aa)x	A		4+6	
Marot	Les Epistres	303	Au tresvertueux p	ll.116	39	2	78	(aa)x	A		4+6	
Marot	Les Epistres	304	A la Royne de Na	ll.118	98	2	196	(aa)x	A		4+6	
Marot ?	Les Epistres	305	Epistre A Lyon Ja	ll.124	98	2	196	(aa)x	8			
Marot	Les Epistres	306	A Monseigneur le	ll.129	34	2	68	(aa)x	A		4+6	
Marot	Les Epistres	307	Les Adieux de Ma	ll.131	6	8	48	(abab bcbc),	8			
Marot	Les Epistres	308	Le Dieu Gard de l	ll.133	37	2	74	(aa)x	A		4+6	
Marot	Les Epistres	309	Epistre faite par	ll.135	40	2	80	(aa)x	A		4+6	

Marot (Les Epistres	310	L'Adieu envoyé au	Il.137	50	2	100	(aa)x	8			
Marot	Les Epistres	311	Le Valet de Marot	Il.140	128	2	256	(aa)x	8			
Fontain	Les Epistres	312	Epistre à Sagon e	Il.148	100	2	200	(aa)x	A		4+6	
Marot	Les Epistres	313	Epistre à son amy	Il.153	48	2	96	(aa)x	A		4+6	
Marot	Les Epistres	314	Au Roy, pour luy r	Il.156	38	2	76	(aa)x	A		4+6	
Marot	Les Epistres	315	Epistre du Coq à	Il.158	118	2	239	(aa)x	8			insertion (abab) v.72-75
Marot (Les Epistres	316	Epistre du Coq à	Il.165	117	2	234	(aa)x	8			
Marot ?	Les Epistres	317	Coq à l'Asne / 154	Il.171	78	2	156	(aa)x	8			
Marot (Les Epistres	318	Au Roy, pour le B	Il.175	10	2	20	(aa)x	A		4+6	
Marot	Les Epistres	319	Epistre de Madam	Il.176	39	2	78	(aa)x	A		4+6	
Marot	Les chants div	320	Avant naissance d	Il.182	37	2	74	(aa)x	A		4+6	
Marot	Les chants div	321	Complaincte à la	Il.183	37	4	148	(aaab), <-	A	---4 (sauf dernier vers A pour a)	4+6	
Marot	Les chants div	322	Cantique de la C	Il.187	45	2	90	(aa)x	A		4+6	
Marot	Les chants div	323	A la Royne d'Hon	Il.190	36	2	72	(aa)x	A		4+6	
Marot	Les chants div	324	Cantique sur l'ent	Il.192	7a	4	28	(ab ab) <-	A		4+6	
Marot ?	Les chants div	325	Marot à l'Empereu	Il.193	17	2	34	(aa)x	A		4+6	
Salel	Les chants div	326	France à l'Empere	Il.194	3	6	18	(aab aab) <-	A		4+6	
Marot ?	Les chants div	327	L'Adieu de France	Il.195	R5	5, 3, 5,	13	(aabba, aab*, aabba*,)	A	____, ____*, ____*,	4+6	1er rentrement + court
Marot	Les chants div	328	Le Cantique de la	Il.196	34	4	136	(aaab), <-	A	---4 (sauf dernier vers A pour a)	4+6	
Marot	Les chants div	329	Cantique sur la m	Il.199	18	2	38	(aa)x	A		4+6	
Marot	Les Epigramm	330	A Messire Jehan	Il.203	1	8	8	(abab bc bc),	A		4+6	
Marot	Les Epigramm	331	De Barbe, & de Je	Il.203	1	10	10	(abab bc cdcd),	A		4+6	
Marot	Les Epigramm	332	De Dame Jane G	Il.204	1	10	10	(abab bc caca),	A		4+6	
Marot	Les Epigramm	333	De ma Dame la D	Il.204	1	10	10	(abab bc cdcd),	A		4+6	
Marot	Les Epigramm	334	A Ysabeau	Il.205	1	10	10	(abab bc cdcd),	A		4+6	
Marot	Les Epigramm	335	Du jour des Innoc	Il.205	1	10	10	(abab bc cdcd),	A		4+6	
Marot	Les Epigramm	336	D'ung songe	Il.206	1	10	10	(abab bc cdcd),	A		4+6	
Marot	Les Epigramm	337	Du mois de May,	Il.206	1	10	10	(abab bc cdcd),	A		4+6	
Marot	Les Epigramm	338	D'ung baiser reffu	Il.207	1	10	10	(abab bc cdcd),	A		4+6	
Marot	Les Epigramm	339	Des Statues de B	Il.207	7	2	14	(aa)x	C		6+6	
Marot	Les Epigramm	340	De la Rose envoy	Il.208	1	14	14	(abab bc cdcd, efef),	A		4+6	dizain + quatrain

Marot	Les Epigramm	341	De ma Damoyse	Il.208	10	2	20	(aa)x	A		4+6	
Marot	Les Epigramm	342	De ma Damoyse	Il.209	1	8	8	(aa bb cc dd),	C		6+6	
Marot	Les Epigramm	343	Du Roy	Il.210	1	8	8	(aa bb cc dd),	C		6+6	
Marot	Les Epigramm	344	Pour estreiner un	Il.210	1	8	8	(abab bcbc),	8			
Marot	Les Epigramm	345	A Lynote la Ling	Il.211	1	16	16	(aaabaaab bbbabbba)	2	-----8---8		
Marot	Les Epigramm	346	Abel, à Marot	Il.211	1	4	4	(aa bb),	A		4+6	
Marot	Les Epigramm	347	Marot à Abel	Il.211	1	4	4	(aa bb),	A		4+6	
Marot	Les Epigramm	348	A Maistre Grenoi	Il.212	1	4	4	(ab ab),	8			
Marot	Les Epigramm	349	A ung nommé Ch	Il.212	1	7	7	(abab bcc),	A		4+6	
Marot	Les Epigramm	350	Au Roy	Il.212	8	2	18	(aa)x	6			
Marot	Les Epigramm	351	A Monsieur le gra	Il.213	1	10	10	(abab bc cdcd),	A		4+6	
Marot	Les Epigramm	352	Les dizain de May	Il.214	1	10	10	(abab bc cdcd),	A		4+6	
Marot	Les Epigramm	353	Du depart de s'An	Il.214	1	10	10	(abab bc cdcd),	A		4+6	
Marot	Les Epigramm	354	D'Anne, qui luy je	Il.215	1	10	10	(abab bc cdcd),	A		4+6	
Marot	Les Epigramm	355	A Anne	Il.215	1	10	10	(abab bc cdcd),	A		4+6	
Marot	Les Epigramm	356	De la Venus de M	Il.216	1	10	10	(abab bc cdcd),	A		4+6	
Marot	Les Epigramm	357	La mesme Venus	Il.216	1	6	6	(aa bb cc),	C		6+6	
Marot	Les Epigramm	358	Une Dame à ung,	Il.217	1	8	8	(abab, bcbc),	A		4+6	
Marot	Les Epigramm	359	Estreines envoyée	Il.217	1	8	8	(abab bcbc),	A		4+6	
Marot	Les Epigramm	360	Sur la devise : No	Il.218	1	8	8	(abab, bcbc),	A		4+6	
Marot	Les Epigramm	361	A Anne	Il.218	1	8	8	(abab abab),	A		4+6	
Marot	Les Epigramm	362	Pour Estreines	Il.218	1	8	8	(abab, bcbc),	8			
Marot	Les Epigramm	363	Pour Estreines	Il.219	1	4	4	(aa bb),	A		4+6	
Marot	Les Epigramm	364	De la Statue de V	Il.219	1	5	5	(aab ba),	A		4+6	
Marot	Les Epigramm	365	De Martin, & Alix	Il.220	1	10	10	(abab bc cdcd),	A		4+6	
Marot	Les Epigramm	366	A Monsieur Braillo	Il.220	1	8	8	(abab baba),	A		4+6	
Marot	Les Epigramm	367	Response aux Ve	Il.221	1	8	8	(abab bcbc),	A		4+6	
Marot	Les Epigramm	368	A Monsieur le Coq	Il.221	1	6	6	(aab aab),	A		4+6	
Marot	Les Epigramm	369	Au dict Coq	Il.222	1	6	6	(ab ba ab),	A		4+6	
Marot	Les Epigramm	370	A Monsieur l'Amy	Il.222	1	8	8	(abaab bcc),	A		4+6	
Marot	Les Epigramm	371	A Pierre Vuyard	Il.222	1	10	10	(abab bc cdcd),	A		4+6	

Marot	Les Epigramm	372	Au Roy	II.223	1	12	12	(abaab bc cdcd),	8		
Marot	Les Epigramm	373	Du Lieutenant cri	II.223	1	8	8	(abab bc bc),	A		4+6
Marot	Les Epigramm	374	D'une Espousée	II.224	1	10	10	(abab bc cdcd),	8		
Marot	Les Epigramm	375	A celluy, qui devar	II.224	6	4	24	(ab ab) <-	8		
Marot	Les Epigramm	376	De l'Abbé, & de s	II.225	1	10	10	(abab bc cdcd),	A		4+6
Marot	Les Epigramm	377	De frere Thibault	II.226	1	10	10	(abab bc cdcd),	A		4+6
Marot	Les Epigramm	378	Au Duc d'Orléans	II.226	1	10	10	(ab, aab bcbbc),	8		
Marot	Les Epigramm	379	De Dolet, sur ses	II.227	1	8	8	(abab bc bc),	A		4+6
Marot	Les Epigramm	380	A ung quidem	II.227	1	4	4	(ab ab),	8		
Marot	Les Epigramm	381	A Benest	II.228	1	4	4	(aa bb),	8		
Marot	Les Epigramm	382	Du rys de ma Dar	II.228	1	10	10	(abab bc cdcd),	A		4+6
Marot	Les Epigramm	383	Les cinq poincts e	II.228	1	10	10	(abab bc cdcd),	A		4+6
Marot	Les Epigramm	384	D'Anne, à ce prop	II.229	1	10	10	(abab bc cdcd),	A		4+6
Marot	Les Epigramm	385	A Selva, & à Hero	II.229	1	8	8	(abab, bc bc),	A		4+6
Marot	Les Epigramm	386	D'Heleine de Tou	II.230	1	10	10	(abab bc cdcd),	A		4+6
Marot	Les Epigramm	387	De Phebus, & Dia	II.230	1	8	8	(abab bc bc),	A		4+6
Marot	Les Epigramm	388	De Diane	II.231	1	8	8	(abab bc bc),	A		4+6
Marot	Les Epigramm	389	Epigramme fait p	II.231	1	8	8	(abab bc bc),	A		4+6
Marot	Les Epigramm	390	Marot à ladicte Da	II.231	1	10	10	(abab bc cdcd),	A		4+6
Marot	Les Epigramm	391	De Blanche de To	II.232	1	10	10	(abab bc cdcd),	A		4+6
Marot	Les Epigramm	392	A Ysabeau	II.232	1	10	10	(abab aabaab),	A		4+6
Marot	Les Epigramm	393	De Diane	II.233	1	10	10	(abab bc cdcd),	A		4+6
Marot	Les Epigramm	394	D'ung importun	II.233	1	10	10	(abab bc cdcd),	8		
Marot	Les Epigramm	395	De Diane	II.234	1	8	8	(abab bc bc),	8		
Marot	Les Epigramm	396	A ma Damoysele	II.234	1	10	10	(abab bc cdcd),	A		4+6
Marot	Les Epigramm	397	De ma Damoysele	II.235	1	8	8	(abab baba),	A		4+6
Marot	Les Epigramm	398	A Coridon	II.235	1	8	8	(abab bc bc),	8		
Marot	Les Epigramm	399	D'Ouy, & Nenny	II.236	1	8	8	(abab bc bc),	A		4+6
Marot	Les Epigramm	400	Des blancs Mante	II.236	1	8	8	(abab bc bc),	8		
Marot	Les Epigramm	401	D'entretenir Dam	II.236	1	10	10	(abab bc cdcd),	A		4+6
Marot	Les Epigramm	402	D'ung poursuyvar	II.237	1	10	10	(abab bc cdcd),	A		4+6

Marot	Les Epigramm	403	A celle, qui souha	II.237	1	10	10	(abab bc cdcd),	A		4+6	
Marot	Les Epigramm	404	Du partement d'A	II.238	1	10	10	(abab bc cdcd),	A		4+6	
Marot	Les Epigramm	405	De ma Dame Ysa	II.238	1	10	10	(abab bc cdcd),	A		4+6	
Marot	Les Epigramm	406	Pour une Dame, d	II.239	1	10	10	(abab bc cdcd),	A		4+6	
Marot	Les Epigramm	407	A la femme de Th	II.239	1	10	10	(abab bc cdcd),	8			
Marot	Les Epigramm	408	A ses Disciples	II.240	15	2	30	(aa)x	8			
Marot	Les Epigramm	409	Du beau Tetin	II.241	17	2	34	(aa)x	8			
Marot	Les Epigramm	410	Du laid Tetin	II.242	21	2	42	(aa)x	8			
Marot	Les Epigramm	411	A Anne	II.245	1	5	5	(ab aab),	A		4+6	
Marot	Les Epigramm	412	A Merlin de Sainc	II.245	1	6	6	(aab aab),	8			
Marot	Les Epigramm	413	A soymesmes	II.246	1	10	10	(abab bc cdcd),	A		4+6	
Marot	Les Epigramm	414	De la royne de Na	II.246	1	8	8	(abab, bcbc),	A		4+6	
Marot	Les Epigramm	415	A François Daulp	II.247	1	10	10	(abab ba acac),	A		4+6	
Marot	Les Epigramm	416	Pour ma Damoys	II.247	1	10	10	(abab bc cdcd),	A		4+6	
Marot	Les Epigramm	417	Estreines à Anne	II.248	1	8	8	(abab bc bc),	A		4+6	
Marot	Les Epigramm	418	De l'Amour chaste	II.248	1	10	10	(abaab bcbbc),	A		4+6	
Marot	Les Epigramm	419	Epigramme, qu'il	II.249	1	10	10	(abab bc cdcd),	A		4+6	
Marot	Les Epigramm	420	La Royne de Nav	II.249	1	10	10	(abaab bcddc)	A		4+6	
Marot	Les Epigramm	421	Replicque de Mar	II.250	1	10	10	(abab bc cdcd),	A		4+6	
Marot	Les Epigramm	422	Du Roy, & de Lau	II.250	1	8	8	(abab bc bc),	A		4+6	
Marot	Les Epigramm	423	Contre les Jaloux	II.251	1	8	8	(abab bc bc),	A		4+6	
Marot	Les Epigramm	424	A une Dame touc	II.251	1	8	8	(abab bc bc),	A		4+6	
Marot	Les Epigramm	425	A nom d'une Dam	II.252	1	10	10	(abab bc cdcd),	A		4+6	
Marot	Les Epigramm	426	A deux Soeurs Ly	II.252	1	10	10	(abab bc cdcd),	A		4+6	
Marot	Les Epigramm	427	A une Amye	II.253	1	8	8	(abab bc bc),	A		4+6	
Marot	Les Epigramm	428	A Renée	II.253	1	8	8	(abab bc bc),	A		4+6	
Marot	Les Epigramm	429	Estreines	II.254	1	8	8	(abab bc bc),	8			
Marot	Les Epigramm	430	Estreines à Jane	II.254	1	8	8	(abab bc bc),	8			
Marot	Les Epigramm	431	Estreines à Estier	II.255	1	8	8	(abab bc bc),	A		4+6	
Marot	Les Epigramm	432	De ma Damoysell	II.255	1	8	8	(abab bc bc),	A		4+6	
Marot	Les Epigramm	433	Pour une momme	II.256	2	8	16	(abab bc bc),	8			

Marot	Les Epigramm	434	A la bouche de Di	Il.256	1	10	10	(abab bc cdcd),	8			
Marot	Les Epigramm	435	De ma Damoyse	Il.257	1	8	8	(abab bc bc),	8			
Marot	Les Epigramm	436	A une, qui faisoit	Il.257	1	8	8	(abab bc bc),	8			
Marot	Les Epigramm	437	A une, qui luy feit	Il.258	1	8	8	(abab bc bc),	8			
Marot	Les Epigramm	438	De Cupido, & de	Il.258	1	8	8	(abab bc bc),	A		4+6	
Marot	Les Epigramm	439	De ma mere par d	Il.259	1	10	10	(abba ac cdcd),	8			
Marot	Les Epigramm	440	De la Duché d'Est	Il.259	1	10	10	(abab ba acac),	A		4+6	
Marot	Les Epigramm	441	Du passereau de	Il.260	1	10	10	(abab bc cdcd),	A		4+6	
Marot	Les Epigramm	442	Pour Monsieur de	Il.260	1	10	10	(abab bc cdcd),	8			
Marot	Les Epigramm	443	La Royne de Nav	Il.261	1	10	10	(abab bc cdcd),	A		4+6	
Marot	Les Epigramm	444	Response de Mar	Il.261	1	10	10	(abab bc cdcd),	A		4+6	
Marot	Les Epigramm	445	A une Dame pour	Il.262	1	10	10	(abab bc cdcd),	A		4+6	
Marot	Les Epigramm	446	De Charles Duc d	Il.262	1	8	8	(abab bc bc),	A		4+6	
Marot	Les Epigramm	447	A une Dame eage	Il.263	1	8	8	(abab bc bc),	A		4+6	
Marot	Les Epigramm	448	A Anne	Il.263	1	10	10	(abab ba acac),	A		4+6	
Marot	Les Epigramm	449	De Marguerite d'A	Il.264	1	10	10	(abab bc cdcd),	8			
Marot	Les Epigramm	450	De sa Dame, & de	Il.264	1	10	10	(abab bc cdcd),	A		4+6	
Marot	Les Epigramm	451	De Jane, Princess	Il.265	1	10	10	(abab bc cdcd),	A		4+6	
Marot	Les Epigramm	452	De ma Damoyse	Il.265	1	8	8	(abab bc bc),	A		4+6	
Marot	Les Epigramm	453	Du conte de Lany	Il.266	1	10	10	(abab bc cdcd),	A		4+6	
Marot	Les Epigramm	454	D'Albert Joueur de	Il.266	1	10	10	(abab bc cdcd),	A		4+6	
Marot	Les Epigramm	455	D'Anne	Il.267	1	8	8	(abab bc bc),	A		4+6	
Marot	Les Epigramm	456	Pour ma Dame d'	Il.267	1	8	8	(abab bc bc),	6			
Marot	Les Epigramm	457	Response pour le	Il.268	1	8	8	(abab bc bc),	6			
Marot	Les Epigramm	458	A sa commere	Il.268	1	10	10	(abab bc cdcd),	A		4+6	
Marot	Les Epigramm	459	A Monsieur de Ju	Il.269	1	8	8	(abab bc bc),	8			
Marot	Les Epigramm	460	Il convie troys Po	Il.269	1	10	10	(abab bc cdcd),	A		4+6	
Marot	Les Epigramm	461	Du Sire de Montm	Il.270	1	10	10	(abab bc cdcd),	A		4+6	
Marot	Les Epigramm	462	Du Baiser	Il.270	1	8	8	(abab bc bc),	A		4+6	
Marot	Les Epigramm	463	Epigramme de Sa	Il.271	7	2	14	(aa)x	A		4+6	
Marot	Les Epigramm	464	A Anne	Il.271	1	10	10	(abab bc cdcd),	A		4+6	

Marot	Les Epigramm	465	A Jane	II.272	1	8	8	(abab bcbc),	8		
Marot	Les Epigramm	466	A la Royne de Na	II.272	1	8	8	(abab bcbc),	8		
Marot	Les Epigramm	467	A Anne, du jour d	II.273	1	9	9	(abab bcddc),	8		
Marot	Les Epigramm	468	Des cerfz en rut, d	II.273	1	10	10	(aabccb bdbd),	A		4+6
Marot	Les Epigramm	469	A Maurice de Sce	II.274	1	8	8	(abab bcbc),	8		
Marot	Les Epigramm	470	Au Poète Borboni	II.274	1	10	10	(abab bc cdcd),	A		4+6
Marot	Les Epigramm	471	Il salue Anne	II.275	1	8	8	(abab bcbc),	A		4+6
Marot	Les Epigramm	472	Dialogue de luy, &	II.275	1	8	8	(ab,ab, bc,bc),	A		4+6
Marot	Les Epigramm	473	D'une Dame de N	II.276	1	10	10	(abab bc cdcd),	A		4+6
Marot	Les Epigramm	474	Response faicte p	II.276	1	10	10	(abab bc cdcd),	A		4+6
Marot	Les Epigramm	475	Replicque de Mar	II.277	1	8	8	(abab bcbc),	A		4+6
Marot	Les Epigramm	476	D'Anne	II.277	1	10	10	(abab bc cdcd),	8		
Marot	Les Epigramm	477	Au Roy de Navarr	II.278	1	10	10	(abab bc cdcd),	A		4+6
Marot	Les Epigramm	478	Du retour du Roy	II.278	1	10	10	(abab bc cdcd),	A		4+6
Marot	Les Epigramm	479	De ma Dame de L	II.279	1	10	10	(abab bc cdcd),	A		4+6
Marot	Les Epigramm	480	De l'entrée des R	II.279	1	10	10	(abab bc cdcd),	A		4+6
Marot	Les Epigramm	481	Pour le May plant	II.280	sonnet	14	14	(abba, abba, ccd, eed),	A		4+6
Marot	Les Epigramm	482	A ma Dame de P	II.280	1	10	10	(abab bc cdcd),	A		4+6
Marot	Les Epigramm	483	A Renée de Parte	II.281	1	10	10	(abab bc cdcd),	A		4+6
Marot	Les Epigramm	484	Du mois de May,	II.281	1	8	8	(abab bcbc),	A		4+6
Marot	Les Epigramm	485	De son feu, & de	II.282	1	8	8	(abab bcbc),	A		4+6
Marot	Les Epigramm	486	Au Roy	II.282	1	10	10	(abab bc cdcd),	8		
Marot	Les Epigramm	487	A maistre Guilla	II.283	1	10	10	(abab bc cdcd),	A		4+6
Marot	Les Epigramm	488	Response à deux	II.283	sonnet	14	14	(abba, abba, ccd, eed),	A		4+6
Marot	Les Epigramm	489	D'une mal mariée	II.284	1	8	8	(abab baba),	8		
Marot	Les Epigramm	490	A une, qui portoit	II.284	1	6	6	(aab aab),	A		4+6
Marot	Les Epigramm	491	A Cravan, sien Ar	II.285	1	12	12	(abab, bcc, ddede),	A		4+6
Sainte	Les Epigramm	492	Sainte Marthe à	II.285	1	10	10	(abab bc cdcd),	A		4+6
Marot	Les Epigramm	493	A Anne	II.286	1	12	12	(abab bc bc cdcd),	A		4+6
Marot	Les Epigramm	494	Sur la devise de J	II.287	2a+1	4	8+1	(ab ab), <- +1	A(8)		4+6
Marot	Les Epigramm	495	Distique	II.287	1	2	2	(aa)	8		

Marot	Les Epigramm	496	Au Roy, nostre so	Il.288	1	8	8	(abab bc bc),	A		4+6	
Marot	Les Epigramm	497	Dizain sur le dict	Il.288	1	10	10	(abab bc cdcd),	A		4+6	
Marot	Les Epigramm	498	Huictain	Il.289	1	8	8	(abab bc bc),	A		4+6	
Marot ?	Les Epigramm	499	Remede contre la	Il.289	3	8	24	(abab bc bc),	8			
Marot	Les Epigramm	500	A Geoffroy Brular	Il.290	R5	5, 3, 5,	13	(aabba, aab*, aabba*,)	8	_____, _____*, _____*;		
anonym	Les Epigramm	501	Ce que aulcuns T	Il.291			19	pièce sans périodicité rimique	8			
Marot	Les Epigramm	502	Responce de Cler	Il.292	R4	4, 2, 4,	10	(abba, ba*, abba*,)	A	_____, _____*, _____*;	4+6	
Marot	Les Epigramm	503	Dizain à ce propo	Il.292	1	10	10	(abab bc cdcd),	A		4+6	
Marot ?	Les Epigramm	504	Sur Juppiter ex al	Il.293	1	8	8	(abba acac),	A		4+6	
Marot	Les Epigramm	505	Dicton en ryme cr	Il.293	1	4	4	(ab ab),	8			
Robine	Les Epigramm	506	Robinet à Marot	Il.294	1	8	8	(aabb ccdd),	A		4+6	
Marot	Les Epigramm	507	Marot à Robinet	Il.294	1	8	8	(aa bb cc dd),	8			
Marot ?	Les Epigramm	508	Dizain	Il.294	1	10	10	(abab ba abab),	A		4+6	
Marot	Les Epigramm	509	Au grand Maistre	Il.295	1	10	10	(abab bc cdcd),	A		4+6	
Marot*	Les Epigramm	510	Epigramme par m	Il.295	7	2	14	(aa)x	A		4+6	
Marot	Les Epigramm	511	A Madame de Fel	Il.296	1	10	10	(abab bc cdcd),	A		4+6	
Marot	Les Epigramm	512	De marot sorty du	Il.297	1	10	10	(abab bc cdcd),	8			
Marot	Les Epigramm	513	Sonnet à Madam	Il.297	sonnet	14	14	(abba, abba, ccd, ccd),	A		4+6	
Marot	Les Epigramm	514	Au Roy	Il.298	1	10	10	(abaab bacca),	8			
Marot	Les Epigramm	515	A la ville de Paris	Il.298	1	8	8	(abab bc bc),	8			
Marot	Les Epigramm	516	Au Roy, pour estr	Il.299	1	10	10	(abab bc cdcd),	A		4+6	
Marot	Les Epigramm	517	De la prise du Ch	Il.299	1	10	10	(abab bc cdcd),	A		4+6	
Marot	Les Epigramm	518	Sonnet de la diffe	Il.300	sonnet	14	14	(abba, abba, ccd, ccd),	A		4+6	
Marot	Les Epigramm	519	Sur la devise de l'	Il.300	1	8	8	(abab bc bc),	8			
Marot	Les Epigramm	520	Contre Sagon	Il.301	1	10	10	(abab bc cdcd),	8			
Marot	Les Epigramm	521	Cinquain	Il.301	1	5	5	contre-rime	7			
Marot	Les Epigramm	522	Pour le Perron de	Il.302	5	4	20	(ab ab),	6			
Marot	Les Epigramm	523	Pour le Perron de	Il.303	1	10	10	(aa bb cc dd ee),	A		4+6	
Marot	Les Epigramm	524	Pour le Perron de	Il.303	1	12	12	(abab bccb ddee),	A		4+6	
Marot	Les Epigramm	525	Pour le Perron de	Il.304	1	6	6	(aa bb cc),	A		4+6	
Marot	Les Epigramm	526	Pour le Perron de	Il.304	1	8	8	(abab bc bc),	C		6+6	

Marot	Les Epigramm	527	Pour le Perron de	Il.305	1	12	12	(abab bc bc adad),	8			
Marot	Les Epigramm	528	De Monsieur du V	Il.305	1	8	8	(abab bc bc),	A		4+6	
Du Val	Les Epigramm	529	Responce de du V	Il.306	1	10	10	(abab bc cdcd),	A		4+6	
Marot	Les Epigramm	530	De Madame de l'E	Il.306	1	10	10	(abaab bc ddc),	A		4+6	
Marot	Les Epigramm	531	A l'Empereur	Il.307	1	8	8	(abab bc bc),	A		4+6	
Marot	Les Epigramm	532	De Viscontin, & d	Il.307	1	10	10	(abab bc cdcd),	A		4+6	
Marot	Les Epigramm	533	D'un gros Prieur	Il.308	1	10	10	(abab bc cdcd),	A		4+6	
Salel ?	Les Epigramm	534	De la Ville de Lyo	Il.308	1	8	8	(abab bc bc),	8			
Marot	Les Epigramm	535	A une, dont il ne p	Il.309	1	8	8	(abab bc bc),	A		4+6	
Marot	Les Epigramm	536	A Pierre Marrel, le	Il.309	1	10	10	(aa bb cc dd ee),	A		4+6	
Marot	Les Epigramm	537	De Alix, & de Mar	Il.310	1	8	8	(abab bc bc),	A		4+6	
Marot	Les Epigramm	538	D'un Cheval, & d'	Il.310	1	8	8	(abab bc bc),	A		4+6	
Marot	Les Epigramm	539	D'une Dame desir	Il.311	1	10	10	(abab bc cdcd),	A		4+6	
Marot	Les Epigramm	540	A une Dame de L	Il.311	1	8	8	(abab bc bc),	A		4+6	
	Les Epigramm	541	Responce par Lad	Il.312	1	8	8	(abab bc bc),	A		4+6	
Marot	Les Epigramm	542	A Monsieur Crass	Il.312	1	10	10	(abab bc cdcd),	A		4+6	
Marot	Les Epigramm	543	D'un mauvais Poë	Il.313	1	4	4	(aa bb),	8			
Marot	Les Epigramm	544	Mommerie de qua	Il.313	1	6	6	(aab aab),	A		4+6	
Marot	Les Epigramm	545	Mommerie de qua	Il.313	1	8	8	(abab bc bc),	8			
Marot	Les Epigramm	546	Mommerie de qua	Il.314	1	6	6	(aab ccb),	8			
Marot	Les Epigramm	547	Mommerie de qua	Il.314	1	6	6	(aab ccb),	A		4+6	
Marot	Les Epigramm	548	Mommerie de qua	Il.314	1	8	8	(abab bc bc),	8			
Marot	Les Epigramm	549	Mommerie de qua	Il.315	1	8	8	(abab bc bc),	A		4+6	
Marot	Les Epigramm	550	D'ysabeau	Il.315	1	8	8	(abab bc bc),	8			
Marot	Les Epigramm	551	Huictain	Il.315	1	8	8	(abab bc bc),	A		4+6	
Marot	Les Epigramm	552	Dixain	Il.316	1	10	10	(abab bc cdcd),	8			
Marot	Les Epigramm	553	Du retour de Talla	Il.316	1	10	10	(abab bc cdcd),	A		4+6	
Marot	Les Epigramm	554	Huictain	Il.317	1	8	8	(abab bc bc),	8			
Marot	Les Epigramm	555	Responce au huic	Il.317	1	8	8	(abab bc bc),	8			
Marot	Les Epigramm	556	Sur le mesme pro	Il.318	1	8	8	(abab bc bc),	8			
Marot	Les Epigramm	557	A Anne	Il.318	1	8	8	(abab bc bc),	A		4+6	vers 5 manquant

Marot	Les Epigramm	558	Dizain	Il.318	1	10	10	(abab bc cdcd),	A		4+6	
Marot	Les Epigramm	559	Dizain au Roy, en	Il.319	1	10	10	(abab bc cdcd),	A		4+6	
Marot	Les Epigramm	560	A ung jeune Esco	Il.319	1	5	5	(aab ba),	8			
Marot	Les Epigramm	561	Epigramme à la l	Il.320	1	12	12	(abab bcbc cdcd),	A		4+6	
Marot	Les Epigramm	562	Contre l'inique. A	Il.320	1	13	13	(aabaab bd dedde),	A		4+6	
Galland	Les Epigramm	563	A Marot, de Galla	Il.321	1	10	10	(abab bccdc),	A		4+6	
Marot	Les Epigramm	564	Response par Cle	Il.321	1	10	10	(abab bc cdcd),	A		4+6	
Marot	Les Epigramm	565	Audit Galland	Il.322	1	10	10	(abab bc cdcd),	A		4+6	
Seysse	Les Epigramm	566	Dizain, sur Thucy	Il.322	1	10	10	(abab bc cdcd),	A		4+6	
Marot	Les Epigramm	567	Sur l'esleu Macau	Il.323	1	10	10	(abaab bcbbc),	A		4+6	
Marot	Les Epigramm	568	Du mesme, aux le	Il.323	1	8	8	(abab bcbc),	A		4+6	
Marot	Les Epigramm	569	Au Roy, pour estr	Il.324	1	12	12	(abab bcbc cdcd),	A		4+6	
Marot	Les Epigramm	570	De Frere Thibaud	Il.324	1	8	8	(abab bcbc),	A		4+6	
Marot	Les Epigramm	571	De l'an 1544	Il.325	1	10	10	(abab bc cdcd),	A		4+6	
Marot	Les Epigramm	572	D'un usurier, pris	Il.325	1	12	12	(abab bccd dede),	A		4+6	
Marot	Les Epigramm	573	D'un advocat joua	Il.326	1	12	12	(abab bccd dede),	A		4+6	
Marot	Les Epigramm	574	Du lieutenant de E	Il.326	1	10	10	(abab bc cdcd),	A		4+6	
Marot	Les Epigramm	575	D'un Moyne & d'u	Il.327	1	10	10	(abab bc cdcd),	A		4+6	
Marot	Les Epigramm	576	D'un orgueilleux e	Il.327	1	4	4	(aa bb),	A		4+6	
Gelais	Les Epigramm	577	D'Annette & Marg	Il.328	1	8	8	(abab bcbc),	A		4+6	
Marot	Les Epigramm	578	A une vieille, pris	Il.328	1	8	8	(abab bcbc),	8			
Marot	Les Epigramm	579	Du tetin de Catau	Il.329	1	8	8	(abab bcbc),	8			
Marot	Les Epigramm	580	Du messire Jan c	Il.329	3	6	18	(abab bc), <-	A		4+6	
Marot	Les Epigramm	581	D'un Cordelier	Il.330	1	10	10	(abab bc cdcd),	A		4+6	
Marot	Les Epigramm	582	D'un amoureux &	Il.330	1	8	8	(abab bcbc),	8			
Marot	Les Epigramm	583	A une Dame de P	Il.331	1	8	8	(abab bcbc),	8			
Marot	Les Epigramm	584	Du petit Pierre & d	Il.331	1	8	8	(abab bcbc),	A		4+6	
Marot	Les Epigramm	585	De Nanny	Il.332	1	8	8	(abab bcbc),	A		4+6	
Marot	Les Epigramm	586	D'un Ouy	Il.332	1	10	10	(abab bc cdcd),	8			
Marot	Les Epigramm	587	Le souhaitz d'un C	Il.333	1	8	8	(abab baba),	A		4+6	
Marot	Les Epigramm	588	De Robin & Catin	Il.333	1	10	10	(abab bc cdcd),	A		4+6	

Gelais	Les Epigramm	589	A Anne	Il.334	1	8	8	(abab bcbc),	A		4+6	
Marot	Les Epigramm	590	D'une, qui alla voi	Il.334	1	8	8	(abab bcbc),	A		4+6	
Marot	Les Epigramm	591	D'un escolier, & d	Il.335	1	8	8	(abab bcbc),	8			
Marot	Les Epigramm	592	De sa maistresse	Il.335	1	7	7	(abab bcb),	6			
Marot ?	Les Epigramm	593	Du jeu d'Amours	Il.335	1	8	8	(aa bb cc dd),	A		4+6	
Marot ?	Les Epigramm	594	Aux lecteurs, sur	Il.336	10	2	20	(aa)x	A		4+6	
Marot	Les Epigramm	595	Huictain à M. Ma	Il.337	1	8	8	(abab, cdcd),	6			
Marot	Les Epigramm	596	Dizain, au mesme	Il.337	1	10	10	(abab bc cdcd),	A		4+6	
Marot	Les Epigramm	597	A madame de la f	Il.337	1	8	8	(abab bcbc),	8			
Marot	Les Epigramm	598	Salutation du cam	Il.338	1	10	10	(abab bc cdcd),	A		4+6	
Marot	Les Epigramm	599	Clement Marot, a	Il.338	1	10	10	(abab bc cdcd),	A		4+6	
Marot ?	Les Epigramm	600	Dizain, ou non de	Il.339	1	10	10	(abab bc cdcd),	8			
Marot	Les Epigramm	601	Au Roy	Il.341	1	8	8	(abab bcbc),	A		4+6	
Marot	Les Epigramm	602	A Monsieur Caste	Il.342	1	10	10	(abab bc cdcd),	A		4+6	
Marot	Les Epigramm	603	De la Chienne de	Il.343	24	2	48	(aa)x	8			
Marot	Les Epigramm	604	De soy mesmes	Il.345	8	2	18	(aa)x	A		4+6	
Marot	Les Epigramm	605	De la tristesse de	Il.346	1	10	10	(abab bc cdcd),	A		4+6	
Marot	Les Epigramm	606	D'une qui se vant	Il.347	1	8	8	(abab bcbc),	8			
Marot	Les Epigramm	607	A Anthoine	Il.347	1	4	4	(ab ab),	A		4+6	
Marot	Les Epigramm	608	De Jehan Jehan	Il.348	1	8	8	(abab bcbc),	A		4+6	
Marot	Les Epigramm	609	A Hilaire	Il.348	1	10	10	(abab bc cdcd),	8			
Marot	Les Epigramm	610	Dizain	Il.349	1	10	10	(abab bc cdcd),	A		4+6	
Marot	Les Epigramm	611	A une Layde	Il.350	1	8	8	(abab bcbc),	A		4+6	
Marot	Les Epigramm	612	A Jehan	Il.350	1	4	4	(ab ab),	8			
Marot	Les Epigramm	613	D'ung Abbé	Il.351	1	6	6	(aab ccb),	8			
Marot	Les Epigramm	614	D'ung advocat ign	Il.351	1	8	8	(abba, acac),	A		4+6	
Marot	Les Epigramm	615	D'ung advocat ign	Il.352	1	8	8	(abba, acac),	A		4+6	
Marot	Les Epigramm	616	D'Alix	Il.352	1	8	8	(abab bcbc),	A		4+6	
Marot	Les Epigramm	617	A Rouillet	Il.353	1	5	5	(aab ab),	8			
Marot	Les Epigramm	618	Au mesme, Huict	Il.353	1	8	8	(abab bcbc),	8			
Marot	Les Epigramm	619	A Ysabeau	Il.354	1	8	8	(abab bcbc),	8			

Marot	Les Epigramm	620	De Cathin et Jane	Il.354	1	7	7	(aab bcbc),	A		4+6	
Marot	Les Epigramm	621	D'une vieille	Il.355	1	8	8	(abab bcbc),	A		4+6	
Marot	Les Epigramm	622	De Macé Longis	Il.356	1	6	6	(aab ccb),	8			
Marot	Les Epigramm	623	De Macé Longis (Il.356	1	6	6	(aab ccb),	8			
Marot	Les Epigramm	624	De Macée	Il.356	1	8	8	(abab bcbc),	8			
Marot	Les Epigramm	625	De Pauline	Il.357	1	6	6	(aab ccb),	8			
Marot	Les Epigramm	626	D'ung mauvais re	Il.357	1	6	6	(aab ccb),	8			
Marot	Les Epigramm	627	De la Formis encl	Il.358	1	10	10	(abab bc cdcd),	8			
Marot	Les Epigramm	628	Du Savetier	Il.359	1	10	10	(abab bc cdcd),	A		4+6	
Marot	Les Epigramm	629	De Martin, & de C	Il.359	1	4	4	(ab ab),	8			
Marot	Les Epigramm	630	A Geoffroy Brusla	Il.360	1	8	8	(abab bcbc),	A		4+6	
Marot	Les Epigramm	631	Des Poètes Franç	Il.361	1	12	12	(aa bb cc dd ee ff),	A		4+6	
Marot	Les Epigramm	632	A Estienne Dolet	Il.362	1	8	8	(abab bcbc),	A		4+6	
Marot	Les Epigramm	633	D'un Lymosin	Il.362	1	8	8	(abab bcbc),	8			
Marot	Les Epigramm	634	A F. Rabelais	Il.363	7	2	14	(aa)x	A		4+6	
Marot	Les Epigramm	635	Du Curé. Imitation	Il.364	1	8	8	(abab bcbc),	8			
Marot	Les Epigramm	636	De la convalescen	Il.365	14	2	28	(aa)x	A		4+6	
Marot	Les Estreines	637	A la Royne	Il.369	1	5	5	(aab ba),	7	-3--3		
Marot	Les Estreines	638	A ma Dame la Da	Il.369	1	5	5	(aab ba),	7	-3--3		
Marot	Les Estreines	639	A ma Dame Marg	Il.370	1	5	5	(aab ba),	7	-3--3		
Marot	Les Estreines	640	A ma Dame la Pri	Il.370	1	5	5	(aab ba),	7	-3--3		
Marot	Les Estreines	641	A ma Dame de N	Il.370	1	5	5	(aab ba),	7	-3--3		
Marot	Les Estreines	642	A ma Dame de M	Il.371	1	5	5	(aab ba),	7	-3--3		
Marot	Les Estreines	643	A ma Dame d'Est	Il.371	1	5	5	(aab ba),	7	-3--3		
Marot	Les Estreines	644	A elle encores	Il.371	1	5	5	(aab ba),	7	-3--3		
Marot	Les Estreines	645	A la Contesse de	Il.372	1	5	5	(aab ba),	7	-3--3		
Marot	Les Estreines	646	A ma Dame l'Adm	Il.372	1	5	5	(aab ba),	7	-3--3		
Marot	Les Estreines	647	A ma Dame la gra	Il.372	1	5	5	(aab ba),	7	-3--3		
Marot	Les Estreines	648	A ma Dame de C	Il.373	1	5	5	(aab ba),	7	-3--3		
Marot	Les Estreines	649	A ma Dame de l'E	Il.373	1	5	5	(aab ba),	7	-3--3		
Marot	Les Estreines	650	A Miolans l'Aisnée	Il.373	1	5	5	(aab ba),	7	-3--3		

Marot	Les Estreines	651	A Miolans la jeune	Il.374	1	5	5	(aab ba),	7	-3--3		
Marot	Les Estreines	652	A Bonneval	Il.374	1	5	5	(aab ba),	7	-3--3		
Marot	Les Estreines	653	A Chastagneray	Il.374	1	5	5	(aab ba),	7	-3--3		
Marot	Les Estreines	654	A Torcy	Il.375	1	5	5	(aab ba),	7	-3--3		
Marot	Les Estreines	655	A Douartis	Il.375	1	5	5	(aab ba),	7	-3--3		
Marot	Les Estreines	656	A Cardelan	Il.375	1	5	5	(aab ba),	7	-3--3		
Marot	Les Estreines	657	A ma Dame de B	Il.376	1	5	5	(aab ba),	7	-3--3		
Marot	Les Estreines	658	A ma Damoyse	Il.376	1	5	5	(aab ba),	7	-3--3		
Marot	Les Estreines	659	A ma Damoyse	Il.376	1	5	5	(aab ba),	7	-3--3		
Marot	Les Estreines	660	A Telligny	Il.377	1	5	5	(aab ba),	7	-3--3		
Marot	Les Estreines	661	A Ryeulx	Il.377	1	5	5	(aab ba),	7	-3--3		
Marot	Les Estreines	662	A Davaugour	Il.377	1	5	5	(aab ba),	7	-3--3		
Marot	Les Estreines	663	A Helly	Il.378	1	5	5	(aab ba),	7	-3--3		
Marot	Les Estreines	664	A la Chapelle	Il.378	1	5	5	(aab ba),	7	-3--3		
Marot	Les Estreines	665	A Brazay	Il.378	1	5	5	(aab ba),	7	-3--3		
Marot	Les Estreines	666	A Memillon	Il.379	1	5	5	(aab ba),	7	-3--3		
Marot	Les Estreines	667	A Lursinge	Il.379	1	5	5	(aab ba),	7	-3--3		
Marot	Les Estreines	668	A Lucesse	Il.379	1	5	5	(aab ba),	7	-3--3		
Marot	Les Estreines	669	A Bye	Il.380	1	5	5	(aab ba),	7	-3--3		
Marot	Les Estreines	670	A la Baulme	Il.380	1	5	5	(aab ba),	7	-3--3		
Marot	Les Estreines	671	A Saintan	Il.380	1	5	5	(aab ba),	7	-3--3		
Marot	Les Estreines	672	A Brueil l'aisnée	Il.381	1	5	5	(aab ba),	7	-3--3		
Marot	Les Estreines	673	A Brueil la jeune	Il.381	1	5	5	(aab ba),	7	-3--3		
Marot	Les Estreines	674	A d'Aubeterre	Il.381	1	5	5	(aab ba),	7	-3--3		
Marot	Les Estreines	675	A la Tour	Il.382	1	5	5	(aab ba),	7	-3--3		
Marot	Les Estreines	676	A Orsonvillier	Il.382	1	5	5	(aab ba),	7	-3--3		
Marot	Les Estreines	677	A ma Dame du G	Il.382	1	5	5	(aab ba),	7	-3--3		
Marot	Les Estreines	678	A elle mesmes	Il.383	1	5	5	(aab ba),	7	-3--3		
Marot	Les Estreines	679	A ma Dame de B	Il.383	1	5	5	(aab ba),	7	-3--3		
Marot	Le Cymetiere	680	Complainte de M	Il.387	78	2	156	(aa)x	A		4+6	
Marot	Le Cymetiere	681	Epitaphe de Mons	Il.391	1	8	8	(aa bb cc dd),	8			

Marot	Le Cymetiere	682	Epitaphe de Mada	Il.392	1	8	8	(abab bcbc),	A		4+6	
Marot	Le Cymetiere	683	D'elle mesmes	Il.392	1	10	10	(aa bb cc dd ee),	A		4+6	
Marot	Le Cymetiere	684	De la Fille de Vau	Il.393	1	8	8	(aa bb cc dd),	A		4+6	
Marot	Le Cymetiere	685	Epitaphe de mons	Il.393	1	8	8	(aabb ccdd),	6			
Marot	Le Cymetiere	686	Epitaphe de feu M	Il.394	1	10	10	(aa bb cc dd ee),	A		4+6	
Marot	Le Cymetiere	687	Epitaphe de Philip	Il.394	8	2	18	(aa)x	A		4+6	
Jamet	Le Cymetiere	688	Dixain de Lyon Ja	Il.395	1	10	10	(abab bc cdcd),	A		4+6	
Marot	Le Cymetiere	689	De Martin	Il.396	1	8	8	(abab bcbc),	8			
Marot	Le Cymetiere	690	Epitaphe nouveau	Il.396	1	13	13	(abab baac aacac),	A		4+6	
Marot	Le Cymetiere	691	Epitaphe d'Erasm	Il.397	1	4	4	(aa bb),	8			
Marot	Le Cymetiere	692	Epitaphe de mess	Il.397	14	2	28	(aa)x	C		6+6	
M.G.	Le Cymetiere	693	Epitaphe de feu C	Il.398	1	4	4	(ab ab),	8			
Du Val	Le Cymetiere	694	Autre par Monsie	Il.398	1	10	10	(abab bc cdcd),	A		4+6	
Saint R	Le Cymetiere	695	Autre, par Saint R	Il.399	1	10	10	(abab bc cddc),	A		4+6	
Malingr	Le Cymetiere	696	Epitaphe de Clem	Il.399	1	10	10	(abab bc cdcd),	A		4+6	
Malingr	Le Cymetiere	697	Autre, du mesme	Il.400	1	10	10	(abab bc cdcd),	A		4+6	
Jodelle	Le Cymetiere	698	Autre, d'Estienne	Il.400	1	4	4	(ab ba),	A		4+6	
Marot	Le Premier liv	699		Il.408	776	2	1552	(aa)x	A		4+6	
Marot	Le Second liv	700		Il.452	794	2	1588	(aa)x	A		4+6	
Marot	La Metamorph	701		Il.493	1	7	7	(abab bcc),	A		4+6	
Marot	Six Sonnetz d	702	<i>Voy che ascolate</i>	Il.494	sonnet	14	14	(abba, abba, ccd, eed),	A		4+6	
Marot	Six Sonnetz d	703	<i>O passy sparsy, C</i>	Il.495	sonnet	14	14	(abba, abba, ccd, eed),	A		4+6	
Marot	Six Sonnetz d	704	<i>Chi vuol veder qu</i>	Il.495	sonnet	14	14	(abba, abba, ccd, eed),	A		4+6	
Marot	Six Sonnetz d	705	<i>Lasciato hai morte</i>	Il.496	sonnet	14	14	(abba, abba, ccd, eed),	A		4+6	
Marot	Six Sonnetz d	706	<i>Gli angeli eletti e</i>	Il.496	sonnet	14	14	(abba, abba, ccd, eed),	A		4+6	
Marot	Six Sonnetz d	707	<i>Da piu begli occh</i>	Il.497	sonnet	14	14	(abba, abba, ccd, eed),	A		4+6	
Marot	Six Sonnetz d	708	Epitaphe de ma d	Il.498	1	8	8	(abab bcbc),	A		4+6	
Marot	L'Hystoire de	709		Il.500	301	2	602	(aa)x	A		4+6	
Marot	Trois colloque	710	Colloque intitulé A	Il.517	1	4	4	(aa bb),	A		4+6	
Marot	Trois colloque	711	Colloque intitulé A	Il.517	1	8	8	(abab bcbc),	8			
Marot	Trois colloque	712	Colloque intitulé A	Il.518	184	2	368	(aa)x	8			

Marot	Trois colloque	713	Colloque intitulé V	Il.529	1	4	4	(ab ab),	8				
Marot	Trois colloque	714	Colloque intitulé V	Il.530	339	2	678	(aa)x	8				
Marot	Trois colloque	715	Colloque de la vie	Il.550	102	2	204	(aa)x	8				
Marot	Trente premie	716	Psal. 104 - Au tre	Il.557	85	2	170	(aa)x	A			4+6	
Marot	Trente premie	717	Psal. 1 - à deu	Il.563	4	6	24	(aab, bcc,)	A			4+6	
Marot	Trente premie	718	Psal. 2 - à deu	Il.564	13	4	52	(ab ab),	A			4+6	
Marot	Trente premie	719	Psal. 3 - à ung	Il.566	8	6	48	(aab ccb),	6				
Marot	Trente premie	720	Psal. 4 - à ung	Il.568	8	5	40	(ab aab),	8			-	
Marot	Trente premie	721	Psal. 5 - à ung	Il.570	12	5	60	(ab baa),	8	__4		-	
Marot	Trente premie	722	Psal. 6 - à ung	Il.572	10	6	60	(aab ccb),	6				
Marot	Trente premie	723	Psal. 7 - à ung	Il.574	17	4	68	(aa bb),	8			-	
Marot	Trente premie	724	Psal. 8 - à ung	Il.577	9	4	36	(aa bb),	A			4+6	
Marot	Trente premie	725	Psal. 9 - à ung	Il.578	20	4	80	(aa bb),	8			-	
Marot	Trente premie	726	Psal. 10 - à deu	Il.581	9	7	63	(abab,bcc,)	A			4+6	
Marot	Trente premie	727	Psal. 11 - à deu	Il.584	4/3 a/b	3/4	24	(aba), / (ab ab),	A			4+6	
Marot	Trente premie	728	Psal. 12 - à ung	Il.585	8	4	32	(ab ab),	A			4+6	
Marot	Trente premie	729	Psal. 13 - à ung	Il.586	5	5	25	(aab ba),	8				
Marot	Trente premie	730	Psal. 14 - à ung	Il.587	7	5	35	(ab baa),	A	__4		4+6	
Marot	Trente premie	731	Psal. 15 - à ung	Il.589	5	5	25	(ab aab),	8				
Marot	Trente premie	732	Psal. 19 - à ung	Il.590	14	6	84	(aab ccb),	6				
Marot	Trente premie	733	Psal. 22	Il.593	31	4	124	(aaab), <-	A	__4		4+6	
Marot	Trente premie	734	Psal. 24 - à deu	Il.597	5	6	30	(aab, ccb,)	8				
Marot	Trente premie	735	Psal. 32 - à ung	Il.598	11	4	44	(aa bb),	A			4+6	
Marot	Trente premie	736	Psal. 37 - à deu	Il.600	20	6	120	(aba, bcb,)	A			4+6	40a avec a= (aba)
Marot	Trente premie	737	Psal. 38 - à ung	Il.604	22	6	132	(aab ccb),	7	-3--3-			
Marot	Trente premie	738	Psal. 51	Il.608	10/9 a/b	4/4	76	(ab ba), / (ab ab),	A			4+6	
Marot	Trente premie	739	Psal. 103	Il.611	11	6	66	(aab,ccb,)	A			4+6	
Marot	Trente premie	740	Psal. 104	Il.613	35	4	140	(aa bb,)	A			4+6	
Marot	Trente premie	741	Psal. 113	Il.619	5	6	30	(aab, ccb,)	8				
Marot	Trente premie	742	Psal. 114	Il.619	4	6	24	(aab, ccb,)	A	--6--6		4+6	
Marot	Trente premie	743	Psal. 115	Il.620	9	6	54	(aab, ccb,)	A	--6--6		4+6	

Marot	Trente premie	744	Psal. 130	Il.622	4	8	32	(ab ab,cd cd,)	6		
Marot	Trente premie	745	Psal. 137	Il.624	5	6	30	(aab, bcc,)	A		4+6
Marot	Trente premie	746	Psal. 143	Il.625	12	5	60	(aab ab),	8		-
Marot	Vingts Psalme	747	Psal. 9 - Cleme	Il. 628	31	2	62	(aa)x			
Marot	Vingts Psalme	748	Clement Marot au	Il.630	1	8	8	(abab bcbc),	A		4+6
Marot	Vingts Psalme	749	Estienne Pasquie	Il.630	1	4	4	(ab ba),			
Marot	Vingts Psalme	750	Psal. 18	Il.631	61	2	122	(aa)x	A		4+6
Marot	Vingts Psalme	751	Psal. 23	Il.634	9	2	18	(aa)x	A		4+6
Marot	Vingts Psalme	752	Psal. 25	Il.635	20	4	80	(ab ab),	7		
Marot	Vingts Psalme	753	Psal. 33	Il.638	11/11 a/b	4/6	110	(abab), / (aabccb),	8/5		
Marot	Vingts Psalme	754	Psal. 35	Il.642	6	6	36	(aab, ccb,)	8		
Marot	Vingts Psalme	755	Psal. 43	Il.643	5	6	30	(ab aabb),	8	_____6	
Marot	Vingts Psalme	756	Psal. 45	Il.644	16	4	64	(aa bb),	A		4+6
Marot	Vingts Psalme	757	Psal. 46	Il.647	11	4	44	(aa bb),	8		-
Marot	Vingts Psalme	758	Psal. 50	Il.648	27	2	54	(aa)x	A		4+6
Marot	Vingts Psalme	759	Psal. 72	Il.650	21	4	84	(ab ab),	8	-6-6	
Marot	Vingts Psalme	760	Psal. 79	Il.653	7/6 a/b	4/6	64	(aa bb), / (aab, ccb)	A/6		4+6
Marot	Vingts Psalme	761	Psal. 86	Il.655	17	4	68	(aa bb),	7		-
Marot	Vingts Psalme	762	Psal. 91	Il.658	16	4	64	(ab ab),	8	-6-6	-
Marot	Vingts Psalme	763	Psal. 101	Il.660	8	4	32	(aa bb),	A	_____4	4+6
Marot	Vingts Psalme	764	Psal. 107	Il.662	43	4	172	(ab ab),	6		
Marot	Vingts Psalme	765	Psal. 110	Il.667	7	4	28	(ab ab),	A		4+6
Marot	Vingts Psalme	766	Psal. 118	Il.669	28	4	112	(ab ab),	8		
Marot	Vingts Psalme	767	Psal. 128	Il.673	7	4	28	(ab ab),	6		-
Marot	Vingts Psalme	768	Psal. 138	Il.674	8	6	48	(aab ccb),	-	844844,	
Marot	Vingts Psalme	769	Cantique de Sime	Il.676	2	6	12	(aab,ccb,)	6		
Marot	Vingts Psalme	770	Les commandem	Il.677	9	4	36	(ab ab),	8		
Marot	Vingts Psalme	771	Prieres - Priere de	Il.678	1	8	8	(abab bcbc),	8		
Marot	Vingts Psalme	772	Prieres - Apres le	Il.679	1	8	8	(abab bcbc),	8		
Marot	Vingts Psalme	773	A la louange de la	Il.679	1	6	6	(aa bb cc),	8		
Marot	Vingts Psalme	774	A Dieu seul soit h	Il.679	1	4	4	(aa bb),	A		4+6

Marot	Oeuvres de C	775	Complaincte d'un	Il.683	160	2	320	(aa)x	A		4+6	
Marot ?	Oeuvres de C	776	Le Riche en pauv	Il.691	30	10	300	(abab bc cdcd),	A		4+6	forme corrigée
Marot	Oeuvres de C	777	Eglogue sur la Na	Il.700	50	2	100	(aa)x	A		4+6	
Marot	Oeuvres de C	778	Epistre A ung sier	Il.703	44	2	88	(aa)x	A		4+6	
Marot	Oeuvres de C	779	Epistre A Monseig	Il.705	32	2	64	(aa)x	A		4+6	
Marot	Oeuvres de C	780	Epistre à Monseig	Il.707	38	2	76	(aa)x	A		4+6	
Gelais	Oeuvres de C	781	Sonnet par Marot	Il.709	sonnet	14	14	(abba, abba, ccd, ddc),	A		4+6	
Marot ?	Oeuvres de C	782	Huictain contre M	Il.710	1	8	8	(abab, bcbc),	A		4+6	
Marot	Oeuvres de C	783	Neufvain Au Roy,	Il.710	1	9	9	(abaab bc bc),	8			
Marot	Oeuvres de C	784	Dixain sur la Paro	Il.711	1	10	10	(abab bc cdcd),	A		4+6	
Marot ?	Oeuvres de C	785	La Chanson de la	Il.711	9	4	36	(ab ab),	7			
Marot ?	Oeuvres de C	786	Chant Royal. La M	Il.713	CR	11/5	60	[abab ccd dedE], / [dde dE],	A		4+6	
Marot ?	Oeuvres de C	787	Dialogue Chrestie	Il.715			18	suite de modules (ab)	A		4+6	
Marot ?	Oeuvres de C	788	Adam & Eve	Il.715	1	6	6	(aa bb + cc),	8	----AA		probable quatrain+ distique
Marot	Oeuvres de C	789	Le Balladin & derr	Il.716	1	11	11	(aabaab bcbcb),	A		4+6	
Marot	Oeuvres de C	790	Le Balladin & derr	Il.716	147	2	295	(aa)x	A		4+6	insertion d'un Q aabba v. 1
Marot	Oeuvres de C	791	Le Balladin & derr	Il.724	1	6	6	(aab aab),	A		4+6	
Marot	Les Fleurs de	792	Autre description	Il.727	23	3	70	(aba), <	A		4+6	clôture (abab),
Marot	Les Fleurs de	793	Description du triu	Il.729	1	17	17	pièce sans périodicité rimique	A		4+6	
Marot ?	Les Fleurs de	794	Amour parlant de	Il.730	1	10	10	(abaab, cc dcd),	A		4+6	
Marot ?	Les Fleurs de	795	Ung Cueur amour	Il.730	1	8	8	(abab bc bc),	A		4+6	
Marot	Les Fleurs de	796	Icelluy prince des	Il.731	1	12	12	(abab bc bc cdcd),	8			
Marot	Les Fleurs de	797	Le dict Autheur in	Il.731	1	5	5	(abaab), [pièce tronquée. cf pièce 235]	A		4+6	
Marot	Les Fleurs de	798	Icelluy Prince Poe	Il.732	B	11/5	60	[abaab ccb dcD], / [ccd cD],	A		4+6	
Marot	Les Fleurs de	799	Le Prince des poë	Il.733	1	8	8	(abab cddc),	A		4+6	
Marot ?	Appendice	800	Le Grup de Cl. M.	Il.737	131	2	262	(aa)x	8			
Jamet	Appendice	801	L'Epistre de l'Asn	Il.744	71	2	142	(aa)x	8			
Colin	Appendice	802	Accession d'une E	Il.748	107	2	214	(aa)x	A		4+6	
Gelais	Appendice	803	A une malcontant	Il.753	16	4	64	(aa bb),	A		4+6	
Gelais	Appendice	804	Ballade, ou non d	Il.756	B	10/5	35	[abab bc cdcd], / [ccd cD],	A		4+6	
Rabela	Appendice	805	Chant Royal de la	Il.757	CR	13/6	71	[aabaab bc cdcd], / [ccd cd],	A		4+6	

Rabela	Appendice	806	Epitaphe de Marie	II.759	1	13	13	(aabccb bd dedde),	A		4+6	
Rabela	Appendice	807	Dizain de l'Ymage	II.760	1	10	10	(abab bc cdcd),	A		4+6	
Marot ?	Appendice	808	Rondeaux de l'Ad	II.760	R5	5, 3, 5,	13	(aabba, aab*, aabba*,),	A	____, ____*, ____*	4+6	
Marot ?	Appendice	809	Rondeaux de l'Ad	II.761	R5	5, 3, 5,	13	(aabba, aab*, aabba*,),	A	____, ____*, ____*	4+6	
Marot ?	Appendice	810	Rondeaux de l'Ad	II.761	R3	3, 2, 3,	8	(aba, bb*, aab*),	8	____, ____*, ____*		
Marot ?	Appendice	811	Rondeaux de l'Ad	II.762	R5	5, 3, 5,	13	(aabba, aab*, aabba*,),	A	____, ____*, ____*	4+6	
Marot ?	Appendice	812	Rondeaux de l'Ad	II.762	R5	5, 3, 5,	13	(aabba, aab*, aabba*,),	A	____, ____*, ____*	4+6	
Marot ?	Appendice	813	Rondeaux de l'Ad	II.763	R5	5, 3, 5,	13	(aabba, aab*, aabba*,),	A	____, ____*, ____*	4+6	
Marot ?	Appendice	814	Aultres rondeaux	II.763	R5	5, 3, 5,	13	(aabba, aab*, aabba*,),	A	____, ____*, ____*	4+6	
Marot ?	Appendice	815	Aultres rondeaux	II.764	R4	4, 2, 4,	10	(abba, ab*, abba*),	8	____, ____*, ____*		
Marot ?	Appendice	816	Aultres rondeaux	II.764	R5	5, 3, 5,	13	(aabba, aab*, aabba*,),	A	____, ____*, ____*	4+6	
Marot ?	Appendice	817	Aultres rondeaux	II.765	R5	5, 3, 5,	13	(aabba, aab*, aabba*,),	A	____, ____*, ____*	4+6	
Marot ?	Appendice	818	Epigrammes - Hu	II.765	1	8	8	(abb abb ab),	A		4+6	
Marot ?	Appendice	819	Epigrammes - Bie	II.766	17	2	34	pièce sans périodicité rimique	8			
Marot ?	Appendice	820	Epigrammes - Hu	II.767	1	8	8	(abab bc bc),	A		4+6	
Marot ?	Appendice	821	Epigrammes - Dix	II.767	1	10	10	(abab bc cdcd),	A		4+6	
Marot ?	Appendice	822	Epigrammes - Hu	II.767	2	8	16	(abab bc bc),	8			
Marot ?	Appendice	823	Epigrammes - Dix	II.768	1	10	10	(abab bc cdcd),	A		4+6	

Classement par schémas de rimes

auteur	section	N°	NPièce	titre	page	incipit	rédict° probable	1er pub	date	texte	date	FPIèce	nv§	nb.v	Schéma de formes catatoniques (notation télé)
RIMES SUIVIES DE DOUZE VERS ET MOINS (classement par nombre total de vers)															
Marot	Epitaphes	I	28	De Jane Bonté	I.100	Cy est le corps	1525-1526	C	1532	G	1538	1	2	2	(aa)
Marot	Les Epistres	I.1	201	Epistre des excuse	I.282	Clement Marot	mars/juin 1529	C3	1533	G	1538	1	2	2	(aa)
Marot	Les Epistres	III.2	290	Epistre présentée à	II.75	Lettres, prenez	fin 1533-1534	inédite XVIe	V5	sd		1	2	2	(aa)
Marot	Les Epigramm	II	495	Distique	II.287	Peu de Villons	av. sept. 1533	E3	1533	E3	1533	1	2	2	(aa)
Marot	Les Epistres	I.1	9	Epistre de Maguelon	I.64	Messaiger de Venise	1517-1519	A2	sd	G	1538	1	4	4	(aa bb),
Marot	Rondeaux	LV.1	111	A une Dame pour l'ame	I.168	Rondeau, où toute	av. 1527	C	1532	G	1538	1	4	4	(aa bb)
Marot	<i>L'Eglogue sur la mort de</i>		173	Epitaphe	I.231	Celle, qui travailla	fin 1531	C	1532	G	1538	1	4	4	(aa bb)
Marot	Les Chantz div	III.2	236	Le Chant des Visions	I.347	O chanson mienne	av. fin 1533	F	1534	G	1538	1	4	4	(aa bb),
Marot	Les Epigramm	XVII 1	346	Abel, à Marot	II.211	Poëtiser contre vous	av. 1527	C	1532	O	1543	1	4	4	(aa bb),
Marot	Les Epigramm	XVII 2	347	Marot à Abel	II.211	Poëtiser trop mieusement	av. 1527	C	1532	O	1543	1	4	4	(aa bb),
Marot	Les Epigramm	XXXIII	363	Pour Estreines	II.219	Ces quatre vers	av. fin 1533	F	sd	O	1543	1	4	4	(aa bb),
Marot	Les Epigramm	LI	381	A Benest	II.228	Benest, quand ne t'as	av. mars 1538	H	1538	O	1543	1	4	4	(aa bb),
Marot	Les Epigramm	XLVII	543	D'un mauvais Poète	II.313	Sans fin (paovre seigneur)	1537 ?	S	1547	S	1547	1	4	4	(aa bb),
Marot	Les Epigramm	LXXV	576	D'un orgueilleux en l'ame	II.327	T'esbahys tu	août 1542-1543	T	1550	T	1550	1	4	4	(aa bb),
Marot	Le Cymetiere	XII	691	Epitaphe d'Erasmus	II.397	Le grand Erasme	ap. 11 juillet 1536	T	1550	T	1550	1	4	4	(aa bb),
Marot	Trois colloques	I.1	710	Colloque intitulé <i>Abel</i>	II.517	<i>Qui le sçavoir</i>	début 1537-1542	S2	1548	S2	1548	1	4	4	(aa bb),
Marot	Trente premier	VII	723	Psal. 7 - à ung vers	II.574	Mon Dieu, j'ay en toy	av. 1541	J	1541	O	1543	17	4	68	(aa bb),
Marot	Trente premier	VIII	724	Psal. 8 - à ung vers	II.577	O Nostre Dieu, & Seigneur	av. 1541	J	1541	O	1543	9	4	36	(aa bb),
Marot	Trente premier	IX	725	Psal. 9 - à ung vers	II.578	De tout mon coeur	av. 1541	J	1541	O	1543	20	4	80	(aa bb),
Marot	Trente premier	XIX	735	Psal. 32 - à ung vers	II.598	O bien heureux	av. 1539	Strasbourg	1539	O	1543	11	4	44	(aa bb),
Marot	Trente premier	XXIV	740	Psal. 104	II.613	Sus, sus, mon âme	av. 1541	J	1541	O/M	1543	35	4	140	(aa bb),
Marot	Vingts Psalme	VII	756	Psal. 45	II.644	Propos exquis	1541-1543	M/N	1543	O	1543	16	4	64	(aa bb),
Marot	Vingts Psalme	VIII	757	Psal. 46	II.647	Des qu'adversité	1541-1543	M/N	1543	O	1543	11	4	44	(aa bb),
Marot	Vingts Psalme	XI	760	Psal. 79	II.653	Les gens entrés	av. août 1543	M/N	1543	O	1543	7/6 a/b	4/6	64	(aa bb), / (aab, ccb)
Marot	Vingts Psalme	XII	761	Psal. 86	II.655	Mon Dieu, preste n'importe	av. août 1543	M/N	1543	O	1543	17	4	68	(aa bb),
Marot	Vingts Psalme	XIV	763	Psal. 101	II.660	Vouloir m'est prins	av. août 1543	M/N	1543	O	1543	8	4	32	(aa bb),
Marot	Vingts Psalme	AMEN.2	774	A Dieu seul soit honneur	II.679	Au Roy du Ciel	1543	M/N	1543	O	1543	1	4	4	(aa bb),
Gelais	Appendice	IV	803	A une malcontante	II.753	Pour tous les biens	av. 1547	S	1547	S	1547	16	4	64	(aa bb),

Marot	Le cymetiere	II	249	De Messire Charles	l.371	Dedans le clos	1527	F	1534	G	1538	1	6	6	(aab bcc),
Marot	Le cymetiere	IX	256	De Maistre Jacques	l.376	Cy gist envers	mai 1530-1533	F	1534	G	1538	1	6	6	(aa bb cc),
Marot	Les oraisons	5	279	GRACE POUR UN	l.392	Nous te remercions	av.dec. 1533	E2	1533	G	1538	1	6	6	(aab bcc),
Marot	Les Epigrammes	XXVII	357	La mesme Venus d	ll.216	Seigneurs, je suis	fin 1530	F	sd	O	1543	1	6	6	(aa bb cc),
Marot	Les Epigrammes	XXX.2	525	Pour le Perron de M	ll.304	Le Chevalier	été 1541	T	1550	T	1550	1	6	6	(aa bb cc),
Marot	Trente premier	I	717	Psal. 1 - à deux	ll.563	Qui au conseil	av. 1539	Strasb	1539	O	1543	4	6	24	(aab, bcc,),
Marot	Trente premier	XXIX	745	Psal. 137	ll.624	Estants assis	av. 1539	Strasb	1539	O	1543	5	6	30	(aab, bcc,),
Marot	Vingts Psalmes	AMEN.1	773	A la louange de la	ll.679	Quand David	1543	M/N	1543	O	1543	1	6	6	(aa bb cc),
Marot ?	Oeuvres de CN	XIV	788	Adam & Eve	ll.715	Clercz & lays	av. 1541	J1	1541	J1	1541	1	6	6	(aa bb + cc),
Marot	Epitaphes	IV	31	De Maistre André l	l.102	Celluy qui prolonge	1524	C	1532	G	1538	1	8	8	(aa bb cc dd),
Marot	Epitaphes	V	32	De Noble Damoyse	l.102	Mort a ravy	av. 1525	C	1532	G	1538	1	8	8	(aabb ccdd),
Marot	Le cymetiere	VI	253	De luy encores	l.374	Je fuz Jan Coterea	ap.8 fev. 1530	F	1534	G	1538	1	8	8	(aabb ccdd),
Marot	Le cymetiere	XX	267	De Anne de Beau	l.385	De Beauregard	1535-1536	G	1538	G	1538	1	8	8	(aabb ccdd),
Marot	Le cymetiere	XXI	268	De Helene de Bois	l.385	Ne sçay, où gist He	29 oct. 1533-1538	G	1538	G	1538	1	8	8	(aabb ccdd),
Marot	Les oraisons	4	278	CREDO IN SPIRIT	l.391	Au Saint Esprit	av. 1533	F	1534	G	1538	1	8	8	(aa bb cc dd),
Marot	Les Epigrammes	XIII	342	De ma Damoyse	ll.209	La Chapelle, qui es	av. 1527	C	1532	O	1543	1	8	8	(aa bb cc dd),
Marot	Les Epigrammes	XIV	343	Du Roy	ll.210	Celluy qui dit ta grâ	av. 1527	C	1532	O	1543	1	8	8	(aa bb cc dd),
Robinet	Les Epigrammes	XIII.1	506	Robinet à Marot	ll.294	Pres de ton cueur	1530 ?	inédite XVIe	V6	sd	1	8	8	(aabb ccdd),	
Marot	Les Epigrammes	XIII.2	507	Marot à Robinet	ll.294	Tu es logé	1530 ?	inédite XVIe	V6	sd	1	8	8	(aa bb cc dd),	
Marot ??	Les Epigrammes	XCII	593	Du jeu d'Amours	ll.335	Pour un seul coup	av. automne 1544	T	1550	T	1550	1	8	8	(aa bb cc dd),
Marot	Le Cymetiere	II	681	Epitaphe de Monsi	ll.391	Cy dessoubz	1543	P	1544	P	1544	1	8	8	(aa bb cc dd),
Marot	Le Cymetiere	V	684	De la Fille de Vaug	ll.393	Vaugourt, parmy	av. sept. 1544	S	1547	S	1547	1	8	8	(aa bb cc dd),
Marot	Le Cymetiere	VI	685	Epitaphe de monsieur	ll.393	Arreste toy	ap. 9 jan. 1543	Q1	1549	Q1	1549	1	8	8	(aabb ccdd),
Marot	Epitaphes	VII	34	De frere Jehan Lev	l.103	Cy gist, repose	1520	C	1532	G	1538	1	10	10	(aa bb cc dd ee),
Marot	Les Epigrammes	XXIX	523	Pour le Perron de M	ll.303	Voicy le Val	été 1541	P	1544	P	1544	1	10	10	(aa bb cc dd ee),
Marot	Les Epigrammes	XL	536	A Pierre Marrel, le	ll.309	Ton vieil Cousteau	nov. dec. 1536	P	1544	P	1544	1	10	10	(aa bb cc dd ee),
Marot	Le Cymetiere	IV	683	D'elle mesmes	ll.392	Cy gist qui fut	1538-1544	S	1547	S	1547	1	10	10	(aa bb cc dd ee),
Marot	Le Cymetiere	VII	686	Epitaphe de feu Me	ll.394	Patroclus fut d'Ach	sd	T	1550	T	1550	1	10	10	(aa bb cc dd ee),
Marot	Epitaphes	III	30	De feu honneste pe	l.101	Cy gist le corps	av. 1527	C	1532	G	1538	1	12	12	(aa bb cc dd ee ff),
Marot	Le cymetiere	V	252	De luy mesmes	l.373	Icy gist mort	ap. 8 fev.1530	F	1534	G	1538	1	12	12	(aa bb cc dd ee ff),
Marot	Les oraisons	1.1	274	PATER NOSTER	l.390	Pere de nous	av. fev. 1533	Juste	1533	G	1538	1	12	12	(aa bb cc dd ee ff),

Marot	Les Epigramm	XXVIII	631	Des Poètes Franç	ll.361	De Jan de Meun	mars 1538-1540	E11?		S	1547	1	12	12	(aa bb cc dd ee ff),
RIMES SUIVIES DE QUATORZE VERS ET PLUS (classement par nombre total de vers)										valeur de x					
Marot	Epitaphes	II	29	De Longueil	l.100	O Viateur,	ap.11 sept. 1522	C	1532	G	1538	7	2	14	(aa)x
Marot	Epitaphes	X	37	De Juan	l.105	Je fuz Jouan	av. 1527	C	1532	G	1538	7	2	14	(aa)x
Marot	Le cymetiere	I	248	De la Royne Claud	l.370	Cy gist envers Clau	1524-1533	F	1534	G	1538	7	2	14	(aa)x
Marot	Le cymetiere	VIII	255	De Alexandre Pres	l.375	Soubz ceste Tumb	1527-1533	C3	1533	G	1538	7	2	14	(aa)x
Marot	Les oraisons	2	277	CREDO IN DEUM	l.391	Je croy en Dieu	av. 1533	F	1534	G	1538	7	2	14	(aa)x
Marot	Les Epigramm	X	339	Des Statues de Ba	ll.207	Advint à Orleans	av. 1527	C	1532	O	1543	7	2	14	(aa)x
Marot	Les Epigramm	LIII	463	Epigramme de Sal	ll.271	Ainsi qu'ung jour	av. mars 1538	G	1538	O	1543	7	2	14	(aa)x
Marot*	Les Epigramm	XVI	510	Epigramme par ma	ll.295	Qu'esse qu'Huban	1537	inédite XVIe	V1	sd	7	2	14	(aa)x	
Marot	Les Epigramm	XXXI	634	A F. Rabelais	ll.363	S'on nous laissoit	ap. été 1538-1542 ?	T	1550	T	1550	7	2	14	(aa)x
Marot	Les Epistres	XXII	223	A Vignals Thoulou	l.326	Quand Dieu m'aur	1531-1532	C2	1532	G	1538	8	2	16	(aa)x
Marot	Les Epistres	XXIII	224	A mon Seigneur de	l.327	Va tost Epistre	1531-1532	C2	1532	G	1538	8	2	16	(aa)x
Marot	Le cymetiere	XI	258	De Maistre Guillau	l.377	Seigneurs passans	ap. 30 nov. 1525	F	1534	G	1538	8	2	16	(aa)x
Marot	Le cymetiere	XVI	263	De troys Enfans fre	l.381	D'ung mesme dard	av. 1533	F	1534	G	1538	8	2	18	(aa)x
Marot	Le cymetiere	XXII	269	De Monsieur de To	l.386	Sçais tu, Passant	av. mars 1538	G	1538	G	1538	8	2	16	(aa)x
Marot	Le cymetiere	XXIII	270	De Jan L'Huilier Co	l.386	Incontinent que Lo	abs. de note					8	2	18	(aa)x
Marot	Le cymetiere	XXV	272	De Ortis le More du	l.388	Soubz ceste Tumb	av. mars 1538	G	1538	G	1538	8	2	16	(aa)x
Marot	Les Epigramm	XX	350	Au Roy	ll.212	Plaise au Roi	fin 1527-1528	C3	1533	O	1543	8	2	18	(aa)x
Marot	Les Epigramm	IV	604	De soy mesmes	ll.345	Marot, voicy	av. mars 1538	O4	1544	S	1547	8	2	18	(aa)x
Marot	Le Cymetiere	VIII	687	Epitaphe de Philippe	ll.394	Souz ceste tumb	ap. 20 nov. 1516	T	1550	T	1550	8	2	18	(aa)x
Marot	Vingts Psalme	II	751	Psal. 23	ll.634	Mon Dieu me paist	av. 1543	M/N	1543	O	1543	9	2	18	(aa)x
Marot	Les Epistres	XXVI	227	A Monsieur le gene	l.332	Je l'ay receu	av. 1532	G	1538	G	1538	10	2	20	(aa)x
Marot	Le cymetiere	XII	259	De Loys Jagoynea	l.378	Cy gist Loys	av. fin 1533	F	1534	G	1538	10	2	20	(aa)x
Marot	Le cymetiere	XVII	264	De la Tombe de l'A	l.381	Qui pour Beaulieu	aout 1528	F	1534	G	1538	10	2	20	(aa)x
Marot (?)	Les Epistres	XXXI	318	Au Roy, pour le Ba	ll.175	Pour implorer	fin 1542	P	1544	P	1544	10	2	20	(aa)x
Marot	Les Epigramm	XII	341	De ma Damoyse	ll.208	L'arbre du pin	av. 1427	C	1532	O	1543	10	2	20	(aa)x
Marot ?	Les Epigramm	XCIII	594	Aux lecteurs, sur u	ll.336	Ceux qui attaintz	av. automne 1544	P4	1545	P4	1545	10	2	20	(aa)x
Marot	Le cymetiere	XIV	261	De Jan de Montdov	l.379	Après avoir servi	av. fin 1533	F	1534	G	1538	11	2	22	(aa)x
Marot	Epitaphes	XII	39	De feu Maistre Pie	l.106	Cy gist feu Pierre	1525	C	1532	G	1538	12	2	24	(aa)x
Marot	Les Epistres	XI	212	A Guillaume du Te	l.307	Quand les Escriptz	av. 1533	F	1534	G	1538	12	2	24	(aa)x

Marot	Le cymetiere	III	250	De feu Monsieur de	l.371	Le Chevalier gisan	av. 1533	F	1534	G	1538	12	2	24	(aa)x
Marot	Le cymetiere	XIX	266	De François Daulp	l.384	Cy gist François	automne 1536	Juste	1536	G	1538	12	2	24	(aa)x
Marot	Les Epistres	VII	21	Petite Epistre au R	l.87	En m'esbatant	1518	C	1532	G	1538	13	2	26	(aa)x
Marot	Les Elegies	VII	180	La Septiesme Eleg	l.246	Qu'ay je mesfait	1527-1533	F	1534	G	1538	14	2	28	(aa)x
Marot	Les Elegies	XI	184	L'Unziesme Elegie	l.250	Amour me fait esc	1527-1533	F	1534	G	1538	14	2	28	(aa)x
Marot	Les Epistres	XXVIII	229	A une Damoyse	l.335	Ma Mignonne	oct. 1527-1537	G	1538	G	1538	14	2	28	(aa)x
Marot	Les Epigramm	XXXIII	636	De la convalescenc	ll.365	Roy des François	aout 1537	S	1547	S	1547	14	2	28	(aa)x
Marot	Le Cymetiere	XIII	692	Epitaphe de messi	ll.397	Te veux-tu enqueri	ap. 12 avril 1540	T	1550	T	1550	14	2	28	(aa)x
Marot	Les Epistres	VI	20	L'epistre des jartier	l.86	De mes couleurs	av. 1527	C	1532	G	1538	15	2	30	(aa)x
Marot	Les Epistres	XXI	222	Au Lieutenant Gon	l.325	Si Maladie	hiver 1531-1532	C2	1532	G	1538	15	2	30	(aa)x
Marot	Le cymetiere	VII	254	Epitaphe des Allem	l.374	Qui veult sçavoir	av. fin 1533	F	1534	G	1538	15	2	30	(aa)x
Marot	Le cymetiere	X	257	De Noble Damoyse	l.376	Vous qui aymez	été 1529-1533	F	1534	G	1538	15	2	30	(aa)x
Marot	Les Epigramm	LXXVIII	408	A ses Disciples	ll.240	Enfants, oyez	av.juillet 1538	G	1538	O	1543	15	2	30	(aa)x
Marot	Les Epistres	XXIX.2	231	A deux Damoyse	l.336	Mes Damoyse	ap. 14 avril 1537	G	1538	G	1538	16	2	32	(aa)x
Marot	Le cymetiere	IV	251	De Messire Jan Co	l.372	Celluy qui gist	ap. 8 fev.1530	F	1534	G	1538	16	2	32	(aa)x
Marot	Le cymetiere	XXVI	273	D'Alix	l.388	Cy gist (qui est un	av. 1535	Juste	1535	G	1538	16	2	32	(aa)x
Marot	Les Epistres	III.1	289	Epistre presentée à	ll.75	J'ay entendu	fin 1533-1534	inédite XVIe	V5	sd	16	2	32	(aa)x	
Marot	Les Epistres	VIII	22	Epistre pour le Cap	l.88	Comme à celluy	1521-1527	C	1532	G	1538	17	2	34	(aa)x
Marot	Les Elegies	V	178	La Cinquiesme Ele	l.244	Si ta promesse	1527-1533	F	1534	G	1538	17	2	34	(aa)x
Marot	Les Elegies	XXIV	197	Elegie vingtquatrie	l.277	Chauvin sonnante	mars 1537-mars 38	G	1538	G	1538	17	2	34	(aa)x
Marot ?	Les chants div	VI	325	Marot à l'Empereur	ll.193	Si la faveur du Ciel	dec./jan. 1540	l4	sd	O	1543	17	2	34	(aa)x
Marot	Les Epigramm	LXXIX	409	Du beau Tetin	ll.241	Tetin relect	1535	Mayer	1538	O	1543	17	2	34	(aa)x
Marot	Les Epistres	X	24	Marot à Monseigne	l.91	Donne response	mars 1526	Roffet	1534	G	1538	18	2	38	(aa)x
Marot	Les Elegies	XXII	195	La Vingtedeuxiesm	l.273	Quiconques sois	av. fin 1533	F	1534	G	1538	18	2	38	(aa)x
Marot	Les Elegies	XXV	198	Elegie vingtcinqies	l.278	Gente Danes	1533-1538	G	1538	G	1538	18	2	36	(aa)x
Marot	Les chants div	X	328	Cantique sur la ma	ll.199	Dieu, qui vouluz	av. 1542	L	1542	O	1543	18	2	38	(aa)x
Marot	Les Elegies	XII	185	La Douziesme Eleg	l.251	Pour à plaisir	1527-1533	F	1534	G	1538	20	2	40	(aa)x
Marot	Les Elegies	XXVI	199	Elegie vingtsixiesm	l.279	Le serviteur de vou	mars 1537-1537	G	1538	G	1538	20	2	40	(aa)x
Marot	Les Epistres	IX	210	A celluy, qui l'injur	l.302	Quiconques soys	av. fin 1533	F	1534	G	1538	20	2	40	(aa)x
Marot	Les Elegies	VI	179	La Sixiesme Elegie	l.245	Le plus grand bien	1527-1533	F	1534	G	1538	21	2	42	(aa)x
Marot	Les Elegies	IX	182	La Neufviesme Ele	l.248	La grand Amour	1527-1533	F	1534	G	1538	21	2	42	(aa)x

Marot	Les Elegies	XIII	186	La Treziesme Elegie	l.252	Le juste dueil	1527-1533	F	1534	G	1538	21	2	42	(aa)x
Marot	Les Epistres	VII	208	Epistre qui perdit à	l.299	Je l'ay perdue	av. 1533	F	1534	G	1538	21	2	42	(aa)x
Marot	Les Epigrammes	LXXX	410	Du laid Tetin	ll.242	Tetin, qui n'a rien	1535	G	1538	O	1543	21	2	42	(aa)x
Marot	Les Chantz div	XIV	247	Chant de folie, De	l.368	Les Pichelins	av. mars	G	1538	G	1538	22	2	44	(aa)x
Marot	Les Epigrammes	III	603	De la Chienne de la	ll.343	Mignonne	été 1538-1542	S	1547	S	1547	24	2	48	(aa)x
Marot	Les Elegies	VIII	181	La Huictiesme Elegie	l.247	Dictes, pouquoy	1527-1533	F	1534	G	1538	25	2	50	(aa)x
Marot	Les Epistres	V	19	Epistre à la Damoyse	l.84	Ne pense pas	1521-1527	C	1532	G	1538	26	2	52	(aa)x
Marot	Epitaphes	XIII	40	De Jehan Serre	l.107	Cy dessoubz gist	av. 1527	C	1532	G	1538	26	2	52	(aa)x
Marot	Les Epistres	VI	207	Pour Pierre Vuyart	l.297	Je ne l'ay plus	mars 1531	F	1534	G	1538	26	2	52	(aa)x
Marot	Les Elegies	XXVII	200	Elegie vingtseptiesme	l.280	Quand je vous dy	av. mars 1538	G	1538	G	1538	27	2	54	(aa)x
Marot	Les Epistres	IV	291	Marot arrivé à Ferrand	ll.77	En traversant	avril 1535	C10	1537	I	1538	27	2	54	(aa)x
Marot	Vingts Psalmes	IX	758	Psal. 50	ll.648	Le Dieu, le fort	av. août 1543	M/N	1543	O	1543	27	2	54	(aa)x
Marot	Les Epistres	XXVII	228	A Alexis Jure	l.333	Amy Jure	1536-1538	G	1538	G	1538	30	2	63	(aa)x
Marot	Les Epistres	VIII	209	A une jeune Dame	l.300	Non pour vouloir	av. fin 1533	F	1534	G	1538	29	2	58	(aa)x
Marot	Les Epistres	IV	205	Epistre à Monseigneur de Lorraine	l.293	S'il y a rien, Prince	mars 1531	F	1534	G	1538	31	2	62	(aa)x
Marot	Les Epistres	V	206	Epistre à Monseigneur de Lorraine	l.295	En attendant	1531-1532	F	1534	G	1538	31	2	62	(aa)x
Marot	Les Epistres	XII	213	Epistre, qu'il fait pour le Roy	l.308	Venus venuste	av. fin 1533	F	1534	G	1538	31	2	62	(aa)x
Marot	Les Epistres	XIV	215	Au Chancelier du Roy	l.313	Si Officiers	début 1528	B	sd	G	1538	31	2	62	(aa)x
Marot	Les Epistres	X	297	Epistre à Madame de Lorraine	ll.96	Le clair soleil	mars 1536	S	1547	I	1538	31	2	62	(aa)x
Marot	Les Epistres	XII	299	A Madame de Ferrand	ll.100	Il y aura	printemps 1535-38	inédite XVIe		I	1538	31	2	62	(aa)x
Marot	Vingts Psalmes envoyez au Roy		747	Psal. 9 - Clemens	ll.628	Quand viendra	1543	M	1543	O	1543	31	2	62	(aa)x
Marot	Oeuvres de CN	V	779	Epistre A Monseigneur de Lorraine	ll.705	Excuse, las	1543-1544	S	1547	S	1547	32	2	64	(aa)x
Marot	Les Elegies	XXIII	196	La vingtroisiesme Elegie	l.275	En son gyron	1527	plaque	1527?	G	1538	33	2	66	(aa)x
Marot	Les Epistres	V	292	Aultre Epistre de Monseigneur de Lorraine	ll.78	Trescheres soeurs	avril/nov. 1535	inédite XVIe		U1	sd	33	2	66	(aa)x
Marot	Les Epistres	VIII	295	Au Roy, nouvellement	ll.92	Par Jesuchrist	nov. 1535	inédite XVIe		I	1538	33	2	66	(aa)x
Marot	Les Epistres	XVI	217	Marot Prisonnier en France	l.316	Roy des François	oct. 1527	B	sd	G	1538	34	2	68	(aa)x
Marot	Les Epistres	XI	298	A Mademoiselle Reine de France	ll.98	Où allez vous	mars 1536	inédite XVIe		I	1538	34	2	68	(aa)x
Marot	Les Epistres	XIX	306	A Monseigneur le Cardinal de Lorraine	ll.129	Puis que du Roy	dec. 1536	P	1544	I	1538	34	2	68	(aa)x
Marot	Les Elegies	XIV	187	La Quatorziesme Elegie	l.254	L'esloignement	1527-1533	F	1534	G	1538	35	2	70	(aa)x
Marot	Les Epistres	XXV	226	Pour la petite Princesse de France	l.330	Voyant que la Royne	nov. dec. 1537	G	1538	G	1538	36	2	72	(aa)x
Marot	Les Epistres	II	288	Epistre en laquelle il y a deux vers	ll.73	Mercy Dieu	av. 1535	S	1547	S	1547	36	2	72	(aa)x

Marot	Les chants div	IV	323	A la Royne d'Hong	Il.190	Quand toute Franc	oct. 1538	I3	1538	O	1543	36	2	72	(aa)x
Marot	Les Epistres	IX	23	Epistre faicte pour	I.89	En mon vivant	av. 1527	C	1532	G	1538	37	2	74	(aa)x
Marot	Les Epistres	XVII	218	Au Reverendissime	I.318	L'Homme qui est	mars 1528	B	sd	G	1538	37	2	74	(aa)x
Marot	Les Epistres	XXI	308	Le Dieu Gard de M	Il.133	Vienne la Mort	printemps 1537	F9	1537	O	1543	37	2	74	(aa)x
Marot	Les chants div	I	320	Avant naissance d	Il.182	Petit enfant	été 1535	S	1547	S revu	1547	37	2	74	(aa)x
Marot	Les Epistres	XI	25	Epistre à son amy	I.92	Je ne t'escry	1526	F2	1534	G	1538	38	2	76	(aa)x
Marot	Les Epistres	XXVII	314	Au Roy, pour luy re	Il.156	Me pourmenant	1542	R1	1550	R1	1550	38	2	76	(aa)x
Marot	Oeuvres de CN	VI	780	Epistre à Monseign	Il.707	Vertu, qui est	avril 1544	O1	1544	O1	1544	38	2	76	(aa)x
Marot ? (B)	Les Epistres	I	287	L'Epistre de Barqui	Il.71	Dieu tout puissant	avril 1529	inédite XVIe		X1	sd	39	2	78	(aa)x
Marot	Les Epistres	XVI	303	Au tresvertueux pri	Il.116	En mon vivant	été 1536	F8	sd	I	1538	39	2	78	(aa)x
Marot	Les Epistres	XXXII	319	Epistre de Madame	Il.176	Vous vous pourrez	av. été 1542	inédite XVIe		U1 revu		39	2	78	(aa)x
Marot	Les Epistres	IX	296	Epistre perdue au j	Il.94	Dame des Ponts	avril 1535-1536	S	1547	I	1538	40	2	80	(aa)x
Marot	Les Epistres	XXII	309	Epistre faicte par M	Il.135	Bien doy louer	début 1537-	inédite XVIe		V2	sd	40	2	80	(aa)x
Marot	Les Elegies	II	175	La Second Elegie	I.236	Puis qu'il te fault	1527-1533	F	1534	G	1538	43	2	86	(aa)x
Marot	Les Elegies	XX	193	La Vingtiesme Eleg	I.268	Tant est mon cueu	1527-1533	F	1534	G	1538	43	2	86	(aa)x
Marot	Les Elegies	III	176	La Troisiesme Eleg	I.239	Puis que le jour	1527-1533	F	1534	G	1538	44	2	88	(aa)x
Marot	Les Epistres	III	204	A la Royne Elienor	I.291	Puis que les Cham	juillet 1530	F	1534	G	1538	44	2	88	(aa)x
Marot	Oeuvres de CN	IV	778	Epistre A ung sien	Il.703	Contemple ung pe	1544	S	1547	S	1547	44	2	88	(aa)x
Marot	Les Elegies	IV	177	La Quatresme Ele	I.241	Salut, et mieulx	1527-1533	F	1534	G	1538	45	2	90	(aa)x
Marot	Les Elegies	XVII	190	La Dixseptiesme E	I.261	Qui eust pensé	1527-1533	F	1534	G	1538	45	2	90	(aa)x
Marot	Les Epistres	XXX	232	A ceulx, qui apres	I.337	Nobles Espritz	début 1536	G	1538	G	1538	45	2	90	(aa)x
Marot	Les chants div	III	322	Cantique de la Ch	Il.187	Approche toy	juin 1538	I7	1538	O	1543	45	2	90	(aa)x
Marot	Les Elegies	XVIII	191	La Dixhuitiesme El	I.263	Tous les Humains	1527-1533	F	1534	G	1538	47	2	94	(aa)x
Marot	Les Chantz div	II	234	Le Second Chant d	I.344	Le propre jour	av. fin 1533	F	1534	G	1538	47	2	94	(aa)x
Marot	Les Epistres	XXVI	313	Epistre à son amy,	Il.153	J'ay tousjours sceu	1541	Mayer	1541	I12	1541	48	2	96	(aa)x
Marot	Les Elegies	XVI	189	La Seiziesme Eleg	I.258	Ton gentil cueur	1527-1533	F	1534	G	1538	49	2	98	(aa)x
Marot (?)	Les Epistres	XXIII	310	L'Adieu envoyé au	Il.137	Adieu la Court	oct. 1537	I8	1539	O	1543	50	2	100	(aa)x
Marot	Oeuvres de CN	III	777	Eglogue sur la Nais	Il.700	Confortez moy	1544	O2	1544	P1	1545	50	2	100	(aa)x
Marot	Les Elegies	XV	188	La Quinziesme Ele	I.256	Si ma complaincte	1527-1533	F	1534	G	1538	51	2	102	(aa)x
Marot	Les Chantz div	I	233	Le Chant de l'Amo	I.341	Advint ung jour	av. 1533	F	1534	G	1538	51	2	102	(aa)x
Marot	Les Epistres	XXIV	225	Au Roy	I.327	Non que par moy	fin 1527	D	1532	G	1538	51	2	102	(aa)x

