

Renaissance and Reformation Renaissance et Réforme



Clément Marot, traducteur évangélique des *Rerum vulgarium fragmenta* de Pétrarque

Riccardo Raimondo

Volume 43, Number 2, Spring 2020

Transformative Translations in Early Modern Britain and France
Traductions transformatives dans la première modernité française et britannique

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1072186ar>

DOI: <https://doi.org/10.33137/rr.v43i2.34794>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Iter Press

ISSN

0034-429X (print)

2293-7374 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Raimondo, R. (2020). Clément Marot, traducteur évangélique des *Rerum vulgarium fragmenta* de Pétrarque. *Renaissance and Reformation / Renaissance et Réforme*, 43(2), 119–145. <https://doi.org/10.33137/rr.v43i2.34794>

Article abstract

Clément Marot was the first French translator of Petrarch's *Rerum Vulgarium Fragmenta*. His translation, entitled *Six sonnets de Pétrarque sur la mort de sa dame Laure*, was intended as a celebration of the langue françoise, in keeping with the ideals of Francis I's court and the creation of a "royal Italianism" considered the founding element of the *translatio studii et imperii*. The refinement of this edition, together with a style derived in part from the tradition of the *rhétoriciens*, is reminiscent of courtly translation, which aimed at poetic ornamentation. A closer look also reveals Marot's deep evangelical inspiration, as well as his innovative way of translating at a time when the distinction between translation and imitation was not yet clear.

Clément Marot, traducteur évangélique des *Rerum vulgarium fragmenta* de Pétrarque

RICCARDO RAIMONDO

Université de Montréal / University of Oslo

Clément Marot est le premier traducteur français des Rerum vulgarium fragmenta de Pétrarque. Sa traduction intitulée Six sonnets de Pétrarque sur la mort de sa dame Laure procède d'un geste traductif qui célèbre la langue française, en harmonie avec les idéaux de la cour de François I^{er} et avec l'édification d'un « italianisme royal » considéré comme élément fondateur de la translatio studii et imperii. La préciosité de l'édition et le style qui se greffe en partie sur la tradition des rhétoriciens renvoient d'abord à une traduction courtisane qui vise l'ornementation poétique. Un regard plus attentif révèle aussi ses profondes inspirations évangéliques et un geste traductif novateur à une époque où la distinction entre traduction et imitation n'était pas encore nette.

Clément Marot was the first French translator of Petrarch's Rerum Vulgarium Fragmenta. His translation, entitled Six sonnets de Pétrarque sur la mort de sa dame Laure, was intended as a celebration of the langue française, in keeping with the ideals of Francis I's court and the creation of a "royal Italianism" considered the founding element of the translatio studii et imperii. The refinement of this edition, together with a style derived in part from the tradition of the rhetoricians, is reminiscent of courtly translation, which aimed at poetic ornamentation. A closer look also reveals Marot's deep evangelical inspiration, as well as his innovative way of translating at a time when the distinction between translation and imitation was not yet clear.

Clément Marot n'est pas le premier poète français qui nous offre une version de Pétrarque, mais il est le premier à signer sa traduction et à traduire un sonnet des *Rerum vulgarium fragmenta* par un sonnet en langue française, tout en inventant un nouveau schéma rimique portant son nom. À travers les versions de Marot, on découvre un imaginaire « spirituel » des *Fragmenta* qui sera la marque de toute une tradition pétrarquiste. De ce point de vue, Marot représente aussi véritablement l'un des premiers interprètes français de Pétrarque : son prisme de lecture se cristallisera dans la littérature française de l'époque et parcourra les siècles suivants sous la forme d'un modèle interprétatif intertextuel et transtextuel. Avant de s'aventurer dans la complexité de ses sonnets tirés des *Fragmenta*, il faudra faire un pas en arrière, revenir aux sources de son inspiration traductive et poétique, aux temps où un poète très inspiré, d'environ vingt ans, commence à lire les *Triumph...*

Dans le *Temple de Cupido* — vraisemblablement composé entre 1516 et 1519¹ et paru d'abord autour de 1531² avant d'être republié dans *L'Adolescence Clementine* (1532) — un Marot très jeune encore liste Pétrarque parmi les colonnes littéraires du « temple sacré »³ de Cupidon.

Ovidius, maistre Alain Charretier,
 Petrarche, aussi le Rommant de la Rose,
 Sont les Messelz, Breviaire, & Psaultier,
 Qu'en ce saint Temple on lit en Rime, & Prose⁴.

Ce long poème s'ouvre sur une évidente réécriture du *Triumphus Cupidinis* de Pétrarque : au printemps, pendant la saison des amours, le poète est saisi par un rêve, la vision d'Éros comme un *dux triumphans in curru*⁵, un motif qui chez Pétrarque exprime la *contaminatio* entre un sujet archéologique (le *triomphe romain*) et le goût médiéval pour l'énumération⁶.

1. D'après les recherches de Romana Brovia : « Le Temple de Cupido fut vraisemblablement composé en 1514, à l'occasion des noces entre la fille de Louis XII et le futur roi de France, François d'Angoulême ; l'œuvre fut publiée seulement en 1515, après le couronnement de François I^{er}. À cette époque Marot (1498–1544) avait moins que vingt ans et se trouvait au service de Nicolas de Neufville, un haut fonctionnaire royal ». Voir Romana Brovia, « Clément Marot e "l'umanesimo cristiano" del Petrarca », in *Les Poètes français de la Renaissance et Pétrarque*, éd. Jean Balsamo, (Genève : Droz, 2004), 73–83. Gérard Defaux estime que ce poème aurait été composé entre 1513 et 1514. Voir Clément Marot, *Œuvres poétiques complètes*, éd. Gérard Defaux (Paris : Garnier, 1993 ; rééd. 2014), t. II, 417. Toutes les références aux œuvres de Marot renvoient à cette édition. Guillaume Berthon, grâce aux nouvelles découvertes, arrive à une datation plus prudente, que nous utilisons ici : entre 1516 et 1519 (*L'intention du poète. Clément Marot « auteur »*, Paris : Garnier, 2014, 49–55).

2. Gérard Defaux envisage 1515 comme date de la première publication (I, 397). Guillaume Berthon propose quant à lui l'année 1531 (Berthon, 49–55).

3. Voir Carlo Ossola, *Autunno del Rinascimento. Idea del Tempio dell'arte nell'ultimo Cinquecento* (Florence : Olschki, 1971).

4. Marot, *Temple de Cupido*, 36, v. 323–326.

5. Cf. *Temple de Cupido* (v. 1–14 et *passim*) et *Triumphus Amoris* (v. 1–15 et *passim*). Voir Defaux, II, 428n, 429n, 480n, 486n. Sur le pétrarquisme de Marot, cité par Defaux : Annwyl Williams, *Clement Marot : Figure, Text, and Intertext* (Lewiston/Queenston/Lampeter : E. Mellen Press, 1990). Pour une édition des *Triumphs*, voir *Trionfi, Rime estravaganti, codice degli abbozzi*, éd. Vinicio Pacca et Laura Paolino, intr. di Marco Santagata (Milan : Mondadori, 1996).

6. Voir Marco Ariani, *Petrarca* (Rome : Salerno Editrice, 1999), 286–299.

Ensuite, dans l'Épigramme LXII (*Quand j'escrivoys que je t'ay bien aymée*)⁷ — composée, selon Diana Magrini à la fin de l'année 1527⁸, et selon Michel Françon vers 1533⁹ — Marot se présente désormais comme « disciple estimé » du poète de Laure.

Pétrarque a bien sa maistresse nommée
Sans amoindrir sa bonne renommée ;
Donc si je suis son disciple estimé,
Craindre ne fault que tu en sois blasmée¹⁰.

Notre poète-traducteur publie finalement sa première traduction de Pétrarque dans la *Suite de l'adolescence clémentine* (Paris, Pierre Roffet, 1534). Il s'agit de sa version de *Rvf* 323, *Le Chant des Visions de Pétrarque*, traduction sollicitée « par le commandement du Roy »¹¹ François I^{er} entre 1530 et 1533¹². Il est donc plausible de penser qu'à l'époque de cette première traduction, Marot a non seulement lu et médité la poésie pétrarquienne, mais considère déjà Pétrarque comme un maître et une inspiration pour sa production poétique. À cette époque, il a probablement eu accès aux *Fragmenta* et aux *Triumph* grâce à une édition lyonnaise, comme celles de Baldassarre Gabbiano (1501–1508) qui est une copie fidèle de l'édition aldine (Venice, Manuce, 1501). Il serait ardu de déterminer s'il a pu consulter les commentaires d'Antonio da Tempo (1471), de Filelfo-Squarciafico (1503) ou de Gesualdo (1533). Il a peut-être pu consulter

7. Nous nous référons ici à Defaux, qui numérote cette épigramme « LXII » et date le texte « avant 1538 », année de la première publication dans l'édition d'Étienne Dolet (II, 1028).

8. Diana Magrini date de la fin de 1527 la composition de l'Épigramme LXII, publiée en 1538. Voir Diana Magrini, « Clément Marot e il petrarchismo », in *Miscellanea di Studi critici pubblicati in onore di Guido Mazzoni*, ed. Arnaldo della Torre et Pier Liberale Rambaldi (Florence : Tipografia Galileiana, 1907), 485–502. Magrini cite aussi l'Épigramme XC (*O Laure, Laure, il t'a esté besoing*) probablement composée en 1533 d'après Pierre Villey, *Tableau chronologique des publications de Marot* (Paris : Champion, 1921), 76, et *Marot et Rabelais* (Paris : Champion, 1923), 367.