Marot	Les Elegies	XXI	194	La Vinguniesme E	l.270	En est il une	1527-1533	F	1534	G	1538	52	2	106	(aa)x
Marot	Les Epistres	X	211	Pour un gentil hom	l.303	D'un cueur entier	av. fin 1533	F	1534	G	1538	58	2	116	(aa)x
Marot	Vingts Psalme	I	750	Psal. 18	ll.631	Je t'aymeray	av. 1543	M/N	1543	O	1543	61	2	122	(aa)x
Marot	Les Epistres	XIII	214	L'Epistre du Coq e	l.310	Je t'envoye ung gra	mars 1530-1532	B	sd	G	1538	63	2	126	(aa)x
Marot	Les Epistres	XIII	300	Epistre envoyée de	ll.102	Après avoir	été 1536	inédite XVIe	I (V5)	1538	63	2	126	(aa)x	
Marot	Les Epistres	II.1	12	L'epistre du despo	l.72	Si j'ai emprins	1518-1519	C	1532	G	1538	63	2	127	(aa)x
Marot	Les Epistres	XVIII	219	Au Roy	l.320	On dit bien vray	fin 1531	B2	sd	G	1538	65	2	130	(aa)x
Jamet (?)	Appendice	II	801	L'Epistre de l'Asne	ll.744	Puis que ma plume	hiver 1531-1534	C5	1534	C5	1534	71	2	142	(aa)x
Marot	Les Epistres	III.2	17	L'epistre du camp e	l.78	La main tremblant	1521	plaque	sd	G	1538	74	2	148	(aa)x
Marot ?	Les Epistres	XXX	317	Coq à l'Asne / 1542	ll.171	Amy, pour ung peu	1542	inédite XVIe	U	sd	78	2	156	(aa)x	
Marot	Le Cymetiere	I	680	Complainte de Mor	ll.387	Unique filz	1543	P	1544	P	1544	78	2	156	(aa)x
Marot	Les Elegies	I	174	La Premiere Elegie	l.232	Quand j'entreprins	1525-1533	F	1534	G	1538	82	2	164	(aa)x
Marot	<i>Les tristes vers de Phil</i>		7	Les tristes vers de	l.55	Or est venu le jour	av. 1527	C	1532	G	1538	84	2	168	(aa)x
Marot	<i>Une oraison devant le C</i>		8	Oraison contempla	l.60	Las, je ne puis par	1520-1527	C	1532	G	1538	84	2	168	(aa)x
Marot	Trente premiers Psalme		716	Psal. 104 - Au tres	ll.557	Jà n'est besoing	1541	J	1541	O	1543	85	2	170	(aa)x
Marot	<i>La premiere Eglogue de</i>		3	La Première eglog	l.22	Toy Tityrus	1512	C	1532	G	1538	86	2	172	(aa)x
Marot	Les Epistres	XV	302	Au Roy	ll.111	Oultre le mal	été 1536	inédite XVIe	I	1538	95	2	190	(aa)x	
Marot	Les Epistres	XVII	304	A la Royne de Nav	ll.118	Par devers qui	été 1536	inédite XVIe	I	1538	98	2	196	(aa)x	
Marot ?	Les Epistres	XVIII	305	Epistre A Lyon Jan	ll.124	Puis que sçais	sept. nov. 1536	inédite XVIe	V3	sd	98	2	196	(aa)x	
Fontaine ?	Les Epistres	XXV	312	Epistre à Sagon et	ll.148	Quand j'ay bien leu	fin 1536	plaque	sd	O	1543	100	2	200	(aa)x
Marot	Les Epistres	VII	294	Epistre du Coq en	ll.86	Puis que respondre	été/automne 1535	H2	1539	O	1543	101	2	202	(aa)x
Marot	Trois colloques	III	715	Colloque de la vier	ll.550	Catherine	début 1537-1542	inédite XVIe	ms.	sd	102	2	204	(aa)x	
Marot	Les Epistres	VI	293	Epistre au Roy, du	ll.80	Je pense bien	été 1535	C8	1538	O	1543	107	2	214	(aa)x
Colin	Appendice	III	802	Accession d'une E	ll.748	Devant les Dieux	av. été 1534	C5	1534	C5	1534	107	2	214	(aa)x
Marot (?)	Les Epistres	XIV	301	Du coq à l'asne fai	ll.105	De mon coq	sept. 1536	H2	1539	U	sd	110	2	220	(aa)x
Marot	Les Epistres	I.2	10	Epistre de Maguelo	l.64	La plus dolente	1517-1519	A2	sd	G	1538	112	2	224	(aa)x
Marot (?)	Les Epistres	XXIX	316	Epistre du Coq à l'	ll.165	Tu scez bien	été 1542	inédite XVIe	X2	sd	117	2	234	(aa)x	
Marot	Les Epistres	II	203	Aux Dames de Par	l.284	Puis qu'au partir	juin 1529	C3	1533	G	1538	119	2	238	(aa)x
Marot	Les Epistres	XXVIII	315	Epistre du Coq à l'	ll.158	Je te veulx escripre	1541	inédite XVIe	X2	sd	118	2	239	(aa)x	
Marot	Les Epistres	XXIV	311	Le Valet de Marot e	ll.140	Pour mon âme	1537	F11	sd	O	1543	128	2	256	(aa)x
Marot	<i>Le Temple de Cupido</i>		4	Le Temple de Cupi	l.27	Sur le Printemps	1514	A	sd	G	1538	129	2	258	(aa)x

Marot	Les Opuscules		283	Eglogue au Roy, se	Il.34	Ung Pastoureau	juillet 1539	I1	sd	O	1543	130	2	260	(aa)x
Marot ?	Appendice	I	800	Le Grup de Cl. M.	Il.737	Grup, grup, à la vill	fin 1542		inédite XVIe	ms. B.N. 2256		131	2	262	(aa)x
Marot	Oeuvres de CN	XV.2	790	Le Balladin & dern	Il.716	Voirray je point	fin 1544	P2	1545	P2	1545	147	2	295	(aa)x
Marot	Oeuvres de CN	I	775	Complaincte d'un F	Il.683	Un Pastoureau	ap. sept. 1542 ?		plaquet. ap.15	T2	1558	160	2	320	(aa)x
Marot	Les Opuscules		285	Dialogue nouveau,	Il.42	Par le corps bieu	av. 1541	I4	1541?	O	1543	168	2	336	(aa)x
Marot	Trois colloques	I.3	712	Colloque intitulé A	Il.518	Quel mesnage	début 1537-1542	S2	1548	S2	1548	184	2	368	(aa)x
Marot	<i>Le jugement de Minos</i>		6	Le Jugement de M	I.43	O Annibal,	1513-1514	C	1532	G	1538	192	2	384	(aa)x
Papillon ?	Les Opuscules		286	Sermon tres utile e	Il.54	Pres de Paris	sept. 1539-1541	J1	1541	J1	1541	230	2	460	(aa)x
Marot	Les Opuscules		282	L'Enfer de Clemen	Il.19	Comme douleurs	mars 1526-1527	H2	1539	O	1543	254	2	488	(aa)x
Marot	<i>La Complainte sur Rob</i>		168	Deploration sur le t	I.207	Jadis ma Plume	ap. 29 nov. 1527	plaque	1527	G	1538	277	2	554	(aa)x
Marot	L'Hystoire de Leander e		709		Il.500	Muse, dy moy	début 1537-1540		opuscule	O	1543	301	2	602	(aa)x
Marot	Trois colloques	II.2	714	Colloque intitulé Vi	Il.530	Bien aise suis	début 1537-1542	S2	1548	S2	1548	339	2	678	(aa)x
Marot	Le Premier livre de la M		699		Il.408	Ardant desir	av. 1531	F2	1534	O	1543	776	2	1552	(aa)x
Marot	Le Second livre de la M		701		Il.452	Le grand Palays	1539-1542	O	1543	O	1543	794	2	1588	(aa)x
AUTRES SCHEMAS (classement par quantains puis schémas de rimes)															
Marot	Les Fleurs de l	I	792	Autre description d	Il.727	Venus ayant	av. fin 1533	F1	1534	F1	1534	23	3	70	(aba), <
Marot	Trente premier	XI	727	Psal. 11 - à deux	Il.584	Veü que du tout	av. 1541	J	1541	O	1543	4/3 a/b	3/4	24	(aba), / (ab ab),
Marot	Les Chantz div	XI	244	Cantique à la Dees	I.364	Doulce Santé	juin 1537	G	1538	G	1538	12	4	48	(aaab) <-
Marot	Les chants div	II	321	Complaincte à la R	Il.183	Plaigne les mortz	1535-1536		inédite XVIe	I	1538	37	4	148	(aaab), <-
Marot	Les chants div	IX	327	Le Cantique de la f	Il.196	S'esbahit on	automne 1539	I3	?	O	1543	34	4	136	(aaab), <-
Marot	Trente premier	XVII	733	Psal. 22	Il.593	Mon Dieu, mon Die	av. 1541	J	1541	O	1543	31	4	124	(aaab), <-
Marot	Les Epistres	III.1	16	L'epistre du camp d	I.78	Lettre mal faicte	1521	plaque	sd	G	1538	1	4	4	(ab ab),
Marot	Epitaphes	XI	38	De frere André Cor	I.105	Cy gist, qui assez t	av. 1527	C	1532	G	1538	1	4	4	(ab ab),
Marot	Chansons	XXXVIII	162	Chanson XXXVIII	I.198	J'ai trouvé moien,	1532-1538	G	1538	G	1538	3	4	12	(ab ab),
Marot	<i>L'Eglogue sur la mort d</i>		172	Eglogue sur le tres	I.226	En ce beau Val	fin 1531	C	1532	G	1538	69	4	276	(ab ab), <-
Marot	Les Epistres	XX	221	A ung, qui calumni	I.324	Le Rimeur, qui ass	printemps 1532	C	1532	G	1538	aaab	6/4	22	(aab ccb), / (ab ab),
Marot	Les Epistres	XXIX.1	230	A deux Damoysele	I.336	Sus Lettre	ap. 14 avril 1537	G	1538	G	1538	1	4	4	(ab ab),
Marot	Le cymetiere	XV	262	De Guillaume Char	I.380	Cy gist Guillaume e	av.fin 1533	F	1534	G	1538	5	4	20	(ab ab), <-
Marot	Les oraisons	1.2	275	PATER NOSTER	I.390	Benoiste soit	av. fev. 1533	Juste	1533	G	1538	1	4	4	(ab ab),
Marot	Les oraisons	2	276	AVE MARIA	I.390	Esjouys toy	av. dec. 1533	E2	1533	G	1538	2	4	8	(ab ab), <
Marot	Les chants div	V	324	Cantique sur l'entre	Il.192	Or est Cesar	av. 1540	I9	1539	O	1543	7	4	28	(ab ab) <-

Marot	Les Epigrammes	XVIII	348	A Maistre Grenoille	II.212	Bien ressembles à	av. 1527	C	1532	O	1543	1	4	4	(ab ab),
Marot	Les Epigrammes	XLV	375	A celluy, qui devant	II.224	Regarder est	av. juillet 1533	C3	1533	O	1543	6	4	24	(ab ab) <-
Marot	Les Epigrammes	L	380	A ung quidem	II.227	Veulx tu sçavoir	août 1538	H	1538	O	1543	1	4	4	(ab ab),
Marot	Les Epigrammes	I	494	Sur la devise de Ja	II.287	DE PEU ASSEZ	av. 1533	E2	1533	E2	1533	2a+1	4	8+1	(ab ab), <- +1
Marot	Les Epigrammes	XII	505	Dicton en ryme cro	II.293	Sus, quatre vers	1527 ?		inédite XVIe	V4	sd	1	4	4	(ab ab),
Marot	Les Epigrammes	XXVIII	522	Pour le Perron de M	II.302	Icy est le Perron	juin 1541	L	1542	O	1543	5	4	20	(ab ab),
Marot	Les Epigrammes	VII	607	A Anthoine	II.347	Si tu es paouvre	av. 1544 ?	S	1547	S	1547	1	4	4	(ab ab),
Marot	Les Epigrammes	XII	612	A Jehan	II.350	Jehan, je ne t'ayme	1538-1544	S	1547	S	1547	1	4	4	(ab ab),
Marot	Les Epigrammes	XXVI	629	De Martin, & de Ca	II.359	Catin veult espous	av. automne 1544	P	1544	S	1547	1	4	4	(ab ab),
M.G.	Le Cymetiere	XIV	693	Epitaphe de feu Cl	II.398	Ma naissance	ap. sept. 1544	T	1550	T	1550	1	4	4	(ab ab),
Marot	Trois colloques	II.1	713	Colloque intitulé Vi	II.529	<i>Amy Lecteur</i>	début 1537-1542	S2	1548	S2	1548	1	4	4	(ab ab),
Marot	Trente premier	II	718	Psal. 2 - à deux	II.564	Pourquoy font bruy	av. 1539	Strasb	1539	O	1543	13	4	52	(ab ab),
Marot	Trente premier	XI	727	Psal. 11 - à deux	II.584	Veue que du tout	av. 1541	J	1541	O	1543	4/3 a/b	3/4	24	(aba), / (ab ab)
Marot	Trente premier	XII	728	Psal. 12 - à ung v	II.585	Donne secours	av. 1541	J	1541	O	1543	8	4	32	(ab ab),
Marot	Trente premier	XXII	738	Psal. 51	II.608	Misericorde au poe	av. 1539	Strasb	1539	O/M	1543	10/9 a/b	4/4	76	(ab ba), / (ab ab),
Marot	Vingts Psalme	III	752	Psal. 25	II.635	A Toy, mon Dieu	av. 1543	M/N	1543	O	1543	20	4	80	(ab ab),
Marot	Vingts Psalme	IV	753	Psal. 33	II.638	Resveillez vous	av. 1543	M/N	1543	O	1543	1/11 a/b	4/6	110	(abab), / (aabccb),
Marot	Vingts Psalme	X	759	Psal. 72	II.650	Tes jugements	av. août 1543	M/N	1543	O	1543	21	4	84	(ab ab),
Marot	Vingts Psalme	XIII	762	Psal. 91	II.658	Qui en la garde	av. août 1543	M/N	1543	O	1543	16	4	64	(ab ab),
Marot	Vingts Psalme	XV	764	Psal. 107	II.662	Donnez au Seigne	av. août 1543	M/N	1543	O	1543	43	4	172	(ab ab),
Marot	Vingts Psalme	XVI	765	Psal. 110	II.667	L'Omnipotent	av. août 1543	M/N	1543	O	1543	7	4	28	(ab ab),
Marot	Vingts Psalme	XVII	766	Psal. 118	II.669	Rendez à Dieu lou	av. août 1543	M/N	1543	O	1543	28	4	112	(ab ab),
Marot	Vingts Psalme	XVIII	767	Psal. 128	II.673	Bienheux est quicc	av. août 1543	M/N	1543	O	1543	7	4	28	(ab ab),
Marot	Vingts Psalme	XXI	770	Les commandeme	II.677	Leve le cueur	1543	M	1543	O	1543	9	4	36	(ab ab),
Marot ?	Oeuvres de CN	XI	785	La Chanson de la C	II.711	Aupres du poignan	date incertaine	Genève	1558	Y1	sd	9	4	36	(ab ab),
Marot	Epitaphes	VI	33	De Coquillard	I.103	La morre est jeu	av. 1527	C	1532	G	1538	1	4	4	(ab ba),
Marot	Chansons	I	125	Chanson premiere	I.179	Plaisir n'ay plus	av. 1529	Dm	sd	G	1538	3	4	12	[ab ba],
Marot	Chansons	V	129	Chanson V	I.181	J'attens secours	av. 1528	Bm	I 1528	G	1538	3	4	12	[ab ba],
Marot	Chansons	X	134	Chanson X	I.184	Je suis aymé	av. 1532	C	1532	G	1538	3	4	12	[ab ba],
Marot	Chansons	XIII	137	Chanson XIII	I.186	Languir me fais	av. 1528	Bm	I 1528	G	1538	2	4	8	[ab ba],
Marot	Trente premier	XXII	738	Psal. 51	II.608	Misericorde au poe	av. 1539	Strasb	1539	O/M	1543	10/9 a/b	4/4	76	(ab ba), / (ab ab),

Marot	Chansons	XXI	145	Chanson XXI	I.190	Amour au cuer	av. 1532	C	1532	G	1538	2	4	8	(ab ba),
Heroet/Ma	Chansons	XLI	165	Chanson XLI	I.200	Qui vouldra fault	1532-1538	G	1538	G	1538	2	4	8	(ab ba),
Jodelle	Le Cymetiere	XIX	698	Autre, d'Estienne J	II.400	Quercy, la Cour	ap. sept. 1544	inédite XVIe	Moetj	1700	1	4	4	(ab ba),	
Marot	Vingts Psalmes envoye		749	Estienne Pasquier,	II.630	<i>Clement Marot en</i>	mars 1543	M	1543	O	1543	1	4	4	(ab ba),
Marot	Chansons	XXIII	147	Chanson XXIII	I.191	Long temps y a	av. 1528	Bm	1528	G	1538	2	5	10	[aab ab],
Marot	Chansons	XXIX	153	Chanson XXIX	I.194	O Cruaulté logée	av. 1529	Gm	sd	G	1538	1	5	5	(aab ab),
Marot	Les Epigramm	XVI.1	617	A Roulet	II.353	Quand Monsieur	1538-1544	S	1547	S	1547	1	5	5	(aab ab),
Marot	Trente premier	XXX	746	Psal. 143	II.625	Seigneur Dieu, oy	av. 1539	Strasb	1539	O	1543	12	5	60	(aab ab),
Marot			2	Marot envoye le Liv	I.15	Tu as (pour te rend	fev./juin 1533	roffet	1533	maye	1538	1	5	5	(aab ba),
Marot	Chansons	VI	130	Chanson VI	I.182	Amour, et Mort	av. 1529	Em	1529	G	1538	3	5	15	[aab ba],
Marot	Chansons	XIX	143	Chanson XIX	I.189	Mauldicte soit	av. 1529	Hm	1529	G	1538	2	5	10	[aab ba], <-
Marot	Chansons	XX	144	Chanson XX	I.190	Le cuer de vous	av. 1529	Em	1529	G	1538	2	5	10	[aab ba],
Marot	Chansons	XXXIII	157	Chanson XXXIII	I.196	La plus belle des tr	1532-1538	G	1538	G	1538	2	5	10	[aab ba],
Marot	Les Epigramm	XXXIV	364	De la Statue de Ve	II.219	Qui dort icy ?	av. milieu 1533	C3	1533	O	1543	1	5	5	(aab ba),
Marot	Les Epigramm	LIX	560	A ung jeune Escol	II.319	Charles, mon fils	av. 1542	S	1547	S	1547	1	5	5	(aab ba),
Marot	Les Estreines	I	637	A la Royne	II.369	Au ciel	sd	I5	1541	O	1543	1	5	5	(aab ba),
Marot	Les Estreines	II	638	A ma Dame la Dau	II.369	A ma Dame	sd	I5	1541	O	1543	1	5	5	(aab ba),
Marot	Les Estreines	III	639	A ma Dame Margu	II.370	A la noble Marguer	sd	I5	1541	O	1543	1	5	5	(aab ba),
Marot	Les Estreines	IV	640	A ma Dame la Prin	II.370	La Mignonne	sd	I5	1541	O	1543	1	5	5	(aab ba),
Marot	Les Estreines	V	641	A ma Dame de Ne	II.370	A la Duchesse de	sd	I5	1541	O	1543	1	5	5	(aab ba),
Marot	Les Estreines	VI	642	A ma Dame de Mo	II.371	Vostre beaulté	sd	I5	1541	O	1543	1	5	5	(aab ba),
Marot	Les Estreines	VII	643	A ma Dame d'Est	II.371	Sans prejudice	sd	I5	1541	O	1543	1	5	5	(aab ba),
Marot	Les Estreines	VIII	644	A elle encores	II.371	Vous reprendrez	sd	I5	1541	O	1543	1	5	5	(aab ba),
Marot	Les Estreines	IX	645	A la Contesse de V	II.372	Veue ceste belle jeu	sd	I5	1541	O	1543	1	5	5	(aab ba),
Marot	Les Estreines	X	646	A ma Dame l'Admi	II.372	La douce beaulté	sd	I5	1541	O	1543	1	5	5	(aab ba),
Marot	Les Estreines	XI	647	A ma Dame la gran	II.372	Que voulez vous	sd	I5	1541	O	1543	1	5	5	(aab ba),
Marot	Les Estreines	XII	648	A ma Dame de Ca	II.373	Noz yeulx de veoir	sd	I5	1541	O	1543	1	5	5	(aab ba),
Marot	Les Estreines	XIII	649	A ma Dame de l'Es	II.373	A la beaulté de l'Es	sd	I5	1541	O	1543	1	5	5	(aab ba),
Marot	Les Estreines	XIV	650	A Miolans l'Aisnée	II.373	Miolans l'aisnée es	sd	I5	1541	O	1543	1	5	5	(aab ba),
Marot	Les Estreines	XV	651	A Miolans la jeune	II.374	A Miolans la puisne	sd	I5	1541	O	1543	1	5	5	(aab ba),
Marot	Les Estreines	XVI	652	A Bonneval	II.374	Sa fleur durer	sd	I5	1541	O	1543	1	5	5	(aab ba),

Marot	Les Estreines	XVII	653	A Chastagneray	Il.374	Garde toy de desc	sd	l5	1541	O	1543	1	5	5	(aab ba),
Marot	Les Estreines	XVIII	654	A Torcy	Il.375	Damoyselle de Tor	sd	l5	1541	O	1543	1	5	5	(aab ba),
Marot	Les Estreines	XIX	655	A Douartis	Il.375	Cent nobles	sd	l5	1541	O	1543	1	5	5	(aab ba),
Marot	Les Estreines	XX	656	A Cardelan	Il.375	C'est bon pays	sd	l5	1541	O	1543	1	5	5	(aab ba),
Marot	Les Estreines	XXI	657	A ma Dame de Bre	Il.376	S'on veulx changer	sd	l5	1541	O	1543	1	5	5	(aab ba),
Marot	Les Estreines	XXII	658	A ma Damoyselle d	Il.376	Soubz vos attours	sd	l5	1541	O	1543	1	5	5	(aab ba),
Marot	Les Estreines	XXIII	659	A ma Damoyselle d	Il.376	Belle, quand foy ju	sd	l5	1541	O	1543	1	5	5	(aab ba),
Marot	Les Estreines	XXIV	660	A Telligny	Il.377	Montreul monstre	sd	l5	1541	O	1543	1	5	5	(aab ba),
Marot	Les Estreines	XXV	661	A Ryeulx	Il.377	Damoyselle de Rye	sd	l5	1541	O	1543	1	5	5	(aab ba),
Marot	Les Estreines	XXVI	662	A Davaugour	Il.377	Nature, ouvriere sa	sd	l5	1541	O	1543	1	5	5	(aab ba),
Marot	Les Estreines	XXVII	663	A Helly	Il.378	Dixhuyct ans	sd	l5	1541	O	1543	1	5	5	(aab ba),
Marot	Les Estreines	XXVIII	664	A la Chapelle	Il.378	J'estreine de nom	sd	l5	1541	O	1543	1	5	5	(aab ba),
Marot	Les Estreines	XXIX	665	A Brazay	Il.378	En sa douceur	sd	l5	1541	O	1543	1	5	5	(aab ba),
Marot	Les Estreines	XXX	666	A Memillon	Il.379	Si quelcun	sd	l5	1541	O	1543	1	5	5	(aab ba),
Marot	Les Estreines	XXXI	667	A Lursinge	Il.379	Je puisse devenir	sd	l5	1541	O	1543	1	5	5	(aab ba),
Marot	Les Estreines	XXXII	668	A Lucesse	Il.379	Cest An vous fass	sd	l5	1541	O	1543	1	5	5	(aab ba),
Marot	Les Estreines	XXXIII	669	A Bye	Il.380	Voz grâces	sd	l5	1541	O	1543	1	5	5	(aab ba),
Marot	Les Estreines	XXXIV	670	A la Baulme	Il.380	Bien doibt la Baulm	sd	l5	1541	O	1543	1	5	5	(aab ba),
Marot	Les Estreines	XXXV	671	A Saintan	Il.380	De response	sd	l5	1541	O	1543	1	5	5	(aab ba),
Marot	Les Estreines	XXXVI	672	A Brueil l'aisnée	Il.381	Je donne à Brueil	sd	l5	1541	O	1543	1	5	5	(aab ba),
Marot	Les Estreines	XXXVII	673	A Brueil la jeune	Il.381	Si vous n'estes	sd	l5	1541	O	1543	1	5	5	(aab ba),
Marot	Les Estreines	XXXVIII	674	A d'Aubeterre	Il.381	Aubeterre amour	sd	l5	1541	O	1543	1	5	5	(aab ba),
Marot	Les Estreines	XXXIX	675	A la Tour	Il.382	Pour estreines	sd	l5	1541	O	1543	1	5	5	(aab ba),
Marot	Les Estreines	XL	676	A Orsonvillier	Il.382	Si Dieu	sd	l5	1541	O	1543	1	5	5	(aab ba),
Marot	Les Estreines	XLI	677	A ma Dame du Ga	Il.382	Je vous donne	sd	L	1542	O	1543	1	5	5	(aab ba),
Marot	Les Estreines	XLII	678	A elle mesmes	Il.383	Pour vostre estrein	sd	L	1542	O	1543	1	5	5	(aab ba),
Marot	Les Estreines	XLIII	679	A ma Dame de Be	Il.383	Vostre mary	sd	l5	1541	O	1543	1	5	5	(aab ba),
Marot	Trente premier	XIII	729	Psal. 13 - à ung v	Il.586	Jusques à quand	av. 1541	J	1541	O	1543	5	5	25	(aab ba),
Marot	Les Epigramm	I	411	A Anne	Il.245	Anne, ma soeur	av. juillet 1538	G	1538	O	1543	1	5	5	(ab aab),
Marot	Trente premier	IV	720	Psal. 4 - à ung v	Il.568	Quand je t'invocue	av. 1541	J-J1	1541	O	1543	8	5	40	(ab aab),
Marot	Trente premier	XV	731	Psal. 15 - à ung v	Il.589	Qui est ce qui conv	av. 1539	Strasb	1539	O	1543	5	5	25	(ab aab),

Marot	Trente premier	V	721	Psal. 5 - à ung v	Il.570	Aux parolles	av. 1541	J	1541	O	1543	12	5	60	(ab baa),
Marot	Trente premier	XIV	730	Psal. 14 - à ung v	Il.587	Le fol maling	av. 1541	J	1541	O	1543	7	5	35	(ab baa),
Marot	Chansons	IV	128	Chanson IV	Il.181	Juysance vous de	av. 1528	Bm	1528	G	1538	2	6	12	(aab aab),
Marot	Chansons	XXVI	150	Chanson XXVI	Il.192	En entrant en un J	av. 1529	Hm	1529	G	1538	2	6	12	(aab aab),
Marot	Les Elegies	XIX	192	La Dixneuvieme E	Il.266	Filz de Venus	1527-1533	F	1534	G	1538	13	6	78	(aab aab), <-
Marot	Le cymetiere	XVIII	265	Du Cheval de Vuya	Il.382	Grison fuz Hedart	début 1531	F	1534	G	1538	8	6	48	(aab aab), <-
Salel	Les chants div	VII	326	France à l'Emperev	Il.194	Si ce bas monde	dec./jan. 1540	l11	1539	P	1544	3	6	18	(aab aab) <-
Marot	Les Epigramm	XXXVIII	368	A Monsieur le Coq	Il.221	Les chant du Coq	hiver 1532	C2	1532	O	1543	1	6	6	(aab aab),
Marot	Les Epigramm	II	412	A Merlin de Sainct	Il.245	Ta lettre (Merlin)	av. juillet 1538	G	1538	O	1543	1	6	6	(aab aab),
Marot	Les Epigramm	LXXX	490	A une, qui portoit le	Il.284	Tant que le bleu	av. 1542	L	1542	O	1543	1	6	6	(aab aab),
Marot	Les Epigramm	XLVIII.1	544	Mommerie de quat	Il.313	Prenez en gré	fin 1537	S	1547	S	1547	1	6	6	(aab aab),
Marot	Oeuvres de CN	XV.3	791	Le Balladin & dern	Il.724	Icy l'Autheur	fin 1544	P2	1545	P2	1545	1	6	6	(aab aab),
Marot	Les oraisons	6	280	LE SIXIEME PSAL	Il.392	Je te supplie	1531	plaque	sd	C	1532	10	6	60	(aab ccb),
Marot	Les Epigramm	XLVIII.3	546	Mommerie de quat	Il.314	Madame, [c]es est	fin 1537	S	1547	S	1547	1	6	6	(aab ccb),
Marot	Les Epigramm	XLVIII.4	547	Mommerie de quat	Il.314	L'habit est blanc	fin 1537	S	1547	S	1547	1	6	6	(aab ccb),
Marot	Les Epigramm	XIII	613	D'ung Abbé	Il.351	L'abbé a ung proce	1538-1544	S	1547	S	1547	1	6	6	(aab ccb),
Marot	Les Epigramm	XX.1	622	De Macé Longis	Il.356	Ce prodigue	mars 1538-1544	S	1547	S	1547	1	6	6	(aab ccb),
Marot	Les Epigramm	XX.2	623	De Macé Longis (v	Il.356	Ce prodigue	mars 1538-1544	S	1547	S	1547	1	6	6	(aab ccb),
Marot	Les Epigramm	XXII	625	De Pauline	Il.357	Pauline est riche	av. mars 1538	O5	1544	S revu	1547	1	6	6	(aab ccb),
Marot	Les Epigramm	XXIII	626	D'ung mauvais ren	Il.357	Cil qui mieux ayme	av. 1544	S	1547	S	1547	1	6	6	(aab ccb),
Marot	Trente premier	III	719	Psal. 3 - à ung v	Il.566	O seigneur	av. 1536	Strasb	1539	O	1543	8	6	48	(aab ccb),
Marot	Trente premier	VI	722	Psal. 6 - à ung v	Il.572	Ne vueilles pas	av. 1527	laquett	sd	O	1543	10	6	60	(aab ccb),
Marot	Trente premier	XVI	732	Psal. 19 - à ung v	Il.590	Les cieulx, en chas	av. 1541	J	1541	O	1543	14	6	84	(aab ccb),
Marot	Trente premier	XVIII	734	Psal. 24 - à deux	Il.597	La terre au Seigne	1540-1541	J	1541	O	1543	5	6	30	(aab, ccb,),
Marot	Trente premier	XXI	737	Psal. 38 - à ung v	Il.604	Las, en ta fureur ai	av. 1541	J	1541	O/M	1543	22	6	132	(aab ccb),
Marot	Trente premier	XXIII	739	Psal. 103	Il.611	Sus louez Dieu	av. 1539	Strasb	1539	O	1543	11	6	66	(aab,ccb,),
Marot	Trente premier	XXV	741	Psal. 113	Il.619	Enfants, qui le Seig	av. 1541	J	1541	O/M	1543	5	6	30	(aab, ccb,),
Marot	Trente premier	XXVI	742	Psal. 114	Il.619	Quand Israel	av. 1539	Strasb	1539	O	1543	4	6	24	(aab, ccb,),
Marot	Trente premier	XXVII	743	Psal. 115	Il.620	Non point à nous	av. 1539	Strasb	1539	O	1543	9	6	54	(aab, ccb,),
Marot	Vingts Psalme	V	754	Psal. 35	Il.642	Du maling	1541-1543	M/N	1543	O	1543	6	6	36	(aab, ccb,),
Marot	Vingts Psalme	XIX	768	Psal. 138	Il.674	Il faut que de tous	av. août 1543	M/N	1543	O	1543	8	6	48	(aab ccb),

Marot	Vingts Psalme	XX	769	Cantique de Simeon	ll.676	Or laissez, Createur	av. août 1543	M/N	1543	O	1543	2	6	12	(aab,ccb,),
Marot	Vingts Psalme	IV	753	Psal. 33	ll.638	Resveillez vous	av. 1543	M/N	1543	O	1543	1/11 a/b	4/6	110	(aa bb), / (aab ccb),
Marot	Vingts Psalme	XI	760	Psal. 79	ll.653	Les gens entrés	av.août 1543	M/N	1543	O	1543	7/6 a/b	4/6	64	(aa bb), / (aab ccb),
Marot	Les Epistres	XX	221	A ung, qui calumni	l.324	Le Rimeur, qui ass	printemps 1532	C	1532	G	1538	aaab	6/4	22	(aab ccb), / (ab ab),
Marot	Vingts Psalme	VI	755	Psal. 43	ll.643	Revenge moy	1541-1543	M/N	1543	O	1543	5	6	30	(ab aabb),
Marot	Les Epigramm	LXXIX	580	Du messire Jan co	ll.329	Messire Jan	av. 1544	T	1550	T	1550	3	6	18	(abab bc), <-
Marot	Trente premier	XX	736	Psal. 37 - à deux	ll.600	Ne sois fasché	av. 1541	J	1541	O/M	1543	20	6	120	(aba, bcb),
Marot	Les Epigramm	XXXIX	369	Au dict Coq	ll.222	Si le franc Coq	hiver 1532	C2	1532	O	1543	1	6	6	(ab ba ab),
Marot	Chansons	XVII	141	Chanson XVII	l.188	Je ne fais rien	av. 1529	Dm	sd	G	1538	2	7	14	[aab bba A],
Marot	Les Epigramm	XVIII	620	De Cathin et Jane	ll.354	Jadis, Cathin	av. mars 1538	S	1547	S	1547	1	7	7	(aab bcbc),
Marot	Chansons	XXVII	151	Chanson XXVII	l.193	D'Amours me va	av. 1532	C	1532	G	1538	1	7	7	(Abab bAa),
Marot	Chansons	XL	164	Chanson XL	l.199	Ne sçay combien l	1532-1538	G	1538	G	1538	2	7	14	(abab bab),
Marot	Chansons	II	126	Chanson II	l.179	Secourez moy	av. 1528	Am/Bm	1528	G	1538	3	7	21	[abab bcc],
Marot	Chansons	XIV	138	Chanson XIV	l.186	D'où vient cela	av. 1528	Bm	1528	G	1538	2	7	14	[abab bcc],
Marot	Chansons	XV	139	Chanson XV	l.187	Ma Dame ne m'a p	av. 1529	Fm	sd	G	1538	2	7	14	[abab bcC],
Marot	Chansons	XXXII	156	Chanson XXXII	l.195	Changeons propos	av. 1528	Bm	1528	G	1538	3	7	21	(abab bcc),
Marot	Les Epigramm	XIX	349	A ung nommé Cha	ll.212	Mets voyle au vent	av. 1527	C	1532	O	1543	1	7	7	(abab bcc),
Marot	La Metamorphose (text		700		ll.493	CLEMENT MAROT	1539-1542	O	1543	O	1543	1	7	7	(abab bcc),
Marot	Trente premier	X	726	Psal. 10 - à deux	ll.581	Dont vient cela	av. 1541	J	1541	O	1543	9	7	63	(abab,bcc,),
Marot	Les Epigramm	XCI	592	De sa maistresse	ll.335	Quand je voy	av. automne 1544	T	1550	T	1550	1	7	7	(abab cbc),
Marot	<i>La Complainte sur Rob</i>		169	Deploration...- de F	l.211	Puis qu'on sçait bie	ap. 29 nov. 1527	plaque	1527	G	1538	13	8	104	(abaab bcc),
Marot	<i>La Complainte sur Rob</i>		170	Deploration...- l'aut	l.215	Incontinent que la	ap. 29 nov. 1527	plaque	1527	G	1538	1	8	8	(abaab bcc),
Marot	Les Epigramm	XL	370	A Monsieur l'Amy,	ll.222	Amy de nom	av. nov. 1532	C2	1532	O	1543	1	8	8	(abaab bcc),
Marot	Les Epigramm	XXXI	361	A Anne	ll.218	Incontinent	av. fin 1533	F	sd	O	1543	1	8	8	(abab abab),
Marot	Les Epigramm	XXXVI	366	A Monsieur Braillo	ll.220	C'est ung espoir	hiver 1532	C2	1532	O	1543	1	8	8	(abab baba),
Marot	Les Epigramm	LXXVII	397	De ma Damoyse	ll.235	En grand travail	av. mars 1538	G	1538	O	1543	1	8	8	(abab baba),
Marot	Les Epigramm	LXXIX	489	D'une mal mariée	ll.284	Fille, qui prends	av. 1542	L	1542	O	1543	1	8	8	(abab baba),
Marot	Les Epigramm	LXXXVI	587	Le souhaitz d'un C	ll.333	Pour tous souhaitz	av. sept. 1544	T	1550	T	1550	1	8	8	(abab baba),
Marot	Epitaphes	VIII	35	De Jehan le Veau	l.104	Cy gist le jeune Je	av. 1527	C	1532	G	1538	1	8	8	(abab bcbc),
Marot	Epitaphes	IX	36	De Guion le Roy	l.104	Cy gist Guion	av. 1527	C	1532	G	1538	1	8	8	(abab bcbc),
Marot	Ballades	XV.1	55	Chant Royal de la	l.127	L'homme sotart	1521	A4	sd	G	1538	1	8	8	(abab bcbc),

Marot	Chansons	III	127	Chanson III	I.180	Dieu gard ma Mais	av. 1528	Am	sd	G	1538	3	8	24	(abab bcbc),
Marot	Chansons	VII	131	Chanson VII	I.182	Celle qui m'a tant p	av. 1529	Em	r 1529	G	1538	2	8	16	(abab bcbc),
Marot	Chansons	VIII	132	Chanson VIII	I.183	Si de nouveau	av. 1530	Im	r 1530	G	1538	2	8	16	[abab bcbc],
Marot	Chansons	XVIII	142	Chanson XVIII	I.189	D'un nouveau dard	av. 1529	Cm	sd	G	1538	2	8	16	(abab bcbc),
Marot	Chansons	XLII	166	Chanson XLII	I.200	Mon cueur se reco	av. 1532	C	1532	G	1538	2	8	16	(abab bcbc),
Marot	<i>La Complainte sur Rob</i>		171	Deploration... - de	I.207	Peuple seduict	ap. 29 nov. 1527	plaque	1527	G	1538	22	8	176	(abab bcbc),
Marot	Les Epistres	I.2	202	Epistre des excuse	I.282	Satyriques trop eny	mars/juin 1529	C3	1533	G	1538	7	8	56	(abab bcbc),
Marot	Les Epistres	XIX	220	A ung sien Amy su	I.324	Puis que le Roy	début 1532	B2	sd	G	1538	1	8	8	(abab bcbc),
Marot	Les Chantz div	X	243	Chant nuptial du R	I.361	Celluy matin	début 1537	G	1538	G	1538	12	8	96	(abab bcbc),
Marot	Le cymetiere	XIII	260	De Florimont de C	I.379	Le Roy, la Mort	fin 1532-1533	F	1534	G	1538	1	8	8	(abab bcbc),
Fontaine	texte liminaire		281	Huictain à la Louar	II.13	Lisez, Latins	sd	Roville	1550	Roville	1550	1	8	8	(abab, bcbc),
Marot	Les Epistres	XX	307	Les Adieux de Mar	II.131	Adieu Lyon	jan./fev. 1537	P	1544	I	1538	6	8	48	(abab bcbc),
Marot	Les Epigramm	I	330	A Messire Jehan d	II.203	Ce Livre mien	av. été 1538	G	1538	O	1543	1	8	8	(abab bcbc),
Marot	Les Epigramm	XV	344	Pour estreiner une	II.210	Damoyselle, que j'a	av. 1527	C	1532	O	1543	1	8	8	(abab bcbc),
Marot	Les Epigramm	XXVIII	358	Une Dame à ung, c	II.217	Tu m'as donné	av. 1533	F	sd	O	1543	1	8	8	(abab, bcbc),
Marot	Les Epigramm	XXIX	359	Estreines envoyée	II.217	Present present	av. 1533	F	sd	O	1543	1	8	8	(abab bcbc),
Marot	Les Epigramm	XXX	360	Sur la devise : Non	II.218	Tant est l'amour	av. fin 1533	F	sd	O	1543	1	8	8	(abab, bcbc),
Marot	Les Epigramm	XXXII	362	Pour Estreines	II.218	Une assez suffisan	av. fin 1533	F	sd	O	1543	1	8	8	(abab, bcbc),
Marot	Les Epigramm	XXXVII	367	Response aux Vers	II.221	Tes vers exquis	hiver 1532	C2	1532	O	1543	1	8	8	(abab bcbc),
Marot	Les Epigramm	XLIII	373	Du Lieutenant crim	II.223	Lors que Maillart	août 1527	C3	1533	O	1543	1	8	8	(abab bcbc),
Marot	Les Epigramm	XLIX	379	De Dolet, sur ses C	II.227	Le noble esprit	fev. 1537-1538	G	1538	O	1543	1	8	8	(abab bcbc),
Marot	Les Epigramm	LV	385	A Selva, & à Heroe	II.229	Demandez vous	av. mars 1538	G	1538	O	1543	1	8	8	(abab, bcbc),
Marot	Les Epigramm	LVII	387	De Phebus, & Diar	II.230	Le cler Phebus	av.mars	G	1538	O	1543	1	8	8	(abab bcbc),
Marot	Les Epigramm	LVIII	388	De Diane	II.231	Hommes experts	av. mars 1538	G	1538	O	1543	1	8	8	(abab bcbc),
Marot	Les Epigramm	LIX	389	Epigramme faict pa	II.231	Ung fascheux corp	av. mars 1538	G	1538	O	1543	1	8	8	(abab bcbc),
Marot	Les Epigramm	LXV	395	De Diane	II.234	L'Enfant n'a plus	av. mars 1538	G	1538	O	1543	1	8	8	(abab bcbc),
Marot	Les Epigramm	LXVIII	398	A Coridon	II.235	La mesdisante	av. mars 1538	G	1538	O	1543	1	8	8	(abab bcbc),
Marot	Les Epigramm	LXIX	399	D'Ouy, & Nenny	II.236	Ung doux Nenny	av. fin 1537	G	1538	O	1543	1	8	8	(abab bcbc),
Marot	Les Epigramm	LXX	400	Des blancs Mantea	II.236	Les blancs Mantea	av. mars 1538	G	1538	O	1543	1	8	8	(abab bcbc),
Marot	Les Epigramm	IV	414	De la royne de Nav	II.246	Entre aultres dons	av. mars 1538	G	1538	O	1543	1	8	8	(abab, bcbc),
Marot	Les Epigramm	VII	417	Estreines à Anne	II.248	Ce nouvel an	av. mars 1538	G	1538	O	1543	1	8	8	(abab bcbc),

Marot	Les Epigramm	XII	422	Du Roy, & de Laur	Il.250	O Laure, Laure	av. mars 1538	G	1538	O	1543	1	8	8	(abab bcbc),
Marot	Les Epigramm	XIII	423	Contre les Jaloux	Il.251	De ceulx, qui tant	avril 1535-1536	Janot	1537	O	1543	1	8	8	(abab bcbc),
Marot	Les Epigramm	XIV	424	A une Dame touch	Il.251	Qui peche plus	av. juillet 1538	G	1538	O	1543	1	8	8	(abab bcbc),
Marot	Les Epigramm	XVII	427	A une Amye	Il.253	Si le loysir	av. mars 1538	G	1538	O	1543	1	8	8	(abab bcbc),
Marot	Les Epigramm	XVIII	428	A Renée	Il.253	Amour vous a	av. mars 1538	G	1538	O	1543	1	8	8	(abab bcbc),
Marot	Les Epigramm	XIX	429	Estreines	Il.254	Je ne sçay pas	av. mars 1538	G	1538	O	1543	1	8	8	(abab bcbc),
Marot	Les Epigramm	XX	430	Estreines à Jane F	Il.254	Pour Estreines	av. mars 1538	G	1538	O	1543	1	8	8	(abab bcbc),
Marot	Les Epigramm	XXI	431	Estreines à Estienr	Il.255	Après avoir	jan. 1538	G	1538	O	1543	1	8	8	(abab bcbc),
Marot	Les Epigramm	XXII	432	De ma Damoyse	Il.255	Painctres experts	av. juillet 1538	G	1538	O	1543	1	8	8	(abab bcbc),
Marot	Les Epigramm	XXIII	433	Pour une mommer	Il.256	Sçavez vous	av. juillet 1538	G	1538	O	1543	2	8	16	(abab bcbc),
Marot	Les Epigramm	XXV	435	De ma Damoyse	Il.257	L'autre jour	av. mars 1538	G	1538	O	1543	1	8	8	(abab bcbc),
Marot	Les Epigramm	XXVI	436	A une, qui faisoit la	Il.257	Quand je vous ayman	jan. 1537-mars 1538	G	1538	O	1543	1	8	8	(abab bcbc),
Marot	Les Epigramm	XXVII	437	A une, qui luy fait d	Il.258	Ne vous forcez	jan.1537-1538	G	1538	O	1543	1	8	8	(abab bcbc),
Marot	Les Epigramm	XXVIII	438	De Cupido, & de s	Il.258	Amour trouva	jan.1537-1538	G	1538	O	1543	1	8	8	(abab bcbc),
Marot	Les Epigramm	XXXVI	446	De Charles Duc d'Or	Il.262	Nature estant	hiver 1537-1538	G	1538	O	1543	1	8	8	(abab bcbc),
Marot	Les Epigramm	XXXVII	447	A une Dame eagée	Il.263	Ne pensez point	av. mars 1538	G	1538	O	1543	1	8	8	(abab bcbc),
Marot	Les Epigramm	XLII	452	De ma Damoyse	Il.265	Jeune Beaulté	hiver 1537-1538	G	1538	O	1543	1	8	8	(abab bcbc),
Marot	Les Epigramm	XLV	455	D'Anne	Il.267	Lors que je voy	av. juillet 1538	G	1538	O	1543	1	8	8	(abab bcbc),
Marot	Les Epigramm	XLVI	456	Pour ma Dame d'Or	Il.267	J'ay joué rondeme	hiver 1537-1538	G	1538	O	1543	1	8	8	(abab bcbc),
Marot	Les Epigramm	XLVII	457	Response pour le f	Il.268	Si la queue	hiver 1537-1538	T	1550	T	1550	1	8	8	(abab bcbc),
Marot	Les Epigramm	XLIX	459	A Monsieur de Juill	Il.269	L'argent par termes	début 1537	G	1538	O	1543	1	8	8	(abab bcbc),
Marot	Les Epigramm	LII	462	Du Baiser	Il.270	Ce franc Baiser	av. mars 1538	G	1538	O	1543	1	8	8	(abab bcbc),
Marot	Les Epigramm	LV	465	A Jane	Il.272	Vostre bouche	av. mars 1538	G	1538	O	1543	1	8	8	(abab bcbc),
Marot	Les Epigramm	LVI	466	A la Royne de Nav	Il.272	Nous fusmes	av. juillet 1538	G	1538	O	1543	1	8	8	(abab bcbc),
Marot	Les Epigramm	LIX	469	A Maurice de Scev	Il.274	En m'oyant chante	dec. 1536-1538	G	1538	O	1543	1	8	8	(abab bcbc),
Marot	Les Epigramm	LXI	471	Il salue Anne	Il.275	Dieu te gard	av. juillet 1538	G	1538	O	1543	1	8	8	(abab bcbc),
Marot	Les Epigramm	LXII	472	Dialogue de luy, &	Il.275	Muse, dy moy	av. juillet 1538	G	1538	O	1543	1	8	8	(ab,ab, bc,bc),
Marot	Les Epigramm	LXV	475	Replicque de Maro	Il.277	Je n'ay pas dict	av. mars 1538	G	1538	O	1543	1	8	8	(abab bcbc),
Marot	Les Epigramm	LXXIV	484	Du mois de May, &	Il.281	Moys amoureux	av. mars 1538	G	1538	O	1543	1	8	8	(abab bcbc),
Marot	Les Epigramm	LXXV	485	De son feu, & de c	Il.282	Puis qu'au milieu	avril 1535-1536	G	1538	O	1543	1	8	8	(abab bcbc),
Marot	Les Epigramm	III	496	Au Roy, nostre sou	Il.288	Si en Villon	av. sept. 1533	E3	1533	E3	1533	1	8	8	(abab bcbc),

Marot (?)	Les Epigramm	V	498	Huictain	Il.289	Le Roy, ayment	av. fin 1534	F4	1538	F4	1538	1	8	8	(abab bcabc),
Marot ?	Les Epigramm	VI	499	Remede contre la	Il.289	Recipe assis	av. juillet 1533	C3	1533	C3	1533	3	8	24	(abab bcabc),
Marot	Les Epigramm	XXI	515	A la ville de Paris	Il.298	Paris, tu m'as fait	av. mars 1538	P	1544	I	1538	1	8	8	(abab bcabc),
Marot	Les Epigramm	XXV	519	Sur la devise de l'e	Il.300	La devise de l'emp	printemps 1537	inédite XVIe		I	1538	1	8	8	(abab bcabc),
Marot	Les Epigramm	XXX.3	526	Pour le Perron de l	Il.304	Vous chevaliers en	été 1541	T	1550	T	1550	1	8	8	(abab bcabc),
Marot	Les Epigramm	XXXI	528	De Monsieur du Va	Il.305	Toy noble esprit	début 1539	P	1544	P	1544	1	8	8	(abab bcabc),
Marot	Les Epigramm	XXXV	531	A l'Empereur	Il.307	Lors que (Cesar)	jan. 1540	P	1544	P	1544	1	8	8	(abab bcabc),
Salel ? Ma	Les Epigramm	XXXVIII	534	De la Ville de Lyon	Il.308	On dira	av. 1540	I11	1539	P	1544	1	8	8	(abab bcabc),
Marot	Les Epigramm	XXXIX	535	A une, dont il ne pe	Il.309	Puisqu'il convient	av. 1542	P	1544	P	1544	1	8	8	(abab bcabc),
Marot	Les Epigramm	XLI	537	De Alix, & de Marti	Il.310	Martin estoit	sd	P	1544	P	1544	1	8	8	(abab bcabc),
Marot	Les Epigramm	XLII	538	D'un Cheval, & d'u	Il.310	Si j'ay comptant	1538-1544	P	1544	P	1544	1	8	8	(abab bcabc),
Marot	Les Epigramm	XLIV	540	A une Dame de Ly	Il.311	Si le loysir	av. été 1538	P	1544	P	1544	1	8	8	(abab bcabc),
	Les Epigramm	XLV	541	Responce par Lad	Il.312	Quant tu voudras	av. été 1538	P	1544	P	1544	1	8	8	(abab bcabc),
Marot	Les Epigramm	XLVIII.2	545	Mommerie de quat	Il.313	Pour resjouyr	fin 1537	S	1547	S	1547	1	8	8	(abab bcabc),
Marot	Les Epigramm	XLVIII.5	548	Mommerie de quat	Il.314	Recevez en gré	fin 1537	S	1547	S	1547	1	8	8	(abab bcabc),
Marot	Les Epigramm	XLVIII.6	549	Mommerie de quat	Il.315	C'est ung don faict	fin 1537	S	1547	S	1547	1	8	8	(abab bcabc),
Marot	Les Epigramm	XLIX	550	D'ysabeau	Il.315	Ysabeau, ceste fin	av. 1542	S	1547	S	1547	1	8	8	(abab bcabc),
Marot	Les Epigramm	L	551	Huictain	Il.315	J'ay une lettre	ap. été 1538-1540	S	1547	S	1547	1	8	8	(abab bcabc),
Marot	Les Epigramm	LIII	554	Huictain	Il.317	Plus ne suis	été 1538-1542	L2	1542	S	1547	1	8	8	(abab bcabc),
	Les Epigramm	LIV	555	Responce au huict	Il.317	Ne menez plus	été 1538-1542	S	1547	S	1547	1	8	8	(abab bcabc),
Marot	Les Epigramm	LV	556	Sur le mesme prop	Il.318	Pourquoy voulez	été 1538-1542	S	1547	S	1547	1	8	8	(abab bcabc),
Marot	Les Epigramm	LVI	557	A Anne	Il.318	Le cler Soleil	été 1538-1542	S	1547	S	1547	1	8	8	(abab bcabc),
Marot	Les Epigramm	LXVII	568	Du mesme, aux lec	Il.323	Des bons propoz	1539	I10	1539	I10	1539	1	8	8	(abab bcabc),
Marot	Les Epigramm	LXIX	570	De Frere Thibaud	Il.324	Frere Thibaud	été 1538-1544	T	1550	T	1550	1	8	8	(abab bcabc),
Gelais ? M	Les Epigramm	LXXVI	577	D'Annette & Margu	Il.328	Ces jours passez	sd	T	1550	T	1550	1	8	8	(abab bcabc),
Marot	Les Epigramm	LXXVII	578	A une vieille, pris s	Il.328	Veux tu, vieille ridé	été 1538-1544	T	1550	T	1550	1	8	8	(abab bcabc),
Marot	Les Epigramm	LXXVIII	579	Du tetin de Cataut	Il.329	Celui qui dit	av. 1544	T	1550	T	1550	1	8	8	(abab bcabc),
Marot	Les Epigramm	LXXXI	582	D'un amoureux & c	Il.330	L'autre jour	av. 1544	T	1550	T	1550	1	8	8	(abab bcabc),
Marot	Les Epigramm	LXXXII	583	A une Dame de Pie	Il.331	Ma Dame	1544	T	1550	T	1550	1	8	8	(abab bcabc),
Marot	Les Epigramm	LXXXIII	584	Du petit Pierre & d	Il.331	Le petit Pierre	av. 1544	T	1550	T	1550	1	8	8	(abab bcabc),
Marot	Les Epigramm	LXXXIV	585	De Nanny	Il.332	Nanny desplaist	av. 1544	T	1550	T	1550	1	8	8	(abab bcabc),

Gelais ? M	Les Epigramm	LXXXVII	589	A Anne	ll.334	L'heur ou malheur	av. 1544	T	1550	T	1550	1	8	8	(abab bcbc),
Marot	Les Epigramm	LXXXIX	590	D'une, qui alla voir	ll.334	Une Catin	av. sept. 1544	T	1550	T	1550	1	8	8	(abab bcbc),
Marot	Les Epigramm	XC	591	D'un escolier, & d'u	ll.335	Comme une escoli	av. automne 1544	T	1550	T	1550	1	8	8	(abab bcbc),
Marot	Les Epigramm	XCVI	597	A madame de la B	ll.337	Adieu ce bel oeil	fin 1543	Q1	1549	Q1	1549	1	8	8	(abab bcbc),
Marot	Les Epigramm	I	601	Au Roy	ll.341	Quoy que souvent	av. mars 1538	S	1547	S	1547	1	8	8	(abab bcbc),
Marot	Les Epigramm	VI	606	D'une qui se vante	ll.347	Vous estes belle	av. mars 1538	S	1547	S	1547	1	8	8	(abab bcbc),
Marot	Les Epigramm	VIII	608	De Jehan Jehan	ll.348	Tu as tout seul	av. sept. 1544	S	1547	S	1547	1	8	8	(abab bcbc),
Marot	Les Epigramm	XI	611	A une Layde	ll.350	Tousjours voudriez	1538-1544	S	1547	S	1547	1	8	8	(abab bcbc),
Marot	Les Epigramm	XV	616	D'Alix	ll.352	Jamais Alix	1538-1544	S	1547	S	1547	1	8	8	(abab bcbc),
Marot	Les Epigramm	XVI.2	618	Au mesme, Huicta	ll.353	Roulet, quand Mor	1538-1544	inédite XVIe	V1	sd	1	8	8	(abab bcbc),	
Marot	Les Epigramm	XVII	619	A Ysabeau	ll.354	Ysabeau, Lundy	av. mars 1538	O5	1544	S	1547	1	8	8	(abab bcbc),
Marot	Les Epigramm	XIX	621	D'une vieille	ll.355	S'il m'en souvient	av. mars 1538	O5	1544	S	1547	1	8	8	(abab bcbc),
Marot	Les Epigramm	XXI	624	De Macée	ll.356	Maccée me veulx	av. mars 1538	O5	1544	S	1547	1	8	8	(abab bcbc),
Marot	Les Epigramm	XXVII	630	A Geoffroy Bruslar	ll.360	Tu painctz ta barbe	av. sept. 1544	P	1544	P	1544	1	8	8	(abab bcbc),
Marot	Les Epigramm	XXIX	632	A Estienne Dolet	ll.362	Tant que voudras	ap. été 1538	T	1550	T	1550	1	8	8	(abab bcbc),
Marot	Les Epigramm	XXX	633	D'un Lymosin	ll.362	C'est grand cas	av. automne 1544	T	1550	T	1550	1	8	8	(abab bcbc),
Marot	Les Epigramm	XXXII	635	Du Curé. Imitation	ll.364	Au curé	ap. mars 1538	T	1550	T	1550	1	8	8	(abab bcbc),
Marot	Le Cymetiere	III	682	Epitaphe de Madar	ll.392	Cy gist l'espouse	1538-1544	S	1547	S	1547	1	8	8	(abab bcbc),
Marot	Le Cymetiere	X	689	De Martin	ll.396	Cy gist, pour Alix	date incertaine	P	1544	P	1544	1	8	8	(abab bcbc),
Marot	Six Sonnetz de	VII	708	Epitaphe de ma da	ll.498	En petit lieu	début 1537-1539	I2	1539	I2	1539	1	8	8	(abab bcbc),
Marot	Trois colloques	I.2	711	Colloque intitulé A	ll.517	Entendez (Lecteur	début 1537-1542	S2	1548	S2	1548	1	8	8	(abab bcbc),
Marot	Vingts Psalmes envoye		748	Clement Marot au	ll.630	Puis que voulez	mars 1543	M	1543	O	1543	1	8	8	(abab bcbc),
Marot	Vingts Psalmes	XXII.1	771	Prieres - Priere dev	ll.678	O SOUVERAIN Pa	1543	M/N	1543	O	1543	1	8	8	(abab bcbc),
Marot	Vingts Psalmes	XXII.2	772	Prieres - Apres le r	ll.679	Pere Eternel	1543	M/N	1543	O	1543	1	8	8	(abab bcbc),
Marot ?	Oeuvres de CN	VIII	782	Huictain contre Ma	ll.710	Dolet, enquis	août 1542	inédite XVIe	V6	sd	1	8	8	(abab, bcbc),	
Marot ?	Les Fleurs de l	IV	795	Ung Cueur amoureux	ll.730	Dame, c'est vous	av. fin 1533	F1	1534	F1	1534	1	8	8	(abab bcbc),
Marot ?	Appendice	XI.3	820	Epigrammes - Huic	ll.767	Vostre obligé	date incertaine	O5	1544	O5	1544	1	8	8	(abab bcbc),
Marot ??	Appendice	XI.5	822	Epigrammes - Huic	ll.767	J'ay un joli	date incertaine	inédite XVIe	ms. B.N. 2256		2	8	16	(abab bcbc),	
Marot	Ballades	III	43	D'ung qu'on appelle	l.112	Pour courir en post	av. 1527	C	1532	G	1538	B	8/4	28	[abaB bcbC], / [bB cC],
Marot	Ballades	V	45	A ma Dame	l.114	Princesse au cueu	1528	B	sd	G	1538	B	8/4	28	[abab bcbC], / [bc bC],
Marot	Ballades	VI	46	D'ung amant ferme	l.115	Pres de toy,	av. 1527	C	1532	G	1538	B	8/4	28	[abab bcbC], / [bc bC],

Marot	Ballades	XIV	54	Contre celle qui fut	l.126	Ung jour rescripviz	1526	F2	1534	G	1538	B	8/4	28	[abab bcbC], / [bc bC],
Marot	Les Elegies	X	183	La Dixiesme Elegie	l.249	Amour me voyant	1527-1533	F	1534	G	1538	B	8/4	28	[abab bcbC], / [bc bC],
Marot	Les Chantz div	XII	245	Chant de May	l.366	En ce beau Moys	1533-1538	G	1538	G	1538	B	8/4	28	[abab bcbC], / [bc bC],
Marot	Les Chantz div	XIII	246	Chant de May, et d	l.367	Voultiers en ce M	1533-1538	G	1538	G	1538	B	8/4	28	[abab bcbC], / [bc bC],
Marot	Chansons	IX	133	Chanson IX	l.183	Quand j'ay pensé	av. 1530	Im	r 1530	G	1538	3	8	24	(abab ccdd),
Marot	Chansons	XXX	154	Chanson XXX	l.194	J'ayme le cueur de	av. 1530	Jm	1530	G	1538	2	8	16	(abab ccdd),
Marot	Chansons	XI	135	Chanson XI	l.185	Qui veult avoir lyes	av. 1532	C	1532	G	1538	2	8	16	(abab ccdd),
Marot	Chansons	XXXI	155	Chanson XXXI	l.194	Si je vy en peine	av. 1532	Lm	1532	G	1538	2	8	16	(abab ccdd),
Marot	Les Epigramm	XCIV	595	Huictain à M. Malin	ll.337	L'Espitre, & l'Epigra	jan. 1543	P5	1546	P5	1546	1	8	8	(abab, ccdd),
Marot	Trente premier	XXVIII	744	Psal. 130	ll.622	Du fond de ma pe	av. 1539	Strasbo	1539	O	1543	4	8	32	(ab ab,cd cd,),
Marot	Les Fleurs de l	VIII	799	Le Prince des poët	ll.733	Chascun t'oyant,	av. fin 1533	F1	1534	F1	1534	1	8	8	(abab cddc),
Marot	Chansons	XXXIV	158	Chanson XXXIV	l.196	Puis que de vous	1532-1538	G	1538	G	1538	1	8	8	(abba, acac),
Marot	Chansons	XXXIX	163	Chanson XXXIX	l.198	Si j'avoys tel credit	1532-1538	G	1538	G	1538	4	8	32	(abba acac),
Marot ??	Les Epigramm	XI	504	Sur Juppiter ex alto	ll.293	Tous les sermens	av. juillet 1533	C3	1533	C3	1533	1	8	8	(abba acac),
Marot	Les Epigramm	XIV.1	614	D'ung advocat igno	ll.351	Tu veulx que bruyt	1538-1544	S	1547	S	1547	1	8	8	(abba, acac),
Marot	Les Epigramm	XIV.2	615	D'ung advocat igno	ll.352	Quand d'ung chasc	1538-1544	S	1547	S	1547	1	8	8	(abba, acac),
Marot ? Ra	Appendice	XI.1	818	Epigrammes - Huic	ll.765	Celluy qui est	av. 1544	O4	1544	O4	1544	1	8	8	(abb abb ab),
Marot	Chansons	XXVIII	152	Chanson XXVIII	l.193	J'ay grand desir	av. 1530	Im	1530	G	1538	1	9	9	(aab bcc ddb),
Marot	Oeuvres de CN	IX	783	Neufvain Au Roy, s	ll.710	Plaise au Roy	1544	inédite XVIe	W	sd	1	9	9	(abaab bcbc),	
Marot	Les Epistres	IV	18	Espitre en prose (ir	l.82	Paix engendre Pro	ns Comedie de fatalle destinée					1	9	9	(ababbaacc),
Marot	Chansons	XXII	146	Chanson XXII	l.190	Qui veult entrer en	av. 1529	Fm	sd	G	1538	1	9	9	(abab bbcbc),
Marot	Les Epigramm	LVII	467	A Anne, du jour de	ll.273	Puis que vous port	av. juillet 1538	G	1538	O	1543	1	9	9	(abab bcddc),
Marot	Les Epigramm	LVIII	468	Des cerfz en rut, &	ll.273	Les cerfz en rut	av. juillet 1538	G	1538	O	1543	1	10	10	(aabccb bdbd),
Marot	Les Epigramm	XX	514	Au Roy	ll.298	Plaise au Roy	mars 1537	inédite XVIe	I	1538	1	10	10	(abaab bacca),	
Marot	Les Epigramm	XLVIII	378	Au Duc d'Orléans,	ll.226	Prince, ce Griffon	av. mars 1538	G	1538	O	1543	1	10	10	(ab, aab bcbbc),
Marot	Les Epigramm	VIII	418	De l'Amour chaste	ll.248	Amoureux suis	av. mars 1538	G	1538	O	1543	1	10	10	(abaab bcbbc),
Marot	Les Epigramm	LXVI	567	Sur l'esleu Macault	ll.323	Si sçavoir veulx	1539	l10	1539	l10	1539	1	10	10	(abaab bcbbc),
Marot	Les Epigramm	X	420	La Royné de Nava	ll.249	Si ceulx, à qui deb	1537-1538	G	1538	O	1543	1	10	10	(abaab bcddc)
Marot	Les Epigramm	XXXIV	530	De Madame de l'E	ll.306	Celle qui porte	juillet 1538-1542	P	1544	P	1544	1	10	10	(abaab bcddc),
Marot ?	Les Fleurs de l	III	794	Amour parlant de s	ll.730	Puis que mon feu	av. fin 1533	F1	1534	F1	1534	1	10	10	(abaab, ccdd),
Marot	Les Epigramm	LXII	392	A Ysabeau	ll.232	Quand j'escrirroys	av. juillet 1538	G	1538	O	1543	1	10	10	(abab aabaab),

Marot ??	Les Epigramm	XIV	508	Dizain	Il.294	Veu que suys né	date incertaine	inédite XVIe	V7	sd	1	10	10	(abab ba abab),	
Marot	Les Epigramm	V	415	A François Daulph	Il.247	Celluy, qui a	av. oct. 1534	Janot	1537	O	1543	1	10	10	(abab ba acac),
Marot	Les Epigramm	XXX	440	De la Duché d'Este	Il.259	Ce plaisant Val	jan. 1537-1538	G	1538	O	1543	1	10	10	(abab ba acac),
Marot	Les Epigramm	XXXVIII	448	A Anne	Il.263	Anne ma Soeur	av. mars 1538	G	1538	O	1543	1	10	10	(abab ba acac),
Marot	Chansons	XXIV	148	Chanson XXIV	I.191	Quand vous voudr	av. 1530	Im	1530	?		2	10	20	(abab bbccdd),
Marot	Chansons	XXV	149	Chanson XXV	I.192	Une pastourelle ge	av. 1530	Im	1530	G	1538	2	10	20	(abab bbccdd),
Marot	Les Epigramm	III	332	De Dame Jane Ga	Il.204	C'est ung grand ca	av. 1527	C	1532	O	1543	1	10	10	(abab bc caca),
Marot	<i>Le Temple de Cupido</i>		5	Le Temple de Cupi	I.31	Ce Temple estoit,	1514	A	sd	G	1538	14/14 a/t	10	280	(abab bc cdcd), / (abab bc cdcd),
Marot	<i>Le Temple de Cupido</i>		5	Le Temple de Cupi	I.31	Ce Temple estoit,	1514	A	sd	G	1538	14/14 a/t	10	280	(abab bc cdcd), / (abab bc cdcd),
Marot	Chansons	XXXVI	160	Chanson XXXVI	I.197	Pourtant si je suis	1532-1538	G	1538	G	1538	1	10	10	(abab bc cdcd),
Marot	Chansons	XXXVII	161	Chanson XXXVII	I.197	Pourtant si le Blanc	1532-1538	G	1538	G	1538	1	10	10	(abab bc cdcd),
Marot	Les Epistres	XV	216	Audict Seigneur po	I.315	Puissant Prelat	début 1528	B	sd	G	1538	1	10	10	(abab bc cdcd),
Marot	Les Chantz div	IV	237	Chant nuptial du M	I.349	Qui est ce Duc	av. juin 1528	F	1534	G	1538	9	10	90	(abab bc cdcd),
Marot	Le cymetiere	XXIV	271	De Madame de Ch	I.387	Soubz ce Tombeau	fin oct. 1537-1538	G	1538	G	1538	1	10	10	(abab bc cdcd),
Marot	Les Epigramm	II	331	De Barbe, & de Jac	Il.203	Quand je voy Barb	av. 1527	C	1532	O	1543	1	10	10	(abab bc cdcd),
Marot	Les Epigramm	IV	333	De ma Dame la Du	Il.204	Ma Maistresse est	av. 1527	C	1532	O	1543	1	10	10	(abab bc cdcd),
Marot	Les Epigramm	V	334	A Ysabeau	Il.205	Qui en amour	av. 1527	C	1532	O	1543	1	10	10	(abab bc cdcd),
Marot	Les Epigramm	VI	335	Du jour des Innoce	Il.205	Treschere soeur	av. 1527	C	1532	O	1543	1	10	10	(abab bc cdcd),
Marot	Les Epigramm	VII	336	D'ung songe	Il.206	La nuict passée	av. 1527	C	1532	O	1543	1	10	10	(abab bc cdcd),
Marot	Les Epigramm	VIII	337	Du moys de May, &	Il.206	May, qui portoit	mai 1527	C	1532	O	1543	1	10	10	(abab bc cdcd),
Marot	Les Epigramm	IX	338	D'ung baiser refus	Il.207	La nuict passée	av. 1527	C	1532	O	1543	1	10	10	(abab bc cdcd),
Marot	Les Epigramm	XXI	351	A Monsieur le gran	Il.213	Quand par Acquits	mars 1528	F	sd	O	1543	1	10	10	(abab bc cdcd),
Marot	Les Epigramm	XXII	352	Les dizain de May,	Il.214	L'an vingt, & sept	mai-juin 1527	F	sd	O	1543	1	10	10	(abab bc cdcd),
Marot	Les Epigramm	XXIII	353	Du depart de s'Am	Il.214	Elle s'en va	mai-juin 1527	F	sd	O	1543	1	10	10	(abab bc cdcd),
Marot	Les Epigramm	XXIV	354	D'Anne, qui luy jec	Il.215	Anne (par jeu)	début 1528	F	sd	O	1543	1	10	10	(abab bc cdcd),
Marot	Les Epigramm	XXV	355	A Anne	Il.215	Si jamais fut	av. fin 1533	F	sd	O	1543	1	10	10	(abab bc cdcd),
Marot	Les Epigramm	XXVI	356	De la Venus de Ma	Il.216	Ceste Deesse	fin 1530	F	sd	O	1543	1	10	10	(abab bc cdcd),
Marot	Les Epigramm	XXXV	365	De Martin, & Alix	Il.220	Martin menoit	av. fin été 1534	C5	1534	O	1543	1	10	10	(abab bc cdcd),
Marot	Les Epigramm	XLI	371	A Pierre Vuyard	Il.222	Ce meschant Corp	début 1532	C2	1532	O	1543	1	10	10	(abab bc cdcd),
Marot	Les Epigramm	XLIV	374	D'une Espousée	Il.224	L'Espousé	av. 1537	F7	1537	O	1543	1	10	10	(abab bc cdcd),
Marot	Les Epigramm	XLVI	376	De l'Abbé, & de so	Il.225	Monsieur l'Abbé	av. 1537	C9	1537	O	1543	1	10	10	(abab bc cdcd),

Marot	Les Epigramm	XLVII	377	De frere Thibault	Il.226	Frere Thibault	av. 1538	I6	1538	O	1543	1	10	10	(abab bc cdcd),
Marot	Les Epigramm	LII	382	Du rys de ma Dam	Il.228	Elle est tresbien	av. mars 1538	G	1538	O	1543	1	10	10	(abab bc cdcd),
Marot	Les Epigramm	LIII	383	Les cinq poincts er	Il.228	Fleur de quinze an	av. mars 1538	G	1538	O	1543	1	10	10	(abab bc cdcd),
Marot	Les Epigramm	LIV	384	D'Anne, à ce propo	Il.229	Ouir parler	av. mars 1538	G	1538	O	1543	1	10	10	(abab bc cdcd),
Marot	Les Epigramm	LVI	386	D'Heleine de Tourr	Il.230	Au moys de May	av. mars 1538	I6	1538	O	1543	1	10	10	(abab bc cdcd),
Marot	Les Epigramm	LX	390	Marot à ladicte Dar	Il.231	Ung lourd vestu	av. mars 1538	G	1538	O	1543	1	10	10	(abab bc cdcd),
Marot	Les Epigramm	LXI	391	De Blanche de Tou	Il.232	Dedans le clos	av. juillet 1538	G	1538	O	1543	1	10	10	(abab bc cdcd),
Marot	Les Epigramm	LXIII	393	De Diane	Il.233	Estre Phebus	av. mars 1538	G	1538	O	1543	1	10	10	(abab bc cdcd),
Marot	Les Epigramm	LXIV	394	D'ung importun	Il.233	Bren, laissez moy	av. mars 1538	G	1538	O	1543	1	10	10	(abab bc cdcd),
Marot	Les Epigramm	LXVI	396	A ma Damoyse	Il.234	Mes yeulx sont bor	av. juillet 1538	G	1538	O	1543	1	10	10	(abab bc cdcd),
Marot	Les Epigramm	LXXI	401	D'entretenir Damoy	Il.236	Je ne sçauroys	av. mars 1538	G	1538	O	1543	1	10	10	(abab bc cdcd),
Marot	Les Epigramm	LXXII	402	D'ung poursuyvant	Il.237	Je sens en moy	av. mars 1538	G	1538	O	1543	1	10	10	(abab bc cdcd),
Marot	Les Epigramm	LXXIII	403	A celle, qui souhait	Il.237	Estre de vous	av. juillet 1538	G	1538	O	1543	1	10	10	(abab bc cdcd),
Marot	Les Epigramm	LXXIV	404	Du partement d'An	Il.238	Où allez vous	av. juillet 1538	G	1538	O	1543	1	10	10	(abab bc cdcd),
Marot	Les Epigramm	LXXV	405	De ma Dame Ysab	Il.238	Qui cuyderoit	av. juillet 1538	G	1538	O	1543	1	10	10	(abab bc cdcd),
Marot	Les Epigramm	LXXVI	406	Pour une Dame, qu	Il.239	Puis que noz cueu	av. juillet 1538	G	1538	O	1543	1	10	10	(abab bc cdcd),
Marot	Les Epigramm	LXXVII	407	A la femme de Tho	Il.239	La mignonne	av. mars 1538	G	1538	O	1543	1	10	10	(abab bc cdcd),
Marot	Les Epigramm	III	413	A soymesmes	Il.246	Si tu n'es prins	1537-1538	G	1538	O	1543	1	10	10	(abab bc cdcd),
Marot	Les Epigramm	VI	416	Pour ma Damoyse	Il.247	D'amour entiere	av. août 1536	G	1538	O	1543	1	10	10	(abab bc cdcd),
Marot	Les Epigramm	IX	419	Epigramme, qu'il p	Il.249	Pour ung Dixain	1537-1538	G	1538	O	1543	1	10	10	(abab bc cdcd),
Marot	Les Epigramm	XI	421	Replicque de Maro	Il.250	Mes creanciers	1537-1538	G	1538	O	1543	1	10	10	(abab bc cdcd),
Marot	Les Epigramm	XV	425	A nom d'une Dame	Il.252	Le Noeud jadis	av. juillet 1538	G	1538	O	1543	1	10	10	(abab bc cdcd),
Marot	Les Epigramm	XVI	426	A deux Soeurs Lyo	Il.252	Puis que vers vous	av. mars 1538	G	1538	O	1543	1	10	10	(abab bc cdcd),
Marot	Les Epigramm	XXIV	434	A la bouche de Dia	Il.256	Bouche de Coral	jan. 1537-1538	G	1538	O	1543	1	10	10	(abab bc cdcd),
Marot	Les Epigramm	XXXI	441	Du passereau de N	Il.260	Las il est mort	av. mars 1538	G	1538	O	1543	1	10	10	(abab bc cdcd),
Marot	Les Epigramm	XXXII	442	Pour Monsieur de	Il.260	Or ça vous avez ve	hiver 1537-1538	G	1538	O	1543	1	10	10	(abab bc cdcd),
Marot	Les Epigramm	XXXIII	443	La Roynie de Nava	Il.261	Il pensoit bien	mars 1537-1538	G	1538	O	1543	1	10	10	(abab bc cdcd),
Marot	Les Epigramm	XXXIV	444	Response de Maro	Il.261	Ce seroit trop	mars 1537-1538	G	1538	O	1543	1	10	10	(abab bc cdcd),
Marot	Les Epigramm	XXXV	445	A une Dame pour l	Il.262	Endormez bien	av. mars 1538	G	1538	O	1543	1	10	10	(abab bc cdcd),
Marot	Les Epigramm	XXXIX	449	De Marguerite d'Al	Il.264	Ung chascun	av. mars 1538	G	1538	O	1543	1	10	10	(abab bc cdcd),
Marot	Les Epigramm	XL	450	De sa Dame, & de	Il.264	Des que m'Amye	jan. 1537-1538	G	1538	O	1543	1	10	10	(abab bc cdcd),

Marot	Les Epigramm	XLI	451	De Jane, Princesse	Il.265	Bien soyt venue	juillet 1537	G	1538	O	1543	1	10	10	(abab bc cdcd),
Marot	Les Epigramm	XLIII	453	Du conte de Lanyv	Il.266	Le vertueux Conte	août 1537	G	1538	O	1543	1	10	10	(abab bc cdcd),
Marot	Les Epigramm	XLIV	454	D'Albert Joueur de	Il.266	Quand Orpheus	av. 1538	G	1538	O	1543	1	10	10	(abab bc cdcd),
Marot	Les Epigramm	XLVIII	458	A sa commere	Il.268	Pardonnez moy	av. juillet 1538	G	1538	O	1543	1	10	10	(abab bc cdcd),
Marot	Les Epigramm	L	460	Il convie troys Poë	Il.269	Demain, que Sol	jan. 1538	G	1538	O	1543	1	10	10	(abab bc cdcd),
Marot	Les Epigramm	LI	461	Du Sire de Montmo	Il.270	Meur en conseil	10 fev. /mars 1538	G	1538	O	1543	1	10	10	(abab bc cdcd),
Marot	Les Epigramm	LIV	464	A Anne	Il.271	Puis qu'il vous pla	av. juillet 1538	G	1538	O	1543	1	10	10	(abab bc cdcd),
Marot	Les Epigramm	LX	470	Au Poète Borboniu	Il.274	L'enfant Amour	av. juillet 1538	G	1538	O	1543	1	10	10	(abab bc cdcd),
Marot	Les Epigramm	LXIII	473	D'une Dame de No	Il.276	Ung jour la Dame	av. mars 1538	G	1538	O	1543	1	10	10	(abab bc cdcd),
Marot	Les Epigramm	LXIV	474	Response faicte pa	Il.276	Le peu d'Amour	av. mars 1538	G	1538	O	1543	1	10	10	(abab bc cdcd),
Marot	Les Epigramm	LXVI	476	D'Anne	Il.277	Jamais je ne confe	av. juillet 1538	G	1538	O	1543	1	10	10	(abab bc cdcd),
Marot	Les Epigramm	LXVII	477	Au Roy de Navarre	Il.278	Mon second Roy	fin dec. 1537-1538	G	1538	O	1543	1	10	10	(abab bc cdcd),
Marot	Les Epigramm	LXVIII	478	Du retour du Roy	Il.278	Laissons ennuy	fin dec. 1537-1538	G	1538	O	1543	1	10	10	(abab bc cdcd),
Marot	Les Epigramm	LXIX	479	De ma Dame de La	Il.279	A l'approcher	fin dec. 1537	G	1538	O	1543	1	10	10	(abab bc cdcd),
Marot	Les Epigramm	LXX	480	De l'entrée des Ro	Il.279	Prenons le cas	début jan. 1538	G	1538	O	1543	1	10	10	(abab bc cdcd),
Marot	Les Epigramm	LXXII	482	A ma Dame de Po	Il.280	Vous avez droit	avril 1535-1536	G	1538	O	1543	1	10	10	(abab bc cdcd),
Marot	Les Epigramm	LXXIII	483	A Renée de Parter	Il.281	Quand vous oyez	avril 1535-1536	G	1538	O	1543	1	10	10	(abab bc cdcd),
Marot	Les Epigramm	LXXVI	486	Au Roy	Il.282	Tandis, que j'estoy	début 1537	G	1538	O	1543	1	10	10	(abab bc cdcd),
Marot	Les Epigramm	LXXVII	487	A maistre Guillaum	Il.283	Va tost Dixain	début 1537	G	1538	O	1543	1	10	10	(abab bc cdcd),
Sainte Ma	Les Epigramm	LXXXII	492	Sainte Marthe à M	Il.285	Il fut un bruyt	av. 1540			pas de note d'ed.		1	10	10	(abab bc cdcd),
Marot (?)	Les Epigramm	IV	497	Dizain sur le dict d'	Il.288	De la Sorbonne	av. 1534	F4	1538	F4	1538	1	10	10	(abab bc cdcd),
Marot	Les Epigramm	X	503	Dizain à ce propos	Il.292	Au feu, en l'eau	mai 1533	C3	1533	C3	1533	1	10	10	(abab bc cdcd),
Marot (?)	Les Epigramm	XV	509	Au grand Maistre	Il.295	Il pleut au Roy	1528 ?		inédite XVIe	X	sd	1	10	10	(abab bc cdcd),
Marot	Les Epigramm	XVII	511	A Madame de Ferr	Il.296	Quant la vertu	avril 1535	F7	1537	I	1538	1	10	10	(abab bc cdcd),
Marot	Les Epigramm	XVIII	512	De marot sorty du	Il.297	Mes Amys, j'ay cha	avril-mai 1535	F7	1537	I	1538	1	10	10	(abab bc cdcd),
Marot	Les Epigramm	XXII	516	Au Roy, pour estre	Il.299	Ce nouvel an	printemps 1537	T	1550	T	1550	1	10	10	(abab bc cdcd),
Marot	Les Epigramm	XXIII	517	De la prise du Cha	Il.299	C'est à François	avril 1537		inédite XVIe	I	1538	1	10	10	(abab bc cdcd),
Marot	Les Epigramm	XXVI	520	Contre Sagon	Il.301	Si je fais parler	fin 1537		inédite XVIe	I	1538	1	10	10	(abab bc cdcd),
Du Val	Les Epigramm	XXXII	529	Responce de du Val	Il.306	Toy noble esprit	début 1539	P	1544	P	1544	1	10	10	(abab bc cdcd),
Marot	Les Epigramm	XXXVI	532	De Viscontin, & de	Il.307	Incontinent que Vis	printemps 1537	P	1544	P	1544	1	10	10	(abab bc cdcd),
Marot	Les Epigramm	XXXVII	533	D'un gros Prieur	Il.308	Un gros Prieur	date incertaine	P	1544	P	1544	1	10	10	(abab bc cdcd),

Marot	Les Epigramm	XLIII	539	D'une Dame desira	Il.311	Ains que me veoir	1538-1544	P	1544	P	1544	1	10	10	(abab bc cdcd),
Marot	Les Epigramm	XLVI	542	A Monsieur Crassu	Il.312	Cesse, Crassus	été 1538-1542	P	1544	P	1544	1	10	10	(abab bc cdcd),
Marot	Les Epigramm	LI	552	Dixain	Il.316	Une dame du temp	av. 1538	I6	1538	S	1547	1	10	10	(abab bc cdcd),
Marot	Les Epigramm	LII	553	Du retour de Tallar	Il.316	Puis que voyons	fin 1537	S	1547	S	1547	1	10	10	(abab bc cdcd),
Marot	Les Epigramm	LVII	558	Dizain	Il.318	Malheureux suis	av. 1537	S	1547	S	1547	1	10	10	(abab bc cdcd),
Marot	Les Epigramm	LVIII	559	Dizain au Roy, env	Il.319	Lorsque la peur	1543-1544	S	1547	S	1547	1	10	10	(abab bc cdcd),
Galland	Les Epigramm	LXII	563	A Marot, de Gallan	Il.321	Pour l'interest	av. automne 1542	S1	1547	S1	1547	1	10	10	(abab bc cdcd),
Marot	Les Epigramm	LXIII	564	Response par Cler	Il.321	Quand devers moy	av. automne 1542	S1	1547	S1	1547	1	10	10	(abab bc cdcd),
Marot	Les Epigramm	LXIV	565	Audit Galland	Il.322	Pensant en moy	av. automne 1542	S1	1547	S1	1547	1	10	10	(abab bc cdcd),
Seysssel	Les Epigramm	LXV	566	Dizain, sur Thucyd	Il.322	Voyez l'histoire	1527	A8	1527	A8	1527	1	10	10	(abab bc cdcd),
Marot	Les Epigramm	LXX	571	De l'an 1544	Il.325	Le cours du ciel	1544	T	1550	T	1550	1	10	10	(abab bc cdcd),
Marot	Les Epigramm	LXXIII	574	Du lieutenant de B	Il.326	Un lieutenant	1538-1544	T	1550	T	1550	1	10	10	(abab bc cdcd),
Marot	Les Epigramm	LXXIV	575	D'un Moyne & d'un	Il.327	Le Moyne un jour	av. 1544	T	1550	T	1550	1	10	10	(abab bc cdcd),
Marot	Les Epigramm	LXXX	581	D'un Cordelier	Il.330	Un Cordelier	été 1538-1544	T	1550	T	1550	1	10	10	(abab bc cdcd),
Marot	Les Epigramm	LXXXV	586	D'un Ouy	Il.332	Un Ouy	av. 1544	T	1550	T	1550	1	10	10	(abab bc cdcd),
Marot	Les Epigramm	LXXXVII	588	De Robin & Catin	Il.333	Un jour d'yver	av. 1544	T	1550	T	1550	1	10	10	(abab bc cdcd),
Marot	Les Epigramm	XCV	596	Dizain, au mesme	Il.337	Je ne suis pas	mai 1543	P5	1546	P5	1546	1	10	10	(abab bc cdcd),
Marot	Les Epigramm	XCVII	598	Salutation du camp	Il.338	Soit en ce camp	avril 1544	Q1	1549	Q1	1549	1	10	10	(abab bc cdcd),
Marot	Les Epigramm	XCVIII	599	Clement Marot, au	Il.338	Bien peu d'enfans	1543	N1	1543	N1	1543	1	10	10	(abab bc cdcd),
Marot ?	Les Epigramm	XCIX	600	Dizain, ou non de M	Il.339	Madame, il n'est pa	date incertaine	inédite XVIe	V	sd		1	10	10	(abab bc cdcd),
Marot	Les Epigramm	II	602	A Monsieur Castell	Il.342	Tu dis (Prelat)	1539-1541	I4	1541	S	1547	1	10	10	(abab bc cdcd),
Marot	Les Epigramm	V	605	De la tristesse de s	Il.346	C'est grand pitié	av. mars 1538	S	1547	S	1547	1	10	10	(abab bc cdcd),
Marot	Les Epigramm	IX	609	A Hilaire	Il.348	Des que tu viens	av. sept. 1544	S	1547	S revu	1547	1	10	10	(abab bc cdcd),
Marot	Les Epigramm	X	610	Dizain	Il.349	Riche ne suis	1538-1544	S	1547	S	1547	1	10	10	(abab bc cdcd),
Marot	Les Epigramm	XXIV	627	De la Formis en clo	Il.358	Dessousz l'Arbre	1538-1544	S	1547	S	1547	1	10	10	(abab bc cdcd),
Marot	Les Epigramm	XXV	628	Du Savetier	Il.359	Toy qui tirois	1538-1544	S	1547	S	1547	1	10	10	(abab bc cdcd),
Jamet	Le Cymetiere	IX	688	Dixain de Lyon Jan	Il.395	Dedans Paris	1535	T	1550	T	1550	1	10	10	(abab bc cdcd),
Du Val	Le Cymetiere	XV	694	Autre par Monsieur	Il.398	Pourquoy le corps	ap. sept. 1544	T	1550	T	1550	1	10	10	(abab bc cdcd),
Malingre	Le Cymetiere	XVII	696	Epitaphe de Cleme	Il.399	Veulx tu sçavoir	ap. sept. 1544	P5	1546	P5	1546	1	10	10	(abab bc cdcd),
Malingre	Le Cymetiere	XVIII	697	Autre, du mesme	Il.400	Va où tu peulx	ap. sept. 1544	P5	1546	P5	1546	1	10	10	(abab bc cdcd),
Marot ?	Oeuvres de CN	II	776	Le Riche en pauvre	Il.691	J'ay prins plaisir	ap. sept. 1542 ?	T1	1558	T1	1558	30	10	300	(abab bc cdcd),

Marot	Oeuvres de CN	X	784	Dixain sur la Parole	ll.711	Quand en mon non	1543-1544	inédite XVIe		Y	sd	1	10	10	(abab bc cdcd),
Rabelais ?	Appendice	VIII	807	Dizain de l'Ymage	ll.760	Vous chevalier	av. été 1534	C5	1534	C5	1534	1	10	10	(abab bc cdcd),
Marot ? Ge	Appendice	XI.4	821	Epigrammes - Dixain	ll.767	Ung pellerin	date incertaine	inédite XVIe		ms. 201 Soiss		1	10	10	(abab bc cdcd),
Marot ??	Appendice	XI.6	823	Epigrammes - Dixain	ll.768	Un jour Martin	av.1543	L2	1543	L2	1543	1	10	10	(abab bc cdcd),
Marot	Les Epistres	II.4	15	L'epistre du despo	l.75	Va t'en ailleurs	1518-1519	C	1532	G	1538	B	10/5	35	[abab bc cdcd], / [ccd cd],
Marot	Ballades	II	42	Le cry du jeu de l'E	l.110	Laissez à part	1520-1527	C	1532	G	1538	B	10/5	35	[abab bc cdcd], / [ccd cd],
Marot	Ballades	VII	47	De la naissance	l.116	Quand Neptunus	1518	C	1532	G	1538	B	10/5	35	[abab bc cdcd], / [ccd cd],
Marot	Ballades	X	50	De paix, et de Victo	l.120	Quel hault souhait,	fin 1521	C	1532	G	1538	B	10/5	35	[abab bc cdcd], / [ccd cd],
Marot	Ballades	XII	52	De Caresme	l.123	Cessez Acteurs	av. 1527	C	1532	G	1538	B	10/5	35	[abab bc cdcd], / [ccd cd],
Gelais	Appendice	V	804	Ballade, ou non de	ll.756	Je vy n'aguere	1537	T	1550	T	1550	B	10/5	35	[abab bc cdcd], / [ccd cd],
Marot	Ballades	XIII	53	De la Passion	l.124	Le Pellican	av. 1527	C	1532	G	1538	B	10/7	37	[abab bc cdcd], / [bbc cdcd],
Saint Rom	Le Cymetiere	XVI	695	Autre, par Saint Ro	ll.399	Ce Marot mort	ap. sept. 1544	T	1550	T	1550	1	10	10	(abab bc cdcd),
Marot	Chansons	XXXV	159	Chanson XXXV	l.196	Vous perdez temps	1532-1538	G	1538	G	1538	1	10	10	(abab ccddee),
Marot	Les Epigramm	XXIX	439	De ma mere par al	ll.259	Si mon poil	av. mars 1538	G	1538	O	1543	1	10	10	(abba ac cdcd),
Marot	Oeuvres de CN	XV.1	789	Le Balladin & dern	ll.716	Noble Seigneur	fin 1544	P2	1545	P2	1545	1	11	11	(aabaab bbcb),
Marot	Les Fleurs de l	VII	798	Icelluy Prince Poet	ll.732	Loyaulx amans,	av. fin 1533	F1	1534	F1	1534	B	11/5	60	[abaab ccb dcd], / [ccd cd],
Marot	Les Complainctes		27	Complaincte d'une	l.97	O que le sens de n	1524-1528	C	1532	G	1538	6	11	66	(abab bc cdccd),
Marot	Les Complainctes		26	Complaincte du Ba	l.95	O terre basse,	1520-1521	C	1532	G	1538	3/3 a/b	11/13	33	(abab bc cdccd) / (abab bccd dedde),
Marot	Ballades	XI	51	Du jour de Noël	l.122	Or est Noel	av. 1527	C	1532	G	1538	B	11/6	39	[abab bcc dedE], / [cc de dE],
Marot	Ballades	VIII	48	Du triumphe d'Arde	l.118	A camps des Roys	1520	C	1532	G	1538	B	11/5	38	[abab ccd dedE], / [dde dE],
Marot	Ballades	IX	49	De l'arrivée	l.119	Devers Haynault	sept. 1521	C	1532	G	1538	B	11/5	38	[abab ccd dedE], / [dde dE],
Marot	Ballades	XV.2	56	Chant Royal de la	l.127	Lors que le Roy	1521	A4	sd	G	1538	B	11/5	60	[abab ccd dedE], / [dde dE],
Marot	Les Chantz div	V	238	Chant Royal de la	l.352	Dedans Syon	av. 1533	F	1534	G	1538	CR	11/5	60	[abab ccd dedE], / [dde dE],
Marot	Les Chantz div	VI	239	Chant Pastoral, en	l.354	N'y pense plus, Pri	av. 1533	F	1534	G	1538	B	11/5	60	[abab ccd dedE], / [dde dE],
Marot	Les Chantz div	VII	240	Chant de joye com	l.355	Ilz sont venuz	sept. 1530	F	1534	G	1538	B	11/5	60	[abab ccd dedE], / [dde dE],
Marot	Les Chantz div	VIII	241	Chant Royal Chres	l.357	Qui ayme Dieu	av. 1531	B	sd	G	1538	CR	11/5	60	[abab ccd dedE], / [dde dE],
Marot	Les Chantz div	IX	242	Chant Royal dont l	l.359	Prenant repos	1527-1531	B	sd	G	1538	CR	11/5	60	[abab ccd dedE], / [dde dE],
Marot ? Ra	Oeuvres de CN	XII	786	Chant Royal. La M	ll.713	N'est il fascheux	av. 1541	J1	1541	O4	1544	CR	11/5	60	[abab ccd dedE], / [dde dE],
Marot	Chansons	XVI	140	Chanson XVI	l.187	J'ay contenté	av. 1528	Bm	1528	G	1538	2	12	24	[aabaab bbabbA],
Marot	Les Epigramm	XLII	372	Au Roy	ll.223	Plaise au Roy	1527-1531	C3	1533	O	1543	1	12	12	(abaab bc cdccd),
Marot	Les Chantz div	III.1	235	Le Chant des Visio	l.347	Ung jour estant se	av. fin 1533	F	1534	G	1538	6	12	72	(abaab bcc deed),

Marot	Les Epigramm	XXX.4	527	Pour le Perron de	Il.305	C'est pour la souve	été 1541	T	1550	T	1550	1	12	12	(abab bcbc adad),
Marot			1	Marot à son Livre	15	Racler je veulx	av. 31 juillet 1538	G	1538	G	1538	1	12	12	(abab, bcbc, cccd),
Marot	Pièces liminaires de LA		167	Translation des He	l.205	Ces Oeuvres de M	fin 1533	F	1534	G	1538	1	12	12	(abab bcbc ccd),
Marot	Les Epigramm	LXXXIII	493	A Anne	Il.286	Puis que les vers	av. juillet 1538	G	1538	O	1543	1	12	12	(abab bcbc ccd),
Marot	Les Epigramm	LX	561	Epigramme à la lou	Il.320	Si mon Seigneur	ap. été 1538-1542	S	1547	S revu	1547	1	12	12	(abab bcbc ccd),
Marot	Les Epigramm	LXVIII	569	Au Roy, pour estre	Il.324	Si le Roy seul	1537	T	1550	T	1550	1	12	12	(abab bcbc ccd),
Marot	Les Fleurs de l	V	796	Icelluy prince des F	Il.731	Le Dieu des Jardin	av. fin 1533	F1	1534	F1	1534	1	12	12	(abab bcbc ccd),
Marot	Les Epigramm	XXX.1	524	Pour le Perron de	Il.303	Tous chevaliers	été 1541	T	1550	T	1550	1	12	12	(abab bccb ddee),
Marot	Les Epigramm	LXXXI	491	A Cravan, sien Am	Il.285	Amy Cravan	av. 1540	L	1542	O	1543	1	12	12	(abab, bcc, ddede),
Marot	Les Epigramm	LXXI	572	D'un usurier, pris d	Il.325	Un usurier	été 1538-1544	T	1550	T	1550	1	12	12	(abab bccd dede),
Marot	Les Epigramm	LXXII	573	D'un advocat jouar	Il.326	Un advocat	été 1538-1544	T	1550	T	1550	1	12	12	(abab bccd dede),
Marot	Ballades	I	41	Des enfans sans s	l.109	Qui sont ceulx là	1519-1527	C	1532	G	1538	B	12/7	43	[abab bccd dedE], / [ccd dedE],
Marot	Ballades	IV	44	De soy mesme	l.113	Musiciens à la voix	av. 1519	C	1532	G	1538	B	12/7	43	[abab bccd dedE], / [ccd dedE],
Rabelais	Appendice	VI	805	Chant Royal de la f	Il.757	Le trespuissant Die	2 juillet 1533	C3	1533	C3	1533	CR	13/6	71	[aabaab bc cdccD], / [ccd ccD],
Marot	Les Epigramm	LXI	562	Contre l'inique. A A	Il.320	Fuyez, fuyez	ap. été 1538-1542	Q	1546	Q	1546	1	13	13	(aabaab bc cdcc),
Rabelais	Appendice	VII	806	Epitaphe de Marie	Il.759	De Dieu formée	av. 12 juillet 1533	C3	1533	C3	1533	1	13	13	(aabaab bc cdcc)
Marot	Chansons	XII	136	Chanson XII	l.185	Tant que vivray	av. 1528	Bm	1528	G	1538	2	13	26	(aabaab ccd deed),
Marot	Le Cymetiere	XI	690	Epitaphe nouveau,	Il.396	Cy gist Martin	ap. 1535	T	1550	T	1550	1	13	13	(abab baac aacac),
Marot	Les Complainctes		26	Complaincte du Ba	l.95	O terre basse,	1520-1521	C	1532	G	1538	3/3 a/b	11/13	39	(abab bc cdcc) / (abab bccd dedde),
Marot	Les Epigramm	XI	340	De la Rose envoyé	Il.208	La belle Rose	av. 1527	C	1532	O	1543	1	14	14	(abab bc cdcd, efef),
Marot	Les Epigramm	XVI	345	A Lynote la Lingere	Il.211	Lynote	av. 1527	C	1532	O	1543	1	16	16	(aaabaaab bbbabbba)
FORMES FIXES															
Marot	Les Epigramm	XIX	513	Sonnet à Madame	Il.297	Me souvenant	été 1536	T	1550	l revu	1538	sonnet	14	14	(abba, abba, ccd, ccd),
Marot	Les Epigramm	XXIV	518	Sonnet de la differe	Il.300	L'un s'est veu pris	printemps 1537	inédite XVIe		I	1538	sonnet	14	14	(abba, abba, ccd, ccd),
Gelais ? M	Oeuvres de CN	VII	781	Sonnet par Marot	Il.709	Voyant ces mons	ap. 1538	Saint-C	1547	V2	sd	sonnet	14	14	(abba, abba, ccd, ddc),
Marot	Les Epigramm	LXXI	481	Pour le May planté	Il.280	Au Ciel n'y a	mai 1538	G	1538	O	1543	sonnet	14	14	(abba, abba, ccd, eed),
Marot	Les Epigramm	LXXVIII	488	Response à deux j	Il.283	Adolescents qui la	av. 1542	L	1542	O	1542	sonnet	14	14	(abba, abba, ccd, eed),
Marot	Six Sonnetz de	I	702	<i>Voy che ascolate il</i>	Il.494	Vous qui oyez	début 1537-1539	I2	1539	I2	1539	sonnet	14	14	(abba, abba, ccd, eed),
Marot	Six Sonnetz de	II	703	<i>O passy sparsy, O</i>	Il.495	O pas espars	début 1537-1539	I2	1539	I2	1539	sonnet	14	14	(abba, abba, ccd, eed),
Marot	Six Sonnetz de	III	704	<i>Chi vuol veder qua</i>	Il.495	Qui voudra veoir	début 1537-1539	I2	1539	I2	1539	sonnet	14	14	(abba, abba, ccd, eed),
Marot	Six Sonnetz de	IV	705	<i>Lasciato hai morte</i>	Il.496	Mort, sans soleil	début 1537-1539	I2	1539	I2	1539	sonnet	14	14	(abba, abba, ccd, eed),

Marot	Six Sonnets de	V	706	<i>Gli angeli eletti e</i>	ll.496	Le premier jour	début 1537-1539	I2	1539	I2	1539	sonnet	14	14	(abba, abba, ccd, eed),
Marot	Six Sonnets de	VI	707	<i>Da piu begli occhi</i>	ll.497	Des plus beaux ye	début 1537-1539	I2	1539	I2	1539	sonnet	14	14	(abba, abba, ccd, eed),
Marot ??	Appendice	IX.3	810	Rondeaux de l'Ado	ll.761	Qui ses besoignes	av. milieu 1533	C3	1533	C6	1534	R3	3, 2, 3,	8	(aba, bb*, aab*),
Marot	Rondeaux	V	61	De l'Amoureux ard	l.133	Au feu	av. 1527	C	1532	G	1538	R4	4, 2, 4,	10	(abba, ab*, abba*)
Marot	Rondeaux	VI	62	A une mesdisante	l.133	On me l'a dit	av. 1527	C	1532	G	1538	R4	4, 2, 4,	10	(abba, ab*, abba*)
Marot	Rondeaux	VII	63	A ung Poète ignora	l.134	Qu'on meine aux C	av. 1527	C	1532	G	1538	R4	4, 2, 4,	10	(abba, aba, abba*)
Gaillarde	Rondeaux	XX	76	Responce au prece	l.143	De m'acquiter	av. 1527	C	1532	G	1538	R4	4, 2, 4,	10	(abba, ab*, abba*)
Marot	Rondeaux	XXVI	82	De compter sa For	l.148	De Fortune	av. 1527	C	1532	G	1538	R4	4, 2, 4,	10	(abba, ab*, abba*)
Marot	Rondeaux	XLI	97	Aux Damoysselles p	l.159	Bon jour	av. 1527	C	1532	G	1538	R4	4, 2, 4,	10	(abba, ab*, abba*)
Marot	Les Epigramm	IX	502	Responce de Clem	ll.292	En l'eau, en l'eau,	mai 1533	C3	1533	C3	1533	R4	4, 2, 4,	10	(abba, ba*, abba*)
Marot ?	Appendice	X.2	815	Aultres rondeaux	ll.764	Oyez le guay	av. été 1534	C5	1534	C5	1534	R4	4, 2, 4,	10	(abba, ab*, abba*),
Marot	Les Epistres	I.3	11	Epistre de Maguelo	l.71	Comme Dido,	1517-1519	A2	sd	G	1538	R5	5, 3, 5,	13	(aabba, aab*, aabba*)
Marot	Les Epistres	II.2	13	L'epistre du despo	l.72	Mille douleurs	1518-1519	C	1532	G	1538	R5	5, 3, 5,	13	(aabba, aab*, aabba*)
Marot	Les Epistres	II.3	14	L'epistre du despo	l.74	Trop hardiment	1518-1519	C	1532	G	1538	R5	5, 3, 5,	13	(aabba, aab*, aabba*)
Marot	Rondeaux	I	57	Rondeau responsif	l.130	En ung Rondeau	av. 1527	C	1532	G	1538	R5	5, 3, 5,	13	(aabba, aab*, aabba*)
Marot	Rondeaux	II	58	A ung creancier	l.131	Ung bien petit	av. 1527	C	1532	G	1538	R5	5, 3, 5,	13	(aabba, aab*, aabba*)
Marot	Rondeaux	III	59	Du Disciple souste	l.131	Du premier coup	av. 1527	C	1532	G	1538	R5	5, 3, 5,	13	(aabba, aab*, aabba*)
Marot	Rondeaux	IV	60	De celluy, qui incite	l.132	A mon plaisir	av. 1527	C	1532	G	1538	R5	5, 3, 5,	13	(aabba, aab*, aabba*)
Marot	Rondeaux	VIII	64	De la jeune Dame,	l.135	En languissant	av. 1527	C	1532	G	1538	R5	5, 3, 5,	13	(aabba, aab*, aabba*)
Marot	Rondeaux	IX	65	Du mal content d'A	l.135	D'estre amoureux	av. 1527	C	1532	G	1538	R5	5, 3, 5,	13	(aabba, aab*, aabba*)
Marot	Rondeaux	X	66	De l'absent de s'Ar	l.136	Tout au rebours	av. 1527	C	1532	G	1538	R5	5, 3, 5,	13	(aabba, aab*, aabba*)
Marot	Rondeaux	XI	67	De l'Amant doloreu	l.137	Avant mes jours	av. 1527	A5	sd	G	1538	R5	5, 3, 5,	13	(aabba, aab*, aabba*)
Marot	Rondeaux	XII	68	A monsieur de Pot	l.137	Là où sçavez	1519	C	1532	G	1538	R5	5, 3, 5,	13	(aabba, aab*, aabba*)
Marot	Rondeaux	XIII	69	De la mort de Mon	l.138	D'un coup d'estoc	1518	C	1532	G	1538	R5	5, 3, 5,	13	(aabba, aab*, aabba*)
Marot	Rondeaux	XIV	70	A ung Poète franç	l.139	Mieux resonnant	av. 1527	C	1532	G	1538	R5	5, 3, 5,	13	(aabba, aab*, aabba*)
Marot	Rondeaux	XV	71	Au Seigneur Théod	l.140	Plus proffitable	1524-1526	C	1532	G	1538	R5	5, 3, 5,	13	(aabba, aab*, aabba*)
Marot	Rondeaux	XVI	72	A Estienne du Terr	l.140	Tant est subtil	av. 1527	C	1532	G	1538	R5	5, 3, 5,	13	(aabba, aab*, aabba*)
Clavier	Rondeaux	XVII	73	Estienne Clavier, à	l.141	Pour bien louer	av. 1527	C	1532	G	1538	R5	5, 3, 5,	13	(aabba, aab*, aabba*)
Marot	Rondeaux	XVIII	74	Responce dudit M	l.142	Pour bien louer	av. 1527	C	1532	G	1538	R5	5, 3, 5,	13	(aabba, aab*, aabba*)
Marot	Rondeaux	XIX	75	A ma Dame Jehan	l.143	D'avoir le pris	av. 1527	C	1532	G	1538	R5	5, 3, 5,	13	(aabba, aab*, aabba*)
Marot	Rondeaux	XXI	77	A celluy dont les L	l.144	Veu ton esprit	av. 1527	C	1532	G	1538	R5	5, 3, 5,	13	(aabba, aab*, aabba*)

Marot	Rondeaux	XXII	78	A la louange de ma	l.145	Sans riens blasme	1519-1526	C	1532	G	1538	R5	5, 3, 5,	13	(aabba, aab*, aabba*,)
Marot	Rondeaux	XXIII	79	A ses Amys	l.145	Il n'en est rien	av. 1526	C	1532	G	1538	R5	5, 3, 5,	13	(aabba, aab*, aabba*,)
Marot	Rondeaux	XXIV	80	D'ung qui se plain	l.146	Depuis quatre ans	av. 1527	C	1532	G	1538	R5	5, 3, 5,	13	(aabba, aab*, aabba*,)
Marot	Rondeaux	XXV	81	D'ung se complai	l.147	Fausse Fortune	av. 1527	C	1532	G	1538	R5	5, 3, 5,	13	(aabba, aab*, aabba*,)
Marot	Rondeaux	XXVII	83	Du confict en doule	l.148	Si j'ay du mal	av. 1527	C	1532	G	1538	R5	5, 3, 5,	13	(aabba, aab*, aabba*,)
Marot	Rondeaux	XXVIII	84	Rondeau par contr	l.149	En esperant	av. 1527	C	1532	G	1538	R5	5, 3, 5,	13	(aabba, aab*, aabba*,)
Marot	Rondeaux	XXIX	85	Aux Amys, & Soeu	l.150	En grand regret	av. 1527	C	1532	G	1538	R5	5, 3, 5,	13	(aabba, aab*, aabba*,)
Marot	Rondeaux	XXX	86	Du Vendredy sainc	l.150	Dueil, ou plaisir	av. 1527	C	1532	G	1538	R5	5, 3, 5,	13	(aabba, aab*, aabba*,)
Marot	Rondeaux	XXXI	87	De la Conception r	l.151	Comme Nature	av. 1527	C	1532	G	1538	R5	5, 3, 5,	13	(aabba, aab*, aabba*,)
Marot	Rondeaux	XXXII	88	De la veue des Roy	l.152	De deux grands Ro	1520	C	1532	G	1538	R5	5, 3, 5,	13	(aabba, aab*, aabba*,)
Marot	Rondeaux	XXXIII	89	De ceulx, qui alloie	l.153	Aux Champs	1521	C	1532	G	1538	R5	5, 3, 5,	13	(aabba, aab*, aabba*,)
Marot	Rondeaux	XXXIV	90	Au Roy, pour avoir	l.153	Au departir	1521	C	1532	G	1538	R5	5, 3, 5,	13	(aabba, aab*, aabba*,)
Marot	Rondeaux	XXXV	91	De celle, qui pour	l.154	Soubz esperance	av. 1527	C	1532	G	1538	R5	5, 3, 5,	13	(aabba, aab*, aabba*,)
Marot	Rondeaux	XXXVI	92	D'ung lieu de plais	l.155	Plus beau, que fort	av. 1527	C	1532	G	1538	R5	5, 3, 5,	13	(aabba, aab*, aabba*,)
Marot	Rondeaux	XXXVII	93	Des Nonnes, qui se	l.156	Hord du Couvent	av. 1527	C	1532	G	1538	R5	5, 3, 5,	13	(aabba, aab*, aabba*,)
Marot	Rondeaux	XXXVIII	94	D'alliance de Pens	l.156	Ung mardi gras	1527	C	1532	G	1538	R5	5, 3, 5,	13	(aabba, aab*, aabba*,)
Marot	Rondeaux	XXXIX	95	De sa grand Amye	l.157	Dedans Paris	mars 1527	C	1532	G	1538	R5	5, 3, 5,	13	(aabba, aab*, aabba*,)
Marot	Rondeaux	XL	96	De trois Alliances	l.158	Tant & plus	mars 1527	C	1532	G	1538	R5	5, 3, 5,	13	(aabba, aab*, aabba*,)
Marot	Rondeaux	XLII	98	De celluy, qui nouv	l.159	A mon desir	av. 1527	C	1532	G	1538	R5	5, 3, 5,	13	(aabba, aab*, aabba*,)
Marot	Rondeaux	XLIII	99	Des trois couleurs	l.160	Gris, Tanné, Noir	av. 1527	C	1532	G	1538	R5	5, 3, 5,	13	(aabba, aab*, aabba*,)
Marot	Rondeaux	XLIX	100	D'ung soy deffiant	l.161	Plus qu'en aultre lie	av. 1527	C	1532	G	1538	R5	5, 3, 5,	13	(aabba, aab*, aabba*,)
Marot	Rondeaux	XLV	101	De celluy, qui ne p	l.161	Toutes les nuictz	av. 1527	C	1532	G	1538	R5	5, 3, 5,	13	(aabba, aab*, aabba*,)
Marot	Rondeaux	XLVI	102	De celluy, qui entra	l.162	De nuict, & jour	av. 1527	C	1532	G	1538	R5	5, 3, 5,	13	(aabba, aab*, aabba*,)
Marot	Rondeaux	XLVII	103	Du content en Amc	l.163	Là me tiendray	av. 1527	C	1532	G	1538	R5	5, 3, 5,	13	(aabba, aab*, aabba*,)
Marot	Rondeaux	XLVIII	104	De celluy, qui est d	l.163	Tout à part soy	av. 1527	C	1532	G	1538	R5	5, 3, 5,	13	(aabba, aab*, aabba*,)
Marot	Rondeaux	XLIX	105	De celluy, de qui l'	l.164	Jusque à la mort	av. 1527	C	1532	G	1538	R5	5, 3, 5,	13	(aabba, aab*, aabba*,)
Marot	Rondeaux	L	106	De l'Amant marry	l.165	Du tout	av. 1527	C	1532	G	1538	R5	5, 3, 5,	13	(aabba, aab*, aabba*,)
Marot	Rondeaux	LI	107	D'alliance de Soeu	l.165	Par alliance	mars 1527	C	1532	G	1538	R5	5, 3, 5,	13	(aabba, aab*, aabba*,)
Marot	Rondeaux	LII	108	D'une Dame, ayant	l.166	Grande vertu	av. 1527	C	1532	G	1538	R5	5, 3, 5,	13	(aabba, aab*, aabba*,)
Marot	Rondeaux	LIII	109	A la jeune Dame r	l.167	Par seule amour	av. 1527	C	1532	G	1538	R5	5, 3, 5,	13	(aabba, aab*, aabba*,)
Marot	Rondeaux	LIV	110	A une Dame, pour	l.168	Tant seulement	av. 1527	C	1532	G	1538	R5	5, 3, 5,	13	(aabba, aab*, aabba*,)

Marot	Rondeaux	LV.2	112	A une Dame pour l.	l.169	Trop plus qu'en au	av. 1527	C	1532	G	1538	R5	5, 3, 5,	13	(aabba, aab*, aabba*),
Marot	Rondeaux	LVI	113	A la fille d'ung Pair	l.169	Au temps passé	av. 1527	A5	sd	G	1538	R5	5, 3, 5,	13	(aabba, aab*, aabba*),
Marot	Rondeaux	LVII	114	Du baiser de s'Am	l.170	En la baisant	av. 1527	C	1532	G	1538	R5	5, 3, 5,	13	(aabba, aab*, aabba*),
Marot	Rondeaux	LVIII	115	Pour ung, qui est a	l.171	Loing de tes yeux	av. 1527	C	1532	G	1538	R5	5, 3, 5,	13	(aabba, aab*, aabba*),
Marot	Rondeaux	LIX	116	De la Paix traictée	l.171	Dessus la Terre	ap. 1529	F	sd	G	1538	R5	5, 3, 5,	13	(aabba, aab*, aabba*),
Marot	Rondeaux	LX	117	A Monsieur de Bell	l.172	En attendant	1527-1534	F	sd	G	1538	R5	5, 3, 5,	13	(aabba, aab*, aabba*),
Marot	Rondeaux	LXI	118	De la devise de Ma	l.173	Amour, & Foy	1527-1533	Juste	1533	G	1538	R5	5, 3, 5,	13	(aabba, aab*, aabba*),
Marot	Rondeaux	LXII	119	De l'Amour du Siec	l.173	Au bon vieulx temp	1534-1538	G	1538	G	1538	R5	5, 3, 5,	13	(aabba, aab*, aabba*),
Brodeau	Rondeaux	LXIII	120	Rondeau par Victo	l.174	Au bon vieulx temp	1534-1538	G	1538	G	1538	R5	5, 3, 5,	13	(aabba, aab*, aabba*),
Marot	Rondeaux	LXIV	121	D'une Dame, à ung	l.175	Tant seulement	av. mars 1538	G	1538	G	1538	R5	5, 3, 5,	13	(aabba, aab*, aabba*),
Marot	Rondeaux	LXV	122	De la mal mariée	l.176	Contre raison	av. juillet 1538	G	1538	G	1538	R5	5, 3, 5,	13	(aabba, aab*, aabba*),
Marot	Rondeaux	LXVI	123	De l'inconstance de	l.176	Comme inconstant	1526	F2	1534	G	1538	R5	5, 3, 5,	13	(aabba, aab*, aabba*),
Marot ?	Les chants div	VIII	329	L'Adieu de France	ll.195	Adieu Cesar,	ap. jan. 1540	I4	sd	O	1543	R5	5, 3, 5,	13	(aabba, aab*, aabba*),
Marot (?)	Les Epigramm	VII	500	A Geoffroy Brulard	ll.290	Nostre maistre	av. juillet 1533	C3	1533	C3	1533	R5	5, 3, 5,	13	(aabba, aab*, aabba*),
Marot ??	Appendice	IX.1	808	Rondeaux de l'Ado	ll.760		av. milieu 1533	C3	1533	C6	1534	R5	5, 3, 5,	13	(aabba, aab*, aabba*),
Marot ??	Appendice	IX.2	809	Rondeaux de l'Ado	ll.761	Juges, prevostz, bo	av. milieu 1533	C3	1533	C6	1534	R5	5, 3, 5,	13	(aabba, aab*, aabba*),
Marot ??	Appendice	IX.4	811	Rondeaux de l'Ado	ll.762	O quel erreur,	av. milieu 1533	C3	1533	C6	1534	R5	5, 3, 5,	13	(aabba, aab*, aabba*),
Marot ??	Appendice	IX.5	812	Rondeaux de l'Ado	ll.762	O Bon Jesus,	av. milieu 1533	C3	1533	C6	1534	R5	5, 3, 5,	13	(aabba, aab*, aabba*),
Marot ??	Appendice	IX.6	813	Rondeaux de l'Ado	ll.763	Devant vos yeulx,	av. milieu 1533	C3	1533	C6	1534	R5	5, 3, 5,	13	(aabba, aab*, aabba*),
Marot ?	Appendice	X.1	814	Aultres rondeaux	ll.763	En temps obscur	av. été 1534	C5	1534	C5	1534	R5	5, 3, 5,	13	(aabba, aab*, aabba*),
Marot ??	Appendice	X.3	816	Aultres rondeaux	ll.764	Povres Barbiers,	av. 1544	O5	1544	O5	1544	R5	5, 3, 5,	13	(aabba, aab*, aabba*),
Marot ??	Appendice	X.4	817	Aultres rondeaux	ll.765	Tous les regretz	sd			ms. B.N. 1026	R5	5, 3, 5,	13	(aabba, aab*, aabba*),	
Marot	Rondeaux	LXVII	124	Rondeau parfait	l.177	En liberté	1526	F2	1534	G	1538	RP	4/5	25	(ABA'B', babA, abaB, babA', abaB' , baba*),
Marot	Les Opuscules		284	Dialogue nouveau,	ll.42	Mon cueur est tout	av. 1541	I4	1541?	O	1543	rabéaa	4	4	(AbAa),
AUTRES PIECES															
Marot ?	Oeuvres de Ch	XIII	787	Dialogue Chrestien	ll.715	CHRIST est il mort	av. 1541	J1	1541	J1	1541			18	suite de modules (ab) sans périodicité rimique
Marot	Les Epigramm	XXVII	521	Cinquain	ll.301	Janeton a du teton	av. mars 1538	inédite XVIe		I	1538	1	5	5	contre-rime
Marot ? Ra	Appendice	XI.2	819	Epigrammes - Bier	ll.766	Bien heureux	av. 1544	O4	1544	O4	1544	17	2	34	pièce sans périodicité rimique
Marot	Les Fleurs de l	II	793	Description du triur	ll.729	Amour a fait	av.fin 1533	F1	1534	F1	1534	1	17	17	pièce sans périodicité rimique
anonyme	Les Epigramm	VIII	501	Ce que aulcuns Th	ll.291	Au feu, au feu	mai 1533	C3	1533	C3	1533			19	pièce sans périodicité rimique
Marot	Les Fleurs de l	VI	797	Le dict Autheur intr	ll.731	Ung jour estant	av. fin 1533	F1	1534	F1	1534	1	5	5	(abaab), [pièce tronquée. cf pièce 235]

auteur	section	N°	NPièce	titre	page	incipit	FPièce	nv§	nb.v	Schéma de formes catatoniques	M/Mb	Mètres	MComp	remarques
RIMES SUIVIES DE DOUZE VERS ET MOINS (classement par nombre total de vers)														
Marot	Epitaphes	I	28	De Jane Bonté	I.100	Cy est le corps	1	2	2	(aa)	A		4+6	
Marot	Les Epistres	I.1	201	Epistre des excu	I.282	Clement Marot	1	2	2	(aa)	8			souscription
Marot	Les Epistres	III.2	290	Epistre présentée	II.75	Lettres, prenez	1	2	2	(aa)	8			suscription
Marot	Les Epigramm	II	495	Distique	II.287	Peu de Villons	1	2	2	(aa)	8			
Marot	Les Epistres	I.1	9	Epistre de Magu	I.64	Messaiger de Venus	1	4	4	(aa bb),	C		6+6	
Marot	Rondeaux	LV.1	111	A une Dame po	I.168	Rondeau, où toute aigr	1	4	4	(aa bb)	8			subscription
Marot	<i>L'Eglogue sur la mort de</i>		173	Epitaphe	I.231	Celle, qui travailla	1	4	4	(aa bb)	C		6+6	souscription
Marot	Les Chantz div	III.2	236	Le Chant des Vi	I.347	O Chanson mienne	1	4	4	(aa bb),	A		4+6	souscr° "Chant de
Marot	Les Epigramm	XVII 1	346	Abel, à Marot	II.211	Poëtiser contre vous	1	4	4	(aa bb),	A		4+6	
Marot	Les Epigramm	XVII 2	347	Marot à Abel	II.211	Poëtiser trop mieulx	1	4	4	(aa bb),	A		4+6	
Marot	Les Epigramm	XXXIII	363	Pour Estreines	II.219	Ces quatre vers	1	4	4	(aa bb),	A		4+6	
Marot	Les Epigramm	LI	381	A Benest	II.228	Benest, quand ne te co	1	4	4	(aa bb),	8			
Marot	Les Epigramm	XLVII	543	D'un mauvais Pa	II.313	Sans fin (paovre sot)	1	4	4	(aa bb),	8			
Marot	Les Epigramm	LXXV	576	D'un orgueilleux	II.327	T'esbahys tu	1	4	4	(aa bb),	A		4+6	
Marot	Le Cymetiere	XII	691	Epitaphe d'Eras	II.397	Le grand Erasme	1	4	4	(aa bb),	8			
Marot	Trois colloques	I.1	710	Colloque intitulé	II.517	<i>Qui le sçavoir</i>	1	4	4	(aa bb),	A		4+6	
Marot	Trente premier	VII	723	Psal. 7 - à un	II.574	Mon Dieu, j'ay en toy e	17	4	68	(aa bb),	8		-	
Marot	Trente premier	VIII	724	Psal. 8 - à un	II.577	O Nostre Dieu, & Seigr	9	4	36	(aa bb),	A		4+6	
Marot	Trente premier	IX	725	Psal. 9 - à un	II.578	De tout mon coeur	20	4	80	(aa bb),	8		-	
Marot	Trente premier	XIX	735	Psal. 32 - à un	II.598	O bien heureux	11	4	44	(aa bb),	A		4+6	
Marot	Trente premier	XXIV	740	Psal. 104	II.613	Sus, sus, mon âme	35	4	140	(aa bb),	A		4+6	
Marot	Vingts Psalme	VII	756	Psal. 45	II.644	Propos exquis	16	4	64	(aa bb),	A		4+6	
Marot	Vingts Psalme	VIII	757	Psal. 46	II.647	Des qu'adversité	11	4	44	(aa bb),	8		-	
Marot	Vingts Psalme	XI	760	Psal. 79	II.653	Les gens entrés	7/6 a/b	4/6	64	(aa bb), / (aab, ccb)	A/6		4+6	
Marot	Vingts Psalme	XII	761	Psal. 86	II.655	Mon Dieu, preste moy	17	4	68	(aa bb),	7		-	
Marot	Vingts Psalme	XIV	763	Psal. 101	II.660	Vouloir m'est prins	8	4	32	(aa bb),	A	4	4+6	
Marot	Vingts Psalme	AMEN.2	774	A Dieu seul soit	II.679	Au Roy du Ciel	1	4	4	(aa bb),	A		4+6	
Gelais	Appendice	IV	803	A une malcontar	II.753	Pour tous les biens	16	4	64	(aa bb),	A		4+6	

Marot	Le cymetiere	II	249	De Messire Cha	I.371	Dedans le clos	1	6	6	(aab bcc),	A		4+6	
Marot	Le cymetiere	IX	256	De Maistre Jacq	I.376	Cy gist envers	1	6	6	(aa bb cc),	A		4+6	
Marot	Les oraisons	5	279	GRACE POUR	I.392	Nous te remercions	1	6	6	(aab bcc),	C		6+6	
Marot	Les Epigramm	XXVII	357	La mesme Venu	II.216	Seigneurs, je suis Ven	1	6	6	(aa bb cc),	C		6+6	
Marot	Les Epigramm	XXX.2	525	Pour le Perron d	II.304	Le Chevalier	1	6	6	(aa bb cc),	A		4+6	
Marot	Trente premier	I	717	Psal. 1 - à de	II.563	Qui au conseil	4	6	24	(aab, bcc,),	A		4+6	
Marot	Trente premier	XXIX	745	Psal. 137	II.624	Estants assis	5	6	30	(aab, bcc,),	A		4+6	
Marot	Vingts Psalme	AMEN.1	773	A la louange de	II.679	Quand David	1	6	6	(aa bb cc),	8			
Marot ?	Oeuvres de CN	XIV	788	Adam & Eve	II.715	Clercz & lays	1	6	6	(aa bb + cc),	8	----AA		probable Q+ D
Marot	Epitaphes	IV	31	De Maistre Andr	I.102	Celluy qui prolongeoit	1	8	8	(aa bb cc dd),	C		6+6	
Marot	Epitaphes	V	32	De Noble Damo	I.102	Mort a ravy	1	8	8	(aabb ccdd),	A		4+6	
Marot	Le cymetiere	VI	253	De luy encores	I.374	Je fuz Jan Cotereau	1	8	8	(aabb ccdd),	C		6+6	
Marot	Le cymetiere	XX	267	De Anne de Be	I.385	De Beauregard	1	8	8	(aabb ccdd),	A		4+6	
Marot	Le cymetiere	XXI	268	De Helene de B	I.385	Ne sçay, où gist Helen	1	8	8	(aabb ccdd),	C		6+6	
Marot	Les oraisons	4	278	CREDO IN SPIR	I.391	Au Saint Esprit	1	8	8	(aa bb cc dd),	A		4+6	
Marot	Les Epigramm	XIII	342	De ma Damoyse	II.209	La Chapelle, qui est	1	8	8	(aa bb cc dd),	C		6+6	
Marot	Les Epigramm	XIV	343	Du Roy	II.210	Celluy qui dit ta grâce	1	8	8	(aa bb cc dd),	C		6+6	
Robinet	Les Epigramm	XIII.1	506	Robinet à Marot	II.294	Pres de ton cueur	1	8	8	(aabb ccdd),	A		4+6	
Marot	Les Epigramm	XIII.2	507	Marot à Robinet	II.294	Tu es logé	1	8	8	(aa bb cc dd),	8			
Marot ??	Les Epigramm	XCII	593	Du jeu d'Amours	II.335	Pour un seul coup	1	8	8	(aa bb cc dd),	A		4+6	
Marot	Le Cymetiere	II	681	Epitaphe de Mo	II.391	Cy dessoubz	1	8	8	(aa bb cc dd),	8			
Marot	Le Cymetiere	V	684	De la Fille de Va	II.393	Vaugourt, parmy	1	8	8	(aa bb cc dd),	A		4+6	
Marot	Le Cymetiere	VI	685	Epitaphe de mo	II.393	Arreste toy	1	8	8	(aabb ccdd),	6			
Marot	Epitaphes	VII	34	De frere Jehan l	I.103	Cy gist, repose	1	10	10	(aa bb cc dd ee),	8			
Marot	Les Epigramm	XXIX	523	Pour le Perron d	II.303	Voicy le Val	1	10	10	(aa bb cc dd ee),	A		4+6	
Marot	Les Epigramm	XL	536	A Pierre Marrel,	II.309	Ton vieil Cousteau	1	10	10	(aa bb cc dd ee),	A		4+6	
Marot	Le Cymetiere	IV	683	D'elle mesmes	II.392	Cy gist qui fut	1	10	10	(aa bb cc dd ee),	A		4+6	
Marot	Le Cymetiere	VII	686	Epitaphe de feu	II.394	Patroclus fut d'Achilles	1	10	10	(aa bb cc dd ee),	A		4+6	
Marot	Epitaphes	III	30	De feu honneste	I.101	Cy gist le corps	1	12	12	(aa bb cc dd ee ff),	A		4+6	
Marot	Le cymetiere	V	252	De luy mesmes	I.373	Icy gist mort	1	12	12	(aa bb cc dd ee ff),	A		4+6	
Marot	Les oraisons	1.1	274	PATER NOSTE	I.390	Pere de nous	1	12	12	(aa bb cc dd ee ff),	A		4+6	

Marot	Les Epigramm	XXVIII	631	Des Poètes Fra	II.361	De Jan de Meun	1	12	12	(aa bb cc dd ee ff),	A		4+6	
RIMES SUIVIES DE QUATORZE VERS ET PLUS (classement par nombre total de vers) valeur de x														
Marot	Epitaphes	II	29	De Longueil	I.100	O Viateur,	7	2	14	(aa)x	A		4+6	
Marot	Epitaphes	X	37	De Juan	I.105	Je fuz Jouan	7	2	14	(aa)x	8			
Marot	Le cymetiere	I	248	De la Royne Cla	I.370	Cy gist envers Claude	7	2	14	(aa)x	A		4+6	
Marot	Le cymetiere	VIII	255	De Alexandre P	I.375	Soubz ceste Tumbe	7	2	14	(aa)x	A		4+6	
Marot	Les oraisons	2	277	CREDO IN DEU	I.391	Je croy en Dieu	7	2	14	(aa)x	A		4+6	
Marot	Les Epigramm	X	339	Des Statues de	II.207	Advint à Orleans	7	2	14	(aa)x	C		6+6	
Marot	Les Epigramm	LIII	463	Epigramme de S	II.271	Ainsi qu'ung jour	7	2	14	(aa)x	A		4+6	
Marot*	Les Epigramm	XVI	510	Epigramme par	II.295	Qu'esse qu'Huban ?	7	2	14	(aa)x	A		4+6	
Marot	Les Epigramm	XXXI	634	A F. Rabelais	II.363	S'on nous laissoit	7	2	14	(aa)x	A		4+6	
Marot	Les Epistres	XXII	223	A Vignals Thoul	I.326	Quand Dieu m'auroit	8	2	16	(aa)x	A		4+6	
Marot	Les Epistres	XXIII	224	A mon Seigneur	I.327	Va tost Epistre	8	2	16	(aa)x	A		4+6	
Marot	Le cymetiere	XI	258	De Maistre Guill	I.377	Seigneurs passans	8	2	16	(aa)x	A		4+6	
Marot	Le cymetiere	XVI	263	De troys Enfans	I.381	D'ung mesme dard	8	2	18	(aa)x	A		4+6	
Marot	Le cymetiere	XXII	269	De Monsieur de	I.386	Sçais tu, Passant	8	2	16	(aa)x	A		4+6	
Marot	Le cymetiere	XXIII	270	De Jan L'Huilier	I.386	Incontinent que Loyse	8	2	18	(aa)x	A		4+6	
Marot	Le cymetiere	XXV	272	De Ortis le More	I.388	Soubz ceste Tumbe	8	2	16	(aa)x	8			
Marot	Les Epigramm	XX	350	Au Roy	II.212	Plaise au Roi	8	2	18	(aa)x	6			
Marot	Les Epigramm	IV	604	De soy mesmes	II.345	Marot, voicy	8	2	18	(aa)x	A		4+6	
Marot	Le Cymetiere	VIII	687	Epitaphe de Phi	II.394	Souz ceste tumbe	8	2	18	(aa)x	A		4+6	
Marot	Vingts Psalme	II	751	Psal. 23	II.634	Mon Dieu me paist	9	2	18	(aa)x	A		4+6	
Marot	Les Epistres	XXVI	227	A Monsieur le g	I.332	Je l'ay receu	10	2	20	(aa)x	A		4+6	
Marot	Le cymetiere	XII	259	De Loys Jagoyne	I.378	Cy gist Loys	10	2	20	(aa)x	A		4+6	
Marot	Le cymetiere	XVII	264	De la Tombe de	I.381	Qui pour Beaulieu	10	2	20	(aa)x	A		4+6	
Marot (?)	Les Epistres	XXXI	318	Au Roy, pour le	II.175	Pour implorer	10	2	20	(aa)x	A		4+6	
Marot	Les Epigramm	XII	341	De ma Damoyse	II.208	L'arbre du pin	10	2	20	(aa)x	A		4+6	
Marot ?	Les Epigramm	XCIII	594	Aux lecteurs, su	II.336	Ceux qui attaintz	10	2	20	(aa)x	A		4+6	
Marot	Le cymetiere	XIV	261	De Jan de Mont	I.379	Après avoir servi	11	2	22	(aa)x	C		6+6	
Marot	Epitaphes	XII	39	De feu Maistre F	I.106	Cy gist feu Pierre	12	2	24	(aa)x	8			
Marot	Les Epistres	XI	212	A Guillaume du	I.307	Quand les Escripzt	12	2	24	(aa)x	A		4+6	

Marot	Le cymetiere	III	250	De feu Monsieu	I.371	Le Chevalier gisant	12	2	24	(aa)x	C		6+6	
Marot	Le cymetiere	XIX	266	De François Da	I.384	Cy gist François	12	2	24	(aa)x	A		4+6	
Marot	Les Epistres	VII	21	Petite Epistre au	I.87	En m'esbatant	13	2	26	(aa)x	A		4+6	
Marot	Les Elegies	VII	180	La Septiesme E	I.246	Qu'ay je mesfaict	14	2	28	(aa)x	A		4+6	
Marot	Les Elegies	XI	184	L'Unziesme Eleg	I.250	Amour me fait escrire	14	2	28	(aa)x	A		4+6	
Marot	Les Epistres	XXVIII	229	A une Damoyse	I.335	Ma Mignonne	14	2	28	(aa)x	3			a + (ab)x + b
Marot	Les Epigramm	XXXIII	636	De la convalesc	II.365	Roy des François	14	2	28	(aa)x	A		4+6	
Marot	Le Cymetiere	XIII	692	Epitaphe de me	II.397	Te veux-tu enquerir	14	2	28	(aa)x	C		6+6	
Marot	Les Epistres	VI	20	L'epistre des jar	I.86	De mes couleurs	15	2	30	(aa)x	A		4+6	
Marot	Les Epistres	XXI	222	Au Lieutenant G	I.325	Si Maladie	15	2	30	(aa)x	A		4+6	
Marot	Le cymetiere	VII	254	Epitaphe des Al	I.374	Qui veult sçavoir	15	2	30	(aa)x	A		4+6	
Marot	Le cymetiere	X	257	De Noble Damo	I.376	Vous qui aymez	15	2	30	(aa)x	A		4+6	
Marot	Les Epigramm	LXXVIII	408	A ses Disciples	II.240	Enfants, oyez	15	2	30	(aa)x	8			
Marot	Les Epistres	XXIX.2	231	A deux Damoyse	I.336	Mes Damoyelles	16	2	32	(aa)x	4			
Marot	Le cymetiere	IV	251	De Messire Jan	I.372	Celluy qui gist	16	2	32	(aa)x	A		4+6	
Marot	Le cymetiere	XXVI	273	D'Alix	I.388	Cy gist (qui est une gra	16	2	32	(aa)x	8			
Marot	Les Epistres	III.1	289	Epistre présentée	II.75	J'ay entendu	16	2	32	(aa)x	A		4+6	
Marot	Les Epistres	VIII	22	Epistre pour le C	I.88	Comme à celluy	17	2	34	(aa)x	A		4+6	
Marot	Les Elegies	V	178	La Cinquiesme E	I.244	Si ta promesse	17	2	34	(aa)x	A		4+6	
Marot	Les Elegies	XXIV	197	Elegie vingtquat	I.277	Chauvin sonnante	17	2	34	(aa)x	A		4+6	
Marot ?	Les chants div	VI	325	Marot à l'Emper	II.193	Si la faveur du Ciel	17	2	34	(aa)x	A		4+6	
Marot	Les Epigramm	LXXIX	409	Du beau Tetin	II.241	Tetin reffect	17	2	34	(aa)x	8			
Marot	Les Epistres	X	24	Marot à Monseig	I.91	Donne response	18	2	38	(aa)x	A		4+6	
Marot	Les Elegies	XXII	195	La Vingtedeuxie	I.273	Quiconques sois	18	2	38	(aa)x	A		4+6	
Marot	Les Elegies	XXV	198	Elegie vingtcinq	I.278	Gente Danes	18	2	36	(aa)x	A		4+6	
Marot	Les chants div	X	328	Cantique sur la	II.199	Dieu, qui vouluz	18	2	38	(aa)x	A		4+6	
Marot	Les Elegies	XII	185	La Douziesme E	I.251	Pour à plaisir	20	2	40	(aa)x	A		4+6	
Marot	Les Elegies	XXVI	199	Elegie vingtsixie	I.279	Le serviteur de vous	20	2	40	(aa)x	A		4+6	
Marot	Les Epistres	IX	210	A celluy, qui l'inj	I.302	Quiconques soys	20	2	40	(aa)x	8			
Marot	Les Elegies	VI	179	La Sixiesme Ele	I.245	Le plus grand bien	21	2	42	(aa)x	A		4+6	
Marot	Les Elegies	IX	182	La Neufviesme E	I.248	La grand Amour	21	2	42	(aa)x	A		4+6	

Marot	Les Elegies	XIII	186	La Treziesme E	I.252	Le juste dueil	21	2	42	(aa)x	A		4+6	
Marot	Les Epistres	VII	208	Epistre qui perdt	I.299	Je l'ay perdue	21	2	42	(aa)x	A		4+6	
Marot	Les Epigramm	LXXX	410	Du laid Tetin	II.242	Tetin, qui n'a rien	21	2	42	(aa)x	8			
Marot	Les Chantz div	XIV	247	Chant de folie, D	I.368	Les Pichelins	22	2	44	(aa)x	A		4+6	
Marot	Les Epigramm	III	603	De la Chienne d	II.343	Mignonne	24	2	48	(aa)x	8			
Marot	Les Elegies	VIII	181	La Huictiesme E	I.247	Dictes, pouquoy	25	2	50	(aa)x	A		4+6	
Marot	Les Epistres	V	19	Epistre à la Dam	I.84	Ne pense pas	26	2	52	(aa)x	A		4+6	
Marot	Epitaphes	XIII	40	De Jehan Serre	I.107	Cy dessoubz gist	26	2	52	(aa)x	8			
Marot	Les Epistres	VI	207	Pour Pierre Vuy	I.297	Je ne l'ay plus	26	2	52	(aa)x	A		4+6	
Marot	Les Elegies	XXVII	200	Elegie vingtsept	I.280	Quand je vous dy	27	2	54	(aa)x	A		4+6	
Marot	Les Epistres	IV	291	Marot arrivé à F	II.77	En traversant	27	2	54	(aa)x	A		4+6	
Marot	Vingts Psalme	IX	758	Psal. 50	II.648	Le Dieu, le fort	27	2	54	(aa)x	A		4+6	
Marot	Les Epistres	XXVII	228	A Alexis Jure	I.333	Amy Jure	30	2	63	(aa)x	3			clôture (abab) v. 6
Marot	Les Epistres	VIII	209	A une jeune Dan	I.300	Non pour vouloir	29	2	58	(aa)x	A		4+6	
Marot	Les Epistres	IV	205	Epistre à Monse	I.293	S'il y a rien, Prince	31	2	62	(aa)x	A		4+6	
Marot	Les Epistres	V	206	Epistre à Monse	I.295	En attendant	31	2	62	(aa)x	A		4+6	
Marot	Les Epistres	XII	213	Epistre, qu'il feit	I.308	Venus venuste	31	2	62	(aa)x	A		4+6	
Marot	Les Epistres	XIV	215	Au Chancelier d	I.313	Si Officiers	31	2	62	(aa)x	A		4+6	
Marot	Les Epistres	X	297	Epistre à Madan	II.96	Le clair soleil	31	2	62	(aa)x	A		4+6	
Marot	Les Epistres	XII	299	A Madame de F	II.100	Il y aura	31	2	62	(aa)x	A		4+6	
Marot	Vingts Psalme		747	Psal. 9 - Clem	II. 628	Quand viendra	31	2	62	(aa)x				
Marot	Oeuvres de CN	V	779	Epistre A Monse	II.705	Excuse, las	32	2	64	(aa)x	A		4+6	
Marot	Les Elegies	XXIII	196	La vingtroisiesm	I.275	En son gyron	33	2	66	(aa)x	A		4+6	
Marot	Les Epistres	V	292	Aultre Epistre de	II.78	Trescheres soeurs	33	2	66	(aa)x	A		4+6	
Marot	Les Epistres	VIII	295	Au Roy, nouvelle	II.92	Par Jesuchrist	33	2	66	(aa)x	A		4+6	
Marot	Les Epistres	XVI	217	Marot Prisonnier	I.316	Roy des François	34	2	68	(aa)x	A		4+6	
Marot	Les Epistres	XI	298	A Mademoiselle	II.98	Où allez vous	34	2	68	(aa)x	A		4+6	
Marot	Les Epistres	XIX	306	A Monseigneur I	II.129	Puis que du Roy	34	2	68	(aa)x	A		4+6	
Marot	Les Elegies	XIV	187	La Quatorziesm	I.254	L'esloignement	35	2	70	(aa)x	A		4+6	
Marot	Les Epistres	XXV	226	Pour la petite Pr	I.330	Voyant que la Royne	36	2	72	(aa)x	8			
Marot	Les Epistres	II	288	Epistre en laque	II.73	Mercy Dieu	36	2	72	(aa)x	8			

Marot	Les chants div	IV	323	A la Royne d'Ho	II.190	Quand toute France	36	2	72	(aa)x	A		4+6	
Marot	Les Epistres	IX	23	Epistre faicte po	I.89	En mon vivant	37	2	74	(aa)x	A		4+6	
Marot	Les Epistres	XVII	218	Au Reverendiss	I.318	L'Homme qui est	37	2	74	(aa)x	A		4+6	
Marot	Les Epistres	XXI	308	Le Dieu Gard de	II.133	Vienne la Mort	37	2	74	(aa)x	A		4+6	
Marot	Les chants div	I	320	Avant naissance	II.182	Petit enfant	37	2	74	(aa)x	A		4+6	
Marot	Les Epistres	XI	25	Epistre à son an	I.92	Je ne t'escry	38	2	76	(aa)x	A		4+6	
Marot	Les Epistres	XXVII	314	Au Roy, pour luy	II.156	Me pourmenant	38	2	76	(aa)x	A		4+6	
Marot	Oeuvres de CN	VI	780	Epistre à Monse	II.707	Vertu, qui est	38	2	76	(aa)x	A		4+6	
Marot ? (B	Les Epistres	I	287	L'Epistre de Bar	II.71	Dieu tout puissant	39	2	78	(aa)x	A		4+6	
Marot	Les Epistres	XVI	303	Au tresvertueux	II.116	En mon vivant	39	2	78	(aa)x	A		4+6	
Marot	Les Epistres	XXXII	319	Epistre de Mada	II.176	Vous vous pourrez	39	2	78	(aa)x	A		4+6	
Marot	Les Epistres	IX	296	Epistre perdue a	II.94	Dame des Ponts	40	2	80	(aa)x	A		4+6	
Marot	Les Epistres	XXII	309	Epistre faicte pa	II.135	Bien doy louer	40	2	80	(aa)x	A		4+6	
Marot	Les Elegies	II	175	La Second Eleg	I.236	Puis qu'il te fault	43	2	86	(aa)x	A		4+6	
Marot	Les Elegies	XX	193	La Vingtiesme E	I.268	Tant est mon cueur	43	2	86	(aa)x	A		4+6	
Marot	Les Elegies	III	176	La Troisiesme E	I.239	Puis que le jour	44	2	88	(aa)x	A		4+6	
Marot	Les Epistres	III	204	A la Royne Elier	I.291	Puis que les Champs	44	2	88	(aa)x	A		4+6	
Marot	Oeuvres de CN	IV	778	Epistre A ung si	II.703	Contemple ung peu	44	2	88	(aa)x	A		4+6	
Marot	Les Elegies	IV	177	La Quatriesme E	I.241	Salut, et mieulx	45	2	90	(aa)x	A		4+6	
Marot	Les Elegies	XVII	190	La Dixseptiesme	I.261	Qui eust pensé	45	2	90	(aa)x	A		4+6	
Marot	Les Epistres	XXX	232	A ceulx, qui apre	I.337	Nobles Espritz	45	2	90	(aa)x	A		4+6	
Marot	Les chants div	III	322	Cantique de la	II.187	Approche toy	45	2	90	(aa)x	A		4+6	
Marot	Les Elegies	XVIII	191	La Dixhuitiesme	I.263	Tous les Humains	47	2	94	(aa)x	A		4+6	
Marot	Les Chantz div	II	234	Le Second Char	I.344	Le propre jour	47	2	94	(aa)x	A		4+6	
Marot	Les Epistres	XXVI	313	Epistre à son an	II.153	J'ay tousjours sceu	48	2	96	(aa)x	A		4+6	
Marot	Les Elegies	XVI	189	La Seiziesme E	I.258	Ton gentil cueur	49	2	98	(aa)x	A		4+6	
Marot (?)	Les Epistres	XXIII	310	L'Adieu envoyé	II.137	Adieu la Court	50	2	100	(aa)x	8			
Marot	Oeuvres de CN	III	777	Eglogue sur la N	II.700	Confortez moy	50	2	100	(aa)x	A		4+6	
Marot	Les Elegies	XV	188	La Quinziesme E	I.256	Si ma complaincte	51	2	102	(aa)x	A		4+6	
Marot	Les Chantz div	I	233	Le Chant de l'Ar	I.341	Advint ung jour	51	2	102	(aa)x	A		4+6	
Marot	Les Epistres	XXIV	225	Au Roy	I.327	Non que par moy	51	2	102	(aa)x	A		4+6	

Marot	Les Elegies	XXI	194	La Vinguniesme	I.270	En est il une	52	2	106	(aa)x	A		4+6	v. 104 manquant.
Marot	Les Epistres	X	211	Pour un gentil h	I.303	D'un cueur entier	58	2	116	(aa)x	A		4+6	
Marot	Vingts Psalme	I	750	Psal. 18	II.631	Je t'aymeray	61	2	122	(aa)x	A		4+6	
Marot	Les Epistres	XIII	214	L'Epistre du Coc	I.310	Je t'envoye ung grand	63	2	126	(aa)x	8			
Marot	Les Epistres	XIII	300	Epistre envoyée	II.102	Après avoir	63	2	126	(aa)x	A		4+6	
Marot	Les Epistres	II.1	12	L'epistre du des	I.72	Si j'ai emprins	63	2	127	(aa)x	A		4+6	
Marot	Les Epistres	XVIII	219	Au Roy	I.320	On dit bien vray	65	2	130	(aa)x	A		4+6	
Jamet (?)	Appendice	II	801	L'Epistre de l'As	II.744	Puis que ma plume	71	2	142	(aa)x	8			
Marot	Les Epistres	III.2	17	L'epistre du cam	I.78	La main tremblant	74	2	148	(aa)x	A		4+6	
Marot ?	Les Epistres	XXX	317	Coq à l'Asne / 1	II.171	Amy, pour ung peu t'es	78	2	156	(aa)x	8			
Marot	Le Cymetiere	I	680	Complainte de M	II.387	Unique filz	78	2	156	(aa)x	A		4+6	
Marot	Les Elegies	I	174	La Premiere Ele	I.232	Quand j'entreprins	82	2	164	(aa)x	A		4+6	
Marot	<i>Les tristes vers de Philipp</i>		7	Les tristes vers	I.55	Or est venu le jour	84	2	168	(aa)x	A		4+6	
Marot	<i>Une oraison devant le Cru</i>		8	Oraison contem	I.60	Las, je ne puis parler	84	2	168	(aa)x	A		4+6	
Marot	Trente premiers Psalms		716	Psal. 104 - Au tr	II.557	Jà n'est besoing	85	2	170	(aa)x	A		4+6	
Marot	<i>La premiere Eglogue de V</i>		3	La Première egl	I.22	Toy Tityrus	86	2	172	(aa)x	A		4+6	
Marot	Les Epistres	XV	302	Au Roy	II.111	Oultre le mal	95	2	190	(aa)x	A		4+6	
Marot	Les Epistres	XVII	304	A la Roynie de N	II.118	Par devers qui	98	2	196	(aa)x	A		4+6	
Marot ?	Les Epistres	XVIII	305	Epistre A Lyon J	II.124	Puis que sçais	98	2	196	(aa)x	8			
Fontaine ?	Les Epistres	XXV	312	Epistre à Sagon	II.148	Quand j'ay bien leu	100	2	200	(aa)x	A		4+6	
Marot	Les Epistres	VII	294	Epistre du Coq e	II.86	Puis que respondre	101	2	202	(aa)x	8			
Marot	Trois colloques	III	715	Colloque de la v	II.550	Catherine	102	2	204	(aa)x	8			
Marot	Les Epistres	VI	293	Epistre au Roy,	II.80	Je pense bien	107	2	214	(aa)x	A		4+6	
Colin	Appendice	III	802	Accession d'une	II.748	Devant les Dieux	107	2	214	(aa)x	A		4+6	
Marot (?)	Les Epistres	XIV	301	Du coq à l'asne	II.105	De mon coq	110	2	220	(aa)x	8			
Marot	Les Epistres	I.2	10	Epistre de Magu	I.64	La plus dolente	112	2	224	(aa)x	A		4+6	
Marot (?)	Les Epistres	XXIX	316	Epistre du Coq à	II.165	Tu scez bien	117	2	234	(aa)x	8			
Marot	Les Epistres	II	203	Aux Dames de P	I.284	Puis qu'au partir	119	2	238	(aa)x	A		4+6	
Marot	Les Epistres	XXVIII	315	Epistre du Coq à	II.158	Je te veulx escripre	118	2	239	(aa)x	8			insertion (abab) v.
Marot	Les Epistres	XXIV	311	Le Valet de Mar	II.140	Pour mon âme	128	2	256	(aa)x	8			
Marot	<i>Le Temple de Cupido</i>		4	Le Temple de C	I.27	Sur le Printemps	129	2	258	(aa)x	A		4+6	

Marot	Les Opuscules		283	Eglogue au Roy	II.34	Ung Pastoureau	130	2	260	(aa)x	A		4+6	
Marot ?	Appendice	I	800	Le Grup de Cl. M	II.737	Grup, grup, à la ville	131	2	262	(aa)x	8			
Marot	Oeuvres de CN	XV.2	790	Le Balladin & de	II.716	Voirray je point	147	2	295	(aa)x	A		4+6	insertion d'un Q a
Marot	Oeuvres de CN	I	775	Complaincte d'u	II.683	Un Pastoureau	160	2	320	(aa)x	A		4+6	
Marot	Les Opuscules		285	Dialogue nouvea	II.42	Par le corps bieu	168	2	336	(aa)x	8			dernier vers A (err
Marot	Trois colloques	I.3	712	Colloque intitulé	II.518	Quel mesnage	184	2	368	(aa)x	8			
Marot	<i>Le jugement de Minos</i>		6	Le Jugement de	I.43	O Annibal,	192	2	384	(aa)x	A		4+6	
Papillon ?	Les Opuscules		286	Sermon tres util	II.54	Pres de Paris	230	2	460	(aa)x	A		4+6	
Marot	Les Opuscules		282	L'Enfer de Clem	II.19	Comme douleurs	254	2	488	(aa)x	A		4+6	
Marot	<i>La Complainte sur Robert</i>		168	Deploration sur	I.207	Jadis ma Plume	277	2	554	(aa)x	A		4+6	probable suite+dis
Marot	L'Hystoire de Leander et d		709		II.500	Muse, dy moy	301	2	602	(aa)x	A		4+6	
Marot	Trois colloques	II.2	714	Colloque intitulé	II.530	Bien aise suis	339	2	678	(aa)x	8			
Marot	Le Premier livre de la Mét		699		II.408	Ardant desir	776	2	1552	(aa)x	A		4+6	
Marot	Le Second livre de la Mét		701		II.452	Le grand Palays	794	2	1588	(aa)x	A		4+6	
AUTRES SCHEMAS (classement par quantains puis schémas de rimes)														
Marot	Les Fleurs de l	I	792	Autre description	II.727	Venus ayant	23	3	70	(aba), <	A		4+6	clôture (abab),
Marot	Trente premier	XI	727	Psal. 11 - à de	II.584	Veue que du tout	4/3 a/b	3/4	24	(aba), / (ab ab),	A		4+6	
Marot	Les Chantz div	XI	244	Cantique à la De	I.364	Doulce Santé	12	4	48	(aaab) <-	A/4		-4	4+6
Marot	Les chants div	II	321	Complaincte à la	II.183	Plaigne les mortz	37	4	148	(aaab), <-	A		---4 {sauf dernier ver	4+6
Marot	Les chants div	IX	327	Le Cantique de	II.196	S'esbahit on	34	4	136	(aaab), <-	A		---4 {sauf dernier ver	4+6
Marot	Trente premier	XVII	733	Psal. 22	II.593	Mon Dieu, mon Dieu	31	4	124	(aaab), <-	A		___4	4+6
Marot	Les Epistres	III.1	16	L'epistre du cam	I.78	Lettre mal faicte	1	4	4	(ab ab),	8			
Marot	Epitaphes	XI	38	De frere André C	I.105	Cy gist, qui assez mal	1	4	4	(ab ab),	8			
Marot	Chansons	XXXVIII	162	Chanson XXXVI	I.198	J'ai trouvé moien,	3	4	12	(ab ab),				
Marot	<i>L'Eglogue sur la mort de</i>		172	Eglogue sur le t	I.226	En ce beau Val	69	4	276	(ab ab), <-	A		4+6	
Marot	Les Epistres	XX	221	A ung, qui calun	I.324	Le Rimeur, qui assailly	aaab	6/4	22	(aab ccb), / (ab ab),	8			
Marot	Les Epistres	XXIX.1	230	A deux Damoys	I.336	Sus Lettre	1	4	4	(ab ab),	7			subscption
Marot	Le cymetiere	XV	262	De Guillaume C	I.380	Cy gist Guillaume en te	5	4	20	(ab ab), <-	6			
Marot	Les oraisons	1.2	275	PATER NOSTE	I.390	Benoiste soit	1	4	4	(ab ab),	A		4+6	
Marot	Les oraisons	2	276	AVE MARIA	I.390	Esjouys toy	2	4	8	(ab ab), <	8			
Marot	Les chants div	V	324	Cantique sur l'er	II.192	Or est Cesar	7	4	28	(ab ab) <-	A		4+6	

Marot	Les Epigrammes	XVIII	348	A Maistre Grend	II.212	Bien ressembles à la C	1	4	4	(ab ab),	8		
Marot	Les Epigrammes	XLV	375	A celluy, qui dev	II.224	Regarder est	6	4	24	(ab ab) <-	8		
Marot	Les Epigrammes	L	380	A ung quidem	II.227	Veulx tu sçavoir	1	4	4	(ab ab),	8		
Marot	Les Epigrammes	I	494	Sur la devise de	II.287	DE PEU ASSEZ	2a+1	4	8+1	(ab ab), <- +1	A(8)		4+6
Marot	Les Epigrammes	XII	505	Dicton en ryme	II.293	Sus, quatre vers	1	4	4	(ab ab),	8		
Marot	Les Epigrammes	XXVIII	522	Pour le Perron d	II.302	Icy est le Perron	5	4	20	(ab ab),	6		
Marot	Les Epigrammes	VII	607	A Anthoine	II.347	Si tu es paouvre	1	4	4	(ab ab),	A		4+6
Marot	Les Epigrammes	XII	612	A Jehan	II.350	Jehan, je ne t'ayme po	1	4	4	(ab ab),	8		
Marot	Les Epigrammes	XXVI	629	De Martin, & de	II.359	Catin veult espouser	1	4	4	(ab ab),	8		
M.G.	Le Cymetiere	XIV	693	Epitaphe de feu	II.398	Ma naissance	1	4	4	(ab ab),	8		
Marot	Trois colloques	II.1	713	Colloque intitulé	II.529	<i>Amy Lecteur</i>	1	4	4	(ab ab),	8		
Marot	Trente premier	II	718	Psal. 2 - à de	II.564	Pourquoy font bruyt	13	4	52	(ab ab),	A		4+6
Marot	Trente premier	XI	727	Psal. 11 - à de	II.584	Veue que du tout	4/3 a/b	3/4	24	(aba), / (ab ab)	A		4+6
Marot	Trente premier	XII	728	Psal. 12 - à ur	II.585	Donne secours	8	4	32	(ab ab),	A		4+6
Marot	Trente premier	XXII	738	Psal. 51	II.608	Misericorde au poavre	10/9 a/b	4/4	76	(ab ba), / (ab ab),	A		4+6
Marot	Vingts Psalmes	III	752	Psal. 25	II.635	A Toy, mon Dieu	20	4	80	(ab ab),	7		
Marot	Vingts Psalmes	IV	753	Psal. 33	II.638	Resveillez vous	1/11 a/b	4/6	110	(abab), / (aabccb),	8/5		
Marot	Vingts Psalmes	X	759	Psal. 72	II.650	Tes jugements	21	4	84	(ab ab),	8	-6-6	
Marot	Vingts Psalmes	XIII	762	Psal. 91	II.658	Qui en la garde	16	4	64	(ab ab),	8	-6-6	-
Marot	Vingts Psalmes	XV	764	Psal. 107	II.662	Donnez au Seigneur g	43	4	172	(ab ab),	6		
Marot	Vingts Psalmes	XVI	765	Psal. 110	II.667	L'Omnipotent	7	4	28	(ab ab),	A		4+6
Marot	Vingts Psalmes	XXVII	766	Psal. 118	II.669	Rendez à Dieu louange	28	4	112	(ab ab),	8		
Marot	Vingts Psalmes	XXVIII	767	Psal. 128	II.673	Bienheux est quiconqu	7	4	28	(ab ab),	6		-
Marot	Vingts Psalmes	XXI	770	Les commander	II.677	Leve le cueur	9	4	36	(ab ab),	8		
Marot ?	Oeuvres de CN	XI	785	La Chanson de	II.711	Aupres du poignant bu	9	4	36	(ab ab),	7		
Marot	Epitaphes	VI	33	De Coquillard	I.103	La morre est jeu	1	4	4	(ab ba) ,	8		
Marot	Chansons	I	125	Chanson premie	I.179	Plaisir n'ay plus	3	4	12	[ab ba],	A		4+6
Marot	Chansons	V	129	Chanson V	I.181	J'attens secours	3	4	12	[ab ba],	A		4+6
Marot	Chansons	X	134	Chanson X	I.184	Je suis aymé	3	4	12	[ab ba],	8		
Marot	Chansons	XIII	137	Chanson XIII	I.186	Languir me fais	2	4	8	[ab ba],	A		4+6
Marot	Trente premier	XXII	738	Psal. 51	II.608	Misericorde au poavre	10/9 a/b	4/4	76	(ab ba), / (ab ab),	A		4+6

Marot	Chansons	XXI	145	Chanson XXI	I.190	Amour au cuer	2	4	8	(ab ba),	6		
Heroet/Ma	Chansons	XLI	165	Chanson XLI	I.200	Qui vouldra fault	2	4	8	(ab ba),	A		4+6
Jodelle	Le Cymetiere	XIX	698	Autre, d'Estienn	II.400	Quercy, la Cour	1	4	4	(ab ba),	A		4+6
Marot	Vingts Psalmes envoyes a		749	Estienne Pasqu	II.630	<i>Clement Marot en rend</i>	1	4	4	(ab ba),			
Marot	Chansons	XXIII	147	Chanson XXIII	I.191	Long temps y a	2	5	10	[aab ab],	A		4+6
Marot	Chansons	XXIX	153	Chanson XXIX	I.194	O Cruaulté logée	1	5	5	(aab ab),	A		4+6
Marot	Les Epigramm	XVI.1	617	A Rouillet	II.353	Quand Monsieur	1	5	5	(aab ab),	8		
Marot	Trente premier	XXX	746	Psal. 143	II.625	Seigneur Dieu, oy l'ora	12	5	60	(aab ab),	8		-
Marot		0	2	Marot envoye le	I.15	Tu as (pour te rendre	1	5	5	(aab ba),	8		
Marot	Chansons	VI	130	Chanson VI	I.182	Amour, et Mort	3	5	15	[aab ba],	8		
Marot	Chansons	XIX	143	Chanson XIX	I.189	Maudicte soit	2	5	10	[aab ba], <-	A		4+6
Marot	Chansons	XX	144	Chanson XX	I.190	Le cuer de vous	2	5	10	[aab ba],	A		4+6
Marot	Chansons	XXXIII	157	Chanson XXXIII	I.196	La plus belle des troys	2	5	10	[aab ba],	8		
Marot	Les Epigramm	XXXIV	364	De la Statue de	II.219	Qui dort icy ?	1	5	5	(aab ba),	A		4+6
Marot	Les Epigramm	LIX	560	A ung jeune Esc	II.319	Charles, mon fils	1	5	5	(aab ba),	8		
Marot	Les Estreines	I	637	A la Royne	II.369	Au ciel	1	5	5	(aab ba),	7	-3--3	
Marot	Les Estreines	II	638	A ma Dame la D	II.369	A ma Dame	1	5	5	(aab ba),	7	-3--3	
Marot	Les Estreines	III	639	A ma Dame Ma	II.370	A la noble Marguerite	1	5	5	(aab ba),	7	-3--3	
Marot	Les Estreines	IV	640	A ma Dame la P	II.370	La Mignonne	1	5	5	(aab ba),	7	-3--3	
Marot	Les Estreines	V	641	A ma Dame de	II.370	A la Duchesse de Neve	1	5	5	(aab ba),	7	-3--3	
Marot	Les Estreines	VI	642	A ma Dame de	II.371	Vostre beaulté	1	5	5	(aab ba),	7	-3--3	
Marot	Les Estreines	VII	643	A ma Dame d'Es	II.371	Sans prejudice	1	5	5	(aab ba),	7	-3--3	
Marot	Les Estreines	VIII	644	A elle encores	II.371	Vous reprendrez	1	5	5	(aab ba),	7	-3--3	
Marot	Les Estreines	IX	645	A la Contesse d	II.372	Veu ceste belle jeunes	1	5	5	(aab ba),	7	-3--3	
Marot	Les Estreines	X	646	A ma Dame l'Ad	II.372	La douce beauté	1	5	5	(aab ba),	7	-3--3	
Marot	Les Estreines	XI	647	A ma Dame la g	II.372	Que voulez vous	1	5	5	(aab ba),	7	-3--3	
Marot	Les Estreines	XII	648	A ma Dame de	II.373	Noz yeulx de veoir	1	5	5	(aab ba),	7	-3--3	
Marot	Les Estreines	XIII	649	A ma Dame de	II.373	A la beauté de l'Estran	1	5	5	(aab ba),	7	-3--3	
Marot	Les Estreines	XIV	650	A Miolans l'Aisn	II.373	Miolans l'aisnée est bie	1	5	5	(aab ba),	7	-3--3	
Marot	Les Estreines	XV	651	A Miolans la jeu	II.374	A Miolans la puisnée	1	5	5	(aab ba),	7	-3--3	
Marot	Les Estreines	XVI	652	A Bonneval	II.374	Sa fleur durer	1	5	5	(aab ba),	7	-3--3	

Marot	Les Estreines	XVII	653	A Chastagneray	II.374	Garde toy de descoche	1	5	5	(aab ba),	7	-3--3		
Marot	Les Estreines	XVIII	654	A Torcy	II.375	Damoyselle de Torcy	1	5	5	(aab ba),	7	-3--3		
Marot	Les Estreines	XIX	655	A Douartis	II.375	Cent nobles	1	5	5	(aab ba),	7	-3--3		
Marot	Les Estreines	XX	656	A Cardelan	II.375	C'est bon pays	1	5	5	(aab ba),	7	-3--3		
Marot	Les Estreines	XXI	657	A ma Dame de	II.376	S'on veulx changer	1	5	5	(aab ba),	7	-3--3		
Marot	Les Estreines	XXII	658	A ma Damoysel	II.376	Soubz vos attours	1	5	5	(aab ba),	7	-3--3		
Marot	Les Estreines	XXIII	659	A ma Damoysel	II.376	Belle, quand foy juras	1	5	5	(aab ba),	7	-3--3		
Marot	Les Estreines	XXIV	660	A Telligny	II.377	Montreul monstre	1	5	5	(aab ba),	7	-3--3		
Marot	Les Estreines	XXV	661	A Ryeulx	II.377	Damoyselle de Ryeulx	1	5	5	(aab ba),	7	-3--3		
Marot	Les Estreines	XXVI	662	A Davaugour	II.377	Nature, ouvriere sacrée	1	5	5	(aab ba),	7	-3--3		
Marot	Les Estreines	XXVII	663	A Helly	II.378	Dixhuyc ans	1	5	5	(aab ba),	7	-3--3		
Marot	Les Estreines	XXVIII	664	A la Chapelle	II.378	J'estreine de nom	1	5	5	(aab ba),	7	-3--3		
Marot	Les Estreines	XXIX	665	A Brazay	II.378	En sa douceur	1	5	5	(aab ba),	7	-3--3		
Marot	Les Estreines	XXX	666	A Memillon	II.379	Si quelcun	1	5	5	(aab ba),	7	-3--3		
Marot	Les Estreines	XXXI	667	A Lursinge	II.379	Je puisse devenir	1	5	5	(aab ba),	7	-3--3		
Marot	Les Estreines	XXXII	668	A Lucesse	II.379	Cest An vous fasse	1	5	5	(aab ba),	7	-3--3		
Marot	Les Estreines	XXXIII	669	A Bye	II.380	Voz grâces	1	5	5	(aab ba),	7	-3--3		
Marot	Les Estreines	XXXIV	670	A la Baulme	II.380	Bien doit la Baulme	1	5	5	(aab ba),	7	-3--3		
Marot	Les Estreines	XXXV	671	A Saintan	II.380	De response	1	5	5	(aab ba),	7	-3--3		
Marot	Les Estreines	XXXVI	672	A Brueil l'aisnée	II.381	Je donne à Brueil	1	5	5	(aab ba),	7	-3--3		
Marot	Les Estreines	XXXVII	673	A Brueil la jeune	II.381	Si vous n'estes	1	5	5	(aab ba),	7	-3--3		
Marot	Les Estreines	XXXVIII	674	A d'Aubeterre	II.381	Aubeterre amour	1	5	5	(aab ba),	7	-3--3		
Marot	Les Estreines	XXXIX	675	A la Tour	II.382	Pour estreines	1	5	5	(aab ba),	7	-3--3		
Marot	Les Estreines	XL	676	A Orsonvillier	II.382	Si Dieu	1	5	5	(aab ba),	7	-3--3		
Marot	Les Estreines	XLI	677	A ma Dame du	II.382	Je vous donne	1	5	5	(aab ba),	7	-3--3		
Marot	Les Estreines	XLII	678	A elle mesmes	II.383	Pour vostre estreine	1	5	5	(aab ba),	7	-3--3		
Marot	Les Estreines	XLIII	679	A ma Dame de	II.383	Vostre mary	1	5	5	(aab ba),	7	-3--3		
Marot	Trente premier	XIII	729	Psal. 13 - à un	II.586	Jusques à quand	5	5	25	(aab ba),	8			
Marot	Les Epigramm	I	411	A Anne	II.245	Anne, ma soeur	1	5	5	(ab aab),	A		4+6	
Marot	Trente premier	IV	720	Psal. 4 - à un	II.568	Quand je t'invocque	8	5	40	(ab aab),	8		-	
Marot	Trente premier	XV	731	Psal. 15 - à un	II.589	Qui est ce qui converse	5	5	25	(ab aab),	8			

Marot	Trente premier	V	721	Psal. 5 - à un	II.570	Aux paroles	12	5	60	(ab baa),	8	__4	-	
Marot	Trente premier	XIV	730	Psal. 14 - à un	II.587	Le fol maling	7	5	35	(ab baa),	A	__4	4+6	
Marot	Chansons	IV	128	Chanson IV	I.181	Juyssance vous donne	2	6	12	(aab aab),	8			
Marot	Chansons	XXVI	150	Chanson XXVI	I.192	En entrant en un Jardin	2	6	12	(aab aab),	7?			
Marot	Les Elegies	XIX	192	La Dixneuviemes	I.266	Filz de Venus	13	6	78	(aab aab), <-	A		4+6	
Marot	Le cymetiere	XVIII	265	Du Cheval de V	I.382	Grison fuz Hedart	8	6	48	(aab aab), <-	5			
Salel	Les chants div	VII	326	France à l'Empe	II.194	Si ce bas monde	3	6	18	(aab aab) <-	A		4+6	
Marot	Les Epigramm	XXXVIII	368	A Monsieur le C	II.221	Les chant du Coq	1	6	6	(aab aab),	A		4+6	
Marot	Les Epigramm	II	412	A Merlin de Sain	II.245	Ta lettre (Merlin)	1	6	6	(aab aab),	8			
Marot	Les Epigramm	LXXX	490	A une, qui port	II.284	Tant que le bleu	1	6	6	(aab aab),	A		4+6	
Marot	Les Epigramm	XLVIII.1	544	Mommerie de q	II.313	Prenez en gré	1	6	6	(aab aab),	A		4+6	
Marot	Oeuvres de CN	XV.3	791	Le Balladin & de	II.724	Icy l'Authheur	1	6	6	(aab aab),	A		4+6	
Marot	Les oraisons	6	280	LE SIXIEME PS	I.392	Je te supplie	10	6	60	(aab ccb),	6			
Marot	Les Epigramm	XLVIII.3	546	Mommerie de q	II.314	Madame, [c]es esles	1	6	6	(aab ccb),	8			
Marot	Les Epigramm	XLVIII.4	547	Mommerie de q	II.314	L'habit est blanc	1	6	6	(aab ccb),	A		4+6	
Marot	Les Epigramm	XIII	613	D'ung Abbé	II.351	L'abbé a ung proces	1	6	6	(aab ccb),	8			
Marot	Les Epigramm	XX.1	622	De Macé Longis	II.356	Ce prodigue	1	6	6	(aab ccb),	8			
Marot	Les Epigramm	XX.2	623	De Macé Longis	II.356	Ce prodigue	1	6	6	(aab ccb),	8			
Marot	Les Epigramm	XXII	625	De Pauline	II.357	Pauline est riche	1	6	6	(aab ccb),	8			
Marot	Les Epigramm	XXIII	626	D'ung mauvais r	II.357	Cil qui mieux ayme	1	6	6	(aab ccb),	8			
Marot	Trente premier	III	719	Psal. 3 - à un	II.566	O seigneur	8	6	48	(aab ccb),	6			
Marot	Trente premier	VI	722	Psal. 6 - à un	II.572	Ne vueilles pas	10	6	60	(aab ccb),	6			
Marot	Trente premier	XVI	732	Psal. 19 - à un	II.590	Les cieulx, en chascun	14	6	84	(aab ccb),	6			
Marot	Trente premier	XVIII	734	Psal. 24 - à de	II.597	La terre au Seigneur a	5	6	30	(aab, ccb,),	8			
Marot	Trente premier	XXI	737	Psal. 38 - à un	II.604	Las, en ta fureur aigue	22	6	132	(aab ccb),	7	-3--3-		
Marot	Trente premier	XXIII	739	Psal. 103	II.611	Sus louez Dieu	11	6	66	(aab,ccb,),	A		4+6	
Marot	Trente premier	XXV	741	Psal. 113	II.619	Enfants, qui le Seigneu	5	6	30	(aab, ccb,),	8			
Marot	Trente premier	XXVI	742	Psal. 114	II.619	Quand Israel	4	6	24	(aab, ccb,),	A	--6--6	4+6	
Marot	Trente premier	XXVII	743	Psal. 115	II.620	Non point à nous	9	6	54	(aab, ccb,),	A	--6--6	4+6	
Marot	Vingts Psalme	V	754	Psal. 35	II.642	Du maling	6	6	36	(aab, ccb,),	8			
Marot	Vingts Psalme	XIX	768	Psal. 138	II.674	Il fault que de tous me	8	6	48	(aab ccb),	-	844844,		

Marot	Vingts Psalme	XX	769	Cantique de Sim	II.676	Or laissez, Createur	2	6	12	(aab,ccb,)	6			
Marot	Vingts Psalme	IV	753	Psal. 33	II.638	Resveillez vous	1/11 a/t	4/6	110	(aa bb), / (aab ccb),	8/5			
Marot	Vingts Psalme	XI	760	Psal. 79	II.653	Les gens entrés	7/6 a/b	4/6	64	(aa bb), / (aab ccb),	A/6		4+6	
Marot	Les Epistres	XX	221	A ung, qui calum	I.324	Le Rimeur, qui assailly	aaab	6/4	22	(aab ccb), / (ab ab),	8			
Marot	Vingts Psalme	VI	755	Psal. 43	II.643	Revenge moy	5	6	30	(ab aabb),	8	6		
Marot	Les Epigramm	LXXIX	580	Du messire Jan	II.329	Messire Jan	3	6	18	(abab bc), <-	A		4+6	
Marot	Trente premier	XX	736	Psal. 37 - à de	II.600	Ne sois fasché	20	6	120	(aba, bcb,) ,	A		4+6	40a. a= (aba)
Marot	Les Epigramm	XXXIX	369	Au dict Coq	II.222	Si le franc Coq	1	6	6	(ab ba ab),	A		4+6	
Marot	Chansons	XVII	141	Chanson XVII	I.188	Je ne fais rien	2	7	14	[aab bbc C],	8	-4-44--,		
Marot	Les Epigramm	XVIII	620	De Cathin et Jan	II.354	Jadis, Cathin	1	7	7	(aab bcbc),	A		4+6	
Marot	Chansons	XXVII	151	Chanson XXVII	I.193	D'Amours me va	1	7	7	(Abab bAa),	8			
Marot	Chansons	XL	164	Chanson XL	I.199	Ne sçay combien la ha	2	7	14	(abab bab),	8			
Marot	Chansons	II	126	Chanson II	I.179	Secourez moy	3	7	21	[abab bcc],	A		4+6	
Marot	Chansons	XIV	138	Chanson XIV	I.186	D'où vient cela	2	7	14	[abab bcc],	A		4+6	
Marot	Chansons	XV	139	Chanson XV	I.187	Ma Dame ne m'a pas v	2	7	14	[abab bcC],	8			
Marot	Chansons	XXXII	156	Chanson XXXII	I.195	Changeons propos	3	7	21	(abab bcc),	A		4+6	
Marot	Les Epigramm	XIX	349	A ung nommé C	II.212	Mets voyle au vent	1	7	7	(abab bcc),	A		4+6	
Marot	La Metamorphose (texte f		700		II.493	CLEMENT MAROT	1	7	7	(abab bcc),	A		4+6	
Marot	Trente premier	X	726	Psal. 10 - à de	II.581	Dont vient cela	9	7	63	(abab,bcc,)	A		4+6	
Marot	Les Epigramm	XCI	592	De sa maistress	II.335	Quand je voy	1	7	7	(abab cbc),	6			
Marot	<i>La Complainte sur Robert</i>		169	Deploration...- d	I.211	Puis qu'on sçait bien	13	8	104	(abaab bcc),	A		4+6	
Marot	<i>La Complainte sur Robert</i>		170	Deploration...- l'	I.215	Incontinent que la Mort	1	8	8	(abaab bcc),	A		4+6	
Marot	Les Epigramm	XL	370	A Monsieur l'Am	II.222	Amy de nom	1	8	8	(abaab bcc),	A		4+6	
Marot	Les Epigramm	XXXI	361	A Anne	II.218	Incontinent	1	8	8	(abab abab),	A		4+6	
Marot	Les Epigramm	XXXVI	366	A Monsieur Brai	II.220	C'est ung espoir	1	8	8	(abab baba),	A		4+6	
Marot	Les Epigramm	LXVII	397	De ma Damoyse	II.235	En grand travail	1	8	8	(abab baba),	A		4+6	
Marot	Les Epigramm	LXXIX	489	D'une mal marié	II.284	Fille, qui prends	1	8	8	(abab baba),	8			
Marot	Les Epigramm	LXXXVI	587	Le souhaitz d'un	II.333	Pour tous souhaitz	1	8	8	(abab baba),	A		4+6	
Marot	Epitaphes	VIII	35	De Jehan le Ve	I.104	Cy gist le jeune Jehan	1	8	8	(abab bcbc),	8			
Marot	Epitaphes	IX	36	De Guion le Roy	I.104	Cy gist Guion	1	8	8	(abab bcbc),	A		4+6	
Marot	Ballades	XV.1	55	Chant Royal de	I.127	L'homme sotart	1	8	8	(abab bcbc),	8			

Marot	Chansons	III	127	Chanson III	I.180	Dieu gard ma Maistres	3	8	24	(abab bcbc),	8		
Marot	Chansons	VII	131	Chanson VII	I.182	Celle qui m'a tant pour	2	8	16	(abab bcbc),	8		
Marot	Chansons	VIII	132	Chanson VIII	I.183	Si de nouveau	2	8	16	[abab bcbc],	A		4+6
Marot	Chansons	XVIII	142	Chanson XVIII	I.189	D'un nouveau dard	2	8	16	(abab bcbc),	8		
Marot	Chansons	XLII	166	Chanson XLII	I.200	Mon cueur se recomm	2	8	16	(abab bcbc),	8		
Marot	<i>La Complainte sur Robert</i>		171	Deploration... - d	I.207	Peuple seduict	22	8	176	(abab bcbc),	A		4+6
Marot	Les Epistres	I.2	202	Epistre des excu	I.282	Satyriques trop envie	7	8	56	(abab bcbc),	8		
Marot	Les Epistres	XIX	220	A ung sien Amy	I.324	Puis que le Roy	1	8	8	(abab bcbc),	A		4+6
Marot	Les Chantz div	X	243	Chant nuptial du	I.361	Celluy matin	12	8	96	(abab bcbc),	A		4+6
Marot	Le cymetiere	XIII	260	De Florimont de	I.379	Le Roy, la Mort	1	8	8	(abab bcbc),	A		4+6
Fontaine	texte liminaire		281	Huictain à la Lou	II.13	Lisez, Latins	1	8	8	(abab, bcbc),	A		4+6
Marot	Les Epistres	XX	307	Les Adieux de M	II.131	Adieu Lyon	6	8	48	(abab bcbc),	8		
Marot	Les Epigramm	I	330	A Messire Jehan	II.203	Ce Livre mien	1	8	8	(abab bcbc),	A		4+6
Marot	Les Epigramm	XV	344	Pour estreiner u	II.210	Damoyselle, que j'aym	1	8	8	(abab bcbc),	8		
Marot	Les Epigramm	XXVIII	358	Une Dame à un	II.217	Tu m'as donné	1	8	8	(abab, bcbc),	A		4+6
Marot	Les Epigramm	XXIX	359	Estreines envoy	II.217	Present present	1	8	8	(abab bcbc),	A		4+6
Marot	Les Epigramm	XXX	360	Sur la devise : N	II.218	Tant est l'amour	1	8	8	(abab, bcbc),	A		4+6
Marot	Les Epigramm	XXXII	362	Pour Estreines	II.218	Une assez suffisante E	1	8	8	(abab, bcbc),	8		
Marot	Les Epigramm	XXXVII	367	Response aux V	II.221	Tes vers exquis	1	8	8	(abab bcbc),	A		4+6
Marot	Les Epigramm	XLIII	373	Du Lieutenant c	II.223	Lors que Maillart	1	8	8	(abab bcbc),	A		4+6
Marot	Les Epigramm	XLIX	379	De Dolet, sur se	II.227	Le noble esprit	1	8	8	(abab bcbc),	A		4+6
Marot	Les Epigramm	LV	385	A Selva, & à He	II.229	Demandez vous	1	8	8	(abab, bcbc),	A		4+6
Marot	Les Epigramm	LVII	387	De Phebus, & D	II.230	Le cler Phebus	1	8	8	(abab bcbc),	A		4+6
Marot	Les Epigramm	LVIII	388	De Diane	II.231	Hommes experts	1	8	8	(abab bcbc),	A		4+6
Marot	Les Epigramm	LIX	389	Epigramme faic	II.231	Ung fascheux corps	1	8	8	(abab bcbc),	A		4+6
Marot	Les Epigramm	LXV	395	De Diane	II.234	L'Enfant n'a plus	1	8	8	(abab bcbc),	8		
Marot	Les Epigramm	LXVIII	398	A Coridon	II.235	La mesdisante	1	8	8	(abab bcbc),	8		
Marot	Les Epigramm	LXIX	399	D'Ouy, & Nenny	II.236	Ung doux Nenny	1	8	8	(abab bcbc),	A		4+6
Marot	Les Epigramm	LXX	400	Des blancs Man	II.236	Les blancs Manteaux	1	8	8	(abab bcbc),	8		
Marot	Les Epigramm	IV	414	De la royne de N	II.246	Entre aultres dons	1	8	8	(abab, bcbc),	A		4+6
Marot	Les Epigramm	VII	417	Estreines à Ann	II.248	Ce nouvel an	1	8	8	(abab bcbc),	A		4+6

Marot	Les Epigramm	XII	422	Du Roy, & de La	II.250	O Laure, Laure	1	8	8	(abab bcbc),	A		4+6	
Marot	Les Epigramm	XIII	423	Contre les Jalou	II.251	De ceulx, qui tant	1	8	8	(abab bcbc),	A		4+6	
Marot	Les Epigramm	XIV	424	A une Dame tou	II.251	Qui peche plus	1	8	8	(abab bcbc),	A		4+6	
Marot	Les Epigramm	XVII	427	A une Amye	II.253	Si le loysir	1	8	8	(abab bcbc),	A		4+6	
Marot	Les Epigramm	XVIII	428	A Renée	II.253	Amour vous a	1	8	8	(abab bcbc),	A		4+6	
Marot	Les Epigramm	XIX	429	Estreines	II.254	Je ne sçay pas	1	8	8	(abab bcbc),	8			
Marot	Les Epigramm	XX	430	Estreines à Jane	II.254	Pour Estreines	1	8	8	(abab bcbc),	8			
Marot	Les Epigramm	XXI	431	Estreines à Esti	II.255	Après avoir	1	8	8	(abab bcbc),	A		4+6	
Marot	Les Epigramm	XXII	432	De ma Damoyse	II.255	Paintres experts	1	8	8	(abab bcbc),	A		4+6	
Marot	Les Epigramm	XXIII	433	Pour une momm	II.256	Sçavez vous	2	8	16	(abab bcbc),	8			
Marot	Les Epigramm	XXV	435	De ma Damoyse	II.257	L'autre jour	1	8	8	(abab bcbc),	8			
Marot	Les Epigramm	XXVI	436	A une, qui faiso	II.257	Quand je vous ayme	1	8	8	(abab bcbc),	8			
Marot	Les Epigramm	XXVII	437	A une, qui luy fe	II.258	Ne vous forcez	1	8	8	(abab bcbc),	8			
Marot	Les Epigramm	XXVIII	438	De Cupido, & d	II.258	Amour trouva	1	8	8	(abab bcbc),	A		4+6	
Marot	Les Epigramm	XXXVI	446	De Charles Duc	II.262	Nature estant	1	8	8	(abab bcbc),	A		4+6	
Marot	Les Epigramm	XXXVII	447	A une Dame eag	II.263	Ne pensez point	1	8	8	(abab bcbc),	A		4+6	
Marot	Les Epigramm	XLII	452	De ma Damoyse	II.265	Jeune Beaulté	1	8	8	(abab bcbc),	A		4+6	
Marot	Les Epigramm	XLV	455	D'Anne	II.267	Lors que je voy	1	8	8	(abab bcbc),	A		4+6	
Marot	Les Epigramm	XLVI	456	Pour ma Dame	II.267	J'ay joué rondement	1	8	8	(abab bcbc),	6			
Marot	Les Epigramm	XLVII	457	Response pour	II.268	Si la queue	1	8	8	(abab bcbc),	6			
Marot	Les Epigramm	XLIX	459	A Monsieur de J	II.269	L'argent par termes	1	8	8	(abab bcbc),	8			
Marot	Les Epigramm	LII	462	Du Baiser	II.270	Ce franc Baiser	1	8	8	(abab bcbc),	A		4+6	
Marot	Les Epigramm	LV	465	A Jane	II.272	Vostre bouche	1	8	8	(abab bcbc),	8			
Marot	Les Epigramm	LVI	466	A la Royné de N	II.272	Nous fusmes	1	8	8	(abab bcbc),	8			
Marot	Les Epigramm	LIX	469	A Maurice de Sc	II.274	En m'oyant chanter	1	8	8	(abab bcbc),	8			
Marot	Les Epigramm	LXI	471	Il salue Anne	II.275	Dieu te gard	1	8	8	(abab bcbc),	A		4+6	
Marot	Les Epigramm	LXII	472	Dialogue de luy,	II.275	Muse, dy moy	1	8	8	(ab,ab, bc,bc),	A		4+6	
Marot	Les Epigramm	LXV	475	Replicque de Ma	II.277	Je n'ay pas dict	1	8	8	(abab bcbc),	A		4+6	
Marot	Les Epigramm	LXXIV	484	Du moys de Ma	II.281	Moys amoureux	1	8	8	(abab bcbc),	A		4+6	
Marot	Les Epigramm	LXXV	485	De son feu, & de	II.282	Puis qu'au milieu	1	8	8	(abab bcbc),	A		4+6	
Marot	Les Epigramm	III	496	Au Roy, nostre s	II.288	Si en Villon	1	8	8	(abab bcbc),	A		4+6	

Marot (?)	Les Epigramm	V	498	Huictain	II.289	Le Roy, ayment	1	8	8	(abab bcbc),	A		4+6	
Marot ?	Les Epigramm	VI	499	Remede contre	II.289	Recipe assis	3	8	24	(abab bcbc),	8			
Marot	Les Epigramm	XXI	515	A la ville de Paris	II.298	Paris, tu m'as fait	1	8	8	(abab bcbc),	8			
Marot	Les Epigramm	XXV	519	Sur la devise de	II.300	La devise de l'empere	1	8	8	(abab bcbc),	8			
Marot	Les Epigramm	XXX.3	526	Pour le Perron d	II.304	Vous chevaliers errans	1	8	8	(abab bcbc),	C		6+6	
Marot	Les Epigramm	XXXI	528	De Monsieur du	II.305	Toy noble esprit	1	8	8	(abab bcbc),	A		4+6	
Marot	Les Epigramm	XXXV	531	A l'Empereur	II.307	Lors que (Cesar)	1	8	8	(abab bcbc),	A		4+6	
Salel ? Ma	Les Epigramm	XXXVIII	534	De la Ville de Ly	II.308	On dira	1	8	8	(abab bcbc),	8			
Marot	Les Epigramm	XXXIX	535	A une, dont il ne	II.309	Puisqu'il convient	1	8	8	(abab bcbc),	A		4+6	
Marot	Les Epigramm	XLI	537	De Alix, & de Ma	II.310	Martin estoit	1	8	8	(abab bcbc),	A		4+6	
Marot	Les Epigramm	XLII	538	D'un Cheval, & d	II.310	Si j'ay comptant	1	8	8	(abab bcbc),	A		4+6	
Marot	Les Epigramm	XLIV	540	A une Dame de	II.311	Si le loysir	1	8	8	(abab bcbc),	A		4+6	
	Les Epigramm	XLV	541	Responce par L	II.312	Quant tu voudras	1	8	8	(abab bcbc),	A		4+6	
Marot	Les Epigramm	XLVIII.2	545	Mommerie de q	II.313	Pour resjouyr	1	8	8	(abab bcbc),	8			
Marot	Les Epigramm	XLVIII.5	548	Mommerie de q	II.314	Recevez en gré	1	8	8	(abab bcbc),	8			
Marot	Les Epigramm	XLVIII.6	549	Mommerie de q	II.315	C'est ung don fait	1	8	8	(abab bcbc),	A		4+6	
Marot	Les Epigramm	XLIX	550	D'ysabeau	II.315	Ysabeau, ceste fine m	1	8	8	(abab bcbc),	8			
Marot	Les Epigramm	L	551	Huictain	II.315	J'ay une lettre	1	8	8	(abab bcbc),	A		4+6	
Marot	Les Epigramm	LIII	554	Huictain	II.317	Plus ne suis	1	8	8	(abab bcbc),	8			
	Les Epigramm	LIV	555	Responce au hu	II.317	Ne menez plus	1	8	8	(abab bcbc),	8			
Marot	Les Epigramm	LV	556	Sur le mesme p	II.318	Pourquoy voulez	1	8	8	(abab bcbc),	8			
Marot	Les Epigramm	LVI	557	A Anne	II.318	Le cler Soleil	1	8	8	(abab bcbc),	A		4+6	vers 5 manquant
Marot	Les Epigramm	LXVII	568	Du mesme, aux	II.323	Des bons propoz	1	8	8	(abab bcbc),	A		4+6	
Marot	Les Epigramm	LXIX	570	De Frere Thibau	II.324	Frere Thibaud	1	8	8	(abab bcbc),	A		4+6	
Gelais ? M	Les Epigramm	LXXVI	577	D'Annette & Ma	II.328	Ces jours passez	1	8	8	(abab bcbc),	A		4+6	
Marot	Les Epigramm	LXXVII	578	A une vieille, pri	II.328	Veux tu, vieille ridée	1	8	8	(abab bcbc),	8			
Marot	Les Epigramm	LXXVIII	579	Du tetin de Cata	II.329	Celuy qui dit	1	8	8	(abab bcbc),	8			
Marot	Les Epigramm	LXXXI	582	D'un amoureux	II.330	L'autre jour	1	8	8	(abab bcbc),	8			
Marot	Les Epigramm	LXXXII	583	A une Dame de	II.331	Ma Dame	1	8	8	(abab bcbc),	8			
Marot	Les Epigramm	LXXXIII	584	Du petit Pierre &	II.331	Le petit Pierre	1	8	8	(abab bcbc),	A		4+6	
Marot	Les Epigramm	LXXXIV	585	De Nanny	II.332	Nanny desplaist	1	8	8	(abab bcbc),	A		4+6	