9. Voir Michel Françon, « Pétrarque et Clément Marot », *Italica*, 40, 1 (1963) : 18–21.

10. Marot, Épigramme LXII, 232, v. 5–7.

11. Clément Marot, *Suite de l'Adolescence clémentine* (Paris : Pierre Roffet, 1534), 105.

12. Defaux date la composition de cette traduction « avant 1533 » (II, 749). Brovia propose comme date 1530 (76).

l'une des éditions des *Triumph*i publiées à Venise et commentées par Bernardo Illicino (Bernardino 1513 ; Stagnino et Gregorio de Gregori en 1519).

C'est donc entre la composition de l'Épigramme LXII (1527–1533) — dans laquelle il se déclare « disciple estimé » — et la traduction de *Rvf323* (1530–1533) qu'on peut imaginer que notre traducteur a effectué une lecture plus engagée et attentive des *Fragmenta*¹³. Marot fonde ainsi le pétrarquisme français, d'abord en puisant dans des sources encore peu exploitées mais néanmoins déjà connues de ses contemporains (les *Triumph*i)¹⁴, et dans un deuxième temps en se consacrant au *Canzoniere* afin de l'actualiser à travers la traduction.

13. L'usage du titre en italique (*Canzoniere*) est une invention relativement récente (voir Michele Feo, « Fili petrarcheschi », *Rinascimento* XIX (1989), 3–89 ; « Petrarca », in *Enciclopedia oraziana*, Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana, 1998, t. III, 405–25 ; Paola Vecchi Galli. « Onomastica petrarchesca. Per Il canzoniere », *Italique* VII (2005), 27–44). Si l'on méditait sur la distinction entre *titulus* et *nomen* proposée par Michele Feo (1989, 1998), on s'apercevrait vite que le nom (*canzoniere*) est devenu impunément un titre (le *Canzoniere*), lequel n'est guère représentatif de la volonté de l'auteur ni de la première réception de l'œuvre et qui devient de plus en plus commun seulement à partir de l'Ottocento. Feo parle ainsi de « titre humiliant » (Feo 1998) dont le démerite majeur est d'avoir effacé de la mémoire des lecteurs communs le titre originel des *Fragmenta*. C'est pour cette raison que nous avons parfois gardé le mot en majuscule tout en refusant l'usage de l'italique (le *Canzoniere*). Ce choix souhaite exprimer à la fois l'idée d'une forme archétypale (le *chansonnier*) et le caractère mouvant de ce recueil (de son titre comme de son macrotexte) qui s'est métamorphosé tout au long de l'histoire, en dépit de la volonté de l'auteur.

14. Les *Triumph*i n'ont pas été traduits en langue française avant la fin du Quattrocento. La première traduction française publiée est anonyme : *Les triomphes messire François Petrarque, translatez de langaige tuscan en francois* (Paris : Verard, 1514). Comme le note, entre autres, Gabriella Parussa, « I testi italiani di Petrarca che arrivarono in Francia negli ultimi decenni del Quattrocento sotto forma di manoscritti, e più tardi di incunaboli, contenevano in effetti quasi sistematicamente il *Canzoniere* ed i *Triumph*i. Nei prologhi o nei titoli di questi testi Petrarca veniva definito generalmente : 'poeta clarissimus' (Paris, BnF, ital. 1018), 'datissimo poeta fiorentino' (Paris, BnF, ital. 548), 'lo eccellente e summo poeta' (Paris, BnF, ital. 553), 'lo excellentissimo e summo poeta' (Paris, BnF, Rés. Y d 799), ecc. Fu così che progressivamente si passò dal 'philosophus moralis', secondo l'appellativo utilizzato da Jean de Montreuil, al poeta di Laura, probabilmente proprio grazie al *Canzoniere* ed ai *Trionfi* [...] », dans son « Trionfi di Petrarca tra l'Italia e la Francia : le metamorfosi di un testo », in *Atti del VII congresso degli Italianisti Scandinavia*, éd. Enrico Garavelli, Elina Suomela-Härmä (Helsinki : Société Néophilologique de Helsinki, 2005), 71–87, 72, fr. (« Les textes italiens de Pétrarque qui arrivent en France pendant les dernières décennies du Quattrocento sous la forme de manuscrits et plus tard d'incunables, contiennent en effet presque systématiquement le *Canzoniere* et les *Triumph*i. Dans les prologues ou dans les titres de ces textes, Pétrarque est généralement qualifié de : 'poeta clarissimus' [Paris, BnF, ital. 1018], 'datissimo poeta fiorentino' [Paris, BnF, ital. 548], 'lo eccellente e summo poeta' [Paris, BnF, ms. ital. 553], 'lo

Le Chant des Visions

Le Chant des Visions de Pétrarque, première traduction imprimée d'après les *Fragmenta*, représente un moment décisif non seulement pour l'histoire du pétrarquisme¹⁵, mais aussi pour la poétique marotique et plus généralement pour la pratique de la traduction à la Renaissance. Cette version, qui se propose d'être conforme et complète, procède d'un geste traductif en harmonie avec les idéaux de la cour de François I^{er} et avec l'édification d'un « italianisme royal » comme élément fondateur de la *translatio studii et imperii*¹⁶. De ce point de vue, comme le note Guillaume Berthon, « la parfaite coïncidence entre le règne de François I^{er} (1515–1547) et l'activité de Marot (vers 1512–1544) constitue pour le poète une véritable opportunité, celle de représenter une époque, et d'incarner un âge d'or »¹⁷.

Marot inspirera ainsi les propos de Thomas Sébillet (1512–1589), partisan des marotiques, en réalisant une traduction qui cherche à rendre la « pure et argentine invention » des poètes célèbres. On remarquera que l'avocat parisien Sébillet théorise rétrospectivement cette conception de la traduction par le célèbre éloge que l'on trouve dans son *Art poétique français* en 1548 :

excellentissimo e summo poeta' [Paris, BnF. Rés. Y d 799], etc. C'est ainsi que l'on passe progressivement de l'appellatif '*philosophus moralis*', utilisé par Jean de Montreuil, au poète de Laure, probablement grâce au *Canzoniere* et aux *Triumphs* », notre traduction). Voir Jean de Montreuil qui parle de Pétrarque comme d'un « *devotissimus catholicus ac celeberrimus philosophus moralis* », *Opera : I. Epistolario*, éd. Ezio Ornato (Turin : Giappichelli, 1963), Épître n° 208, 315. Sur la réception de l'œuvre latine de Pétrarque voir, entre autres, Dario Cecchetti, « Petrarca in Francia prima del petrarchismo : un mito polemico », *Franco-Italica* 11 (1997) : 7–31.

15. Cette traduction est aussi à l'origine d'une tradition figurative, notamment par le biais de manuscrits enluminés qui contribuent à lancer une véritable tradition de représentations artistiques des *Visions* de Pétrarque. Voir Myra Orth et Richard Cooper, « Un manuscrit peint des visions de Pétrarque traduites par Marot », in Balsamo, *Les Poètes français*, 53–71.

16. Sur l'italianisme et notamment le pétrarquisme de François I^{er}, voir Jean Balsamo, « François I^{er}, Clément Marot et les origines du pétrarquisme français (1533–1539) », 35–51 ; Émile Picot, *Les Italiens en France au XVI^e siècle* (Bordeaux : Feret et Fils, 1901 ; rééd. avec intr. de Nuccio Ordine, Rome : Vecchiarelli, 1995), 148–161 ; Robert Jean Knecht, *Renaissance Warrior and Patron. The Reign of Francis I* (Cambridge : Cambridge University Press, 1992), 461–469.

17. Berthon, 22.

La Version ou Traduction est aujourd'huy le Pöème le plus frequent et mieus receu dés estimés Pöètes et dés doctes lecteurs, a cause que chacun d'eus estime grand œuvre et de grand pris, rendre la pure et argentine invention dés Pöètes dorée et enrichie de notre langue¹⁸.

La posture jamais avouée de notre traducteur oscille ainsi entre la volonté d'enrichir la langue-cible et la disposition à disparaître derrière l'*auctoritas* du texte-source, entre une fécondité créative sur le modèle des *rhétoriciens*¹⁹ et la recherche d'une *interpretatione recta*²⁰, entre *invisibilité* et *visibilité*²¹. On retrouvera et analysera, dans les prochains paragraphes, les signes de cette double tension.

L'abandon de l'hétérométrie du texte-source, l'amplification rhétorique des images et des concepts, la clarification de certains passages plus obscurs et vagues : tels semblent être les fondements d'une pratique visant à parfaire

18. Thomas Sébillot, *Art poétique français* [1548], éd. Felix Gaiffe (Paris : Société Nouvelle de Librairie et de l'Édition, 1910), 187–188.

19. Voir, entre autres, William J. Kennedy, *The Site of Petrarchism: Early Modern National Sentiment in Italy, France, and England*, Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2003, 106, 328–329 et *passim*.

20. Sur l'opposition entre rhétorique et herméneutique, voir Rita Copeland (ed.), *Rhetoric, Hermeneutics, and Translation in the Middle Ages: Academic Traditions and Vernacular Texts* (Cambridge : Cambridge University Press, 1991). Plusieurs-e-s chercheur-e-s ont suivi Copeland et ont étendu ses conclusions à la période moderne : entre autres, Karen Newman and Jane Tylus (ed.), *Early Modern Cultures of Translation* (Philadelphia : UPenn, 2015).

21. Sur cette opposition voir Anne Coldiron, « Visibility Now: Historicizing Foreign Presences in Translation », *Translation Studies* 5:2 (2012), 189–200. Coldiron dialogue avec la célèbre notion introduite par Lawrence Venuti (*The Translator's Invisibility: A History of Translation*, Londres : Routledge, 1995/2008) : « If invisibility, as Venuti explained, signals the suppression or elision of the translator's work, marks of visibility signal resistance and presence. Such marks issue a vade mecum to readers and scholars alike : inviting readers not only to honor the fact of translation and the acts of the translator, but to welcome thoughtfully the foreign presences in a text, and in the case of translation scholars, to chart over the long term the changing strategies that literary systems adopt for using and valuing the foreign » (Coldiron, 199), fr. « Si l'invisibilité, comme l'explique Venuti, signale la suppression ou l'élimination du travail du traducteur, les marques de visibilité indiquent sa résistance et sa présence. Ces marques constituent un *vade-mecum* pour les lecteur-e-s et les chercheur-e-s : elles invitent les lecteurs non seulement à honorer la réalité de la traduction et les actes des traducteur-e-s, mais aussi à accueillir avec bienveillance les présences étrangères dans un texte et, dans le cas des chercheur-e-s, à cartographier sur le long terme les diverses stratégies adoptées par les systèmes littéraires pour traiter et évaluer l'étranger » (notre traduction).

la langue *françoise* tout en apprivoisant le lyrisme italien. Ces procédés d'adaptation et de simplification semblent affecter aussi la métrique : Marot renonce au schéma hétérométrique de la chanson de Pétrarque (6 strophes ABCABC CdeCdd + congé aBB) et choisit une isométrie plus simple (6 douzains ABAABBCCDEED + congé AABB, en décasyllabes). Entre *inventio* rhétorique et souci de fidélité, la technique traductive de Marot résulte notamment d'une extrême attention à la matière sémantique du texte, comme on peut le remarquer dans le passage suivant²².

Una **strania** Phenice, ambedue l'ale
 Di porpora vestita, e'l capo d'oro,
 Vedendo per la **selva** altera et sola,
 Deder forma celeste et **immortale**
 Prima pensai; fin ch' a lo **svolto** alloro
 Giunse, et al fonte, che la terra invola :
 Ogni cosa al fin vola :
 Che mirando le frondi a terra sparse,
 E'l troncon rotto, et quel vivo humor secco ;
 Volse in se stessa il becco
 Quasi sdegnando, e'n un punto disperse :
 Onde'l cor di pietate, et d'amor m'arse.

(Rvf 323, Baldassarre Gabbiano 1508,
 v. 49–60)

Au **Boys** je vy ung seul Phenix portant
 Aesles de pourpre, et le Chef tout doré :
Estrange estoit, dont pensay en l'instant
 Veoir quelcque corps celeste, jusque à tant
 Qu'il vint à l'Arbre en pieces demouré,
 Et au Ruisseau que Terre a devoré.
Que diray plus? Toute chose en fin passe.
Quant ce Phenix vit les Rameaux par place,
 Le Tronc rompu, l'eau seche d'aulture part,
 Comme en desdaing, de son Bec s'est feru,
 Et **des Humains** sur l'heure disparu :
 Dont de pitié et d'Amour mon cueur ard.

(*Le Chant des Visions de Pétrarque*,
 v. 49–60)

La volonté tacite de rester proche de son modèle est évidente et représente une véritable innovation à une époque où la distinction entre traduction et imitation n'est pas encore très nette²³. Non seulement Marot dialogue de

22. Voici quelques précisions sur les solutions typographiques utilisées pour présenter les traductions : nous marquons les ajouts, les locutions signifiantes et les transpositions en gras ; les omissions en texte barré.

23. Voir Sebastiàn García Barrera et Pascale Mounier, « La traduction vue par les traducteurs », in *Histoire des traductions en langue française (XV^e et XVI^e siècles)*, éd. Véronique Duché (Lagrasse : Verdier, 2015), 128–182 ; Christophe Gutbub, « Penser la traduction : que veut dire traduire au XVI^e siècle », in *Histoire des traductions en langue française*, 183–244 ; Susan Baddeley, « Imprimeurs et libraires », in *Histoire des traductions en langue française*, 245–287, notamment le paragraphe « Libraires lyonnais » (274–278) et l'approfondissement intitulé « Histoire éditoriale des traductions de Marot » (277–278).

manière étroite, ligne par ligne, avec le texte-source, il conserve aussi le même nombre de vers et de rimes. À l'exception de quelques omissions (*immortale* ; *svelto*), le sens général du texte est entièrement respecté. Des chiasmes traductifs (*strania* : *boys* = *selva* : *estrange*²⁴) ou des ajouts rhétoriques (« Que diray plus ? » ; « Quant à ce Phenix ») peuvent être employés pour compléter le décasyllabe. En même temps, d'autres greffes (« des Humains ») laissent penser à une interprétation personnelle du texte-source par le biais d'une traduction qui devient ainsi un véritable « modèle herméneutique »²⁵ et qui montre tout son « potentiel de transformation »²⁶.

On peut d'abord apprécier la portée de ce modèle herméneutique dans l'amplification de certaines figures²⁷ : « *uno scoglio* » (v. 21) devient « un roc caché soubz l'onde » (v. 21) ; les « *parti supreme* » (v. 67) du corps de la Dame aimée sont désignées « en sus la ceinture » (v. 67). D'autre part, bien que ces solutions puissent parfois apparaître comme purement prosodiques (« *Giove* », v. 5, devient le « souverain des Dieux », v. 5), elles offrent une explicitation du sens de certains passages, d'après James Dauphiné²⁸, comme si Marot voulait « rationaliser » la charge allégorique du texte pétrarquien : « la traduction apparaît ainsi elle-même comme un élément majeur de l'interprétation »²⁹.

24. On peut définir un « chiasme traductif » comme un effet graphique et stylistique consistant à inverser l'ordre des mots. L'effet de ce chiasme est particulièrement intéressant en ce que notre traducteur traduit le mot *selva* (un terme très connoté, d'un point de vue symbolique comme spirituel, surtout depuis Dante) par un terme plus simple (fr. *boys*) et qu'il lui associe, non pas grammaticalement mais grâce à ce chiasme, l'adjectif *estrange*.

25. Voir Paul Ricoeur, « Le paradigme de la traduction », *Esprit* 253 (1999) : 8–19 ; Richard Kearney, « Vers une herméneutique de la traduction », in *Paul Ricoeur, De l'homme faillible à l'homme capable*, éd. Gaëlle Fiasse (Paris : Presses Universitaires de France, 2008), 157–178.

26. Ou « *transformative potential* », selon le terme d'Anne Coldiron, *Printers without Borders. Translation and Textuality in the Renaissance* (Cambridge : Cambridge University Press, 2015), 106, notre traduction.

27. Voir Jean Balsamo, « François I^{er} », 39.

28. James Dauphiné, « Marot, traducteur de *La Canzone delle Visioni* de Pétrarque », in *Clément Marot. À propos de l'Adolescence clémentine, Actes des quatrièmes journées du Centre Jacques de Laprade tenues au Musée national du château de Pau (29–30 nov. 1996)*, éd. James Dauphiné (Biarritz : J&D Éditions, 1996), 67–72.

29. Dauphiné, 70.

<p>O che grave cordoglio : Breve hora oppresse, et poco spatio asconde L'alte ricchezza a null'altre seconde. (Rvf 323^c, Baldassarre Gabbiano 1508, v. 22–24)</p>	<p>Ô grand fortune, ô crevecueur trop grief, De veoir perir en un moment si brief La grand richesse à nulle aultre seconde. (<i>Le Chant des Visions de Pétrarque</i>, v. 22–24)</p>
<p>Canzon, tu puoi ben dire, Queste sei visioni al signor mio Han fatto un dolce di morir desio. (Rvf 323^c, Baldassarre Gabbiano 1508, v. 73–75)</p>	<p>O Chanson mienne, en tes conclusions Dy hardiment, ces six grans Visions, A Monseigneur donnent ung doux desir De brièvement soubz la terre gesir. (<i>Le Chant des Visions de Pétrarque</i>, v. 73–76)</p>

Dans ce passage on remarquera, par exemple, l'amplification rhétorique de certains termes (le « *O che grave cordoglio* » devient un « Ô grand fortune, ô crevecueur trop grief »), ou l'ajout d'un mot significatif comme « hardiment » qui enrichit la matière sémantique du texte-source. Il est intéressant de remarquer, en dernière analyse, la floraison d'expressions comme « à nulle aultre seconde » (*a null'altre seconde*), dont on a ici la seule occurrence dans la poésie marotique, mais qui devient par la suite très courante dans la poésie française.

Il semblerait donc que la technique traductive de Marot soit déjà mûre à cette époque avant qu'il ne s'attache à traduire les *Psaumes*³⁰ et les *Métamorphoses* d'Ovide³¹. Il devra pourtant attendre son séjour à Ferrare (entre le mois d'avril 1535 et l'été 1536) pour parfaire sa connaissance de l'italien et peut-être pour lire encore plus attentivement les *Fragmenta* avec l'aide de Celio Calcagnini³². À cette époque, il a peut-être consulté l'une des éditions accompagnées par le commentaire d'Alessandro Vellutello, et publiées à Venise entre 1525 et 1532. Il

30. Marot publie d'abord *Le VI Pseaulme de David* [Lyon : Claude Nourry, 1531] et ensuite d'autres psaumes sous les titres de *Psalmes de David* ... (Antwerp : Antoine des Gois, 1541) et *Trente Pseaulmes de David* ... (Paris : Etienne Roffet, 1541).

31. Clément Marot, *Le Premier livre de la Metamorphose d'Ovide* (Paris : Étienne Roffet, 1534).

32. C'est l'intéressante hypothèse de Jean Balsamo, dans « François I^{er} », 46–47, 46n ; voire aussi Rosanna Gorris Camos, « « *Un franzyse nominato Clemente* » : Marot à Ferrare », in *Clément Marot ce « prince des poètes françois » 1496–1996*, éd. Gérard Defaux et Michel Simonin (Paris : Classiques Garnier, 1997), 339–364.

est remarquable que durant ce séjour, notre traducteur compose le poème « À madame de Ferrare »³³, lequel figure peut-être parmi les premiers sonnets écrits en langue *françoise*³⁴ avec ses traductions de Pétrarque et l'épigramme « Pour le May planté par les Imprimeurs de Lyon », adressé à Pomponio Trivulzio, composé probablement autour de 1530, puis inséré par Marot dans le *Second Livre Épigrammes des Œuvres* en 1538³⁵.