Gelais ? M	Les Epigramm	LXXXVIII	589	A Anne	II.334	L'heur ou malheur	1	8	8	(abab bcbc),	A		4+6
Marot	Les Epigramm	LXXXIX	590	D'une, qui alla v	II.334	Une Catin	1	8	8	(abab bcbc),	A		4+6
Marot	Les Epigramm	XC	591	D'un escolier, &	II.335	Comme une escolier	1	8	8	(abab bcbc),	8		
Marot	Les Epigramm	XCVI	597	A madame de la	II.337	Adieu ce bel oeil	1	8	8	(abab bcbc),	8		
Marot	Les Epigramm	I	601	Au Roy	II.341	Quoy que souvent	1	8	8	(abab bcbc),	A		4+6
Marot	Les Epigramm	VI	606	D'une qui se var	II.347	Vous estes belle	1	8	8	(abab bcbc),	8		
Marot	Les Epigramm	VIII	608	De Jehan Jehan	II.348	Tu as tout seul	1	8	8	(abab bcbc),	A		4+6
Marot	Les Epigramm	XI	611	A une Layde	II.350	Tousjours voudriez	1	8	8	(abab bcbc),	A		4+6
Marot	Les Epigramm	XV	616	D'Alix	II.352	Jamais Alix	1	8	8	(abab bcbc),	A		4+6
Marot	Les Epigramm	XVI.2	618	Au mesme, Huic	II.353	Rouillet, quand Monsie	1	8	8	(abab bcbc),	8		
Marot	Les Epigramm	XVII	619	A Ysabeau	II.354	Ysabeau, Lundy	1	8	8	(abab bcbc),	8		
Marot	Les Epigramm	XIX	621	D'une vieille	II.355	S'il m'en souvient	1	8	8	(abab bcbc),	A		4+6
Marot	Les Epigramm	XXI	624	De Macée	II.356	Maccée me veulx	1	8	8	(abab bcbc),	8		
Marot	Les Epigramm	XXVII	630	A Geoffroy Brus	II.360	Tu painctz ta barbe	1	8	8	(abab bcbc),	A		4+6
Marot	Les Epigramm	XXIX	632	A Estienne Dole	II.362	Tant que voudras	1	8	8	(abab bcbc),	A		4+6
Marot	Les Epigramm	XXX	633	D'un Lymosin	II.362	C'est grand cas	1	8	8	(abab bcbc),	8		
Marot	Les Epigramm	XXXII	635	Du Curé. Imitati	II.364	Au curé	1	8	8	(abab bcbc),	8		
Marot	Le Cymetiere	III	682	Epitaphe de Ma	II.392	Cy gist l'espouse	1	8	8	(abab bcbc),	A		4+6
Marot	Le Cymetiere	X	689	De Martin	II.396	Cy gist, pour Alix	1	8	8	(abab bcbc),	8		
Marot	Six Sonnetz de	VII	708	Epitaphe de ma	II.498	En petit lieu	1	8	8	(abab bcbc),	A		4+6
Marot	Trois colloques	I.2	711	Colloque intitulé	II.517	<i>Entendez (Lecteur)</i>	1	8	8	(abab bcbc),	8		
Marot	Vingts Psalmes envoyes a		748	Clement Marot a	II.630	Puis que voulez	1	8	8	(abab bcbc),	A		4+6
Marot	Vingts Psalmes	XXII.1	771	Prieres - Priere	II.678	O SOUVERAIN Pasteu	1	8	8	(abab bcbc),	8		
Marot	Vingts Psalmes	XXII.2	772	Prieres - Apres l	II.679	Pere Eternel	1	8	8	(abab bcbc),	8		
Marot ?	Oeuvres de CM	VIII	782	Huictain contre l	II.710	Dolet, enquis	1	8	8	(abab, bcbc),	A		4+6
Marot ?	Les Fleurs de l	IV	795	Ung Cueur amo	II.730	Dame, c'est vous	1	8	8	(abab bcbc),	A		4+6
Marot ?	Appendice	XI.3	820	Epigrammes - H	II.767	Vostre obligé	1	8	8	(abab bcbc),	A		4+6
Marot ??	Appendice	XI.5	822	Epigrammes - H	II.767	J'ay un joli	2	8	16	(abab bcbc),	8		
Marot	Ballades	III	43	D'ung qu'on app	I.112	Pour courir en poste	B	8/4	28	[abaB bcbC], / [bB cC],	8		
Marot	Ballades	V	45	A ma Dame	I.114	Princesse au cueur	B	8/4	28	[abab bcbC], / [bc bC],	8		
Marot	Ballades	VI	46	D'ung amant fer	I.115	Pres de toy,	B	8/4	28	[abab bcbC], / [bc bC],	8		

Marot	Ballades	XIV	54	Contre celle qui	I.126	Ung jour rescripviz	B	8/4	28	[abab bcbC], / [bc bC],	8			
Marot	Les Elegies	X	183	La Dixiesme Ele	I.249	Amour me voyant	B	8/4	28	[abab bcbC], / [bc bC],	8			
Marot	Les Chantz div	XII	245	Chant de May	I.366	En ce beau Moys	B	8/4	28	[abab bcbC], / [bc bC],	8			
Marot	Les Chantz div	XIII	246	Chant de May, e	I.367	Voulientiers en ce Moys	B	8/4	28	[abab bcbC], / [bc bC],	8			
Marot	Chansons	IX	133	Chanson IX	I.183	Quand j'ay pensé	3	8	24	(abab ccdd),	A	----8888,	4+6	
Marot	Chansons	XXX	154	Chanson XXX	I.194	J'ayme le cueur de m'A	2	8	16	(abab ccdd),	7			
Marot	Chansons	XI	135	Chanson XI	I.185	Qui veult avoir lyesse	2	8	16	(abab cdcd),	6			
Marot	Chansons	XXXI	155	Chanson XXXI	I.194	Si je vy en peine	2	8	16	(abab cdcd),	8/6	-6-6 -6-6,		
Marot	Les Epigramm	XCIV	595	Huictain à M. M	II.337	L'Espitre, & l'Epigramm	1	8	8	(abab, cdcd),	6			
Marot	Trente premier	XXVIII	744	Psal. 130	II.622	Du fond de ma pensée	4	8	32	(ab ab,cd cd,),	6			
Marot	Les Fleurs de l	VIII	799	Le Prince des po	II.733	Chascun t'oyant,	1	8	8	(abab cddc),	A		4+6	
Marot	Chansons	XXXIV	158	Chanson XXXIV	I.196	Puis que de vous	1	8	8	(abba, acac),	A		4+6	
Marot	Chansons	XXXIX	163	Chanson XXXIX	I.198	Si j'avoys tel credit	4	8	32	(abba acac),	6			
Marot ??	Les Epigramm	XI	504	Sur Juppiter ex	II.293	Tous les sermens	1	8	8	(abba acac),	A		4+6	
Marot	Les Epigramm	XIV.1	614	D'ung advocat ig	II.351	Tu veulx que bruyt	1	8	8	(abba, acac),	A		4+6	
Marot	Les Epigramm	XIV.2	615	D'ung advocat ig	II.352	Quand d'ung chascun	1	8	8	(abba, acac),	A		4+6	
Marot ? R	Appendice	XI.1	818	Epigrammes - H	II.765	Celluy qui est	1	8	8	(abb abb ab),	A		4+6	
Marot	Chansons	XXVIII	152	Chanson XXVIII	I.193	J'ay grand desir	1	9	9	(aab bcc ddb),	4/8	----88---		
Marot	Oeuvres de CN	IX	783	Neufvain Au Roy	II.710	Plaise au Roy	1	9	9	(abaab bcbc),	8			
Marot	Les Epistres	IV	18	Espitre en prose	I.82	Paix engendre Prosper	1	9	9	(ababbaacc),	8			chaîne
Marot	Chansons	XXII	146	Chanson XXII	I.190	Qui veult entrer en grâ	1	9	9	(ababbbcbc),	6			
Marot	Les Epigramm	LVII	467	A Anne, du jour	II.273	Puis que vous portez	1	9	9	(abab bcddc),	8			
Marot	Les Epigramm	LVIII	468	Des cerfz en rut	II.273	Les cerfz en rut	1	10	10	(aabccb bdbd),	A		4+6	
Marot	Les Epigramm	XX	514	Au Roy	II.298	Plaise au Roy	1	10	10	(abaab bacca),	8			
Marot	Les Epigramm	XLVIII	378	Au Duc d'Orléan	II.226	Prince, ce Griffon	1	10	10	(ab, aab bcbbc),	8			
Marot	Les Epigramm	VIII	418	De l'Amour chas	II.248	Amoureux suis	1	10	10	(abaab bcbbc),	A		4+6	
Marot	Les Epigramm	LXVI	567	Sur l'esleu Maca	II.323	Si sçavoir veulx	1	10	10	(abaab bcbbc),	A		4+6	
Marot	Les Epigramm	X	420	La Royne de Na	II.249	Si ceulx, à qui debvez	1	10	10	(abaab bcddc)	A		4+6	
Marot	Les Epigramm	XXXIV	530	De Madame de	II.306	Celle qui porte	1	10	10	(abaab bcddc),	A		4+6	
Marot ?	Les Fleurs de l	III	794	Amour parlant d	II.730	Puis que mon feu	1	10	10	(abaab, ccdd),	A		4+6	
Marot	Les Epigramm	LXII	392	A Ysabeau	II.232	Quand j'escrois	1	10	10	(abab aabaab),	A		4+6	

Marot ??	Les Epigramm	XIV	508	Dizain	II.294	Veu que suys né	1	10	10	(abab ba abab),	A		4+6	
Marot	Les Epigramm	V	415	A François Dau	II.247	Celluy, qui a	1	10	10	(abab ba acac),	A		4+6	
Marot	Les Epigramm	XXX	440	De la Duché d'E	II.259	Ce plaisant Val	1	10	10	(abab ba acac),	A		4+6	
Marot	Les Epigramm	XXXVIII	448	A Anne	II.263	Anne ma Soeur	1	10	10	(abab ba acac),	A		4+6	
Marot	Chansons	XXIV	148	Chanson XXIV	I.191	Quand vous vouldrez	2	10	20	(abab bbccdd),	8/2	----2222--,		
Marot	Chansons	XXV	149	Chanson XXV	I.192	Une pastourelle gentille	2	10	20	(abab bbccdd),	8/2	----2222--,		
Marot	Les Epigramm	III	332	De Dame Jane	II.204	C'est ung grand cas	1	10	10	(abab bc caca),	A		4+6	
Marot	<i>Le Temple de Cupido</i>		5	Le Temple de C	I.31	Ce Temple estoit,	14/14 a/t	10	280	(abab bc cdcd), / (abab bc cdcd)	A/8		4+6	
Marot	<i>Le Temple de Cupido</i>		5	Le Temple de C	I.31	Ce Temple estoit,	14/14 a/t	10	280	(abab bc cdcd), / (abab bc cdcd)	A/8		4+6	
Marot	Chansons	XXXVI	160	Chanson XXXVI	I.197	Pourtant si je suis Brur	1	10	10	(abab bc cdcd),	7			forme corrigée
Marot	Chansons	XXXVII	161	Chanson XXXVI	I.197	Pourtant si le Blanc	1	10	10	(abab bc cdcd),	7			forme corrigée
Marot	Les Epistres	XV	216	Audict Seigneur	I.315	Puissant Prelat	1	10	10	(abab bc cdcd),	A		4+6	
Marot	Les Chantz div	IV	237	Chant nuptial du	I.349	Qui est ce Duc	9	10	90	(abab bc cdcd),	A		4+6	
Marot	Le cymetiere	XXIV	271	De Madame de	I.387	Soubz ce Tombeau	1	10	10	(abab bc cdcd),	A		4+6	
Marot	Les Epigramm	II	331	De Barbe, & de	II.203	Quand je voy Barbe	1	10	10	(abab bc cdcd),	A		4+6	
Marot	Les Epigramm	IV	333	De ma Dame la	II.204	Ma Maistresse est	1	10	10	(abab bc cdcd),	A		4+6	
Marot	Les Epigramm	V	334	A Ysabeau	II.205	Qui en amour	1	10	10	(abab bc cdcd),	A		4+6	
Marot	Les Epigramm	VI	335	Du jour des Inno	II.205	Treschere soeur	1	10	10	(abab bc cdcd),	A		4+6	
Marot	Les Epigramm	VII	336	D'ung songe	II.206	La nuict passée	1	10	10	(abab bc cdcd),	A		4+6	
Marot	Les Epigramm	VIII	337	Du moys de May	II.206	May, qui portoit	1	10	10	(abab bc cdcd),	A		4+6	
Marot	Les Epigramm	IX	338	D'ung baiser ref	II.207	La nuict passée	1	10	10	(abab bc cdcd),	A		4+6	
Marot	Les Epigramm	XXI	351	A Monsieur le g	II.213	Quand par Acquits	1	10	10	(abab bc cdcd),	A		4+6	
Marot	Les Epigramm	XXII	352	Les dizain de M	II.214	L'an vingt, & sept	1	10	10	(abab bc cdcd),	A		4+6	
Marot	Les Epigramm	XXIII	353	Du depart de s'A	II.214	Elle s'en va	1	10	10	(abab bc cdcd),	A		4+6	
Marot	Les Epigramm	XXIV	354	D'Anne, qui luy j	II.215	Anne (par jeu)	1	10	10	(abab bc cdcd),	A		4+6	
Marot	Les Epigramm	XXV	355	A Anne	II.215	Si jamais fut	1	10	10	(abab bc cdcd),	A		4+6	
Marot	Les Epigramm	XXVI	356	De la Venus de	II.216	Ceste Deesse	1	10	10	(abab bc cdcd),	A		4+6	
Marot	Les Epigramm	XXXV	365	De Martin, & Ali	II.220	Martin menoit	1	10	10	(abab bc cdcd),	A		4+6	
Marot	Les Epigramm	XLI	371	A Pierre Vuyard	II.222	Ce meschant Corps	1	10	10	(abab bc cdcd),	A		4+6	
Marot	Les Epigramm	XLIV	374	D'une Espousée	II.224	L'Espousé	1	10	10	(abab bc cdcd),	8			
Marot	Les Epigramm	XLVI	376	De l'Abbé, & de	II.225	Monsieur l'Abbé	1	10	10	(abab bc cdcd),	A		4+6	

Marot	Les Epigramm	XLVII	377	De frere Thibault	II.226	Frere Thibault	1	10	10	(abab bc cdcd),	A		4+6	
Marot	Les Epigramm	LII	382	Du rys de ma Da	II.228	Elle est tresbien	1	10	10	(abab bc cdcd),	A		4+6	
Marot	Les Epigramm	LIII	383	Les cinq poincts	II.228	Fleur de quinze ans	1	10	10	(abab bc cdcd),	A		4+6	
Marot	Les Epigramm	LIV	384	D'Anne, à ce pr	II.229	Oùr parler	1	10	10	(abab bc cdcd),	A		4+6	
Marot	Les Epigramm	LVI	386	D'Heleine de To	II.230	Au moys de May	1	10	10	(abab bc cdcd),	A		4+6	
Marot	Les Epigramm	LX	390	Marot à ladicte D	II.231	Ung lourd vestu	1	10	10	(abab bc cdcd),	A		4+6	
Marot	Les Epigramm	LXI	391	De Blanche de T	II.232	Dedans le clos	1	10	10	(abab bc cdcd),	A		4+6	
Marot	Les Epigramm	LXIII	393	De Diane	II.233	Estre Phebus	1	10	10	(abab bc cdcd),	A		4+6	
Marot	Les Epigramm	LXIV	394	D'ung importun	II.233	Bren, laissez moy	1	10	10	(abab bc cdcd),	8			
Marot	Les Epigramm	LXVI	396	A ma Damoyssel	II.234	Mes yeulx sont bon	1	10	10	(abab bc cdcd),	A		4+6	
Marot	Les Epigramm	LXXI	401	D'entretenir Dan	II.236	Je ne sçauroys	1	10	10	(abab bc cdcd),	A		4+6	
Marot	Les Epigramm	LXXII	402	D'ung poursuyva	II.237	Je sens en moy	1	10	10	(abab bc cdcd),	A		4+6	
Marot	Les Epigramm	LXXIII	403	A celle, qui souh	II.237	Estre de vous	1	10	10	(abab bc cdcd),	A		4+6	
Marot	Les Epigramm	LXXIV	404	Du partement d'	II.238	Où allez vous	1	10	10	(abab bc cdcd),	A		4+6	
Marot	Les Epigramm	LXXV	405	De ma Dame Ys	II.238	Qui cuyderoit	1	10	10	(abab bc cdcd),	A		4+6	
Marot	Les Epigramm	LXXVI	406	Pour une Dame	II.239	Puis que noz cueurs	1	10	10	(abab bc cdcd),	A		4+6	
Marot	Les Epigramm	LXXVII	407	A la femme de T	II.239	La mignonne	1	10	10	(abab bc cdcd),	8			
Marot	Les Epigramm	III	413	A soyemesmes	II.246	Si tu n'es prins	1	10	10	(abab bc cdcd),	A		4+6	
Marot	Les Epigramm	VI	416	Pour ma Damoy	II.247	D'amour entiere	1	10	10	(abab bc cdcd),	A		4+6	
Marot	Les Epigramm	IX	419	Epigramme, qu'	II.249	Pour ung Dixain	1	10	10	(abab bc cdcd),	A		4+6	
Marot	Les Epigramm	XI	421	Replicque de Ma	II.250	Mes creanciers	1	10	10	(abab bc cdcd),	A		4+6	
Marot	Les Epigramm	XV	425	A nom d'une Da	II.252	Le Noeud jadis	1	10	10	(abab bc cdcd),	A		4+6	
Marot	Les Epigramm	XVI	426	A deux Soeurs L	II.252	Puis que vers vous	1	10	10	(abab bc cdcd),	A		4+6	
Marot	Les Epigramm	XXIV	434	A la bouche de l	II.256	Bouche de Coral	1	10	10	(abab bc cdcd),	8			
Marot	Les Epigramm	XXXI	441	Du passereau d	II.260	Las il est mort	1	10	10	(abab bc cdcd),	A		4+6	
Marot	Les Epigramm	XXXII	442	Pour Monsieur d	II.260	Or ça vous avez veu	1	10	10	(abab bc cdcd),	8			
Marot	Les Epigramm	XXXIII	443	La Royne de Na	II.261	Il pensoit bien	1	10	10	(abab bc cdcd),	A		4+6	
Marot	Les Epigramm	XXXIV	444	Response de M	II.261	Ce seroit trop	1	10	10	(abab bc cdcd),	A		4+6	
Marot	Les Epigramm	XXXV	445	A une Dame pos	II.262	Endormez bien	1	10	10	(abab bc cdcd),	A		4+6	
Marot	Les Epigramm	XXXIX	449	De Marguerite d	II.264	Ung chascun	1	10	10	(abab bc cdcd),	8			
Marot	Les Epigramm	XL	450	De sa Dame, &	II.264	Des que m'Amye	1	10	10	(abab bc cdcd),	A		4+6	

Marot	Les Epigramm	XLI	451	De Jane, Prince	II.265	Bien soyt venue	1	10	10	(abab bc cdcd),	A		4+6	
Marot	Les Epigramm	XLIII	453	Du conte de Lar	II.266	Le vertueux Conte	1	10	10	(abab bc cdcd),	A		4+6	
Marot	Les Epigramm	XLIV	454	D'Albert Joueur	II.266	Quand Orpheus	1	10	10	(abab bc cdcd),	A		4+6	
Marot	Les Epigramm	XLVIII	458	A sa commere	II.268	Pardonnez moy	1	10	10	(abab bc cdcd),	A		4+6	
Marot	Les Epigramm	L	460	Il convie troys P	II.269	Demain, que Sol	1	10	10	(abab bc cdcd),	A		4+6	
Marot	Les Epigramm	LI	461	Du Sire de Mont	II.270	Meur en conseil	1	10	10	(abab bc cdcd),	A		4+6	
Marot	Les Epigramm	LIV	464	A Anne	II.271	Puis qu'il vous plaist	1	10	10	(abab bc cdcd),	A		4+6	
Marot	Les Epigramm	LX	470	Au Poète Borbo	II.274	L'enfant Amour	1	10	10	(abab bc cdcd),	A		4+6	
Marot	Les Epigramm	LXIII	473	D'une Dame de	II.276	Ung jour la Dame	1	10	10	(abab bc cdcd),	A		4+6	
Marot	Les Epigramm	LXIV	474	Response faicte	II.276	Le peu d'Amour	1	10	10	(abab bc cdcd),	A		4+6	
Marot	Les Epigramm	LXVI	476	D'Anne	II.277	Jamais je ne confesse	1	10	10	(abab bc cdcd),	8			
Marot	Les Epigramm	LXVII	477	Au Roy de Nava	II.278	Mon second Roy	1	10	10	(abab bc cdcd),	A		4+6	
Marot	Les Epigramm	LXVIII	478	Du retour du Ro	II.278	Laissons ennuy	1	10	10	(abab bc cdcd),	A		4+6	
Marot	Les Epigramm	LXIX	479	De ma Dame de	II.279	A l'approcher	1	10	10	(abab bc cdcd),	A		4+6	
Marot	Les Epigramm	LXX	480	De l'entrée des	II.279	Prenons le cas	1	10	10	(abab bc cdcd),	A		4+6	
Marot	Les Epigramm	LXXII	482	A ma Dame de	II.280	Vous avez droit	1	10	10	(abab bc cdcd),	A		4+6	
Marot	Les Epigramm	LXXIII	483	A Renée de Par	II.281	Quand vous oyez	1	10	10	(abab bc cdcd),	A		4+6	
Marot	Les Epigramm	LXXVI	486	Au Roy	II.282	Tandis, que j'estoys	1	10	10	(abab bc cdcd),	8			
Marot	Les Epigramm	LXXVII	487	A maistre Guilla	II.283	Va tost Dixain	1	10	10	(abab bc cdcd),	A		4+6	
Sainte M	Les Epigramm	LXXXII	492	Sainte Marthe	II.285	Il fut un bruyt	1	10	10	(abab bc cdcd),	A		4+6	
Marot (?)	Les Epigramm	IV	497	Dizain sur le dic	II.288	De la Sorbonne	1	10	10	(abab bc cdcd),	A		4+6	
Marot	Les Epigramm	X	503	Dizain à ce prop	II.292	Au feu, en l'eau	1	10	10	(abab bc cdcd),	A		4+6	
Marot (?)	Les Epigramm	XV	509	Au grand Maistr	II.295	Il pleut au Roy	1	10	10	(abab bc cdcd),	A		4+6	
Marot	Les Epigramm	XVII	511	A Madame de F	II.296	Quant la vertu	1	10	10	(abab bc cdcd),	A		4+6	
Marot	Les Epigramm	XVIII	512	De marot sorty d	II.297	Mes Amys, j'ay changé	1	10	10	(abab bc cdcd),	8			
Marot	Les Epigramm	XXII	516	Au Roy, pour es	II.299	Ce nouvel an	1	10	10	(abab bc cdcd),	A		4+6	
Marot	Les Epigramm	XXIII	517	De la prise du C	II.299	C'est à François	1	10	10	(abab bc cdcd),	A		4+6	
Marot	Les Epigramm	XXVI	520	Contre Sagon	II.301	Si je fais parler	1	10	10	(abab bc cdcd),	8			
Du Val	Les Epigramm	XXXII	529	Responce de du	II.306	Toy noble esprit	1	10	10	(abab bc cdcd),	A		4+6	
Marot	Les Epigramm	XXXVI	532	De Viscontin, &	II.307	Incontinent que Viscon	1	10	10	(abab bc cdcd),	A		4+6	
Marot	Les Epigramm	XXXVII	533	D'un gros Prieur	II.308	Un gros Prieur	1	10	10	(abab bc cdcd),	A		4+6	

Marot	Les Epigramm	XLIII	539	D'une Dame des	II.311	Ains que me veoir	1	10	10	(abab bc cdcd),	A		4+6	
Marot	Les Epigramm	XLVI	542	A Monsieur Cras	II.312	Cesse, Crassus	1	10	10	(abab bc cdcd),	A		4+6	
Marot	Les Epigramm	LI	552	Dixain	II.316	Une dame du temps	1	10	10	(abab bc cdcd),	8			
Marot	Les Epigramm	LII	553	Du retour de Tal	II.316	Puis que voyons	1	10	10	(abab bc cdcd),	A		4+6	
Marot	Les Epigramm	LVII	558	Dizain	II.318	Malheureux suis	1	10	10	(abab bc cdcd),	A		4+6	
Marot	Les Epigramm	LVIII	559	Dizain au Roy, e	II.319	Lorsque la peur	1	10	10	(abab bc cdcd),	A		4+6	
Galland	Les Epigramm	LXII	563	A Marot, de Gall	II.321	Pour l'interest	1	10	10	(abab bccdc),	A		4+6	
Marot	Les Epigramm	LXIII	564	Response par C	II.321	Quand devers moy	1	10	10	(abab bc cdcd),	A		4+6	
Marot	Les Epigramm	LXIV	565	Audit Galland	II.322	Pensant en moy	1	10	10	(abab bc cdcd),	A		4+6	
Seysssel	Les Epigramm	LXV	566	Dizain, sur Thuc	II.322	Voyez l'histoire	1	10	10	(abab bc cdcd),	A		4+6	
Marot	Les Epigramm	LXX	571	De l'an 1544	II.325	Le cours du ciel	1	10	10	(abab bc cdcd),	A		4+6	
Marot	Les Epigramm	LXXIII	574	Du lieutenant de	II.326	Un lieutenant	1	10	10	(abab bc cdcd),	A		4+6	
Marot	Les Epigramm	LXXIV	575	D'un Moyne & d	II.327	Le Moyne un jour	1	10	10	(abab bc cdcd),	A		4+6	
Marot	Les Epigramm	LXXX	581	D'un Cordelier	II.330	Un Cordelier	1	10	10	(abab bc cdcd),	A		4+6	
Marot	Les Epigramm	LXXXV	586	D'un Ouy	II.332	Un Ouy	1	10	10	(abab bc cdcd),	8			
Marot	Les Epigramm	LXXXVII	588	De Robin & Cat	II.333	Un jour d'yver	1	10	10	(abab bc cdcd),	A		4+6	
Marot	Les Epigramm	XCV	596	Dizain, au mesm	II.337	Je ne suis pas	1	10	10	(abab bc cdcd),	A		4+6	
Marot	Les Epigramm	XCVII	598	Salutation du ca	II.338	Soit en ce camp	1	10	10	(abab bc cdcd),	A		4+6	
Marot	Les Epigramm	XCVIII	599	Clement Marot,	II.338	Bien peu d'enfans	1	10	10	(abab bc cdcd),	A		4+6	
Marot ?	Les Epigramm	XCIX	600	Dizain, ou non d	II.339	Madame, il n'est pas	1	10	10	(abab bc cdcd),	8			
Marot	Les Epigramm	II	602	A Monsieur Cas	II.342	Tu dis (Prelat)	1	10	10	(abab bc cdcd),	A		4+6	
Marot	Les Epigramm	V	605	De la tristesse d	II.346	C'est grand pitié	1	10	10	(abab bc cdcd),	A		4+6	
Marot	Les Epigramm	IX	609	A Hilaire	II.348	Des que tu viens	1	10	10	(abab bc cdcd),	8			
Marot	Les Epigramm	X	610	Dizain	II.349	Riche ne suis	1	10	10	(abab bc cdcd),	A		4+6	
Marot	Les Epigramm	XXIV	627	De la Formis en	II.358	Dessous l'Arbre	1	10	10	(abab bc cdcd),	8			
Marot	Les Epigramm	XXV	628	Du Savetier	II.359	Toy qui tirois	1	10	10	(abab bc cdcd),	A		4+6	
Jamet	Le Cymetiere	IX	688	Dixain de Lyon J	II.395	Dedans Paris	1	10	10	(abab bc cdcd),	A		4+6	
Du Val	Le Cymetiere	XV	694	Autre par Monsi	II.398	Pourquoy le corps	1	10	10	(abab bc cdcd),	A		4+6	
Malingre	Le Cymetiere	XVII	696	Epitaphe de Cle	II.399	Veulx tu sçavoir	1	10	10	(abab bc cdcd),	A		4+6	
Malingre	Le Cymetiere	XVIII	697	Autre, du mesm	II.400	Va où tu peulx	1	10	10	(abab bc cdcd),	A		4+6	
Marot ?	Oeuvres de CN	II	776	Le Riche en pau	II.691	J'ay prins plaisir	30	10	300	(abab bc cdcd),	A		4+6	forme corrigée

Marot	Oeuvres de CN	X	784	Dixain sur la Pa	II.711	Quand en mon nom	1	10	10	(abab bc cdcd),	A		4+6	
Rabelais ?	Appendice	VIII	807	Dizain de l'Ymag	II.760	Vous chevalier	1	10	10	(abab bc cdcd),	A		4+6	
Marot ? G	Appendice	XI.4	821	Epigrammes - D	II.767	Ung pellerin	1	10	10	(abab bc cdcd),	A		4+6	
Marot ??	Appendice	XI.6	823	Epigrammes - D	II.768	Un jour Martin	1	10	10	(abab bc cdcd),	A		4+6	
Marot	Les Epistres	II.4	15	L'epistre du des	I.75	Va t'en ailleurs	B	10/5	35	[abab bc cdcd], / [ccd cd],	A		4+6	
Marot	Ballades	II	42	Le cry du jeu de	I.110	Laissez à part	B	10/5	35	[abab bc cdcD], / [ccd cD],	A		4+6	
Marot	Ballades	VII	47	De la naissance	I.116	Quand Neptunus	B	10/5	35	[abab bc cdcD], / [ccd cD],	A		4+6	
Marot	Ballades	X	50	De paix, et de V	I.120	Quel hault souhait,	B	10/5	35	[abab bc cdcD], / [ccd cD],	A		4+6	
Marot	Ballades	XII	52	De Caresme	I.123	Cessez Acteurs	B	10/5	35	[abab bc cdcD], / [ccd cD],	A		4+6	
Gelais	Appendice	V	804	Ballade, ou non	II.756	Je vy n'aguere	B	10/5	35	[abab bc cdcD], / [ccd cD],	A		4+6	
Marot	Ballades	XIII	53	De la Passion	I.124	Le Pellican	B	10/7	37	[abab bc cdcD], / [bbc cdcD],	A		4+6	
Saint Rom	Le Cymetiere	XVI	695	Autre, par Saint	II.399	Ce Marot mort	1	10	10	(abab bc cdcd),	A		4+6	
Marot	Chansons	XXXV	159	Chanson XXXV	I.196	Vous perdez temps	1	10	10	(abab ccddee),	A/6	----6666--	4+6	
Marot	Les Epigramm	XXIX	439	De ma mere par	II.259	Si mon poil	1	10	10	(abba ac cdcd),	8			
Marot	Oeuvres de CN	XV.1	789	Le Balladin & de	II.716	Noble Seigneur	1	11	11	(aabaab bbcbcb),	A		4+6	
Marot	Les Fleurs de l	VII	798	Icelluy Prince P	II.732	Loyaulx amans,	B	11/5	60	[abaab ccb dcD], / [ccd cD],	A		4+6	
Marot	Les Complainctes		27	Complaincte d'u	I.97	O que le sens de mon	6	11	66	(abab bc cdccd),	A		4+6	
Marot	Les Complainctes		26	Complaincte du	I.95	O terre basse,	3/3 a/b	11/13	33	(abab bc cdccd) / (abab bccdd dedE),	A		4+6	
Marot	Ballades	XI	51	Du jour de Noël	I.122	Or est Noel	B	11/6	39	[abab bcc dedE], / [cc de dE],	A		4+6	
Marot	Ballades	VIII	48	Du triumphe d'A	I.118	A camps des Roys	B	11/5	38	[abab ccd dedE], / [dde dE],	A		4+6	
Marot	Ballades	IX	49	De l'arrivée	I.119	Devers Haynault	B	11/5	38	[abab ccd dedE], / [dde dE],	A		4+6	
Marot	Ballades	XV.2	56	Chant Royal de	I.127	Lors que le Roy	B	11/5	60	[abab ccd dedE], / [dde dE],	A		4+6	
Marot	Les Chantz div	V	238	Chant Royal de	I.352	Dedans Syon	CR	11/5	60	[abab ccd dedE], / [dde dE],	A		4+6	
Marot	Les Chantz div	VI	239	Chant Pastoral,	I.354	N'y pense plus, Prince	B	11/5	60	[abab ccd dedE], / [dde dE],	A		4+6	
Marot	Les Chantz div	VII	240	Chant de joye c	I.355	Ilz sont venuz	B	11/5	60	[abab ccd dedE], / [dde dE],	A		4+6	
Marot	Les Chantz div	VIII	241	Chant Royal Ch	I.357	Qui ayme Dieu	CR	11/5	60	[abab ccd dedE], / [dde dE],	A		4+6	
Marot	Les Chantz div	IX	242	Chant Royal dor	I.359	Prenant repos	CR	11/5	60	[abab ccd dedE], / [dde dE],	A		4+6	
Marot ? R	Oeuvres de CN	XII	786	Chant Royal. La	II.713	N'est il fascheux	CR	11/5	60	[abab ccd dedE], / [dde dE],	A		4+6	
Marot	Chansons	XVI	140	Chanson XVI	I.187	J'ay contenté	2	12	24	[aabaab bbabbA],	4	-----8888,		
Marot	Les Epigramm	XLII	372	Au Roy	II.223	Plaise au Roy	1	12	12	(abaab bc cdccd),	8			
Marot	Les Chantz div	III.1	235	Le Chant des Vi	I.347	Ung jour estant seulet	6	12	72	(abaab bcc deed),	A		4+6	suivi souscript° (a

Marot	Les Epigramm	XXX.4	527	Pour le Perron d	II.305	C'est pour la souvenan	1	12	12	(abab bcbc adad),	8			
Marot		0	1	Marot à son Livr	15	Racler je veux	1	12	12	(abab, bcbc, cdcd),	A		4+6	
Marot	Pièces liminaires de LA S		167	Translation des	I.205	Ces Oeuvres de Marot	1	12	12	(abab bcbc cdcd),	C		6+6	
Marot	Les Epigramm	LXXXIII	493	A Anne	II.286	Puis que les vers	1	12	12	(abab bcbc cdcd),	A		4+6	
Marot	Les Epigramm	LX	561	Epigramme à la	II.320	Si mon Seigneur	1	12	12	(abab bcbc cdcd),	A		4+6	
Marot	Les Epigramm	LXVIII	569	Au Roy, pour es	II.324	Si le Roy seul	1	12	12	(abab bcbc cdcd),	A		4+6	
Marot	Les Fleurs de l	V	796	Icelluy prince de	II.731	Le Dieu des Jardins	1	12	12	(abab bcbc cdcd),	8			
Marot	Les Epigramm	XXX.1	524	Pour le Perron d	II.303	Tous chevaliers	1	12	12	(abab bccb ddee),	A		4+6	
Marot	Les Epigramm	LXXXI	491	A Cravan, sien A	II.285	Amy Cravan	1	12	12	(abab, bcc, ddede),	A		4+6	
Marot	Les Epigramm	LXXI	572	D'un usurier, pris	II.325	Un usurier	1	12	12	(abab bccd dede),	A		4+6	
Marot	Les Epigramm	LXXII	573	D'un avocat jou	II.326	Un avocat	1	12	12	(abab bccd dede),	A		4+6	
Marot	Ballades	I	41	Des enfans sans	I.109	Qui sont ceulx là	B	12/7	43	[abab bccd dedE], / [ccd dedE],	A		4+6	
Marot	Ballades	IV	44	De soy mesme	I.113	Musiciens à la voix	B	12/7	43	[abab bccd dedE], / [ccd dedE],	A		4+6	
Rabelais	Appendice	VI	805	Chant Royal de	II.757	Le trespuissant Dieu	CR	13/6	71	[aabaab bc cdcdD], / [ccd ccD]	A		4+6	
Marot	Les Epigramm	LXI	562	Contre l'inique. A	II.320	Fuyez, fuyez	1	13	13	(aabaab bd dedde),	A		4+6	
Rabelais	Appendice	VII	806	Epitaphe de Ma	II.759	De Dieu formée	1	13	13	(abccb bd dedde),	A		4+6	
Marot	Chansons	XII	136	Chanson XII	I.185	Tant que vivray	2	13	26	(aabaab ccd deed),	A	-----4444448,	4+6	
Marot	Le Cymetiere	XI	690	Epitaphe nouve	II.396	Cy gist Martin	1	13	13	(abab baac aacac),	A		4+6	
Marot	Les Complainctes		26	Complaincte du	I.95	O terre basse,	3/3 a/b	11/13	39	(abab bc cdccd) / (abab bccd c	A		4+6	
Marot	Les Epigramm	XI	340	De la Rose env	II.208	La belle Rose	1	14	14	(abab bc cdcd, efef),	A		4+6	dizain + quatrain
Marot	Les Epigramm	XVI	345	A Lynote la Ling	II.211	Lynote	1	16	16	(aabaabaab bbbabbba)	2	----- ---8---8		
FORMES FIXES														
Marot	Les Epigramm	XIX	513	Sonnet à Madan	II.297	Me souvenant	sonnet	14	14	(abba, abba, ccd, ccd),	A		4+6	
Marot	Les Epigramm	XXIV	518	Sonnet de la diff	II.300	L'un s'est veu pris	sonnet	14	14	(abba, abba, ccd, ccd),	A		4+6	
Gelais ? M	Oeuvres de CN	VII	781	Sonnet par Mar	II.709	Voyant ces mons	sonnet	14	14	(abba, abba, ccd, ddc),	A		4+6	
Marot	Les Epigramm	LXXI	481	Pour le May plan	II.280	Au Ciel n'y a	sonnet	14	14	(abba, abba, ccd, eed),	A		4+6	
Marot	Les Epigramm	LXXVIII	488	Response à deu	II.283	Adolescents qui la peir	sonnet	14	14	(abba, abba, ccd, eed),	A		4+6	
Marot	Six Sonnetz de	I	702	<i>Voy che ascolat</i>	II.494	Vous qui oyez	sonnet	14	14	(abba, abba, ccd, eed),	A		4+6	
Marot	Six Sonnetz de	II	703	<i>O passy sparsy,</i>	II.495	O pas espars	sonnet	14	14	(abba, abba, ccd, eed),	A		4+6	
Marot	Six Sonnetz de	III	704	<i>Chi vuol veder q</i>	II.495	Qui voudra veoir	sonnet	14	14	(abba, abba, ccd, eed),	A		4+6	
Marot	Six Sonnetz de	IV	705	<i>Lasciato hai mol</i>	II.496	Mort, sans soleil	sonnet	14	14	(abba, abba, ccd, eed),	A		4+6	

Marot	Six Sonnetz de	V	706	<i>Gli angeli eletti</i>	II.496	Le premier jour	sonnet	14	14	(abba, abba, ccd, eed),	A		4+6	
Marot	Six Sonnetz de	VI	707	<i>Da piu begli occ</i>	II.497	Des plus beaux yeulx	sonnet	14	14	(abba, abba, ccd, eed),	A		4+6	
Marot ??	Appendice	IX.3	810	Rondeaux de l'A	II.761	Qui ses besoignes	R3	3, 2, 3,	8	(aba, bb*, aab*,),	8	____, ____*, ____*,		
Marot	Rondeaux	V	61	De l'Amoureux a	I.133	Au feu	R4	4, 2, 4,	10	(abba, ab*, abba*,)	8	____, ____*, ____*,		
Marot	Rondeaux	VI	62	A une mesdisan	I.133	On me l'a dit	R4	4, 2, 4,	10	(abba, ab*, abba*,)	8	____, ____*, ____*,		
Marot	Rondeaux	VII	63	A ung Poète ign	I.134	Qu'on meine aux Chan	R4	4, 2, 4,	10	(abba, aba, abba*,)	8	____, ____*, ____*,		
Gaillarde	Rondeaux	XX	76	Responce au pr	I.143	De m'acquiter	R4	4, 2, 4,	10	(abba, ab*, abba*,)	A	____, ____*, ____*,	4+6	
Marot	Rondeaux	XXVI	82	De compter sa F	I.148	De Fortune	R4	4, 2, 4,	10	(abba, ab*, abba*,)	8	____, ____*, ____*,		
Marot	Rondeaux	XLI	97	Aux Damoysele	I.159	Bon jour	R4	4, 2, 4,	10	(abba, ab*, abba*,)	8	____, ____*, ____*,		
Marot	Les Epigramm	IX	502	Responce de Cl	II.292	En l'eau, en l'eau,	R4	4, 2, 4,	10	(abba, ba*, abba*,)	A	____, ____*, ____*,	4+6	
Marot ?	Appendice	X.2	815	Aultres rondeau	II.764	Oyez le guay	R4	4, 2, 4,	10	(abba, ab*, abba*,),	8	____, ____*, ____*,		
Marot	Les Epistres	I.3	11	Epistre de Magu	I.71	Comme Dido,	R5	5, 3, 5,	13	(aabba, aab*, aabba*,)	A	____, ____*, ____*	4+6	
Marot	Les Epistres	II.2	13	L'epistre du des	I.72	Mille douleurs	R5	5, 3, 5,	13	(aabba, aab*, aabba*,)	A	____, ____*, ____*	4+6	
Marot	Les Epistres	II.3	14	L'epistre du des	I.74	Trop hardiment	R5	5, 3, 5,	13	(aabba, aab*, aabba*,)	A	____, ____*, ____*	4+6	
Marot	Rondeaux	I	57	Rondeau respor	I.130	En ung Rondeau	R5	5, 3, 5,	13	(aabba, aab*, aabba*,)	A	____, ____*, ____*	4+6	
Marot	Rondeaux	II	58	A ung creancier	I.131	Ung bien petit	R5	5, 3, 5,	13	(aabba, aab*, aabba*,)	A	____, ____*, ____*	4+6	
Marot	Rondeaux	III	59	Du Disciple sous	I.131	Du premier coup	R5	5, 3, 5,	13	(aabba, aab*, aabba*,)	A	____, ____*, ____*	4+6	
Marot	Rondeaux	IV	60	De celluy, qui in	I.132	A mon plaisir	R5	5, 3, 5,	13	(aabba, aab*, aabba*,)	A	____, ____*, ____*	4+6	
Marot	Rondeaux	VIII	64	De la jeune Dam	I.135	En languissant	R5	5, 3, 5,	13	(aabba, aab*, aabba*,)	A	____, ____*, ____*	4+6	
Marot	Rondeaux	IX	65	Du mal content	I.135	D'estre amoureux	R5	5, 3, 5,	13	(aabba, aab*, aabba*,)	A	____, ____*, ____*	4+6	
Marot	Rondeaux	X	66	De l'absent de s	I.136	Tout au rebours	R5	5, 3, 5,	13	(aabba, aab*, aabba*,)	A	____, ____*, ____*	4+6	
Marot	Rondeaux	XI	67	De l'Amant dolo	I.137	Avant mes jours	R5	5, 3, 5,	13	(aabba, aab*, aabba*,)	A	____, ____*, ____*	4+6	
Marot	Rondeaux	XII	68	A monsieur de F	I.137	Là où sçavez	R5	5, 3, 5,	13	(aabba, aab*, aabba*,)	A	____, ____*, ____*	4+6	
Marot	Rondeaux	XIII	69	De la mort de M	I.138	D'un coup d'estoc	R5	5, 3, 5,	13	(aabba, aab*, aabba*,)	A	____, ____*, ____*	4+6	
Marot	Rondeaux	XIV	70	A ung Poète fra	I.139	Mieulx resonnant	R5	5, 3, 5,	13	(aabba, aab*, aabba*,)	A	____, ____*, ____*	4+6	
Marot	Rondeaux	XV	71	Au Seigneur The	I.140	Plus proffitable	R5	5, 3, 5,	13	(aabba, aab*, aabba*,)	A	____, ____*, ____*	4+6	
Marot	Rondeaux	XVI	72	A Estienne du T	I.140	Tant est subtil	R5	5, 3, 5,	13	(aabba, aab*, aabba*,)	A	____, ____*, ____*	4+6	
Clavier	Rondeaux	XVII	73	Estienne Clavier	I.141	Pour bien louer	R5	5, 3, 5,	13	(aabba, aab*, aabba*,)	A	____, ____*, ____*	4+6	
Marot	Rondeaux	XVIII	74	Responce dudid	I.142	Pour bien louer	R5	5, 3, 5,	13	(aabba, aab*, aabba*,)	A	____, ____*, ____*	4+6	
Marot	Rondeaux	XIX	75	A ma Dame Jeh	I.143	D'avoir le pris	R5	5, 3, 5,	13	(aabba, aab*, aabba*,)	A	____, ____*, ____*	4+6	
Marot	Rondeaux	XXI	77	A celluy dont les	I.144	Veu ton esprit	R5	5, 3, 5,	13	(aabba, aab*, aabba*,)	A	____, ____*, ____*	4+6	

Marot	Rondeaux	XXII	78	A la louange de	I.145	Sans riens blasmer	R5	5, 3, 5,	13	(aabba, aab*, aabba*.)	A	____, __*, __*,	4+6	
Marot	Rondeaux	XXIII	79	A ses Amys	I.145	Il n'en est rien	R5	5, 3, 5,	13	(aabba, aab*, aabba*.)	A	____, __*, __*,	4+6	
Marot	Rondeaux	XXIV	80	D'ung qui se pla	I.146	Depuis quatre ans	R5	5, 3, 5,	13	(aabba, aab*, aabba*.)	A	____, __*, __*,	4+6	
Marot	Rondeaux	XXV	81	D'ung se compla	I.147	Fausse Fortune	R5	5, 3, 5,	13	(aabba, aab*, aabba*.)	A	____, __*, __*,	4+6	
Marot	Rondeaux	XXVII	83	Du confict en do	I.148	Si j'ay du mal	R5	5, 3, 5,	13	(aabba, aab*, aabba*.)	A	____, __*, __*,	4+6	
Marot	Rondeaux	XXVIII	84	Rondeau par co	I.149	En esperant	R5	5, 3, 5,	13	(aabba, aab*, aabba*.)	A	____, __*, __*,	4+6	
Marot	Rondeaux	XXIX	85	Aux Amys, & Sc	I.150	En grand regret	R5	5, 3, 5,	13	(aabba, aab*, aabba*.)	A	____, __*, __*,	4+6	
Marot	Rondeaux	XXX	86	Du Vendredy sa	I.150	Dueil, ou plaisir	R5	5, 3, 5,	13	(aabba, aab*, aabba*.)	A	____, __*, __*,	4+6	
Marot	Rondeaux	XXXI	87	De la Conceptio	I.151	Comme Nature	R5	5, 3, 5,	13	(aabba, aab*, aabba*.)	A	____, __*, __*,	4+6	
Marot	Rondeaux	XXXII	88	De la veue des f	I.152	De deux grands Roys	R5	5, 3, 5,	13	(aabba, aab*, aabba*.)	A	____, __*, __*,	4+6	
Marot	Rondeaux	XXXIII	89	De ceulx, qui all	I.153	Aux Champs	R5	5, 3, 5,	13	(aabba, aab*, aabba*.)	A	____, __*, __*,	4+6	
Marot	Rondeaux	XXXIV	90	Au Roy, pour av	I.153	Au departir	R5	5, 3, 5,	13	(aabba, aab*, aabba*.)	A	____, __*, __*,	4+6	
Marot	Rondeaux	XXXV	91	De celle, qui pou	I.154	Soubz esperance	R5	5, 3, 5,	13	(aabba, aab*, aabba*.)	A	____, __*, __*,	4+6	
Marot	Rondeaux	XXXVI	92	D'ung lieu de pla	I.155	Plus beau, que fort	R5	5, 3, 5,	13	(aabba, aab*, aabba*.)	A	____, __*, __*,	4+6	
Marot	Rondeaux	XXXVII	93	Des Nonnes, qu	I.156	Hord du Couvent	R5	5, 3, 5,	13	(aabba, aab*, aabba*.)	A	____, __*, __*,	4+6	
Marot	Rondeaux	XXXVIII	94	D'alliance de Pe	I.156	Ung mardi gras	R5	5, 3, 5,	13	(aabba, aab*, aabba*.)	A	____, __*, __*,	4+6	
Marot	Rondeaux	XXXIX	95	De sa grand Am	I.157	Dedans Paris	R5	5, 3, 5,	13	(aabba, aab*, aabba*.)	8	____, __*, __*,		
Marot	Rondeaux	XL	96	De trois Alliance	I.158	Tant & plus	R5	5, 3, 5,	13	(aabba, aab*, aabba*.)	8	____, __*, __*,		
Marot	Rondeaux	XLII	98	De celluy, qui no	I.159	A mon desir	R5	5, 3, 5,	13	(aabba, aab*, aabba*.)	A	____, __*, __*,	4+6	
Marot	Rondeaux	XLIII	99	Des trois couleu	I.160	Gris, Tanné, Noir	R5	5, 3, 5,	13	(aabba, aab*, aabba*.)	A	____, __*, __*,	4+6	
Marot	Rondeaux	XLIX	100	D'ung soy deffia	I.161	Plus qu'en aultre lieu	R5	5, 3, 5,	13	(aabba, aab*, aabba*.)	A	____, __*, __*,	4+6	
Marot	Rondeaux	XLV	101	De celluy, qui ne	I.161	Toutes les nuictz	R5	5, 3, 5,	13	(aabba, aab*, aabba*.)	A	____, __*, __*,	4+6	
Marot	Rondeaux	XLVI	102	De celluy, qui en	I.162	De nuict, & jour	R5	5, 3, 5,	13	(aabba, aab*, aabba*.)	A	____, __*, __*,	4+6	
Marot	Rondeaux	XLVII	103	Du content en A	I.163	Là me tiendray	R5	5, 3, 5,	13	(aabba, aab*, aabba*.)	A	____, __*, __*,	4+6	
Marot	Rondeaux	XLVIII	104	De celluy, qui es	I.163	Tout à part soy	R5	5, 3, 5,	13	(aabba, aab*, aabba*.)	A	____, __*, __*,	4+6	
Marot	Rondeaux	XLIX	105	De celluy, de qu	I.164	Jusque à la mort	R5	5, 3, 5,	13	(aabba, aab*, aabba*.)	A	____, __*, __*,	4+6	
Marot	Rondeaux	L	106	De l'Amant marr	I.165	Du tout	R5	5, 3, 5,	13	(aabba, aab*, aabba*.)	A	____, __*, __*,	4+6	
Marot	Rondeaux	LI	107	D'alliance de So	I.165	Par alliance	R5	5, 3, 5,	13	(aabba, aab*, aabba*.)	A	____, __*, __*,	4+6	
Marot	Rondeaux	LII	108	D'une Dame, ay	I.166	Grande vertu	R5	5, 3, 5,	13	(aabba, aab*, aabba*.)	A	____, __*, __*,	4+6	
Marot	Rondeaux	LIII	109	A la jeune Dame	I.167	Par seulle amour	R5	5, 3, 5,	13	(aabba, aab*, aabba*.)	A	____, __*, __*,	4+6	
Marot	Rondeaux	LIV	110	A une Dame, po	I.168	Tant seulement	R5	5, 3, 5,	13	(aabba, aab*, aabba*.)	A	____, __*, __*,	4+6	

Marot	Rondeaux	LV.2	112	A une Dame po	I.169	Trop plus qu'en aultre	R5	5, 3, 5,	13	(aabba, aab*, aabba*.)	A	____, __*, __*,	4+6	
Marot	Rondeaux	LVI	113	A la fille d'ung P	I.169	Au temps passé	R5	5, 3, 5,	13	(aabba, aab*, aabba*.)	A	____, __*, __*,	4+6	
Marot	Rondeaux	LVII	114	Du baiser de s'A	I.170	En la baisant	R5	5, 3, 5,	13	(aabba, aab*, aabba*.)	A	____, __*, __*,	4+6	
Marot	Rondeaux	LVIII	115	Pour ung, qui es	I.171	Loing de tes yeux	R5	5, 3, 5,	13	(aabba, aab*, aabba*.)	A	____, __*, __*,	4+6	
Marot	Rondeaux	LIX	116	De la Paix traict	I.171	Dessus la Terre	R5	5, 3, 5,	13	(aabba, aab*, aabba*.)	A	____, __*, __*,	4+6	
Marot	Rondeaux	LX	117	A Monsieur de B	I.172	En attendant	R5	5, 3, 5,	13	(aabba, aab*, aabba*.)	A	____, __*, __*,	4+6	
Marot	Rondeaux	LXI	118	De la devise de	I.173	Amour, & Foy	R5	5, 3, 5,	13	(aabba, aab*, aabba*.)	A	____, __*, __*,	4+6	
Marot	Rondeaux	LXII	119	De l'Amour du S	I.173	Au bon vieux temps	R5	5, 3, 5,	13	(aabba, aab*, aabba*.)	A	____, __*, __*,	4+6	
Brodeau	Rondeaux	LXIII	120	Rondeau par Vie	I.174	Au bon vieux temps	R5	5, 3, 5,	13	(aabba, aab*, aabba*.)	A	____, __*, __*,	4+6	
Marot	Rondeaux	LXIV	121	D'une Dame, à u	I.175	Tant seulement	R5	5, 3, 5,	13	(aabba, aab*, aabba*.)	A	____, __*, __*,	4+6	
Marot	Rondeaux	LXV	122	De la mal marié	I.176	Contre raison	R5	5, 3, 5,	13	(aabba, aab*, aabba*.)	A	____, __*, __*,	4+6	
Marot	Rondeaux	LXVI	123	De l'inconstance	I.176	Comme inconstante	R5	5, 3, 5,	13	(aabba, aab*, aabba*.)	A	____, __*, __*,	4+6	
Marot ?	Les chants div	VIII	329	L'Adieu de Fran	II.195	Adieu Cesar,	R5	5, 3, 5,	13	(aabba, aab*, aabba*.)	A	____, __*, __*,	4+6	
Marot (?)	Les Epigramm	VII	500	A Geoffroy Brula	II.290	Nostre maistre	R5	5, 3, 5,	13	(aabba, aab*, aabba*.)	8	____, __*, __*,		
Marot ??	Appendice	IX.1	808	Rondeaux de l'A	II.760	Au cueur ne peult	R5	5, 3, 5,	13	(aabba, aab*, aabba*,)	A	____, __*, __*,	4+6	
Marot ??	Appendice	IX.2	809	Rondeaux de l'A	II.761	Juges, prevostz, bourg	R5	5, 3, 5,	13	(aabba, aab*, aabba*,)	A	____, __*, __*,	4+6	
Marot ??	Appendice	IX.4	811	Rondeaux de l'A	II.762	O quel erreur,	R5	5, 3, 5,	13	(aabba, aab*, aabba*,)	A	____, __*, __*,	4+6	
Marot ??	Appendice	IX.5	812	Rondeaux de l'A	II.762	O Bon Jesus,	R5	5, 3, 5,	13	(aabba, aab*, aabba*,)	A	____, __*, __*,	4+6	
Marot ??	Appendice	IX.6	813	Rondeaux de l'A	II.763	Devant vos yeulx,	R5	5, 3, 5,	13	(aabba, aab*, aabba*,)	A	____, __*, __*,	4+6	
Marot ?	Appendice	X.1	814	Aultres rondeau	II.763	En temps obscur	R5	5, 3, 5,	13	(aabba, aab*, aabba*,)	A	____, __*, __*,	4+6	
Marot ??	Appendice	X.3	816	Aultres rondeau	II.764	Povres Barbiers,	R5	5, 3, 5,	13	(aabba, aab*, aabba*,)	A	____, __*, __*,	4+6	
Marot ??	Appendice	X.4	817	Aultres rondeau	II.765	Tous les regretz	R5	5, 3, 5,	13	(aabba, aab*, aabba*,)	A	____, __*, __*,	4+6	
Marot	Rondeaux	LXVII	124	Rondeau parfaic	I.177	En liberté	RP	4/5	25	(ABA'B', babA, abaB, baba', aba	A	____ / ____*	4+6	
Marot	Les Opuscules		284	Dialogue nouvea	II.42	Mon cueur est tout encr	abéraa	4	4	(AbAa),	7	-5-5,		
AUTRES PIECES														
Marot ?	Oeuvres de Ch	XIII	787	Dialogue Chrest	II.715	CHRIST est il mort			18	suite de modules (ab)	A		4+6	
Marot	Les Epigramm	XXVII	521	Cinquain	II.301	Janeton a du teton	1	5	5	contre-rime	7			
Marot ? R	Appendice	XI.2	819	Epigrammes - B	II.766	Bien heureux	17	2	34	pièce sans périodicité rimique	8			
Marot	Les Fleurs de l	II	793	Description du t	II.729	Amour a fait	1	17	17	pièce sans périodicité rimique	A		4+6	
anonyme	Les Epigramm	VIII	501	Ce que aulcuns	II.291	Au feu, au feu			19	pièce sans périodicité rimique	8			
Marot	Les Fleurs de l	VI	797	Le dict Autheur	II.731	Ung jour estant	1	5	5	(abaab), [pièce tronquée. cf pièc	A		4+6	

Classement chronologique

auteur	section	N°	NPièce	titre	page	incipit	réduct° probable	1er put	date	texte	date	FPièce	nv§	nb.v	Schéma de formes catatoniques (notation)
Marot	<i>La Complainte sur Robertet</i>		168	Deploration sur l	I.207	Jadis ma F	ap. 29 nov. 1527	plaque	1527	G	1538	277	2	554	(aa)x
Marot	<i>La Complainte sur Robertet</i>		169	Deploration...- d	I.211	Puis qu'on	ap. 29 nov. 1527	plaque	1527	G	1538	13	8	104	(abaab bcc),
Marot	<i>La Complainte sur Robertet</i>		170	Deploration...- l'a	I.215	Incontinent	ap. 29 nov. 1527	plaque	1527	G	1538	1	8	8	(abaab bcc),
Marot	<i>La Complainte sur Robertet</i>		171	Deploration...- d	I.215	Peuple sec	ap. 29 nov. 1527	plaque	1527	G	1538	22	8	176	(abab bcbc),
Seysssel	Les Epigrammes III	LXV	566	Dizain, sur Thuc	II.322	Voyez l'his	1527	A8	1527	A8	1527	1	10	10	(abab bc cdcd),
Marot	Chansons	V	129	Chanson V	I.181	J'attens se	av. 1528	Bm	4 avril 1528	G	1538	3	4	12	[ab ba],
Marot	Chansons	XIII	137	Chanson XIII	I.186	Languir me	av. 1528	Bm	4 avril 1528	G	1538	2	4	8	[ab ba],
Marot	Chansons	XXIII	147	Chanson XXIII	I.191	Long temp	av. 1528	Bm	4 avril 1528	G	1538	2	5	10	[aab ab],
Marot	Chansons	IV	128	Chanson IV	I.181	Juysance	av. 1528	Bm	4 avril 1528	G	1538	2	6	12	(aab aab),
Marot	Chansons	II	126	Chanson II	I.179	Secourez r	av. 1528	Am/Bm	1528	G	1538	3	7	21	[abab bcc],
Marot	Chansons	XIV	138	Chanson XIV	I.186	D'où vient	av. 1528	Bm	4 avril 1528	G	1538	2	7	14	[abab bcc],
Marot	Chansons	XXXII	156	Chanson XXXII	I.195	Changeons	av. 1528	Bm	4 avril 1528	G	1538	3	7	21	(abab bcc),
Marot	Chansons	XVI	140	Chanson XVI	I.187	J'ay conter	av. 1528	Bm	4 avril 1528	G	1538	2	12	24	[aabaab bbabbA],
Marot	Chansons	XII	136	Chanson XII	I.185	Tant que v	av. 1528	Bm	4 avril 1528	G	1538	2	13	26	(aabaab ccd deed),
Marot	Chansons	VI	130	Chanson VI	I.182	Amour, et l	av. 1529	Em	23/01/1529	G	1538	3	5	15	[aab ba],
Marot	Chansons	XIX	143	Chanson XIX	I.189	Mauldicte s	av. 1529	Hm	nov. 1529	G	1538	2	5	10	[aab ba], <-
Marot	Chansons	XX	144	Chanson XX	I.190	Le cueur d	av. 1529	Em	23 jan. 1529	G	1538	2	5	10	[aab ba],
Marot	Chansons	XXVI	150	Chanson XXVI	I.192	En entrant	av. 1529	Hm	nov. 1529	G	1538	2	6	12	(aab aab),
Marot	Chansons	VII	131	Chanson VII	I.182	Celle qui m	av. 1529	Em	23 janvier 152	G	1538	2	8	16	(abab bcbc),
Marot	Chansons	VIII	132	Chanson VIII	I.183	Si de nouv	av. 1530	Im	jan. 1530	G	1538	2	8	16	[abab bcbc],
Marot	Chansons	IX	133	Chanson IX	I.183	Quand j'ay	av. 1530	Im	jan. 1530	G	1538	3	8	24	(abab ccdd),
Marot	Chansons	XXX	154	Chanson XXX	I.194	J'ayme le c	av. 1530	Jm	1530	G	1538	2	8	16	(abab ccdd),
Marot	Chansons	XXVIII	152	Chanson XXVIII	I.193	J'ay grand	av. 1530	Im	jan. 1530	G	1538	1	9	9	(aab bcc ddb),
Marot	Chansons	XXIV	148	Chanson XXIV	I.191	Quand vou	av. 1530	Im	jan. 1530	?	?	2	10	20	(abab bbccdd),
Marot	Chansons	XXV	149	Chanson XXV	I.192	Une pastou	av. 1530	Im	jan. 1530	G	1538	2	10	20	(abab bbccdd),
Marot	Epitaphes	I	28	De Jane Bonté	I.100	Cy est le c	1525-1526	C	1532	G	1538	1	2	2	(aa)

Marot	<i>La premiere Eglogue de Virgil</i>	3	La Première eglogue	I.22	Toy Tityrus	1512	C	1532	G	1538	86	2	172	(aa)x	
Marot	<i>Le jugement de Minos</i>	6	Le Jugement de Minos	I.43	O Annibal,	1513-1514	C	1532	G	1538	192	2	384	(aa)x	
Marot	<i>Les tristes vers de Philippe B</i>	7	Les tristes vers de Philippe B	I.55	Or est venu	av. 1527	C	1532	G	1538	84	2	168	(aa)x	
Marot	<i>Une oraison devant le Crucifix</i>	8	Oraison contem	I.60	Las, je ne p	1520-1527	C	1532	G	1538	84	2	168	(aa)x	
Marot	Les Epistres	II.1	12	L'epistre du des	I.72	Si j'ai empr	1518-1519	C	1532	G	1538	63	2	127	(aa)x
Marot	Les Epistres	V	19	Epistre à la Dam	I.84	Ne pense p	1521-1527	C	1532	G	1538	26	2	52	(aa)x
Marot	Les Epistres	VI	20	L'epistre des jart	I.86	De mes co	av. 1527	C	1532	G	1538	15	2	30	(aa)x
Marot	Les Epistres	VII	21	Petite Epistre au	I.87	En m'esba	1518	C	1532	G	1538	13	2	26	(aa)x
Marot	Les Epistres	VIII	22	Epistre pour le C	I.88	Comme à c	1521-1527	C	1532	G	1538	17	2	34	(aa)x
Marot	Les Epistres	IX	23	Epistre faite po	I.89	En mon viv	av. 1527	C	1532	G	1538	37	2	74	(aa)x
Marot	Epitaphes	II	29	De Longueil	I.100	O Viateur,	ap.11 sept. 1522	C	1532	G	1538	7	2	14	(aa)x
Marot	Epitaphes	X	37	De Juan	I.105	Je fuz Joua	av. 1527	C	1532	G	1538	7	2	14	(aa)x
Marot	Epitaphes	XII	39	De feu Maistre F	I.106	Cy gist feu	1525	C	1532	G	1538	12	2	24	(aa)x
Marot	Epitaphes	XIII	40	De Jehan Serre	I.107	Cy dessou	av. 1527	C	1532	G	1538	26	2	52	(aa)x
Marot	Les Epistres	XXI	222	Au Lieutenant G	I.325	Si Maladie	hiver 1531-1532	C2	1532	G	1538	15	2	30	(aa)x
Marot	Les Epistres	XXII	223	A Vignals Thoul	I.326	Quand Die	1531-1532	C2	1532	G	1538	8	2	16	(aa)x
Marot	Les Epistres	XXIII	224	A mon Seigneur	I.327	Va tost Epi	1531-1532	C2	1532	G	1538	8	2	16	(aa)x
Marot	Les Epistres	XXIV	225	Au Roy	I.327	Non que p	fin 1527	D	1532	G	1538	51	2	102	(aa)x
Marot	Les Epigrammes I	X	339	Des Statues de	II.207	Advint à O	av. 1527	C	1532	O	1543	7	2	14	(aa)x
Marot	Les Epigrammes I	XII	341	De ma Damoyse	II.208	L'arbre du	av. 1427	C	1532	O	1543	10	2	20	(aa)x
Marot	Rondeaux	LV.1	111	A une Dame pou	I.168	Rondeau, c	av. 1527	C	1532	G	1538	1	4	4	(aa bb)
Marot	<i>L'Eglogue sur la mort de Ma</i>	173	Epitaphe	I.226	Celle, qui t	fin 1531	C	1532	G	1538	1	4	4	(aa bb)	
Marot	Les Epigrammes I	XVII 1	346	Abel, à Marot	II.211	Poëtiser co	av. 1527	C	1532	O	1543	1	4	4	(aa bb),
Marot	Les Epigrammes I	XVII 2	347	Marot à Abel	II.211	Poëtiser tr	av. 1527	C	1532	O	1543	1	4	4	(aa bb),
Marot	Epitaphes	XI	38	De frere André C	I.105	Cy gist, qu	av. 1527	C	1532	G	1538	1	4	4	(ab ab),
Marot	<i>L'Eglogue sur la mort de Ma</i>	172	Eglogue sur le tr	I.226	En ce beau	fin 1531	C	1532	G	1538	69	4	276	(ab ab), <-	
Marot	Les Epistres	XX	221	A ung, qui calum	I.324	Le Rimeur,	printemps 1532	C	1532	G	1538	aaab	6/4	22	(aab ccb), / (ab ab),
Marot	Les Epigrammes I	XVIII	348	A Maistre Greno	II.212	Bien resse	av. 1527	C	1532	O	1543	1	4	4	(ab ab),
Marot	Epitaphes	VI	33	De Coquillard	I.103	La morre e	av. 1527	C	1532	G	1538	1	4	4	(ab ba),
Marot	Chansons	X	134	Chanson X	I.184	Je suis ayr	av. 1532	C	1532	G	1538	3	4	12	[ab ba],
Marot	Chansons	XXI	145	Chanson XXI	I.190	Amour au c	av. 1532	C	1532	G	1538	2	4	8	(ab ba),

Marot	Les Epigrammes I	XXXVIII	368	A Monsieur le C	II.221	Les chant	hiver 1532	C2	1532	O	1543	1	6	6	(aab aab),
Marot	Les Epistres	XX	221	A ung, qui calum	I.324	Le Rimeur,	printemps 1532	C	1532	G	1538	aaab	6/4	22	(aab ccb), / (ab ab),
Marot	Les Epigrammes I	XXXIX	369	Au dict Coq	II.222	Si le franc	hiver 1532	C2	1532	O	1543	1	6	6	(ab ba ab),
Marot	Chansons	XXVII	151	Chanson XXVII	I.193	D'Amours	av. 1532	C	1532	G	1538	1	7	7	(Abab bAa),
Marot	Les Epigrammes I	XIX	349	A ung nommé C	II.212	Mets voyle	av. 1527	C	1532	O	1543	1	7	7	(abab bcc),
Marot	Epitaphes	IV	31	De Maistre Andr	I.102	Celluy qui	1524	C	1532	G	1538	1	8	8	(aa bb cc dd),
Marot	Epitaphes	V	32	De Noble Damoy	I.102	Mort a ravy	av. 1525	C	1532	G	1538	1	8	8	(aabb cccd),
Marot	Les Epigrammes I	XIII	342	De ma Damoyse	II.209	La Chapell	av. 1527	C	1532	O	1543	1	8	8	(aa bb cc dd),
Marot	Les Epigrammes I	XIV	343	Du Roy	II.210	Celluy qui	av. 1527	C	1532	O	1543	1	8	8	(aa bb cc dd),
Marot	Les Epigrammes I	XL	370	A Monsieur l'Am	II.222	Amy de no	av. nov. 1532	C2	1532	O	1543	1	8	8	(abaab bcc),
Marot	Les Epigrammes I	XXXVI	366	A Monsieur Brai	II.220	C'est ung e	hiver 1532	C2	1532	O	1543	1	8	8	(abab baba),
Marot	Epitaphes	VIII	35	De Jehan le Ve	I.104	Cy gist le j	av. 1527	C	1532	G	1538	1	8	8	(abab bcbc),
Marot	Epitaphes	IX	36	De Guion le Roy	I.104	Cy gist Gui	av. 1527	C	1532	G	1538	1	8	8	(abab bcbc),
Marot	Ballades	III	43	D'ung qu'on app	I.112	Pour courir	av. 1527	C	1532	G	1538	B	8/4	28	[abaB bcbC], / [bB cC],
Marot	Ballades	VI	46	D'ung amant fer	I.115	Pres de toy	av. 1527	C	1532	G	1538	B	8/4	28	[abab bcbC], / [bc bC],
Marot	Chansons	XLII	166	Chanson XLII	I.200	Mon cueur	av. 1532	C	1532	G	1538	2	8	16	(abab bcbc),
Marot	Les Epigrammes I	XV	344	Pour estreiner u	II.210	Damoyselle	av. 1527	C	1532	O	1543	1	8	8	(abab bcbc),
Marot	Les Epigrammes I	XXXVII	367	Response aux V	II.221	Tes vers e	hiver 1532	C2	1532	O	1543	1	8	8	(abab bcbc),
Marot	Chansons	XI	135	Chanson XI	I.185	Qui veult a	av. 1532	C	1532	G	1538	2	8	16	(abab cdcd),
Marot	Chansons	XXXI	155	Chanson XXXI	I.194	Si je vy en	av. 1532	Lm	fev. 1532	G	1538	2	8	16	(abab cdcd),
Marot	Epitaphes	VII	34	De frere Jehan L	I.103	Cy gist, rep	1520	C	1532	G	1538	1	10	10	(aa bb cc dd ee),
Marot	Les Epigrammes I	III	332	De Dame Jane C	II.204	C'est ung g	av. 1527	C	1532	O	1543	1	10	10	(abab bc caca),
Marot	Les Epigrammes I	II	331	De Barbe, & de	II.203	Quand je v	av. 1527	C	1532	O	1543	1	10	10	(abab bc cdcd),
Marot	Les Epigrammes I	IV	333	De ma Dame la	II.204	Ma Maistre	av. 1527	C	1532	O	1543	1	10	10	(abab bc cdcd),
Marot	Les Epigrammes I	V	334	A Ysabeau	II.205	Qui en am	av. 1527	C	1532	O	1543	1	10	10	(abab bc cdcd),
Marot	Les Epigrammes I	VI	335	Du jour des Inno	II.205	Treschere	av. 1527	C	1532	O	1543	1	10	10	(abab bc cdcd),
Marot	Les Epigrammes I	VII	336	D'ung songe	II.206	La nuit pa	av. 1527	C	1532	O	1543	1	10	10	(abab bc cdcd),
Marot	Les Epigrammes I	VIII	337	Du moys de May	II.206	May, qui p	mai 1527	C	1532	O	1543	1	10	10	(abab bc cdcd),
Marot	Les Epigrammes I	IX	338	D'ung baiser reff	II.207	La nuit pa	av. 1527	C	1532	O	1543	1	10	10	(abab bc cdcd),
Marot	Les Epigrammes I	XLI	371	A Pierre Vuyard	II.222	Ce mescha	début 1532	C2	1532	O	1543	1	10	10	(abab bc cdcd),
Marot	Les Epistres	II.4	15	L'epistre du des	I.75	Va t'en aille	1518-1519	C	1532	G	1538	B	10/5	35	[abab bc cdcd], / [ccd cd],

Marot	Ballades	II	42	Le cry du jeu de	I.110	Laissez à p	1520-1527	C	1532	G	1538	B	10/5	35	[abab bc cdcD], / [ccd cD],
Marot	Ballades	VII	47	De la naissance	I.116	Quand Neq	1518	C	1532	G	1538	B	10/5	35	[abab bc cdcD], / [ccd cD],
Marot	Ballades	X	50	De paix, et de V	I.120	Quel hault	fin 1521	C	1532	G	1538	B	10/5	35	[abab bc cdcD], / [ccd cD],
Marot	Ballades	XII	52	De Caresme	I.123	Cessez Ac	av. 1527	C	1532	G	1538	B	10/5	35	[abab bc cdcD], / [ccd cD],
Marot	Ballades	XIII	53	De la Passion	I.124	Le Pellican	av. 1527	C	1532	G	1538	B	10/7	37	[abab bc cdcD], / [bbc cdcD],
Marot	Les Complainctes		26	Complaincte du	I.95	O terre bas	1520-1521	C	1532	G	1538	3/3 a/b	11/13	33	(abab bc cdccd) / (abab bccdd dedde),
Marot	Les Complainctes		27	Complaincte d'u	I.97	O que le se	1524-1528	C	1532	G	1538	6	11	66	(abab bc cdccd),
Marot	Ballades	XI	51	Du jour de Noël	I.122	Or est Noe	av. 1527	C	1532	G	1538	B	11/6	39	[abab bcc dedE], / [cc de dE],
Marot	Ballades	VIII	48	Du triumphe d'A	I.118	A camps d	1520	C	1532	G	1538	B	11/5	38	[abab ccd dedE], / [dde dE],
Marot	Ballades	IX	49	De l'arrivée	I.119	Devers Ha	sept. 1521	C	1532	G	1538	B	11/5	38	[abab ccd dedE], / [dde dE],
Marot	Epitaphes	III	30	De feu honneste	I.101	Cy gist le d	av. 1527	C	1532	G	1538	1	12	12	(aa bb cc dd ee ff),
Marot	Ballades	I	41	Des enfans sans	I.109	Qui sont ce	1519-1527	C	1532	G	1538	B	12/7	43	[abab bccdd dedE], / [ccd dedE],
Marot	Ballades	IV	44	De soy mesme	I.113	Musiciens	av. 1519	C	1532	G	1538	B	12/7	43	[abab bccdd dedE], / [ccd dedE],
Marot	Les Complainctes		26	Complaincte du	I.95	O terre bas	1520-1521	C	1532	G	1538	3/3 a/b	11/13	39	(abab bc cdccd) / (abab bccdd dedde),
Marot	Les Epigrammes I	XI	340	De la Rose envd	II.208	La belle Rd	av. 1527	C	1532	O	1543	1	14	14	(abab bc cdcd, efef),
Marot	Les Epigrammes I	XVI	345	A Lynote la Ling	II.211	Lynote	av. 1527	C	1532	O	1543	1	1	16	(aaabaaab bbbabba)
Marot	Rondeaux	V	61	De l'Amoureux a	I.133	Au feu	av. 1527	C	1532	G	1538	R4	4, 2, 4,	10	(abba, ab*, abba*,)
Marot	Rondeaux	VI	62	A une mesdisan	I.133	On me l'a d	av. 1527	C	1532	G	1538	R4	4, 2, 4,	10	(abba, ab*, abba*,)
Marot	Rondeaux	VII	63	A ung Poète ign	I.134	Qu'on meir	av. 1527	C	1532	G	1538	R4	4, 2, 4,	10	(abba, aba, abba*,)
Gaillard	Rondeaux	XX	76	Responce au pre	I.143	De m'acqu	av. 1527	C	1532	G	1538	R4	4, 2, 4,	10	(abba, ab*, abba*,)
Marot	Rondeaux	XXVI	82	De compter sa F	I.148	De Fortune	av. 1527	C	1532	G	1538	R4	4, 2, 4,	10	(abba, ab*, abba*,)
Marot	Rondeaux	XLI	97	Aux Damoysele	I.159	Bon jour	av. 1527	C	1532	G	1538	R4	4, 2, 4,	10	(abba, ab*, abba*,)
Marot	Les Epistres	II.2	13	L'epistre du des	I.72	Mille doule	1518-1519	C	1532	G	1538	R5	5, 3, 5,	13	(aabba, aab*, aabba*,)
Marot	Les Epistres	II.3	14	L'epistre du des	I.74	Trop hardir	1518-1519	C	1532	G	1538	R5	5, 3, 5,	13	(aabba, aab*, aabba*,)
Marot	Rondeaux	I	57	Rondeau respon	I.130	En ung Ro	av. 1527	C	1532	G	1538	R5	5, 3, 5,	13	(aabba, aab*, aabba*,)
Marot	Rondeaux	II	58	A ung creancier	I.131	Ung bien p	av. 1527	C	1532	G	1538	R5	5, 3, 5,	13	(aabba, aab*, aabba*,)
Marot	Rondeaux	III	59	Du Disciple sous	I.131	Du premier	av. 1527	C	1532	G	1538	R5	5, 3, 5,	13	(aabba, aab*, aabba*,)
Marot	Rondeaux	IV	60	De celluy, qui in	I.132	A mon plai	av. 1527	C	1532	G	1538	R5	5, 3, 5,	13	(aabba, aab*, aabba*,)
Marot	Rondeaux	VIII	64	De la jeune Dam	I.135	En languis	av. 1527	C	1532	G	1538	R5	5, 3, 5,	13	(aabba, aab*, aabba*,)
Marot	Rondeaux	IX	65	Du mal content c	I.135	D'estre am	av. 1527	C	1532	G	1538	R5	5, 3, 5,	13	(aabba, aab*, aabba*,)
Marot	Rondeaux	X	66	De l'absent de s	I.136	Tout au ret	av. 1527	C	1532	G	1538	R5	5, 3, 5,	13	(aabba, aab*, aabba*,)

Marot	Rondeaux	XII	68	A monsieur de P	I.137	Là où sçav	1519	C	1532	G	1538	R5	5, 3, 5,	13	(aabba, aab*, aabba*)
Marot	Rondeaux	XIII	69	De la mort de M	I.138	D'un coup	1518	C	1532	G	1538	R5	5, 3, 5,	13	(aabba, aab*, aabba*)
Marot	Rondeaux	XIV	70	A ung Poète fran	I.139	Mieux resc	av. 1527	C	1532	G	1538	R5	5, 3, 5,	13	(aabba, aab*, aabba*)
Marot	Rondeaux	XV	71	Au Seigneur Thé	I.140	Plus proffit	1524-1526	C	1532	G	1538	R5	5, 3, 5,	13	(aabba, aab*, aabba*)
Marot	Rondeaux	XVI	72	A Estienne du T	I.140	Tant est su	av. 1527	C	1532	G	1538	R5	5, 3, 5,	13	(aabba, aab*, aabba*)
Clavier	Rondeaux	XVII	73	Estienne Clavier	I.141	Pour bien l	av. 1527	C	1532	G	1538	R5	5, 3, 5,	13	(aabba, aab*, aabba*)
Marot	Rondeaux	XVIII	74	Responce dudio	I.142	Pour bien l	av. 1527	C	1532	G	1538	R5	5, 3, 5,	13	(aabba, aab*, aabba*)
Marot	Rondeaux	XIX	75	A ma Dame Jeh	I.143	D'avoir le p	av. 1527	C	1532	G	1538	R5	5, 3, 5,	13	(aabba, aab*, aabba*)
Marot	Rondeaux	XXI	77	A celluy dont les	I.144	Veu ton es	av. 1527	C	1532	G	1538	R5	5, 3, 5,	13	(aabba, aab*, aabba*)
Marot	Rondeaux	XXII	78	A la louange de	I.145	Sans riens	1519-1526	C	1532	G	1538	R5	5, 3, 5,	13	(aabba, aab*, aabba*)
Marot	Rondeaux	XXIII	79	A ses Amys	I.145	Il n'en est r	av. 1526	C	1532	G	1538	R5	5, 3, 5,	13	(aabba, aab*, aabba*)
Marot	Rondeaux	XXIV	80	D'ung qui se pla	I.146	Depuis qua	av. 1527	C	1532	G	1538	R5	5, 3, 5,	13	(aabba, aab*, aabba*)
Marot	Rondeaux	XXV	81	D'ung se compla	I.147	Fausse Fo	av. 1527	C	1532	G	1538	R5	5, 3, 5,	13	(aabba, aab*, aabba*)
Marot	Rondeaux	XXVII	83	Du confict en do	I.148	Si j'ay du n	av. 1527	C	1532	G	1538	R5	5, 3, 5,	13	(aabba, aab*, aabba*)
Marot	Rondeaux	XXVIII	84	Rondeau par cot	I.149	En esperar	av. 1527	C	1532	G	1538	R5	5, 3, 5,	13	(aabba, aab*, aabba*)
Marot	Rondeaux	XXIX	85	Aux Amys, & So	I.150	En grand r	av. 1527	C	1532	G	1538	R5	5, 3, 5,	13	(aabba, aab*, aabba*)
Marot	Rondeaux	XXX	86	Du Vendredy sa	I.150	Dueil, ou p	av. 1527	C	1532	G	1538	R5	5, 3, 5,	13	(aabba, aab*, aabba*)
Marot	Rondeaux	XXXI	87	De la Conception	I.151	Comme Na	av. 1527	C	1532	G	1538	R5	5, 3, 5,	13	(aabba, aab*, aabba*)
Marot	Rondeaux	XXXII	88	De la veue des F	I.152	De deux gr	1520	C	1532	G	1538	R5	5, 3, 5,	13	(aabba, aab*, aabba*)
Marot	Rondeaux	XXXIII	89	De ceulx, qui all	I.153	Aux Champ	1521	C	1532	G	1538	R5	5, 3, 5,	13	(aabba, aab*, aabba*)
Marot	Rondeaux	XXXIV	90	Au Roy, pour av	I.153	Au departi	1521	C	1532	G	1538	R5	5, 3, 5,	13	(aabba, aab*, aabba*)
Marot	Rondeaux	XXXV	91	De celle, qui pou	I.154	Soubz esp	av. 1527	C	1532	G	1538	R5	5, 3, 5,	13	(aabba, aab*, aabba*)
Marot	Rondeaux	XXXVI	92	D'ung lieu de pla	I.155	Plus beau,	av. 1527	C	1532	G	1538	R5	5, 3, 5,	13	(aabba, aab*, aabba*)
Marot	Rondeaux	XXXVII	93	Des Nonnes, qu	I.156	Hord du Co	av. 1527	C	1532	G	1538	R5	5, 3, 5,	13	(aabba, aab*, aabba*)
Marot	Rondeaux	XXXVIII	94	D'alliance de Pe	I.156	Ung mardi	1527	C	1532	G	1538	R5	5, 3, 5,	13	(aabba, aab*, aabba*)
Marot	Rondeaux	XXXIX	95	De sa grand Am	I.157	Dedans Pa	mars 1527	C	1532	G	1538	R5	5, 3, 5,	13	(aabba, aab*, aabba*)
Marot	Rondeaux	XL	96	De trois Alliance	I.158	Tant & plus	mars 1527	C	1532	G	1538	R5	5, 3, 5,	13	(aabba, aab*, aabba*)
Marot	Rondeaux	XLII	98	De celluy, qui no	I.159	A mon des	av. 1527	C	1532	G	1538	R5	5, 3, 5,	13	(aabba, aab*, aabba*)
Marot	Rondeaux	XLIII	99	Des trois couleu	I.160	Gris, Tann	av. 1527	C	1532	G	1538	R5	5, 3, 5,	13	(aabba, aab*, aabba*)
Marot	Rondeaux	XLIX	100	D'ung soy deffia	I.161	Plus qu'en	av. 1527	C	1532	G	1538	R5	5, 3, 5,	13	(aabba, aab*, aabba*)
Marot	Rondeaux	XLV	101	De celluy, qui ne	I.161	Toutes les	av. 1527	C	1532	G	1538	R5	5, 3, 5,	13	(aabba, aab*, aabba*)

Marot	Rondeaux	XLVI	102	De celluy, qui en	I.162	De nuit, &	av. 1527	C	1532	G	1538	R5	5, 3, 5,	13	(aabba, aab*, aabba*)
Marot	Rondeaux	XLVII	103	Du content en A	I.163	Là me tien	av. 1527	C	1532	G	1538	R5	5, 3, 5,	13	(aabba, aab*, aabba*)
Marot	Rondeaux	XLVIII	104	De celluy, qui es	I.163	Tout à part	av. 1527	C	1532	G	1538	R5	5, 3, 5,	13	(aabba, aab*, aabba*)
Marot	Rondeaux	XLIX	105	De celluy, de qu	I.164	Jusque à la	av. 1527	C	1532	G	1538	R5	5, 3, 5,	13	(aabba, aab*, aabba*)
Marot	Rondeaux	L	106	De l'Amant marr	I.165	Du tout	av. 1527	C	1532	G	1538	R5	5, 3, 5,	13	(aabba, aab*, aabba*)
Marot	Rondeaux	LI	107	D'alliance de So	I.165	Par allianc	mars 1527	C	1532	G	1538	R5	5, 3, 5,	13	(aabba, aab*, aabba*)
Marot	Rondeaux	LII	108	D'une Dame, ay	I.166	Grande ver	av. 1527	C	1532	G	1538	R5	5, 3, 5,	13	(aabba, aab*, aabba*)
Marot	Rondeaux	LIII	109	A la jeune Dame	I.167	Par seule	av. 1527	C	1532	G	1538	R5	5, 3, 5,	13	(aabba, aab*, aabba*)
Marot	Rondeaux	LIV	110	A une Dame, po	I.168	Tant seule	av. 1527	C	1532	G	1538	R5	5, 3, 5,	13	(aabba, aab*, aabba*)
Marot	Rondeaux	LV	112	A une Dame pou	I.169	Trop plus c	av. 1527	C	1532	G	1538	R5	5, 3, 5,	13	(aabba, aab*, aabba*)
Marot	Rondeaux	LVII	114	Du baiser de s'A	I.170	En la baisa	av. 1527	C	1532	G	1538	R5	5, 3, 5,	13	(aabba, aab*, aabba*)
Marot	Rondeaux	LVIII	115	Pour ung, qui es	I.171	Loing de te	av. 1527	C	1532	G	1538	R5	5, 3, 5,	13	(aabba, aab*, aabba*)
Marot	Les Epistres	I.1	201	Epistre des excu	I.282	Clement M	mars/juin 1529	C3	1533	G	1538	1	2	2	(aa)
Marot	Les Epigrammes III	II	495	Distique	II.287	Peu de Vill	av. sept. 1533	E3	1533	E3	1533	1	2	2	(aa)
Marot	Les Epistres	II	203	Aux Dames de F	I.284	Puis qu'au	juin 1529	C3	1533	G	1538	119	2	238	(aa)x
Marot	Le cymetiere	VIII	255	De Alexandre Pr	I.375	Soubz cest	1527-1533	C3	1533	G	1538	7	2	14	(aa)x
Marot	Les Epigrammes I	XX	350	Au Roy	II.212	Plaise au F	fin 1527-1528	C3	1533	O	1543	8	2	18	(aa)x
Marot	Les oraisons	1.2	275	PATER NOSTE	I.390	Benoiste s	av. fev. 1533	Juste	1533	G	1538	1	4	4	(ab ab),
Marot	Les oraisons	2	276	AVE MARIA	I.390	Esjouys toy	av. dec. 1533	E2	1533	G	1538	2	4	8	(ab ab), <
Marot	Les Epigrammes I	XLV	375	A celluy, qui deva	II.224	Regarder e	av. juillet 1533	C3	1533	O	1543	6	4	24	(ab ab) <-
Marot	Les Epigrammes III	I	494	Sur la devise de	II.287	DE PEU A	av. 1533	E2	1533	E2	1533	2a+1	4	8+1	(ab ab), <- +1
Marot		0	2	Marot envoye le	I.15	Tu as (pou	fev./juin 1533	roffet	1533	mayer	1537	1	5	5	(aab ba),
Marot	Les Epigrammes I	XXXIV	364	De la Statue de	II.219	Qui dort icy	av. milieu 1533	C3	1533	O	1543	1	5	5	(aab ba),
Marot	Les oraisons	5	279	GRACE POUR U	I.392	Nous te ref	av.dec. 1533	E2	1533	G	1538	1	6	6	(aab bcc),
Marot	Les Epistres	I.2	202	Epistre des excu	I.282	Satyriques	mars/juin 1529	C3	1533	G	1538	7	8	56	(abab bcbc),
Marot	Les Epigrammes I	XLIII	373	Du Lieutenant cr	II.223	Lors que M	août 1527	C3	1533	O	1543	1	8	8	(abab bcbc),
Marot	Les Epigrammes III	III	496	Au Roy, nostre s	II.288	Si en Villor	av. sept. 1533	E3	1533	E3	1533	1	8	8	(abab bcbc),
Marot ?	Les Epigrammes III	VI	499	Remede contre	II.289	Recipe ass	av. juillet 1533	C3	1533	C3	1533	3	8	24	(abab bcbc),
Marot ?	Les Epigrammes III	XI	504	Sur Juppiter ex a	II.293	Tous les se	av. juillet 1533	C3	1533	C3	1533	1	8	8	(abba acac),
Marot	Les Epigrammes III	X	503	Dizain à ce prop	II.292	Au feu, en	mai 1533	C3	1533	C3	1533	1	10	10	(abab bc cdc),

Marot	Les oraisons	1.1	274	PATER NOSTER	I.390	Pere de no	av. fev. 1533	Juste	1533	G	1538	1	12	12	(aa bb cc dd ee ff),
Marot	Les Epigrammes I	XLII	372	Au Roy	II.223	Plaise au F	1527-1531	C3	1533	O	1543	1	12	12	(abaab bc cdccd),
Rabelais	Appendice	VI	805	Chant Royal de	II.757	Le trespuis	2 juillet 1533	C3	1533	C3	1533	CR	13/6	71	[aabaab bc cdccD], / [ccd ccD],
Rabelais	Appendice	VII	806	Epitaphe de Mar	II.759	De Dieu fo	av. 12 juillet 1533	C3	1533	C3	1533	1	13	13	(aabaab bc cdccd)
Marot ?	Appendice	IX.3	810	Rondeaux de l'A	II.761	Qui ses be	av. milieu 1533	C3	1533	C6	1534	R3	3, 2, 3,	8	(aba, bb*, aab*),
Marot	Les Epigrammes III	IX	502	Responce de Cl	II.292	En l'eau, e	mai 1533	C3	1533	C3	1533	R4	4, 2, 4,	10	(abba, ba*, abba*.)
Marot	Rondeaux	LXI	118	De la devise de	I.173	Amour, & F	1527-1533	Juste	1533	G	1538	R5	5, 3, 5,	13	(aabba, aab*, aabba*.)
Marot (?)	Les Epigrammes III	VII	500	A Geoffroy Brula	II.290	Nostre mai	av. juillet 1533	C3	1533	C3	1533	R5	5, 3, 5,	13	(aabba, aab*, aabba*.)
Marot ?	Appendice	IX.1	808	Rondeaux de l'A	II.760	Au cueur n	av. milieu 1533	C3	1533	C6	1534	R5	5, 3, 5,	13	(aabba, aab*, aabba*,) ,
Marot ?	Appendice	IX.2	809	Rondeaux de l'A	II.761	Juges, pre	av. milieu 1533	C3	1533	C6	1534	R5	5, 3, 5,	13	(aabba, aab*, aabba*,) ,
Marot ?	Appendice	IX.4	811	Rondeaux de l'A	II.762	O quel erre	av. milieu 1533	C3	1533	C6	1534	R5	5, 3, 5,	13	(aabba, aab*, aabba*,) ,
Marot ?	Appendice	IX.5	812	Rondeaux de l'A	II.762	O Bon Jes	av. milieu 1533	C3	1533	C6	1534	R5	5, 3, 5,	13	(aabba, aab*, aabba*,) ,
Marot ?	Appendice	IX.6	813	Rondeaux de l'A	II.763	Devant vos	av. milieu 1533	C3	1533	C6	1534	R5	5, 3, 5,	13	(aabba, aab*, aabba*,) ,
anonym	Les Epigrammes III	VIII	501	Ce que aucuns	II.291	Au feu, au	mai 1533	C3	1533	C3	1533		19	19	pièce sans périodicité rimique
Marot	Les Epistres	X	24	Marot à Monseig	I.91	Donne rest	mars 1526	Roffet	1534	G	1538	18	2	38	(aa)x
Marot	Les Epistres	XI	25	Epistre à son am	I.92	Je ne t'esc	1526	F2	1534	G	1538	38	2	76	(aa)x
Marot	Les Elegies	I	174	La Premiere Ele	I.232	Quand j'en	1525-1533	F	1534	G	1538	82	2	164	(aa)x
Marot	Les Elegies	II	175	La Second Elegi	I.236	Puis qu'il te	1527-1533	F	1534	G	1538	43	2	86	(aa)x
Marot	Les Elegies	III	176	La Troisiesme E	I.239	Puis que le	1527-1533	F	1534	G	1538	44	2	88	(aa)x
Marot	Les Elegies	IV	177	La Quatriesme E	I.241	Salut, et m	1527-1533	F	1534	G	1538	45	2	90	(aa)x
Marot	Les Elegies	V	178	La Cinquiesme E	I.244	Si ta prome	1527-1533	F	1534	G	1538	17	2	34	(aa)x
Marot	Les Elegies	VI	179	La Sixiesme Ele	I.245	Le plus gra	1527-1533	F	1534	G	1538	21	2	42	(aa)x
Marot	Les Elegies	VII	180	La Septiesme E	I.246	Qu'ay je m	1527-1533	F	1534	G	1538	14	2	28	(aa)x
Marot	Les Elegies	VIII	181	La Huictiesme E	I.247	Dictes, pou	1527-1533	F	1534	G	1538	25	2	50	(aa)x
Marot	Les Elegies	IX	182	La Neufviesme E	I.248	La grand A	1527-1533	F	1534	G	1538	21	2	42	(aa)x
Marot	Les Elegies	XI	184	L'Unziesme Eleg	I.250	Amour me	1527-1533	F	1534	G	1538	14	2	28	(aa)x
Marot	Les Elegies	XII	185	La Douziesme E	I.251	Pour à plai	1527-1533	F	1534	G	1538	20	2	40	(aa)x
Marot	Les Elegies	XIII	186	La Treziesme E	I.252	Le juste du	1527-1533	F	1534	G	1538	21	2	42	(aa)x
Marot	Les Elegies	XIV	187	La Quatorziesme	I.254	L'esloigner	1527-1533	F	1534	G	1538	35	2	70	(aa)x
Marot	Les Elegies	XV	188	La Quinziesme E	I.256	Si ma com	1527-1533	F	1534	G	1538	51	2	102	(aa)x

Marot	Les Elegies	XVI	189	La Seiziesme El	I.258	Ton gentil	1527-1533	F	1534	G	1538	49	2	98	(aa)x
Marot	Les Elegies	XVII	190	La Dixseptiesme	I.261	Qui eust pe	1527-1533	F	1534	G	1538	45	2	90	(aa)x
Marot	Les Elegies	XVIII	191	La Dixhuitiesme	I.263	Tous les H	1527-1533	F	1534	G	1538	47	2	94	(aa)x
Marot	Les Elegies	XX	193	La Vingtiesme E	I.268	Tant est m	1527-1533	F	1534	G	1538	43	2	86	(aa)x
Marot	Les Elegies	XXI	194	La Vinguniesme	I.270	En est il un	1527-1533	F	1534	G	1538	52	2	106	(aa)x
Marot	Les Elegies	XXII	195	La Vingtedeuxie	I.273	Quiconque	av. fin 1533	F	1534	G	1538	18	2	38	(aa)x
Marot	Les Epistres	III	204	A la Royne Elier	I.291	Puis que le	juillet 1530	F	1534	G	1538	44	2	88	(aa)x
Marot	Les Epistres	IV	205	Epistre à Monse	I.293	S'il y a rien	mars 1531	F	1534	G	1538	31	2	62	(aa)x
Marot	Les Epistres	V	206	Epistre à Monse	I.295	En attenda	1531-1532	F	1534	G	1538	31	2	62	(aa)x
Marot	Les Epistres	VI	207	Pour Pierre Vuys	I.297	Je ne l'ay p	mars 1531	F	1534	G	1538	26	2	52	(aa)x
Marot	Les Epistres	VII	208	Epistre qui perdi	I.299	Je l'ay perd	av. 1533	F	1534	G	1538	21	2	42	(aa)x
Marot	Les Epistres	VIII	209	A une jeune Dar	I.300	Non pour v	av. fin 1533	F	1534	G	1538	29	2	58	(aa)x
Marot	Les Epistres	IX	210	A celluy, qui l'inj	I.302	Quiconque	av. fin 1533	F	1534	G	1538	20	2	40	(aa)x
Marot	Les Epistres	X	211	Pour un gentil ho	I.303	D'un cueur	av. fin 1533	F	1534	G	1538	58	2	116	(aa)x
Marot	Les Epistres	XI	212	A Guillaume du	I.307	Quand les	av. 1533	F	1534	G	1538	12	2	24	(aa)x
Marot	Les Epistres	XII	213	Epistre, qu'il feit	I.308	Venus ven	av. fin 1533	F	1534	G	1538	31	2	62	(aa)x
Marot	Les Chantz divers	I	233	Le Chant de l'An	I.341	Advint ung	av. 1533	F	1534	G	1538	51	2	102	(aa)x
Marot	Les Chantz divers	II	234	Le Second Char	I.344	Le propre j	av. fin 1533	F	1534	G	1538	47	2	94	(aa)x
Marot	Le cymetiere	I	248	De la Royne Cla	I.370	Cy gist env	1524-1533	F	1534	G	1538	7	2	14	(aa)x
Marot	Le cymetiere	III	250	De feu Monsieur	I.371	Le Chevali	av. 1533	F	1534	G	1538	12	2	24	(aa)x
Marot	Le cymetiere	IV	251	De Messire Jan	I.372	Celluy qui	ap. 8 fev.1530	F	1534	G	1538	16	2	32	(aa)x
Marot	Le cymetiere	VII	254	Epitaphe des All	I.374	Qui veult s	av. fin 1533	F	1534	G	1538	15	2	30	(aa)x
Marot	Le cymetiere	X	257	De Noble Damoy	I.376	Vous qui a	été 1529-1533	F	1534	G	1538	15	2	30	(aa)x
Marot	Le cymetiere	XI	258	De Maistre Guilla	I.377	Seigneurs	ap. 30 nov. 1525	F	1534	G	1538	8	2	16	(aa)x
Marot	Le cymetiere	XII	259	De Loys Jagoyn	I.378	Cy gist Loy	av. fin 1533	F	1534	G	1538	10	2	20	(aa)x
Marot	Le cymetiere	XIV	261	De Jan de Mont	I.379	Après avoi	av. fin 1533	F	1534	G	1538	11	2	22	(aa)x
Marot	Le cymetiere	XVI	263	De troys Enfans	I.381	D'ung mes	av. 1533	F	1534	G	1538	8	2	18	(aa)x
Marot	Le cymetiere	XVII	264	De la Tombe de	I.381	Qui pour B	aout 1528	F	1534	G	1538	10	2	20	(aa)x
Marot	Les oraisons	2	277	CREDO IN DEU	I.391	Je croy en	av. 1533	F	1534	G	1538	7	2	14	(aa)x
Marot	Le Premier livre de la Métam		699		II.408	Ardant des	av. 1531	F2	1534	O	1543	776	2	1552	(aa)x
Jamet	(? Appendice	II	801	L'Epistre de l'As	II.744	Puis que m	hiver 1531-1534	C5	1534	C5	1534	71	2	142	(aa)x

Colin	Appendice	III	802	Accession d'une	II.748	Devant les	av. été 1534	C5	1534	C5	1534	107	2	214	(aa)x
Marot	Les Fleurs de la Poe	I	792	Autre description	II.727	Venus aya	av. fin 1533	F1	1534	F1	1534	23	3	70	(aba), <
Marot	Les Chantz divers	III.2	236	Le Chant des Vis	I.347	O Chanson	av. fin 1533	F	1534	G	1538	1	4	4	(aa bb),
Marot	Le cymetiere	XV	262	De Guillaume Cl	I.380	Cy gist Gui	av.fin 1533	F	1534	G	1538	5	4	20	(ab ab), <-
Marot	Les Elegies	XIX	192	La Dixneuviemes	I.266	Filz de Ver	1527-1533	F	1534	G	1538	13	6	78	(aab aab), <-
Marot	Le cymetiere	XVIII	265	Du Cheval de Vu	I.382	Grison fuz	début 1531	F	1534	G	1538	8	6	48	(aab aab), <-
Marot	Le cymetiere	II	249	De Messire Cha	I.371	Dedans le	1527	F	1534	G	1538	1	6	6	(aab bcc),
Marot	Le cymetiere	IX	256	De Maistre Jacq	I.376	Cy gist env	mai 1530-1533	F	1534	G	1538	1	6	6	(aa bb cc),
Marot	Le cymetiere	VI	253	De luy encores	I.374	Je fuz Jan	ap.8 fev. 1530	F	1534	G	1538	1	8	8	(aabb cccd),
Marot	Les oraisons	4	278	CREDO IN SPIR	I.391	Au Saint t	av. 1533	F	1534	G	1538	1	8	8	(aa bb cc dd),
Marot	Ballades	XIV	54	Contre celle qui	I.126	Ung jour re	1526	F2	1534	G	1538	B	8/4	28	[abab bcbC], / [bc bC],
Marot	Les Elegies	X	183	La Dixiesme Ele	I.249	Amour me	1527-1533	F	1534	G	1538	B	8/4	28	[abab bcbC], / [bc bC],
Marot	Le cymetiere	XIII	260	De Florimont de	I.379	Le Roy, la	fin 1532-1533	F	1534	G	1538	1	8	8	(abab bcbc),
Marot ?	Les Fleurs de la Poe	IV	795	Ung Cueur amou	II.730	Dame, c'es	av. fin 1533	F1	1534	F1	1534	1	8	8	(abab bcbc),
Marot	Les Fleurs de la Poe	VIII	799	Le Prince des po	II.733	Chascun t'	av. fin 1533	F1	1534	F1	1534	1	8	8	(abab cddc),
Marot ?	Les Fleurs de la Poe	III	794	Amour parlant d	II.730	Puis que m	av. fin 1533	F1	1534	F1	1534	1	10	10	(abaab, ccdcd),
Marot	Les Chantz divers	IV	237	Chant nuptial du	I.349	Qui est ce	av. juin 1528	F	1534	G	1538	9	10	90	(abab bc cddc),
Marot	Les Epigrammes I	XXXV	365	De Martin, & Alix	II.220	Martin mer	av. fin été 1534	C5	1534	O	1543	1	10	10	(abab bc cddc),
Rabelais	Appendice	VIII	807	Dizain de l'Ymag	II.760	Vous chev	av. été 1534	C5	1534	C5	1534	1	10	10	(abab bc cddc),
Marot	Les Fleurs de la Poe	VII	798	Icelluy Prince Po	II.732	Loyaulx am	av. fin 1533	F1	1534	F1	1534	B	11/5	60	[abaab ccb dcD], / [ccd cD],
Marot	Les Chantz divers	V	238	Chant Royal de	I.352	Dedans Sy	av. 1533	F	1534	G	1538	CR	11/5	60	[abab ccd dedE], / [dde dE],
Marot	Les Chantz divers	VI	239	Chant Pastoral,	I.354	N'y pense	av. 1533	F	1534	G	1538	B	11/5	60	[abab ccd dedE], / [dde dE],
Marot	Les Chantz divers	VII	240	Chant de joye co	I.355	Ilz sont ver	sept. 1530	F	1534	G	1538	B	11/5	60	[abab ccd dedE], / [dde dE],
Marot	Le cymetiere	V	252	De luy mesmes	I.373	Icy gist mo	ap. 8 fev.1530	F	1534	G	1538	1	12	12	(aa bb cc dd ee ff),
Marot	Les Chantz divers	III.1	235	Le Chant des Vis	I.347	Ung jour es	av. fin 1533	F	1534	G	1538	6	12	72	(abaab bcc deed),
Marot	Pièces liminaires de LA SUIT		167	Translation des	I.205	Ces Oeuvr	fin 1533	F	1534	G	1538	1	12	12	(abab bcbc cddc),
Marot	Les Fleurs de la Poe	V	796	Icelluy prince de	II.731	Le Dieu de	av. fin 1533	F1	1534	F1	1534	1	12	12	(abab bcbc cddc),
Marot ?	Appendice	X.2	815	Aultres rondeaux	II.764	Oyez le gu	av. été 1534	C5	1534	C5	1534	R4	4, 2, 4,	10	(abba, ab*, abba*),
Marot	Rondeaux	LXVI	123	De l'inconstance	I.176	Comme inc	1526	F2	1534	G	1538	R5	5, 3, 5,	13	(aabba, aab*, aabba*),
Marot ?	Appendice	X.1	814	Aultres rondeaux	II.763	En temps c	av. été 1534	C5	1534	C5	1534	R5	5, 3, 5,	13	(aabba, aab*, aabba*,) ,
Marot	Rondeaux	LXVII	124	Rondeau parfaic	I.177	En liberté	1526	F2	1534	G	1538	RP	4/5	25	(ABA'B', babA, abaB, babA', abaB' , baba

Marot	Les Fleurs de la Poe	II	793	Description du tr	II.729	Amour a fa	av. fin 1533	F1	1534	F1	1534	1	17	17	pièce sans périodicité rimique
Marot	Les Fleurs de la Poe	VI	797	Le dict Autheur i	II.731	Ung jour es	av. fin 1533	F1	1534	F1	1534	1	5	5	(abaab), [pièce tronquée. cf pièce 235]
Marot	Le cymetiere	XXVI	273	D'Alix	I.388	Cy gist (qu	av. 1535	Juste	1535	G	1538	16	2	32	(aa)x
Marot	Le cymetiere	XIX	266	De François Da	I.384	Cy gist Fra	automne 1536	Juste	1536	G	1538	12	2	24	(aa)x
Marot	Les Epistres	IV	291	Marot arrivé à Fe	II.77	En traversa	avril 1535	C10	1537	I	1538	27	2	54	(aa)x
Marot	Les Epistres	XXI	308	Le Dieu Gard de	II.133	Vienne la M	printemps 1537	F9	1537	O	1543	37	2	74	(aa)x
Marot	Les Epigrammes II	XIII	423	Contre les Jalou	II.251	De ceulx, c	avril 1535-1536	Janot	1537	O	1543	1	8	8	(abab bc bc),
Marot	Les Epigrammes II	V	415	A François Dau	II.247	Celluy, qui	av. oct. 1534	Janot	1537	O	1543	1	10	10	(abab ba acac),
Marot	Les Epigrammes I	XLIV	374	D'une Espousée	II.224	L'Espousé	av. 1537	F7	1537	O	1543	1	10	10	(abab bc cdcd),
Marot	Les Epigrammes I	XLVI	376	De l'Abbé, & de	II.225	Monsieur l'	av. 1537	C9	1537	O	1543	1	10	10	(abab bc cdcd),
Marot	Les Epigrammes III	XVII	511	A Madame de F	II.296	Quant la ve	avril 1535	F7	1537	I	1538	1	10	10	(abab bc cdcd),
Marot	Les Epigrammes III	XVIII	512	De marot sorty d	II.297	Mes Amys.	avril-mai 1535	F7	1537	I	1538	1	10	10	(abab bc cdcd),
Marot	Les Elegies	XXIV	197	Elegie vingtquat	I.277	Chauvin som	mars 1537-mars 38	G	1538	G	1538	17	2	34	(aa)x
Marot	Les Elegies	XXV	198	Elegie vingtcinq	I.278	Gente Dan	1533-1538	G	1538	G	1538	18	2	36	(aa)x
Marot	Les Elegies	XXVI	199	Elegie vingtsixie	I.279	Le serviteu	mars 1537-1537	G	1538	G	1538	20	2	40	(aa)x
Marot	Les Elegies	XXVII	200	Elegie vingtsept	I.280	Quand je v	av. mars 1538	G	1538	G	1538	27	2	54	(aa)x
Marot	Les Epistres	XXV	226	Pour la petite Pr	I.330	Voyant que	nov. dec. 1537	G	1538	G	1538	36	2	72	(aa)x
Marot	Les Epistres	XXVI	227	A Monsieur le ge	I.332	Je l'ay rece	av. 1532	G	1538	G	1538	10	2	20	(aa)x
Marot	Les Epistres	XXVII	228	A Alexis Jure	I.333	Amy Jure	1536-1538	G	1538	G	1538	30	2	63	(aa)x
Marot	Les Epistres	XXVIII	229	A une Damoyse	I.335	Ma Mignon	oct. 1527-1537	G	1538	G	1538	14	2	28	(aa)x
Marot	Les Epistres	XXIX.2	231	A deux Damoyse	I.336	Mes Damo	ap. 14 avril 1537	G	1538	G	1538	16	2	32	(aa)x
Marot	Les Epistres	XXX	232	A ceulx, qui apre	I.337	Nobles Esp	début 1536	G	1538	G	1538	45	2	90	(aa)x
Marot	Les Chantz divers	XIV	247	Chant de folie, D	I.368	Les Pichel	av. mars	G	1538	G	1538	22	2	44	(aa)x
Marot	Le cymetiere	XXII	269	De Monsieur de	I.386	Sçais tu, P	av. mars 1538	G	1538	G	1538	8	2	16	(aa)x
Marot	Le cymetiere	XXV	272	De Ortis le More	I.388	Soubz cest	av. mars 1538	G	1538	G	1538	8	2	16	(aa)x
Marot	Les Epistres	VI	293	Epistre au Roy,	II.80	Je pense b	été 1535	C8	1538	O	1543	107	2	214	(aa)x
Marot	Les chants divers	III	322	Cantique de la C	II.187	Approche t	juin 1538	I7	1538	O	1543	45	2	90	(aa)x

Marot	Les chants divers	IV	323	A la Royne d'Ho	II.190	Quand tout	oct. 1538	I3	1538	O	1543	36	2	72	(aa)x
Marot	Les Epigrammes I	LXXVIII	408	A ses Disciples	II.240	Enfants, oy	av.juillet 1538	G	1538	O	1543	15	2	30	(aa)x
Marot	Les Epigrammes I	LXXIX	409	Du beau Tetin	II.241	Tetin refect	1535	Mayer	1538	O	1543	17	2	34	(aa)x
Marot	Les Epigrammes I	LXXX	410	Du laid Tetin	II.242	Tetin, qui n	1535	G	1538	O	1543	21	2	42	(aa)x
Marot	Les Epigrammes II	LIII	463	Epigramme de S	II.271	Ainsi qu'un	av. mars 1538	G	1538	O	1543	7	2	14	(aa)x
Marot	Les Chantz divers	XI	244	Cantique à la De	I.364	Doulce Sar	juin 1537	G	1538	G	1538	12	4	48	(aab) <-
Marot	Les Epigrammes I	LI	381	A Benest	II.228	Benest, qu	av. mars 1538	H	1538	O	1543	1	4	4	(aa bb),
Marot	Chansons	XXXVIII	162	Chanson XXXVI	I.198	J'ai trouvé	1532-1538	G	1538	G	1538	3	4	12	(ab ab),
Marot	Les Epistres	XXIX.1	230	A deux Damoyse	I.336	Sus Lettre	ap. 14 avril 1537	G	1538	G	1538	1	4	4	(ab ab),
Marot	Les Epigrammes I	L	380	A ung quidem	II.227	Veux tu sq	août 1538	H	1538	O	1543	1	4	4	(ab ab),
Heroet/M	Chansons	XLI	165	Chanson XLI	I.200	Qui voudra	1532-1538	G	1538	G	1538	2	4	8	(ab ba),
Marot	Chansons	XXXIII	157	Chanson XXXIII	I.196	La plus bel	1532-1538	G	1538	G	1538	2	5	10	[aab ba],
Marot	Les Epigrammes II	I	411	A Anne	II.245	Anne, ma s	av. juillet 1538	G	1538	O	1543	1	5	5	(ab aab),
Marot	Les Epigrammes II	II	412	A Merlin de Sain	II.245	Ta lettre (M	av. juillet 1538	G	1538	O	1543	1	6	6	(aab aab),
Marot	Chansons	XL	164	Chanson XL	I.199	Ne sçay co	1532-1538	G	1538	G	1538	2	7	14	(abab bab),
Marot	Le cymetiere	XX	267	De Anne de Bea	I.385	De Beaure	1535-1536	G	1538	G	1538	1	8	8	(aabb cccd),
Marot	Le cymetiere	XXI	268	De Helene de Be	I.385	Ne sçay, o	29 oct. 1533-1538	G	1538	G	1538	1	8	8	(aabb cccd),
Marot	Les Epigrammes I	LXVII	397	De ma Damoyse	II.235	En grand tr	av. mars 1538	G	1538	O	1543	1	8	8	(abab baba),
Marot	Les Chantz divers	X	243	Chant nuptial du	I.361	Celluy mat	début 1537	G	1538	G	1538	12	8	96	(abab bcbc),
Marot	Les Epigrammes I	I	330	A Messire Jehar	II.203	Ce Livre m	av. été 1538	G	1538	O	1543	1	8	8	(abab bcbc),
Marot	Les Epigrammes I	XLIX	379	De Dolet, sur se	II.227	Le noble es	fev. 1537-1538	G	1538	O	1543	1	8	8	(abab bcbc),
Marot	Les Epigrammes I	LV	385	A Selva, & à He	II.229	Demandez	av. mars 1538	G	1538	O	1543	1	8	8	(abab, bcbc),
Marot	Les Epigrammes I	LVII	387	De Phebus, & D	II.230	Le cler Phe	av.mars	G	1538	O	1543	1	8	8	(abab bcbc),
Marot	Les Epigrammes I	LVIII	388	De Diane	II.231	Hommes e	av. mars 1538	G	1538	O	1543	1	8	8	(abab bcbc),
Marot	Les Epigrammes I	LIX	389	Epigramme faict	II.231	Ung fasche	av. mars 1538	G	1538	O	1543	1	8	8	(abab bcbc),
Marot	Les Epigrammes I	LXV	395	De Diane	II.234	L'Enfant n'	av. mars 1538	G	1538	O	1543	1	8	8	(abab bcbc),
Marot	Les Epigrammes I	LXVIII	398	A Coridon	II.235	La mesdis	av. mars 1538	G	1538	O	1543	1	8	8	(abab bcbc),
Marot	Les Epigrammes I	LXIX	399	D'Ouy, & Nenny	II.236	Ung doux l	av. fin 1537	G	1538	O	1543	1	8	8	(abab bcbc),
Marot	Les Epigrammes I	LXX	400	Des blancs Man	II.236	Les blancs	av. mars 1538	G	1538	O	1543	1	8	8	(abab bcbc),
Marot	Les Epigrammes II	IV	414	De la royne de N	II.246	Entre aultre	av. mars 1538	G	1538	O	1543	1	8	8	(abab, bcbc),
Marot	Les Epigrammes II	VII	417	Estreines à Anne	II.248	Ce nouvel	av. mars 1538	G	1538	O	1543	1	8	8	(abab bcbc),

Marot	Les Epigrammes II	XII	422	Du Roy, & de La	II.250	O Laure, L	av. mars 1538	G	1538	O	1543	1	8	8	(abab bcbc),
Marot	Les Epigrammes II	XIV	424	A une Dame tou	II.251	Qui peche	av. juillet 1538	G	1538	O	1543	1	8	8	(abab bcbc),
Marot	Les Epigrammes II	XVII	427	A une Amye	II.253	Si le loysir	av. mars 1538	G	1538	O	1543	1	8	8	(abab bcbc),
Marot	Les Epigrammes II	XVIII	428	A Renée	II.253	Amour vou	av. mars 1538	G	1538	O	1543	1	8	8	(abab bcbc),
Marot	Les Epigrammes II	XIX	429	Estreines	II.254	Je ne sçay	av. mars 1538	G	1538	O	1543	1	8	8	(abab bcbc),
Marot	Les Epigrammes II	XX	430	Estreines à Jane	II.254	Pour Estre	av. mars 1538	G	1538	O	1543	1	8	8	(abab bcbc),
Marot	Les Epigrammes II	XXI	431	Estreines à Estie	II.255	Après avoi	jan. 1538	G	1538	O	1543	1	8	8	(abab bcbc),
Marot	Les Epigrammes II	XXII	432	De ma Damoyse	II.255	Painctres	av. juillet 1538	G	1538	O	1543	1	8	8	(abab bcbc),
Marot	Les Epigrammes II	XXIII	433	Pour une momm	II.256	Sçavez vo	av. juillet 1538	G	1538	O	1543	2	8	16	(abab bcbc),
Marot	Les Epigrammes II	XXV	435	De ma Damoyse	II.257	L'autre jou	av. mars 1538	G	1538	O	1543	1	8	8	(abab bcbc),
Marot	Les Epigrammes II	XXVI	436	A une, qui faisoit	II.257	Quand je van.	1537-mars 1538	G	1538	O	1543	1	8	8	(abab bcbc),
Marot	Les Epigrammes II	XXVII	437	A une, qui luy fe	II.258	Ne vous fo	jan.1537-1538	G	1538	O	1543	1	8	8	(abab bcbc),
Marot	Les Epigrammes II	XXVIII	438	De Cupido, & de	II.258	Amour trou	jan.1537-1538	G	1538	O	1543	1	8	8	(abab bcbc),
Marot	Les Epigrammes II	XXXVI	446	De Charles Duc	II.262	Nature est	hiver 1537-1538	G	1538	O	1543	1	8	8	(abab bcbc),
Marot	Les Epigrammes II	XXXVII	447	A une Dame eag	II.263	Ne pensez	av. mars 1538	G	1538	O	1543	1	8	8	(abab bcbc),
Marot	Les Epigrammes II	XLII	452	De ma Damoyse	II.265	Jeune Bea	hiver 1537-1538	G	1538	O	1543	1	8	8	(abab bcbc),
Marot	Les Epigrammes II	XLV	455	D'Anne	II.267	Lors que je	av. juillet 1538	G	1538	O	1543	1	8	8	(abab bcbc),
Marot	Les Epigrammes II	XLVI	456	Pour ma Dame d	II.267	J'ay joué rd	hiver 1537-1538	G	1538	O	1543	1	8	8	(abab bcbc),
Marot	Les Epigrammes II	XLIX	459	A Monsieur de J	II.269	L'argent pa	début 1537	G	1538	O	1543	1	8	8	(abab bcbc),
Marot	Les Epigrammes II	LII	462	Du Baiser	II.270	Ce franc B	av. mars 1538	G	1538	O	1543	1	8	8	(abab bcbc),
Marot	Les Epigrammes II	LV	465	A Jane	II.272	Vostre bou	av. mars 1538	G	1538	O	1543	1	8	8	(abab bcbc),
Marot	Les Epigrammes II	LVI	466	A la Royne de N	II.272	Nous fusm	av. juillet 1538	G	1538	O	1543	1	8	8	(abab bcbc),
Marot	Les Epigrammes II	LIX	469	A Maurice de Sc	II.274	En m'oyant	dec. 1536-1538	G	1538	O	1543	1	8	8	(abab bcbc),
Marot	Les Epigrammes II	LXI	471	Il salue Anne	II.275	Dieu te gar	av. juillet 1538	G	1538	O	1543	1	8	8	(abab bcbc),
Marot	Les Epigrammes II	LXII	472	Dialogue de luy,	II.275	Muse, dy n	av. juillet 1538	G	1538	O	1543	1	8	8	(ab,ab, bc,bc),
Marot	Les Epigrammes II	LXV	475	Replicque de Ma	II.277	Je n'ay pas	av. mars 1538	G	1538	O	1543	1	8	8	(abab bcbc),
Marot	Les Epigrammes II	LXXIV	484	Du moys de May	II.281	Moys amou	av. mars 1538	G	1538	O	1543	1	8	8	(abab bcbc),
Marot	Les Epigrammes II	LXXV	485	De son feu, & de	II.282	Puis qu'au	avril 1535-1536	G	1538	O	1543	1	8	8	(abab bcbc),
Marot (?)	Les Epigrammes III	V	498	Huictain	II.289	Le Roy, ay	av. fin 1534	F4	1538	F4	1538	1	8	8	(abab bcbc),
Marot	Les Chantz divers	XII	245	Chant de May	I.366	En ce beau	1533-1538	G	1538	G	1538	B	8/4	28	[abab bcbC], / [bc bC],
Marot	Les Chantz divers	XIII	246	Chant de May, e	I.367	Vouliers	1533-1538	G	1538	G	1538	B	8/4	28	[abab bcbC], / [bc bC],

Marot	Chansons	XXXIV	158	Chanson XXXIV	I.196	Puis que d	1532-1538	G	1538	G	1538	1	8	8	(abba, acac),
Marot	Chansons	XXXIX	163	Chanson XXXIX	I.198	Si j'avoys t	1532-1538	G	1538	G	1538	4	8	32	(abba acac),
Marot	Les Epigrammes II	LVII	467	A Anne, du jour	II.273	Puis que v	av. juillet 1538	G	1538	O	1543	1	9	9	(abab bcddc),
Marot	Les Epigrammes II	LVIII	468	Des cerfz en rut.	II.273	Les cerfz e	av. juillet 1538	G	1538	O	1543	1	10	10	(aabccb bdbd),
Marot	Les Epigrammes I	XLVIII	378	Au Duc d'Orléan	II.226	Prince, ce	av. mars 1538	G	1538	O	1543	1	10	10	(ab, aab bcbbc),
Marot	Les Epigrammes II	VIII	418	De l'Amour chas	II.248	Amoureux	av. mars 1538	G	1538	O	1543	1	10	10	(abaab bcbbc),
Marot	Les Epigrammes II	X	420	La Royne de Na	II.249	Si ceulx, à	1537-1538	G	1538	O	1543	1	10	10	(abaab bcddc)
Marot	Les Epigrammes I	LXII	392	A Ysabeau	II.232	Quand j'es	av. juillet 1538	G	1538	O	1543	1	10	10	(abab aabaab),
Marot	Les Epigrammes II	XXX	440	De la Duché d'E	II.259	Ce plaisan	jan. 1537-1538	G	1538	O	1543	1	10	10	(abab ba acac),
Marot	Les Epigrammes II	XXXVIII	448	A Anne	II.263	Anne ma S	av. mars 1538	G	1538	O	1543	1	10	10	(abab ba acac),
Marot	Chansons	XXXVI	160	Chanson XXXVI	I.197	Pourtant si	1532-1538	G	1538	G	1538	1	10	10	(abab bc cdcd),
Marot	Chansons	XXXVII	161	Chanson XXXVI	I.197	Pourtant si	1532-1538	G	1538	G	1538	1	10	10	(abab bc cdcd),
Marot	Le cymetiere	XXIV	271	De Madame de	I.387	Soubz ce T	fin oct. 1537-1538	G	1538	G	1538	1	10	10	(abab bc cdcd),
Marot	Les Epigrammes I	XLVII	377	De frere Thibaul	II.226	Frere Thiba	av. 1538	I6	1538	O	1543	1	10	10	(abab bc cdcd),
Marot	Les Epigrammes I	LII	382	Du rys de ma Da	II.228	Elle est tre	av. mars 1538	G	1538	O	1543	1	10	10	(abab bc cdcd),
Marot	Les Epigrammes I	XXII	352	Les dizain de Ma	II.214	L'an vingt,	mai-juin 1527	F	sd	O	1543	1	10	10	(abab bc cdcd),
Marot	Les Epigrammes I	LIII	383	Les cinq poincts	II.228	Fleur de qu	av. mars 1538	G	1538	O	1543	1	10	10	(abab bc cdcd),
Marot	Les Epigrammes I	LIV	384	D'Anne, à ce pro	II.229	Ouir parler	av. mars 1538	G	1538	O	1543	1	10	10	(abab bc cdcd),
Marot	Les Epigrammes I	LVI	386	D'Heleine de To	II.230	Au moys d	av. mars 1538	I6	1538	O	1543	1	10	10	(abab bc cdcd),
Marot	Les Epigrammes I	LX	390	Marot à ladicte D	II.231	Ung lourd v	av. mars 1538	G	1538	O	1543	1	10	10	(abab bc cdcd),
Marot	Les Epigrammes I	LXI	391	De Blanche de T	II.232	Dedans le	av. juillet 1538	G	1538	O	1543	1	10	10	(abab bc cdcd),
Marot	Les Epigrammes I	LXIII	393	De Diane	II.233	Estre Pheb	av. mars 1538	G	1538	O	1543	1	10	10	(abab bc cdcd),
Marot	Les Epigrammes I	LXIV	394	D'ung importun	II.233	Bren, laiss	av. mars 1538	G	1538	O	1543	1	10	10	(abab bc cdcd),
Marot	Les Epigrammes I	LXVI	396	A ma Damoyssel	II.234	Mes yeulx	av. juillet 1538	G	1538	O	1543	1	10	10	(abab bc cdcd),
Marot	Les Epigrammes I	LXXI	401	D'entretenir Dam	II.236	Je ne sçau	av. mars 1538	G	1538	O	1543	1	10	10	(abab bc cdcd),
Marot	Les Epigrammes I	LXXII	402	D'ung poursuyva	II.237	Je sens en	av. mars 1538	G	1538	O	1543	1	10	10	(abab bc cdcd),
Marot	Les Epigrammes I	LXXIII	403	A celle, qui souh	II.237	Estre de vo	av. juillet 1538	G	1538	O	1543	1	10	10	(abab bc cdcd),
Marot	Les Epigrammes I	LXXIV	404	Du partement d'	II.238	Où allez vo	av. juillet 1538	G	1538	O	1543	1	10	10	(abab bc cdcd),
Marot	Les Epigrammes I	LXXV	405	De ma Dame Ys	II.238	Qui cuyder	av. juillet 1538	G	1538	O	1543	1	10	10	(abab bc cdcd),
Marot	Les Epigrammes I	LXXVI	406	Pour une Dame,	II.239	Puis que n	av. juillet 1538	G	1538	O	1543	1	10	10	(abab bc cdcd),
Marot	Les Epigrammes I	LXXVII	407	A la femme de T	II.239	La mignon	av. mars 1538	G	1538	O	1543	1	10	10	(abab bc cdcd),

Marot	Les Epigrammes II	III	413	A soymesmes	II.246	Si tu n'es p	1537-1538	G	1538	O	1543	1	10	10	(abab bc cdcd),
Marot	Les Epigrammes II	VI	416	Pour ma Damoy	II.247	D'amour er	av. août 1536	G	1538	O	1543	1	10	10	(abab bc cdcd),
Marot	Les Epigrammes II	IX	419	Epigramme, qu'i	II.249	Pour ung D	1537-1538	G	1538	O	1543	1	10	10	(abab bc cdcd),
Marot	Les Epigrammes II	XI	421	Replicque de Ma	II.250	Mes creant	1537-1538	G	1538	O	1543	1	10	10	(abab bc cdcd),
Marot	Les Epigrammes II	XV	425	A nom d'une Da	II.252	Le Noeud j	av. juillet 1538	G	1538	O	1543	1	10	10	(abab bc cdcd),
Marot	Les Epigrammes II	XVI	426	A deux Soeurs L	II.252	Puis que v	av. mars 1538	G	1538	O	1543	1	10	10	(abab bc cdcd),
Marot	Les Epigrammes II	XXIV	434	A la bouche de D	II.256	Bouche de	jan. 1537-1538	G	1538	O	1543	1	10	10	(abab bc cdcd),
Marot	Les Epigrammes II	XXXI	441	Du passereau de	II.260	Las il est m	av. mars 1538	G	1538	O	1543	1	10	10	(abab bc cdcd),
Marot	Les Epigrammes II	XXXII	442	Pour Monsieur d	II.260	Or ça vous	hiver 1537-1538	G	1538	O	1543	1	10	10	(abab bc cdcd),
Marot	Les Epigrammes II	XXXIII	443	La Roynie de Na	II.261	Il pensoit b	mars 1537-1538	G	1538	O	1543	1	10	10	(abab bc cdcd),
Marot	Les Epigrammes II	XXXIV	444	Response de Ma	II.261	Ce seroit tr	mars 1537-1538	G	1538	O	1543	1	10	10	(abab bc cdcd),
Marot	Les Epigrammes II	XXXV	445	A une Dame pou	II.262	Endormez	av. mars 1538	G	1538	O	1543	1	10	10	(abab bc cdcd),
Marot	Les Epigrammes II	XXXIX	449	De Marguerite d	II.264	Ung chasc	av. mars 1538	G	1538	O	1543	1	10	10	(abab bc cdcd),
Marot	Les Epigrammes II	XL	450	De sa Dame, & c	II.264	Des que m	jan. 1537-1538	G	1538	O	1543	1	10	10	(abab bc cdcd),
Marot	Les Epigrammes II	XLI	451	De Jane, Prince	II.265	Bien soyt v	juillet 1537	G	1538	O	1543	1	10	10	(abab bc cdcd),
Marot	Les Epigrammes II	XLIII	453	Du conte de Lan	II.266	Le vertueu	août 1537	G	1538	O	1543	1	10	10	(abab bc cdcd),
Marot	Les Epigrammes II	XLIV	454	D'Albert Joueur	II.266	Quand Orp	av. 1538	G	1538	O	1543	1	10	10	(abab bc cdcd),
Marot	Les Epigrammes II	XLVIII	458	A sa commere	II.268	Pardonnez	av. juillet 1538	G	1538	O	1543	1	10	10	(abab bc cdcd),
Marot	Les Epigrammes II	L	460	Il convie troys P	II.269	Demain, q	jan. 1538	G	1538	O	1543	1	10	10	(abab bc cdcd),
Marot	Les Epigrammes II	LI	461	Du Sire de Mont	II.270	Meur en cd	10 fev. /mars 1538	G	1538	O	1543	1	10	10	(abab bc cdcd),
Marot	Les Epigrammes II	LIV	464	A Anne	II.271	Puis qu'il v	av. juillet 1538	G	1538	O	1543	1	10	10	(abab bc cdcd),
Marot	Les Epigrammes II	LX	470	Au Poète Borbor	II.274	L'enfant Ar	av. juillet 1538	G	1538	O	1543	1	10	10	(abab bc cdcd),
Marot	Les Epigrammes II	LXIII	473	D'une Dame de	II.276	Ung jour la	av. mars 1538	G	1538	O	1543	1	10	10	(abab bc cdcd),
Marot	Les Epigrammes II	LXIV	474	Response faicte	II.276	Le peu d'A	av. mars 1538	G	1538	O	1543	1	10	10	(abab bc cdcd),
Marot	Les Epigrammes II	LXVI	476	D'Anne	II.277	Jamais je r	av. juillet 1538	G	1538	O	1543	1	10	10	(abab bc cdcd),
Marot	Les Epigrammes II	LXVII	477	Au Roy de Nava	II.278	Mon secon	fin dec. 1537-1538	G	1538	O	1543	1	10	10	(abab bc cdcd),
Marot	Les Epigrammes II	LXVIII	478	Du retour du Roy	II.278	Laissons e	fin dec. 1537-1538	G	1538	O	1543	1	10	10	(abab bc cdcd),
Marot	Les Epigrammes II	LXIX	479	De ma Dame de	II.279	A l'approch	fin dec. 1537	G	1538	O	1543	1	10	10	(abab bc cdcd),
Marot	Les Epigrammes II	LXX	480	De l'entrée des F	II.279	Prenons le	début jan. 1538	G	1538	O	1543	1	10	10	(abab bc cdcd),
Marot	Les Epigrammes II	LXXII	482	A ma Dame de F	II.280	Vous avez	avril 1535-1536	G	1538	O	1543	1	10	10	(abab bc cdcd),
Marot	Les Epigrammes II	LXXIII	483	A Renée de Par	II.281	Quand vou	avril 1535-1536	G	1538	O	1543	1	10	10	(abab bc cdcd),

Marot	Les Epigrammes II	LXXVI	486	Au Roy	Il.282	Tandis, qu	début 1537	G	1538	O	1543	1	10	10	(abab bc cdcd),
Marot	Les Epigrammes II	LXXVII	487	A maistre Guilla	Il.283	Va tost Dix	début 1537	G	1538	O	1543	1	10	10	(abab bc cdcd),
Marot (?)	Les Epigrammes III	IV	497	Dizain sur le dict	Il.288	De la Sorb	av. 1534	F4	1538	F4	1538	1	10	10	(abab bc cdcd),
Marot	Les Epigrammes III	LI	552	Dixain	Il.316	Une dame	av. 1538	I6	1538	S	1547	1	10	10	(abab bc cdcd),
Marot	Chansons	XXXV	159	Chanson XXXV	I.196	Vous perde	1532-1538	G	1538	G	1538	1	10	10	(abab ccddee),
Marot	Les Epigrammes II	XXIX	439	De ma mere par	Il.259	Si mon poi	av. mars 1538	G	1538	O	1543	1	10	10	(abba ac cdcd),
Marot		0	1	Marot à son Livr	15	Racler je v	av. 31 juillet 1538	G	1538	G	1538	1	12	12	(abab, bcbc, cdcd),
Marot	Les Epigrammes II	LXXXIII	493	A Anne	Il.286	Puis que le	av. juillet 1538	G	1538	O	1543	1	12	12	(abab bcbc cdcd),
Marot	Les Epigrammes II	LXXI	481	Pour le May plan	Il.280	Au Ciel n'y	mai 1538	G	1538	O	1543	sonnet	14	14	(abba, abba, ccd, eed),
Marot	Rondeaux	LXII	119	De l'Amour du S	I.173	Au bon vie	1534-1538	G	1538	G	1538	R5	5, 3, 5,	13	(aabba, aab*, aabba*.)
Brodeau	Rondeaux	LXIII	120	Rondeau par Vic	I.174	Au bon vie	1534-1538	G	1538	G	1538	R5	5, 3, 5,	13	(aabba, aab*, aabba*.)
Marot	Rondeaux	LXIV	121	D'une Dame, à u	I.175	Tant seule	av. mars 1538	G	1538	G	1538	R5	5, 3, 5,	13	(aabba, aab*, aabba*.)
Marot	Rondeaux	LXV	122	De la mal mariée	I.176	Contre rais	av. juillet 1538	G	1538	G	1538	R5	5, 3, 5,	13	(aabba, aab*, aabba*.)
Marot	Les Opuscules		282	L'Enfer de Clem	Il.19	Comme do	mars 1526-1527	H2	1539	O	1543	254	2	488	(aa)x
Marot	Les Epistres	VII	294	Epistre du Coq e	Il.86	Puis que re	été/automne 1535	H2	1539	O	1543	101	2	202	(aa)x
Marot (?)	Les Epistres	XIV	301	Du coq à l'asne	Il.105	De mon co	sept. 1536	H2	1539	U	sd	110	2	220	(aa)x
Marot (?)	Les Epistres	XXIII	310	L'Adieu envoyé à	Il.137	Adieu la Co	oct. 1537	I8	1539	O	1543	50	2	100	(aa)x
Marot	Trente premiers Psa	XIX	735	Psal. 32 - à un	Il.598	O bien heu	av. 1539	Strasbc	1539	O	1543	11	4	44	(aa bb),
Marot	Les chants divers	V	324	Cantique sur l'er	Il.192	Or est Ces	av. 1540	I9	1539	O	1543	7	4	28	(ab ab) <-
Marot	Trente premiers Psa	XXII	738	Psal. 51	Il.608	Misericorde	av. 1539	Strasbc	1539	O/M	1543	10/9 a/b	4/4	76	(ab ba), / (ab ab),
Marot	Trente premiers Psa	II	718	Psal. 2 - à de	Il.564	Pourquoy f	av. 1539	Strasbc	1539	O	1543	13	4	52	(ab ab),
Marot	Trente premiers Psa	XXII	738	Psal. 51	Il.608	Misericorde	av. 1539	Strasbc	1539	O/M	1543	10/9 a/b	4/4	76	(ab ba), / (ab ab),
Marot	Trente premiers Psa	XXX	746	Psal. 143	Il.625	Seigneur D	av. 1539	Strasbc	1539	O	1543	12	5	60	(aab ab),
Marot	Trente premiers Psa	XV	731	Psal. 15 - à un	Il.589	Qui est ce	av. 1539	Strasbc	1539	O	1543	5	5	25	(ab aab),
Salel	Les chants divers	VII	326	France à l'Empe	Il.194	Si ce bas n	dec./jan. 1540	I11	1539	P	1544	3	6	18	(aab aab) <-
Marot	Trente premiers Psa	I	717	Psal. 1 - à de	Il.563	Qui au con	av. 1539	Strasbc	1539	O	1543	4	6	24	(aab, bcc.),
Marot	Trente premiers Psa	XXIX	745	Psal. 137	Il.624	Estants as	av. 1539	Strasbc	1539	O	1543	5	6	30	(aab, bcc.),
Marot	Trente premiers Psa	III	719	Psal. 3 - à un	Il.566	O seigneur	av. 1536	Strasbc	1539	O	1543	8	6	48	(aab ccb),
Marot	Trente premiers Psa	XXIII	739	Psal. 103	Il.611	Sus louez	av. 1539	Strasbc	1539	O	1543	11	6	66	(aab,ccb),
Marot	Trente premiers Psa	XXVI	742	Psal. 114	Il.619	Quand Isra	av. 1539	Strasbc	1539	O	1543	4	6	24	(aab, ccb),

Marot	Trente premiers Psa	XXVII	743	Psal. 115	Il.620	Non point à	av. 1539	Strasbo	1539	O	1543	9	6	54	(aab, ccb,),
Salel ? M	Les Epigrammes III	XXXVIII	534	De la Ville de Ly	Il.308	On dira	av. 1540	I11	1539	P	1544	1	8	8	(abab bcbc),
Marot	Les Epigrammes III	LXVII	568	Du mesme, aux	Il.323	Des bons p	1539	I10	1539	I10	1539	1	8	8	(abab bcbc),
Marot	Six Sonnetz de Petra	VII	708	Epitaphe de ma	Il.498	En petit lie	début 1537-1539	I2	1539	I2	1539	1	8	8	(abab bcbc),
Marot	Trente premiers Psa	XXVIII	744	Psal. 130	Il.622	Du fond de	av. 1539	Strasbo	1539	O	1543	4	8	32	(ab ab,cd cd,),
Marot	Les Epigrammes III	LXVI	567	Sur l'esleu Maca	Il.323	Si sçavoir v	1539	I10	1539	I10	1539	1	10	10	(abaab bcbbc),
Marot	Six Sonnetz de Petra	I	702	<i>Voy che ascolat</i>	Il.494	Vous qui o	début 1537-1539	I2	1539	I2	1539	sonnet	14	14	(abba, abba, ccd, eed),
Marot	Six Sonnetz de Petra	II	703	<i>O passy sparsy,</i>	Il.495	O pas espa	début 1537-1539	I2	1539	I2	1539	sonnet	14	14	(abba, abba, ccd, eed),
Marot	Six Sonnetz de Petra	III	704	<i>Chi vuol veder q</i>	Il.495	Qui voudra	début 1537-1539	I2	1539	I2	1539	sonnet	14	14	(abba, abba, ccd, eed),
Marot	Six Sonnetz de Petra	IV	705	<i>Lasciato hai mo</i>	Il.496	Mort, sans	début 1537-1539	I2	1539	I2	1539	sonnet	14	14	(abba, abba, ccd, eed),
Marot	Six Sonnetz de Petra	V	706	<i>Gli angeli eletti</i>	Il.496	Le premier	début 1537-1539	I2	1539	I2	1539	sonnet	14	14	(abba, abba, ccd, eed),
Marot	Six Sonnetz de Petra	VI	707	<i>Da piu begli occ</i>	Il.497	Des plus b	début 1537-1539	I2	1539	I2	1539	sonnet	14	14	(abba, abba, ccd, eed),
Papillon	Les Opuscules		286	Sermon tres utile	Il.54	Pres de Pa	sept. 1539-1541	J1	1541	J1	1541	230	2	460	(aa)x
Marot	Les Epistres	XXVI	313	Epistre à son am	Il.153	J'ay tousjo	1541	Mayer	1541	I12	1541	48	2	96	(aa)x
Marot	Trente premiers Psalms		716	Psal. 104 - Au tr	Il.557	Jà n'est be	1541	J	1541	O	1543	85	2	170	(aa)x
Marot	Trente premiers Psa	XI	727	Psal. 11 - à de	Il.584	Veu que du	av. 1541	J	1541	O	1543	4/3 a/b	3/4	24	(aba), / (ab ab),
Marot	Trente premiers Psa	XVII	733	Psal. 22	Il.593	Mon Dieu,	av. 1541	J	1541	O	1543	31	4	124	(aaab), <-
Marot	Trente premiers Psa	VII	723	Psal. 7 - à un	Il.574	Mon Dieu,	av. 1541	J	1541	O	1543	17	4	68	(aa bb),
Marot	Trente premiers Psa	VIII	724	Psal. 8 - à un	Il.577	O Nostre D	av. 1541	J	1541	O	1543	9	4	36	(aa bb),
Marot	Trente premiers Psa	IX	725	Psal. 9 - à un	Il.578	De tout mo	av. 1541	J	1541	O	1543	20	4	80	(aa bb),
Marot	Trente premiers Psa	XXIV	740	Psal. 104	Il.613	Sus, sus, n	av. 1541	J	1541	O/M	1543	35	4	140	(aa bb,)
Marot	Trente premiers Psa	XII	728	Psal. 12 - à un	Il.585	Donne sec	av. 1541	J	1541	O	1543	8	4	32	(ab ab),
Marot	Trente premiers Psa	XI	727	Psal. 11 - à de	Il.584	Veu que du	av. 1541	J	1541	O	1543	4/3 a/b	3/4	24	(aba), / (ab ab)
Marot	Les Estreines	I	637	A la Royne	Il.369	Au ciel	sd	I5	1541	O	1543	1	5	5	(aab ba),
Marot	Les Estreines	II	638	A ma Dame la D	Il.369	A ma Dam	sd	I5	1541	O	1543	1	5	5	(aab ba),
Marot	Les Estreines	III	639	A ma Dame Mar	Il.370	A la noble	sd	I5	1541	O	1543	1	5	5	(aab ba),
Marot	Les Estreines	IV	640	A ma Dame la P	Il.370	La Mignon	sd	I5	1541	O	1543	1	5	5	(aab ba),
Marot	Les Estreines	V	641	A ma Dame de M	Il.370	A la Duche	sd	I5	1541	O	1543	1	5	5	(aab ba),
Marot	Les Estreines	VI	642	A ma Dame de M	Il.371	Vostre bea	sd	I5	1541	O	1543	1	5	5	(aab ba),
Marot	Les Estreines	VII	643	A ma Dame d'Es	Il.371	Sans preju	sd	I5	1541	O	1543	1	5	5	(aab ba),

Marot	Les Estreines	VIII	644	A elle encores	II.371	Vous repre	sd	l5	1541	O	1543	1	5	5	(aab ba),
Marot	Les Estreines	IX	645	A la Contesse de	II.372	Veue ceste	sd	l5	1541	O	1543	1	5	5	(aab ba),
Marot	Les Estreines	X	646	A ma Dame l'Ad	II.372	La douce t	sd	l5	1541	O	1543	1	5	5	(aab ba),
Marot	Les Estreines	XI	647	A ma Dame la g	II.372	Que voulez	sd	l5	1541	O	1543	1	5	5	(aab ba),
Marot	Les Estreines	XII	648	A ma Dame de C	II.373	Noz yeulx c	sd	l5	1541	O	1543	1	5	5	(aab ba),
Marot	Les Estreines	XIII	649	A ma Dame de l	II.373	A la beault	sd	l5	1541	O	1543	1	5	5	(aab ba),
Marot	Les Estreines	XIV	650	A Miolans l'Aisne	II.373	Miolans l'ai	sd	l5	1541	O	1543	1	5	5	(aab ba),
Marot	Les Estreines	XV	651	A Miolans la jeun	II.374	A Miolans l	sd	l5	1541	O	1543	1	5	5	(aab ba),
Marot	Les Estreines	XVI	652	A Bonneval	II.374	Sa fleur du	sd	l5	1541	O	1543	1	5	5	(aab ba),
Marot	Les Estreines	XVII	653	A Chastagneray	II.374	Garde toy c	sd	l5	1541	O	1543	1	5	5	(aab ba),
Marot	Les Estreines	XVIII	654	A Torcy	II.375	Damoysell	sd	l5	1541	O	1543	1	5	5	(aab ba),
Marot	Les Estreines	XIX	655	A Douartis	II.375	Cent noble	sd	l5	1541	O	1543	1	5	5	(aab ba),
Marot	Les Estreines	XX	656	A Cardelan	II.375	C'est bon p	sd	l5	1541	O	1543	1	5	5	(aab ba),
Marot	Les Estreines	XXI	657	A ma Dame de B	II.376	S'on veulx	sd	l5	1541	O	1543	1	5	5	(aab ba),
Marot	Les Estreines	XXII	658	A ma Damoysell	II.376	Soubz vos	sd	l5	1541	O	1543	1	5	5	(aab ba),
Marot	Les Estreines	XXIII	659	A ma Damoysell	II.376	Belle, quar	sd	l5	1541	O	1543	1	5	5	(aab ba),
Marot	Les Estreines	XXIV	660	A Telligny	II.377	Montreul m	sd	l5	1541	O	1543	1	5	5	(aab ba),
Marot	Les Estreines	XXV	661	A Ryeulx	II.377	Damoysell	sd	l5	1541	O	1543	1	5	5	(aab ba),
Marot	Les Estreines	XXVI	662	A Davaugour	II.377	Nature, ou	sd	l5	1541	O	1543	1	5	5	(aab ba),
Marot	Les Estreines	XXVII	663	A Helly	II.378	Dixhuyct ar	sd	l5	1541	O	1543	1	5	5	(aab ba),
Marot	Les Estreines	XXVIII	664	A la Chapelle	II.378	J'estreine c	sd	l5	1541	O	1543	1	5	5	(aab ba),
Marot	Les Estreines	XXIX	665	A Brazay	II.378	En sa doull	sd	l5	1541	O	1543	1	5	5	(aab ba),
Marot	Les Estreines	XXX	666	A Memillon	II.379	Si quelcun	sd	l5	1541	O	1543	1	5	5	(aab ba),
Marot	Les Estreines	XXXI	667	A Lursinge	II.379	Je puisse c	sd	l5	1541	O	1543	1	5	5	(aab ba),
Marot	Les Estreines	XXXII	668	A Lucesse	II.379	Cest An vo	sd	l5	1541	O	1543	1	5	5	(aab ba),
Marot	Les Estreines	XXXIII	669	A Bye	II.380	Voz grâces	sd	l5	1541	O	1543	1	5	5	(aab ba),
Marot	Les Estreines	XXXIV	670	A la Baulme	II.380	Bien doit	sd	l5	1541	O	1543	1	5	5	(aab ba),
Marot	Les Estreines	XXXV	671	A Saintan	II.380	De respons	sd	l5	1541	O	1543	1	5	5	(aab ba),
Marot	Les Estreines	XXXVI	672	A Brueil l'ainée	II.381	Je donne à	sd	l5	1541	O	1543	1	5	5	(aab ba),
Marot	Les Estreines	XXXVII	673	A Brueil la jeune	II.381	Si vous n'e	sd	l5	1541	O	1543	1	5	5	(aab ba),
Marot	Les Estreines	XXXVIII	674	A d'Aubeterre	II.381	Aubeterre :	sd	l5	1541	O	1543	1	5	5	(aab ba),

Marot	Les Estreines	XXXIX	675	A la Tour	Il.382	Pour estreie	sd	I5	1541	O	1543	1	5	5	(aab ba),
Marot	Les Estreines	XL	676	A Orsonvillier	Il.382	Si Dieu	sd	I5	1541	O	1543	1	5	5	(aab ba),
Marot	Les Estreines	XLIII	679	A ma Dame de B	Il.383	Vostre mar	sd	I5	1541	O	1543	1	5	5	(aab ba),
Marot	Trente premiers Psa	XIII	729	Psal. 13 - à unq	Il.586	Jusques à	av. 1541	J	1541	O	1543	5	5	25	(aab ba),
Marot	Trente premiers Psa	IV	720	Psal. 4 - à unq	Il.568	nd je t'invoe	av. 1541	J-J1	1541	O	1543	8	5	40	(ab aab),
Marot	Trente premiers Psa	V	721	Psal. 5 - à unq	Il.570	Aux parole	av. 1541	J	1541	O	1543	12	5	60	(ab baa),
Marot	Trente premiers Psa	XIV	730	Psal. 14 - à unq	Il.587	Le fol malir	av. 1541	J	1541	O	1543	7	5	35	(ab baa),
Marot ?	Oeuvres de CM les p	XIV	788	Adam & Eve	Il.715	Clercz & la	av. 1541	J1	1541	J1	1541	1	6	6	(aa bb + cc),
Marot	Trente premiers Psa	XVI	732	Psal. 19 - à unq	Il.590	Les cieulx,	av. 1541	J	1541	O	1543	14	6	84	(aab ccb),
Marot	Trente premiers Psa	XVIII	734	Psal. 24 - à de	Il.597	La terre au	1540-1541	J	1541	O	1543	5	6	30	(aab, ccb,),
Marot	Trente premiers Psa	XXI	737	Psal. 38 - à unq	Il.604	Las, en ta	av. 1541	J	1541	O/M	1543	22	6	132	(aab ccb),
Marot	Trente premiers Psa	XXV	741	Psal. 113	Il.619	Enfants, qu	av. 1541	J	1541	O/M	1543	5	6	30	(aab, ccb,),
Marot	Trente premiers Psa	XX	736	Psal. 37 - à de	Il.600	Ne sois fas	av. 1541	J	1541	O/M	1543	20	6	120	(aba, bcb,),
Marot	Trente premiers Psa	X	726	Psal. 10 - à de	Il.581	Dont vient	av. 1541	J	1541	O	1543	9	7	63	(abab,bcc,),
Marot	Les Epigrammes IV	II	602	A Monsieur Cast	Il.342	Tu dis (Pre	1539-1541	I4	1541	S	1547	1	10	10	(abab bc ccd),
Marot ?	Oeuvres de CM les p	XII	786	Chant Royal. La	Il.713	N'est il fas	av. 1541	J1	1541	O4	1544	CR	11/5	60	[abab ccd dedE], / [dde dE],
Marot ?	Oeuvres de CM les p	XIII	787	Dialogue Chrest	Il.715	CHRIST es	av. 1541	J1	1541	J1	1541			18	suite de modules (ab) sans périodicité rimi
Marot	Les chants divers	X	328	Cantique sur la r	Il.199	Dieu, qui v	av. 1542	L	1542	O	1543	18	2	38	(aa)x
Marot	Les Epigrammes III	XXVIII	522	Pour le Perron d	Il.302	Icy est le P	juin 1541	L	1542	O	1543	5	4	20	(ab ab),
Marot	Les Estreines	XLI	677	A ma Dame du C	Il.382	Je vous do	sd	L	1542	O	1543	1	5	5	(aab ba),
Marot	Les Estreines	XLII	678	A elle mesmes	Il.383	Pour vostre	sd	L	1542	O	1543	1	5	5	(aab ba),
Marot	Les Epigrammes II	LXXX	490	A une, qui portoi	Il.284	Tant que le	av. 1542	L	1542	O	1543	1	6	6	(aab aab),
Marot	Les Epigrammes II	LXXIX	489	D'une mal marié	Il.284	Fille, qui pr	av. 1542	L	1542	O	1543	1	8	8	(abab baba),
Marot	Les Epigrammes III	LIII	554	Huictain	Il.317	Plus ne sui	été 1538-1542	L2	1542	S	1547	1	8	8	(abab bcbc),
Marot	Les Epigrammes II	LXXXI	491	A Cravan, sien A	Il.285	Amy Crava	av. 1540	L	1542	O	1543	1	12	12	(abab, bcc, ddede),
Marot	Les Epigrammes II	LXXVIII	488	Response à deu	Il.283	Adolescent	av. 1542	L	1542	O	1542	sonnet	14	14	(abba, abba, ccd, eed),
Marot	Le Second livre de la Métamc		701		Il.452	Le grand P	1539-1542	O	1543	O	1543	794	2	1588	(aa)x
Marot	Vingts Psalms envoyes au F		747	Psal. 9 - Clem	Il. 628	Quand vier	1543	M	1543	O	1543	31	2	62	(aa)x
Marot	Vingts Psalms envc	I	750	Psal. 18	Il.631	Je t'aymera	av. 1543	M/N	1543	O	1543	61	2	122	(aa)x

Marot	Vingts Psalmes envo	II	751	Psal. 23	II.634	Mon Dieu r	av. 1543	M/N	1543	O	1543	9	2	18	(aa)x
Marot	Vingts Psalmes envo	IX	758	Psal. 50	II.648	Le Dieu, le	av. août 1543	M/N	1543	O	1543	27	2	54	(aa)x
Marot	Vingts Psalmes envo	VII	756	Psal. 45	II.644	Propos exc	1541-1543	M/N	1543	O	1543	16	4	64	(aa bb),
Marot	Vingts Psalmes envo	VIII	757	Psal. 46	II.647	Des qu'adv	1541-1543	M/N	1543	O	1543	11	4	44	(aa bb),
Marot	Vingts Psalmes envo	XI	760	Psal. 79	II.653	Les gens e	av. août 1543	M/N	1543	O	1543	7/6 a/b	4/6	64	(aa bb), / (aab, ccb)
Marot	Vingts Psalmes envo	XII	761	Psal. 86	II.655	Mon Dieu,	av. août 1543	M/N	1543	O	1543	17	4	68	(aa bb),
Marot	Vingts Psalmes envo	XIV	763	Psal. 101	II.660	Vouloir m'e	av. août 1543	M/N	1543	O	1543	8	4	32	(aa bb),
Marot	Vingts Psalmes envo	III	752	Psal. 25	II.635	A Toy, mor	av. 1543	M/N	1543	O	1543	20	4	80	(ab ab),
Marot	Vingts Psalmes envo	AMEN.2	774	A Dieu seul soit	II.679	Au Roy du	1543	M/N	1543	O	1543	1	4	4	(aa bb),
Marot	Vingts Psalmes envo	X	759	Psal. 72	II.650	Tes jugem	av. août 1543	M/N	1543	O	1543	21	4	84	(ab ab),
Marot	Vingts Psalmes envo	XIII	762	Psal. 91	II.658	Qui en la g	av. août 1543	M/N	1543	O	1543	16	4	64	(ab ab),
Marot	Vingts Psalmes envo	XV	764	Psal. 107	II.662	Donnez au	av. août 1543	M/N	1543	O	1543	43	4	172	(ab ab),
Marot	Vingts Psalmes envo	XVI	765	Psal. 110	II.667	L'Omnipote	av. août 1543	M/N	1543	O	1543	7	4	28	(ab ab),
Marot	Vingts Psalmes envo	XVII	766	Psal. 118	II.669	Rendez à l	av. août 1543	M/N	1543	O	1543	28	4	112	(ab ab),
Marot	Vingts Psalmes envo	XVIII	767	Psal. 128	II.673	Bienheux e	av. août 1543	M/N	1543	O	1543	7	4	28	(ab ab),
Marot	Vingts Psalmes envo	XXI	770	Les commander	II.677	Leve le cue	1543	M	1543	O	1543	9	4	36	(ab ab),
Marot	Vingts Psalmes envoyes au F		749	Estienne Pasqui	II.630	Clement M	mars 1543	M	1543	O	1543	1	4	4	(ab ba),
Marot	Vingts Psalmes envo	AMEN.1	773	A la louange de	II.679	Quand Dav	1543	M/N	1543	O	1543	1	6	6	(aa bb cc),
Marot	Vingts Psalmes envo	IV	753	Psal. 33	II.638	Resveillez	av. 1543	M/N	1543	O	1543	1/11 a/b	4/6	110	(aa bb), / (aab ccb),
Marot	Vingts Psalmes envo	IV	753	Psal. 33	II.638	Resveillez	av. 1543	M/N	1543	O	1543	1/11 a/b	4/6	110	(abab), / (aabccb),
Marot	Vingts Psalmes envo	V	754	Psal. 35	II.642	Du maling	1541-1543	M/N	1543	O	1543	6	6	36	(aab, ccb,),
Marot	Vingts Psalmes envo	XI	760	Psal. 79	II.653	Les gens e	av. août 1543	M/N	1543	O	1543	7/6 a/b	4/6	64	(aa bb), / (aab ccb),
Marot	Vingts Psalmes envo	XIX	768	Psal. 138	II.674	Il fault que	av. août 1543	M/N	1543	O	1543	8	6	48	(aab ccb),
Marot	Vingts Psalmes envo	XX	769	Cantique de Sim	II.676	Or laisses,	av. août 1543	M/N	1543	O	1543	2	6	12	(aab,ccb,),
Marot	Vingts Psalmes envo	VI	755	Psal. 43	II.643	Revenge m	1541-1543	M/N	1543	O	1543	5	6	30	(ab aabb),
Marot	La Metamorphose (texte final		700		II.493	CLEMENT	1539-1542	O	1543	O	1543	1	7	7	(abab bcc),
Marot	Vingts Psalmes envoyes au F		748	Clement Marot a	II.630	Puis que v	mars 1543	M	1543	O	1543	1	8	8	(abab bc bc),
Marot	Vingts Psalmes envo	XXII.1	771	Prieres - Priere c	II.678	O SOUVEI	1543	M/N	1543	O	1543	1	8	8	(abab bc bc),
Marot	Vingts Psalmes envo	XXII.2	772	Prieres - Apres l	II.679	Pere Etern	1543	M/N	1543	O	1543	1	8	8	(abab bc bc),
Marot	Les Epigrammes III	XCVIII	599	Clement Marot, a	II.338	Bien peu c	1543	N1	1543	N1	1543	1	10	10	(abab bc cdcd),
Marot ?	Appendice	XI.6	823	Epigrammes - D	II.768	Un jour Ma	av.1543	L2	1543	L2	1543	1	10	10	(abab bc cdcd),

Marot	Les Epistres	XIX	306	A Monseigneur I	II.129	Puis que d	dec. 1536	P	1544	I	1538	34	2	68	(aa)x	
Marot (?)	Les Epistres	XXXI	318	Au Roy, pour le	II.175	Pour implo	fin 1542	P	1544	P	1544	10	2	20	(aa)x	
Marot	Les Epigrammes IV	IV	604	De soy mesmes	II.345	Marot, voic	av. mars 1538	O4	1544	S	1547	8	2	18	(aa)x	
Marot	Le Cymetiere	I	680	Complainte de M	II.387	Unique filz	1543	P	1544	P	1544	78	2	156	(aa)x	
Marot	Oeuvres de CM les p	III	777	Eglogue sur la N	II.700	Confortez r	1544	O2	1544	P1	1545	50	2	100	(aa)x	
Marot	Oeuvres de CM les p	VI	780	Epistre à Monse	II.707	Vertu, qui e	avril 1544	O1	1544	O1	1544	38	2	76	(aa)x	
Marot	Les Epigrammes IV	XXVI	629	De Martin, & de	II.359	Catin veult	av. automne 1544	P	1544	S	1547	1	4	4	(ab ab),	
Marot	Les Epigrammes IV	XXII	625	De Pauline	II.357	Pauline est	av. mars 1538	O5	1544	S revu	1547	1	6	6	(aab ccb),	
Marot	Le Cymetiere	II	681	Epitaphe de Mor	II.391	Cy dessous	1543	P	1544	P	1544	1	8	8	(aa bb cc dd),	
Marot	Les Epistres	XX	307	Les Adieux de M	II.131	Adieu Lyon	jan./fev. 1537	P	1544	I	1538	6	8	48	(abab bc bc),	
Marot	Les Epigrammes III	XXI	515	A la ville de Paris	II.298	Paris, tu m	av. mars 1538	P	1544	I	1538	1	8	8	(abab bc bc),	
Marot	Les Epigrammes III	XXXI	528	De Monsieur du	II.305	Toy noble e	début 1539	P	1544	P	1544	1	8	8	(abab bc bc),	
Marot	Les Epigrammes III	XXXV	531	A l'Empereur	II.307	Lors que (C	jan. 1540	P	1544	P	1544	1	8	8	(abab bc bc),	
Marot	Les Epigrammes III	XXXIX	535	A une, dont il ne	II.309	Puisqu'il co	av. 1542	P	1544	P	1544	1	8	8	(abab bc bc),	
Marot	Les Epigrammes III	XLI	537	De Alix, & de Ma	II.310	Martin esto	sd	P	1544	P	1544	1	8	8	(abab bc bc),	
Marot	Les Epigrammes III	XLII	538	D'un Cheval, & d	II.310	Si j'ay com	1538-1544	P	1544	P	1544	1	8	8	(abab bc bc),	
Marot	Les Epigrammes III	XLIV	540	A une Dame de	II.311	Si le loysir	av. été 1538	P	1544	P	1544	1	8	8	(abab bc bc),	
	Les Epigrammes III	XLV	541	Responce par La	II.312	Quant tu ve	av. été 1538	P	1544	P	1544	1	8	8	(abab bc bc),	
Marot	Les Epigrammes IV	XVII	619	A Ysabeau	II.354	Ysabeau, l	av. mars 1538	O5	1544	S	1547	1	8	8	(abab bc bc),	
Marot	Les Epigrammes IV	XIX	621	D'une vieille	II.355	S'il m'en sc	av. mars 1538	O5	1544	S	1547	1	8	8	(abab bc bc),	
Marot	Les Epigrammes IV	XXI	624	De Macée	II.356	Maccée me	av. mars 1538	O5	1544	S	1547	1	8	8	(abab bc bc),	
Marot	Les Epigrammes IV	XXVII	630	A Geoffroy Brus	II.360	Tu painctz	av. sept. 1544	P	1544	P	1544	1	8	8	(abab bc bc),	
Marot	Le Cymetiere	X	689	De Martin	II.396	Cy gist, po	date incertaine	P	1544	P	1544	1	8	8	(abab bc bc),	
Marot ?	Appendice	XI.3	820	Epigrammes - H	II.767	Vostre obli	date incertaine	O5	1544	O5	1544	1	8	8	(abab bc bc),	
Marot ?	Appendice	XI.1	818	Epigrammes - H	II.765	Celluy qui e	av. 1544	O4	1544	O4	1544	1	8	8	(abb abb ab),	
Marot	Les Epigrammes III	XXIX	523	Pour le Perron d	II.303	Voicy le Va	été 1541	P	1544	P	1544	1	10	10	(aa bb cc dd ee),	
Marot	Les Epigrammes III	XL	536	A Pierre Marrel,	II.309	Ton vieil C	nov. dec. 1536	P	1544	P	1544	1	10	10	(aa bb cc dd ee),	
Marot	Les Epigrammes III	XXXIV	530	De Madame de	II.306	Celle qui p	juillet 1538-1542	P	1544	P	1544	1	10	10	(abaab bcddc),	
Du Val	Les Epigrammes III	XXXII	529	Responce de du	II.306	Toy noble e	début 1539	P	1544	P	1544	1	10	10	(abab bc cdc),	
Marot	Les Epigrammes III	XXXVI	532	De Viscontin, &	II.307	Incontinent	printemps 1537	P	1544	P	1544	1	10	10	(abab bc cdc),	

Marot	Les Epigrammes III	XXXVII	533	D'un gros Prieur	Il.308	Un gros Pr	date incertaine	P	1544	P	1544	1	10	10	(abab bc cdcd),
Marot	Les Epigrammes III	XLIII	539	D'une Dame des	Il.311	Ains que m	1538-1544	P	1544	P	1544	1	10	10	(abab bc cdcd),
Marot	Les Epigrammes III	XLVI	542	A Monsieur Cras	Il.312	Cesse, Cra	été 1538-1542	P	1544	P	1544	1	10	10	(abab bc cdcd),
Marot ?	Appendice	X.3	816	Aultres rondeaux	Il.764	Povres Bar	av. 1544	O5	1544	O5	1544	R5	5, 3, 5,	13	(aabba, aab*, aabba*,) ,
Marot ?	Appendice	XI.2	819	Epigrammes - B	Il.766	Bien heure	av. 1544	O4	1544	O4	1544	17	2	34	pièce sans périodicité rimique
PIECES POSTHUMES															
Marot ?	Les Epigrammes III	XCIII	594	Aux lecteurs, su	Il.336	Ceux qui a	av. automne 1544	P4	1545	P4	1545	10	2	20	(aa)x
Marot	Oeuvres de CM les p	XV.2	790	Le Balladin & de	Il.716	Voirray je p	fin 1544	P2	1545	P2	1545	147	2	295	(aa)x
Marot	Oeuvres de CM les p	XV.3	791	Le Balladin & de	Il.724	Icy l'Authet	fin 1544	P2	1545	P2	1545	1	6	6	(aab aab),
Marot	Oeuvres de CM les p	XV.1	789	Le Balladin & de	Il.716	Noble Seig	fin 1544	P2	1545	P2	1545	1	11	11	(aabaab bbcbc),
Marot	Les Epigrammes III	XCIV	595	Huictain à M. M	Il.337	L'Espitre, &	jan. 1543	P5	1546	P5	1546	1	8	8	(abab, cdcd),
Marot	Les Epigrammes III	XCV	596	Dizain, au mesm	Il.337	Je ne suis	mai 1543	P5	1546	P5	1546	1	10	10	(abab bc cdcd),
Malingre	Le Cymetiere	XVII	696	Epitaphe de Cle	Il.399	Veux tu sq	ap. sept. 1544	P5	1546	P5	1546	1	10	10	(abab bc cdcd),
Malingre	Le Cymetiere	XVIII	697	Autre, du mesm	Il.400	Va où tu pe	ap. sept. 1544	P5	1546	P5	1546	1	10	10	(abab bc cdcd),
Marot	Les Epigrammes III	LXI	562	Contre l'inique. A	Il.320	Fuyez, fuyez	ap. été 1538-1542	Q	1546	Q	1546	1	13	13	(aabaab bc cdccd),
Marot	Les Epistres	II	288	Epistre en laque	Il.73	Mercy Dieu	av. 1535	S	1547	S	1547	36	2	72	(aa)x
Marot	Les Epistres	IX	296	Epistre perdue a	Il.94	Dame des	avril 1535-1536	S	1547	I	1538	40	2	80	(aa)x
Marot	Les Epistres	X	297	Epistre à Madam	Il.96	Le clair sol	mars 1536	S	1547	I	1538	31	2	62	(aa)x
Marot	Les chants divers	I	320	Avant naissance	Il.182	Petit enfar	été 1535	S	1547	S revu	1547	37	2	74	(aa)x
Marot	Les Epigrammes IV	III	603	De la Chienne d	Il.343	Mignonne	été 1538-1542	S	1547	S	1547	24	2	48	(aa)x
Marot	Les Epigrammes IV	XXXIII	636	De la convalesce	Il.365	Roy des Fr	aout 1537	S	1547	S	1547	14	2	28	(aa)x
Marot	Oeuvres de CM les p	IV	778	Epistre A ung sie	Il.703	Contemple	1544	S	1547	S	1547	44	2	88	(aa)x
Marot	Oeuvres de CM les p	V	779	Epistre A Monse	Il.705	Excuse, las	1543-1544	S	1547	S	1547	32	2	64	(aa)x
Marot	Les Epigrammes III	XLVII	543	D'un mauvais Po	Il.313	Sans fin (p	1537 ?	S	1547	S	1547	1	4	4	(aa bb),
Gelais	Appendice	IV	803	A une malcontar	Il.753	Pour tous l	av. 1547	S	1547	S	1547	16	4	64	(aa bb),
Marot	Les Epigrammes IV	VII	607	A Anthoine	Il.347	Si tu es pa	av. 1544 ?	S	1547	S	1547	1	4	4	(ab ab),
Marot	Les Epigrammes IV	XII	612	A Jehan	Il.350	Jehan, je n	1538-1544	S	1547	S	1547	1	4	4	(ab ab),
Marot	Les Epigrammes IV	XVI.1	617	A Roulet	Il.353	Quand Mo	1538-1544	S	1547	S	1547	1	5	5	(aab ab),
Marot	Les Epigrammes III	LIX	560	A ung jeune Esc	Il.319	Charles, m	av. 1542	S	1547	S	1547	1	5	5	(aab ba),

Marot	Les Epigrammes III	XLVIII.1	544	Mommerie de qu	Il.313	Prenez en	fin 1537	S	1547	S	1547	1	6	6	(aab aab),
Marot	Les Epigrammes III	XLVIII.3	546	Mommerie de qu	Il.314	Madame, [fin 1537	S	1547	S	1547	1	6	6	(aab ccb),
Marot	Les Epigrammes III	XLVIII.4	547	Mommerie de qu	Il.314	L'habit est	fin 1537	S	1547	S	1547	1	6	6	(aab ccb),
Marot	Les Epigrammes IV	XIII	613	D'ung Abbé	Il.351	L'abbé a ur	1538-1544	S	1547	S	1547	1	6	6	(aab ccb),
Marot	Les Epigrammes IV	XX.1	622	De Macé Longis	Il.356	Ce prodigu	mars 1538-1544	S	1547	S	1547	1	6	6	(aab ccb),
Marot	Les Epigrammes IV	XX.2	623	De Macé Longis	Il.356	Ce prodigu	mars 1538-1544	S	1547	S	1547	1	6	6	(aab ccb),
Marot	Les Epigrammes IV	XXIII	626	D'ung mauvais r	Il.357	Cil qui mie	av. 1544	S	1547	S	1547	1	6	6	(aab ccb),
Marot	Les Epigrammes IV	XVIII	620	De Cathin et Jar	Il.354	Jadis, Cath	av. mars 1538	S	1547	S	1547	1	7	7	(aab bc bc),
Marot	Le Cymetiere	V	684	De la Fille de Va	Il.393	Vaugourt, p	av. sept. 1544	S	1547	S	1547	1	8	8	(aa bb cc dd),
Marot	Les Epigrammes III	XLVIII.2	545	Mommerie de qu	Il.313	Pour resjou	fin 1537	S	1547	S	1547	1	8	8	(abab bc bc),
Marot	Les Epigrammes III	XLVIII.5	548	Mommerie de qu	Il.314	Recevez et	fin 1537	S	1547	S	1547	1	8	8	(abab bc bc),
Marot	Les Epigrammes III	XLVIII.6	549	Mommerie de qu	Il.315	C'est ung c	fin 1537	S	1547	S	1547	1	8	8	(abab bc bc),
Marot	Les Epigrammes III	XLIX	550	D'ysabeau	Il.315	Ysabeau, d	av. 1542	S	1547	S	1547	1	8	8	(abab bc bc),
Marot	Les Epigrammes III	L	551	Huictain	Il.315	J'ay une le	ap. été 1538-1540	S	1547	S	1547	1	8	8	(abab bc bc),
Marot	Les Epigrammes III	LIV	555	Responce au hu	Il.317	Ne menez	été 1538-1542	S	1547	S	1547	1	8	8	(abab bc bc),
Marot	Les Epigrammes III	LV	556	Sur le mesme p	Il.318	Pourquoy v	été 1538-1542	S	1547	S	1547	1	8	8	(abab bc bc),
Marot	Les Epigrammes III	LVI	557	A Anne	Il.318	Le cler Sol	été 1538-1542	S	1547	S	1547	1	8	8	(abab bc bc),
Marot	Les Epigrammes IV	I	601	Au Roy	Il.341	Quoy que s	av. mars 1538	S	1547	S	1547	1	8	8	(abab bc bc),
Marot	Les Epigrammes IV	VI	606	D'une qui se var	Il.347	Vous estes	av. mars 1538	S	1547	S	1547	1	8	8	(abab bc bc),
Marot	Les Epigrammes IV	VIII	608	De Jehan Jehan	Il.348	Tu as tout	av. sept. 1544	S	1547	S	1547	1	8	8	(abab bc bc),
Marot	Les Epigrammes IV	XI	611	A une Layde	Il.350	Tousjours v	1538-1544	S	1547	S	1547	1	8	8	(abab bc bc),
Marot	Les Epigrammes IV	XV	616	D'Alix	Il.352	Jamais Alix	1538-1544	S	1547	S	1547	1	8	8	(abab bc bc),
Marot	Le Cymetiere	III	682	Epitaphe de Mac	Il.392	Cy gist l'es	1538-1544	S	1547	S	1547	1	8	8	(abab bc bc),
Marot	Les Epigrammes IV	XIV.1	614	D'ung advocat ig	Il.351	Tu veulx qu	1538-1544	S	1547	S	1547	1	8	8	(abba, acac),
Marot	Les Epigrammes IV	XIV.2	615	D'ung advocat ig	Il.352	Quand d'ur	1538-1544	S	1547	S	1547	1	8	8	(abba, acac),
Marot	Le Cymetiere	IV	683	D'elle mesmes	Il.392	Cy gist qui	1538-1544	S	1547	S	1547	1	10	10	(aa bb cc dd ee),
Marot	Les Epigrammes III	LII	553	Du retour de Tal	Il.316	Puis que v	fin 1537	S	1547	S	1547	1	10	10	(abab bc cdcd),
Marot	Les Epigrammes III	LVII	558	Dizain	Il.318	Malheureu	av. 1537	S	1547	S	1547	1	10	10	(abab bc cdcd),
Marot	Les Epigrammes III	LVIII	559	Dizain au Roy, e	Il.319	Lorsque la	1543-1544	S	1547	S	1547	1	10	10	(abab bc cdcd),
Galland	Les Epigrammes III	LXII	563	A Marot, de Gall	Il.321	Pour l'inter	av. automne 1542	S1	1547	S1	1547	1	10	10	(abab bc cdcd),
Marot	Les Epigrammes III	LXIII	564	Response par C	Il.321	Quand dev	av. automne 1542	S1	1547	S1	1547	1	10	10	(abab bc cdcd),

Marot	Les Epigrammes III	LXIV	565	Audit Galland	Il.322	Pensant en	av. automne 1542	S1	1547	S1	1547	1	10	10	(abab bc cdcd),
Marot	Les Epigrammes IV	V	605	De la tristesse d	Il.346	C'est grand	av. mars 1538	S	1547	S	1547	1	10	10	(abab bc cdcd),
Marot	Les Epigrammes IV	IX	609	A Hilaire	Il.348	Des que tu	av. sept. 1544	S	1547	S revu	1547	1	10	10	(abab bc cdcd),
Marot	Les Epigrammes IV	X	610	Dizain	Il.349	Riche ne s	1538-1544	S	1547	S	1547	1	10	10	(abab bc cdcd),
Marot	Les Epigrammes IV	XXIV	627	De la Formis en	Il.358	Dessoubz	1538-1544	S	1547	S	1547	1	10	10	(abab bc cdcd),
Marot	Les Epigrammes IV	XXV	628	Du Savetier	Il.359	Toy qui tir	1538-1544	S	1547	S	1547	1	10	10	(abab bc cdcd),
Marot	Les Epigrammes III	LX	561	Epigramme à la	Il.320	Si mon Sei	ap. été 1538-1542	S	1547	S revu	1547	1	12	12	(abab bcbc cdcd),
Gelais ?	Oeuvres de CM les p	VII	781	Sonnet par Mar	Il.709	Voyant ces	ap. 1538	Saint-G	1547	V2	sd	sonnet	14	14	(abba, abba, ccd, ddc),
Marot	Trois colloques d'Era	I.3	712	Colloque intitulé	Il.518	Quel mesn	début 1537-1542	S2	1548	S2	1548	184	2	368	(aa)x
Marot	Trois colloques d'Era	II.2	714	Colloque intitulé	Il.530	Bien aise s	début 1537-1542	S2	1548	S2	1548	339	2	678	(aa)x
Marot	Trois colloques d'Era	I.1	710	Colloque intitulé	Il.517	Qui le sçav	début 1537-1542	S2	1548	S2	1548	1	4	4	(aa bb),
Marot	Trois colloques d'Era	I.2	711	Colloque intitulé	Il.517	Entendez (début 1537-1542	S2	1548	S2	1548	1	8	8	(abab bcbc),
Marot	Trois colloques d'Era	II.1	713	Colloque intitulé	Il.529	Amy Lecte	début 1537-1542	S2	1548	S2	1548	1	4	4	(ab ab),
Marot	Le Cymetiere	VI	685	Epitaphe de mor	Il.393	Arreste toy	ap. 9 jan. 1543	Q1	1549	Q1	1549	1	8	8	(aabb ccdd),
Marot	Les Epigrammes III	XCVI	597	A madame de la	Il.337	Adieu ce b	fin 1543	Q1	1549	Q1	1549	1	8	8	(abab bcbc),
Marot	Les Epigrammes III	XCVII	598	Salutation du ca	Il.338	Soit en ce	avril 1544	Q1	1549	Q1	1549	1	10	10	(abab bc cdcd),
Marot	Les Epistres	XXVII	314	Au Roy, pour luy	Il.156	Me pourme	1542	R1	1550	R1	1550	38	2	76	(aa)x
Marot	Les Epigrammes IV	XXXI	634	A F. Rabelais	Il.363	S'on nous	ap. été 1538-1542 ?	T	1550	T	1550	7	2	14	(aa)x
Marot	Le Cymetiere	VIII	687	Epitaphe de Phil	Il.394	Souz ceste	ap. 20 nov. 1516	T	1550	T	1550	8	2	18	(aa)x
Marot	Le Cymetiere	XIII	692	Epitaphe de mes	Il.397	Te veux-tu	ap. 12 avril 1540	T	1550	T	1550	14	2	28	(aa)x
Marot	Les Epigrammes III	LXXV	576	D'un orgueilleux	Il.327	T'esbahys	août 1542-1543	T	1550	T	1550	1	4	4	(aa bb),
Marot	Le Cymetiere	XII	691	Epitaphe d'Eras	Il.397	Le grand E	ap. 11 juillet 1536	T	1550	T	1550	1	4	4	(aa bb),
M.G.	Le Cymetiere	XIV	693	Epitaphe de feu	Il.398	Ma naissan	ap. sept. 1544	T	1550	T	1550	1	4	4	(ab ab),
Marot	Les Epigrammes III	XXX.2	525	Pour le Perron d	Il.304	Le Chevali	été 1541	T	1550	T	1550	1	6	6	(aa bb cc),
Marot	Les Epigrammes III	LXXIX	580	Du messire Jan	Il.329	Messire Ja	av. 1544	T	1550	T	1550	3	6	18	(abab bc), <-
Marot	Les Epigrammes III	XCI	592	De sa maistress	Il.335	Quand je v	av. automne 1544	T	1550	T	1550	1	7	7	(abab cbc),
Marot ?	Les Epigrammes III	XCII	593	Du jeu d'Amours	Il.335	Pour un se	av. automne 1544	T	1550	T	1550	1	8	8	(aa bb cc dd),
Marot	Les Epigrammes III	LXXXVI	587	Le souhaizt d'un	Il.333	Pour tous s	av. sept. 1544	T	1550	T	1550	1	8	8	(abab baba),

Fontaine	texte liminaire		281	Huictain à la Lou	Il.13	Lisez, Latin	sd	Roville	1550	Roville	1550	1	8	8	(abab, bcbc),
Marot	Les Epigrammes II	XLVII	457	Response pour l	Il.268	Si la queue	hiver 1537-1538	T	1550	T	1550	1	8	8	(abab bcbc),
Marot	Les Epigrammes III	XXX.3	526	Pour le Perron d	Il.304	Vous chev	été 1541	T	1550	T	1550	1	8	8	(abab bcbc),
Marot	Les Epigrammes III	LXIX	570	De Frere Thibau	Il.324	Frere Thiba	été 1538-1544	T	1550	T	1550	1	8	8	(abab bcbc),
Gelais ?	Les Epigrammes III	LXXVI	577	D'Annette & Mar	Il.328	Ces jours p	sd	T	1550	T	1550	1	8	8	(abab bcbc),
Marot	Les Epigrammes III	LXXVII	578	A une vieille, pris	Il.328	Veux tu, vi	été 1538-1544	T	1550	T	1550	1	8	8	(abab bcbc),
Marot	Les Epigrammes III	LXXVIII	579	Du tetin de Cata	Il.329	Celui qui c	av. 1544	T	1550	T	1550	1	8	8	(abab bcbc),
Marot	Les Epigrammes III	LXXXI	582	D'un amoureux &	Il.330	L'autre jour	av. 1544	T	1550	T	1550	1	8	8	(abab bcbc),
Marot	Les Epigrammes III	LXXXII	583	A une Dame de	Il.331	Ma Dame	1544	T	1550	T	1550	1	8	8	(abab bcbc),
Marot	Les Epigrammes III	LXXXIII	584	Du petit Pierre &	Il.331	Le petit Pie	av. 1544	T	1550	T	1550	1	8	8	(abab bcbc),
Marot	Les Epigrammes III	LXXXIV	585	De Nanny	Il.332	Nanny des	av. 1544	T	1550	T	1550	1	8	8	(abab bcbc),
Gelais ?	Les Epigrammes III	LXXXVII	589	A Anne	Il.334	L'heur ou n	av. 1544	T	1550	T	1550	1	8	8	(abab bcbc),
Marot	Les Epigrammes III	LXXXIX	590	D'une, qui alla v	Il.334	Une Catin	av. sept. 1544	T	1550	T	1550	1	8	8	(abab bcbc),
Marot	Les Epigrammes III	XC	591	D'un escolier, &	Il.335	Comme un	av. automne 1544	T	1550	T	1550	1	8	8	(abab bcbc),
Marot	Les Epigrammes IV	XXIX	632	A Estienne Dole	Il.362	Tant que v	ap. été 1538	T	1550	T	1550	1	8	8	(abab bcbc),
Marot	Les Epigrammes IV	XXX	633	D'un Lymosin	Il.362	C'est grand	av. automne 1544	T	1550	T	1550	1	8	8	(abab bcbc),
Marot	Les Epigrammes IV	XXXII	635	Du Curé. Imitatio	Il.364	Au curé	ap. mars 1538	T	1550	T	1550	1	8	8	(abab bcbc),
Marot	Le Cymetiere	VII	686	Epitaphe de feu	Il.394	Patroclus f	sd	T	1550	T	1550	1	10	10	(aa bb cc dd ee),
Marot	Les Epigrammes III	XXII	516	Au Roy, pour es	Il.299	Ce nouvel	printemps 1537	T	1550	T	1550	1	10	10	(abab bc cdcd),
Marot	Les Epigrammes III	LXX	571	De l'an 1544	Il.325	Le cours d	1544	T	1550	T	1550	1	10	10	(abab bc cdcd),
Marot	Les Epigrammes III	LXXIII	574	Du lieutenant de	Il.326	Un lieutena	1538-1544	T	1550	T	1550	1	10	10	(abab bc cdcd),
Marot	Les Epigrammes III	LXXIV	575	D'un Moyne & d'	Il.327	Le Moyne l	av. 1544	T	1550	T	1550	1	10	10	(abab bc cdcd),
Marot	Les Epigrammes III	LXXX	581	D'un Cordelier	Il.330	Un Cordeli	été 1538-1544	T	1550	T	1550	1	10	10	(abab bc cdcd),
Marot	Les Epigrammes III	LXXXV	586	D'un Ouy	Il.332	Un Ouy	av. 1544	T	1550	T	1550	1	10	10	(abab bc cdcd),
Marot	Les Epigrammes III	LXXXVII	588	De Robin & Cati	Il.333	Un jour d'y	av. 1544	T	1550	T	1550	1	10	10	(abab bc cdcd),
Jamet	Le Cymetiere	IX	688	Dixain de Lyon J	Il.395	Dedans Pa	1535	T	1550	T	1550	1	10	10	(abab bc cdcd),
Du Val	Le Cymetiere	XV	694	Autre par Monsie	Il.398	Pourquoy l	ap. sept. 1544	T	1550	T	1550	1	10	10	(abab bc cdcd),
Gelais	Appendice	V	804	Ballade, ou non	Il.756	Je vy n'agu	1537	T	1550	T	1550	B	10/5	35	[abab bc cdcd], / [ccd cD],
Saint Ro	Le Cymetiere	XVI	695	Autre, par Saint	Il.399	Ce Marot n	ap. sept. 1544	T	1550	T	1550	1	10	10	(abab bc cdcd),
Marot	Les Epigrammes III	XXX.4	527	Pour le Perron d	Il.305	C'est pour	été 1541	T	1550	T	1550	1	12	12	(abab bc bc adad),
Marot	Les Epigrammes III	LXVIII	569	Au Roy, pour es	Il.324	Si le Roy s	1537	T	1550	T	1550	1	12	12	(abab bc bc cdcd),

Marot	Les Epigrammes III	XXX.1	524	Pour le Perron d	Il.303	Tous cheva	été 1541	T	1550	T	1550	1	12	12	(abab bccb ddee),
Marot	Les Epigrammes III	LXXI	572	D'un usurier, pris	Il.325	Un usurier	été 1538-1544	T	1550	T	1550	1	12	12	(abab bccd dede),
Marot	Les Epigrammes III	LXXII	573	D'un advocat jou	Il.326	Un advoca	été 1538-1544	T	1550	T	1550	1	12	12	(abab bccd dede),
Marot	Le Cymetiere	XI	690	Epitaphe nouvea	Il.396	Cy gist Ma	ap. 1535	T	1550	T	1550	1	13	13	(abab baac aacac),
Marot	Les Epigrammes III	XIX	513	Sonnet à Madan	Il.297	Me souven	été 1536	T	1550	I revu	1538	sonnet	14	14	(abba, abba, ccd, ccd),
Marot ?	Oeuvres de CM les p	XI	785	La Chanson de l	Il.711	Aupres du	date incertaine	Genève	1558	Y1	sd	9	4	36	(ab ab),
Marot ?	Oeuvres de CM les p	II	776	Le Riche en pau	Il.691	J'ay prins p	ap. sept. 1542 ?	T1	1558	T1	1558	30	10	300	(abab bc cccd),
Marot	Les Epistres	III.2	290	Epistre présentée	Il.75	Lettres, pre	fin 1533-1534	inédite XVIe		V5	sd	1	2	2	(aa)
Marot ?	Les Epistres	I	287	L'Epistre de Bar	Il.71	Dieu tout p	avril 1529	inédite XVIe		X1	sd	39	2	78	(aa)x
Marot	Les Epistres	III.1	289	Epistre présentée	Il.75	J'ay enten	fin 1533-1534	inédite XVIe		V5	sd	16	2	32	(aa)x
Marot	Les Epistres	V	292	Aultre Epistre de	Il.78	Trescheres	avril/nov. 1535	inédite XVIe		U1	sd	33	2	66	(aa)x
Marot	Les Epistres	VIII	295	Au Roy, nouvelle	Il.92	Par Jesuch	nov. 1535	inédite XVIe		I	1538	33	2	66	(aa)x
Marot	Les Epistres	XI	298	A Mademoiselle	Il.98	Où allez vo	mars 1536	inédite XVIe		I	1538	34	2	68	(aa)x
Marot	Les Epistres	XII	299	A Madame de F	Il.100	Il y aura	printemps 1535-38	inédite XVIe		I	1538	31	2	62	(aa)x
Marot	Les Epistres	XIII	300	Epistre envoyée	Il.102	Après avoi	été 1536	inédite XVIe		I (V5)	1538	63	2	126	(aa)x
Marot	Les Epistres	XV	302	Au Roy	Il.111	Oultre le m	été 1536	inédite XVIe		I	1538	95	2	190	(aa)x
Marot	Les Epistres	XVII	304	A la Royne de N	Il.118	Par devers	été 1536	inédite XVIe		I	1538	98	2	196	(aa)x
Marot ?	Les Epistres	XVIII	305	Epistre A Lyon J	Il.124	Puis que s	sept. nov. 1536	inédite XVIe		V3	sd	98	2	196	(aa)x
Marot	Les Epistres	XXII	309	Epistre faite pa	Il.135	Bien doy lo	début 1537-	inédite XVIe		V2	sd	40	2	80	(aa)x
Marot	Les Epistres	XXVIII	315	Epistre du Coq à	Il.158	Je te veulx	1541	inédite XVIe		X2	sd	118	2	239	(aa)x
Marot (?)	Les Epistres	XXIX	316	Epistre du Coq à	Il.165	Tu scez bie	été 1542	inédite XVIe		X2	sd	117	2	234	(aa)x
Marot ?	Les Epistres	XXX	317	Coq à l'Asne / 15	Il.171	Amy, pour	1542	inédite XVIe		U	sd	78	2	156	(aa)x
Marot	Les Epistres	XXXII	319	Epistre de Mada	Il.176	Vous vous	av. été 1542	inédite XVIe		U1 revu		39	2	78	(aa)x
Marot*	Les Epigrammes III	XVI	510	Epigramme par	Il.295	Qu'esse qu	1537	inédite XVIe		V1	sd	7	2	14	(aa)x
Marot	Trois colloques d'Era	III	715	Colloque de la v	Il.550	Catherine	début 1537-1542	inédite XVIe		ms.	sd	102	2	204	(aa)x
Marot ?	Appendice	I	800	Le Grup de Cl. M	Il.737	Grup, grup	fin 1542	inédite XVIe		ms. B.N. 2256		131	2	262	(aa)x
Marot	Les chants divers	II	321	Complaincte à la	Il.183	Plaigne les	1535-1536	inédite XVIe		I	1538	37	4	148	(aaab), <-
Marot	Les Epigrammes III	XII	505	Dicton en ryme c	Il.293	Sus, quatre	1527 ?	inédite XVIe		V4	sd	1	4	4	(ab ab),
Jodelle	Le Cymetiere	XIX	698	Autre, d'Estienne	Il.400	Quercy, la	ap. sept. 1544	inédite XVIe		Moetje	1700	1	4	4	(ab ba),