Comme l'a souligné Rosanna Gorris, du séjour ferrarais datent aussi une série de poèmes considérés comme « les plus purs témoignages de celle qui est désormais sa mission poétique et existentielle »³⁶ d'inspiration évangélique³⁷ écrits pour « louer premièrement le nom de l'Éternel », comme le note Marot dans son *Épître au Roy, du temps de son exil à Ferrare*, composée pendant l'été 1535 :

...le seul nom soubz les cieulx
 En, et par qui ce monde vicieulx
 Peult estre sauf. Le nom tant fort puissant
 Qu'il a rendu tout genoil flechissant
 Soit infernal, soit celeste, ou humain³⁸.

33. Marot, II, 297.

34. Sur la question des premiers sonnets composés en langue française, voir Pierre Villey, « Marot et le premier sonnet français », *Revue d'Histoire littéraire de la France*, 27.4 (1920) : 538–547 ; Claude Albert Mayer, « Le premier sonnet français : Marot, Mellin de Saint-Gelais et Jean Bouchet », *Revue d'Histoire littéraire de la France*, 67.3 (1967) : 481–493 ; l'introduction de Luigia Zilli in Mellin de Saint-Gelais, *Sonnets*, éd. Luigia Zilli (Genève : Droz, 1990) ; l'introduction de Jacques Roubaud à son livre *Soleil du soleil, Anthologie du sonnet français de Marot à Malherbe* (Paris : Gallimard, 1990), 16 ; André Gendreau, *Évolution du sonnet français* (Paris : Presses Universitaires de France, 1996), 33–35 ; Michèle Clement, « Poésie et traduction : la naissance du sonnet français (1538–1548) » in *La Traduction de la Renaissance à l'âge classique*, éd. Marie Viallon (Saint-Étienne : Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2001), 91–102.

35. Marot, II, 1078.

36. Gorris Camos, 347.

37. On rappellera que le mot *évangélique*, employé couramment dans la critique moderne et contemporaine, est un concept construit *a posteriori* et utilisé pour se référer au « foisonnement spirituel et religieux de la première moitié du XVI^e siècle en France ». Voir Isabelle Garnier, *L'épithète et la connivence. Écriture concertée chez les Évangélistes français (1523–1534)* (Genève : Droz, 2005), 25–27.

38. Marot, II, 83, v. 94–99.

Il convient d'attirer l'attention sur la relation éminemment spirituelle que Marot entretient avec ses traductions. L'imaginaire³⁹ de notre traducteur est très probablement influencé par des lectures de matrice morale et allégorique inspirées, entre autres, de Philon d'Alexandrie (-20c.-45c.)⁴⁰, philosophe juif qui donna une interprétation du mythe de Babel très féconde pour les auteurs de la Renaissance. Ainsi que le note Myriam Martin-Jacquemier,

Parce que Philon refusa de voir dans les langues un effet de corruption, il devient, seize siècles avant les Réformés, le défenseur d'une thèse extrêmement moderne dans l'approche mythique des textes et dans l'interprétation du récit babélien. Or, avant d'être un combat théologique animé par des hérétiques mais auquel se joignirent les humanistes et les Évangélistes des débuts de la Renaissance, cette revendication, cette « tradition », furent aussi défendues sur le plan politique et littéraire par ceux qu'on appela « les trois fontaines » italiennes, Boccace, Pétrarque, Dante, trois illustres défenseurs des langues « naturelles », langues maternelles qui devaient tenir leur richesse des liens affectifs dont elles étaient susceptibles de témoigner : brèche importante dans le tissu mythique qui, par le jeu allégorique et sans renier la fonction théologique du récit, participa à en banaliser la portée⁴¹.

Marot réfléchit peut-être ainsi à sa relation avec les langues étrangères grâce à une double inspiration. La traduction représente probablement pour

39. Pour la notion d'imaginaire en traduction, voir Riccardo Raimondo, « Orphée contre Hermès : herméneutique, imaginaire et traduction (esquisses) », *Meta* 61 (2016), 650–674 ; Ch. Bezari, Th. Vuong, R. Raimondo, « The Theory of the Imaginaries of Translation / La théorie des imaginaires de la traduction », *Itinéraires* 2018.2–3 (2019) [en ligne : journals.openedition.org/itineraires]. On distinguera des « imaginaires de la traduction » qui nous permettent de modéliser, d'un côté, la subjectivité des traducteurs (*imaginaires des traducteurs et des traductrices*) et de l'autre, les diverses conceptions et représentations de la traduction (*imaginaires du traduire*) impliquées dans la remédiation et dans la transmission des textes.

40. Voir Émile Bréhier, *Les idées philosophiques et religieuses de Philon d'Alexandrie* (Paris : Vrin, 1950) ; Myriam Martin-Jacquemier, *L'Âge d'or du mythe de Babel (1480–1600). De la conscience de l'altérité à la naissance de la modernité* (Paris : Éditions Interuniversitaires, 1999), 232–236.

41. Martin-Jacquemier, 236.

lui non seulement une « mission » spirituelle, comme le fait remarquer Gorris Camos⁴², mais aussi une manière de se greffer sur une « tradition » théologique.

Les Six sonnetz

La deuxième traduction par Marot de la poésie pétrarquienne, les célèbres *Six sonnetz de Pétrarque sur la mort de sa dame Laure*⁴³ représente l'étape la plus importante pour comprendre les rapports entre Marot et Pétrarque. On pourrait dater le moment de cette traduction entre le séjour de Marot à Ferrare (1535–36) et la publication des *Six sonnetz* (1539–1541/44 ?). Gérard Defaux⁴⁴ propose une date un peu plus précise, qu'il situe entre le retour à la cour de François I^{er} après son premier exil (survenu au début de l'année 1537) et la publication du recueil (1539–1541/44 ?). Cette lacune dans la date de composition est particulièrement gênante dans la mesure où elle ne nous permet pas de savoir si Marot a traduit Pétrarque avant ou après la publication de *La manière de bien traduire d'une langue en aultre d'Étienne Dolet* (À Lyon, chez Dolet mesme, 1540), le premier traité théorique en français sur la traduction à la Renaissance (que certains estiment d'ailleurs être le seul traité programmatique portant sur cette question⁴⁵).

Les sonnets traduits, dans l'ordre choisi par Marot⁴⁶, sont les suivants : *Rvf* 1 (*Voi ch'ascoltate in rime sparse il suono...*), 161 (*O passi sparsi, o pensier'vaghi et pronti...*), 248 (*Chi vuol veder quantunque pò Natura...*), 338 (*Lasciato ài,*

42. Voir Gorris Camos, 347, et *passim*.

43. La date de publication est manquante : Clément Marot, *Six sonnetz de Pétrarque sur la mort de sa dame Laure, traductz d'italien en françois*, Paris, G. Corrozet, [1541–1544?]. Comme le fait remarquer Guillaume Berthon, la date 1539 qui est traditionnellement avancée ne repose sur rien d'autre que sur la publication par Corrozet des *Œuvres* de Marot en 1539 ; pour sa part, il propose plutôt 1541–1544 (?) (Berthon, 130, 130n).

44. Marot, II, 1193.

45. Voir par exemple Glyn Norton, *The Ideology and Language of Translation in Renaissance France and their Humanist Antecedents* (Genève : Droz), 1984 : « Dolet's treatise is an appropriate starting point because it presents the only formal program of translation theory in Renaissance France » (103).

46. Difficile de dire, dans ce cas, quelle édition a été consultée par notre traducteur. On remarquera pourtant que les six sonnets se trouvent dans un ordre croissant et semblent suivre la répartition en deux parties (*in vita et in morte*) de l'éd. Bembo (1501).

Morte, senza sole il mondo...), 346 (*Li angeli electi et l'anime beate...*) et 348 (*Da'piú belli occhi, et dal piú chiaro viso...*).

Afin de mieux étudier le dispositif traductif de ces sonnets, on peut émettre quelques hypothèses sur la composition du macrotexte. Le premier sonnet (*Rvf* 1), qui sert d'*exordium* dans les *Fragmenta* de Pétrarque, exprime le regret du poète pour ses erreurs de jeunesse ainsi que son dédain vis-à-vis des passions terrestres. Deux sonnets semblent mettre encore l'accent sur la *vanitas vanitatis* (*Rvf* 161, 338), tandis que *Rvf* 348 se conclut avec la prière d'un réconfort adressée au Roi Céleste et à ses anges, par un ton élégiaque qui le rapproche de *Rvf* 338. Le *Rvf* 248 exprime, à travers un discours métapoétique, l'impossibilité de la poésie face au *motus* de l'amour. *Rvf* 346 décrit quant à lui l'ascension de Laure et son entrée dans la Jérusalem céleste. Marot a peut-être voulu suivre la division des *Fragmenta* de l'édition Bembo (1501)⁴⁷, entre les sonnets *in vita* (*Rvf* 1, 161, 248) et les autres *in morte* (*Rvf* 338, 346, 348), bien que le titre privilégie la deuxième partie (cf. *Six sonnets de Pétrarque sur la mort de sa dame Laure*). À partir de *Rvf* 161, on peut peut-être voir dans la série une forme d'« énumération litanique » à caractère pénitentiel : celle-ci consiste d'abord en des allusions à la mort de la femme et à d'autres disparitions, pour poursuivre sur le thème des larmes et conclure enfin sur un thème de la consolation, car le dernier sonnet (*Rvf* 348) donne à voir une Laure céleste qui attend son amant après sa montée au ciel.

Ce minuscule florilège, composé de sonnets sélectionnés en raison de leur inspiration évangélique et moralisante, semble résulter d'une lecture très attentive des *Fragmenta* ainsi que d'une conception personnelle du Canzoniere. Dans les prochains paragraphes, une analyse de quelques extraits, ainsi que des réflexions sur la poétique de Marot, confirmeront cette interprétation du macrotexte.