Robinet	Les Epigrammes III	XIII.1	506	Robinet à Marot	II.294	Pres de tor	1530 ?	inédite XVIe	V6	sd	1	8	8	(aabb ccdd),	
Marot	Les Epigrammes III	XIII.2	507	Marot à Robinet	II.294	Tu es logé	1530 ?	inédite XVIe	V6	sd	1	8	8	(aa bb cc dd),	
Marot	Les Epigrammes III	XXV	519	Sur la devise de	II.300	La devise	printemps 1537	inédite XVIe	I	1538	1	8	8	(abab bc bc),	
Marot	Les Epigrammes IV	XVI.2	618	Au mesme, Huic	II.353	Roulet, qu	1538-1544	inédite XVIe	V1	sd	1	8	8	(abab bc bc),	
Marot ?	Oeuvres de CM les p	VIII	782	Huictain contre M	II.710	Dolet, enq	août 1542	inédite XVIe	V6	sd	1	8	8	(abab, bc bc),	
Marot ?	Appendice	XI.5.1	822	Epigrammes - H	II.767	J'ay un joli	date incertaine	inédite XVIe	ms. B.N. 2256		2	8	16	(abab bc bc),	
Marot	Oeuvres de CM les p	IX	783	Neufvain Au Roy	II.710	Plaise au F	1544	inédite XVIe	W	sd	1	9	9	(abaab bc bc),	
Marot	Les Epigrammes III	XX	514	Au Roy	II.298	Plaise au F	mars 1537	inédite XVIe	I	1538	1	10	10	(abaab bacca),	
Marot ?	Les Epigrammes III	XIV	508	Dizain	II.294	Veu que su	date incertaine	inédite XVIe	V7	sd	1	10	10	(abab ba abab),	
Marot (?)	Les Epigrammes III	XV	509	Au grand Maistre	II.295	Il pleut au t	1528 ?	inédite XVIe	X	sd	1	10	10	(abab bc cdcd),	
Marot	Les Epigrammes III	XXIII	517	De la prise du C	II.299	C'est à Fra	avril 1537	inédite XVIe	I	1538	1	10	10	(abab bc cdcd),	
Marot	Les Epigrammes III	XXVI	520	Contre Sagon	II.301	Si je fais p	fin 1537	inédite XVIe	I	1538	1	10	10	(abab bc cdcd),	
Marot ?	Les Epigrammes III	XCIX	600	Dizain, ou non d	II.339	Madame, il	date incertaine	inédite XVIe	V	sd	1	10	10	(abab bc cdcd),	
Marot	Oeuvres de CM les p	X	784	Dixain sur la Par	II.711	Quand en t	1543-1544	inédite XVIe	Y	sd	1	10	10	(abab bc cdcd),	
Marot ?	Appendice	XI.4	821	Epigrammes - D	II.767	Ung pelleri	date incertaine	inédite XVIe	ms. 201 Soiss		1	10	10	(abab bc cdcd),	
Marot	Les Epigrammes III	XXIV	518	Sonnet de la diff	II.300	L'un s'est v	printemps 1537	inédite XVIe	I	1538	sonnet	14	14	(abba, abba, ccd, ccd),	
Marot	Les Epigrammes III	XXVII	521	Cinquain	II.301	Janeton a	av. mars 1538	inédite XVIe	I	1538	1	5	5	contre-rime	
PIECES SANS DATE OU DE DATE INCERTAINE															
Marot	Les Elegies	XXIII	196	La vingtroisiesm	I.275	En son gyr	1527	plaque	1527?	G	1538	33	2	66	(aa)x
Marot	Les Opuscules		285	Dialogue nouvea	II.42	Par le corp	av. 1541	I4	1541?	O	1543	168	2	336	(aa)x
Marot ?	Les chants divers	VI	325	Marot à l'Emper	II.193	Si la faveu	dec./jan. 1540	I4	sd	O	1543	17	2	34	(aa)x
Marot	Les Epistres	XIV	215	Au Chancelier d	I.313	Si Officiers	début 1528	B	sd	G	1538	31	2	62	(aa)x
Marot	Les Epistres	XVI	217	Marot Prisonnier	I.316	Roy des Fr	oct. 1527	B	sd	G	1538	34	2	68	(aa)x
Marot	Les Epistres	XVII	218	Au Reverendissi	I.318	L'Homme d	mars 1528	B	sd	G	1538	37	2	74	(aa)x
Marot	Les Epistres	XVI	303	Au tresvertueux	II.116	En mon viv	été 1536	F8	sd	I	1538	39	2	78	(aa)x
Marot	Les Epistres	XIII	214	L'Epistre du Coc	I.310	Je t'envoye	mars 1530-1532	B	sd	G	1538	63	2	126	(aa)x
Marot	Les Epistres	XVIII	219	Au Roy	I.320	On dit bien	fin 1531	B2	sd	G	1538	65	2	130	(aa)x
Marot	Les Epistres	III.2	17	L'epistre du cam	I.78	La main tre	1521	plaque	sd	G	1538	74	2	148	(aa)x
Fontaine	Les Epistres	XXV	312	Epistre à Sagon	II.148	Quand j'ay	fin 1536	plaque	sd	O	1543	100	2	200	(aa)x
Marot	Les Epistres	I.2	10	Epistre de Magu	I.64	La plus dol	1517-1519	A2	sd	G	1538	112	2	224	(aa)x
Marot	Les Epistres	XXIV	311	Le Valet de Mar	II.140	Pour mon	1537	F11	sd	O	1543	128	2	256	(aa)x

Marot	<i>Le Temple de Cupido</i>		4	Le Temple de C	I.27	Sur le Print	1514	A	sd	G	1538	129	2	258	(aa)x
Marot	Les Opuscules		283	Eglogue au Roy	II.34	Ung Pastou	juillet 1539	I1	sd	O	1543	130	2	260	(aa)x
Marot	Le cymetiere	XXIII	270	De Jan L'Huilier	I.386	Incontinent	abs. de note		sd			8	2	18	(aa)x
Marot	Oeuvres de CM les p	I	775	Complaincte d'u	II.683	Un Pastou	ap. sept. 1542 ?	plaquet.	ap.1543	T2	1558	160	2	320	(aa)x
Marot	L'Hystoire de Leander et de H		709		II.500	Muse, dy n	début 1537-1540	opuscu	sd	O	1543	301	2	602	(aa)x
Marot	Les chants divers	IX	327	Le Cantique de l	II.196	S'esbahit d	automne 1539	I3	sd	O	1543	34	4	136	(aab), <-
Marot	Les Epistres	I.1	9	Epistre de Magu	I.64	Messaiger	1517-1519	A2	sd	G	1538	1	4	4	(aa bb),
Marot	Les Epigrammes I	XXXIII	363	Pour Estreines	II.219	Ces quatre	av. fin 1533	F	sd	O	1543	1	4	4	(aa bb),
Marot	Les Epistres	III.1	16	L'epistre du cam	I.78	Lettre mal	1521	plaquet	sd	G	1538	1	4	4	(ab ab),
Marot	Chansons	I	125	Chanson premie	I.179	Plaisir n'ay	av. 1529	Dm	sd	G	1538	3	4	12	[ab ba],
Marot	Chansons	XXIX	153	Chanson XXIX	I.194	O Cruaulté	av. 1529	Gm	sd	G	1538	1	5	5	(aab ab),
Marot	Les Epigrammes I	XXVII	357	La mesme Venu	II.216	Seigneurs,	fin 1530	F	sd	O	1543	1	6	6	(aa bb cc),
Marot	Les oraisons	6	280	LE SIXIEME PS	I.392	Je te suppl	1531	plaquet	sd	C	1532	10	6	60	(aab ccb),
Marot	Trente premiers Psa	VI	722	Psal. 6 - à ung	II.572	Ne vueilles	av. 1527	plaquet	sd	O	1543	10	6	60	(aab ccb),
Marot	Chansons	XVII	141	Chanson XVII	I.188	Je ne fais r	av. 1529	Dm	sd	G	1538	2	7	14	[aab bba A],
Marot	Chansons	XV	139	Chanson XV	I.187	Ma Dame r	av. 1529	Fm	sd	G	1538	2	7	14	[abab bcC],
Marot	Les Epigrammes I	XXXI	361	A Anne	II.218	Incontinent	av. fin 1533	F	sd	O	1543	1	8	8	(abab abab),
Marot	Ballades	XV.1	55	Chant Royal de	I.127	L'homme s	1521	A4	sd	G	1538	1	8	8	(abab bcbc),
Marot	Chansons	III	127	Chanson III	I.180	Dieu gard r	av. 1528	Am	sd	G	1538	3	8	24	(abab bcbc),
Marot	Chansons	XVIII	142	Chanson XVIII	I.189	D'un nouve	av. 1529	Cm	sd	G	1538	2	8	16	(abab bcbc),
Marot	Les Epistres	XIX	220	A ung sien Amy	I.324	Puis que le	début 1532	B2	sd	G	1538	1	8	8	(abab bcbc),
Marot	Les Epigrammes I	XXVIII	358	Une Dame à ung	II.217	Tu m'as dc	av. 1533	F	sd	O	1543	1	8	8	(abab, bcbc),
Marot	Les Epigrammes I	XXIX	359	Estreines envoy	II.217	Present pr	av. 1533	F	sd	O	1543	1	8	8	(abab bcbc),
Marot	Les Epigrammes I	XXX	360	Sur la devise : N	II.218	Tant est l'a	av. fin 1533	F	sd	O	1543	1	8	8	(abab, bcbc),
Marot	Les Epigrammes I	XXXII	362	Pour Estreines	II.218	Une assez	av. fin 1533	F	sd	O	1543	1	8	8	(abab, bcbc),
Marot	Ballades	V	45	A ma Dame	I.114	Princesse :	1528	B	sd	G	1538	B	8/4	28	[abab bcBC], / [bc bC],
Marot	Chansons	XXII	146	Chanson XXII	I.190	Qui veult e	av. 1529	Fm	sd	G	1538	1	9	9	(abab bbcb),
Marot	Les Epistres	IV	18	Espitre en prose	I.82	Paix engerns	Comedie de fatalle desti		sd			1	9	9	(ababbaacc),
Marot	<i>Le Temple de Cupido</i>		5	Le Temple de C	I.31	Ce Temple	1514	A	sd	G	1538	14/14 a/t	10	280	(abab bc cdcd), / (abab bc cdcd),
Marot	<i>Le Temple de Cupido</i>		5	Le Temple de C	I.31	Ce Temple	1514	A	sd	G	1538	14/14 a/t	10	280	(abab bc cdcd), / (abab bc cdcd),
Marot	Les Epistres	XV	216	Audict Seigneur	I.315	Puissant P	début 1528	B	sd	G	1538	1	10	10	(abab bc cdcd),

Marot	Les Epigrammes I	XXI	351	A Monsieur le gr	Il.213	Quand par	mars 1528	F	sd	O	1543	1	10	10	(abab bc cdcd),
Marot	Les Epigrammes I	XXIII	353	Du depart de s'A	Il.214	Elle s'en va	mai-juin 1527	F	sd	O	1543	1	10	10	(abab bc cdcd),
Marot	Les Epigrammes I	XXIV	354	D'Anne, qui luy j	Il.215	Anne (par j	début 1528	F	sd	O	1543	1	10	10	(abab bc cdcd),
Marot	Les Epigrammes I	XXV	355	A Anne	Il.215	Si jamais f	av. fin 1533	F	sd	O	1543	1	10	10	(abab bc cdcd),
Marot	Les Epigrammes I	XXVI	356	De la Venus de	Il.216	Ceste Dee	fin 1530	F	sd	O	1543	1	10	10	(abab bc cdcd),
Sainte	Les Epigrammes II	LXXXII	492	Sainte Marthe à	Il.285	Il fut un bru	av. 1540	pas de	sd			1	10	10	(abab bc cdcd),
Marot	Ballades	XV.2	56	Chant Royal de	I.127	Lors que le	1521	A4	sd	G	1538	B	11/5	60	[abab ccd dedE], / [dde dE],
Marot	Les Chantz divers	VIII	241	Chant Royal Chr	I.357	Qui ayme l	av. 1531	B	sd	G	1538	CR	11/5	60	[abab ccd dedE], / [dde dE],
Marot	Les Chantz divers	IX	242	Chant Royal dor	I.359	Preuant re	1527-1531	B	sd	G	1538	CR	11/5	60	[abab ccd dedE], / [dde dE],
Marot	Les Epigrammes IV	XXVIII	631	Des Poètes Fran	Il.361	De Jan de	mars 1538-1540	E11?	sd	S	1547	1	12	12	(aa bb cc dd ee ff),
Marot	Les Epistres	I.3	11	Epistre de Magu	I.71	Comme Di	1517-1519	A2	sd	G	1538	R5	5, 3, 5,	13	(aabba, aab*, aabba*,)
Marot	Rondeaux	XI	67	De l'Amant dolo	I.137	Avant mes	av. 1527	A5	sd	G	1538	R5	5, 3, 5,	13	(aabba, aab*, aabba*,)
Marot	Rondeaux	LVI	113	A la fille d'ung P	I.169	Au temps p	av. 1527	A5	sd	G	1538	R5	5, 3, 5,	13	(aabba, aab*, aabba*,)
Marot	Rondeaux	LIX	116	De la Paix traict	I.171	Dessus la	ap. 1529	F	sd	G	1538	R5	5, 3, 5,	13	(aabba, aab*, aabba*,)
Marot	Rondeaux	LX	117	A Monsieur de B	I.172	En attenda	1527-1534	F	sd	G	1538	R5	5, 3, 5,	13	(aabba, aab*, aabba*,)
Marot ?	Les chants divers	VIII	329	L'Adieu de Franc	Il.195	Adieu Ces	ap. jan. 1540	I4	sd	O	1543	R5	5, 3, 5,	13	(aabba, aab*, aabba*,)
Marot ?	Appendice	X.4	817	Aultres rondeaux	Il.765	Tous les re	sd		sd	ms. B.N. 1026		R5	5, 3, 5,	13	(aabba, aab*, aabba*,) ,
Marot	Les Opuscules		284	Dialogue nouvea	Il.42	Mon cueur	av. 1541	I4	1541?	O	1543	rabéaa	4	4	(AbAa),

auteur	section	N°	NPièce	titre	page	incipit	FPièce	nv§	nb.v	Schéma de formes cataton	M/Mb	Mètres	MComp	remarques
Marot	<i>La Complainte sur Robert</i>		168	Deploration sur le tré	I.207	Jadis ma Plume	277	2	554	(aa)x	A		4+6	suite + distique
Marot	<i>La Complainte sur Robert</i>		169	Deploration...- de Re	I.211	Puis qu'on sçait bie	13	8	104	(abaab bcc),	A		4+6	
Marot	<i>La Complainte sur Robert</i>		170	Deploration...- l'aute	I.215	Incontinent que la M	1	8	8	(abaab bcc),	A		4+6	
Marot	<i>La Complainte sur Robert</i>		171	Deploration... - de M	I.215	Peuple seduict	22	8	176	(abab bcbc),	A		4+6	
Seysssel	Les Epigrammes	LXV	566	Dizain, sur Thucydide	II.322	Voyez l'histoire	1	10	10	(abab bc cdcd),	A		4+6	
Marot	Chansons	V	129	Chanson V	I.181	J'attens secours	3	4	12	[ab ba],	A		4+6	
Marot	Chansons	XIII	137	Chanson XIII	I.186	Languir me fais	2	4	8	[ab ba],	A		4+6	
Marot	Chansons	XXIII	147	Chanson XXIII	I.191	Long temps y a	2	5	10	[aab ab],	A		4+6	
Marot	Chansons	IV	128	Chanson IV	I.181	Juysance vous dor	2	6	12	(aab aab),	8			
Marot	Chansons	II	126	Chanson II	I.179	Secourez moy	3	7	21	[abab bcc],	A		4+6	
Marot	Chansons	XIV	138	Chanson XIV	I.186	D'où vient cela	2	7	14	[abab bcc],	A		4+6	
Marot	Chansons	XXXII	156	Chanson XXXII	I.195	Changeons propos	3	7	21	(abab bcc),	A		4+6	
Marot	Chansons	XVI	140	Chanson XVI	I.187	J'ay contenté	2	12	24	[aabaab bbabbA],	4	-----8888,		
Marot	Chansons	XII	136	Chanson XII	I.185	Tant que vivray	2	13	26	(aabaab ccd deed),	A	-----4444448,	4+6	
Marot	Chansons	VI	130	Chanson VI	I.182	Amour, et Mort	3	5	15	[aab ba],	8			
Marot	Chansons	XIX	143	Chanson XIX	I.189	Mauldicte soit	2	5	10	[aab ba], <-	A		4+6	
Marot	Chansons	XX	144	Chanson XX	I.190	Le cueur de vous	2	5	10	[aab ba],	A		4+6	
Marot	Chansons	XXVI	150	Chanson XXVI	I.192	En entrant en un Ja	2	6	12	(aab aab),	7?			
Marot	Chansons	VII	131	Chanson VII	I.182	Celle qui m'a tant p	2	8	16	(abab bcbc),	8			
Marot	Chansons	VIII	132	Chanson VIII	I.183	Si de nouveau	2	8	16	[abab bcbc],	A		4+6	
Marot	Chansons	IX	133	Chanson IX	I.183	Quand j'ay pensé	3	8	24	(abab ccdd),	A	----8888,	4+6	
Marot	Chansons	XXX	154	Chanson XXX	I.194	J'ayme le cueur de	2	8	16	(abab ccdd),	7			
Marot	Chansons	XXVIII	152	Chanson XXVIII	I.193	J'ay grand desir	1	9	9	(aab bcc ddb),	4/8	----88--,		
Marot	Chansons	XXIV	148	Chanson XXIV	I.191	Quand vous voudre	2	10	20	(abab bbccdd),	8/2	----2222--,		
Marot	Chansons	XXV	149	Chanson XXV	I.192	Une pastourelle ger	2	10	20	(abab bbccdd),	8/2	----2222--,		
Marot	Epitaphes	I	28	De Jane Bonté	I.100	Cy est le corps	1	2	2	(aa)	A		4+6	

Marot	<i>La premiere Eglogue de V</i>	3	La Première eglogue	I.22	Toy Tityrus	86	2	172	(aa)x	A		4+6		
Marot	<i>Le jugement de Minos</i>	6	Le Jugement de Mir	I.43	O Annibal,	192	2	384	(aa)x	A		4+6		
Marot	<i>Les tristes vers de Philipp</i>	7	Les tristes vers de F	I.55	Or est venu le jour	84	2	168	(aa)x	A		4+6		
Marot	<i>Une oraison devant le Cru</i>	8	Oraison contemplati	I.60	Las, je ne puis parle	84	2	168	(aa)x	A		4+6		
Marot	Les Epistres	II.1	12	L'epistre du despour	I.72	Si j'ai emprins	63	2	127	(aa)x	A		4+6	
Marot	Les Epistres	V	19	Epistre à la Damoyse	I.84	Ne pense pas	26	2	52	(aa)x	A		4+6	
Marot	Les Epistres	VI	20	L'epistre des jartiere	I.86	De mes couleurs	15	2	30	(aa)x	A		4+6	
Marot	Les Epistres	VII	21	Petite Epistre au Ro	I.87	En m'esbatant	13	2	26	(aa)x	A		4+6	
Marot	Les Epistres	VIII	22	Epistre pour le Capit	I.88	Comme à celluy	17	2	34	(aa)x	A		4+6	
Marot	Les Epistres	IX	23	Epistre faite pour le	I.89	En mon vivant	37	2	74	(aa)x	A		4+6	
Marot	Epitaphes	II	29	De Longueil	I.100	O Viateur,	7	2	14	(aa)x	A		4+6	
Marot	Epitaphes	X	37	De Juan	I.105	Je fuz Jouan	7	2	14	(aa)x	8			
Marot	Epitaphes	XII	39	De feu Maistre Pierr	I.106	Cy gist feu Pierre	12	2	24	(aa)x	8			
Marot	Epitaphes	XIII	40	De Jehan Serre	I.107	Cy dessoubz gist	26	2	52	(aa)x	8			
Marot	Les Epistres	XXI	222	Au Lieutenant Gonti	I.325	Si Maladie	15	2	30	(aa)x	A		4+6	
Marot	Les Epistres	XXII	223	A Vignals Thoulouse	I.326	Quand Dieu m'auro	8	2	16	(aa)x	A		4+6	
Marot	Les Epistres	XXIII	224	A mon Seigneur de	I.327	Va tost Epistre	8	2	16	(aa)x	A		4+6	
Marot	Les Epistres	XXIV	225	Au Roy	I.327	Non que par moy	51	2	102	(aa)x	A		4+6	
Marot	Les Epigrammes	X	339	Des Statues de Bart	II.207	Advint à Orleans	7	2	14	(aa)x	C		6+6	
Marot	Les Epigrammes	XII	341	De ma Damoyse	II.208	L'arbre du pin	10	2	20	(aa)x	A		4+6	
Marot	Rondeaux	LV.1	111	A une Dame pour la	I.168	Rondeau, où toute	1	4	4	(aa bb)	8			subscription
Marot	<i>L'Eglogue sur la mort de</i>	173	Epitaphe	I.226	Celle, qui travailla	1	4	4	(aa bb)	C		6+6	souscription	
Marot	Les Epigrammes	XVII 1	346	Abel, à Marot	II.211	Poëtiser contre vou	1	4	4	(aa bb),	A		4+6	
Marot	Les Epigrammes	XVII 2	347	Marot à Abel	II.211	Poëtiser trop mieul	1	4	4	(aa bb),	A		4+6	
Marot	Epitaphes	XI	38	De frere André Cord	I.105	Cy gist, qui assez n	1	4	4	(ab ab),	8			
Marot	<i>L'Eglogue sur la mort de</i>	172	Eglogue sur le tresp	I.226	En ce beau Val	69	4	276	(ab ab), <-	A		4+6		
Marot	Les Epistres	XX	221	A ung, qui calumnia	I.324	Le Rimeur, qui assa	aaab	6/4	22	(aab ccb), / (ab ab),	8			
Marot	Les Epigrammes	XVIII	348	A Maistre Grenoille,	II.212	Bien ressembles à	1	4	4	(ab ab),	8			
Marot	Epitaphes	VI	33	De Coquillard	I.103	La morre est jeu	1	4	4	(ab ba),	8			
Marot	Chansons	X	134	Chanson X	I.184	Je suis aymé	3	4	12	[ab ba],	8			
Marot	Chansons	XXI	145	Chanson XXI	I.190	Amour au cueur	2	4	8	(ab ba),	6			

Marot	Les Epigrammes	XXXVIII	368	A Monsieur le Coq,	Il.221	Les chant du Coq	1	6	6	(aab aab),	A		4+6	
Marot	Les Epistres	XX	221	A ung, qui calumnia	I.324	Le Rimeur, qui assa	aaab	6/4	22	(aab ccb), / (ab ab),	8			
Marot	Les Epigrammes	XXXIX	369	Au dict Coq	Il.222	Si le franc Coq	1	6	6	(ab ba ab),	A		4+6	
Marot	Chansons	XXVII	151	Chanson XXVII	I.193	D'Amours me va	1	7	7	(Abab bAa),	8			
Marot	Les Epigrammes	XIX	349	A ung nommé Charc	Il.212	Mets voyle au vent	1	7	7	(abab bcc),	A		4+6	
Marot	Epitaphes	IV	31	De Maistre André le	I.102	Celluy qui prolonge	1	8	8	(aa bb cc dd),	C		6+6	
Marot	Epitaphes	V	32	De Noble Damoysel	I.102	Mort a ravy	1	8	8	(aabb ccdd),	A		4+6	
Marot	Les Epigrammes	XIII	342	De ma Damoyselle	Il.209	La Chapelle, qui es	1	8	8	(aa bb cc dd),	C		6+6	
Marot	Les Epigrammes	XIV	343	Du Roy	Il.210	Celluy qui dit ta grâ	1	8	8	(aa bb cc dd),	C		6+6	
Marot	Les Epigrammes	XL	370	A Monsieur l'Amy, M	Il.222	Amy de nom	1	8	8	(abaab bcc),	A		4+6	
Marot	Les Epigrammes	XXXVI	366	A Monsieur Braillon	Il.220	C'est ung espoir	1	8	8	(abab baba),	A		4+6	
Marot	Epitaphes	VIII	35	De Jehan le Veau	I.104	Cy gist le jeune Jeh	1	8	8	(abab bcbc),	8			
Marot	Epitaphes	IX	36	De Guion le Roy	I.104	Cy gist Guion	1	8	8	(abab bcbc),	A		4+6	
Marot	Ballades	III	43	D'ung qu'on appeloit	I.112	Pour courir en poste	B	8/4	28	[abaB bcbC], / [bB cC],	8			
Marot	Ballades	VI	46	D'ung amant ferme	I.115	Pres de toy,	B	8/4	28	[abab bcbC], / [bc bC],	8			
Marot	Chansons	XLII	166	Chanson XLII	I.200	Mon cueur se recor	2	8	16	(abab bcbc),	8			
Marot	Les Epigrammes	XV	344	Pour estreiner une D	Il.210	Damoyselle, que j'a	1	8	8	(abab bcbc),	8			
Marot	Les Epigrammes	XXXVII	367	Response aux Vers	Il.221	Tes vers exquis	1	8	8	(abab bcbc),	A		4+6	
Marot	Chansons	XI	135	Chanson XI	I.185	Qui veult avoir lyess	2	8	16	(abab cdcd),	6			
Marot	Chansons	XXXI	155	Chanson XXXI	I.194	Si je vy en peine	2	8	16	(abab cdcd),	8/6	-6-6 -6-6,		
Marot	Epitaphes	VII	34	De frere Jehan Leve	I.103	Cy gist, repose	1	10	10	(aa bb cc dd ee),	8			
Marot	Les Epigrammes	III	332	De Dame Jane Gaill	Il.204	C'est ung grand cas	1	10	10	(abab bc caca),	A		4+6	
Marot	Les Epigrammes	II	331	De Barbe, & de Jacq	Il.203	Quand je voy Barbe	1	10	10	(abab bc cdcd),	A		4+6	
Marot	Les Epigrammes	IV	333	De ma Dame la Duc	Il.204	Ma Maistresse est	1	10	10	(abab bc cdcd),	A		4+6	
Marot	Les Epigrammes	V	334	A Ysabeau	Il.205	Qui en amour	1	10	10	(abab bc cdcd),	A		4+6	
Marot	Les Epigrammes	VI	335	Du jour des Innocen	Il.205	Treschere soeur	1	10	10	(abab bc cdcd),	A		4+6	
Marot	Les Epigrammes	VII	336	D'ung songe	Il.206	La nuit passée	1	10	10	(abab bc cdcd),	A		4+6	
Marot	Les Epigrammes	VIII	337	Du moys de May, &	Il.206	May, qui portoit	1	10	10	(abab bc cdcd),	A		4+6	
Marot	Les Epigrammes	IX	338	D'ung baiser refusé	Il.207	La nuit passée	1	10	10	(abab bc cdcd),	A		4+6	
Marot	Les Epigrammes	XLI	371	A Pierre Vuyard	Il.222	Ce meschant Corps	1	10	10	(abab bc cdcd),	A		4+6	
Marot	Les Epistres	II.4	15	L'epistre du despour	I.75	Va t'en ailleurs	B	10/5	35	[abab bc cdcd], / [ccd cd],	A		4+6	

Marot	Ballades	II	42	Le cry du jeu de l'En	I.110	Laissez à part	B	10/5	35	[abab bc cdcD], / [ccd cD],	A		4+6	
Marot	Ballades	VII	47	De la naissance	I.116	Quand Neptunus	B	10/5	35	[abab bc cdcD], / [ccd cD],	A		4+6	
Marot	Ballades	X	50	De paix, et de Victoi	I.120	Quel hault souhait,	B	10/5	35	[abab bc cdcD], / [ccd cD],	A		4+6	
Marot	Ballades	XII	52	De Caresme	I.123	Cessez Acteurs	B	10/5	35	[abab bc cdcD], / [ccd cD],	A		4+6	
Marot	Ballades	XIII	53	De la Passion	I.124	Le Pellican	B	10/7	37	[abab bc cdcD], / [bbc cdcD]	A		4+6	
Marot	Les Complainctes		26	Complaincte du Bar	I.95	O terre basse,	3/3 a/b	11/13	33	(abab bc cdccd) / (abab bcc	A		4+6	
Marot	Les Complainctes		27	Complaincte d'une r	I.97	O que le sens de m	6	11	66	(abab bc cdccd),	A		4+6	
Marot	Ballades	XI	51	Du jour de Noël	I.122	Or est Noel	B	11/6	39	[abab bcc dedE], / [cc de dE]	A		4+6	
Marot	Ballades	VIII	48	Du triumphe d'Ardes	I.118	A camps des Roys	B	11/5	38	[abab ccd dedE], / [dde dE]	A		4+6	
Marot	Ballades	IX	49	De l'arrivée	I.119	Devers Haynault	B	11/5	38	[abab ccd dedE], / [dde dE]	A		4+6	
Marot	Epitaphes	III	30	De feu honneste per	I.101	Cy gist le corps	1	12	12	(aa bb cc dd ee ff),	A		4+6	
Marot	Ballades	I	41	Des enfans sans so	I.109	Qui sont ceulx là	B	12/7	43	[abab bccd dedE], / [ccd de	A		4+6	
Marot	Ballades	IV	44	De soy mesme	I.113	Musiciens à la voix	B	12/7	43	[abab bccd dedE], / [ccd de	A		4+6	
Marot	Les Complainctes		26	Complaincte du Bar	I.95	O terre basse,	3/3 a/b	11/13	39	(abab bc cdccd) / (abab bcc	A		4+6	
Marot	Les Epigrammes	XI	340	De la Rose envoyée	II.208	La belle Rose	1	14	14	(abab bc cdcd, efef),	A		4+6	dizain + quatrain
Marot	Les Epigrammes	XVI	345	A Lynote la Lingere	II.211	Lynote	1	1	16	(aabaab bbbabba)	2	----- ---8---8		
Marot	Rondeaux	V	61	De l'Amoureux arda	I.133	Au feu	R4	4, 2, 4,	10	(abba, ab*, abba*,)	8	____, __*, __*,		
Marot	Rondeaux	VI	62	A une mesdisante	I.133	On me l'a dit	R4	4, 2, 4,	10	(abba, ab*, abba*,)	8	____, __*, __*,		
Marot	Rondeaux	VII	63	A ung Poète ignorar	I.134	Qu'on meine aux C	R4	4, 2, 4,	10	(abba, aba, abba*,)	8	____, __*, __*,		
Gaillarde	Rondeaux	XX	76	Responce au preced	I.143	De m'acquiter	R4	4, 2, 4,	10	(abba, ab*, abba*,)	A	____, __*, __*	4+6	
Marot	Rondeaux	XXVI	82	De compter sa Fortu	I.148	De Fortune	R4	4, 2, 4,	10	(abba, ab*, abba*,)	8	____, __*, __*,		
Marot	Rondeaux	XLI	97	Aux Damoyelles pa	I.159	Bon jour	R4	4, 2, 4,	10	(abba, ab*, abba*,)	8	____, __*, __*,		
Marot	Les Epistres	II.2	13	L'epistre du despour	I.72	Mille douleurs	R5	5, 3, 5,	13	(aabba, aab*, aabba*,)	A	____, __*, __*	4+6	
Marot	Les Epistres	II.3	14	L'epistre du despour	I.74	Trop hardiment	R5	5, 3, 5,	13	(aabba, aab*, aabba*,)	A	____, __*, __*	4+6	
Marot	Rondeaux	I	57	Rondeau responsif	I.130	En ung Rondeau	R5	5, 3, 5,	13	(aabba, aab*, aabba*,)	A	____, __*, __*	4+6	
Marot	Rondeaux	II	58	A ung creancier	I.131	Ung bien petit	R5	5, 3, 5,	13	(aabba, aab*, aabba*,)	A	____, __*, __*	4+6	
Marot	Rondeaux	III	59	Du Disciple sousten	I.131	Du premier coup	R5	5, 3, 5,	13	(aabba, aab*, aabba*,)	A	____, __*, __*	4+6	
Marot	Rondeaux	IV	60	De celluy, qui incite	I.132	A mon plaisir	R5	5, 3, 5,	13	(aabba, aab*, aabba*,)	A	____, __*, __*	4+6	
Marot	Rondeaux	VIII	64	De la jeune Dame, d	I.135	En languissant	R5	5, 3, 5,	13	(aabba, aab*, aabba*,)	A	____, __*, __*	4+6	
Marot	Rondeaux	IX	65	Du mal content d'An	I.135	D'estre amoureux	R5	5, 3, 5,	13	(aabba, aab*, aabba*,)	A	____, __*, __*	4+6	
Marot	Rondeaux	X	66	De l'absent de s'Am	I.136	Tout au rebours	R5	5, 3, 5,	13	(aabba, aab*, aabba*,)	A	____, __*, __*	4+6	

Marot	Rondeaux	XII	68	A monsieur de Poth	l.137	Là où sçavez	R5	5, 3, 5,	13	(aabba, aab*, aabba*,)	A	____, __*, ____	4+6	
Marot	Rondeaux	XIII	69	De la mort de Monsi	l.138	D'un coup d'estoc	R5	5, 3, 5,	13	(aabba, aab*, aabba*,)	A	____, __*, ____	4+6	
Marot	Rondeaux	XIV	70	A ung Poëte françoy	l.139	Mieux resonnant	R5	5, 3, 5,	13	(aabba, aab*, aabba*,)	A	____, __*, ____	4+6	
Marot	Rondeaux	XV	71	Au Seigneur Théocr	l.140	Plus proffitable	R5	5, 3, 5,	13	(aabba, aab*, aabba*,)	A	____, __*, ____	4+6	
Marot	Rondeaux	XVI	72	A Estienne du Temp	l.140	Tant est subtil	R5	5, 3, 5,	13	(aabba, aab*, aabba*,)	A	____, __*, ____	4+6	
Clavier	Rondeaux	XVII	73	Estienne Clavier, à C	l.141	Pour bien louer	R5	5, 3, 5,	13	(aabba, aab*, aabba*,)	A	____, __*, ____	4+6	
Marot	Rondeaux	XVIII	74	Responce dudict Ma	l.142	Pour bien louer	R5	5, 3, 5,	13	(aabba, aab*, aabba*,)	A	____, __*, ____	4+6	
Marot	Rondeaux	XIX	75	A ma Dame Jehann	l.143	D'avoir le pris	R5	5, 3, 5,	13	(aabba, aab*, aabba*,)	A	____, __*, ____	4+6	
Marot	Rondeaux	XXI	77	A celluy dont les Let	l.144	Veux ton esprit	R5	5, 3, 5,	13	(aabba, aab*, aabba*,)	A	____, __*, ____	4+6	
Marot	Rondeaux	XXII	78	A la louange de ma	l.145	Sans riens blasmer	R5	5, 3, 5,	13	(aabba, aab*, aabba*,)	A	____, __*, ____	4+6	
Marot	Rondeaux	XXIII	79	A ses Amys	l.145	Il n'en est rien	R5	5, 3, 5,	13	(aabba, aab*, aabba*,)	A	____, __*, ____	4+6	
Marot	Rondeaux	XXIV	80	D'ung qui se plainct	l.146	Depuis quatre ans	R5	5, 3, 5,	13	(aabba, aab*, aabba*,)	A	____, __*, ____	4+6	
Marot	Rondeaux	XXV	81	D'ung se complaigna	l.147	Fausse Fortune	R5	5, 3, 5,	13	(aabba, aab*, aabba*,)	A	____, __*, ____	4+6	
Marot	Rondeaux	XXVII	83	Du confict en douleu	l.148	Si j'ay du mal	R5	5, 3, 5,	13	(aabba, aab*, aabba*,)	A	____, __*, ____	4+6	
Marot	Rondeaux	XXVIII	84	Rondeau par contrai	l.149	En esperant	R5	5, 3, 5,	13	(aabba, aab*, aabba*,)	A	____, __*, ____	4+6	
Marot	Rondeaux	XXIX	85	Aux Amys, & Soeurs	l.150	En grand regret	R5	5, 3, 5,	13	(aabba, aab*, aabba*,)	A	____, __*, ____	4+6	
Marot	Rondeaux	XXX	86	Du Vendredy saint	l.150	Dueil, ou plaisir	R5	5, 3, 5,	13	(aabba, aab*, aabba*,)	A	____, __*, ____	4+6	
Marot	Rondeaux	XXXI	87	De la Conception no	l.151	Comme Nature	R5	5, 3, 5,	13	(aabba, aab*, aabba*,)	A	____, __*, ____	4+6	
Marot	Rondeaux	XXXII	88	De la veue des Roys	l.152	De deux grands Ro	R5	5, 3, 5,	13	(aabba, aab*, aabba*,)	A	____, __*, ____	4+6	
Marot	Rondeaux	XXXIII	89	De ceulx, qui alloien	l.153	Aux Champs	R5	5, 3, 5,	13	(aabba, aab*, aabba*,)	A	____, __*, ____	4+6	
Marot	Rondeaux	XXXIV	90	Au Roy, pour avoir a	l.153	Au departir	R5	5, 3, 5,	13	(aabba, aab*, aabba*,)	A	____, __*, ____	4+6	
Marot	Rondeaux	XXXV	91	De celle, qui pour Es	l.154	Soubz esperance	R5	5, 3, 5,	13	(aabba, aab*, aabba*,)	A	____, __*, ____	4+6	
Marot	Rondeaux	XXXVI	92	D'ung lieu de plaisa	l.155	Plus beau, que fort	R5	5, 3, 5,	13	(aabba, aab*, aabba*,)	A	____, __*, ____	4+6	
Marot	Rondeaux	XXXVII	93	Des Nonnes, qui sor	l.156	Hord du Couvent	R5	5, 3, 5,	13	(aabba, aab*, aabba*,)	A	____, __*, ____	4+6	
Marot	Rondeaux	XXXVIII	94	D'alliance de Pensé	l.156	Ung mardi gras	R5	5, 3, 5,	13	(aabba, aab*, aabba*,)	A	____, __*, ____	4+6	
Marot	Rondeaux	XXXIX	95	De sa grand Amye	l.157	Dedans Paris	R5	5, 3, 5,	13	(aabba, aab*, aabba*,)	8	____, __*, __*, ____		
Marot	Rondeaux	XL	96	De trois Alliances	l.158	Tant & plus	R5	5, 3, 5,	13	(aabba, aab*, aabba*,)	8	____, __*, __*, ____		
Marot	Rondeaux	XLII	98	De celluy, qui nouve	l.159	A mon desir	R5	5, 3, 5,	13	(aabba, aab*, aabba*,)	A	____, __*, ____	4+6	
Marot	Rondeaux	XLIII	99	Des trois couleurs	l.160	Gris, Tanné, Noir	R5	5, 3, 5,	13	(aabba, aab*, aabba*,)	A	____, __*, ____	4+6	
Marot	Rondeaux	XLIX	100	D'ung soy deffiant d	l.161	Plus qu'en aultre lie	R5	5, 3, 5,	13	(aabba, aab*, aabba*,)	A	____, __*, ____	4+6	
Marot	Rondeaux	XLV	101	De celluy, qui ne pe	l.161	Toutes les nuictz	R5	5, 3, 5,	13	(aabba, aab*, aabba*,)	A	____, __*, ____	4+6	

Marot	Rondeaux	XLVI	102	De celluy, qui entra	I.162	De nuict, & jour	R5	5, 3, 5,	13	(aabba, aab*, aabba*,)	A	____, __*, ____	4+6	
Marot	Rondeaux	XLVII	103	Du content en Amou	I.163	Là me tiendray	R5	5, 3, 5,	13	(aabba, aab*, aabba*,)	A	____, __*, ____	4+6	
Marot	Rondeaux	XLVIII	104	De celluy, qui est de	I.163	Tout à part soy	R5	5, 3, 5,	13	(aabba, aab*, aabba*,)	A	____, __*, ____	4+6	
Marot	Rondeaux	XLIX	105	De celluy, de qui l'Ar	I.164	Jusque à la mort	R5	5, 3, 5,	13	(aabba, aab*, aabba*,)	A	____, __*, ____	4+6	
Marot	Rondeaux	L	106	De l'Amant marry	I.165	Du tout	R5	5, 3, 5,	13	(aabba, aab*, aabba*,)	A	____, __*, ____	4+6	
Marot	Rondeaux	LI	107	D'alliance de Soeur	I.165	Par alliance	R5	5, 3, 5,	13	(aabba, aab*, aabba*,)	A	____, __*, ____	4+6	
Marot	Rondeaux	LII	108	D'une Dame, ayant	I.166	Grande vertu	R5	5, 3, 5,	13	(aabba, aab*, aabba*,)	A	____, __*, ____	4+6	
Marot	Rondeaux	LIII	109	A la jeune Dame me	I.167	Par seule amour	R5	5, 3, 5,	13	(aabba, aab*, aabba*,)	A	____, __*, ____	4+6	
Marot	Rondeaux	LIV	110	A une Dame, pour lu	I.168	Tant seulement	R5	5, 3, 5,	13	(aabba, aab*, aabba*,)	A	____, __*, ____	4+6	
Marot	Rondeaux	LV	112	A une Dame pour la	I.169	Trop plus qu'en ault	R5	5, 3, 5,	13	(aabba, aab*, aabba*,)	A	____, __*, ____	4+6	
Marot	Rondeaux	LVII	114	Du baiser de s'Amye	I.170	En la baisant	R5	5, 3, 5,	13	(aabba, aab*, aabba*,)	A	____, __*, ____	4+6	
Marot	Rondeaux	LVIII	115	Pour ung, qui est all	I.171	Loing de tes yeux	R5	5, 3, 5,	13	(aabba, aab*, aabba*,)	A	____, __*, ____	4+6	
Marot	Les Epistres	I.1	201	Epistre des excuses	I.282	Clement Marot	1	2	2	(aa)	8			souscription
Marot	Les Epigrammes	II	495	Distique	II.287	Peu de Villons	1	2	2	(aa)	8			
Marot	Les Epistres	II	203	Aux Dames de Paris	I.284	Puis qu'au partir	119	2	238	(aa)x	A		4+6	
Marot	Le cymetiere	VIII	255	De Alexandre Presid	I.375	Soubz ceste Tumbé	7	2	14	(aa)x	A		4+6	
Marot	Les Epigrammes	XX	350	Au Roy	II.212	Plaise au Roi	8	2	18	(aa)x	6			
Marot	Les oraisons	1.2	275	PATER NOSTER - l	I.390	Benoiste soit	1	4	4	(ab ab),	A		4+6	
Marot	Les oraisons	2	276	AVE MARIA	I.390	Esjouys toy	2	4	8	(ab ab), <	8			
Marot	Les Epigrammes	XLV	375	A celluy, qui devant l	II.224	Regarder est	6	4	24	(ab ab) <-	8		4+6	
Marot	Les Epigrammes	I	494	Sur la devise de Jar	II.287	DE PEU ASSEZ	2a+1	4	8+1	(ab ab), <- +1	A(8)		4+6	
Marot		0	2	Marot envoie le Livr	I.15	Tu as (pour te rend	1	5	5	(aab ba),	8			
Marot	Les Epigrammes	XXXIV	364	De la Statue de Ver	II.219	Qui dort icy ?	1	5	5	(aab ba),	A		6+6	
Marot	Les oraisons	5	279	GRACE POUR UN f	I.392	Nous te remercions	1	6	6	(aab bcc),	C			
Marot	Les Epistres	I.2	202	Epistre des excuses	I.282	Satyriques trop env	7	8	56	(abab bcbc),	8		4+6	
Marot	Les Epigrammes	XLIII	373	Du Lieutenant crimir	II.223	Lors que Maillart	1	8	8	(abab bcbc),	A		4+6	
Marot	Les Epigrammes	III	496	Au Roy, nostre souv	II.288	Si en Villon	1	8	8	(abab bcbc),	A			
Marot ?	Les Epigrammes	VI	499	Remede contre la pe	II.289	Recipe assis	3	8	24	(abab bcbc),	8		4+6	
Marot ??	Les Epigrammes	XI	504	Sur Juppiter ex alto	II.293	Tous les sermens	1	8	8	(abba acac),	A		4+6	
Marot	Les Epigrammes	X	503	Dizain à ce propos	II.292	Au feu, en l'eau	1	10	10	(abab bc cdcd),	A		4+6	

Marot	Les oraisons	1.1	274	PATER NOSTER	I.390	Pere de nous	1	12	12	(aa bb cc dd ee ff),	A			
Marot	Les Epigrammes	XLII	372	Au Roy	II.223	Plaise au Roy	1	12	12	(abaab bc cdccd),	8		4+6	
Rabelais	Appendice	VI	805	Chant Royal de la fo	II.757	Le trespuissant Die	CR	13/6	71	[aabaab bc cdccD], / [ccd c	A		4+6	
Rabelais	Appendice	VII	806	Epitaphe de Marie d	II.759	De Dieu formée	1	13	13	(aabccb bd dedde),	A			
Marot ??	Appendice	IX.3	810	Rondeaux de l'Adole	II.761	Qui ses besoignes	R3	3, 2, 3,	8	(aba, bb*, aab*),	8			
Marot	Les Epigrammes	IX	502	Responce de Cleme	II.292	En l'eau, en l'eau,	R4	4, 2, 4,	10	(abba, ba*, abba*),	A		4+6	
Marot	Rondeaux	LXI	118	De la devise de Mac	I.173	Amour, & Foy	R5	5, 3, 5,	13	(aabba, aab*, aabba*),	A	____, __*, ____	4+6	
Marot (?)	Les Epigrammes	VII	500	A Geoffroy Brulard	II.290	Nostre maistre	R5	5, 3, 5,	13	(aabba, aab*, aabba*),	8	____, __*, ____*		
Marot ??	Appendice	IX.1	808	Rondeaux de l'Adole	II.760	Au cueur ne peult	R5	5, 3, 5,	13	(aabba, aab*, aabba*,),	A	____, __*, ____	4+6	
Marot ??	Appendice	IX.2	809	Rondeaux de l'Adole	II.761	Juges, prevostz, bo	R5	5, 3, 5,	13	(aabba, aab*, aabba*,),	A	____, __*, ____	4+6	
Marot ??	Appendice	IX.4	811	Rondeaux de l'Adole	II.762	O quel erreur,	R5	5, 3, 5,	13	(aabba, aab*, aabba*,),	A	____, __*, ____	4+6	
Marot ??	Appendice	IX.5	812	Rondeaux de l'Adole	II.762	O Bon Jesus,	R5	5, 3, 5,	13	(aabba, aab*, aabba*,),	A	____, __*, ____	4+6	
Marot ??	Appendice	IX.6	813	Rondeaux de l'Adole	II.763	Devant vos yeulx,	R5	5, 3, 5,	13	(aabba, aab*, aabba*,),	A	____, __*, ____	4+6	
anonyme	Les Epigrammes	VIII	501	Ce que aulcuns The	II.291	Au feu, au feu			19	pièce sans périodicité rimiq	8			
Marot	Les Epistres	X	24	Marot à Monseigneu	I.91	Donne responce	18	2	38	(aa)x	A		4+6	
Marot	Les Epistres	XI	25	Epistre à son amy L	I.92	Je ne t'escry	38	2	76	(aa)x	A		4+6	
Marot	Les Elegies	I	174	La Premiere Elegie	I.232	Quand j'entrepris	82	2	164	(aa)x	A		4+6	
Marot	Les Elegies	II	175	La Second Elegie	I.236	Puis qu'il te fault	43	2	86	(aa)x	A		4+6	
Marot	Les Elegies	III	176	La Troisiesme Elegi	I.239	Puis que le jour	44	2	88	(aa)x	A		4+6	
Marot	Les Elegies	IV	177	La Quatriesme Eleg	I.241	Salut, et mieulx	45	2	90	(aa)x	A		4+6	
Marot	Les Elegies	V	178	La Cinquiesme Eleg	I.244	Si ta promesse	17	2	34	(aa)x	A		4+6	
Marot	Les Elegies	VI	179	La Sixiesme Elegie	I.245	Le plus grand bien	21	2	42	(aa)x	A		4+6	
Marot	Les Elegies	VII	180	La Septiesme Elegie	I.246	Qu'ay je mesfaict	14	2	28	(aa)x	A		4+6	
Marot	Les Elegies	VIII	181	La Huictiesme Elegi	I.247	Dictes, pouquoy	25	2	50	(aa)x	A		4+6	
Marot	Les Elegies	IX	182	La Neufviesme Eleg	I.248	La grand Amour	21	2	42	(aa)x	A		4+6	
Marot	Les Elegies	XI	184	L'Unziesme Elegie,	I.250	Amour me fait escri	14	2	28	(aa)x	A		4+6	
Marot	Les Elegies	XII	185	La Douziesme Elegi	I.251	Pour à plaisir	20	2	40	(aa)x	A		4+6	
Marot	Les Elegies	XIII	186	La Treziesme Elegie	I.252	Le juste dueil	21	2	42	(aa)x	A		4+6	
Marot	Les Elegies	XIV	187	La Quatorziesme El	I.254	L'esloignement	35	2	70	(aa)x	A		4+6	
Marot	Les Elegies	XV	188	La Quinziesme Eleg	I.256	Si ma complaincte	51	2	102	(aa)x	A		4+6	

Marot	Les Elegies	XVI	189	La Seiziesme Elegie	l.258	Ton gentil cueur	49	2	98	(aa)x	A		4+6	
Marot	Les Elegies	XVII	190	La Dixseptiesme Ele	l.261	Qui eust pensé	45	2	90	(aa)x	A		4+6	
Marot	Les Elegies	XVIII	191	La Dixhuitiesme Ele	l.263	Tous les Humains	47	2	94	(aa)x	A		4+6	
Marot	Les Elegies	XX	193	La Vingtiesme Elegie	l.268	Tant est mon cueur	43	2	86	(aa)x	A		4+6	
Marot	Les Elegies	XXI	194	La Vinguniesme Ele	l.270	En est il une	52	2	106	(aa)x	A		4+6	v. 104 manquant.
Marot	Les Elegies	XXII	195	La Vingtedeuxiesme	l.273	Quiconques sois	18	2	38	(aa)x	A		4+6	
Marot	Les Epistres	III	204	A la Royne Elienor	l.291	Puis que les Champ	44	2	88	(aa)x	A		4+6	
Marot	Les Epistres	IV	205	Epistre à Monseigne	l.293	S'il y a rien, Prince	31	2	62	(aa)x	A		4+6	
Marot	Les Epistres	V	206	Epistre à Monseigne	l.295	En attendant	31	2	62	(aa)x	A		4+6	
Marot	Les Epistres	VI	207	Pour Pierre Vuyart à	l.297	Je ne l'ay plus	26	2	52	(aa)x	A		4+6	
Marot	Les Epistres	VII	208	Epistre qui perdit à l	l.299	Je l'ay perdue	21	2	42	(aa)x	A		4+6	
Marot	Les Epistres	VIII	209	A une jeune Dame	l.300	Non pour vouloir	29	2	58	(aa)x	A		4+6	
Marot	Les Epistres	IX	210	A celluy, qui l'injuria	l.302	Quiconques soys	20	2	40	(aa)x	8			
Marot	Les Epistres	X	211	Pour un gentil homn	l.303	D'un cueur entier	58	2	116	(aa)x	A		4+6	
Marot	Les Epistres	XI	212	A Guillaume du Tert	l.307	Quand les Escriptz	12	2	24	(aa)x	A		4+6	
Marot	Les Epistres	XII	213	Epistre, qu'il fait pou	l.308	Venus venuste	31	2	62	(aa)x	A		4+6	
Marot	Les Chantz divers	I	233	Le Chant de l'Amour	l.341	Advint ung jour	51	2	102	(aa)x	A		4+6	
Marot	Les Chantz divers	II	234	Le Second Chant d'	l.344	Le propre jour	47	2	94	(aa)x	A		4+6	
Marot	Le cymetiere	I	248	De la Royne Claude	l.370	Cy gist envers Clau	7	2	14	(aa)x	A		4+6	
Marot	Le cymetiere	III	250	De feu Monsieur de	l.371	Le Chevalier gisant	12	2	24	(aa)x	C		6+6	
Marot	Le cymetiere	IV	251	De Messire Jan Cote	l.372	Celluy qui gist	16	2	32	(aa)x	A		4+6	
Marot	Le cymetiere	VII	254	Epitaphe des Allema	l.374	Qui veult sçavoir	15	2	30	(aa)x	A		4+6	
Marot	Le cymetiere	X	257	De Noble Damoyse	l.376	Vous qui ayez	15	2	30	(aa)x	A		4+6	
Marot	Le cymetiere	XI	258	De Maistre Guillaum	l.377	Seigneurs passans	8	2	16	(aa)x	A		4+6	
Marot	Le cymetiere	XII	259	De Loys Jagoyneau	l.378	Cy gist Loys	10	2	20	(aa)x	A		4+6	
Marot	Le cymetiere	XIV	261	De Jan de Montdoul	l.379	Après avoir servi	11	2	22	(aa)x	C		6+6	
Marot	Le cymetiere	XVI	263	De troys Enfans frer	l.381	D'ung mesme dard	8	2	18	(aa)x	A		4+6	
Marot	Le cymetiere	XVII	264	De la Tombe de l'Ab	l.381	Qui pour Beaulieu	10	2	20	(aa)x	A		4+6	
Marot	Les oraisons	2	277	CREDO IN DEUM	l.391	Je croy en Dieu	7	2	14	(aa)x	A		4+6	
Marot	Le Premier livre de la Mét		699		ll.408	Ardant desir	776	2	1552	(aa)x	A		4+6	
Jamet (?)	Appendice	II	801	L'Epistre de l'Asne a	ll.744	Puis que ma plume	71	2	142	(aa)x	8			

Colin	Appendice	III	802	Accession d'une Ep	II.748	Devant les Dieux	107	2	214	(aa)x	A		4+6	
Marot	Les Fleurs de la F	I	792	Autre description d'a	II.727	Venus ayant	23	3	70	(aba), <	A		4+6	clôture (abab),
Marot	Les Chantz divers	III.2	236	Le Chant des Vision	I.347	O Chanson mienne	1	4	4	(aa bb),	A		4+6	souscription "Chant
Marot	Le cymetiere	XV	262	De Guillaume Chant	I.380	Cy gist Guillaume e	5	4	20	(ab ab), <-	6			
Marot	Les Elegies	XIX	192	La Dixneuvieme El	I.266	Filz de Venus	13	6	78	(aab aab), <-	A		4+6	
Marot	Le cymetiere	XVIII	265	Du Cheval de Vuyar	I.382	Grison fuz Hedart	8	6	48	(aab aab), <-	5			
Marot	Le cymetiere	II	249	De Messire Charles	I.371	Dedans le clos	1	6	6	(aab bcc),	A		4+6	
Marot	Le cymetiere	IX	256	De Maistre Jacques	I.376	Cy gist envers	1	6	6	(aa bb cc),	A		4+6	
Marot	Le cymetiere	VI	253	De luy encores	I.374	Je fuz Jan Cotereau	1	8	8	(aabb cddd),	C		6+6	
Marot	Les oraisons	4	278	CREDO IN SPIRITU	I.391	Au Saint Esprit	1	8	8	(aa bb cc dd),	A		4+6	
Marot	Ballades	XIV	54	Contre celle qui fut s	I.126	Ung jour rescripviz	B	8/4	28	[abab bcbC], / [bc bC],	8			
Marot	Les Elegies	X	183	La Dixiesme Elegie	I.249	Amour me voyant	B	8/4	28	[abab bcbC], / [bc bC],	8			
Marot	Le cymetiere	XIII	260	De Florimont de Cha	I.379	Le Roy, la Mort	1	8	8	(abab bcbc),	A		4+6	
Marot ?	Les Fleurs de la F	IV	795	Ung Cueur amoureux	II.730	Dame, c'est vous	1	8	8	(abab bcbc),	A		4+6	
Marot	Les Fleurs de la F	VIII	799	Le Prince des poëte	II.733	Chascun t'oyant,	1	8	8	(abab cddc),	A		4+6	
Marot ?	Les Fleurs de la F	III	794	Amour parlant de sa	II.730	Puis que mon feu	1	10	10	(abaab, cddcd),	A		4+6	
Marot	Les Chantz divers	IV	237	Chant nuptial du Ma	I.349	Qui est ce Duc	9	10	90	(abab bc dcd),	A		4+6	
Marot	Les Epigrammes	XXXV	365	De Martin, & Alix	II.220	Martin menoit	1	10	10	(abab bc dcd),	A		4+6	
Rabelais ??	Appendice	VIII	807	Dizain de l'Ymage d	II.760	Vous chevalier	1	10	10	(abab bc dcd),	A		4+6	
Marot	Les Fleurs de la F	VII	798	Icelluy Prince Poete	II.732	Loyalx amans,	B	11/5	60	[abaab ccb dcD], / [ccd cD],	A		4+6	
Marot	Les Chantz divers	V	238	Chant Royal de la C	I.352	Dedans Syon	CR	11/5	60	[abab ccd dedE], / [dde dE]	A		4+6	
Marot	Les Chantz divers	VI	239	Chant Pastoral, en f	I.354	N'y pense plus, Pri	B	11/5	60	[abab ccd dedE], / [dde dE]	A		4+6	
Marot	Les Chantz divers	VII	240	Chant de joye comp	I.355	Ilz sont venuz	B	11/5	60	[abab ccd dedE], / [dde dE]	A		4+6	
Marot	Le cymetiere	V	252	De luy mesmes	I.373	Icy gist mort	1	12	12	(aa bb cc dd ee ff),	A		4+6	
Marot	Les Chantz divers	III.1	235	Le Chant des Vision	I.347	Ung jour estant seu	6	12	72	(abaab bcc deed),	A		4+6	+souscr° (aabb)
Marot	Pièces liminaires de LA S		167	Translation des Hen	I.205	Ces Oeuvres de Ma	1	12	12	(abab bcbc dcd),	C		6+6	
Marot	Les Fleurs de la F	V	796	Icelluy prince des Po	II.731	Le Dieu des Jardins	1	12	12	(abab bcbc dcd),	8			
Marot ?	Appendice	X.2	815	Aultres rondeaux	II.764	Oyez le guay	R4	4, 2, 4,	10	(abba, ab*, abba*),	8	____, __*, __*,		
Marot	Rondeaux	LXVI	123	De l'inconstance de	I.176	Comme inconstante	R5	5, 3, 5,	13	(aabba, aab*, aabba*),	A	____, __*, __	4+6	
Marot ?	Appendice	X.1	814	Aultres rondeaux	II.763	En temps obscur	R5	5, 3, 5,	13	(aabba, aab*, aabba*,),	A	____, __*, __	4+6	
Marot	Rondeaux	LXVII	124	Rondeau parfaict	I.177	En liberté	RP	4/5	25	(ABA'B', babA, abaB, babA)	A	____ / ____*	4+6	

Marot	Les Fleurs de la F	II	793	Description du trium	II.729	Amour a fait	1	17	17	pièce sans périodicité rimiq	A		4+6	
Marot	Les Fleurs de la F	VI	797	Le dict Autheur intro	II.731	Ung jour estant	1	5	5	(abaab), [pièce tronquée. cf	A		4+6	
Marot	Le cymetiere	XXVI	273	D'Alix	I.388	Cy gist (qui est une	16	2	32	(aa)x	8			
Marot	Le cymetiere	XIX	266	De François Daulph	I.384	Cy gist François	12	2	24	(aa)x	A		4+6	
Marot	Les Epistres	IV	291	Marot arrivé à Ferrai	II.77	En traversant	27	2	54	(aa)x	A		4+6	
Marot	Les Epistres	XXI	308	Le Dieu Gard de Ma	II.133	Vienne la Mort	37	2	74	(aa)x	A		4+6	
Marot	Les Epigrammes	XIII	423	Contre les Jaloux	II.251	De ceux, qui tant	1	8	8	(abab bcbc),	A		4+6	
Marot	Les Epigrammes	V	415	A François Daulphir	II.247	Celluy, qui a	1	10	10	(abab ba acac),	A		4+6	
Marot	Les Epigrammes	XLIV	374	D'une Espousée	II.224	L'Espousé	1	10	10	(abab bc cdcd),	8			
Marot	Les Epigrammes	XLVI	376	De l'Abbé, & de son	II.225	Monsieur l'Abbé	1	10	10	(abab bc cdcd),	A		4+6	
Marot	Les Epigrammes	XVII	511	A Madame de Ferrai	II.296	Quant la vertu	1	10	10	(abab bc cdcd),	A		4+6	
Marot	Les Epigrammes	XVIII	512	De marot sorty du se	II.297	Mes Amys, j'ay cha	1	10	10	(abab bc cdcd),	8			
Marot	Les Elegies	XXIV	197	Elegie vingtquatries	I.277	Chauvin sonnante	17	2	34	(aa)x	A		4+6	
Marot	Les Elegies	XXV	198	Elegie vingtcinques	I.278	Gente Danes	18	2	36	(aa)x	A		4+6	
Marot	Les Elegies	XXVI	199	Elegie vingtsixiesme	I.279	Le serviteur de vous	20	2	40	(aa)x	A		4+6	
Marot	Les Elegies	XXVII	200	Elegie vingtseptiesm	I.280	Quand je vous dy	27	2	54	(aa)x	A		4+6	
Marot	Les Epistres	XXV	226	Pour la petite Prince	I.330	Voyant que la Royn	36	2	72	(aa)x	8			
Marot	Les Epistres	XXVI	227	A Monsieur le gener	I.332	Je l'ay receu	10	2	20	(aa)x	A		4+6	
Marot	Les Epistres	XXVII	228	A Alexis Jure	I.333	Amy Jure	30	2	63	(aa)x	3			clôture (abab)
Marot	Les Epistres	XXVIII	229	A une Damoysele m	I.335	Ma Mignonne	14	2	28	(aa)x	3			a + (ab)x + b
Marot	Les Epistres	XXIX.2	231	A deux Damoyseles	I.336	Mes Damoyseles	16	2	32	(aa)x	4			
Marot	Les Epistres	XXX	232	A ceulx, qui apres l'E	I.337	Nobles Espritz	45	2	90	(aa)x	A		4+6	
Marot	Les Chantz divers	XIV	247	Chant de folie, De l'e	I.368	Les Pichelins	22	2	44	(aa)x	A		4+6	
Marot	Le cymetiere	XXII	269	De Monsieur de Tou	I.386	Sçais tu, Passant	8	2	16	(aa)x	A		4+6	
Marot	Le cymetiere	XXV	272	De Ortis le More du	I.388	Soubz ceste Tumbé	8	2	16	(aa)x	8			
Marot	Les Epistres	VI	293	Epistre au Roy, du te	II.80	Je pense bien	107	2	214	(aa)x	A		4+6	
Marot	Les chants divers	III	322	Cantique de la Chre	II.187	Approche toy	45	2	90	(aa)x	A		4+6	

Marot	Les chants divers	IV	323	A la Royne d'Hongrie	II.190	Quand toute France	36	2	72	(aa)x	A		4+6	
Marot	Les Epigrammes	LXXVIII	408	A ses Disciples	II.240	Enfants, oyez	15	2	30	(aa)x	8			
Marot	Les Epigrammes	LXXIX	409	Du beau Tetin	II.241	Tetin refect	17	2	34	(aa)x	8			
Marot	Les Epigrammes	LXXX	410	Du laid Tetin	II.242	Tetin, qui n'a rien	21	2	42	(aa)x	8			
Marot	Les Epigrammes	LIII	463	Epigramme de Salm	II.271	Ainsi qu'ung jour	7	2	14	(aa)x	A		4+6	
Marot	Les Chantz divers	XI	244	Cantique à la Deess	I.364	Doulce Santé	12	4	48	(aaab) <-	A/4		4+6	
Marot	Les Epigrammes	LI	381	A Benest	II.228	Benest, quand ne te	1	4	4	(aa bb),	8			
Marot	Chansons	XXXVIII	162	Chanson XXXVIII	I.198	J'ai trouvé moienn,	3	4	12	(ab ab),				
Marot	Les Epistres	XXIX.1	230	A deux Damoysselles	I.336	Sus Lettre	1	4	4	(ab ab),	7			
Marot	Les Epigrammes	L	380	A ung quidem	II.227	Veulx tu sçavoir	1	4	4	(ab ab),	8			
Heroet/Marot	Chansons	XLI	165	Chanson XLI	I.200	Qui vouldra fault	2	4	8	(ab ba),	A		4+6	
Marot	Chansons	XXXIII	157	Chanson XXXIII	I.196	La plus belle des tro	2	5	10	[aab ba],	8			
Marot	Les Epigrammes	I	411	A Anne	II.245	Anne, ma soeur	1	5	5	(ab aab),	A		4+6	
Marot	Les Epigrammes	II	412	A Merlin de Saint G	II.245	Ta lettre (Merlin)	1	6	6	(aab aab),	8			
Marot	Chansons	XL	164	Chanson XL	I.199	Ne sçay combien la	2	7	14	(abab bab),	8			
Marot	Le cymetiere	XX	267	De Anne de Beaur	I.385	De Beaugard	1	8	8	(aabb ccdd),	A		4+6	
Marot	Le cymetiere	XXI	268	De Helene de Boisy	I.385	Ne sçay, où gist He	1	8	8	(aabb ccdd),	C		6+6	
Marot	Les Epigrammes	LXVII	397	De ma Damoysselle	II.235	En grand travail	1	8	8	(abab baba),	A		4+6	
Marot	Les Chantz divers	X	243	Chant nuptial du Ro	I.361	Celluy matin	12	8	96	(abab bcbc),	A		4+6	
Marot	Les Epigrammes	I	330	A Messire Jehan de	II.203	Ce Livre mien	1	8	8	(abab bcbc),	A		4+6	
Marot	Les Epigrammes	XLIX	379	De Dolet, sur ses Co	II.227	Le noble esprit	1	8	8	(abab bcbc),	A		4+6	
Marot	Les Epigrammes	LV	385	A Selva, & à Heroet	II.229	Demandez vous	1	8	8	(abab, bcbc),	A		4+6	
Marot	Les Epigrammes	LVII	387	De Phebus, & Diane	II.230	Le cler Phebus	1	8	8	(abab bcbc),	A		4+6	
Marot	Les Epigrammes	LVIII	388	De Diane	II.231	Hommes experts	1	8	8	(abab bcbc),	A		4+6	
Marot	Les Epigrammes	LIX	389	Epigramme faict par	II.231	Ung fascheux corps	1	8	8	(abab bcbc),	A		4+6	
Marot	Les Epigrammes	LXV	395	De Diane	II.234	L'Enfant n'a plus	1	8	8	(abab bcbc),	8			
Marot	Les Epigrammes	LXVIII	398	A Coridon	II.235	La mesdisante	1	8	8	(abab bcbc),	8			
Marot	Les Epigrammes	LXIX	399	D'Ouy, & Nenny	II.236	Ung doux Nenny	1	8	8	(abab bcbc),	A		4+6	
Marot	Les Epigrammes	LXX	400	Des blancs Manteau	II.236	Les blancs Manteau	1	8	8	(abab bcbc),	8			
Marot	Les Epigrammes	IV	414	De la royne de Nava	II.246	Entre aultres dons	1	8	8	(abab, bcbc),	A		4+6	
Marot	Les Epigrammes	VII	417	Estreines à Anne	II.248	Ce nouvel an	1	8	8	(abab bcbc),	A		4+6	

Marot	Les Epigrammes	XII	422	Du Roy, & de Laure	Il.250	O Laure, Laure	1	8	8	(abab bcbc),	A		4+6	
Marot	Les Epigrammes	XIV	424	A une Dame toucha	Il.251	Qui peche plus	1	8	8	(abab bcbc),	A		4+6	
Marot	Les Epigrammes	XVII	427	A une Amye	Il.253	Si le loysir	1	8	8	(abab bcbc),	A		4+6	
Marot	Les Epigrammes	XVIII	428	A Renée	Il.253	Amour vous a	1	8	8	(abab bcbc),	A		4+6	
Marot	Les Epigrammes	XIX	429	Estreines	Il.254	Je ne sçay pas	1	8	8	(abab bcbc),	8			
Marot	Les Epigrammes	XX	430	Estreines à Jane Fa	Il.254	Pour Estreines	1	8	8	(abab bcbc),	8			
Marot	Les Epigrammes	XXI	431	Estreines à Estienne	Il.255	Après avoir	1	8	8	(abab bcbc),	A		4+6	
Marot	Les Epigrammes	XXII	432	De ma Damoyse	Il.255	Painctres experts	1	8	8	(abab bcbc),	A		4+6	
Marot	Les Epigrammes	XXIII	433	Pour une mommerie	Il.256	Sçavez vous	2	8	16	(abab bcbc),	8			
Marot	Les Epigrammes	XXV	435	De ma Damoyse	Il.257	L'aultre jour	1	8	8	(abab bcbc),	8			
Marot	Les Epigrammes	XXVI	436	A une, qui faisoit la	Il.257	Quand je vous aym	1	8	8	(abab bcbc),	8			
Marot	Les Epigrammes	XXVII	437	A une, qui luy fait ch	Il.258	Ne vous forcez	1	8	8	(abab bcbc),	8			
Marot	Les Epigrammes	XXVIII	438	De Cupido, & de sa	Il.258	Amour trouva	1	8	8	(abab bcbc),	A		4+6	
Marot	Les Epigrammes	XXXVI	446	De Charles Duc d'O	Il.262	Nature estant	1	8	8	(abab bcbc),	A		4+6	
Marot	Les Epigrammes	XXXVII	447	A une Dame eagée,	Il.263	Ne pensez point	1	8	8	(abab bcbc),	A		4+6	
Marot	Les Epigrammes	XLII	452	De ma Damoyse	Il.265	Jeune Beauté	1	8	8	(abab bcbc),	A		4+6	
Marot	Les Epigrammes	XLV	455	D'Anne	Il.267	Lors que je voy	1	8	8	(abab bcbc),	A		4+6	
Marot	Les Epigrammes	XLVI	456	Pour ma Dame d'Or	Il.267	J'ay joué rondemen	1	8	8	(abab bcbc),	6			
Marot	Les Epigrammes	XLIX	459	A Monsieur de Juilly	Il.269	L'argent par termes	1	8	8	(abab bcbc),	8			
Marot	Les Epigrammes	LII	462	Du Baiser	Il.270	Ce franc Baiser	1	8	8	(abab bcbc),	A		4+6	
Marot	Les Epigrammes	LV	465	A Jane	Il.272	Vostre bouche	1	8	8	(abab bcbc),	8			
Marot	Les Epigrammes	LVI	466	A la Royne de Nava	Il.272	Nous fusmes	1	8	8	(abab bcbc),	8			
Marot	Les Epigrammes	LIX	469	A Maurice de Sceve	Il.274	En m'oyant chanter	1	8	8	(abab bcbc),	8			
Marot	Les Epigrammes	LXI	471	Il salue Anne	Il.275	Dieu te gard	1	8	8	(abab bcbc),	A		4+6	
Marot	Les Epigrammes	LXII	472	Dialogue de luy, & d	Il.275	Muse, dy moy	1	8	8	(ab,ab, bc,bc),	A		4+6	
Marot	Les Epigrammes	LXV	475	Replicque de Marot	Il.277	Je n'ay pas dict	1	8	8	(abab bcbc),	A		4+6	
Marot	Les Epigrammes	LXXIV	484	Du moys de May, &	Il.281	Moys amoureux	1	8	8	(abab bcbc),	A		4+6	
Marot	Les Epigrammes	LXXV	485	De son feu, & de cel	Il.282	Puis qu'au milieu	1	8	8	(abab bcbc),	A		4+6	
Marot (?)	Les Epigrammes	V	498	Huictain	Il.289	Le Roy, aymant	1	8	8	(abab bcbc),	A		4+6	
Marot	Les Chantz divers	XII	245	Chant de May	l.366	En ce beau Moys	B	8/4	28	[abab bcbC], / [bc bC],	8			
Marot	Les Chantz divers	XIII	246	Chant de May, et de	l.367	Voultiers en ce M	B	8/4	28	[abab bcbC], / [bc bC],	8			

Marot	Chansons	XXXIV	158	Chanson XXXIV	I.196	Puis que de vous	1	8	8	(abba, acac),	A		4+6	
Marot	Chansons	XXXIX	163	Chanson XXXIX	I.198	Si j'avoys tel credit	4	8	32	(abba acac),	6			
Marot	Les Epigrammes	LVII	467	A Anne, du jour de S	II.273	Puis que vous porte	1	9	9	(abab bcddc),	8			
Marot	Les Epigrammes	LVIII	468	Des cerfz en rut, & d	II.273	Les cerfz en rut	1	10	10	(aabccb bdbd),	A		4+6	
Marot	Les Epigrammes	XLVIII	378	Au Duc d'Orléans, te	II.226	Prince, ce Griffon	1	10	10	(ab, aab bcbbc),	8			
Marot	Les Epigrammes	VIII	418	De l'Amour chaste	II.248	Amoureux suis	1	10	10	(abaab bcbbc),	A		4+6	
Marot	Les Epigrammes	X	420	La Royne de Navarr	II.249	Si ceulx, à qui debv	1	10	10	(abaab bcddc)	A		4+6	
Marot	Les Epigrammes	LXII	392	A Ysabeau	II.232	Quand j'escriroys	1	10	10	(abab aabaab),	A		4+6	
Marot	Les Epigrammes	XXX	440	De la Duché d'Ester	II.259	Ce plaisant Val	1	10	10	(abab ba acac),	A		4+6	
Marot	Les Epigrammes	XXXVIII	448	A Anne	II.263	Anne ma Soeur	1	10	10	(abab ba acac),	A		4+6	
Marot	Chansons	XXXVI	160	Chanson XXXVI	I.197	Pourtant si je suis E	1	10	10	(abab bc cdcd),	7			forme corrigée
Marot	Chansons	XXXVII	161	Chanson XXXVII	I.197	Pourtant si le Blanc	1	10	10	(abab bc cdcd),	7			forme corrigée
Marot	Le cymetiere	XXIV	271	De Madame de Cha	I.387	Soubz ce Tombeau	1	10	10	(abab bc cdcd),	A		4+6	
Marot	Les Epigrammes	XLVII	377	De frere Thibault	II.226	Frere Thibault	1	10	10	(abab bc cdcd),	A		4+6	
Marot	Les Epigrammes	LII	382	Du rys de ma Damo	II.228	Elle est tresbien	1	10	10	(abab bc cdcd),	A		4+6	
Marot	Les Epigrammes	XXII	352	Les dizain de May, d	II.214	L'an vingt, & sept	1	10	10	(abab bc cdcd),	A		4+6	
Marot	Les Epigrammes	LIII	383	Les cinq poincts en	II.228	Fleur de quinze ans	1	10	10	(abab bc cdcd),	A		4+6	
Marot	Les Epigrammes	LIV	384	D'Anne, à ce propos	II.229	Ouïr parler	1	10	10	(abab bc cdcd),	A		4+6	
Marot	Les Epigrammes	LVI	386	D'Heleine de Tourn	II.230	Au moys de May	1	10	10	(abab bc cdcd),	A		4+6	
Marot	Les Epigrammes	LX	390	Marot à ladicte Dam	II.231	Ung lourd vestu	1	10	10	(abab bc cdcd),	A		4+6	
Marot	Les Epigrammes	LXI	391	De Blanche de Tour	II.232	Dedans le clos	1	10	10	(abab bc cdcd),	A		4+6	
Marot	Les Epigrammes	LXIII	393	De Diane	II.233	Estre Phebus	1	10	10	(abab bc cdcd),	A		4+6	
Marot	Les Epigrammes	LXIV	394	D'ung importun	II.233	Bren, laissez moy	1	10	10	(abab bc cdcd),	8			
Marot	Les Epigrammes	LXVI	396	A ma Damoyselle de	II.234	Mes yeulx sont bon	1	10	10	(abab bc cdcd),	A		4+6	
Marot	Les Epigrammes	LXXI	401	D'entretenir Damoys	II.236	Je ne sçauroys	1	10	10	(abab bc cdcd),	A		4+6	
Marot	Les Epigrammes	LXXII	402	D'ung poursuyvant e	II.237	Je sens en moy	1	10	10	(abab bc cdcd),	A		4+6	
Marot	Les Epigrammes	LXXIII	403	A celle, qui souhaita	II.237	Estre de vous	1	10	10	(abab bc cdcd),	A		4+6	
Marot	Les Epigrammes	LXXIV	404	Du partement d'Ann	II.238	Où allez vous	1	10	10	(abab bc cdcd),	A		4+6	
Marot	Les Epigrammes	LXXV	405	De ma Dame Ysabe	II.238	Qui cuyderoit	1	10	10	(abab bc cdcd),	A		4+6	
Marot	Les Epigrammes	LXXVI	406	Pour une Dame, qui	II.239	Puis que noz cueur	1	10	10	(abab bc cdcd),	A		4+6	
Marot	Les Epigrammes	LXXVII	407	A la femme de Thor	II.239	La mignonne	1	10	10	(abab bc cdcd),	8			

Marot	Les Epigrammes	III	413	A soymesmes	II.246	Si tu n'es prins	1	10	10	(abab bc cdcd),	A		4+6	
Marot	Les Epigrammes	VI	416	Pour ma Damoyse	II.247	D'amour entiere	1	10	10	(abab bc cdcd),	A		4+6	
Marot	Les Epigrammes	IX	419	Epigramme, qu'il pe	II.249	Pour ung Dixain	1	10	10	(abab bc cdcd),	A		4+6	
Marot	Les Epigrammes	XI	421	Replicque de Marot	II.250	Mes creanciers	1	10	10	(abab bc cdcd),	A		4+6	
Marot	Les Epigrammes	XV	425	A nom d'une Dame,	II.252	Le Noeud jadis	1	10	10	(abab bc cdcd),	A		4+6	
Marot	Les Epigrammes	XVI	426	A deux Soeurs Lyon	II.252	Puis que vers vous	1	10	10	(abab bc cdcd),	A		4+6	
Marot	Les Epigrammes	XXIV	434	A la bouche de Dian	II.256	Bouche de Coral	1	10	10	(abab bc cdcd),	8			
Marot	Les Epigrammes	XXXI	441	Du passereau de Ma	II.260	Las il est mort	1	10	10	(abab bc cdcd),	A		4+6	
Marot	Les Epigrammes	XXXII	442	Pour Monsieur de R	II.260	Or ça vous avez ve	1	10	10	(abab bc cdcd),	8			
Marot	Les Epigrammes	XXXIII	443	La Roynie de Navarr	II.261	Il pensoit bien	1	10	10	(abab bc cdcd),	A		4+6	
Marot	Les Epigrammes	XXXIV	444	Response de Marot,	II.261	Ce seroit trop	1	10	10	(abab bc cdcd),	A		4+6	
Marot	Les Epigrammes	XXXV	445	A une Dame pour l'a	II.262	Endormez bien	1	10	10	(abab bc cdcd),	A		4+6	
Marot	Les Epigrammes	XXXIX	449	De Marguerite d'Ale	II.264	Ung chascun	1	10	10	(abab bc cdcd),	8			
Marot	Les Epigrammes	XL	450	De sa Dame, & de s	II.264	Des que m'Amye	1	10	10	(abab bc cdcd),	A		4+6	
Marot	Les Epigrammes	XLI	451	De Jane, Princesse	II.265	Bien soyt venue	1	10	10	(abab bc cdcd),	A		4+6	
Marot	Les Epigrammes	XLIII	453	Du conte de Lanyvo	II.266	Le vertueux Conte	1	10	10	(abab bc cdcd),	A		4+6	
Marot	Les Epigrammes	XLIV	454	D'Albert Joueur de L	II.266	Quand Orpheus	1	10	10	(abab bc cdcd),	A		4+6	
Marot	Les Epigrammes	XLVIII	458	A sa commere	II.268	Pardonnez moy	1	10	10	(abab bc cdcd),	A		4+6	
Marot	Les Epigrammes	L	460	Il convie troys Poëte	II.269	Demain, que Sol	1	10	10	(abab bc cdcd),	A		4+6	
Marot	Les Epigrammes	LI	461	Du Sire de Montmor	II.270	Meur en conseil	1	10	10	(abab bc cdcd),	A		4+6	
Marot	Les Epigrammes	LIV	464	A Anne	II.271	Puis qu'il vous plais	1	10	10	(abab bc cdcd),	A		4+6	
Marot	Les Epigrammes	LX	470	Au Poëte Borbonius	II.274	L'enfant Amour	1	10	10	(abab bc cdcd),	A		4+6	
Marot	Les Epigrammes	LXIII	473	D'une Dame de Nort	II.276	Ung jour la Dame	1	10	10	(abab bc cdcd),	A		4+6	
Marot	Les Epigrammes	LXIV	474	Response faicte par	II.276	Le peu d'Amour	1	10	10	(abab bc cdcd),	A		4+6	
Marot	Les Epigrammes	LXVI	476	D'Anne	II.277	Jamais je ne confes	1	10	10	(abab bc cdcd),	8			
Marot	Les Epigrammes	LXVII	477	Au Roy de Navarre	II.278	Mon second Roy	1	10	10	(abab bc cdcd),	A		4+6	
Marot	Les Epigrammes	LXVIII	478	Du retour du Roy de	II.278	Laissons ennuy	1	10	10	(abab bc cdcd),	A		4+6	
Marot	Les Epigrammes	LXIX	479	De ma Dame de Lav	II.279	A l'approcher	1	10	10	(abab bc cdcd),	A		4+6	
Marot	Les Epigrammes	LXX	480	De l'entrée des Roy	II.279	Prenons le cas	1	10	10	(abab bc cdcd),	A		4+6	
Marot	Les Epigrammes	LXXII	482	A ma Dame de Pons	II.280	Vous avez droit	1	10	10	(abab bc cdcd),	A		4+6	
Marot	Les Epigrammes	LXXIII	483	A Renée de Partena	II.281	Quand vous oyez	1	10	10	(abab bc cdcd),	A		4+6	

Marot	Les Epigrammes	LXXVI	486	Au Roy	Il.282	Tandis, que j'estoys	1	10	10	(abab bc cdcd),	8			
Marot	Les Epigrammes	LXXVII	487	A maistre Guillaume	Il.283	Va tost Dixain	1	10	10	(abab bc cdcd),	A		4+6	
Marot (?)	Les Epigrammes	IV	497	Dizain sur le dict d'u	Il.288	De la Sorbonne	1	10	10	(abab bc cdcd),	A		4+6	
Marot	Les Epigrammes	LI	552	Dixain	Il.316	Une dame du temps	1	10	10	(abab bc cdcd),	8			
Marot	Chansons	XXXV	159	Chanson XXXV	l.196	Vous perdez temps	1	10	10	(abab ccddee),	A/6	----6666--	4+6	
Marot	Les Epigrammes	XXIX	439	De ma mere par allie	Il.259	Si mon poil	1	10	10	(abba ac cdcd),	8			
Marot		0	1	Marot à son Livre	15	Racler je veulx	1	12	12	(abab, bcbc, cdcd),	A		4+6	
Marot	Les Epigrammes	LXXXIII	493	A Anne	Il.286	Puis que les vers	1	12	12	(abab bcbc cdcd),	A		4+6	
Marot	Les Epigrammes	LXXI	481	Pour le May planté p	Il.280	Au Ciel n'y a sonnet	14	14	14	(abba, abba, ccd, eed),	A		4+6	
Marot	Rondeaux	LXII	119	De l'Amour du Siecle	l.173	Au bon vieulx temps	R5	5, 3, 5,	13	(aabba, aab*, aabba*),	A	____, ____*, ____	4+6	
Brodeau	Rondeaux	LXIII	120	Rondeau par Victor	l.174	Au bon vieulx temps	R5	5, 3, 5,	13	(aabba, aab*, aabba*),	A	____, ____*, ____	4+6	
Marot	Rondeaux	LXIV	121	D'une Dame, à ung	l.175	Tant seullement	R5	5, 3, 5,	13	(aabba, aab*, aabba*),	A	____, ____*, ____	4+6	
Marot	Rondeaux	LXV	122	De la mal mariée	l.176	Contre raison	R5	5, 3, 5,	13	(aabba, aab*, aabba*),	A	____, ____*, ____	4+6	
Marot	Les Opuscules		282	L'Enfer de Clement	Il.19	Comme douleurs	254	2	488	(aa)x	A		4+6	
Marot	Les Epistres	VII	294	Epistre du Coq en l'	Il.86	Puis que respondre	101	2	202	(aa)x	8			
Marot (?)	Les Epistres	XIV	301	Du coq à l'asne fait	Il.105	De mon coq	110	2	220	(aa)x	8			
Marot (?)	Les Epistres	XXIII	310	L'Adieu envoyé aux	Il.137	Adieu la Court	50	2	100	(aa)x	8			
Marot	Trente premiers F	XIX	735	Psal. 32 - à ung ve	Il.598	O bien heureux	11	4	44	(aa bb),	A		4+6	
Marot	Les chants divers	V	324	Cantique sur l'entrée	Il.192	Or est Cesar	7	4	28	(ab ab) <-	A		4+6	
Marot	Trente premiers F	XXII	738	Psal. 51	Il.608	Misericorde au poav	10/9 a/b	4/4	76	(ab ba), / (ab ab),	A		4+6	
Marot	Trente premiers F	II	718	Psal. 2 - à deux c	Il.564	Pourquoy font bruyt	13	4	52	(ab ab),	A		4+6	
Marot	Trente premiers F	XXII	738	Psal. 51	Il.608	Misericorde au poav	10/9 a/b	4/4	76	(ab ba), / (ab ab),	A		4+6	
Marot	Trente premiers F	XXX	746	Psal. 143	Il.625	Seigneur Dieu, oy l'	12	5	60	(aab ab),	8		-	
Marot	Trente premiers F	XV	731	Psal. 15 - à ung ve	Il.589	Qui est ce qui conv	5	5	25	(ab aab),	8			
Salel	Les chants divers	VII	326	France à l'Empereur	Il.194	Si ce bas monde	3	6	18	(aab aab) <-	A		4+6	
Marot	Trente premiers F	I	717	Psal. 1 - à deux v	Il.563	Qui au conseil	4	6	24	(aab, bcc,),	A		4+6	
Marot	Trente premiers F	XXIX	745	Psal. 137	Il.624	Estants assis	5	6	30	(aab, bcc,),	A		4+6	
Marot	Trente premiers F	III	719	Psal. 3 - à ung ve	Il.566	O seigneur	8	6	48	(aab ccb),	6			
Marot	Trente premiers F	XXIII	739	Psal. 103	Il.611	Sus louez Dieu	11	6	66	(aab,ccb,),	A		4+6	
Marot	Trente premiers F	XXVI	742	Psal. 114	Il.619	Quand Israel	4	6	24	(aab, ccb,),	A	--6--6	4+6	

Marot	Trente premiers F	XXVII	743	Psal. 115	Il.620	Non point à nous	9	6	54	(aab, ccb,)	A	--6--6	4+6	
Salel ? Mar	Les Epigrammes	XXXVIII	534	De la Ville de Lyon	Il.308	On dira	1	8	8	(abab bcbc),	8			
Marot	Les Epigrammes	LXVII	568	Du mesme, aux lect	Il.323	Des bons propos	1	8	8	(abab bcbc),	A		4+6	
Marot	Six Sonnetz de P	VII	708	Epitaphe de ma dan	Il.498	En petit lieu	1	8	8	(abab bcbc),	A		4+6	
Marot	Trente premiers F	XXVIII	744	Psal. 130	Il.622	Du fond de ma per	4	8	32	(ab ab,cd cd,)	6			
Marot	Les Epigrammes	LXVI	567	Sur l'esleu Macault,	Il.323	Si sçavoir veulx	1	10	10	(abaab bcbbc),	A		4+6	
Marot	Six Sonnetz de P	I	702	<i>Voy che ascolate in</i>	Il.494	Vous qui oyez	sonnet	14	14	(abba, abba, ccd, eed),	A		4+6	
Marot	Six Sonnetz de P	II	703	<i>O passy sparsy, O p</i>	Il.495	O pas espars	sonnet	14	14	(abba, abba, ccd, eed),	A		4+6	
Marot	Six Sonnetz de P	III	704	<i>Chi vuol veder quan</i>	Il.495	Qui voudra veoir	sonnet	14	14	(abba, abba, ccd, eed),	A		4+6	
Marot	Six Sonnetz de P	IV	705	<i>Lasciato hai morte s</i>	Il.496	Mort, sans soleil	sonnet	14	14	(abba, abba, ccd, eed),	A		4+6	
Marot	Six Sonnetz de P	V	706	<i>Gli angeli eletti e la</i>	Il.496	Le premier jour	sonnet	14	14	(abba, abba, ccd, eed),	A		4+6	
Marot	Six Sonnetz de P	VI	707	<i>Da piu begli occhi a</i>	Il.497	Des plus beaux yeu	sonnet	14	14	(abba, abba, ccd, eed),	A		4+6	
Papillon ? M	Les Opuscules		286	Sermon tres utile et	Il.54	Pres de Paris	230	2	460	(aa)x	A		4+6	
Marot	Les Epistres	XXVI	313	Epistre à son amy, e	Il.153	J'ay tousjours sceu	48	2	96	(aa)x	A		4+6	
Marot	Trente premiers Psalms		716	Psal. 104 - Au tresc	Il.557	J'à n'est besoing	85	2	170	(aa)x	A		4+6	
Marot	Trente premiers F	XI	727	Psal. 11 - à deux c	Il.584	Veue que du tout	4/3 a/b	3/4	24	(aba), / (ab ab),	A		4+6	
Marot	Trente premiers F	XVII	733	Psal. 22	Il.593	Mon Dieu, mon Die	31	4	124	(aaab), <-	A	__4	4+6	
Marot	Trente premiers F	VII	723	Psal. 7 - à ung ve	Il.574	Mon Dieu, j'ay en to	17	4	68	(aa bb),	8		-	
Marot	Trente premiers F	VIII	724	Psal. 8 - à ung ve	Il.577	O Nostre Dieu, & S	9	4	36	(aa bb),	A		4+6	
Marot	Trente premiers F	IX	725	Psal. 9 - à ung ve	Il.578	De tout mon coeur	20	4	80	(aa bb),	8		-	
Marot	Trente premiers F	XXIV	740	Psal. 104	Il.613	Sus, sus, mon âme	35	4	140	(aa bb,)	A		4+6	
Marot	Trente premiers F	XII	728	Psal. 12 - à ung ve	Il.585	Donne secours	8	4	32	(ab ab),	A		4+6	
Marot	Trente premiers F	XI	727	Psal. 11 - à deux c	Il.584	Veue que du tout	4/3 a/b	3/4	24	(aba), / (ab ab)	A		4+6	
Marot	Les Estreines	I	637	A la Royne	Il.369	Au ciel	1	5	5	(aab ba),	7	-3--3		
Marot	Les Estreines	II	638	A ma Dame la Daulf	Il.369	A ma Dame	1	5	5	(aab ba),	7	-3--3		
Marot	Les Estreines	III	639	A ma Dame Margue	Il.370	A la noble Margueri	1	5	5	(aab ba),	7	-3--3		
Marot	Les Estreines	IV	640	A ma Dame la Princ	Il.370	La Mignonne	1	5	5	(aab ba),	7	-3--3		
Marot	Les Estreines	V	641	A ma Dame de Neve	Il.370	A la Duchesse de N	1	5	5	(aab ba),	7	-3--3		
Marot	Les Estreines	VI	642	A ma Dame de Mon	Il.371	Vostre beaulté	1	5	5	(aab ba),	7	-3--3		
Marot	Les Estreines	VII	643	A ma Dame d'Estam	Il.371	Sans prejudice	1	5	5	(aab ba),	7	-3--3		

Marot	Les Estreines	VIII	644	A elle encores	Il.371	Vous reprendrez	1	5	5	(aab ba),	7	-3--3		
Marot	Les Estreines	IX	645	A la Contesse de Ve	Il.372	Veue ceste belle jeu	1	5	5	(aab ba),	7	-3--3		
Marot	Les Estreines	X	646	A ma Dame l'Admir	Il.372	La douce beauté	1	5	5	(aab ba),	7	-3--3		
Marot	Les Estreines	XI	647	A ma Dame la grand	Il.372	Que voulez vous	1	5	5	(aab ba),	7	-3--3		
Marot	Les Estreines	XII	648	A ma Dame de Can	Il.373	Noz yeulx de veoir	1	5	5	(aab ba),	7	-3--3		
Marot	Les Estreines	XIII	649	A ma Dame de l'Est	Il.373	A la beaulté de l'Es	1	5	5	(aab ba),	7	-3--3		
Marot	Les Estreines	XIV	650	A Miolans l'Aisnée	Il.373	Miolans l'aisnée est	1	5	5	(aab ba),	7	-3--3		
Marot	Les Estreines	XV	651	A Miolans la jeune	Il.374	A Miolans la puisné	1	5	5	(aab ba),	7	-3--3		
Marot	Les Estreines	XVI	652	A Bonneval	Il.374	Sa fleur durer	1	5	5	(aab ba),	7	-3--3		
Marot	Les Estreines	XVII	653	A Chastagneray	Il.374	Garde toy de desco	1	5	5	(aab ba),	7	-3--3		
Marot	Les Estreines	XVIII	654	A Torcy	Il.375	Damoyselle de Torc	1	5	5	(aab ba),	7	-3--3		
Marot	Les Estreines	XIX	655	A Douartis	Il.375	Cent nobles	1	5	5	(aab ba),	7	-3--3		
Marot	Les Estreines	XX	656	A Cardelan	Il.375	C'est bon pays	1	5	5	(aab ba),	7	-3--3		
Marot	Les Estreines	XXI	657	A ma Dame de Bres	Il.376	S'on veulx changer	1	5	5	(aab ba),	7	-3--3		
Marot	Les Estreines	XXII	658	A ma Damoyselle de	Il.376	Soubz vos attours	1	5	5	(aab ba),	7	-3--3		
Marot	Les Estreines	XXIII	659	A ma Damoyselle de	Il.376	Belle, quand foy jur	1	5	5	(aab ba),	7	-3--3		
Marot	Les Estreines	XXIV	660	A Telligny	Il.377	Montreul monstre	1	5	5	(aab ba),	7	-3--3		
Marot	Les Estreines	XXV	661	A Ryeulx	Il.377	Damoyselle de Rye	1	5	5	(aab ba),	7	-3--3		
Marot	Les Estreines	XXVI	662	A Davaugour	Il.377	Nature, ouvriere sac	1	5	5	(aab ba),	7	-3--3		
Marot	Les Estreines	XXVII	663	A Helly	Il.378	Dixhuyct ans	1	5	5	(aab ba),	7	-3--3		
Marot	Les Estreines	XXVIII	664	A la Chapelle	Il.378	J'estreine de nom	1	5	5	(aab ba),	7	-3--3		
Marot	Les Estreines	XXIX	665	A Brazay	Il.378	En sa douceur	1	5	5	(aab ba),	7	-3--3		
Marot	Les Estreines	XXX	666	A Memillon	Il.379	Si quelcun	1	5	5	(aab ba),	7	-3--3		
Marot	Les Estreines	XXXI	667	A Lursinge	Il.379	Je puisse devenir	1	5	5	(aab ba),	7	-3--3		
Marot	Les Estreines	XXXII	668	A Lucesse	Il.379	Cest An vous fasse	1	5	5	(aab ba),	7	-3--3		
Marot	Les Estreines	XXXIII	669	A Bye	Il.380	Voz grâces	1	5	5	(aab ba),	7	-3--3		
Marot	Les Estreines	XXXIV	670	A la Baulme	Il.380	Bien doit la Baulm	1	5	5	(aab ba),	7	-3--3		
Marot	Les Estreines	XXXV	671	A Saintan	Il.380	De response	1	5	5	(aab ba),	7	-3--3		
Marot	Les Estreines	XXXVI	672	A Brueil l'aisnée	Il.381	Je donne à Brueil	1	5	5	(aab ba),	7	-3--3		
Marot	Les Estreines	XXXVII	673	A Brueil la jeune	Il.381	Si vous n'estes	1	5	5	(aab ba),	7	-3--3		
Marot	Les Estreines	XXXVIII	674	A d'Aubeterre	Il.381	Aubeterre amour	1	5	5	(aab ba),	7	-3--3		

Marot	Les Estreines	XXXIX	675	A la Tour	Il.382	Pour estreines	1	5	5	(aab ba),	7	-3--3		
Marot	Les Estreines	XL	676	A Orsonvillier	Il.382	Si Dieu	1	5	5	(aab ba),	7	-3--3		
Marot	Les Estreines	XLIII	679	A ma Dame de Bern	Il.383	Vostre mary	1	5	5	(aab ba),	7	-3--3		
Marot	Trente premiers F	XIII	729	Psal. 13 - à ung ve	Il.586	Jusques à quand	5	5	25	(aab ba),	8			
Marot	Trente premiers F	IV	720	Psal. 4 - à ung ve	Il.568	Quand je t'invocque	8	5	40	(ab aab),	8		-	
Marot	Trente premiers F	V	721	Psal. 5 - à ung ve	Il.570	Aux parolles	12	5	60	(ab baa),	8	___4	-	
Marot	Trente premiers F	XIV	730	Psal. 14 - à ung ve	Il.587	Le fol maling	7	5	35	(ab baa),	A	___4	4+6	
Marot ?	Oeuvres de CM le	XIV	788	Adam & Eve	Il.715	Clercz & lays	1	6	6	(aa bb + cc),	8	----AA		4v. + 2v. ?
Marot	Trente premiers F	XVI	732	Psal. 19 - à ung ve	Il.590	Les cieulx, en chas	14	6	84	(aab ccb),	6			
Marot	Trente premiers F	XVIII	734	Psal. 24 - à deux v	Il.597	La terre au Seigneu	5	6	30	(aab, ccb,),	8			
Marot	Trente premiers F	XXI	737	Psal. 38 - à ung ve	Il.604	Las, en ta fureur aig	22	6	132	(aab ccb),	7	-3--3-		
Marot	Trente premiers F	XXV	741	Psal. 113	Il.619	Enfants, qui le Seig	5	6	30	(aab, ccb,),	8			
Marot	Trente premiers F	XX	736	Psal. 37 - à deux v	Il.600	Ne sois fasché	20	6	120	(aba, bcb,),	A		4+6	40a. a= (aba)
Marot	Trente premiers F	X	726	Psal. 10 - à deux v	Il.581	Dont vient cela	9	7	63	(abab,bcc,),	A		4+6	
Marot	Les Epigrammes	II	602	A Monsieur Castella	Il.342	Tu dis (Prelat)	1	10	10	(abab bc cdcd),	A		4+6	
Marot ? Ra	Oeuvres de CM le	XII	786	Chant Royal. La Mo	Il.713	N'est il fascheux	CR	11/5	60	[abab ccd dedE], / [dde dE]	A		4+6	
Marot ?	Oeuvres de CM le	XIII	787	Dialogue Chrestien	Il.715	CHRIST est il mort			18	suite de modules (ab)	A		4+6	
Marot	Les chants divers	X	328	Cantique sur la mala	Il.199	Dieu, qui vouluz	18	2	38	(aa)x	A		4+6	
Marot	Les Epigrammes	XXVIII	522	Pour le Perron de M	Il.302	Icy est le Perron	5	4	20	(ab ab),	6			
Marot	Les Estreines	XLI	677	A ma Dame du Gau	Il.382	Je vous donne	1	5	5	(aab ba),	7	-3--3		
Marot	Les Estreines	XLII	678	A elle mesmes	Il.383	Pour vostre estreine	1	5	5	(aab ba),	7	-3--3		
Marot	Les Epigrammes	LXXX	490	A une, qui portoit le	Il.284	Tant que le bleu	1	6	6	(aab aab),	A		4+6	
Marot	Les Epigrammes	LXXIX	489	D'une mal mariée	Il.284	Fille, qui prends	1	8	8	(abab baba),	8			
Marot	Les Epigrammes	LIII	554	Huictain	Il.317	Plus ne suis	1	8	8	(abab bcbc),	8			
Marot	Les Epigrammes	LXXXI	491	A Cravan, sien Amy	Il.285	Amy Cravan	1	12	12	(abab, bcc, ddede),	A		4+6	
Marot	Les Epigrammes	LXXVIII	488	Response à deux je	Il.283	Adolescents qui la p sonnet	14	14	14	(abba, abba, ccd, eed),	A		4+6	
Marot	Le Second livre de la Méta		701		Il.452	Le grand Palays	794	2	1588	(aa)x	A		4+6	
Marot	Vingts Psalmes envoyes a		747	Psal. 9 - Clement	Il. 628	Quand viendra	31	2	62	(aa)x				
Marot	Vingts Psalmes e	I	750	Psal. 18	Il.631	Je t'aymeray	61	2	122	(aa)x	A		4+6	

Marot	Vingts Psalmes e	II	751	Psal. 23	Il.634	Mon Dieu me paist	9	2	18	(aa)x	A		4+6	
Marot	Vingts Psalmes e	IX	758	Psal. 50	Il.648	Le Dieu, le fort	27	2	54	(aa)x	A		4+6	
Marot	Vingts Psalmes e	VII	756	Psal. 45	Il.644	Propos exquis	16	4	64	(aa bb),	A		4+6	
Marot	Vingts Psalmes e	VIII	757	Psal. 46	Il.647	Des qu'adversité	11	4	44	(aa bb),	8		-	
Marot	Vingts Psalmes e	XI	760	Psal. 79	Il.653	Les gens entrés	7/6 a/b	4/6	64	(aa bb), / (aab, ccb)	A/6		4+6	
Marot	Vingts Psalmes e	XII	761	Psal. 86	Il.655	Mon Dieu, preste m	17	4	68	(aa bb),	7		-	
Marot	Vingts Psalmes e	XIV	763	Psal. 101	Il.660	Vouloir m'est prins	8	4	32	(aa bb),	A	4	4+6	
Marot	Vingts Psalmes e	III	752	Psal. 25	Il.635	A Toy, mon Dieu	20	4	80	(ab ab),	7			
Marot	Vingts Psalmes e	AMEN.2	774	A Dieu seul soit hon	Il.679	Au Roy du Ciel	1	4	4	(aa bb),	A		4+6	
Marot	Vingts Psalmes e	X	759	Psal. 72	Il.650	Tes jugements	21	4	84	(ab ab),	8	-6-6		
Marot	Vingts Psalmes e	XIII	762	Psal. 91	Il.658	Qui en la garde	16	4	64	(ab ab),	8	-6-6	-	
Marot	Vingts Psalmes e	XV	764	Psal. 107	Il.662	Donnez au Seigneu	43	4	172	(ab ab),	6			
Marot	Vingts Psalmes e	XVI	765	Psal. 110	Il.667	L'Omnipotent	7	4	28	(ab ab),	A		4+6	
Marot	Vingts Psalmes e	XVII	766	Psal. 118	Il.669	Rendez à Dieu loua	28	4	112	(ab ab),	8			
Marot	Vingts Psalmes e	XVIII	767	Psal. 128	Il.673	Bienheux est quicor	7	4	28	(ab ab),	6		-	
Marot	Vingts Psalmes e	XXI	770	Les commandemen	Il.677	Leve le cueur	9	4	36	(ab ab),	8			
Marot	Vingts Psalmes envoyes a		749	Estienne Pasquier, a	Il.630	Clement Marot en r	1	4	4	(ab ba),				
Marot	Vingts Psalmes e	AMEN.1	773	A la louange de la tr	Il.679	Quand David	1	6	6	(aa bb cc),	8			
Marot	Vingts Psalmes e	IV	753	Psal. 33	Il.638	Resveillez vous	11/11 a/b	4/6	110	(aa bb), / (aab ccb),	8/5			
Marot	Vingts Psalmes e	IV	753	Psal. 33	Il.638	Resveillez vous	11/11 a/b	4/6	110	(abab), / (aabccb),	8/5			
Marot	Vingts Psalmes e	V	754	Psal. 35	Il.642	Du maling	6	6	36	(aab, ccb,),	8			
Marot	Vingts Psalmes e	XI	760	Psal. 79	Il.653	Les gens entrés	7/6 a/b	4/6	64	(aa bb), / (aab ccb),	A/6		4+6	
Marot	Vingts Psalmes e	XIX	768	Psal. 138	Il.674	Il fault que de tous	8	6	48	(aab ccb),	-	844844,		
Marot	Vingts Psalmes e	XX	769	Cantique de Simeon	Il.676	Or laisses, Createu	2	6	12	(aab,ccb,),	6			
Marot	Vingts Psalmes e	VI	755	Psal. 43	Il.643	Revenge moy	5	6	30	(ab aabb),	8	6		
Marot	La Metamorphose (texte fr		700		Il.493	CLEMENT MAROT	1	7	7	(abab bcc),	A		4+6	
Marot	Vingts Psalmes envoyes a		748	Clement Marot au R	Il.630	Puis que voulez	1	8	8	(abab bcbc),	A		4+6	
Marot	Vingts Psalmes e	XXII.1	771	Prieres - Priere deva	Il.678	O SOUVERAIN Pas	1	8	8	(abab bcbc),	8			
Marot	Vingts Psalmes e	XXII.2	772	Prieres - Apres le re	Il.679	Pere Eternel	1	8	8	(abab bcbc),	8			
Marot	Les Epigrammes	XCVIII	599	Clement Marot, aux	Il.338	Bien peu d'enfans	1	10	10	(abab bc cdcd),	A		4+6	
Marot ??	Appendice	XI.6	823	Epigrammes - Dixair	Il.768	Un jour Martin	1	10	10	(abab bc cdcd),	A		4+6	

Marot	Les Epistres	XIX	306	A Monseigneur le Cardinal	Il.129	Puis que du Roy	34	2	68	(aa)x	A	4+6
Marot (?)	Les Epistres	XXXI	318	Au Roy, pour le Bazar	Il.175	Pour implorer	10	2	20	(aa)x	A	4+6
Marot	Les Epigrammes	IV	604	De soy mesmes	Il.345	Marot, voicy	8	2	18	(aa)x	A	4+6
Marot	Le Cymetiere	I	680	Complainte de Monsieur	Il.387	Unique filz	78	2	156	(aa)x	A	4+6
Marot	Oeuvres de CM le	III	777	Eglogue sur la Naissance	Il.700	Confortez moy	50	2	100	(aa)x	A	4+6
Marot	Oeuvres de CM le	VI	780	Epistre à Monseigneur	Il.707	Vertu, qui est	38	2	76	(aa)x	A	4+6
Marot	Les Epigrammes	XXVI	629	De Martin, & de Catin	Il.359	Catin veult espouser	1	4	4	(ab ab),	8	
Marot	Les Epigrammes	XXII	625	De Pauline	Il.357	Pauline est riche	1	6	6	(aab ccb),	8	
Marot	Le Cymetiere	II	681	Epitaphe de Monsieur	Il.391	Cy dessoubz	1	8	8	(aa bb cc dd),	8	
Marot	Les Epistres	XX	307	Les Adieux de Marot	Il.131	Adieu Lyon	6	8	48	(abab bcbc),	8	
Marot	Les Epigrammes	XXI	515	A la ville de Paris	Il.298	Paris, tu m'as fait	1	8	8	(abab bcbc),	8	
Marot	Les Epigrammes	XXXI	528	De Monsieur du Val	Il.305	Toy noble esprit	1	8	8	(abab bcbc),	A	4+6
Marot	Les Epigrammes	XXXV	531	A l'Empereur	Il.307	Lors que (Cesar)	1	8	8	(abab bcbc),	A	4+6
Marot	Les Epigrammes	XXXIX	535	A une, dont il ne pov	Il.309	Puisqu'il convient	1	8	8	(abab bcbc),	A	4+6
Marot	Les Epigrammes	XLI	537	De Alix, & de Martin	Il.310	Martin estoit	1	8	8	(abab bcbc),	A	4+6
Marot	Les Epigrammes	XLII	538	D'un Cheval, & d'une	Il.310	Si j'ay comptant	1	8	8	(abab bcbc),	A	4+6
Marot	Les Epigrammes	XLIV	540	A une Dame de Lyon	Il.311	Si le loysir	1	8	8	(abab bcbc),	A	4+6
	Les Epigrammes	XLV	541	Responce par Ladice	Il.312	Quant tu voudras	1	8	8	(abab bcbc),	A	4+6
Marot	Les Epigrammes	XVII	619	A Ysabeau	Il.354	Ysabeau, Lundy	1	8	8	(abab bcbc),	8	
Marot	Les Epigrammes	XIX	621	D'une vieille	Il.355	S'il m'en souvient	1	8	8	(abab bcbc),	A	4+6
Marot	Les Epigrammes	XXI	624	De Macée	Il.356	Maccée me veulx	1	8	8	(abab bcbc),	8	
Marot	Les Epigrammes	XXVII	630	A Geoffroy Bruslard	Il.360	Tu painctz ta barbe	1	8	8	(abab bcbc),	A	4+6
Marot	Le Cymetiere	X	689	De Martin	Il.396	Cy gist, pour Alix	1	8	8	(abab bcbc),	8	
Marot ?	Appendice	XI.3	820	Epigrammes - Huict	Il.767	Vostre obligé	1	8	8	(abab bcbc),	A	4+6
Marot ? Ra	Appendice	XI.1	818	Epigrammes - Huict	Il.765	Celluy qui est	1	8	8	(abb abb ab),	A	4+6
Marot	Les Epigrammes	XXIX	523	Pour le Perron de M	Il.303	Voicy le Val	1	10	10	(aa bb cc dd ee),	A	4+6
Marot	Les Epigrammes	XL	536	A Pierre Marrel, le m	Il.309	Ton vieil Cousteau	1	10	10	(aa bb cc dd ee),	A	4+6
Marot	Les Epigrammes	XXXIV	530	De Madame de l'Est	Il.306	Celle qui porte	1	10	10	(abaab bcddc),	A	4+6
Du Val	Les Epigrammes	XXXII	529	Responce de du Val	Il.306	Toy noble esprit	1	10	10	(abab bc cdcd),	A	4+6
Marot	Les Epigrammes	XXXVI	532	De Viscontin, & de l	Il.307	Incontinent que Vis	1	10	10	(abab bc cdcd),	A	4+6

Marot	Les Epigrammes	XXXVII	533	D'un gros Prieur	Il.308	Un gros Prieur	1	10	10	(abab bc cdcd),	A		4+6	
Marot	Les Epigrammes	XLIII	539	D'une Dame desirar	Il.311	Ains que me veoir	1	10	10	(abab bc cdcd),	A		4+6	
Marot	Les Epigrammes	XLVI	542	A Monsieur Crassus	Il.312	Cesse, Crassus	1	10	10	(abab bc cdcd),	A		4+6	
Marot ??	Appendice	X.3	816	Aultres rondeaux	Il.764	Povres Barbiers,	R5	5, 3, 5,	13	(aabba, aab*, aabba*,),	A		4+6	
Marot ? Ra	Appendice	XI.2	819	Epigrammes - Bien	Il.766	Bien heureux	17	2	34	pièce sans périodicité rimiq	8			
PIECES POSTHUMES														
Marot ?	Les Epigrammes	XCIII	594	Aux lecteurs, sur un	Il.336	Ceux qui attaintz	10	2	20	(aa)x	A		4+6	
Marot	Oeuvres de CM le	XV.2	790	Le Balladin & dernie	Il.716	Voirray je point	147	2	295	(aa)x	A		4+6	aabba v. 154-159
Marot	Oeuvres de CM le	XV.3	791	Le Balladin & dernie	Il.724	Icy l'Autheur	1	6	6	(aab aab),	A		4+6	
Marot	Oeuvres de CM le	XV.1	789	Le Balladin & dernie	Il.716	Noble Seigneur	1	11	11	(aabaab bbcb),	A		4+6	
Marot	Les Epigrammes	XCIV	595	Huictain à M. Malin	Il.337	L'Espitre, & l'Epigra	1	8	8	(abab, cdcd),	6			
Marot	Les Epigrammes	XCV	596	Dizain, au mesme	Il.337	Je ne suis pas	1	10	10	(abab bc cdcd),	A		4+6	
Malingre	Le Cymetiere	XVII	696	Epitaphe de Clemer	Il.399	Veulx tu sçavoir	1	10	10	(abab bc cdcd),	A		4+6	
Malingre	Le Cymetiere	XVIII	697	Autre, du mesme	Il.400	Va où tu peulx	1	10	10	(abab bc cdcd),	A		4+6	
Marot	Les Epigrammes	LXI	562	Contre l'inique. A Ar	Il.320	Fuyez, fuyez	1	13	13	(aabaab bd dedde),	A		4+6	
Marot	Les Epistres	II	288	Epistre en laquelle M	Il.73	Mercy Dieu	36	2	72	(aa)x	8			
Marot	Les Epistres	IX	296	Epistre perdue au je	Il.94	Dame des Ponts	40	2	80	(aa)x	A		4+6	
Marot	Les Epistres	X	297	Epistre à Madame d	Il.96	Le clair soleil	31	2	62	(aa)x	A		4+6	
Marot	Les chants divers	I	320	Avant naissance du	Il.182	Petit enfant	37	2	74	(aa)x	A		4+6	
Marot	Les Epigrammes	III	603	De la Chienne de la	Il.343	Mignonne	24	2	48	(aa)x	8			
Marot	Les Epigrammes	XXXIII	636	De la convalescence	Il.365	Roy des François	14	2	28	(aa)x	A		4+6	
Marot	Oeuvres de CM le	IV	778	Epistre A ung sien A	Il.703	Contemple ung peu	44	2	88	(aa)x	A		4+6	
Marot	Oeuvres de CM le	V	779	Epistre A Monseigne	Il.705	Excuse, las	32	2	64	(aa)x	A		4+6	
Marot	Les Epigrammes	XLVII	543	D'un mauvais Poëte	Il.313	Sans fin (paovre so	1	4	4	(aa bb),	8			
Gelais	Appendice	IV	803	A une malcontante	Il.753	Pour tous les biens	16	4	64	(aa bb),	A		4+6	
Marot	Les Epigrammes	VII	607	A Anthoine	Il.347	Si tu es paouvre	1	4	4	(ab ab),	A		4+6	
Marot	Les Epigrammes	XII	612	A Jehan	Il.350	Jehan, je ne t'ayme	1	4	4	(ab ab),	8			
Marot	Les Epigrammes	XVI.1	617	A Roulet	Il.353	Quand Monsieur	1	5	5	(aab ab),	8			
Marot	Les Epigrammes	LIX	560	A ung jeune Escolie	Il.319	Charles, mon fils	1	5	5	(aab ba),	8			

Marot	Les Epigrammes	XLVIII.1	544	Mommerie de quatre	Il.313	Prenez en gré	1	6	6	(aab aab),	A		4+6	
Marot	Les Epigrammes	XLVIII.3	546	Mommerie de quatre	Il.314	Madame, [c]jes esle	1	6	6	(aab ccb),	8			
Marot	Les Epigrammes	XLVIII.4	547	Mommerie de quatre	Il.314	L'habit est blanc	1	6	6	(aab ccb),	A		4+6	
Marot	Les Epigrammes	XIII	613	D'ung Abbé	Il.351	L'abbé a ung proces	1	6	6	(aab ccb),	8			
Marot	Les Epigrammes	XX.1	622	De Macé Longis	Il.356	Ce prodigue	1	6	6	(aab ccb),	8			
Marot	Les Epigrammes	XX.2	623	De Macé Longis (va	Il.356	Ce prodigue	1	6	6	(aab ccb),	8			
Marot	Les Epigrammes	XXIII	626	D'ung mauvais rend	Il.357	Cil qui mieux ayme	1	6	6	(aab ccb),	8			
Marot	Les Epigrammes	XVIII	620	De Cathin et Jane	Il.354	Jadis, Cathin	1	7	7	(aab bcbc),	A		4+6	
Marot	Le Cymetiere	V	684	De la Fille de Vaugo	Il.393	Vaugourt, parmy	1	8	8	(aa bb cc dd),	A		4+6	
Marot	Les Epigrammes	XLVIII.2	545	Mommerie de quatre	Il.313	Pour resjouyr	1	8	8	(abab bcbc),	8			
Marot	Les Epigrammes	XLVIII.5	548	Mommerie de quatre	Il.314	Recevez en gré	1	8	8	(abab bcbc),	8			
Marot	Les Epigrammes	XLVIII.6	549	Mommerie de quatre	Il.315	C'est ung don faict	1	8	8	(abab bcbc),	A		4+6	
Marot	Les Epigrammes	XLIX	550	D'ysabeau	Il.315	Ysabeau, ceste fine	1	8	8	(abab bcbc),	8			
Marot	Les Epigrammes	L	551	Huictain	Il.315	J'ay une lettre	1	8	8	(abab bcbc),	A		4+6	
	Les Epigrammes	LIV	555	Responce au huicta	Il.317	Ne menez plus	1	8	8	(abab bcbc),	8			
Marot	Les Epigrammes	LV	556	Sur le mesme propo	Il.318	Pourquoy voulez	1	8	8	(abab bcbc),	8			
Marot	Les Epigrammes	LVI	557	A Anne	Il.318	Le cler Soleil	1	8	8	(abab bcbc),	A		4+6	vers 5 manquant
Marot	Les Epigrammes	I	601	Au Roy	Il.341	Quoy que souvent	1	8	8	(abab bcbc),	A		4+6	
Marot	Les Epigrammes	VI	606	D'une qui se vante	Il.347	Vous estes belle	1	8	8	(abab bcbc),	8			
Marot	Les Epigrammes	VIII	608	De Jehan Jehan	Il.348	Tu as tout seul	1	8	8	(abab bcbc),	A		4+6	
Marot	Les Epigrammes	XI	611	A une Layde	Il.350	Tousjours vouldriez	1	8	8	(abab bcbc),	A		4+6	
Marot	Les Epigrammes	XV	616	D'Alix	Il.352	Jamais Alix	1	8	8	(abab bcbc),	A		4+6	
Marot	Le Cymetiere	III	682	Epitaphe de Madam	Il.392	Cy gist l'espouse	1	8	8	(abab bcbc),	A		4+6	
Marot	Les Epigrammes	XIV.1	614	D'ung advocat ignor	Il.351	Tu veulx que bruyt	1	8	8	(abba, acac),	A		4+6	
Marot	Les Epigrammes	XIV.2	615	D'ung advocat ignor	Il.352	Quand d'ung chasc	1	8	8	(abba, acac),	A		4+6	
Marot	Le Cymetiere	IV	683	D'elle mesmes	Il.392	Cy gist qui fut	1	10	10	(aa bb cc dd ee),	A		4+6	
Marot	Les Epigrammes	LII	553	Du retour de Tallart	Il.316	Puis que voyons	1	10	10	(abab bc cdcd),	A		4+6	
Marot	Les Epigrammes	LVII	558	Dizain	Il.318	Malheureux suis	1	10	10	(abab bc cdcd),	A		4+6	
Marot	Les Epigrammes	LVIII	559	Dizain au Roy, envo	Il.319	Lorsque la peur	1	10	10	(abab bc cdcd),	A		4+6	
Galland	Les Epigrammes	LXII	563	A Marot, de Galland	Il.321	Pour l'interest	1	10	10	(abab bccdd),	A		4+6	
Marot	Les Epigrammes	LXIII	564	Response par Clem	Il.321	Quand devers moy	1	10	10	(abab bc cdcd),	A		4+6	

Marot	Les Epigrammes	LXIV	565	Audit Galland	Il.322	Pensant en moy	1	10	10	(abab bc cdcd),	A		4+6	
Marot	Les Epigrammes	V	605	De la tristesse de s'	Il.346	C'est grand pitié	1	10	10	(abab bc cdcd),	A		4+6	
Marot	Les Epigrammes	IX	609	A Hilaire	Il.348	Des que tu viens	1	10	10	(abab bc cdcd),	8			
Marot	Les Epigrammes	X	610	Dizain	Il.349	Riche ne suis	1	10	10	(abab bc cdcd),	A		4+6	
Marot	Les Epigrammes	XXIV	627	De la Formis enclos	Il.358	Dessousz l'Arbre	1	10	10	(abab bc cdcd),	8			
Marot	Les Epigrammes	XXV	628	Du Savetier	Il.359	Toy qui tirois	1	10	10	(abab bc cdcd),	A		4+6	
Marot	Les Epigrammes	LX	561	Epigramme à la louz	Il.320	Si mon Seigneur	1	12	12	(abab bcbc cdcd),	A		4+6	
Gelais ? Ma	Oeuvres de CM le	VII	781	Sonnet par Marot	Il.709	Voyant ces mons	sonnet	14	14	(abba, abba, ccd, ddc),	A		4+6	
Marot	Trois colloques d'	I.3	712	Colloque intitulé Abt	Il.518	Quel mesnage	184	2	368	(aa)x	8			
Marot	Trois colloques d'	II.2	714	Colloque intitulé Virg	Il.530	Bien aise suis	339	2	678	(aa)x	8			
Marot	Trois colloques d'	I.1	710	Colloque intitulé Abt	Il.517	<i>Qui le sçavoir</i>	1	4	4	(aa bb),	A		4+6	
Marot	Trois colloques d'	I.2	711	Colloque intitulé Abt	Il.517	<i>Entendez (Lecteur)</i>	1	8	8	(abab bcbc),	8			
Marot	Trois colloques d'	II.1	713	Colloque intitulé Virg	Il.529	<i>Amy Lecteur</i>	1	4	4	(ab ab),	8			
Marot	Le Cymetiere	VI	685	Epitaphe de monsieur	Il.393	Arreste toy	1	8	8	(aabb ccdd),	6			
Marot	Les Epigrammes	XCVI	597	A madame de la Ba	Il.337	Adieu ce bel oeil	1	8	8	(abab bcbc),	8			
Marot	Les Epigrammes	XCVII	598	Salutation du camp	Il.338	Soit en ce camp	1	10	10	(abab bc cdcd),	A		4+6	
Marot	Les Epistres	XXVII	314	Au Roy, pour luy rec	Il.156	Me pourmenant	38	2	76	(aa)x	A		4+6	
Marot	Les Epigrammes	XXXI	634	A F. Rabelais	Il.363	S'on nous laissoit	7	2	14	(aa)x	A		4+6	
Marot	Le Cymetiere	VIII	687	Epitaphe de Philipe,	Il.394	Souz ceste tumbe	8	2	18	(aa)x	A		4+6	
Marot	Le Cymetiere	XIII	692	Epitaphe de messire	Il.397	Te veux-tu enquerir	14	2	28	(aa)x	C		6+6	
Marot	Les Epigrammes	LXXV	576	D'un orgueilleux em	Il.327	T'esbahys tu	1	4	4	(aa bb),	A		4+6	
Marot	Le Cymetiere	XII	691	Epitaphe d'Erasmus,	Il.397	Le grand Erasme	1	4	4	(aa bb),	8			
M.G.	Le Cymetiere	XIV	693	Epitaphe de feu Cle	Il.398	Ma naissance	1	4	4	(ab ab),	8			
Marot	Les Epigrammes	XXX.2	525	Pour le Perron de M	Il.304	Le Chevalier	1	6	6	(aa bb cc),	A		4+6	
Marot	Les Epigrammes	LXXIX	580	Du messire Jan con	Il.329	Messire Jan	3	6	18	(abab bc), <-	A		4+6	
Marot	Les Epigrammes	XCI	592	De sa maistresse	Il.335	Quand je voy	1	7	7	(abab cbc),	6			
Marot ??	Les Epigrammes	XCII	593	Du jeu d'Amours	Il.335	Pour un seul coup	1	8	8	(aa bb cc dd),	A		4+6	
Marot	Les Epigrammes	LXXXVI	587	Le souhaitz d'un Ch	Il.333	Pour tous souhaitz	1	8	8	(abab baba),	A		4+6	

Fontaine	texte liminaire		281	Huictain à la Louang	II.13	Lisez, Latins	1	8	8	(abab, bcbc),	A		4+6
Marot	Les Epigrammes	XLVII	457	Response pour le R	II.268	Si la queue	1	8	8	(abab bcbc),	6		
Marot	Les Epigrammes	XXX.3	526	Pour le Perron de M	II.304	Vous chevaliers err	1	8	8	(abab bcbc),	C		6+6
Marot	Les Epigrammes	LXIX	570	De Frere Thibaud	II.324	Frere Thibaud	1	8	8	(abab bcbc),	A		4+6
Gelais ? Ma	Les Epigrammes	LXXVI	577	D'Annette & Margue	II.328	Ces jours passez	1	8	8	(abab bcbc),	A		4+6
Marot	Les Epigrammes	LXXVII	578	A une vieille, pris su	II.328	Veux tu, vieille ridée	1	8	8	(abab bcbc),	8		
Marot	Les Epigrammes	LXXVIII	579	Du tetin de Cataut	II.329	Celui qui dit	1	8	8	(abab bcbc),	8		
Marot	Les Epigrammes	LXXXI	582	D'un amoureux & de	II.330	L'autre jour	1	8	8	(abab bcbc),	8		
Marot	Les Epigrammes	LXXXII	583	A une Dame de Pier	II.331	Ma Dame	1	8	8	(abab bcbc),	8		
Marot	Les Epigrammes	LXXXIII	584	Du petit Pierre & de	II.331	Le petit Pierre	1	8	8	(abab bcbc),	A		4+6
Marot	Les Epigrammes	LXXXIV	585	De Nanny	II.332	Nanny desplaist	1	8	8	(abab bcbc),	A		4+6
Gelais ? Ma	Les Epigrammes	LXXXVII	589	A Anne	II.334	L'heur ou malheur	1	8	8	(abab bcbc),	A		4+6
Marot	Les Epigrammes	LXXXIX	590	D'une, qui alla voir le	II.334	Une Catin	1	8	8	(abab bcbc),	A		4+6
Marot	Les Epigrammes	XC	591	D'un escolier, & d'un	II.335	Comme une escolie	1	8	8	(abab bcbc),	8		
Marot	Les Epigrammes	XXIX	632	A Estienne Dolet	II.362	Tant que voudras	1	8	8	(abab bcbc),	A		4+6
Marot	Les Epigrammes	XXX	633	D'un Lymosin	II.362	C'est grand cas	1	8	8	(abab bcbc),	8		
Marot	Les Epigrammes	XXXII	635	Du Curé. Imitation	II.364	Au curé	1	8	8	(abab bcbc),	8		
Marot	Le Cymetiere	VII	686	Epitaphe de feu Mes	II.394	Patroclus fut d'Achi	1	10	10	(aa bb cc dd ee),	A		4+6
Marot	Les Epigrammes	XXII	516	Au Roy, pour estren	II.299	Ce nouvel an	1	10	10	(abab bc cdcd),	A		4+6
Marot	Les Epigrammes	LXX	571	De l'an 1544	II.325	Le cours du ciel	1	10	10	(abab bc cdcd),	A		4+6
Marot	Les Epigrammes	LXXIII	574	Du lieutenant de B.	II.326	Un lieutenant	1	10	10	(abab bc cdcd),	A		4+6
Marot	Les Epigrammes	LXXIV	575	D'un Moyne & d'une	II.327	Le Moyne un jour	1	10	10	(abab bc cdcd),	A		4+6
Marot	Les Epigrammes	LXXX	581	D'un Cordelier	II.330	Un Cordelier	1	10	10	(abab bc cdcd),	A		4+6
Marot	Les Epigrammes	LXXXV	586	D'un Ouy	II.332	Un Ouy	1	10	10	(abab bc cdcd),	8		
Marot	Les Epigrammes	LXXXVII	588	De Robin & Catin	II.333	Un jour d'yver	1	10	10	(abab bc cdcd),	A		4+6
Jamet	Le Cymetiere	IX	688	Dixain de Lyon Jam	II.395	Dedans Paris	1	10	10	(abab bc cdcd),	A		4+6
Du Val	Le Cymetiere	XV	694	Autre par Monsieur	II.398	Pourquoy le corps	1	10	10	(abab bc cdcd),	A		4+6
Gelais	Appendice	V	804	Ballade, ou non de	II.756	Je vy n'aguere	B	10/5	35	[abab bc cdcd], / [ccd cD],	A		4+6
Saint Roma	Le Cymetiere	XVI	695	Autre, par Saint Ron	II.399	Ce Marot mort	1	10	10	(abab bc cdcd),	A		4+6
Marot	Les Epigrammes	XXX.4	527	Pour le Perron de M	II.305	C'est pour la souve	1	12	12	(abab bcbc adad),	8		
Marot	Les Epigrammes	LXVIII	569	Au Roy, pour estre r	II.324	Si le Roy seul	1	12	12	(abab bcbc cdcd),	A		4+6

Marot	Les Epigrammes	XXX.1	524	Pour le Perron de M	Il.303	Tous chevaliers	1	12	12	(abab bccb ddee),	A		4+6	
Marot	Les Epigrammes	LXXI	572	D'un usurier, pris du	Il.325	Un usurier	1	12	12	(abab bccd dede),	A		4+6	
Marot	Les Epigrammes	LXXII	573	D'un advocat jouant	Il.326	Un advocat	1	12	12	(abab bccd dede),	A		4+6	
Marot	Le Cymetiere	XI	690	Epitaphe nouveau, d	Il.396	Cy gist Martin	1	13	13	(abab baac aacac),	A		4+6	
Marot	Les Epigrammes	XIX	513	Sonnet à Madame d	Il.297	Me souvenant	sonnet	14	14	(abba, abba, ccd, ccd),	A		4+6	
Marot ?	Oeuvres de CM le	XI	785	La Chanson de la C	Il.711	Aupres du poignant	9	4	36	(ab ab),	7			
Marot ?	Oeuvres de CM le	II	776	Le Riche en pauvre	Il.691	J'ay prins plaisir	30	10	300	(abab bc cdcd),	A		4+6	forme corrigée
Marot	Les Epistres	III.2	290	Epistre présentée à	Il.75	Lettres, prenez	1	2	2	(aa)	8			suscription
Marot ? (Be)	Les Epistres	I	287	L'Epistre de Barquin	Il.71	Dieu tout puissant	39	2	78	(aa)x	A		4+6	
Marot	Les Epistres	III.1	289	Epistre présentée à	Il.75	J'ay entendu	16	2	32	(aa)x	A		4+6	
Marot	Les Epistres	V	292	Aultre Epistre de Ma	Il.78	Trescheres soeurs	33	2	66	(aa)x	A		4+6	
Marot	Les Epistres	VIII	295	Au Roy, nouvelleme	Il.92	Par Jesuchrist	33	2	66	(aa)x	A		4+6	
Marot	Les Epistres	XI	298	A Mademoiselle Ren	Il.98	Où allez vous	34	2	68	(aa)x	A		4+6	
Marot	Les Epistres	XII	299	A Madame de Ferra	Il.100	Il y aura	31	2	62	(aa)x	A		4+6	
Marot	Les Epistres	XIII	300	Epistre envoyée de	Il.102	Après avoir	63	2	126	(aa)x	A		4+6	
Marot	Les Epistres	XV	302	Au Roy	Il.111	Oultre le mal	95	2	190	(aa)x	A		4+6	
Marot	Les Epistres	XVII	304	A la Royne de Nava	Il.118	Par devers qui	98	2	196	(aa)x	A		4+6	
Marot ?	Les Epistres	XVIII	305	Epistre A Lyon Jame	Il.124	Puis que sçais	98	2	196	(aa)x	8			
Marot	Les Epistres	XXII	309	Epistre faicte par Ma	Il.135	Bien doy louer	40	2	80	(aa)x	A		4+6	
Marot	Les Epistres	XXVIII	315	Epistre du Coq à l'A	Il.158	Je te veulx escripre	118	2	239	(aa)x	8			(abab) vers72-75
Marot (?)	Les Epistres	XXIX	316	Epistre du Coq à l'A	Il.165	Tu scez bien	117	2	234	(aa)x	8			
Marot ?	Les Epistres	XXX	317	Coq à l'Asne / 1542	Il.171	Amy, pour ung peu	78	2	156	(aa)x	8			
Marot	Les Epistres	XXXII	319	Epistre de Madame	Il.176	Vous vous pourrez	39	2	78	(aa)x	A		4+6	
Marot*	Les Epigrammes	XVI	510	Epigramme par mar	Il.295	Qu'esse qu'Huban	7	2	14	(aa)x	A		4+6	
Marot	Trois colloques d'	III	715	Colloque de la vierg	Il.550	Catherine	102	2	204	(aa)x	8			
Marot ?	Appendice	I	800	Le Grup de Cl. M.	Il.737	Grup, grup, à la ville	131	2	262	(aa)x	8			
Marot	Les chants divers	II	321	Complaincte à la Ro	Il.183	Plaigne les mortz	37	4	148	(aaab), <-	A	---4 {sauf dernier	4+6	
Marot	Les Epigrammes	XII	505	Dicton en ryme crois	Il.293	Sus, quatre vers	1	4	4	(ab ab),	8			
Jodelle	Le Cymetiere	XIX	698	Autre, d'Estienne Jo	Il.400	Quercy, la Cour	1	4	4	(ab ba),	A		4+6	

Robinet	Les Epigrammes	XIII.1	506	Robinet à Marot	II.294	Pres de ton cuer	1	8	8	(aabb ccdd),	A		4+6	
Marot	Les Epigrammes	XIII.2	507	Marot à Robinet	II.294	Tu es logé	1	8	8	(aa bb cc dd),	8			
Marot	Les Epigrammes	XXV	519	Sur la devise de l'en	II.300	La devise de l'emp	1	8	8	(abab bcbc),	8			
Marot	Les Epigrammes	XVI.2	618	Au mesme, Huictain	II.353	Roulet, quand Mon	1	8	8	(abab bcbc),	8			
Marot ?	Oeuvres de CM le	VIII	782	Huictain contre Math	II.710	Dolet, enquis	1	8	8	(abab, bcbc),	A		4+6	
Marot ??	Appendice	XI.5.1	822	Epigrammes - Huict	II.767	J'ay un joli	2	8	16	(abab bcbc),	8			
Marot	Oeuvres de CM le	IX	783	Neufvain Au Roy, su	II.710	Plaise au Roy	1	9	9	(abaab bcbc),	8			
Marot	Les Epigrammes	XX	514	Au Roy	II.298	Plaise au Roy	1	10	10	(abaab bacca),	8			
Marot ??	Les Epigrammes	XIV	508	Dizain	II.294	Veux que suys né	1	10	10	(abab ba abab),	A		4+6	
Marot (?)	Les Epigrammes	XV	509	Au grand Maistre	II.295	Il pleut au Roy	1	10	10	(abab bc cdcd),	A		4+6	
Marot	Les Epigrammes	XXIII	517	De la prise du Chast	II.299	C'est à François	1	10	10	(abab bc cdcd),	A		4+6	
Marot	Les Epigrammes	XXVI	520	Contre Sagon	II.301	Si je fais parler	1	10	10	(abab bc cdcd),	8			
Marot ?	Les Epigrammes	XCIX	600	Dizain, ou non de M	II.339	Madame, il n'est pa	1	10	10	(abab bc cdcd),	8			
Marot	Oeuvres de CM le	X	784	Dixain sur la Parole	II.711	Quand en mon non	1	10	10	(abab bc cdcd),	A		4+6	
Marot ? Ge	Appendice	XI.4	821	Epigrammes - Dixain	II.767	Ung pellerin	1	10	10	(abab bc cdcd),	A		4+6	
Marot	Les Epigrammes	XXIV	518	Sonnet de la differer	II.300	L'un s'est veu pris	sonnet	14	14	(abba, abba, ccd, ccd),	A		4+6	
Marot	Les Epigrammes	XXVII	521	Cinquain	II.301	Janeton a du teton	1	5	5	contre-rime	7			
PIECES SANS DATE OU DE DATE INCERTAINE														
Marot	Les Elegies	XXIII	196	La vingtroisiesme El	I.275	En son gyron	33	2	66	(aa)x	A		4+6	
Marot	Les Opuscules		285	Dialogue nouveau, f	II.42	Par le corps bieu	168	2	336	(aa)x	8	dernier vers A (emprunt)	+3 alinéas+ AbAa	
Marot ?	Les chants divers	VI	325	Marot à l'Empereur	II.193	Si la faveur du Ciel	17	2	34	(aa)x	A		4+6	
Marot	Les Epistres	XIV	215	Au Chancelier du Pr	I.313	Si Officiers	31	2	62	(aa)x	A		4+6	
Marot	Les Epistres	XVI	217	Marot Prisonnier esc	I.316	Roy des François	34	2	68	(aa)x	A		4+6	
Marot	Les Epistres	XVII	218	Au Reverendissime	I.318	L'Homme qui est	37	2	74	(aa)x	A		4+6	
Marot	Les Epistres	XVI	303	Au tresvertueux prin	II.116	En mon vivant	39	2	78	(aa)x	A		4+6	
Marot	Les Epistres	XIII	214	L'Epistre du Coq en	I.310	Je t'envoie ung gra	63	2	126	(aa)x	8			
Marot	Les Epistres	XVIII	219	Au Roy	I.320	On dit bien vray	65	2	130	(aa)x	A		4+6	
Marot	Les Epistres	III.2	17	L'epistre du camp d'	I.78	La main tremblant	74	2	148	(aa)x	A		4+6	
Fontaine ?	Les Epistres	XXV	312	Epistre à Sagon et à	II.148	Quand j'ay bien leu	100	2	200	(aa)x	A		4+6	
Marot	Les Epistres	I.2	10	Epistre de Maguelor	I.64	La plus dolente	112	2	224	(aa)x	A		4+6	
Marot	Les Epistres	XXIV	311	Le Valet de Marot c	II.140	Pour mon âme	128	2	256	(aa)x	8			

Marot	<i>Le Temple de Cupido</i>		4	Le Temple de Cupid	I.27	Sur le Printemps	129	2	258	(aa)x	A		4+6	
Marot	Les Opuscules		283	Eglogue au Roy, so	II.34	Ung Pastoureau	130	2	260	(aa)x	A		4+6	
Marot	Le cymetiere	XXIII	270	De Jan L'Huilier Cor	I.386	Incontinent que Loy	8	2	18	(aa)x	A		4+6	
Marot	Oeuvres de CM le	I	775	Complaincte d'un Pa	II.683	Un Pastoureau	160	2	320	(aa)x	A		4+6	
Marot	L'Hystoire de Leander et c		709		II.500	Muse, dy moy	301	2	602	(aa)x	A		4+6	
Marot	Les chants divers	IX	327	Le Cantique de la R	II.196	S'esbahit on	34	4	136	(aaab), <-	A	---4 {sauf dernier	4+6	
Marot	Les Epistres	I.1	9	Epistre de Maguelor	I.64	Messaiger de Venu	1	4	4	(aa bb),	C		6+6	
Marot	Les Epigrammes	XXXIII	363	Pour Estreines	II.219	Ces quatre vers	1	4	4	(aa bb),	A		4+6	
Marot	Les Epistres	III.1	16	L'epistre du camp d'	I.78	Lettre mal faicte	1	4	4	(ab ab),	8			
Marot	Chansons	I	125	Chanson premiere	I.179	Plaisir n'ay plus	3	4	12	[ab ba],	A		4+6	
Marot	Chansons	XXIX	153	Chanson XXIX	I.194	O Cruaulté logée	1	5	5	(aab ab),	A		4+6	
Marot	Les Epigrammes	XXVII	357	La mesme Venus de	II.216	Seigneurs, je suis V	1	6	6	(aa bb cc),	C		6+6	
Marot	Les oraisons	6	280	LE SIXIEME PSAUL	I.392	Je te supplie	10	6	60	(aab ccb),	6			
Marot	Trente premiers P	VI	722	Psal. 6 - à ung ve	II.572	Ne vueilles pas	10	6	60	(aab ccb),	6			
Marot	Chansons	XVII	141	Chanson XVII	I.188	Je ne fais rien	2	7	14	[aab bbc C],	8	-4-44--,		
Marot	Chansons	XV	139	Chanson XV	I.187	Ma Dame ne m'a pé	2	7	14	[abab bcC],	8			
Marot	Les Epigrammes	XXXI	361	A Anne	II.218	Incontinent	1	8	8	(abab abab),	A		4+6	
Marot	Ballades	XV.1	55	Chant Royal de la co	I.127	L'homme sotart	1	8	8	(abab bcbc),	8			
Marot	Chansons	III	127	Chanson III	I.180	Dieu gard ma Maist	3	8	24	(abab bcbc),	8			
Marot	Chansons	XVIII	142	Chanson XVIII	I.189	D'un nouveau dard	2	8	16	(abab bcbc),	8			
Marot	Les Epistres	XIX	220	A ung sien Amy sur	I.324	Puis que le Roy	1	8	8	(abab bcbc),	A		4+6	
Marot	Les Epigrammes	XXVIII	358	Une Dame à ung, q	II.217	Tu m'as donné	1	8	8	(abab, bcbc),	A		4+6	
Marot	Les Epigrammes	XXIX	359	Estreines envoyées	II.217	Present present	1	8	8	(abab bcbc),	A		4+6	
Marot	Les Epigrammes	XXX	360	Sur la devise : Non c	II.218	Tant est l'amour	1	8	8	(abab, bcbc),	A		4+6	
Marot	Les Epigrammes	XXXII	362	Pour Estreines	II.218	Une assez suffisant	1	8	8	(abab, bcbc),	8			
Marot	Ballades	V	45	A ma Dame	I.114	Princesse au cueur	B	8/4	28	[abab bcbC], / [bc bC],	8			
Marot	Chansons	XXII	146	Chanson XXII	I.190	Qui veult entrer en c	1	9	9	(ababbbcbc),	6			
Marot	Les Epistres	IV	18	Espitre en prose (in)	I.82	Paix engendre Pros	1	9	9	(ababbaacc),	8			chaîne
Marot	<i>Le Temple de Cupido</i>		5	Le Temple de Cupid	I.31	Ce Temple estoit,	14/14 a/b	10	280	(abab bc cdcd), / (abab bc c	A/8		4+6	
Marot	<i>Le Temple de Cupido</i>		5	Le Temple de Cupid	I.31	Ce Temple estoit,	14/14 a/b	10	280	(abab bc cdcd), / (abab bc c	A/8		4+6	
Marot	Les Epistres	XV	216	Audict Seigneur pou	I.315	Puissant Prelat	1	10	10	(abab bc cdcd),	A		4+6	

Marot	Les Epigrammes	XXI	351	A Monsieur le grand	Il.213	Quand par Acquits	1	10	10	(abab bc cdcd),	A		4+6	
Marot	Les Epigrammes	XXIII	353	Du depart de s'Amye	Il.214	Elle s'en va	1	10	10	(abab bc cdcd),	A		4+6	
Marot	Les Epigrammes	XXIV	354	D'Anne, qui luy jecta	Il.215	Anne (par jeu)	1	10	10	(abab bc cdcd),	A		4+6	
Marot	Les Epigrammes	XXV	355	A Anne	Il.215	Si jamais fut	1	10	10	(abab bc cdcd),	A		4+6	
Marot	Les Epigrammes	XXVI	356	De la Venus de Mar	Il.216	Ceste Deesse	1	10	10	(abab bc cdcd),	A		4+6	
Sainte Ma	Les Epigrammes	LXXXII	492	Sainte Marthe à Ma	Il.285	Il fut un bruyt	1	10	10	(abab bc cdcd),	A		4+6	
Marot	Ballades	XV.2	56	Chant Royal de la c	l.127	Lors que le Roy	B	11/5	60	[abab ccd dedE], / [dde dE]	A		4+6	
Marot	Les Chantz divers	VIII	241	Chant Royal Chresti	l.357	Qui ayme Dieu	CR	11/5	60	[abab ccd dedE], / [dde dE]	A		4+6	
Marot	Les Chantz divers	IX	242	Chant Royal dont le	l.359	Prenant repos	CR	11/5	60	[abab ccd dedE], / [dde dE]	A		4+6	
Marot	Les Epigrammes	XXVIII	631	Des Poètes Franço	Il.361	De Jan de Meun	1	12	12	(aa bb cc dd ee ff),	A		4+6	
Marot	Les Epistres	I.3	11	Epistre de Maguelor	l.71	Comme Dido,	R5	5, 3, 5,	13	(aabba, aab*, aabba*,)	A		4+6	
Marot	Rondeaux	XI	67	De l'Amant dolo	l.137	Avant mes jours	R5	5, 3, 5,	13	(aabba, aab*, aabba*,)	A	____, __*, __	4+6	
Marot	Rondeaux	LVI	113	A la fille d'ung Painc	l.169	Au temps passé	R5	5, 3, 5,	13	(aabba, aab*, aabba*,)	A	____, __*, __	4+6	
Marot	Rondeaux	LIX	116	De la Paix traictée à	l.171	Dessus la Terre	R5	5, 3, 5,	13	(aabba, aab*, aabba*,)	A	____, __*, __	4+6	
Marot	Rondeaux	LX	117	A Monsieur de Belle	l.172	En attendant	R5	5, 3, 5,	13	(aabba, aab*, aabba*,)	A	____, __*, __	4+6	
Marot ?	Les chants divers	VIII	329	L'Adieu de France à	Il.195	Adieu Cesar,	R5	5, 3, 5,	13	(aabba, aab*, aabba*,)	A	____, __*, __	4+6	1er rentrement + co
Marot ??	Appendice	X.4	817	Aultres rondeaux	Il.765	Tous les regretz	R5	5, 3, 5,	13	(aabba, aab*, aabba*,) ,	A		4+6	
Marot	Les Opuscules		284	Dialogue nouveau, f	Il.42	Mon cueur est tout	rabéraa	4	4	(AbAa),	7	-5-5,		

GLOSSAIRE

L'essentiel des concepts utilisés dans ce travail de recherche trouve sa source dans des travaux antérieurs. Je n'ai pas jugé nécessaire d'en ajouter de nouveaux. Il me paraît cependant profitable de les rappeler en marge de cette thèse pour en faciliter la lecture et éviter ainsi aux lecteurs bénévoles encore peu avancés en la Poésie française la consultation d'autres ouvrages dès qu'ils se trouvent face à une notion dont ils ignorent la signification. Ce glossaire s'inspire très largement de celui élaboré par Benoît de Cornulier pour l'*Art Poétique* (1995_[123], p. 233 et suivantes). Les emprunts (nombreux) à ce travail sont signalés par la mention « BdC ». Ceux qui ne proviennent pas de ce texte ou des compléments que j'y apporte se trouvent, soit dans l'*Art poétique* de Sébillet (dans Goyet, 1990_[38], p. 37 et suivantes), soit dans les *Éléments de métrique française* de Mazaleyrat (1995_[167]), soit dans un autre glossaire de B. de Cornulier, celui de *De la métrique à l'interprétation* (2009a_[138], désigné par « BdC Rimb »). Les termes suivis d'un astérisque renvoient à une autre définition du glossaire.

ACCENT.

Mazaleyrat, en s'appuyant sur les lois générales d'émission et de perception de la phrase française, considère, d'une part, que : « tout mot non proclitique ou enclitique, c'est-à-dire non appuyé phonétiquement sur le suivant ou le précédent, porte un *accent* sur sa dernière voyelle, ou sur l'avant-dernière si la dernière voyelle est muette » et observe, d'autre part, que : « dans les groupements des mots, s'établit, selon les unités de syntaxe et de sens, une hiérarchie naturelle des accents, l'accent de mot ordinaire s'effaçant en partie devant l'accent de groupe, qui frappe, dans les conditions indiquées ci-dessus, la dernière voyelle non muette de chaque série cohérente⁵²⁸. » (Mazaleyrat, p. 12).

B. de Cornulier ne maintient pas cette distinction entre *accent de mot* et *accent de groupe* et note que l'accent dit « tonique », « de groupe », « syntaxique », « conclusif » ou « syntagmatique », suivant les analyses ou les terminologies, peut induire en erreur dans la mesure où l'accent conclusif n'est pas nécessairement syntagmatique.

On constate d'ailleurs que la distinction qui est faite entre les différents types d'accents est peu rentable telle quelle pour l'analyse métrique. Celle-ci ayant pour objectif de dégager des structures périodiques en repérant les unités conclusives peut, certes, prendre appui sur la recherche des dernières voyelles toniques des mots ou groupes de mots mais elle

⁵²⁸ En d'autres termes, la dernière voyelle est un *e optionnel**, c'est-à-dire une voyelle *instable**.

doit ensuite compléter cette approche par une analyse de consistance. Concrètement, le lecteur ou l'auditeur d'une pièce en vers utilise probablement un petit répertoire des vers connus situé quelque part dans son cerveau. Quand il entend, par exemple, le début de l'*Art Poétique* de Boileau (je note en gras les accents de mots et signale par une barre les fins de groupes syntagmatiques), *C'est en vain / qu'au Parnasse / un ténébreux auteur, / pense / de l'art des vers / atteindre / la hauteur...*, il perçoit d'emblée, avec un peu d'habitude, le rythme 3-3-6-1-5-2-4 et regroupe assez naturellement les ensembles ainsi former de façon à rétablir un rythme familier, ici 6666 ou 6-6/6-6 soit un distique d'alexandrins. Je me suis vue, par habitude, lire des vers mal édités ou faux de Marot en rétablissant spontanément une lecture métrique quitte à rajouter une féminine à *donc* ou à inventer une diérèse non justifiée par l'étymologie simplement parce que ces vers bancals ne rentrait pas dans mon répertoire. Voir **évidence immédiate de la structure métrique***, **perception***, **stable***.

ALTERNANCE EN GENRE / G-ALTERNANCE (AG).

« Système consistant à changer de genre à chaque fois qu'on change de timbre rimique [...]. Le système de l'alternance en genre peut être simplement **intra-strophique** (fonctionnant à l'intérieur des strophes mais non à leurs frontières, comme souvent encore au XVII^e), ou **trans-strophique** (fonctionnant même aux frontières des strophes, voire **continu** [...]). » (BdC). L'alternance intra-strophique apparaît comme une recommandation chez certains théoriciens du XVI^e siècle voire des siècles précédents.

AMBIVALENCE RYTHMIQUE (voire métrique).

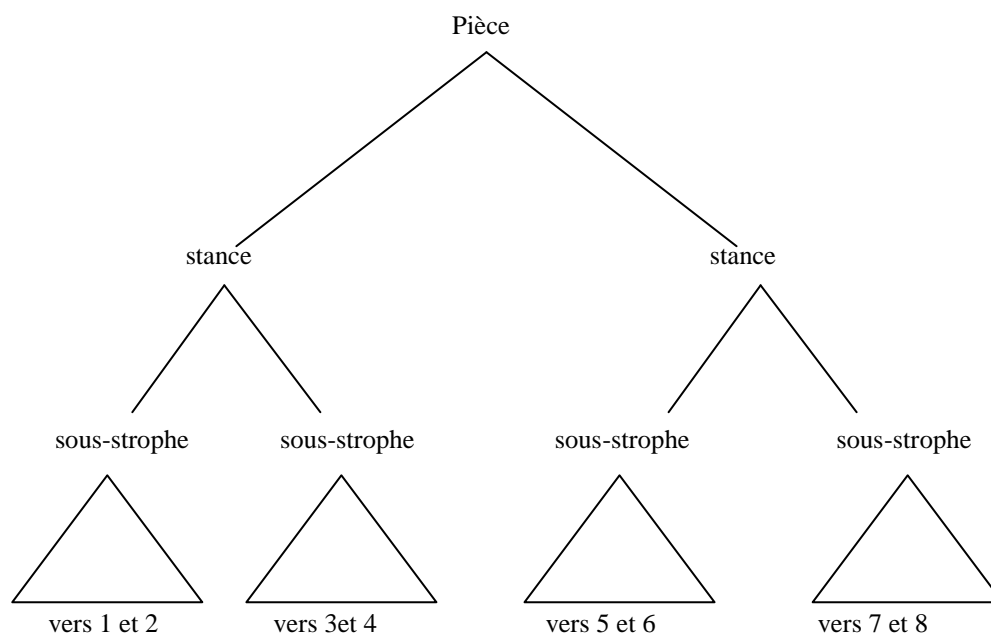
« Pratiquement, toute séquence graphique de quelque longueur est rythmiquement ambiguë, non seulement en ce sens que généralement plusieurs séquences phoniques différentes peuvent correspondre plus ou moins naturellement (comme des « réalisations » possibles) à une seule et même séquence graphique, mais encore en ce sens que bien souvent, sans doute, une seule et même séquence phonique peut être mentalement analysée de plusieurs manières différentes, et par exemple perçue comme 4-2 par l'un, pendant que l'autre la perçoit en 2-4, ou 3-3 ». (BdC). Un bon exemple de ce problème d'ambivalence pourrait être les dizains de Malherbe (abab ccd eed). Ils sont naturellement 2-2/3-3-vers mais certaines pièces peuvent parallèlement être perçues comme étant 2-2/2/2-2-vers⁵²⁹. Cette double ou triple lecture d'une même séquence est souvent la traduction de l'existence d'une structure logique* décalée par rapport à la structure métrique*.

⁵²⁹ Voir chapitres 1.2.5. et 5.3.2.6.

ANATOMIQUE DE. Voir **tonique***.

ARBORESCENCE METRIQUE (Principe de structure arborescente).

« Généralement, dans la poésie littéraire classique au moins, la structure métrique est de forme arborescente : par exemple le texte peut être une suite de sous-vers, qui par regroupements forment une suite de sous-strophes, qui forment une suite de stances ; une telle structure arborescente ne contient notamment ni croisement d'unité (unité métrique discontinue), ni chevauchement (par exemple structure de type ABC telle que B serait simultanément terminal d'une unité métrique AB et initial d'une unité métrique BC) ». (BdC). Ce principe invalide de fait les descriptions du type : « un septain est formé de deux quatrains ». Voir à ce propos le chapitre 1.3. Exemple de structure arborescente d'après la définition de B. de Cornulier :



ARBORESCENCE LOGIQUE.

La décomposition en constituants immédiats des phrases, telle qu'elle est conçue par les grammairiens, donne des structures arborescentes de facture très similaire à celles de l'analyse métrique. Comparer les unes avec les autres pour tenter de dégager des nœuds communs et confirmer, par ce biais, la pertinence des analyses métriques, apparaît comme une méthode efficace. On éprouve ainsi l'analyse métrique en cherchant à suivre le principe de meilleure concordance forme (arborescence métrique) / sens (arborescence logique)*. Voir chapitre 2.2.3.

BOUCLAGE.

« Equivalence renvoyant de la fin d'une suite à son début, comme dans une strophe dont le dernier vers répète le premier (*bouclage strophique par répétition*). » (BdC, Rimb).

CADENCE.

« Rythme catatonique*, souvent correspondant en poésie au nombre de voyelles catatoniques (à partir de la dernière voyelle masculine de l'expression). La cadence de longueur 2 est dite *féminine* ; exemple : il y a deux voyelles à partir de la dernière masculine de “Cueillez, cueillez votre jeunesse” ; la cadence de longueur 1, masculine, exemple : “fera ternir votre beauté”.

En poésie française littéraire, la distinction de deux cadences seulement (longueurs 1 et 2) et leur correspondance partielle avec le contraste parfois présenté entre des mots lexicalement masculins et féminins a entraîné l'usage des adjectifs *masculin** et *féminin** pour caractériser des cadences de longueur 1 ou 2, et surtout récemment, du terme de *genre** pour désigner la cadence même. [...]

Dans la poésie classique, la cadence est généralement réglée suivant un principe dit d'*Alternance**. (BdC Rimb).

CATATONIQUE DE. Voir **tonique***.

CESURE.

Pour B. de Cornulier, la césure est une « frontière de deux sous-vers métriques successifs à l'intérieur d'un vers, à ne pas confondre avec la frontière des rythmes métriques associés à ces expression [...] » (BdC Rimb). Cette définition concerne les vers seulement. Mazaleyrat étend la notion de *césure* aux strophes et parle de *césure strophique*. Il ne définit pas ce terme mais décrit l'emplacement de cette césure pour chaque strophe dans les *Eléments* (1995_[167], p. 102). Je reviens sur les problèmes que pose ce terme et surtout l'usage qui en est fait dans le chapitre 1.3. Voir aussi **frontière*** dans ce glossaire.

CHAINE.

Suite de vers, de modules ou de groupes rimés enchaînés par la rime. Synonyme de **rétro-enchaînement***.

CLITIQUE.

« Traditionnellement, un mot dit *clitique*, dans une langue accentuelle, est un mot dont on considère qu'il ne peut pas former à lui seul une unité d'accentuation, mais qu'il doit s'intégrer, en quelque sorte comme satellite, à une unité grammaticale plus vaste qui est, elle, globalement, une unité d'accentuation. » (BdC). Pour une liste non exhaustive des clitiques, on peut se référer au glossaire de B. de Cornulier dans *De la métrique à l'interprétation* (2009_a[139], p. 514).

CODA OU CAUDA. Voir **couplet***.

CONCORDANCE. Principe de concordance optimale, principe de meilleure concordance forme / sens.

« Toute choses égales par ailleurs, on tend spontanément à comprendre un texte en sorte que la structure métrique et le sens, ou du moins la structure grammaticale, convergent le mieux possible. » (BdC).

CONSISTANT.

« Peut se dire d'une expression qui est une unité grammaticale ou discursive » (BdC. Rimb)

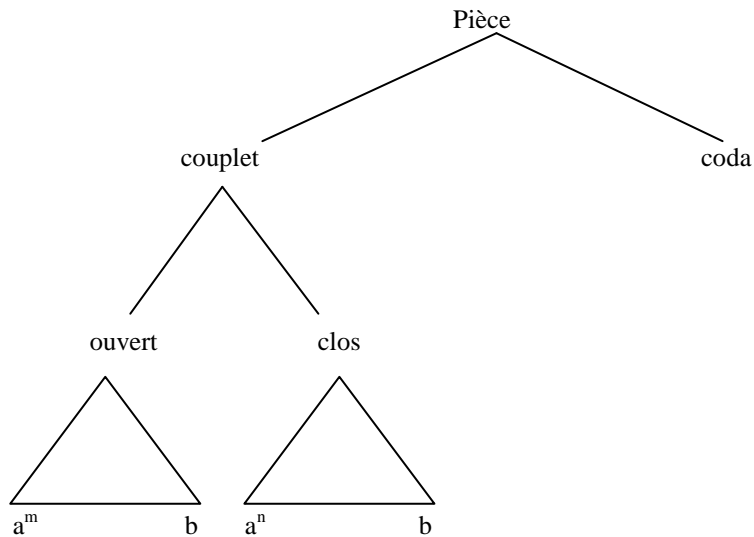
CONTRE-REJET. Voir **enjambement***.

COUPLE.

Les théoriciens du Moyen Âge utilisent parfois ce terme – au féminin ou au masculin selon les auteurs – non seulement pour désigner un ensemble de deux unités métriques, en l'occurrence des vers, mais aussi pour indiquer un ensemble de vers, quel que soit sa longueur. L'auteur de *L'art et science de rhétorique*_{[25][41]} l'utilise avec le premier sens : il écrit, sans ambiguïté, à propos de la rime doublette (alias (aa)^x), qu'elle est « par couples de deux vers en deux vers suyvens » (dans Langlois, 1902_[41], p. 270). Legrand (*Archiloge Sophie*_[42], dans Langlois, 1902_[41], p. 5) l'emploi dans le second sens ; il est alors synonyme de **couplet*** ou de **strophe***. Je rappelle, à ce propos, que le terme de strophe n'apparaît en France que dans la seconde moitié du XVI^e sous la plume de Ronsard_[49] (1550).

COUPLET.

La plupart des pièces médiévales peuvent se décrire suivant un schéma binaire commençant par un couplet et s'achevant sur une coda. Si la structure du couplet semble relativement contrainte – le couplet est normalement constitué de deux éléments, l'*ouvert* et le *clos* – la structure de la coda est beaucoup moins règlementée, elle peut d'ailleurs être absente. On a donc un schéma théorique de type :



Le septain suivant du Vidame de Chartres illustre cette structure :

Quant la saisons dou douz tens s'aseüre,	a		
Que beaux estez se raferme et esclaire,	b	ouvert	} couplet
Que toute riens a sa droite nature	a		
Vient et retrait, se trop n'est de mal aire,	b	clos	
Lors chanterai, car plus ne m'en puis taire,	b		
Por conforter ma cruel aventure	a		coda
Qui m'est tournée a grant desconfiture.	a		

Autre illustration, prise chez Adam de la Halle :

Puis ke je suis de l'amoureuse loi,	a		
Bien doi Amors en cantant essauchier ;	b	ouvert	} couplet
Encore i a milleur raison pour coi	a		
Jou doi canter d'amoureux desirier :	b	clos	
Car sans manechief	b		
Sui el cors trais et ferus	c		
D'uns vairs ieux ses et agus	c		coda
Rians pour miex assener –	d		
A chou ne puet contrestier	d		
Haubers ne escus.	c		

Voir la synthèse que fait Lote sur ce point et que je reprends dans la section 2.1.2. Il est également possible de décomposer la structure des codas complexes, je ne le fais pas ici mais il m'est régulièrement arrivé de le réaliser sur les pièces du corpus marotique. Je ne pense pas, par ailleurs, qu'il soit pertinent d'inclure dans ce schéma les pièces à rimes dites « plates » bien que, en théorie, leur structure soit identique à celle des rimes croisées ou embrassées (structure $a^m b a^n b$, dans tous les cas avec m et $n = 0$ pour les rimes plates). Je n'ai comme seul argument pour justifier cette exclusion qu'une impression métrique basée sur l'idée que cette équivalence structurelle réelle entre rimes plates et rimes croisées n'a pas forcément été perçue par les auteurs et théoriciens de l'époque concernée.

CONCLUSIF.

« La n -ième voyelle d'une expression perçue comme n -syllabique (c'est-à-dire dont la perception de la forme est caractérisée par ce nombre) peut être dite *conclusive* en ce sens que c'est elle qui, arrivant après les précédentes, peut déclencher la perception de la forme (globale) n -syllabique (c'est le dernier élément qui procure la perception du tout).

Statut conclusif de la dernière voyelle masculine (ou tonique). La reconnaissance comme semblables en forme globale de deux expressions dont l'une, masculine, a n syllabes et l'autre, féminine, $n+1$ syllabes, témoigne de ce que la forme globale telle qu'elle est perçue (du moins son aspect le plus frappant) peut s'arrêter avant sa ou ses éventuelles syllabes terminales féminines, ou « post-toniques » (ce qui survient après la voyelle conclusive peut être traité comme n'appartenant pas à la forme principale achevée par celle-ci, ou du moins à l'aspect le plus frappant de cette forme). Corollaire du Statut conclusif de la dernière voyelle masculine (ou accentuée) est le **Statut non-conclusif des voyelles féminines** (ou post-toniques) ; exception au moins apparente : le cas des césures dites lyriques, dans des sous-vers dont la dernière voyelle métrique, donc la voyelle conclusive, est apparemment féminine (ou post-tonique, spécialement dans certains texte du Moyen âge). » (Bdc).

DERNIERE VOYELLE STABLE ou MASCULINE (DVS ou DVM).

« La dernière voyelle masculine d'une expression linguistique (généralement sa dernière voyelle stable) possède généralement un certain nombre de propriétés : 1) c'est sa voyelle *conclusive*, en ce sens que c'est elle qui, en achevant la forme principale, peut en déclencher la perception globale (c'est donc le cas échéant, relativement à une mesure donnée, sa dernière voyelle "métrique", c'est-à-dire pertinente pour la mesure) ; 2) c'est elle qui sert de base à certains motifs intonatifs, par exemple c'est sur elle que peut se situer (ou se caler) l'élévation ou l'abaissement tonal marqueur d'inachèvement ou d'achèvement ; 3) c'est elle qui porte l'éventuel "accent syntagmatique" de l'expression, et à partir de laquelle se base un éventuel accent alternatif ; 4) dans le chant traditionnel, elle coïncide avec un temps fort du motif ; 5) elle est le siège principal, et sans doute le point de départ, de l'assonance et plus généralement de la rime (similitudes métriques de terminaison). » (BdC).

DIERESE.

« On appelle de ce nom (grec *di-airesis* "division") la séparation syllabique de deux voyelles en contact dans un même mot : II-EN ([liɛ]). La réaction de prononciation inverse est la synérèse (grec *sun-airesis* "rapprochement") : IIEN ([ljɛ]). » (Mazaleyrat). Les règles qui régissent la distribution des termes entre prononciation en synérèse et prononciation en diérèse relèvent de la phonétique historique, je ne m'y attarde pas ici, ce n'est pas mon propos. Je note seulement une caractéristique, propre à l'étude de textes anciens, et qui peut poser problème aux lecteurs du XXI^e siècle : des mots, prononcés à notre époque d'une manière en langue des vers peuvent avoir été prononcés différemment à des époques antérieures. Les théoriciens contemporains de Marot, qui avaient l'esprit pratique et ne voulaient pas laisser leurs élèves démunis face à cette épineuse difficulté, ont listé les termes présentant une diérèse. Sébillet, par exemple, traite de cette question sous l'appellation *diphthongue* (dans Goyet, 1990_[38], p. 84-86).

DISPOSITION, analyse dispositionnelle / structurale ou modulaire.

« L'analyse *dispositionnelle* des rimes, traditionnellement employée et reposant sur une doctrine largement implicite, tend à caractériser les *séquences* de rimes, considérées sans souci de superstructure ni de relation au sens, essentiellement en fonction des relations d'équivalence matérielle (dites *rimes*) de vers à vers ; et cela étant, à traiter comme des groupes pertinents, et seuls pertinents, autant que possible, des groupes saturés (au sein

desquels aucun vers ne soit blanc) minimaux (non décomposables en plus petits groupes saturés.) Ainsi on peut découper un grand nombre de séquences rimiques classiques en (aa), ou (abab) ou (abba), dispositions qu'on appelle souvent *plate* ou *suivie*, *croisée*, ou *embrassée*, respectivement.

Une analyse structurale des rimes se préoccupe de mettre à jour les structures métriques déterminées par les configurations rimiques, sans tenir pour acquis les présupposés de la doctrine dispositionnelle, ni présupposer que les mêmes postulats puissent valoir pour des systèmes aussi différents que ceux du Moyen âge et de l'époque classique par exemple. Leurs résultats convergent cependant assez souvent, par exemple généralement sur des séquences périodiques de rimes dites plates, ou de rimes dites croisées, à ceci près cependant que l'analyse structurale peut éventuellement reconnaître une structure en modules*, liée à la notion de rime composée* (l'analyse dispositionnelle reconnaît souvent les mêmes quatrains abab que l'analyse structurale, mais non leur décomposition modulaire en distique ab).

L'abandon de la doctrine dispositionnelle, laquelle permet d'analyser des séquences rimiques d'une forme donnée de la même manière à quelque époque qu'elles appartiennent, conduit à reconnaître leur possible ambiguïté. Ainsi, une même séquence de rimes suivies, qui peut déterminer une séquence de distiques (aa) dans la poésie classique, peut aussi déterminer une séquence de (ab) rétro-enchaînés dans la poésie pré-classique (comme dans telle lettre de Clément Marot "A une Damoiselle malade". [...] » (BdC).

Sur les limites de l'analyse dispositionnelle et sur les ravages qu'elle peut provoquer lorsqu'elle s'attache à décrire certaines structures – particulièrement celles qui présentent des rétro-enchaînements mais aussi les formes fixes, sonnet inclus –, voir les chapitres 1.3. (sur l'analyse dispositionnelle), 5.3.2. (sur la structure du dizain marotique) et 7.3.1 (sur la structure du sonnet). Pour une critique en règle de l'analyse dispositionnelle, voir l'article de Ludwig Van Licorne dans le cinquième cahier du CEM (Université de Nantes, 2007).

E OPTIONNEL.

« On parle traditionnellement d'**e muet** (ou **caduc**, ou **instable**), à propos de la langue académique (transposable en "orthographe") lorsqu'un mot peut, éventuellement selon l'état de la langue, le contexte et le style, se présenter sous deux formes différentes dont l'une présente une voyelle dont nous noterons conventionnellement le timbre par [ə], et l'autre non, dans des cas où cette double possibilité correspond à la lettre *e* (monogramme) dans l'orthographe [...]. » (BdC).

ENCHAINEMENT RETROGRADE ou RETRO-ENCHAINEMENT RIMIQUE.

« “Le Moyen âge a connu l'*enchaînement*, système où chaque strophe est liée à la suivante pas ses rimes, ce qui dispensait cette rime de s'apparier avec une autre dans la même strophe”, dit Martinon (1912 : 80). Je parle plus précisément d'**enchaînement rétrograde**, ou **rétro-enchaînement (de rime)** quand un groupe de vers (ou d'autres unités rimantes) a pour première terminaison (rimique) la terminaison qui concluait le groupe précédent [...] Les unités liées par enchaînement rétrograde peuvent être dites **rétro-enchaînées**. » (BdC).

Je mentionne l'existence des enchaînements rétrogrades dans les arborescences, soit par une flèche (« ← »), soit par un « e », soit par un lien graphique « \square ».

ENJAMBEMENT, REJET, CONTRE-REJET.

Pour décrire le fait qu'une unité métrique outrepassse son cadre, il existe plusieurs termes et plusieurs approches. Le terme le plus général est celui d'*enjambement*. Pour B. de Cornulier, « on [en] parle surtout quand le fait qu'une expression *enjambe* une frontière métrique (césure, entrevers...) produit un effet de discordance comme, chez Hugo, dans *Il fit scier son oncle + Achmet entre deux planches / De cèdre...*, où l'oncle claque à la césure. » (BdC).

Cette approche est basée sur l'effet produit mais on peut également insister sur l'aspect technique, comme le font Mazaleyrat et Molinié dans leur description du rejet et du contre-rejet :

« On parle de *rejet* quand une expression linguistique paraît déborder, par un prolongement relativement bref, “au-delà de l'articulation métrique qui semblerait devoir en fixer la limite” (Mazaleyrat et Molinié, 1989). » (BdC).

« On parle de *contre-rejet* quand une expression linguistique paraît anticiper, relativement brièvement, la frontière métrique qui semblerait correspondre à son début » (Mazaleyrat et Molinié, 1989).

Si l'on s'attache à ces trois définitions sans chercher à délimiter les bornes au-delà desquelles tel ou tel terme paraît le plus approprié, on est assez vite perdu, dans la mesure où le rejet et le contre-rejet ne sont jamais rien d'autre que des enjambements caractérisés, sur le plan formel (je n'envisage pas ici l'impression que ces techniques transmettent), par leur brièveté. Je me donne pour borne l'unité métrique et considère qu'il y a *rejet* ou *contre-rejet*, lorsqu'une unité linguistique déborde ou anticipe la frontière métrique qui correspond à sa fin ou à son début suffisamment brièvement pour ne pas remplir complètement une unité métrique (vers ou hémistiche) et *enjambement* lorsqu'une unité linguistique déborde ou anticipe la frontière métrique qui correspond à sa fin ou à son début suffisamment longuement pour remplir complètement une unité métrique. En posant cette limite, on peut facilement

distinguer le (contre)-rejet de l'enjambement. L'extrait d'Hugo que prend pour exemple B. de Cornulier est donc, pour moi, plus qu'un enjambement, un rejet.

EPIGRAMME.

Substantif féminin désignant généralement un petit poème, souvent satirique, d'une strophe (forme de pièce = 1). Cette définition ne donne qu'une tendance. On trouve dans le corpus des épigrammes pas forcément satiriques dont le nombre de strophes est supérieur à 1. Pour une histoire de la forme et une justification de ce nombre, voir Sébillet, *Art Poétique*, II.1.

EVIDENCE IMMEDIATE DE LA STRUCTURE METRIQUE (Principe d').

« C'est un principe fondamental de la poésie littéraire traditionnelle qu'un poème qui s'annonce d'emblée comme métrique par son formatage graphique présente une métrique évidente à première lecture, immédiatement et spontanément, au moins pour les lecteurs imaginés par l'auteur, c'est-à-dire familiers du système de son époque. [...] » (Bdc Rimb).

FEMININ / MASCULIN.

« D'un point de vue prosodique, une voyelle est dite **fémnine**, ou **masculine**, selon qu'elle est postérieure, ou non, à la dernière voyelle stable (DVS) de la plus petite unité (morphème, mot ou syntagme) la comprenant qui possède une voyelle stable. Si, pour la commodité terminologique et l'utilité de la comparaison, on convient de dire que la DVS d'une unité est *conclusive** de cette unité, une voyelle féminine peut être dite *postconclusive* (relativement à son plus petit constituant supérieur possédant une VS). Il suit de cette définition que toute voyelle stable est masculine (conclusive ou préconclusive de cette unité). Exemples (en supposant toutes les options de *e* réalisées, et non pas inemployées) : le premier *e* optionnel de *fenêtre* est masculin, et le second féminin ; l'*e* optionnel de *je* est masculin dans *je dis*, féminin dans *dis-je*, parce que dans le premier cas seulement il est non postérieur au /i/, dernière voyelle stable de son premier constituant supérieur possédant une telle voyelle (*je dis*). – Une suite linguistique peut être dite féminine ou masculine selon que sa dernière voyelle est féminine ou masculine. [...] » (BdC).

Autre définition, celle de Sébillet à propos de l'épithète de Marot à Jeanne Bonté (dans Goyet, 1990_[38], p. 68) : « En ces mots derniers, bonté, bouté : bonté, monté : l'*é* faisant la fin du mot de la syllabe, a le son plein et fort comme l'*e* Latin, quand tu dis : *Domine, ne* [...] Et pourtant est-il appelé masculin, à cause de sa force, et ne sais quelle virilité qu'il a plus que le féminin. Et se signe par le bon orthographe Français d'un accent grave [...]. Or est-il assez bon homme, et tant peu fâcheux qu'il n'est point besoin d'en faire plus long : car

son usage est tout tel que celui des autres voyelles. [...] L'*é* féminin se connaîtra plus aisément conféré avec son mâle : car il n'a que demi-son, et est autrement tant mol et imbécile, que se trouvant en fin de mot et de syllabe, tombe tout plat, et ne touche que peu l'oreille ». Sans commentaire.

Les théoriciens du haut Moyen âge et du début de la Renaissance utilisent parfois les termes de *parfait* et d'*imparfait* en place de *masculine* et *féminine* : « Et ja soit ce que toute diction latine ait parfait son, touteffois en langaige rommant, qui l'ensieut ce qu'il puet, sont trouvées aucunes dictions ou sillabes imparfaites, c'est-à-dire qui n'ont point parfaite resonance, lesquels aucuns nomment femenines dictions, et les parfaites masculines » (Molinet, *L'Art de rhétorique*, dans Langlois, 1902_[41], p. 216.).

FRONTIERE D'UNITES METRIQUES.

J'appelle *frontière d'unités métriques*, le lieu virtuel qui marque le passage d'une unité métrique (vers, modules, groupes rimés ou groupes de groupes rimés) à une autre. Voir **césure***, voir aussi les chapitres 1.3. et 2.1.

G-ALTERNANTE.

« Une forme strophique est *G-alternante* si, en cas d'Alternance trans-strophique, le schéma des genres de ses vers s'inverse automatiquement d'une strophe à l'autre (en séquence périodique simple). Ainsi des (abba) : si l'un présente la suite de genres MFFM, en cas d'alternance trans-strophique le suivant présente la suite FMMF, et inversement ; de même les (aa) : si l'un est MM, le suivant est FF. Les strophes G-alternantes sont donc celles dont le premier et le dernier vers sont de même genre en cas d'alternance intra-strophiques. » (BdC).

G-PERIODIQUE. Périodique en genre.

« Si toutes les strophes d'une suite sont équivalentes en séquence de genres (par ex. toutes fmfm), ou alternativement équivalentes (par ex. fmfm alternant avec mfmf), cette suite est *G-périodique*. » (BdC).

GEMINEE (strophe).

« Strophe composée de deux sous-strophes de même schéma rimique, par exemple (aabb), composée de deux (aa), et (abab bcbcb) ou (abab cdcd), composée de deux (abab). Une strophe rimée (abab bccb) peut être considérée comme gémignée en tant que composée de deux (ab ab). » (BdC).

GENRE.

« Une expression est dite *masculine* ou *féminine*, ou de *genre masculin* ou *féminin*, selon que sa dernière voyelle est masculine* ou féminine*. [...] » (BdC).

GRAMMETRIQUE.

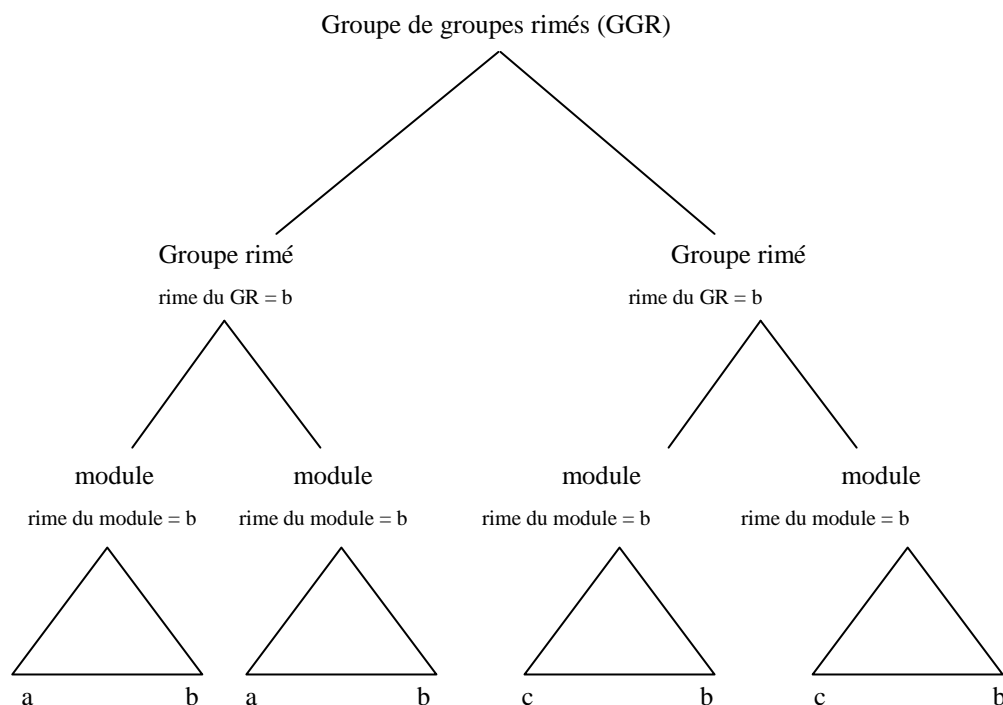
« Certains anglophones désignent, à la suite de Peter Wexler, sous le nom de *grammetrics* l'étude de la correspondance entre les structures grammaticales et les structures métriques dans le texte en vers. [...] La ponctuation* peut apparaître comme une méthode particulière d'analyse grammétrique. » (BdC). Voir chapitre 2.2.3.

GROUPE.

Suite de longueur déterminée. (Voir **Suite***)

GROUPE RIME ou GR.

Groupe de modules qui riment entre eux. On peut rencontrer, dans des strophes assez longues, des GGR (groupes de groupes rimés). On a alors, par exemple, le schéma :



Le GR (ou le GGR) est donc un module particulier.

HEMISTICHE.

« Etant donné un vers de mesure complexe m-n, dont chaque sous-mesure est constituée de m ou de n voyelles (attaques de voyelles, et non syllabes), on appelle *hémistiche*, c'est-à-dire *demi-vers*, l'expression associée à chacune de ces sous-mesures. [...] La frontière des hémistiches est traditionnellement nommée *césure*. Elle peut donc être décalée de la frontière de sous-mesures, et elle ne correspond pas forcément à une frontière syllabique. [...] » (BdC).

HETERO-METRIQUE, -STROPHIQUE / ISO-METRIQUE, -STROPHIQUE.

« Le préfixe *hétéro-* est parfois utilisé pour désigner des suites présentant plusieurs (au moins deux) formes de mètres, ou de strophes. Le préfixe *iso-* par opposition, serait censé signifier l'unicité de cette forme. Cette terminologie (malgrecque) présente l'inconvénient de confondre deux plans : l'opposition entre le périodique et le non-périodique d'une part, et le nombre de formes en jeu d'autre part. Une suite de vers périodiques quant au formes de vers peut être dite **mono-** ou **poly-**métrique selon qu'elle roule sur un ou plusieurs (au moins deux) mètres. Une suite de vers non périodique quant au mètre est forcément polymétrique ; **bimétrique** peut qualifier plus précisément une suite roulant sur deux mètres. » (BdC).

IMMANENCE DE LA STRUCTURE METRIQUE.

« Une caractéristique de la métrique littéraire, par opposition à celle du chant par exemple, est qu'à certains égards, généralement, la structure métrique tend à se déterminer à partir de propriétés grammaticales du discours ». (BdC).

INCONSISTANT.

« Se dit ici d'une expression associée à une forme métrique, par exemple d'un hémistiche, dont une partie au moins se rattache plutôt, par la syntaxe ou le sens, à des éléments externes qu'à des éléments internes à l'hémistiche. Ainsi, dans *Oui, puisque je retrouve + un ami si fidèle*, le premier hémistiche est dit inconsistant parce que *je retrouve* est plus lié syntaxiquement à *un ami si fidèle* (hors de l'hémistiche) qu'à *Oui...* (dedans) ; mais le second hémistiche, *un ami si fidèle*, formant un syntagme, n'est pas inconsistant. » (BdC).

INVERTIE (strophe).

« Des formes strophiques telles que ab ba, aab ba, aab abc, peuvent être considérées comme dérivées des formes ab ab, aab ab et aab ccb respectivement par anticipation de l'écho à la terminaison globale b du premier module*.

Dire que ab ba dérive, par inversion, de ab ab ne signifie pas que les rimes d'un quatrain réel rimé en ab ab sont effectivement et concrètement tirées d'une séquence ab ab par permutation des mots ou des vers rimant ; mais que les deux types de formes sont apparentés, et que l'une est plus fondamentale que l'autre (l'équivalence entre modules est plus forte dans le rapport de ab à ab que dans le rapport de ab à ba). » (BdC). Voir chapitre 4.1.6.

KYRIELLE.

« Kyrielle a été appelée la rime, en laquelle en fin de chaque couplet un même vers est toujours répété : qu[e les anciens Poètes] ont appelé Refrain, ès Ballades et Chants royaux, et l'ont ici nommé Palinod, c'est-à-dire Rechanté ». (Sébillot, p. 143).

LOGIQUE (structure logique) / METRIQUE (structure métrique). Voir **structure***

LOI DES HUIT SYLLABES.

« En français, le fait qu'une suite verbale est précisément n syllabes est inaccessible à la perception pour n supérieur à huit ; vraisemblablement, pour de nombreux francophones, la limite de perception est même inférieure à cette limite supérieure. Pour que des vers soient systématiquement perçus comme précisément équivalents en forme syllabique globale, il ne suffit donc pas qu'ils aient en commun, par exemple, d'avoir tous dix syllabes ; le "mètre" de vers qui n'auraient en commun que d'avoir un total comptable de 10 syllabes serait donc plutôt une sorte d'"ultramètre" au sens où on peut parler d'ultrasons. » (BdC).

MESURE, METRE.

« Se dit spécialement d'une forme métriquement pertinente de vers ou de partie de vers, qui est généralement dans la poésie littéraire française une longueur caractérisée simplement en nombre de voyelles. Ainsi, si *Et bien, dansez maintenant* est chez La Fontaine élément (vers) d'une suite de vers caractérisée par la périodicité de rythme à 7 voyelles, cette longueur, déterminée par le nombre de voyelles, est sa *mesure* ; on peut aussi nommer *mesure* la séquence de voyelles ainsi pertinentes [eɛæɛə] (dans une interprétation phonique moderne). La mesure d'un vers est souvent nommée *mètre*. Des mesures constitutives d'une mesure complexe, comme 4 et 6 relativement à un vers de 4 et 6 voyelles, peuvent être dites *sous-mesures*. » (BdC).

METRICOMETRIE.

« Méthode d'observation distributionnelle en vue d'une éventuelle analyse métrique ; voir la définition des critères métricométriques F, s, M, C, P*[...]

Les observations métricométriques peuvent faire apparaître des régularités susceptibles de fournir éventuellement des arguments concernant la structure métrique d'un corpus et ses principes de base. [...] La méthode métricométrique consiste donc à construire des observations reproductibles permettant de dégager (éventuellement) des régularités et des arguments en faveur d'une analyse rendant compte de ces régularités, en limitant le recours à l'intuition de l'analyste.

Parmi les critères mentionnés (parmi d'autres possibles en nombre indéfini), en ce qui concerne la poésie française littéraire du XVII^e au XIX^e, dans la mesure où le Statut non-conclusif des féminines paraît généralement fondé, il apparaît que le critère F [pour « féminine »] est plutôt un indicateur rythmique (voyelles postconclusives), et que les critères C [pour « clitique »], P [pour « préposition »] et M [pour « préconclusive de mot »] (voyelles plutôt préconclusives, sémantiquement suspensives, au moins à quelque niveau) permettent de sonder la concordance. Le critère s (voyelle conclusive suivie d'une postconclusive) peut être révélateur quant à l'autonomie ou à la solidarité métrique des hémistiches. » (BdC).

METRIQUE.

« Les propriétés rythmiques du discours sont dites, plus précisément métriques (adjectif) quand elles entrent dans des réseaux systématiques d'équivalences. La *métrique* (substantif) désigne ces réseaux d'équivalences systématiques, ou leur étude. Il s'agit là de l'extension d'un sens restreint : la *métrique* peut être l'étude des *mètres*, équivalences systématiques de vers en forme globale. » (BdC).

MODULE.

« Constituant strophique de niveau supérieur au vers ». (BdC).

MODULAIRE (Analyse). Voir **dispositionnelle***.

MONOGAMIE (Principe de).

« Lorsque plusieurs unités elles-mêmes métriques forment ensemble une unité métrique à un niveau supérieur, généralement elles ne sont pas en nombre supérieur à deux. [...] “**Monogamie**” **rimique**. Le plus souvent, les rimes ne vont que par paires : un seul écho

pour chaque appel de rime ; il ne s'agit pas là d'une "règle" comme on l'enseigne parfois, mais d'une simple tendance statistique relevant de facteurs hétérogènes ». (BdC).

PALINOD. Voir **kyrielle***.

PARFAIT / IMPARFAIT. Voir **féminin / maculin***

PERCEPTION, METRIQUE PERCEPTIVE.

Toute structure métrique est construite par son auteur de telle façon qu'elle doit pouvoir être perçue intuitivement par le lecteur de son époque. Je nomme *métrique perceptive*, à la suite de J.-L. Aroui, toute analyse métrique prenant pour fondement cette perception. Voir **Immanence de la structure métrique*** et **Evidence immédiate de la structure métrique***.

PERIODIQUE.

« Une suite *périodique* est composée des mêmes éléments réapparaissant (chacun au moins deux fois) toujours dans le même ordre. Elle est *simple* si elle n'est composée que d'un type d'éléments, comme a a a a a, *complexe* si elle est composée d'éléments d'au moins deux types, comme a b c a b c a (en particulier, *binaire*, s'il y a exactement deux types comme dans a b a b a b).

Une suite de groupes de vers tous rimés suivant un même type et sur les mêmes timbres, par exemple en (abab, abab, abab, ...) est périodique en terminaisons ou **T-périodique** (équivalence matérielle). Si les timbres se renouvellent de groupe en groupe, et que seul est systématiquement commun le schéma, par exemple le schéma (abab) dans la suite (abab, cdcd, efef...), la suite est seulement périodique en schéma de terminaisons ou **ST-périodique** (équivalence structurelle seulement), type de périodicité dominant dans la poésie classique.

Une suite de vers tous 8-syllabiques est périodique en forme de vers (alors dite mètre ou **F-périodique**). Une suite de groupes de vers tous rythmés en 8888 l'est également.

Le plus communément, les stances classiques sont périodiques en schéma de rime, mais non en rime ; et non seulement en schéma de mètre, mais en mètre : elles sont alors **FST-périodiques**. [...] » (BdC).

PIFOMETRIQUE.

« Métrique fondée sur la seule intuition du métricien ». (BdC). La méthode n'a rien de scientifique mais elle permet, quand on a une connaissance disons large de la poésie, de ce

faire une idée, même très vague, des structures du corpus que l'on veut étudier, ce qui peut guider une recherche. Synonyme : intuition féminine. Voir **perception***.

PION (métrique de ; synonyme : flic).

« Doctrine expliquant les régularités métriques par l'existence de règles supposées imposées aux poètes d'une manière explicite et autoritaire et auxquelles les poètes obéiraient » [...]. (BdC). Les poètes étant d'éternels adolescents, ils se préoccupent généralement fort peu des règles qui leur sont imposées par les grandes personnes ou, s'ils s'en préoccupent, c'est pour leur tordre le coup. Voir Du Bellay et Ronsard, Rimbaud etc.

PONCTUOMETRIE.

« Méthode consistant à repérer et quantifier la ponctuation, pour une approche grossière, statistique, et reproductible, de l'organisation sémantique d'un texte. En particulier, évaluation de la ponctuation moyenne des fins de vers, modules, strophes, etc. – Un point d'exclamation, d'interrogation ou (triple) de suspension, non suivi d'une minuscule, ou un point, est compté pour 9 ; un point virgule ou double point, ou un point d'exclamation, d'interrogation ou de suspension suivi d'une minuscule, pour 6 ; une virgule, pour 3. » [...] (BdC). J'arrondis la moyenne à l'entier le plus proche (arrondi automatique). Pour une mise en pratique et une mise en perspective de cette méthode sur un corpus ancien, voir le chapitre 2.2.3.

QUANTAIN.

Nombre de vers par strophe ou élément de suite.

RABERAA ou RABE-RAA.

« Ce terme de *ra-bé-ra-a* ou *rabéara* peut servir à exprimer, à partir de l'épellation *abéaa*, un schéma rimique *abaa*, et, par la consonne *r* préfixée au premier et au deuxième *a*, une relation de répétition mot pour mot entre les vers 1 et 3 ; il convient donc aux quatrains du type *J'ai du bon tabac / Dans ma tabatière / J'ai du bon tabac / tu n'en n'auras pas*, rimés en *abaa* et répétitifs suivant le schéma *A*A** [...]. Le terme télescopée *rabé-ara* exprime donc un quatrain rimé comme le précédent, mais où c'est le vers 4 qui répète le vers 1, comme le quatrain initial du triolet. » (BdC). Voir chapitres 7.2.3.1. et 7.2.7.

REDUCTION STRUCTURELLE DES RIMES.

« Entre deux quatrains rimés (abab, abab) il y a une équivalence rimique non seulement structurelle, à savoir même réseau d'équivalences rimiques (abab), mais aussi matérielle, à savoir mêmes terminaisons. On peut appeler *réduction structurelle* le passage de cette équivalence complète à une équivalence seulement structurelle (abab, cdcd) de deux quatrains rimés selon le même schéma, mais pas sur le même timbre. Le passage du sizain (aab aab) de type médiéval, avec modules structurellement et matériellement équivalents d'un module à l'autre, au sizain (aab ccb) de type classique, avec équivalence purement structurelle en ce qui concerne les séquences initiales aa et cc, est un cas de *Réduction structurelle* (ceci témoignant d'un changement de système plutôt que d'une évolution esthétique). La tendance à la « monogamie » rimique dans la poésie classique (consistant en ce qu'un même timbre rimique n'apparaît généralement que deux fois en contexte étroit) résulte de la combinaison de la tendance à la Réduction structurelle* avec le Principe de Monogamie*. » (BdC). Voir chapitres 2.1.3. et 4.2.

REFRAIN. Voir **palinod***.

« Répétition périodique. Il serait préférable de ne pas diluer ce terme précis en désignant par lui n'importe quelles sortes de relations non périodiques qui ont pourtant parfois une structure précise, par exemple de rétro-enchaînement* dans des chansons populaires (comme le pantoun), ou de bouclage* par répétition comme dans certains quintils de bouclés de Baudelaire, ou de contraste terminal sur fond de répétition initial comme le rabé-raa. » (Cornulier, 1999a_[125]. p. 52).

Deux propriétés servent donc à définir un refrain : l'équivalence formelle complète des unités reprises et la périodicité*. Ce terme ne s'applique, en conséquence, effectivement pas à des reprises de vers ou groupes de vers apparaissant dans une pièce de façon non-périodique, soit de manière totalement aléatoire, soit en reprise terminale d'un ensemble initial. Ainsi, dans « Crépuscule du soir mystique » de Verlaine (*Poèmes saturniens*) :

Le souvenir avec le Crépuscule

Rougeoie et tremble à l'ardent horizon
De l'Espérance en flamme qui recule
Et s'agrandit ainsi qu'une cloison
4 Mystérieuse où mainte floraison
– *Dahlia, lys, tulipe et renoncule* –
S'élance autour d'un treillis, et circule
Parmi la malade exhalaison
De parfums lourds et chauds, dont le poison

Noyant mes sens, mon âme et ma raison,

Mêle dans une immense pâmoison

Le souvenir avec le Crépuscule.

Le vers 9 reprend le vers 5 sans qu'il y ait de périodicité (reprise aléatoire). Le dernier vers reprend le premier sans plus de périodicité (bouclage*). Dans les deux cas, il n'y a pas de refrain. De même, il faut nécessairement distinguer le rentrement* (non-périodique et surnuméraire) des rondeaux nouveaux des refrains (périodiques et numéraires) (voir Chapitres 7.1. et 7.2.)