L'un des caractères novateurs de cette traduction est d'abord le choix de la forme du sonnet et d'un schéma rimique novateur. Marot s'écarte ainsi du schéma des textes-sources (ABBA ABBA CDE CDE, qui est aussi le plus répandu dans les *Fragmenta*) et invente le sonnet « marotique » en décasyllabes (ABBA ABBA CCD EED). Il utilise pourtant une forme très proche de celle de

47. L'éditeur vénitien Alde Manuce affirma avoir réalisé une édition à partir du manuscrit de Pétrarque et il en fit une première publication intitulée *Le cose volgari di messer Francesco Petrarca* (Venice, 1501). En réalité, l'éd. Manuce reproduit le manuscrit de Pietro Bembo conservé dans le *Codice Vaticano latino* 3197 (pour cette raison elle est communément appelée « éd. Bembo »).

son modèle, si on la compare — par exemple — à une autre traduction parue à la même époque. On trouve en effet la traduction d'un sonnet de Pétrarque (*Rvf* 134) en dizain dans *Le petit œuvre d'amour et gaige d'amitié* (Paris, J. Longis, 1538 c.)⁴⁸, publié anonymement à Paris en 1538. Saulnier⁴⁹ attribue ce recueil, composé principalement de traductions, à Maurice Scève, en raison de la signature « Non si, non là ».

Clément Marot semble donc être à l'origine de l'usage qui consiste à recourir à un sonnet pour traduire un sonnet. Au moins deux raisons contribuent à expliquer ce choix. D'une part, comme le fait remarquer André Gendre⁵⁰, il est fort probable que Marot, marqué comme d'autres poètes par la tradition française du rondeau et du dizain, percevait le sonnet comme l'une des formes les plus proches de sa poétique. Le sonnet, tout en étant une nouveauté italienne, répondait bien aux habitudes et aux besoins langagiers des poètes français⁵¹ qui assimilent cette tradition et la réinterprètent (par exemple, avec

48. Le livre est daté de 1537 dans l'ancien système de datation (début de l'année à Pâques) mais, puisque le privilège est daté du 27 janvier 1537 (1538, dans le nouveau système de datation), on peut en déduire qu'il aurait été imprimé entre fin janvier et fin mars 1538. Il n'est pas exclu que Scève ait participé à sa rédaction. Le recueil a donné lieu à une longue querelle d'attribution au début du XX^e siècle. L'hypothèse d'attribution à Scève « d'abord émise par Prosper Blanchemain à la fin du XIX^e siècle, puis par Edouard Herriot qui republia le texte en 1927, est réfutée par Guégan, défendue par Saulnier, partiellement admise par Parturier, réfutée par Lachèvre, sans preuve définitive dans aucun des cas », voir Michèle Clément, « "Je veux résoudre en mon fait l'impossible" (d. 280, v. 4) : Les régimes de la contradiction et leur horizon théologique dans *Délie* », revue électronique *Le Verger III* (janv. 2013), 2 [en ligne : cornucopia16.com]. La présence de la devise « Non si, non là » en face de la devise « Ainsi, ou non » sur le dernier folio est troublante, ainsi que la teneur de certains poèmes dont l'écho dans *Délie* se vérifie plusieurs fois. Pour le sonnet en question (traduction de *Rvf* 134), voir *Le petit œuvre d'amour et gaige d'amitié* (Paris : J. Longis, 1538), mais aussi l'article de Michel François, « Une imitation de Pétrarque : *Pace non trovo* », *Italica XX* (1943) : 127–131. Une version numérique de cette traduction se trouve en ligne, accompagnée d'une notice explicative et d'une liste renvoyant à d'autres traductions du même sonnet : Pascal Joubaud et Claire Sicard, « *Pace non trovo, et non ho do far guerra* : une traduction anonyme d'un sonnet de Pétrarque », *Notules XVI* (25 janvier 2017), Carnet de recherche Hypothèses [en ligne : notules16.hypotheses.org/198].

49. Saulnier, *Le Prince de la Renaissance lyonnaise, initiateur de la Pléiade* (Paris : Klincksieck, 1948), 167–182.

50. André Gendre, *Évolution du sonnet français* (Paris : Presses Universitaires de France, 1996), 33–38.

51. Voir Gendre, 34 : « En effet les deux quatrains du sonnet ne surprennent pas un auteur de rondeaux, puisqu'on retrouvait dans cette forme au moins deux fois le groupement *abba*. Le sonnet répondait de ce point de vue à un besoin esthétique de saturation des rimes (sur huit vers, quatre fois la même rime).

l'ajout de la rime plate aux vers 9–10, abhorrée par les Italiens). D'autre part, le sonnet peut répondre aussi à un choix courtisan, voire politique, fait dans le but de plaire au roi et à sa cour que Marot venait de réintégrer après le premier exil (1537). L'intérêt pour Pétrarque s'était non seulement imposé à la cour (au moins à partir de 1533, avec la prétendue découverte du tombeau de Laure en Avignon), mais également auprès de François I^{er} lui-même : séduit par la poésie pétrarquienne, celui-ci invitait désormais les poètes à « pétrarquiser »⁵². Concernant Marot, par exemple, on rappellera que le chant royal dans la *Suite* (lui-même tiré d'un texte de Pétrarque) — qui est de composition antérieure, puisqu'il paraît pour la première fois dans *Les Opuscules et petits Traictez* (1531) — spécifie par son titre que c'est le roi lui-même qui a « baillé » le refrain⁵³. La précieuse et élégante édition de la *Suite de l'Adolescence clémentine* (1533) précise enfin que la *Chanson des visions de Pétrarque* a été achevée « par le commendement du Roy », ce qui confirme la vocation courtisane de cette traduction.

Pendant, la traduction des *Six sonnets* ne représente pas seulement pour Marot un enjeu politique et poétique, dans la mesure où notre traducteur semble chercher chez Pétrarque les échos de sa propre spiritualité. Selon la lecture qu'en fait Balsamo, Marot y « trouv[e] enfin à comprendre une forme, le sonnet, qui s'était imposée en Italie comme la forme même de l'héritage pétrarquien », et témoigne en plus de la volonté de saisir « les suggestions plus secrètes d'un Pétrarque paulinien, tel que le redécouvraient alors les premiers protestants italiens, celles d'un poète qui donnait aussi au lyrisme amoureux son sens spirituel »⁵⁴. On remarquera par ailleurs, avec Romana Brovia⁵⁵, que

Quant au sizain, seconde partie du sonnet, il peut s'apparenter à la seconde partie du dizain scévien (*ccdc*), moyennant l'adjonction d'une rime (*ccd ccd*). Ainsi, l'innovation française de la rime plate aux vers 9–10 (abhorrée des Italiens) ne serait pas une invention appropriée à une nouvelle forme, mais le prolongement d'une habitude, celle d'attaquer par un couple de rimes plates la seconde partie du dizain. Pourtant beaucoup de sizains italiens sont construits sur trois rimes ; les imiter amène à rompre avec le principe de la saturation et à introduire un principe contraire de renouvellement ».

52. Marot, II, 1193–1194.

53. Marot, II, 1193–1194.

54. Balsamo, « François I^{er} », 46.

55. Brovia, 82–83.

la tradition du Pétrarque poète *devotissimus catholicus*⁵⁶ inspirera un certain nombre de lectures des *Psaumes*, comme celles du *Liber de septem gradibus scale, continens Meditationes devotas super septem psalmos poenitentiales de Pierre d'Ailly* (Paris, Antoine Caillaut, c.1483 ; traduit en français et publié à Lyon en 1542) ou les *Sept psaumes allégorisés* de Christine de Pizan (XIV^e-XV^e s.).

La traduction des *Fragmenta* semble ainsi liée à celle des *Psaumes*. À cet égard, Brovia⁵⁷ a attiré l'attention sur certaines implications théologiques et rhétoriques de cette traduction, en soutenant notamment que les *Six sonnets* seraient un prétexte pour retrouver l'expression lyrique du sentiment religieux ainsi que l'imaginaire biblique de David. La traduction des *Psaumes*, commencée en 1529, fut à vrai dire interrompue pour des raisons de prudence en 1534, quand Marot fut contraint de fuir Paris⁵⁸. Notre traducteur aurait alors dissimulé ses sources bibliques à l'intérieur de sa production poétique, selon Defaux⁵⁹ : de nombreuses réminiscences inspirées de la *Bible*, notamment des *Psaumes*, caractérisent en effet toute la poésie de Marot produite depuis son exil (1534) jusqu'à sa réintégration à la cour (1537). Comme l'ont démontré les études de Screech⁶⁰ sur l'intertexte biblique, et comme l'a aussi fait remarquer Gorris⁶¹, les poèmes évangéliques de cette période, empruntés à la Parole de Dieu, sont pour Marot un véritable « thresor », « le meilleur [du] coffre », « car l'écriture est la touche, où l'on treuve / le plus hault Or »⁶². Selon Brovia, il

56. Comme le définit Jean de Montreuil, in *Opera : I. Epistolario*, éd. dir. par Ezio Ornatò (Turin : Giappichelli, 1963), *epistola* n°208.

57. Brovia, 82–83.

58. Par ailleurs, la censure qui pesait sur cette traduction devint enfin, entre 1542 et 1543, une véritable condamnation du parlement de Paris à la demande des théologiens de la Sorbonne.

59. Voir Gérard Defaux, « Marot, traducteur des *Psaumes* : de nouveau sur l'édition anonyme (et genevoise) de 1543 », *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance* LVI (1994) : 59–82 ; voir aussi l'Introduction au Tome I des *Œuvres poétiques complètes* (XLIII, IL, CXV, CLIV et CLVI), les Notes à des textes divers dans le Tome I (482, 508, 522, 576, 582, 663, 759, 780, 811 et 815–816), les Notes à des textes divers dans le Tome II (833, 856, 874, 900, 924, 940, 960 et 974–975), les Notes à l'édition des *Psaumes* dans le Tome II (1201–1274).

60. Voir Michael A. Screech, *Marot évangélique* (Genève : Librairie Droz, 1967).

61. Gorris Camos, 348.

62. Marot, *Épître au Roy, du temps de son exil à Ferrare*, in *Œuvres poétiques complètes*, éd. Defaux, t. II, 83, v. 151–152.

est fort probable que l'influence intertextuelle des *Psaumes* ait pu influencer la traduction des *Fragmenta*, achevée à peu près dans la même période. En suivant cette intuition de Brovia, l'on peut dans un premier temps mettre l'accent sur le fait que les *Six sonnets* ont été sélectionnés conformément à une inspiration moralisante et évangélique qui privilégie « le thème de la vanité de l'amour profane »⁶³. Dans un second temps, on peut suggérer de classer ces traductions dans une production poétique bien précise, définie par Defaux comme « anti-érotique »⁶⁴, et qui comprend des poèmes comme le *Temple de Cupido* (1516–1519) et *Le Chant de l'Amour fugitif* (1533). La traduction des *Psaumes* et celle des *Fragmenta* pourraient être considérées, de ce point de vue, non seulement comme le résultat d'une commande royale⁶⁵, mais aussi comme les deux visages complémentaires d'un plus vaste projet littéraire d'inspiration religieuse, et peut-être la marque d'un « évangélisme militant »⁶⁶.

Si l'on situe la date de composition des traductions des *Six sonnets* entre le début de l'année 1537 et la publication (1539–1541/44 ?), il est intéressant de faire référence à une épître de la même époque, « Au treschrestien Roy de France François premier de ce nom »⁶⁷, qui introduit la traduction du *Psaume* 104, datée par Defaux autour de 1541. Dans cette épître, Marot chante les louanges de la poésie de David :

O doncq' Roy, prends l'Œuvre de David,
 Œuvre plus tost de Dieu, qui le ravit,
 D'aultant que Dieu son Apollo estoit,
 Qui luy en train, et sa harpe mectoit.
 Le saint Esprit estoit sa Calliope :
 Son Parnasus montaigne à double crophe
 Fut le sommet du hault ciel cristallin.
 Finablement son ruyseau Caballin,
 De grâce fut la fontaine profonde,

63. Brovia, 77.

64. Gérard Defaux, *Le poète et son jardin. Étude sur Clément Marot et l'Adolescence clémentine* (Paris : Champion, 1996), 193–234.

65. Berthon, 128–132 et *passim*.

66. Nous avons emprunté cette expression à la notice sur Marot rédigée par Jean Céard, in Sylvie Parizet (dir.), *La Bible dans les littératures du monde* (Paris : Éditions du Cerf, 2016), 1545–1546.

67. Marot, II, 1213.

Où à grands traictz il beut de la claire unde :
 Dont il devint Poëte en ung moment
 Le plus profond dessoubs le firmament :
 Car le subject, qui la plume la main
 Prendre luy fait, est bien aultre, qu'humain.
 Icy n'est pas l'aventure d'Aenée,
 Ne d'Achiles la vie demenée.
 Fables n'y sont plaisantes, mensongieres,
 Ny des mondains les amours trop legieres.
 Ce n'est pas cy le Poëte escrivant
 Au gré du corps, à L'Esprit estrivant
 (« Au treschrestien Roy de France », v. 39–58)

Les lecteurs sont aussitôt mis en garde : il ne s'agit pas de fables « plaisantes, mensongieres » (v. 55) ni de ces amours « mondains » et « trop legieres » aux accents pétrarquiens. Le roi des poètes n'écrit pas « au gré du corps », n'écrit pas *à l'encontre* (cf. *estriver*, v. 58) de l'Esprit Saint. Nous sommes peut-être à la source de la production « anti-érotique » de Marot. David est un « poète mythique » qui rivalise avec les dieux antiques : ce récit « syncrétique » décrit une « mythologie biblique » dans laquelle il est le vainqueur absolu. Comme le fait remarquer Dick Wursten, cette allure mythologique relève d'une part, d'un processus de réception de la poésie et de la musique anciennes au sein de la tradition chrétienne (notamment calviniste) de l'époque, et d'autre part, d'un certain intérêt pour les cercles néo-platoniciens très imprégnés par cet imaginaire⁶⁸.

[...]
 Pas de fault doncq', qu'aupres de luy Horace
 Se mecte en jeu, s'il ne veult perdre grâce :
 Car pas sur luy volle nostre Poëte,
 Comme defoirt l'Aigle sus l'Alouëte,
 Soit à escrire en beaulx Lyricques vers,
 Soit à toucher la Lyre en son divers.
 (« Épistre », v. 129–134)

68. Dick Wursten, *Clément Marot and Religion: A Reassessment in the Light of his Psalm Paraphrases* (Leiden and Boston: Brill, 2010), 335–340.

[...]

Si Orpheus jadis l'eust entendue,
La sienne il eust à quelcque arbre pendue :
Si Arion l'eust ouy resonner,
Plus de la sienne il n'eust voulu sonner :
Et si Phebus ung coup l'eust escoutée,
La sienne il eust en cent pieces boutés,
Au moins laissé le sonner pour l'ouyt,
Affin d'apprendre, et de se resjouyr,
En luy quictant son Laurier de bon cueur,
Comme en escriptz, et en armes vainqueur.
(« Au treschrstien Roy de France », v. 141–150)

Si la « Lyre en son divers » fait écho à des motifs pétrarquiens (cf. *Rvf* 1), la référence à Apollon et au laurier représente un renvoi plus précis au mythe de Daphné et, peut-être, à sa fonction structurante⁶⁹ dans le *Canzoniere*.

À la lumière de ces dernières réflexions, il convient de relativiser l'hypothèse d'une traduction qui se présenterait à la manière d'un laboratoire rhétorique par lequel Marot aurait cédé « à la propension de la poésie française de l'époque à employer des termes très concrets »⁷⁰. Marot ne se contente pas de transposer le texte-source *en rhétoriqueur* : il rationalise et « réifie le langage pétrarquien de sorte que la marque stylistique de la poésie lyrique se rapproche le plus possible de la poésie biblique »⁷¹.

Le geste traductif est semblable à celui qui marquait *Le Chant des Visions de Pétrarque*, mais se charge ici d'une inspiration moralisante qui ne se révèle pas à travers un intertexte scripturaire précis et reconnaissable, mais plutôt par le biais d'une trame transtextuelle tissée autour d'une « sémantique du discours évangélique »⁷².

69. Parmi d'autres, Michelangelo Picone, *Il Canzoniere : lettura micro e macrotestuale* (Ravenne : Longo, 2007), 32 et *passim.*, et Enrico Fenzi, *Pétrarque* trad. Gérard Marino (Paris : Les Belles Lettres, 2015), 99, ont fait remarquer le caractère « structurant » du mythe d'Apollon et de Daphné dans le *Canzoniere*.

70. Balsamo, 47.

71. Brovia, 82.

72. Garnier, 95. Par l'expression « discours évangélique », l'auteure se réfère à un « discours doctrinal de contenu théologique », adoptant la perspective linguistique de la *sémantique du discours*. Cette dernière appellation, qui diffère de celle de *sémantique textuelle* ou de *sémantique phrastique*, renvoie

D'une part, on peut identifier un champ lexical latent, qui permet au traducteur d'évoquer, en filigrane, certaines thématiques liées au discours pénitentiel. D'autre part — comme on le verra avec quelques exemples tirés des *Six sonnets* — Marot semble vouloir rationaliser la *vaghezza* de la poésie pétrarquienne, en précisant le registre linguistique ou en simplifiant les expressions les plus nébuleuses. D'un avis semblable, William J. Kennedy met en relief quelques stratégies rhétoriques par lesquelles Marot remplace la Laure phantasmatique et imaginative de Pétrarque par une muse plus « concrète » contextualisée dans le monde socio-politique de son époque⁷³.

Un procédé semblable a été aussi appliqué à sa traduction des *Psaumes*. Dans l'épître « Au treschrestien Roy de France François premier de ce nom », il est question non seulement de « sons divers » (v. 134) qui font écho aux « rimes sparse » des *Fragmenta* (*Rvf* 1, v. 1), mais aussi d'« amours trop legieres » (v. 56) qui dialoguent avec le « *giovenile errore* » pétrarquien (*Rvf*, v. 3). Marot développe aussi une véritable herméneutique visant à éclaircir tous ces passages des *Psaumes* qui sont trop « obscurs » et « durs d'intelligence » (v. 157) :

Bien il est vray (comme encore se voit)
 Que la riguer du long temps les avoit
 Rendus obscurs, et durs d'intelligence.
 Mais tout ainsi, qu'avec diligence
 Sont esclaircis par bons esprits rusés
 Les escripteaulx des vielz fragments usés.
 (« Au treschrestien Roy de France », v. 155–160)

Si l'on utilisait un tel prisme de lecture pour analyser les traductions des *Fragmenta*, on pourrait formuler l'hypothèse que Marot, par le pouvoir des

à un « domaine de la linguistique qui prend pour objet d'étude le sens et les interprétations des unités significatives de la langue et de leur combinaison dans le discours », Franck Neveu, *Lexique des notions linguistiques* (Paris : Armand Colin, 2000), 101. L'intérêt de l'approche de Garnier réside en ce qu'elle nous permet d'explorer le *champ lexical* (dans une perspective à la fois *onomasiologique* et *sémasiologique*) non seulement dans une « réalisation discursive » manifeste (*patente*), mais aussi dans celle implicite (*latente*), des auteurs comme des traducteurs (Garnier, 96). Tout en s'inspirant de l'approche de Garnier, nous utilisons la notion de « discours évangélique » pour identifier plus généralement tout type de discours (*patent* ou *latent*) au contenu évangélique.