« REGLE » DES DEUX COULEURS.

« Dans la poésie littéraire classique, disons, – de la fin de la Pléiade à 1870 par exemple –, une séquence de rime de type a...a (sans troisième occurrence intermédiaire de a) ne présente généralement que deux *couleurs* de rime ou type de terminaison de vers, c'est-à-dire qu'entre deux vers rimant ensemble en a (présence de la couleur a), il peut apparaître un ou plusieurs vers rimant en b (présence de la couleur b), mais pas, à la fois, un ou des vers rimant en b et un ou des vers rimant en c. Pour dire les choses autrement : une terminaison de vers n'est jamais séparée de son plus proche écho par plus d'un type de terminaison. Cette « règle » des deux couleurs est observée, par exemple, dans (aaab cccb), où la séquence bccb est telle qu'entre les deux b il n'y a qu'une autre couleur, du c (quoiqu'il y ait trois vers) ; mais elle n'est pas observée dans (aba cbc) où, entre les deux b, apparaissent deux couleurs ou timbres : du a et du c, en sorte que figure ici la séquence bacb qui est *tricolore*. La « Règle » des deux couleurs est particulièrement stricte, semble-t-il, pour toute séquence dont la première terminaison est un appel de rime et où n'interviennent pas de rimes de répétition.

Le terme de « règle » est entouré ici de guillemets de précaution, pour indiquer que l'observation ainsi formulée pourrait correspondre à une conséquence plus ou moins superficielle des fondements de la métrique classique plutôt qu'à un principe ou à une règle autonome [...] ». (BdC).

REJET. Voir enjambement*.

RELEVÉ MÉTRIQUE.

« Description systématique et codifiée des formes métriques d'un corpus. » (BdC). Voir chapitre 2.2. et Annexe 2.

RENTREMENT.

Reprise d'un hémistiche ou d'un vers servant à boucler à deux reprises les strophes des rondeaux nouveaux. A la différence du refrain, le rentrement est surnuméraire*. Voir **refrain*** et chapitres 7.1. et 7.2.

RIME.

« On dit couramment en français que deux mots « riment » s'ils finissent pareil (phonétiquement) même si cette ressemblance est comme aléatoire et n'entre dans aucun réseau régulier d'équivalences ; en ce sens, la notion de *rime* n'est pas forcément métrique. En métrique, le mot rime peut avoir une valeur plus précise, telle que la rime (métrique) implique une similitude systématique de terminaisons (à partir de voyelles conclusives) entre des unités métriques qu'on croit généralement être des vers, mais qui peuvent être des unités inférieures (par ex. dans le batelage) ou supérieures (notamment modules). [...]

Dans la poésie française, l'équivalence rimique requiert généralement au moins l'équivalence de la dernière voyelle masculine, ou métrique (**DVM**), ou, peut-être plutôt, souvent, l'équivalence de toutes les voyelles (c'est-à-dire des phonèmes principaux) à partir de la dernière voyelle masculine. [...] » (BdC).

RIME COMPOSEE.

« De même que deux vers dont les sous-vers ont pour mesure respectivement 4 et 6 ont en commun d'être 4-6s (mesure composée à partir des mesures élémentaires), de même, dans un quatrain rimé (ab ab), les deux distiques ont en commun que leurs deux vers se terminent respectivement en a et b (rimes composées, caractéristiques des distiques, à partir des rimes de leurs vers composants). Dans un cas comme dans l'autre il s'agit d'équivalences composées. » (BdC).

RYTHME.

« En un sens général : forme en fonction du temps, donc forme d'un objet temporel. S'emploie parfois restrictivement de formes jugées intéressantes ou agréables, ou bien régulières (par exemple chez les stylisticiens qui caractérisent le "rythme" par le "retour régulier" des accents). Dans les études stylistiques et métriques, l'analyse du "rythme" se limite parfois à l'étude de la division du discours, d'un point de vue essentiellement morpho-phonologique, en parties successives et en fonction de paramètres qui caractérisent les structures métriques dans la langue envisagée (par exemple, analyse d'un énoncé en segments

successifs caractérisés par leur nombre syllabique dans la prose ou la poésie française), les aspects non révélés par la métrique tendant à être négligés. » (BdC).

SATURATION RIMIQUE (Principe de).

« Si une pièce métrique est rimée, elle l'est exhaustivement au niveau des vers ; tout vers rime avec un autre au moins. (La conditionnelle tient compte de l'existence des pièces versifiées en vers blancs). » (BdC).

SEXE.

« Les rimes n'en ont point (ce serait trop drôle), elles ont plutôt un "genre", plus précisément un format syllabique ou prosodique. Voir genre. » (BdC). Le terme *genre* a été remplacé par B. de Cornulier depuis par le mot *cadence**.

SINGULIERE (Strophe).

Sont considérées ici comme *singulières*, les strophes dont la forme globale de la pièce est égale à 1, c'est-à-dire les strophes esseulées pour qui le statut métrique n'est révélé que grâce au jeu des équivalences externes. Voir *épigramme**.

SONNET.

« Sonnet n'est autre chose que le parfait épigramme de l'Italien » (Sébillot, dans Goyet, 1990_[38], p. 105). Plus précisément le sonnet est le « nom générique d'une famille européenne de formes d'origine italienne qui ont évolué selon les époques et les pays. Dans la tradition française classique, un "sonnet" est généralement un texte sémantiquement et métriquement autonome, voire isolé, suite périodique (simple) de formes de vers, mais non de groupes rimiques. A ce niveau de superstructure, généralement, il se caractérise plutôt par la conformité de sa forme globale au type reconnu du *sonnet* (statut de *forme fixe*) : deux quatrains et deux tercets graphiquement démarqués (format 4-4-3-3V, caractéristique la plus voyante du sonnet), les quatrains, unissonants, formant un huitain géminé. Les quatrains et le sizain sont du type strophique "classique", inversé généralement pour les quatrains et souvent pour le sizain. Soit les formes typiques (souvent épinglées comme seules "régulières" dans les traités normatifs) : (abba, abba) suivi de (aab, cbc). [...] » (BdC). Voir Roubaud (1990_[175]) et Getzler et Roubaud (1999_[151]) pour une analyse historique et globalisante du sonnet. Voir aussi le chapitre 7.3.

SOUS-MESURE.

« Mesure élément d'une mesure complexe, par exemple m et n dans un vers complexe de mesure m-n, ou la séquence de voyelles correspondantes. A ne pas confondre avec l'expression associée à chaque sous-mesure : dans un 6-6 coupé "à l'italienne" comme *Polynice, Étéocle, Jocaste, Antigone*, chaque sous-mesure est une longueur de 6 voyelles (ou la séquence de voyelles de cette longueur), mais le premier hémistiche*, *Polynice, Étéocle*, a 7 voyelles (dont la 6^e est sa conclusive), et le second 5.» (BdC). Autre exemple de césure italienne *Par sainte Eglise christianissime* que l'on doit à Marot, Jean, et non Clément. Voir annexe 1.

STABLE (voyelle).

« Sont désignées comme *stables*, dans le présent ouvrage les types de voyelles françaises qui n'ont pas, comme ce qu'on appelle l'*e* muet ou instable, pour propriété phonique caractéristique d'être optionnelles ("instables") ; il s'agit en fait de toutes les voyelles en français, à l'exception du [ə], qui est généralement stable (propriété du type, non seulement d'une occurrence). Ainsi, dans [səmɛnə] pour *semaine*, par opposition aux deux ə optionnels, le ɛ peut être dit stable. » (BdC). L'abréviation DVS désigne la dernière voyelle stable d'un groupe, sa voyelle conclusive.

STANCE. Voir **strophe***

STROPHE / STANCE.

« La plupart des poésies classiques sont des suites périodiques quant au schéma rimique et à la forme syllabique, à l'intérieur desquelles les *strophes* sont des unités périodiques équivalentes en structure rimique (et en suites de formes syllabiques, compte tenu notamment de la périodicité des vers) ; ainsi les (abab) en série (quatrains), ou encore les (aa) dans une suite classique de distiques à rimes suivies ; si les *strophes* sont généralement sémantiquement autonomes, auquel cas elles sont du reste généralement démarquées graphiquement, on peut les appeler plus précisément *stances* ; les (aa) non graphiquement démarqués et ne correspondant pas systématiquement à des unités sémantiquement autonomes sont donc des strophes sans être des stances. On s'écarte donc ici de la terminologie traditionnelle dans laquelle les (aa) ne sont pas nommés strophes, leur statut métrique général n'étant pas reconnu (ils sont seulement particularisés sous le nom de distiques, couples, paires de rimes plates, etc.) ;

Les (aa), (ab ab), et (aab ccb), ainsi que les groupes composés de telles unités, sont ici nommés **strophes classiques pures** ; les (ab ba) et (aab cbc), **strophes classiques inversées**. Voir **gémignée***. » (BdC).

Je m'éloigne ici un peu de la terminologie proposée par B. de Cornulier en n'accordant pas le statut strophique aux suites métriques de longueur indifférente. Voir les chapitres 1.1., 2.1., 3 et 6.

STROPHE PROLONGEE / STROPHE AUGMENTEE.

« [Les strophes prolongées], le système une fois complet, en reprennent une finale (dite dominante puisque plusieurs fois reproduite), soit pour l'ajouter seule à l'ensemble, soit pour l'intégrer à un nouveau système dont elle assure la liaison avec le premier. Type de strophe prolongée à dominante simplement ajoutée : le quintil d'Apollinaire, qui paraphe un système déjà clos d'un trait supplémentaire et en élargi les échos :

Moi qui sais des lais pour les reines	a ¹
Les plaintes de mes années	b ¹
Des hymnes d'esclaves aux murènes	a ²
La romance du mal-aimé	b ²
Et des chansons pour les sirènes	a ³

(système clos en b², dominante par adjonction a³). Type de strophe prolongée à dominante réalisant la liaison entre deux systèmes : le septain romantique, où les deux systèmes emboîtés sur dominante de liaison assurent l'amplification poétique ou oratoire de l'ensemble tout en maintenant l'unité :

Le crépuscule ami s'endort dans la vallée	a ¹
Sur l'herbe d'émeraude et sur l'or du gazon	b ¹
Sur les timides joncs de la source isolée	a ²
Et sous le bois rêveur qui tremble à l'horizon,	b ²
Se balance en fuyant dans les grappes sauvages,	c ¹
Jette son manteau gris sur le bord des rivages,	c ²
Et des fleurs de la nuit entr'ouvre la prison	b ³

VIGNY

(deux systèmes : thème a¹b¹a²b², amplification b²c¹c²b³ ; dominante de liaison b assurant l'unité d'ensemble) » (Mazaleyrat, 1995_[167], p. 86).

On voit rapidement les limites d'une telle approche, qui aboutit à la mise en place d'une analyse chevauchante assez peu probable. B. de Cornulier décrit, en la condamnant, cette perspective dans *l'Art Poétique* et propose une autre analyse du septain romantique (1995_[123], § 3.5.5. et 3.5.6.) : « Format [ab ab] [ccb] : une strophe classique, achevée (ab ab), est augmentée par addition d'un troisième module, et ces deux unités forment une strophe de niveau supérieur à l'intérieur de laquelle le quatrain initial s'intègre comme une espèce de module de terminaison b avec le tercet final rimant avec lui en b. »

Comme le Don Juan de Molière, je crois fermement que « deux et deux sont quatre et quatre et quatre sont huit ». Je reprends donc l'approche de B. de Cornulier et la mise en cause de l'analyse chevauchante qui l'accompagne dans les chapitres 1.3.3. et 2.1.2. J'étudie, par ailleurs, les strophes augmentées présentes dans le corpus dans les chapitres 4.3. et 5.4.

STROPHE COMPOSEE.

« Strophe dont les constituants immédiats peuvent eux-mêmes fonctionner comme strophes ; ainsi une strophe (abab ccd eed) peut apparaître comme composée d'une strophe (abab) et d'une strophe (aab ccb). On peut appeler *surcomposée* une strophe dont un composant est lui-même composé, ainsi une strophe (abab cddc ee) si on la considère comme composée d'un (aa) et d'un (abab cddc) lui-même composé de deux strophes de quatre vers. » (BdC). Cette définition pose parfois problème dans la mesure où l'on peut se demander si certaines pièces sont effectivement composées ou si l'on a plusieurs strophes graphiquement regroupées par l'auteur, son éditeur ou son imprimeur. Voir chapitre 2.1.2.

STRUCTURE.

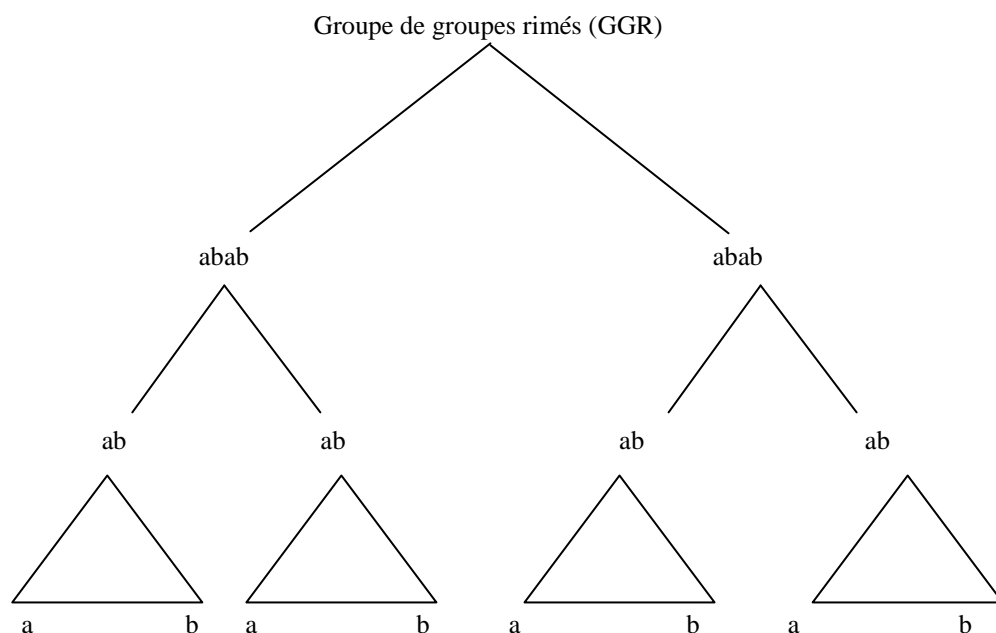
J'emploie le terme de *structure*, dans un sens très général, pour désigner toute organisation concernant le regroupement des vers entre eux, quel qu'en soit le niveau ou la nature. J'oppose ainsi les *structures logiques*, fondées sur la syntaxe et le sens, aux *structures métriques*, fondées sur l'organisation des mètres et des rimes, et compare les deux approches pour valider ou invalider les analyses métriques de première intention. (Voir chapitre 1.3.3)

La structure métrique, telle que définit ci-dessus recouvre plusieurs réalités formelles. J'ai donc été amenée à restreindre les sens de ce terme et à distinguer, dans cet ensemble, deux groupes : les suites de longueur métrique indifférente (qui ne déterminent pas structure supérieure. Ex. suites de aa, de ab, rimes tiercée) et les suites de longueur limitée, ou déterminée, (structures et superstructures*, qui déterminent des structures supérieures)

STRUCTURALE (ANALYSE). Voir **dispositionnelle***.

SUITE⁵³⁰.

Une suite est un ensemble d'unités (hémistiches, vers, groupes de vers, strophes) ordonnées de manière périodique*. Ces unités peuvent comprendre un seul élément (*suites unaires* de type aaaaa) ou plusieurs (*suites complexes binaires* a b a b a b a b, *ternaires* a b c a b c a b c a b c). Elles peuvent aussi composer des suites de niveaux supérieurs. La suite binaire composée des huit unités a b a b a b a b, par exemple, est également une suite unaire de deux unités ab ab ab ab et une suite unaire de quatre unités abab abab :



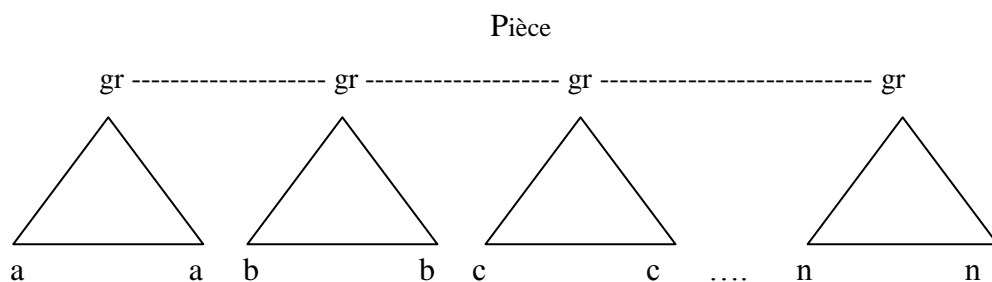
Une suite n'étant pas nécessairement bornée par définition (une suite peut être infinie), cette notion est particulièrement utile pour désigner des suites de longueur métriquement indifférentes. Sont ainsi considérées comme *suites limitées* (groupes*) les suites de longueur déterminée (type strophique) et comme *suites illimitées* les suites de longueur métriquement indifférentes (laises médiévales ou suites d'unités de longueur métriquement indéterminée).

Une suite périodique de (aa), soit (aa bb cc...), est une suite de (aa) en nombre indéterminé, mais chacun de ses éléments, c'est-à-dire chaque (aa), est une suite de type (aaaa...) de longueur constante 2 : cette suite métriquement bornée est donc un groupe. Alors que, dans une suite de laises comme dans les paroles de la *Chanson de Roland*, dont

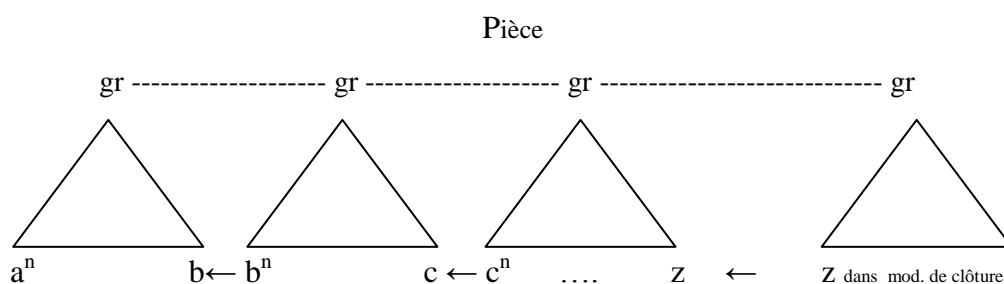
⁵³⁰ Cette définition résulte de plusieurs échanges informels avec B. de Cornulier. Je reprends le contenu de quelques courriels.

chacune est une suite rimique de type (aaaa...) le nombre de vers rimant entre eux varie librement d'une laisse à l'autre :

Exemple de suite illimitée (niveau vers + 2) composée de groupes : suites de modules (aa).



Autre exemple : les suites de modules ($a^n \underline{b}$)



SUPERSTRUCTURE.

« Sont parfois appelées ici superstructures (par rapport au vers) les structures métriques dont les vers sont les éléments, par exemple modules strophiques (éventuellement composés d'un seul vers), strophes, et éventuellement formes globales de poèmes. » (BdC). Voir **structure***, **suite***.

SURNUMERAIRE.

« Se dit spécialement d'une voyelle non-pertinente pour une équivalence de forme globale (*mesure*), les voyelles pertinentes (*métriques*) étant supposées dénombrées (*numéraires*), certains disent, *comptées*. On rencontre les termes *hors-mesures*, *extra-métrique*, à peu près dans le même sens. » (BdC). Je qualifie aussi de *surnuméraires* des vers ou ensembles de vers placés en position détachée à la fin de groupes de vers constitués (**rentrement***).

SYNERESE. Voir **diérèse***.

SYNTAGME VIRTUEL.

« Notion approximative, apparemment pertinente pour traiter de la concordance rythme/sens. Exemple : en supposant que *Ce bandit, comme s'il grandissait sous l'affront* (Hugo) soit 6+6, *grandissait sous l'affront* n'y est pas un syntagme puisque *il* est conjoint (clitique) au mot *grandissait*, mais c'est un syntagme virtuel, en ce sens qu'il pourrait fonctionner comme syntagme par substitution d'un sujet disjoint à *il*, et qu'il exprime la même idée que ce syntagme équivalent. » [...] (BdC)

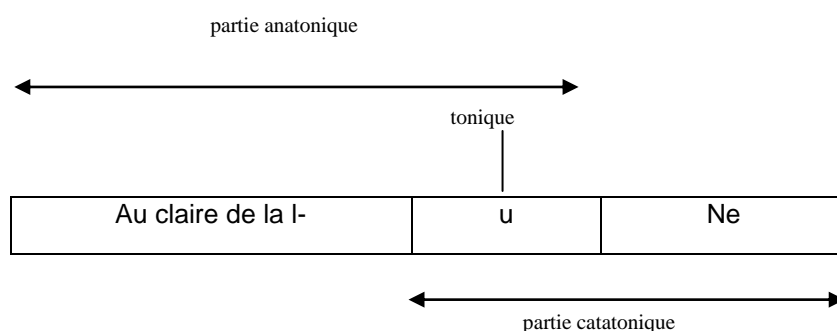
TIERCE RIME (*terza rima*).

Désigne une forme composée de tercets (aba) structurellement équivalents et rétro-enchaînés les uns aux autres de telle sorte, dit B. de Cornulier, « que l'appel de rime de chacun est résolu par le premier vers du groupe suivant (enchaînement intra-strophique b→a) [...]. De telles suites de tercets, pratiquées sur toute une longueur en Italien par Dante dans la *Divine Comédie*, sont connues sous le nom de *terza rima* ou *terce rime* [...] il s'agit de *tercets en chaîne*, rimés en (a*a) ou en (aa*), dont la terminaison non-rimante au sein du groupe est reprise par la paire du tercet suivant sans que l'enchaînement produise de superstructures métriques (par exemple sizains) dont les tercets seraient des éléments. Cela semble être la marque d'une métrique antérieure à celle des classiques en France. [...] En l'absence d'un emboîtement modules/strophes, la complexité de structure est minimale dans des (a*a) en chaîne, puisque (sauf autre procédé) ces tercets ne sont ni composants, ni composés d'autres unités métriques que les vers (et leurs sous-vers, le cas échéant) ; elle est simplement égale à la complexité d'une suite de (aa), ou de (aaa). [...] » (BdC, *Art Poétique*, § 3.5.4).

Ces structures étant des suites métriques constituées de tercets sur deux rimes, la question du bouclage se pose nécessairement. Par ailleurs, il est à noter qu'on peut étendre la notion de tierce rime aux quatrains rétro-enchaînés (aaab) et peut-être aux 2-vers (ab) rétro-enchaînés. Voir la sixième partie.

TONIQUE.

« La *tonique* de la forme d'une expression est la dernière voyelle masculine, par exemple, pour “Au clair de la **lu-ne**”, le /y/ de “lune” ; pour “Comme des ly**re**s, **je**” (début de “Comme des lyres, je tirais les élastiques”), l'*e* instable de “je”. Voir *Dernière voyelle masculine*. La partie *anatonique* comprend la tonique avec ce qui la précède dans l'expression ; la partie *catatonique*, la tonique avec ce qui suit, comme indiqué dans ce schéma :



La partie anatonique de la forme phonétique de “Au clair de la lune”, “Au claire de la **lu-**”, et sa partie catatonique, “**une**”, ont donc la tonique, qui est comme leur base, pour intersection. Le *rythme anatonique* d’une expression est le rythme de sa partie anatonique. Caractérisé en nombre de voyelles, pour « Au clair de la **lune** » (6 syllabes), c’est 5. Le *rythme catatonique* ou *cadence* est le rythme de sa partie catatonique, de longueur 2 pour “Au clair de la **lune**” (cadence de 2 ou féminine) et 1 pour “Comme des lyres, **je**” (cadence de 1, masculine). » (BcD Rimb).

TRANSITION (module de).

J’appelle *module de transition* (mt) un module non saturé placé entre deux modules ou GR qui assure la jonction entre ces deux modules ou GR par un système de rétro-enchaînements. Ce système peut être double (*module de transition complète* ou *mtc*), le module de transition ayant pour première rime la dernière rime du module qui le précède et pour dernière rime, la première du module qui le suit. Exemple : le dizain marotique (abab←**bc**←cdcd), où le cinquième vers rime avec le quatrième et le sixième avec le septième. Il peut aussi être simple, cette double condition n’étant pas totalement remplie parce l’un des modules n’est pas rétro-enchaîné (*module de transition partielle* ou *mtp*). Exemple : (abab←bc ddc), où le module bc est rétro-enchaîné mais le module ddc ne l’est pas. Voir chapitre 5.3.

UNISSONANT.

« Les strophes *unissonantes* sont équivalentes non seulement par leur schéma rimique, comme deux quatrains (abba bccb), mais par leurs terminaisons mêmes, comme deux quatrains (abba abba) dans un sonnet par exemple. » (BdC).

FORMULAIRE

J'emprunte de nouveau largement les marges de B. de Cornulier (*l'Art poétique*, 1995_[123], p. 274 et suivantes dans l'opus cité en bibliographie) pour rédiger ce formulaire.

SCHÉMAS DE LETTRES MAJUSCULES ET MINUSCULES.

abab

« Représente une suite de quatre unités, la 3^e étant équivalente à quelque égard à la première, et la 4^e à la seconde. Le plus souvent, comme chez Martinon, les unités sont des vers et l'équivalence est jugée à l'égard des terminaisons (rime). – Mais le même procédé de notation peut aussi servir au besoin à une équivalence de mesure, ou une identité de mot terminal, etc. » (BdC).

AbaA (dans un schéma de répétition terminale).

« Dans un schéma de répétition (terminale), le fait que deux vers soient représentés par la même lettre, qu'elle soit capitale ou minuscule dans chaque cas, signifie qu'ils se terminent au moins par le même mot (possédant au moins une voyelle métrique ; donc "AbaA" ou "A*aA" peut noter quatre vers dont le premier et les deux derniers ont au moins leur dernier mot identique. De plus, le fait que deux vers soient représentés par la même lettre capitale signifie qu'ils sont identiques mot pour mot (la capitale indique que l'identité est totale) ; donc les mêmes formules précisent, en outre, que le premier et le dernier vers sont identiques mot pour mot. » (BdC).

AbaA (dans un schéma de rimes).

Il s'agit d'une *notation télescopée*, propre aux médiévistes, qu'il ne faut pas confondre avec la notation précédente. Elle signale à la fois des équivalences de rimes et de contenus verbaux. Je reprends l'exemple cité par B. de Cornulier : « Soit un quatrain initial de triolet à schéma de rime abaa, alias a*aa, et à schéma de répétition totale A**A (vers 1 et 4 identiques mot pour mot). La formule en notation télescopée AbaA combine ces deux plans d'information, en indiquant par l'identité de lettre (capitale ou non : A=A=a) que les vers 1, 2 et 4 riment ensemble, et par l'identité de caractère (capitales, A=A) que les vers 1 et 4 sont identiques mot pour mot. Un tel télescopage n'est pas toujours possible (par exemple, pour un quatrain à

schéma de rime *aaaa* et à schéma de répétition *ABAB*⁵³¹ ; de même elle est inapplicable, par exemple, au “Colloque sentimental” de Verlaine. » (BdC).

Je me sers de la notion télescopée essentiellement pour signaler la présence d’un refrain au dernier vers des strophes de ballades et pour noter les répétitions totales dans les triolets (chapitre 7.2.3.1.) et le rabé-raa (chapitre 7.2.7.)

A, B, C, (dans un schéma de mètres).

« = *dix, onze, douze* ... (notation hexagésimale). Dans les schémas de mètres, il est utile de pouvoir éviter, dans certains types de formules, qu’un seul nombre soit exprimé par une série de plusieurs symboles ; ceci permet une notation compacte d’une suite de nombres (notamment entiers de 1 à 12), par exemple « *CC8 CC8* » peut signifier la même chose que « *12 12 8 12 12 8* » en notation décimale. » (BdC).

PARENTHÈSES ET CROCHETS. EXPOSANTS.

PARENTHÈSES COURBES.

« Dans les formules métriques [...] comme dans les relevés métriques, les parenthèses courbes jouent le rôle de frontières de domaine de pertinence des équivalences entre lettres selon la convention suivante :

Convention d’étanchéité des parenthèses courbes. L’équivalence de deux lettres n’est significative que si les deux sont enfermées dans la même paire minimale de parenthèses courbes ().

Ainsi le schéma rimique (*aa aa*), ou même (*[aa] [aa]*) et par suite (*2 [aa]*), signifie que les deux derniers vers riment avec les deux premiers, alors que (*[aa] (aa)*), et par suite (*[2 (aa)]*),

⁵³¹ Cette notation est en fait applicable si l’on suppose, dans une chanson par exemple, deux types de strophes en alternance, l’une étant couplet et l’autre refrain, avec un refrain de type :

Mirlababi, surlababo,	A
Mirliton ribon ribette,	B
Mirlababi, surlababo,	A
Mirliton ribon ribette.	B

On peut affiner cette technique en ayant recours aux exposants et imaginer d’encoder, par exemple, $A^1B^1A^2B^2$, le refrain modifié comme suit de cette hypothétique pièce :

Mirlababi, surlababo,	A^1
Mirliton ribon ribette,	B^1
Surlababi, mirlababo,	A^2
Mirliton ribo ribette.	B^2

A^1 rime avec A^2 et B^1 avec B^2 . A^1 et A^2 , d’une part, B^1 et B^2 , d’autre part, sont équivalents en contenu au sein de la strophe mais, comme cette strophe est un refrain, $A1$ est strictement équivalent à $A1$ dans les autres refrains, $B1$ est strictement équivalent à $B1$ dans les autres refrains etc.

n'indiquent pas qu'il y ait similitude de terminaisons d'un distique à l'autre. En quelque sorte, les parenthèses courbes, et elles seules, sont opaques à la signification d'équivalence par équivalence des lettres d'un même schéma. [...]

Cette convention permet d'exprimer une suite aa bb cc dd ee... de n distiques de rimes plates par le formule $n(aa)$ [ou $(aa)^x$ ou $(aa)^n$]. Son emploi n'est pas restreint aux équivalences de rime, et elle est notamment utile pour la description des schémas de répétition. » (BdC).

CROCHETS.

Dans les formules métriques comme dans les relevés métriques, les crochets jouent le rôle de frontières de domaine de pertinence des équivalences entre lettres selon la convention suivante :

Convention de non étanchéité des crochets. L'équivalence de deux lettres est significative dans et hors des crochets.

Ainsi le schéma rimique [aab ccb], dans une pièce de forme globale 3a, signifie que les deux dernières strophes ont pour timbres de rimes les mêmes timbres que ceux de la première strophe. La pièce se présente alors sous la forme : (aab ccb) puis (aab ccb) puis (aab ccb). Si le schéma rimique avait été (aab ccb), la pièce aurait été de forme (aab ccb) puis (dde ffe) puis (ggh iih). Les crochets sont donc perméables à la signification d'équivalence par équivalence des lettres d'un même schéma. Leur emploi n'est pas restreint aux équivalences de rime, et ils sont notamment utiles pour la description des schémas de répétitions.

EXPOSANTS ET INDICES.

$(aa)^x$, $(ab)^x$ ou $(a^m b)^x$

La présence de x en exposant indique une structure en suite de longueur métriquement non déterminée. Cette notation s'applique aux *rimes doublettes* de la troisième partie (schéma aa bb cc dd ee etc.), aux modules rétro-enchaînés qui ne forment pas de structure supérieure (voir sixième partie – schéma ab bc cd de etc., schéma aaab bbbc cccd etc., aba bcb cdc etc.) Elle s'applique aussi, par défaut, aux rimes doublettes à double analyse (combinaison de groupes aa et ab. Voir 6.2). Lorsque la suite est courte et qu'elle tend à être analysable comme une superstructure, je développe la formule sauf si les deux analyses (suite illimitée et/ou superstructure) sont possibles (voir chapitre 3.3). Je recours également à l'exposant x pour signaler un doublement ou un triplement de groupe rimé. Enfin, je donne parfois une valeur à ce x. Ainsi,

1. $(ab ab)^x$ équivaut à (abab) (cdcd) (efef) etc...

2. $(aa)^4$ équivaut à $(aa\ bb\ cc\ dd)$ (structure 2-2-2-2-v) mais pas à $(aa\ bb / cc\ dd)$ (structure 2-2/2-2-v)

$(a^m b)$ ou $(a^n b)$

Notation équivalant à un module de $m+1$ vers dont le schéma rimique comprend deux timbres, a et b , a étant la rime secondaire et b la rime principale. Cette notation ne tient pas compte de l'inversion. Elle correspond donc, sur le corpus, aux modules dits classiques :

- | | | | | |
|----|--------|-------------------------|--------------------|--------|
| 3. | b | alias a (si $m = 0$) | | |
| 4. | ab | (si $m=1$) | équivalent inversi | ba |
| 5. | aab | (si $m=2$) | ” ” | aba |
| 6. | $aaab$ | (si $m=3$) | ” ” | $aaba$ |

$(a^m b / a^n b)$

Notation équivalant un groupe rimé de deux modules respectivement de $m+1$ vers et $n+1$ vers dont le schéma rimique comprend deux timbres, a et b , a étant la rime secondaire et b la rime principale. Cette notation ne tient compte ni de l'inversion ni d'une éventuelle réduction structurelle. Elle représente, en conséquence, sur le corpus, les groupes rimés suivants :

Sans réduction structurelle		Avec réduction structurelle	
Formes simples	Formes inversées	Formes simples	Formes inversées
bb (alias aa)	-	-	-
ab / ab	ab / ba	-	-
aab / ab	aab / ba	-	-
ab / aab	-	-	-
aab / aab	-	aab / ccb	-
$aaab / aaab$	-	-	-

a_{4+6}

L'indice, après une lettre signalant une équivalence rimique, indique le mètre. Ce vers rime avec un autre vers de type a et est un décasyllabe 4+6-voyelles.

NOTATIONS D'ANALYSE MODULAIRE

- GR : groupe rimé
 GGR : groupe de groupes rimés
 M : module

GM	: groupe de modules
GGRM	: groupe associant un/des gr et un/des module(s). Ordre et nombre des GR et des modules indifférents.
Mt	: module de transition
Mtc	: module de transition complète
Mtp	: module de transition partielle
E	: enchaînement
GGRE	: groupes rimés liés par la relation d'enchaînement rétrograde
GME	: modules liés par la relation d'enchaînement rétrograde
GGRME	: groupe associant un/des gr et un/des module(s) liés par la relation d'enchaînement rétrograde.

Toutes ces notions sont définies dans le glossaire.

NOTATIONS COMPLÉMENTAIRES.

ASTERISQUE (dans un schéma de rime).

Indique la présence d'un rentrement dans un rondeau (chapitre 7.2.)

ESPACE (dans un schéma de rimes).

Signale une frontière non définie. Il peut donc s'agir d'une frontière de modules, de groupes rimés ou de groupes de groupes rimés.

VIRGULE DE DEMARCATION (dans un schéma de rimes).

« Dans une notation métrique, une virgule peut indiquer que l'unité (supérieure au vers) qui la précède est graphiquement individualisée, de quelque manière que ce soit. » (BdC).

Le plus souvent, cette marque se traduit chez Marot par la présence d'un alinéa. Ainsi, les strophes du psaume 103 (t. II, p. 611), par exemple, peuvent-elles être décrites comme ayant un schéma rimique de type (aab, ccb), la première virgule indiquant la présence de deux versets démarqués par des alinéas dans le sizain et la seconde signalant que chaque sizain est graphiquement isolé par un blanc typographique.

TIRET (hors schémas de rimes ou schémas numériques).

Notations de type : n-syllabe ou n-voyelle, n-vocalique, m-n-syllabe ou m-n-voyelle.

« Une expression est dite *n-syllabique* (ou *-vocalique*) si elle a *n* syllabes (ou voyelles, si on ne prend que celles-ci en considération) ; un terme de type *n-syllabe* ou *n-voyelle* peut

désigner un vers de *n* syllabes ou voyelles. Traditionnellement, *n* est exprimé en frangrec, par exemple *dodécasyllabe* ou *hendécasyllabe* désignent souvent des vers de douze ou onze syllabes respectivement. Chez les métriciens français contemporains, il s'agit généralement des seules syllabes métriques ; mais chez des métriciens antérieurs ou à propos de métrique italienne par exemple, ce nombre peut comprendre d'éventuelles surnuméraires, en sorte qu'un *hendécasyllabe* nommé à l'italienne, désignant un vers qui a le plus souvent, mais pas toujours, onze syllabes dont dix seulement sont métriques, peut être un *décasyllabe* à la française.

Pour faciliter la lecture et l'intelligence rapide des données, *n* est exprimé ici en français, et même écrit en chiffres arabes, en sorte que *8-syllabe*, *9-syllabe*, *11-syllabe* (en abrégé 8s, 9s, 11s), sont ici synonymes d'*octosyllabe*, *ennéasyllabe*, *hendécasyllabe*, termes plus savants, mais non plus informatifs.

D'autre part, un alexandrin classique étant tel en vertu du fait qu'il est composé de deux éléments de six syllabes chacun, et non en vertu du fait qu'il possède au total douze syllabes, pourra être désigné comme *6-6-syllabe* ou abrégé *6-6s*, voire *6-6* (lire *six-six-syllabe*, ou *six-six*). Ce mode de désignation permet de nommer distinctement le 4-6-syllabe (grand mètre classique) et le 5-5-syllabe (mètre du style chansonnier) souvent confondus sous le terme de *décasyllabe*, terme ne les caractérisant que par leur longueur totale commune, non perceptible et non directement pertinente. » (BdC).

TIRET (dans un schéma de rimes ou un schéma numérique).

Notation de type : *n*-vers.

« *Monostiche*, *distique*, *tercet*, *quatrain*, *quintil* ou *cinquain*, *sizain* (parfois écrit *sixain*), *septain*, *huitain*, *nonain*, *dizain*, *onzain*, *douzain*... désignent souvent des groupes métriques de respectivement un à douze vers (on trouve même *quatorzain* pour *sonnet* !). Cette désignation a le mérite d'être simple, claire et ordonnatrice ; mais parfois elle conduit à confondre des strophes n'ayant rien en commun que leur nombre total de vers, ou à ne pas marquer ce qu'on parfois en commun des strophes de nombre totaux différents.

Parallèlement à la notion de *n*-syllabe ou de *m-n*-syllabe pour un vers de mesure *n* ou *m-n*, un *6-vers* (abrégé 6V [ou 6-v. ou 6v.]) peut désigner un sizain, et des termes tels que *3-3-vers* (abrégé 3-3V [ou 3-3-v.]) ou un *4-2-vers* (abrégé 4-2V [ou 4-2-v.]) désignent un groupe métrique composé de deux tercets comme un sizain classique, ou d'un quatrain et d'un distique comme dans le style chansonnier (spécification du *format*). Cette notation permet des regroupement par parenthésage ; ainsi le format d'un dizain classique formé d'un quatrain suivi d'un sizain lui-même formé de deux tercets peut être noté comme 4-(3-3)V ou 4-[3-3]V.

Certaines illusions communes seraient dissipées si on ne disposait pas seulement de termes pseudo-génériques tels que « le décasyllabe » ou « le sizain », notions (généralement) creuses recouvrant des choses aussi hétérogènes que le 4-6 et le 5-5-syllabes, ou les 3-3V (comme aab ccb) et les 4-2V (comme abab cc). » (BdC).

Je reprends très largement ces notations pour décrire les (super)structures métriques du corpus. J'ai cependant légèrement modifié les abrégés (formules miennes entre crochets). J'ai également converti, plus largement, les notations des structures complexes en utilisant un système de barres obliques à la place du système par parenthésage.

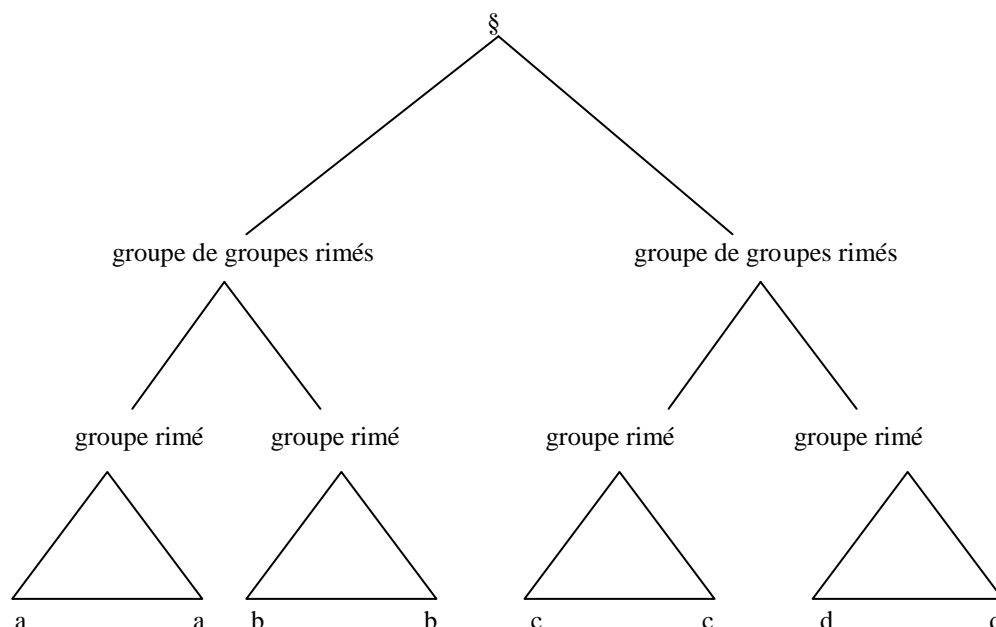
BARRE OBLIQUE (simple, double voire triple dans un schéma de rimes ou un schéma numérique).

Si les tirets indiquent une frontière modulaire, les barres obliques signalent une frontière de groupes de groupes rimés dans les schémas à quatre niveaux et plus.

Exemple : (aabb / ccdd)

Equivalence numérique : 2-2/2-2-v.

Equivalence sous forme arborescente :

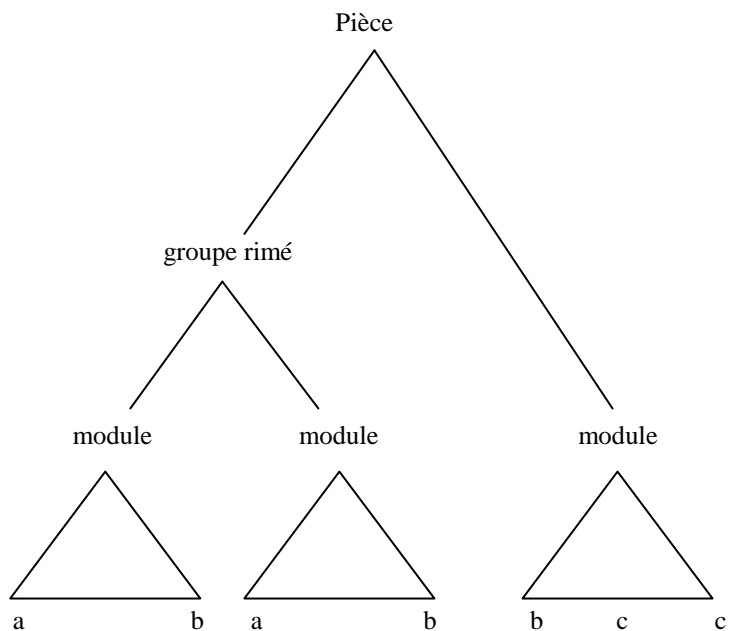


Elle signale également une frontière entre deux groupes de nature différente dans les schémas à quatre niveaux et plus.

Exemple : (abab / bcc)

Equivalence numérique : 2-2/3-v.

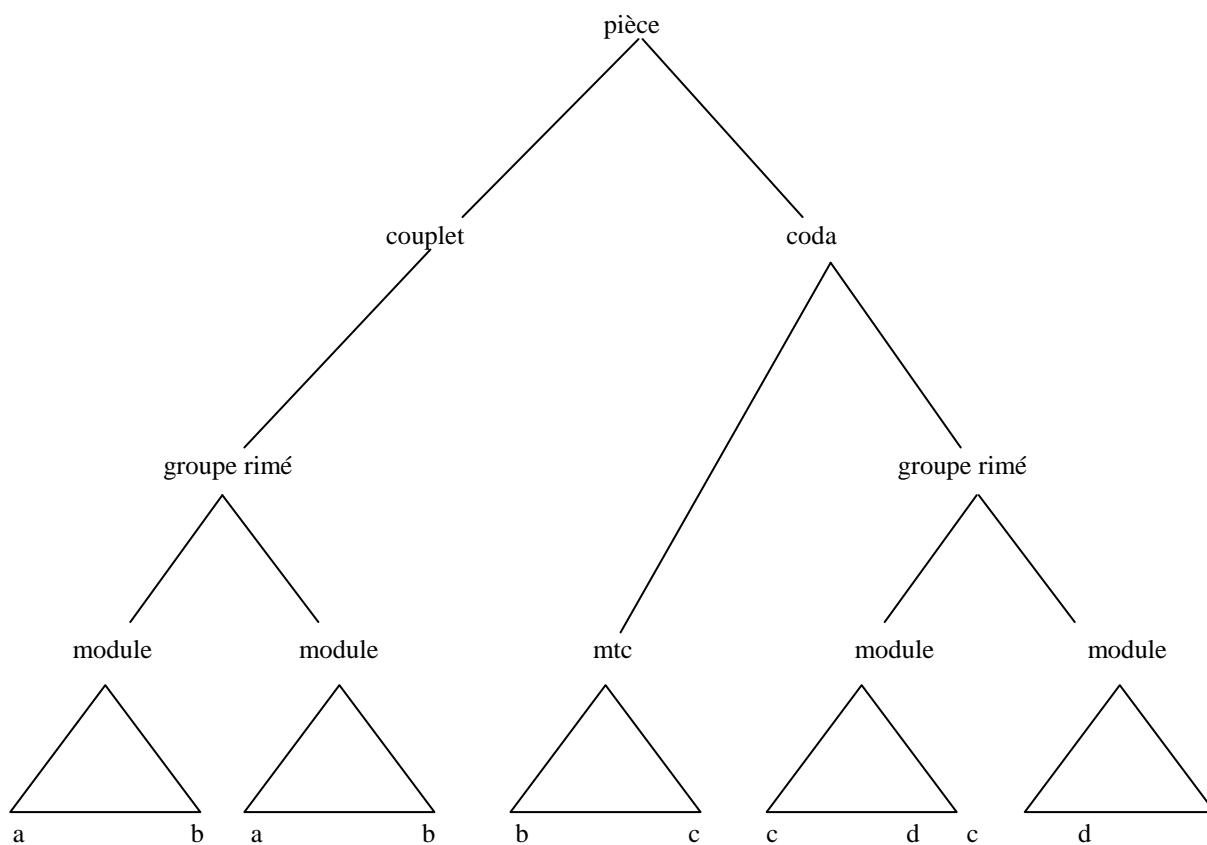
Equivalent sous forme arborescente :



Exemple : (abab / bc cdcd)

Equivalence numérique : 2-2//2/2-2-v.

Equivalent sous forme arborescente :

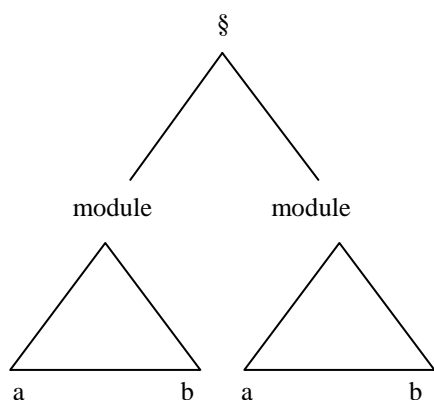


Elle signale enfin, par extension, une frontière de modules dans les schémas à trois niveaux.

Exemple : (ab / ab)

Equivalence numérique : 2-2-v.

Equivalence sous forme arborescente :



Dans un schéma de forme de pièce ou de schéma de rimes, la barre oblique peut également être, comme chez B. de Cornulier, symbole d'une alternative : « La formule "8a/7b", abrégée en "8/7", signifie que le poème est formé d'une séquence de 8 unités d'un certain type a, et de 7 unités d'un certain type b, mélangées ; ces unités seront généralement des stances ou strophes ; sauf indication contraire, il est supposé qu'elles sont ordonnées en séquence périodique a b a b a b a b a b a b a, à commencer par le type a. Dans le champ des schémas de rimes [d'un relevé métrique], par exemple, la formule "(abab), / (aab ccb)," signifiera alors que chaque strophe est du type (abab), qui est le type a, ou du type (aab ccb), qui est le type b.

SOULIGNEMENT.

« Les séquences de lettres A O I et I O A, inverses l'une de l'autre, sont à la fois semblables par leur ordre interne et différentes par leur orientation ; cette orientation est automatiquement impliquée, en l'absence d'indication contraire, par le fait que notre écriture est généralement orientée (de gauche à droite) ; on convient [...] de [la] neutraliser au besoin par soulignement : ainsi les formules soulignées A O I et I O A seront par convention synonymes, exprimant l'une comme l'autre par définition, non la chaîne orientée A O I, ou la chaîne orientée I O A, mais simplement la *chaîne* (non orientée) qui peut se présenter, d'une manière éventuellement indifférente, sous l'une ou l'autre de ces formes. Ainsi on peut noter indifféremment 4-6 ou 6-4 par 4-6, formule qui ne précise pas si le 4 [syllabe] précède ou suit le 6 [syllabe] ; de même, si cela paraît pertinent, on peut exprimer indifféremment ab ab ou ab ba, ou leur mélange, par ab ab, voire 2 ab ; ou même aab ccb et aab cbc, ou leur mélange, par aab ccb ». (BdC).

FLECHE ORIENTEE A GAUCHE.

Signale un rétro-enchaînement. Voir glossaire.

CRITERES METRICOMETRIQUES : F, M, C, P, s ; FMCPs.

«Un vers peut être codé, par exemple, F4, si sa 4^e voyelle est féminine ; P4 ou C4, si elle appartient, respectivement, à une préposition monovocalique ou à un clitique suivi sans interruption de sa base ; M4, si elle est préconclusive d'un "mot" (antérieure, dans un mot, à sa dernière masculine). Il est parfois utile d'utiliser en outre le codage s4 pour indiquer que la 4^e syllabe, non féminine, est suivie d'une féminine (un vers s4 est donc F5). » (BdC). Les critères métricométriques sont particulièrement rentables pour l'analyse de la structure interne des vers. Ce type d'encodage peut être employé à l'analyse des structures externes aux vers, il suffit alors non pas d'encoder chaque voyelle d'un vers mais chaque dernière voyelle des vers de la strophe que l'on veut décrire.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES⁵³²

⁵³² Merci à Jean-Charles Monferran pour sa patience et pour ses précieuses indications bibliographiques, que j'ai partiellement reprises.

Sources

Editions originales des textes de Clément Marot⁵³³

- 1532, *L'ADOLESCENCE CLEMENTINE. Autrement, les œuvres de Clement Marot de Cahors en Quercy [...]*, éd. Etienne Roffet, à l'enseigne du Faulcheur, Paris. (texte C de Defaux). B.N.F. NUMM -70121 [1]
- 1533, *Ladolence clementine. Ce sont les œuvres de Clement Marot nouvellement imprimeez [...]*, éd. François Juste, Lyon. (texte C³). [2]
- 1533-1534, *LA SUITE de L'adolescence Clementine, dont le contenu s'ensuyt [...]*, éd. Etienne Roffet, à l'enseigne du Faulcheur, Paris. (texte F). [3]
- 1534a, *L'adolescence Clementine, aultrement les Œuvres de Clément Marot [...]*, éd. Etienne Roffet à l'enseigne du Faulcheur, Paris. B.N.F. NUMM-72276. [4]
- 1534b, *Premier Livre de la Metamorphose d'Ovide. Translate de Latin en François par Clement Marot*, éd. Etienne Roffet. (texte F²). [5]
- 1538a, *LES ŒUVRES DE Clement Marot de Cahors, Valet de chambre du Roy [...]*, éd. Etienne Dolet, Lyon. (texte G). B.N.F. NUMM-70238 [6]
- 1538b. *LES ŒUVRES DE Clement Marot Valet de chambre du Roy. Desquelles le contenu sensuyt [...]*, éd. Gryphius, Lyon. (texte H). B.N.F. NUMM-72558 [7]
- 1539, *LES ŒUVRES DE Clement Marot de Cahors, Valet de chambre du Roy [...]*, éd. François Juste, Lyon. (texte H¹). B.N.F. NUMM-72559 [8]
- 1542, *LES ŒUVRES DE Clement Marot de Cahors, Valet de chambre du Roy [...]*, édition augmentée d'Etienne Dolet. (texte O). [9]
- 1543a, *Trente deux Pseaulmes de David, translatez, et composez en rythme francoyse par Clement Marot [...]*, éd. Etienne Roffet, Paris. (texte N). [10]
- 1543b, *LES ŒUVRES DE Clement Marot de Cahors, Valet de chambre du Roy [...]*, édition augmentée d'Etienne Dolet. (texte L). B.N.F. NUMM-72184 [11]
- 1544a, *LES ŒUVRES DE Clement Marot, de Cahors, vallet de chambre du Roy. Plus amples, & en meilleur ordre que paravant*, éd. Guillaume Roville, à l'enseigne du Rocher, Lyon. (texte P). B.N.F. NUMM-72060 [12]

⁵³³ Je signale entre parenthèses les équivalences avec mon édition de référence (G. Defaux 1996 et 1993_[19]). J'indique aussi, quand elle existe, la cote de la version numérisée par la Bibliothèque Nationale de France (mention B.N.F. suivi de la cote, après la référence). Par ailleurs, les textes les plus anciens sont également numérisés sur gallica : <http://gallica.bnf.fr/>

- 1544b, *L'Enfer de Clement Marot de Cahors en Quercy [...]*, éd. Etienne Dolet, Lyon. (texte O3). B.N.F. NUMM-71322. [13]
- 1546, *LES ŒUVRES de Clement Marot [...]*, éd. Jean de Tournes, Lyon. (texte Q). [14]
- 1547a, *LES ŒUVRES de Clement Marot [...]*, éd. Guillaume Roville, à l'enseigne du Rocher, Lyon. (texte R). B.N.F. NUMM-109342 [15]
- 1547b, *EPIGRAMMES DE CLEMENT MAROT, faictz à l'imitation de MARTIAL*, éd. Marnef, à l'enseigne du Pélican, Poitiers. (texte S). NUMM-70 334 [16]

Editions critiques des œuvres de Clément Marot

- 1964, *Clément Marot*, éd. Claude Mayer, Paris, Seghers. [17]
- 1987, *L'Adolescence clémentine*, éd. Frank Lestringant, Paris, Gallimard, nrf, coll. Poésie/Gallimard. [18]
- 1990-1993, *Œuvres poétiques*, éd. Gérard Defaux, 2 tomes, Paris, Bordas, coll. Classiques Garnier. Le texte du premier tome a été réédité en 1996 chez Dunod. [19]
- 1999, *Œuvres complètes*, éd. Claude Mayer, 5 tomes, Genève, Slatkine reprints, diffusion, Paris, Champion. [20]
- 2005, *L'Adolescence clémentine*, éd. François Roudaut, Paris, Le Livre de poche. [21]
- 2007-2009, *Œuvres complètes*, éd. François Rigolot, 2 tomes, Paris, GF-Flammarion. [22]

Arts poétiques et arts de seconde rhétorique

- ANEAU Barthélemy, *Quintil horatian*, Lyon, Jean Temporal, 1551. Édition moderne par F. Goyet dans *Traité de poétique et de rhétorique...*, p. 204-233, et par J.-C. Monferran dans son édition de *La Deffence*, p. 299-361. [23]
- ANONYME, après 1411- avant 1432 ?, *Règles de la seconde Rhétorique*, édité par Ernest Langlois, 1902_[41], p. 11-103. [24]
- ANONYME, ~1524 ou ~1525, *Art de Science de Rhétorique*, édité par Ernest Langlois, 1902_[41], p. 265-426. [25]
- ANONYME, 1525 ou 1540 ? (l'Anonyme lorrain), *Traité de l'Art de Rhétorique*, édité par Ernest Langlois, 1902_[41], p. 199-213. [26]
- ANONYME, ~1500, *Traité de Rhétorique*, Lyon, édité par Ernest Langlois, 1902_[41], p.253-264. [27]
- ARISTOTE, 1980, *La Poétique*, éd. Roselyne Dupont-Roc & Jean Lallot, Paris, Seuil. [28]

- BOILEAU Nicolas, 1674, *L'Art poétique* dans *Œuvres diverses*, Paris, D. Thierry. Editions modernes dans les *Œuvres complètes* de Boileau, éd. A. Adam, Paris, Bibliothèque de la Pléiade, 1966 ou dans *Satires, Epîtres, Art poétique*, éd. J.-P. Collinet, Paris, nrf, coll. Poésie/Gallimard, 1985.[29]
- BOISSIERE Claude (de), 1554, *Art poetique reduict et abrégé, en singulier ordre et souveraine methode pour le soulas de l'aprehension et recreation des espritz*, Paris, Annet Briere, (Sorb. Rra 247, Slatkine Reprints, 1972). Réédité régulièrement, à partir de 1556, à la suite de l'*Art Poétique François* de Sébillet sans nom d'auteur. p. 228-265 dans l'édition de 1556 de Sébillet. [30]
- DESCHAMPS Eustache, 1392, *Art de dictier et de fere chançons, balades, virelais et rondeaulx*, dans *Œuvres complètes*, t. VII, éd. G. Raynaud, Paris, Firmin-Didot, 1891, p. 266-292.
- DOLET Etienne,
1540, *La manière de bien traduire d'une langue à l'autre, d'avantage de la punctuation de la langue françoise*, éd. Etienne Dolet, Lyon. B.N.F. NUMM-72415 [32]
1556, *De la poinctuation de la langue françoise*, publié dans Thomas Sébillet, 1556^[51], p.267-275. [33]
- DU BELLAY Joachim, 1549, *La Deffence, et illustration de la langue françoise*, Paris, Arnoul L'Angelier, 1549. Édition par H. Chamard, Nouvelles éditions par J.-C. Monferran, Genève, Droz, TLF, n°543, 2008 (2001) et par F. Goyet, dans les *Œuvres complètes de J. Du Bellay*, dir. O. Millet, Paris, H. Champion, 2003, vol. I, p. 13-461. [34]
- DU PONT Gratien, 1539, *Art et science de rhetoricque metriffiee. Avec la diffinition de synalephe, pour les termes qui doibvent synalepher, et de leurs exceptions. Les raysons pourquoi synalephent, et pourquoy non. Choses encores non specifiees, ny illucidees par les auteurs qui ont compose sur le dit Art, en langue française, jusques au present*, Toulouse, Nicolas Vieillard, 1539 (Slatkine Reprints, 1972). B.N.F. NUMM-70505. [35]
- FABRI Pierre, 1521, *Le Grand et vray art de pleine rhetoricque*, Rouen, Thomas Rayer et Simon Gruel, 1521(Slatkine Reprints, 1972). Édition moderne par A. Héron, Société des bibliophiles normands, Rouen, A. Lestringant, 1889-1890 (Slatkine Reprints, 1969 - Regroupe en un volume le livre sur la rhétorique et celui sur la poétique). [36]
- FOUQUELIN Antoine, 1555, *La Rhetorique françoise*, Paris, A. Wechel. Edition « nouvellement reveüe et augmentée », Paris, A. Wechel, 1557 (B.N.F. NUMM 83871). Édité par F. Goyet, *Traité de poétique et de rhétorique...*, p. 345-464 (texte de 1557). [37]

- GOYET Francis éd, 1990, *Traité de poétique et de rhétorique de la Renaissance*, Paris, Livre de Poche, coll. Classique de Poche. [38]
- HORACE, 1967, *Art poétique*, éd. François Richard dans un recueil intitulé *Œuvres*, Paris, GF-Flammarion. [39]
- HERENC Baudet, 1432, *Le Doctrinal de seconde rhétorique*, édité par Ernest Langlois, 1902^[41], p. 104-198. [40]
- LANGLOIS Ernest éd., 1902, *Recueil d'arts de seconde rhétorique*, Paris, Imprimerie nationale, (Slatkine Reprints, 1974). Ce recueil comprend sept arts de rhétorique métrifiée du XVe siècle (dont celui attribué à Jean Molinet), et un « art et science de rhétorique vulgaire », traité manuscrit et anonyme, du XVIe siècle (BNF ms fr. 12434). URL : <http://www.archive.org/details/recueildartsdese00languoft>. [41]
- LEGRAND Jacques, vers 1400, *Archiloge Sophie*, éd. E. Beltran, Paris, Genève, Slatkine, 1986. Voir notamment le chapitre 23 consacré aux « rimes et comment se doivent faire », 141-144, chapitre édité isolément par Ernest Langlois dans son *Recueil d'arts de seconde rhétorique*, p. 1-10 et les chapitres 25, 26 et 27, p. 149-155, « De Poeterie et comment on doit user de icelle », « Des Poetes et de leurs diversités », « Des Poetes solempnelz et de leur renommée ». [42]
- MOLINET Jean, 1477-1493, *Art de Rhétorique vulgaire*, édité par Ernest Langlois, 1902^[41], p.214-252. [43]
- MOLINIER Guilhem, entre 1330 et 1356, *Las Flors del gay saber : estier dichas las leys d'amors / Les fleurs du gai savoir : autrement dites les lois d'amour*, édition par A.-F. Gatién-Arnoult, traduction par le Marquis d'Aguilar, revue et complétée par A.-F. Gatién-Arnoult, J.-B. Paya, Toulouse, 1841. [44] Texte également publié par Joseph Anglade sous le titre *Las Leys d'amors : manuscrit de l'Académie des Jeux Floraux*, 4 tomes, Toulouse, Privat, 1919-1920. [45]
- MOURGUES Michel, 1684, *Traite de la poesie françoise*, Toulouse, Vve J.J. Boude. Edition Genève, Slatkine, 1968 (réimpression de l'édition de Paris, 1724). [46]
- PELETIER Jacques, 1555, *L'Art poétique*, Lyon, Jean de Tournes et G. Gazeau, 1555 (Slatkine Reprints, 1971 et B.N.F. NUMM 50825). Édité par A. Boulanger, Paris, Belles Lettres, 1930 et par F. Goyet, *Traité de poétique et de rhétorique...*, p. 235-344. Nouvelle édition, à paraître, dans le cadre des *Œuvres complètes* de Jacques Peletier, chez H. Champion, par M. Jourde et J.-C. Monferran. [47]
- RONCARD Pierre de, 1565, *Abregé de l'art poétique françois*, Paris, G. Buon (B.N.F. NUMM 7023, Slatkine Reprints, 1972). Édité dans les *Œuvres complètes* de Ronsard par P. Laumonier, Paris, Didier, 1949 (t. XIV, p. 3-38), par F. Goyet, *Traité de poétique et de*

rhétorique..., p. 465-493 et dans les *Œuvres complètes de Ronsard*, Paris, Gallimard, coll. Pléiade, 1994, éd. J. Céard, D. Ménager, M. Simonin, t. II, p. 1175-1189. L'*Abbrégé* est repris dans l'édition des *Œuvres* de 1567, 1571 et 1572, mais exclu des *Œuvres* de 1578 et 1584. Outre l'édition originale, le texte connaît deux éditions séparées : à Rouen, chez Jean et Pierre Gaultier, avec un double millésime 1565 (Arsenal, 8° BL 8589) ou 1566 (B.N.F. NUMM 53017) et à Paris, chez Guillaume Linocier, 1585, (B.N.F. NUMM 70021, Slatkine Reprints, 1972). [48]

993-1994, *Œuvres complètes*, éd. J. Céard et D. Ménager, M. Simonin, 2 tomes, Paris, Gallimard, coll. Pléiade. [49]

SEBILLET Thomas, 1548, *Art Poétique François. Pour l'instruction de's jeunes studieus, et encor peu avancéz en la Pöésie Françoise*, Paris, Gilles Corrozet ou Arnoul L'Angelier, (B.N.F. NUMM-72408). Édition moderne par F. Gaiffe, Paris, 1910 (mise à jour par F. Goyet, Paris, S.T.F.M., 1988). Nouvelle édition par F. Goyet dans les *Traitées de poétique et de rhétorique de la Renaissance*, Paris, Livre de poche, 1990, p. 38-183. [50]
Sept éditions du texte au XVI^e siècle dont l'édition Thibaud Payan, 1556, Lyon. B.N.F. NUMM-72623. [51]

Recueils et anthologies poétiques

CEARD Jean et TIN Louis-Georges, 2005, *Anthologie de la poésie française du XVI^e siècle*, Paris, Gallimard, nrf, coll. Poésie/Gallimard. [52]

CHARLES D'ORLEANS, 2001, *En la forêt de longue attente*, éd. Gérard Gros, Paris, Gallimard, nrf, coll. Poésie/Gallimard. [53]

CHARTIER Alain, 1529, *Les œuvres de feu maistre Alain Chartier en son vivant secrétaire du feu roy Charles septiesme du nom*, éd. Galliot Du Pré, Paris. [54]

CRETIN Guillaume, 1527, *Chantz royaulx, oraisons et aultres petitiz traictez [...]*, éd. François Charbonnier, Paris. B.N.F. NUMM-71467 [55]

DELVAILLE Bernard, 1991, *Mille et cent ans de poésie française, de la séquence de Sainte Eulalie à Jean Genet*, Paris, Robert Laffont, coll. Bouquin. [56]

DESCHAMPS Eustache, 1878-1903, *Œuvres complètes de Eustache Deschamps*, éd. Firmin Didot, Paris. [57]

DU BELLAY Joachim, 1550, *L'Olive augmentee depuis la premiere edition. La Musagnoemachie et aultres œuvres poétiques*, Paris, imprimé par Maurice Menier pour Gilles Corrozet et Arnoul l'Angelier. B.N.F. NUMM-70784 [58]

DU GUILLET Pernette, 1983, *Rymes*, dans Labé, Louise, 1983^[64]. [59]

DOLET Etienne ;

1544, *Le second enfer d'Estienne Dolet*, [...], publication Maistre, Paris. B.N.F. NUMM-71323. [60]

1829, *Cantique d'Estienne Dolet, prisonnier à la Conciergerie de Paris*, [...] Lyon, réimprimé à Paris par Guiraudet. B.N.F. NUMM-5814539 [61]

DOTTIN Georges, 1991, *Chansons françaises de la Renaissance*, Paris, Gallimard, nrf, coll. Poésie/Gallimard. [62]

DUFOURNET Jean, 1989, *Anthologie de la poésie lyrique française des XII^e et XIII^e siècles*, Paris, Gallimard, nrf, coll. Poésie/Gallimard. [63]

LABE Louise, 1983, *Œuvres poétiques*, éd. Françoise Charpentier, Paris, Gallimard, nrf, coll. Poésie/Gallimard. [64]

LAURENS Pierre, 2004, *Anthologie de la poésie lyrique latine de la Renaissance*, Paris, Gallimard, nrf, coll. Poésie/Gallimard. [65]

LEMAIRE DE BELGES Jean, 1969, *Œuvres*, publication J. Stecher, fac simile, Stalkine reprints. B.N.F. NUMM-4497 à 4450. [66]

LORRIS Guillaume de et MEUN Jean de, 1992, *Le Roman de la Rose*, éd. Armand Strubel d'après les manuscrits BN 12786 et BN 378, Paris, Livre de Poche, coll. Lettres Gothiques. [67]

MACHAUT Guillaume de,

1301-1400, *Livre de maistre GUILLAUME DE MACHAUT, là où sont balades e chansons royaux, et complaints et rondiaux non mises en chant*, manuscrit de Jean duc de Berry. [68]

1909, *Poésies lyriques*, éd. V. Chichmaref, 2 tomes, Paris, Champion. [69]

1999, *Le Livre du Voir Dit (Le Dit véridique)*, édition critique et traduction par Paul Imbs. Introduction et révision par Jacqueline Cerquiglini-Toulet, Paris, Livre de Poche, coll. Lettres Gothiques. [70]

MALHERBE François de, 1971, *Poésies*, éd. Antoine Adam, Gallimard, nrf, coll. Poésie/Gallimard. [71]

MAROT Jean,

Sd. *Le recueil de Jehan Marot de Caen, poète et escrivain de la magnanime royne Anne de Bretagne*, éd. Etienne Roffet, à l'enseigne du faulcheur, Paris. B.N.F. NUMM-70795. [72]

1532, *Sur les deux heureux voyages de Gênes et Venise victorieusement mys à fin par le très chrestien roy Loys douziesme de ce nom, ...*, éd. Etienne Roffet, à l'enseigne du faulcheur, Paris. [73]

1970, *Œuvres*, fac simile, Stalkine reprints. B.N.F. NUMM-4525 [74]

- 1999, *Les deux recueils*, éd. Gérard Defaux et Thierry Mantovani, Droz. [75]
- PELETIER DU MANS, Jacques,
 1547, *Les Œuvres poétiques de Jacques Peletier du Mans*, impression M. de Vascosan. B.N.F. NUMM-5449789 [76]
 1555, *Dialogue de l'ortographe e prononciacion francoese [...]*, éd. Jean de Tournes, Lyon. B.N.F. NUMM-79268 [77]
- PETRARQUE, 2004, *Canzoniere*, éd. Pierre Blanc, Paris, Classiques Garnier. [78]
- RENARD Jean, 1979, *Le Roman de la rose ou de Guillaume de Dole*, éd. Félix Lecoy, Paris, Champion. [79]
- ROUBAUD Jacques, 1990, *Soleil du soleil. Anthologie du sonnet français de Marot à Malherbe*, Paris, Gallimard, nrf, coll. Poésie/Gallimard. [80]
- SAINT-GELAIS Mellin de, 1547, *Œuvres de luy tant en composition que translation [...]*, P. de Tours, Lyon. B.N.F. NUMM-70128 [81]
- SAINT-GELAIS Octavien de, 1519, *Le séjour d'honneur [...]*, A. Vérard, Paris. B.N.F. NUMM-70677 [82]
- SCEVE Maurice, 1984, *Délie, Objet de plus haute vertu*, éd. Françoise Charpentier, Paris, Gallimard, nrf, coll. Poésie/Gallimard. [83]
- VILLON François,
 1533, *Les œuvres de François Villon [...]*, éd. Clément Marot, imprimeur Galliot du Pré, Paris. [84]
 1973, *Poésies*, éd. Jean Dufournet, Paris, Gallimard, nrf, coll. Poésie/Gallimard. [85]

Ouvrages collectifs

- HECATOMPHILE, de vulgaire Italien tourné en langaige François, Les Fleurs de Poesie Françoise, recueil collectif*, (sd), éd. Galliot du Pré, Paris. [86]
- Le Jardin de plaisance et fleur de rethorique*, 16.., éd. Martin Boullon Lyon. [87]

Autres ouvrages littéraires

- MARGUERITE D'ANGOULEME (reine de Navarre),
 1533, *Le Miroir de tres Chrestienne Marguerite de France [...]*, impression Antoine Augereau, Paris. [88]
 1547, *Les Marguerites de la Marguerite*, éd. Jean de Tournes, 2 volumes, Lyon. [89]
 1991, *L'Heptaméron*, éd. Michel François, Paris, Bordas, coll. Classique Garnier. [90]

RABELAIS François,

1972, *Pantagruel*, éd. Pierre Michel, Paris, Le Livre de Poche, coll. Classiques de poche. [91]

1993, *Gargantua*, éd. Françoise Joukovsky, Paris, GF-Flammarion. [92]

1993, *Le Tiers Livre*, éd. Françoise Joukovsky, Paris, GF-Flammarion, Paris. [93]

1997, *Le Quart-livre*, éd. Guy Demerson, Paris, Seuil, Point. [94]

Critiques

Sur Clément Marot

BERTHON Guillaume et LE FLANCHEC Vân Dung, 2006, *Clément Marot, L'Adolescence clémentine*, Neuilly, Atlante, coll. Clefs concours, Lettres XVI^e siècle. [95]

CERQUIGLINI-TOULET Jacqueline, 2005, « Marot et Villon », *Villon et ses lecteurs*, Actes du colloque des 13-14 décembre 2000, textes édités par Jean Dufournet, Michael Freeman et Jean Dérens, Paris, Champion, coll. Colloques, congrès et conférence sur le Moyen Age, 5. p. 19-31. [96]

DEFAUX Gérard,

1987, *Marot, Montaigne, Rabelais, l'écriture comme présence*, Paris-Genève, Champion-Slatkine. [97]

1991, « Clément Marot et ses éditions lyonnaises : Etienne Dolet, Sébastien Gryphe et François Juste », *Intellectual Life in Renaissance Lyon : Proceedings of the Cambridge Lyon Colloquium*, p. 81-112. [98]

1992, « Histoire d'une brouille : Clément Marot, Etienne Dolet et l'épigramme "Contre l'inique" », *French Forum*, vol. 17, 3, p. 153-167. [99]

2006, *Le poète en son jardin : étude sur Clément Marot et l'« Adolescence clémentine »*, Paris, Champion, coll. Unichamp. [100]

DEFAUX Gérard et LESTRINGANT Frank, 1992, « Marot et le problème de l'Évangélisme : à propos de trois articles récents de C.A. Mayer, *Bibl. d'Hum. et Renaiss.*, Tome LIV, I, p. 125-130. [101]

DEFAUX Gérard et SIMONIN Michel, 1997, « Clément Marot "Prince des poètes français" 1496-1996 », *Actes du Colloque international de Cahors en Quercy*, 1996, Paris, Champion. [102]

HOFSTADTER Douglas, 1997, *Le Ton beau de Marot, In Praise of Music of Language*, New-York, Basic Books. [103]

- HUCHON Mireille, 1997, « Rhétorique de l'épître marotique », *Clément Marot et l'Adolescence clémentine*, textes réunis par Christine Martineau-Géniéys, Centre d'Etudes Médiévales, Association des Publications de la Faculté des Lettres de Nice, CID diffusion, Paris, paru dans *Loxias*, Loxias 15, mis en ligne le 09 décembre 2006, URL : <http://revel.unice.fr/loxias/index.html?id=1416> [104]
- LEBLANC Paulette, 1955, *La poésie religieuse de Clément Marot*, Paris, Librairie Nizet. [105]
- LESTRINGANT Frank, 1998, *Clément Marot, de L'Adolescence à l'Enfer*, Padoue, Unipress, Biblioteca francese. [106]
- SCREECH Michael, 1967, *Marot évangéliste*, Genève, Droz. [107]
- THIRY Claude, 2011, « Marot, éditeur de Villon », *Villon entre mythe et poésie*, sous la direction de Jean Dufournet et Marcel Faure, Paris, Champion, coll. Colloques, congrès et conférences sur le Moyen Age, 9. p. 281-290. [108]

Sur la versification et l'étude de la langue

AQUIEN Michèle,

1990, *La Versification*, Paris, P.U.F., coll. Que sais-je ?. [109]

1993, *La Versification appliquée aux textes*, Paris, Nathan, coll. 128. [110]

AROUI Jean-Louis,

1996, *Poétique des strophes de Verlaine: analyse métrique, typographique et comparative*, Thèse de doctorat de linguistique générale, Saint-Denis, Université Paris 8. [111]

2002 ?, « Remarques métriques sur le sonnet français », polycopié de l'UMR 7023, CNRS, Université de Paris 8. [112]

2005, « Remarques métriques sur le sonnet français », *Studi Francesi* 147, p. 135-155. [113]

2009, « Aux origines du lyrisme classique français : strophe et sonnet chez Marot », *L'information grammaticale n° 121*, p. 9-14. [114]

BELLENGER Yvonne, 1986, *Le sonnet à la Renaissance*, Actes des troisièmes journées rémoises, 17-19 janvier 1986, Paris, Aux amateurs des livres. [115]

BRUNOT Ferdinand, 1891, *La Doctrine de Malherbe*, Paris. [116]

CHETOUI Mohammed, 1999, « Pour une syntaxe intégrée à la poétique », *Cahiers du Centre d'études Métriques 4*, Centre d'Etudes Métriques M.S.H. Ange Guépin, Université de Nantes, p. 138-158. [117]

CORNULIER Benoît de,

1982, *Théorie du vers : Rimbaud, Verlaine, Mallarmé*, Paris, Seuil. [118]

1985, *Effets de sens*, Paris, Editions de Minuit. [119]

1989, « A propos du dizain de Scève. Sur la structure rimique d'un dizain », *L'information grammaticale*, 36, p. 29. [120]

1992, « Le rond double du rondeau », *Cahiers du Centre d'Etudes métriques 1*, Centre d'Etudes Métriques, Université de Nantes, p. 51-63. [121]

1994, « La césure comme frontière sémantique associée : A propos d'une définition de M. Dominicy et M. Nasta », *Cahiers du Centre d'Etudes Métriques 2*, Université de Nantes, p. 84-91. [122]

1995, *Art Poétique, Notion et problèmes de métrique*, Lyon, P.U.L. [123]

1998, « Petite métrique de chambre. Sur une lettre de Clément Marot à une demoiselle », *Studi francesi*, 125, p. 288-294. [124]

1999a, « Petit Dictionnaire de métrique », Centre d'Etudes Métriques, Université de Nantes. [125]

1999b, « Métrique » (Encyclopaedia Universalis), Notes de mise au point (1999) sur l'article *Métrique* (rédigé en 1988) [126]

2000a, « Rabelais grand rhétoriqueur. L'enchaînement dans l'Inscription mise sus la grande porte de Thélème », *Etudes rabelaisiennes 39*, Genève, Droz, p. 111-124. [127]

2000b, « Sur la métrique du théâtre de Foire, illustrée par une forme de la tradition orale », Centre d'Etudes Métriques, URL : <http://www.normalesup.org/~bdecornulier/> [128]

2001a, « Méthodes en Métrique pour l'analyse de la poésie », CALD/CEM, Université de Nantes. [129]

2001b, « Rime et répétition dans le *Voir Dit* de Machaut (vers 1365), polycopié, consultable sur le site de l'université de Rennes-2 :

<http://www.sites.univ-rennes2.fr/celam/cetm/machaut/cornulier.PDF> [130]

2002, « Notions de micro-prosodie et d'analyse rythmique », LLING/CEM, Université de Nantes. [131]

2005a, « Rime et contre-rime en traditions orale et littéraire », *Poésie et chant, Problèmes d'analyse rythmique*, Centre d'Etudes Métriques, Université de Nantes. Paru depuis dans une version remaniée dans Dangel et Murat (2005_[140]) p. 125-178. [132]

2005b, *Poésie et chant, Problèmes d'analyse rythmique*, Centre d'Etudes Métriques, UMR 7023. Université de Nantes. [133]

- 2005c, « Sébillet contre l'italianisme métrique. A propos de césure et de sonnet français vers 1548 », *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, n°1 de 2005, p. 189-230, P.U.F., p. 189-197. [134]
- 2007, « Sur la versification de Rutebeuf », *Cahiers du Centre d'Etudes Métriques 5*, Centre d'Etudes Métriques, Université de Nantes, p. 131-146. [135]
- 2008a, « Pour un relevé métrique des poésies anthumes de Malherbe », LLING/CEM, Université de Nantes. [136]
- 2008b, « “Groupes d'équivalence rimique”, modules et strophes “classiques” en métrique littéraire française vers 1560-1870 », polycopié du Centre d'Etudes Métriques, LLING, université de Nantes, URL : <http://www.normalesup.org/~bdecornulier/Jus.pdf> [137]
- 2009a, *De la métrique à l'interprétation, Essais sur Rimbaud*, Etudes Rimbaldiennes 1, Paris, Classiques Garnier. [138]
- 2009b, « Types de césures, ou plutôt manières de rythmer le vers composé », *L'information grammaticale n° 121*, p. 21-27. [139]
- DANGEL Jacqueline et MURAT Michel, 2005, *Poétique de la rime*, Paris, Champion. [140]
- DELL François, « Concordance rythmique entre la musique et les paroles dans le chant. L'accent de l'e muet dans la chanson française », dans Dominicy (1989_[145]), p. 121-136. [141]
- DELOFFRE Frédéric, 1984, *Le vers français*, Société d'Edition d'Enseignement Supérieur, Paris, 4^e édition. [142]
- DENIS Delphine, SANCIER-CHATEAU Anne et HUCHON Mireille, 1997, *Encyclopédie de la grammaire et de l'orthographe*, Paris, Librairie Générale Française, Livre de poche, coll. La pochotèque. [143]
- DOMINICY Marc,
- 1984, « Sur la notion d'e féminin ou masculin en métrique et en phonologie », *Recherches linguistiques 12*, Saint-Denis, Université de Paris 8, p.7-45. [144]
- 1989, *Le Souci des apparences : neuf études de poésie et de métrique*, Bruxelles, Edition de l'Université de Bruxelles. [145]
- 1999, Métriques du Moyen Age et de la Renaissance, texte du *Colloque internationale du Centre d'Etudes Métriques (1996)*, Paris, L'Harmatan. [146]
- DUPRIEZ Bernard, 1984, *Gradus : les procédés littéraires*, Paris, Union générale d'éditions, coll. 10/18. [147]
- ELWERT Théodore, 1965, *Traité de versification française*, Paris, Klincksieck. [148]

- GARDES-TAMINE Joëlle et MOLINO Jean, 1987-1988 *Introduction à l'analyse de la poésie*, 2 volumes, Paris, P.U.F. [149]
- GENDRE, André, 1996, *Evolution du sonnet français*, Paris, P.U.F. [150]
- GETZLER Pierre et ROUBAUD Jacques, 1999, « Le sonnet en France des origines à 1630. Matériaux pour une base de données du sonnet français. Supplément à Vaganay » Nouvelle édition revue, corrigée et augmentée par Pierre Getzler avec la collaboration de Françoise Pitras, *Mesura*, 26, Paris, Publication Langues'O. [151]
- GOUVARD Jean-Michel,
 1994, *Recherches sur la métrique interne du vers composé dans la seconde moitié du dix-neuvième siècle. Pour une analyse distributionnelle systématique*, Thèse de doctorat, Centre d'Etudes Métriques, Université de Nantes. [152]
 1999, *La versification*, Paris, P.U.F., coll. Premier cycle. [153]
 2001, *L'analyse de la poésie*, Paris, P.U.F., coll. Que sais-je. [154]
- GOYET Francis, 1986, « Le sonnet français, vrai et faux héritier de la grande rhétorique », dans Bellenger (1986_[115]). [155]
- GREVISSE Maurice, 1988, *Le Bon usage, grammaire française*, Belgique, 12^e édition. [156]
- HERVE Nathalie,
 2003, *Structures et superstructures métriques dans les Psaumes, Rondeaux et Ballades de Clément Marot*, Mémoire de DEA, Centre d'Etudes Métriques, Université de Nantes. [157]
 2009, « Continuité/discontinuité des formes poétiques dans l'œuvre d'un écrivain pré-classique, Clément Marot », *Actes du colloque JEL'2009*, LLING, Université de Nantes, URL : <http://www.lling.fr/jel2009/proceedings/actes-jel2009.pdf> [158]
- JAKOBSON Roman,
 1963, *Essais de linguistique générale*, traduction par Nicolas Ruwet, Paris, Editions de Minuit. [159]
 1973, *Question de poésie*, Paris, Seuil. [160]
- JOST François, 1986, « Le sonnet : sens d'une structure », dans Bellenger (1986_[115]), p. 57-65. [161]
- LEON Pierre et BHATT Parth, 2009, *Structure du français moderne. Introduction à l'analyse linguistique*, Paris, Armand Colin, Lettres, coll. U. [162]
- LOTE Georges, *Histoire du vers français*, 1949-1996, publication posthume de 9 volumes en deux temps : Hatier pour les premiers volumes puis l'Université de Provence pour les derniers volumes [163]. Je n'utilise que les 5 premiers :

- 1949, *Histoire du vers français. 1^{ère} partie. Le Moyen-Age. 1, Les Origines du vers français. Les éléments constitutifs du vers : la césure, la rime, le numérisme et le rythme*, Paris, Boivin puis Hatier. [163a]
- 1951, *Histoire du vers français. 1^{ère} partie. Le Moyen-Age. 2, La déclamation. Art et versification. Les formes lyriques*, Paris, Hatier. [163b]
- 1955, *Histoire du vers français. 1^{ère} partie. Le Moyen-Age. 3, La Poétique, le vers, la langue*, Paris, Hatier. [163c]
- 1988, *Histoire du vers français, 4, Le XVI^e et le XVII^e siècles. 1. Les éléments constitutifs du vers ; la déclamation*. Texte revu et présenté par Joëlle Gardes-Tamine, Jean Molino, Lucien Victor, Aix-en-Provence, Université de Provence. [163d]
- 1990, *Histoire du vers français, 5, Le XVI^e et le XVII^e siècles. 2. Le vers et les idées littéraires ; les jeux des mètres et des rimes*. Texte revu et présenté par Joëlle Gardes-Tamine et Lucien Victor, Aix-en-Provence, Université de Provence. [163e]
- MANTOVANI Thierry, 1997, « Sur le rondeau dit “parfait” de Clément Marot », *Clément Marot et l’Adolescence clémentine*, Journée d’étude du XVI^e siècle de l’Université de Nice-Sophia Antipolis, textes réunis par Christine Martineau-Géniéys, Centre d’Etudes Médiévales, Association des Publications de la Faculté des Lettres de Nice, CID diffusion, Paris, p. 59-77. [164]
- MARTINON Philippe,
- 1909, « La genèse des règles de Jean Lemaire à Malherbe », *Revue d’Histoire littéraire de la France*, p. 62-87. [165]
- 1912, *Les Strophes : Etude historique et critique sur les formes de la poésie lyrique en France depuis la Renaissance, avec un Répertoire général*, Paris, Champion, publié par Slatkine, Genève. [166]
- MAZALEYRAT Jean, 1995, *Eléments de métrique française*, 8^e édition, Paris, Armand Colin. [167]
- MORIER Henri, 1989, *Dictionnaire de poésie et de rhétorique*, 4^e édition, Paris, P.U.F. [168]
- PINCHON Jacqueline et WAGNER, Robert, 1991, *Grammaire du français*, Paris, Hachette, coll. HU. [169]
- QUICHERAT Louis-Marie, 1849, *Traité de versification française : où sont exposées les variations successives des règles de la poésie et les fonctions de l’accent tonique dans le vers français*, fac-simile de la 2^{ème} édition, Paris, Hachette. [170]
- REBOUL Olivier, 1996, *La Rhétorique*, 5^e édition, Paris, P.U.F., coll. Que sais-je ?. [171]

- RIEGEL Martin, PELLAT Jean-Christophe et RIOUL René, 1994, *Grammaire méthodique du français*, Paris, P.U.F. [172]
- 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 1, p. 3-18, Paris, Colin. [173]
 2002, *Poésie de la Renaissance*, Paris, Seuil, Point, coll. Essais. [174]
- ROUBAUD Jacques,
 1990, « La forme du sonnet français de Marot à Malherbe. Recherche de seconde Rhétorique », *Cahiers de poétique comparée* n°17-19, p. 3-234. [175]
- RUWET Nicolas,
 1968, *Introduction à la grammaire générative*, 2^e édition, Paris, Plon. [176]
 1972a, *Théorie syntaxique et syntaxe du français*, Paris, Seuil. [177]
 1972b, *Langage, musique, poésie*, Paris, Seuil. [178]
- VAGANAY Hugues, 1966, *Le sonnet en Italie et en France au XVI^e siècle : essai de bibliographie comparée*, Genève, Staltkine. [179]
- VAILLANT Alain, 1992, *La poésie. Initiation aux méthodes d'analyse des textes poétiques*, Paris, Nathan, coll. 128. [180]
- VIANAY Joseph, 1903, « Les Origines du Sonnet régulier », *Revue de la Renaissance*, tome IV, troisième année, p. 80. [181]

Sur l'histoire et l'histoire littéraire

- BURK Peter, 2000, *La Renaissance européenne*, Paris, Seuil, Point, coll. Histoire. [182]
- HALE John, 2003, *La Civilisation de l'Europe à la Renaissance*, Paris, Perrin, coll. Tempus. [183]
- LAUMONIER Paul, 1909, *Ronsard poète lyrique, étude historique et littéraire*, Paris, Hachette. [184]
- LE CLECH Sylvie, 2006, *François I^{er}*, Paris, Tallandier. [185]
- LESTRINGANT Frank, PRIGENT Michel et ZINK Michel, 2006, *Histoire de la France littéraire*, volume 1, *Naissances, Renaissances, Moyen-Age-XVI^e siècle*, Paris, P.U.F. [186]
- SAINTE-BEUVE Charles-Augustin, 1843, *Tableau historique et critique de la poésie française et du théâtre français au XVI^e siècle*, G. Charpentier, Paris. [187]

Dictionnaires

FOULC Thierry, 1996, *Le petit Robert des noms propres*, Paris, Le Robert. [188]

GREIMAS Algirdas Julien, 1994, *Dictionnaire de l'ancien français, Le Moyen Age*, Paris, Larousse. [189]

GREIMAS Algirdas Julien et KEANE, Teresa Mary, 1992, *Dictionnaire du moyen français, La Renaissance*, Paris, Larousse. [190]

REY-DEBOVE Josette et REY Alain, 1967, *Le nouveau petit Robert, Dictionnaire de la langue française*, Paris, Le Robert. [191]

Index des schémas rimiques

Je n'indique ici que la première page à partir de laquelle le schéma est analysé.

Distiques et suites de distiques

(aa)	201
(aa) ^x	163 et 387
(aa) ^x ∧(ab) ^x	
(ab) ^x	397

Tercets

(aba)	417
-------	-----

Quatrains

(aaab)	410
(aa bb)	203
(ab ab)	227
(ab ba)	236

Quintils

(aab ab)	277
(aab ba)	280
(ab aab)	287
(ab baa)	362

Sizains

(aab aab)	267
(aa bb cc) et (aab bcc)	213
(aab ccb)	256
(ab aabb)	306
(abab bc)	349
(aba bcb)	voir (aba)
(ab ba ab)	394

Septains

(aab bba A)	348
(aab bcbc)	307
(Abab bAa)	357
(abab bab)	353
(abab bcc)	354
(abab cbc)	351

Huitains

(aa bb cc dd)	207
(abaab bcc)	357
(abab abab)	252
(abab baba)	246
(abab bcbc)	243
(abab ccdd)	301
(abab cdcd)	247
(abab cddc)	247
(abba acac)	251
(abb abb ab)	365

Neuvains

(aab bcc ddb)	361
(abaab bcbc)	290
(ababbaacc)	382
(abab bbcbc)	295
(abab bcddc)	313

Dizains

(aa bb cc dd ee)	217
(aabccb bdbd)	293
(abaab bacca)	314
(abaab bcbbc)	288
(abaab bcddc)	315
(abaab cdcd)	297
(abab aabaab)	291
(abab ba abab)	316
(abab ba acac)	316
(abab bbccdd)	302
(abab bc caca)	316
(abab bc cdcd)	316
(abab bc cddc)	316
(abab ccddee)	303
(abba ac cdcd)	316

Onzains

(aabaab bbcbc)	294
(abaab ccb dcD)	359

(abab bc cdccd)	366
(abab bcc dedE)	370
(abab ccd dedE)	343

Douzains

(aabaab bbabbA)	270
(aa bb cc dd ee ff)	211
(abaab bc cdccd)	342
(abaab bcc deed)	373
(abab bc bc adad)	255
(abab bc bc cdcd)	254
(abab bccb ddee)	304
(abab bccd dedE)	337

Treizains

(aabaab bc cdccD)	339
(aabaab ccd deed)	310
(abab baac aacac)	346
(abab bccd dedde)	366

Quatorzains

(abab bc cdcd efef)	332
---------------------	-----

Seizains

(aaabaaab bbbabbba)	275
---------------------	-----

FORMES FIXES

Rondeaux

(aba, bb*, aab*,)	}	493
(abba, ab*, abba*,)		460
(aabba, aab*, aabba*,)		
(ABA'B', babA, abaB, babA', abaB', baba*,)		497

Forme apparentée : (AbAa)	508
---------------------------	-----

Sonnets

(abba, abba, ccd, ccd)	}	512
(abba, abba, ccd, ddc)		
(abba, abba, ccd, eed)		

AUTRES SCHEMAS

contre-rime	}	383
chaîne		
suites (ab) sans périodicité rimique		377
pièces sans périodicité rimique		

STRUCTURES ET SUPERSTRUCTURES MÉTRIQUES DANS L'ŒUVRE DE CLÉMENT MAROT (1496-1544)

Résumé

La Renaissance européenne se traduit par un renouveau dans le domaine des arts. Cependant ce renouveau n'induit pas nécessairement une rupture par rapport aux techniques médiévales. L'étude structurelle des poèmes de Clément Marot en témoigne. A la fois héritier de la Grande Rhétorique et annonciateur de la poésie préclassique, il joue un rôle charnière dans le processus de transition qui rend possible le passage d'une poésie à l'autre. Une description par arborescence de la structure interne de l'ensemble des strophes du corpus marotique basée sur les propriétés grammaticales, sémantiques et métriques des poèmes permet d'affiner ce constat en montrant comment et quand l'auteur dessine, à partir des schémas métriques anciens, de nouvelles structures. Le tableau qui apparaît alors est beaucoup plus nuancé que l'on pourrait l'imaginer, des structures nouvelles coexistant constamment avec les formes médiévales. Des années de formation à la cour de François I^{er} à celles de l'exil, Marot façonne ainsi une œuvre marquée par le développement de l'humanisme. Il n'est ni l'attardé médiéval que les poètes de la Pléiade ont voulu voir en lui, ni l'unique fondateur d'une nouvelle poésie, mais il fait partie de ceux qui ont su adapter des canons littéraires hérités de l'ancienne poésie aux influences nouvelles.

Mots-clés : métrique, versification, analyse strophique, schémas de rimes, XVI^e siècle, Clément Marot.

METRICAL STRUCTURES AND SUPERSTRUCTURES IN CLEMENT MAROT'S POETRY (1496-1544).

Abstract

The European Renaissance is perceived as a period of revival in the arts. Nevertheless, this revival did not necessarily generate a break with the medieval techniques. The study of Clément Marot's poetic structures illustrates this fact. Both heir to the Great Rhetoric period and a forerunner of classic poetry, he played an important part in the process of transition from one form of poetry to the other. A structural description of the corpus based on grammatical, semantic and metrical properties allows greater precision in this respect, showing how and when the author created new structures out of old metrical patterns. The outcome is less clear cut than one might think, with new structures coexisting in fact during his entire career with medieval forms. From his formative years at Francis I's court to the years of exile, Marot's creative work evolved, marked by the development of Humanism. He was neither the old-fashioned medieval poet described by the Pleiade poets nor the unique founder of a new poetry, but one of those who managed to adapt literary canons inherited from old poetry to new influences.

Keywords : metrics, versification, analysis of stanzas, rhyme scheme, XVIth century, Clément Marot.

NOM et Prénom du candidat
HERVE Nathalie

Visa du Directeur de Thèse
DE CORNULIER Benoît