73. William J. Kennedy, *The Site of Petrarchism*, 108–109 et *passim*.

mots, veut parvenir à maîtriser le chaos des passions, les bouleversements et les inquiétudes qui dérivent du péché, enfin, les *erreurs de jeunesse* (cf. Sonnet I, v. 3). La traduction de *Rvf* 1 (Sonnet I) comporte notamment quelques traces de cette inspiration moralisante :

Voi, ch'ascoltate in **rime sparse** il suono
Di quei sospiri, ond'io nudriva il core
In sul mio primo giovenile errore,
Quand'era in parte altr'huom da quel, ch'i sono ;

Del vario stile, inch'io piango et ragiono
Fra **le vane speranze e'l van dolore ;**
Ove sia, chi per prova intenda amore,
Spero trovar pietà, no che perdono.

Ma ben veggì'hor si come al popol tutto
Favola fui gran tempo : onde sovente
Di me medesmo meco mi vergogno :

Et del mio **vaneggiar** vergogna e'l frutto,
E'l pentirsi, e'l conoscer chiaramente
Che quanto piace al mondo è breve sogno.

(*Rvf* 1, éd. Vellutello 1525)

Vous qui oyez en **mes rymes** le son
D'iceulx sospirs, dont mon cueur nourrissoie
Lors qu'en erreur ma jeunesse passoisie,
N'estant pas moy, mais bien d'autre façon :

De **vains travaux** dont feis ryme et chanson,
Trouver m'attens (mais qu'on les lise et voye)
Non pitié seulle, ainsi excuse en la voye
Où l'on congnoist amour, ce **faulx garson.**

Si voy je bien maintenant et entenz
Que longtems fus au peuple passetemps,
Dont à par moy honte le cueur me ronge :

Ainsi le fruit de mon **vain exercice**
C'est repentance, avec honte et notice
Que ce qui plaist au monde n'est que songe.

Les « rime sparse » deviennent ainsi « mes rymes », les « vane speranze » des « vains travaux ». Les termes qui posent le plus de difficultés sont abordés par une transposition sémantique qui tend à expliquer et simplifier le texte-source, comme c'est le cas pour le mot « *vaneggiar* », que Marot rend par une traduction étymologique se fondant sur un découpage du verbe italien. C'est comme si ce dernier avait été démembré et traduit à partir de deux fragments : l'adjectif *vano* et le suffixe verbal *-eggiare* qui marque la manifestation ou l'action (comme dans *bianco/biancheggiare*). Marot synthétise alors l'action verbale par le mot *exercice*, auquel il ajoute l'adjectif *vain* qui rend finalement la vraie couleur sémantique de ce fragment. Un verbe (*vaneggiar*) a été ainsi traduit par deux mots (un adjectif et un nom) et a perdu sa qualité grammaticale tout en gardant un ample éventail

de ses significations : (a) « s'égarer dans des activités vaines » ; (b) « faire des choses vaines » ; (c) mais aussi peut-être « écrire des vers »⁷⁴.

Dans la deuxième strophe, ce travail d'appropriation et d'explication du texte-source apparaît plus évident. Marot semble en comprendre le sens général, mais s'écarte de la syntaxe pétrarquienne en ajoutant dans son poème une sorte d'« invitation à la lecture » (cf. « mais qu'on les lise et voye »), ainsi qu'une épithète au mot « amour » pour faire rimer la fin du vers avec le mot *chanson* : « en la voye / Où l'on congnoist amour, ce faulx garson ». Ce groupe nominal, *faulx garson*⁷⁵ (dont c'est la seule occurrence dans la poésie marotique), placé en correspondance du mot *perdono* et utilisé comme attribut en apposition pour l'Amour, confirme à notre avis l'inspiration moralisante et « anti-érotique » de la traduction de Marot. On remarquera, dans des passages comme ce dernier, une véritable poétique de la *transmutation*⁷⁶ du texte-source, par le biais de

74. Voir entre autres : Ariani, 228–248 et *passim* ; Fenzi, *Pétrarque*: 95–128, et *passim*. Il est curieux de remarquer que le mot *exercice* semble revêtir ce dernier sens (« écrire des vers ») dans une seule occurrence de la poésie marotique : « Et penses tu (ô Pan Dieu debonnaire) / Que l'exercice, & labour ordinaire, / Que pour sonner du Flajolet je pris, / Feust seulement pour emporter le pris ? » (*Eglogue au Roy, sous les noms de Pan et Robin*, v. 160–164). Les deux autres occurrences font plutôt référence à un plus vague « exercice amoureux » (*À la Royne d'Hongrie venue en France, Salut*, v. 4) ou à un « licit d'amoureux exercice » (*L'histoire de Leander et de Hero*, v. 416).

75. Le terme « faulx garson » ne semble pas être très répandu dans la littérature française. Mais il apparaît déjà comme une insulte, par exemple, chez Eustache Deschamps (1346–1406) : « Bateur à loier, faulx garçon, Rufien, / cabuseur, larron » (*Œuvres complètes d'Eustache Deschamps : publiées d'après le manuscrit de la Bibliothèque nationale*, éd. Marquis de Queux de Saint-Hilaire, 11 vol. Paris : Librairie de Firmin Didot, 1889), VI, 211, v. 4-5. On remarquera que Pétrarque utilise le terme « *garzon crudo* » (qui pourrait vaguement rappeler « faulx garson ») dans le *Triumphus Cupidinis* I (v. 22–23) : « *sovr'un carro di foco un garzon crudo / con arco in man e con saette a' fianchi* », éd. Pacca et Paolino, 56. On notera aussi la fertilité des épithètes négatifs dans la littérature postérieure, par exemple chez André Alciat, qui utilise l'expression « *inconstans puer* » (*Emblema* CXIV, « *In statuam Amoris* », v. 13) dans l'un de ses *Emblemata* inspirés des *Triumphus* de Pétrarque, pour décrire l'Amour.

76. Dans son épître adressée à François I^{er} au début du *Premier Livre de la Métamorphose d'Ovide* (Paris : Estienne Roffet, 1534), Clément Marot considérait que sa responsabilité était de « transmuier » le texte-source, ou mieux encore, de « transmuier un transmueur », c'est-à-dire Ovide. Cette métaphore traductionnelle a été ainsi commentée par Florian Preisig : « Sous la plume de Marot, c'est Ovide qui fait figure de "transmueur" par excellence, [...] maître dans l'art de la transformation, de la représentation de l'irreprésentable [...]. Une telle adhésion explicite au transformisme est certes rare chez Marot, presque un hapax ; pourtant, toute son œuvre et sa pensée répondent d'une manière ou d'une autre à ce principe ». Florian Preisig, *Clément Marot et les métamorphoses de l'auteur à l'aube de la Renaissance* (Genève : Droz, 2004), 10.

détournements, d'ajouts, de réélaborations. Lisons par exemple le v. 4, dans lequel Marot semble radicaliser le texte pétrarquien en mettant l'accent sur la *conversio* spirituelle : cf. « *quand'era in parte altr'huom da quel, ch'i sono* » et « n'estant pas moy, mais bien d'autre façon » (v. 4). L'homme nouveau est *bien* différent par rapport à celui qu'il était avant — non seulement *en partie* (« *in parte* »). C'est dans de tels passages que l'on peut peut-être reconnaître un « Pétrarque paulinien » dans l'imaginaire de Marot : on pensera, par exemple, au « *veterem hominum* » (« vieil homme » qui doit être remplacé par un « *novum eum* » (« un nouveau ») décrit par St. Paul (Colossiens 3, 9–10)⁷⁷.

Mais au-delà de ses enjeux politiques et religieux, cette traduction possède surtout une valeur historique : elle témoigne, on le rappelle, d'une pratique qui dépasse la translation ou le commentaire tels que le Moyen Âge les conçoit⁷⁸. Entre la fin du XV^e siècle et le début du XVI^e, en effet, une nouvelle conception de l'auctorialité semble fonder les discours formulés par les traducteurs :

Le stéréotype de l'assujettissement à l'auteur s'associe à l'idée de fidélité à l'original. Le poids du génie assigne en quelque sorte une loi à la traduction : celle de rendre mot pour mot le texte de départ. Alors qu'au Moyen Âge le rendu de l'« intention » permettait l'usage de la paraphrase, même sur le mode du regret, avec l'idée que l'éloignement par rapport à la source rendait accessible une pensée, le suivi littéral devient à présent une marque d'allégeance à l'auteur⁷⁹.

Il est donc intéressant de se demander jusqu'à quel degré notre traducteur recherche ce qu'il pourrait considérer comme une approche « fidèle » de la traduction, et dans quelle mesure la « fidélité » peut encore s'avérer un critère adéquat pour aborder ces textes. L'on peut essayer prudemment de répondre à ces questions, en examinant le deuxième sonnet (*Rvf* 161).

77. Nous remercions Brenda Hosington pour cette précieuse suggestion.

78. Barrera et Mounier, 128–182.

79. Barrera et Mounier, 140–141.

O passi sparsi ; o pensier' vaghi et pronti ;
 O tenace memoria ; o fero ardore ;
 O possente desire ; o debil core ;
 O occhi miei occhi non gia, ma fonti ;

O fronde honor de le famose fronti,
 O sola **insegna al gemino valore** ;
 O faticosa vita ; o dolce errore ;
 Che mi fate ir cercando piagge et monti ;

O bel viso, ov'amor insemè pose
 Gli sproni e'l fren, ond'è mi punge et volve,
 Come a lui piace ; et **calcitrar** non vale ;

O anime gentili et amoroze,
 S'alcuna ha'l mondo ; et voi **nude ombre et polve**,
 Deh ristate a veder, qual è'l mio male.

(Rvf 161, éd. Vellutello 1525)

O pas espars, O pensées soubdaines,
 O aspre ardeur, O memoir tenante,
 O cueur debille, O volonté puissante,
 O vous mes yeulx, non plus yeulx mais fontaines,

O branche, honneur des vainqueurs capitaines,
 O seulle **enseigne aux poetes duisante**,
 O doulce erreur, qui soubz vie cuisante
 Me fait aller cherchant et montz et plaines,

O beau visage où amour met la bride
 Et l'esperon, dont il me poinct et guide
 Comme il luy plaist, et **deffense** y est vaine,

O gentilz cueurs et âmes amoureuses
 S'il en fut oncq, et vous **umbres paoureuses**,
 Arrestez vous, pour veoir quelle est ma peine.

Certaines zones d'ombre pourraient faire douter de la parfaite maîtrise de l'italien de notre traducteur. On notera de plus que la traduction a été certainement accomplie sans l'aide d'aucun dictionnaire. En effet, le manque d'outils linguistiques n'est pas étonnant, la lexicographie bilingue en français et italien étant peu développée à cette époque⁸⁰. Il n'est pourtant pas impossible de

80. Le premier dictionnaire italien-français conservé est en fait le *Vocabulaire en langue française et italienne* de 1583 paru à Lyon chez l'éditeur Benoist Rigaud. Découvert par Nadia Minerva, celui-ci s'est avéré être un énième avatar d'un autre dictionnaire, cette fois-ci en italien et allemand, le *Solenissimo Vochabulista* de Johannes Baptista Sessa (Venice, 1498). Voir Nadia Minerva, « La lexicographie franco-italienne est-elle née en 1584 ? » in *Lexicographie et lexicologie historiques. Bilan et perspectives*, éd. Maria Colombo et Monica Barsi (Monza : Polimetrica International Scientific Publisher, 2008), 93–110. Le *Vocabulaire en langue française et italienne* de 1583 aurait été précédé par un autre dictionnaire bilingue édité à Lyon en 1578 par Roger de Brey, dont il n'existe plus aucune trace. Voir *Les bibliothèques françaises de La Croix du Maine et de Du Verdier*, éd. Rigoley et Juvigny (Paris : Saillant et Niont), 1772–1773, t. V, 267 ; Maria Colombo Timelli, « Le Dictionnaire de Jean Antoine Fenice ou le charme discret des débuts en lexicographie bilingue », *Quaderni del CIRSIL* 5 (2006) [en ligne : lingue.unibo.it/cirsil] ; Rufus Gouws et Ulrich Heid, *Wolfgang Schweickard et Herbert Ernst Wiegand, éd., Wörterbücher / Dictionaries / Dictionnaires : Ein internationales Handbuch zur Lexikographie / An*

supposer que Marot ait consulté des dictionnaires *latin-françois* pour traduire certains mots qui pouvaient paraître obscurs, dans certains passages que, parfois, il ne maîtrise pas avec aisance. La proposition « enseigne aux poètes duisante », qui traduit l'expression « *insegna al gemino valore* », pourrait par exemple corroborer cette thèse. Marot, non seulement propose une traduction très libre de ce passage, mais il néglige peut-être aussi l'intertexte pétrarquien qui renvoie à un vers que l'on trouve dans l'*Achilleide* de Stace : « *cui geminae florent vatumque ducumque / ceratim laurus* »⁸¹. Dans d'autres cas, il existe des zones où le sens est diffracté (ex. « ombres paoureuses » au lieu de « poudreuses » pour « *nude ombre et polve* » ; *polve*⁸² signifie *poussière*). Marot a-t-il tenté, dans ce passage, de saisir le sens de *polve*, ou a-t-il plutôt cherché à mettre l'accent sur la crainte de ces ombres paoureuses, ce qui pourrait représenter à son tour un écho des *Psaumes* (ex. 38:18, 119:120), donnant par la même occasion une preuve supplémentaire de son inspiration évangélique. Lorsque ses connaissances linguistiques lui font défaut, cette inspiration évangélique constitue peut-être le guide le plus sûr de Marot.

La dimension moralisante semble ici se révéler à plusieurs niveaux. Tout d'abord, on pourrait partager la suggestion de Catherine Reuben⁸³ qui voit dans la figure de la répétition l'une des marques, bien que non majeures, des traductions des *Psaumes* réalisées par Marot. Reuben fait remarquer que les auteurs du psautier hébraïque « emploient la répétition pour soutenir les versets parallèles ou bien pour faire ressortir un argument d'une grande importance », alors que Marot semble se servir de ce procédé pour « remplir sa strophe lorsque l'irrégularité de l'hébreu lui cause des ennuis »⁸⁴. Il est toutefois aussi possible que Marot ait sélectionné ce sonnet en gardant à l'esprit les répétitions des prières de David.

International Encyclopedia of Lexicography / Encyclopédie internationale de lexicographie (Berlin : De Gruyter Mouton, 2013), 3008.

81. François Ripoll et Jean Soubiran, éd. *Stace. Achilléiade* (Louvain-Paris-Dudley, MA : Éditions Peeters, 2008), I., 15–16.

82. Le sens est signalé dans le *Dictionnaire françois et italien, recueilli par Jean Antoine Fenice* (Genève, 1584).

83. Catherine Reuben, *La traduction des psaumes de David par Clément Marot. Aspects poétiques et théologiques* (Paris : Honoré Champion, 2000), 193–194.

84. Reuben, 195.

Dans un deuxième temps, on remarquera la reformulation de certains concepts, comme par exemple le terme *calcitrar* (qui est un mot italien considéré comme courant, au moins en 1584⁸⁵) ; on peut donc supposer que Marot n'a eu aucun problème à en saisir le sens⁸⁶ et que sa traduction (« deffense [...] vaine ») relève ainsi d'un geste herméneutique d'amplification, voire d'un jugement de valeur. En fait, le terme *calcitrar* n'implique pas forcément une *deffense*, plutôt une rébellion, une révolte, une résistance. Marot a peut-être ainsi cherché à exaspérer le rapport conflictuel entre la voix poétique et l'Amour — ce *faulx garson* du Sonnet I (v. 8) — au moyen d'un geste traductif qui rend aux lecteurs des tons plus exacerbés et dramatiques que ceux du texte-source. L'Amour étant une divinité de laquelle il se méfie, l'*amor-passio* pétrarquien est crûment condamné. Un procédé semblable transforme ainsi le *mondo errante* (*Rvf* 346, v. 7) originel en *monde vicieux* (Sonnet V, v. 7, cf. *Psm* 116 :11) : on remarquera que là où le verbe *errare* garde encore une certaine ambiguïté (entre vagabondages, exiles et errements), l'expression *monde vicieux*, plus péremptoire, ne laisse place à aucune nuance dans sa condamnation.

La moralisation de la poésie pétrarquienne semble enfin faire pendant avec la réification de certaines figures, sur le modèle des traductions des *Psaumes*, par une volonté d'explication et d'interprétation du sens. Remarquons, par exemple, la translation de *mondo cieco* (*Rvf* 268, v. 4) auquel Marot fait référence par l'expression *ruraulx* (Sonnet III, v. 4) : le « monde aveugle » des passions et des péchés évoqué par Pétrarque se trouve à être connoté sociologiquement dans la version de notre poète-traducteur. Ou encore, les prières de Laure (cf. *pregar*, *Rvf* 346, v. 14) deviennent un *cri* (sonnet, V, v. 14), les *pensieri* de Pétrarque (*Rvf* 348, v. 13) un *vueil* (Sonnet VI, v. 13).

Ces brèves analyses nous montrent que le cas des traductions de Marot est particulièrement intéressant en ce qu'il représente un premier véritable

85. Le *Dictionnaire françois et italien, recueilli par Jean Antoine Fenice* (Genève, 1584) propose la traduction « regimber » pour « calcitrar ».

86. Le verbe latin, « *calcitare* », lui aurait donné le sens de « résister », ou de « donner un coup de pied » (regimber pour un cheval, « la bride » et « l'éperon » ayant ici sens à la fois littéral et figuré). On remarquera l'emploi de ce mot dans un passage du *Nouveau Testament* que Marot connaissait certainement. St. Paul, sur le chemin de Damas, entend la voix de Jésus qui lui dit, « *durum est tibi contra stimulum calcitare* » (*Acts* 9 : 5). Nous remercions encore une fois chaleureusement Brenda Hosington pour cette suggestion.

« modèle de transmission »⁸⁷ de la poésie pétrarquienne, modèle qu'on a voulu nommer « anti-érotique », dans le sillage d'une partie de sa production poétique et traductionnelle (notamment les *Psaumes*). Comme on l'a vu, ces textes nous révèlent à la fois un souci de « fidélité » rare pour l'époque, mais aussi une volonté d'appropriation qui semble programmatique. Cette polarité traductive, partagée entre l'adhésion au texte-source et un haut potentiel de transformation, peut sans doute donner lieu aux questionnements les plus féconds qui résultent d'une réflexion traductologique. Une constellation d'autres éléments fait aussi la richesse de ces textes qui nous offrent des indices précieux sur les sources et les inspirations de l'un des majeurs poètes *françois* ainsi que sur le contexte historico-culturel dans lequel il agit. Une multiplicité d'imaginaires (spirituel, politique et poétique) influencent ces versions tirées des *Fragmenta*. Marot, son premier traducteur *françois*, ne se borne pas à traduire *en rhétoriqueur* le texte dans les circonstances d'un projet royal, mais donne une nouvelle vie à la poésie de Pétrarque par un geste traductif d'inspiration évangélique. Qui plus est, il invente, ce faisant, la forme française du sonnet, forme dite aujourd'hui « marotique », qui connaîtra le succès que l'on sait.

87. Il est intéressant de comparer ces premières traductions avec les secondes, réalisées par Jacques Peletier du Mans (1517–82) : « Les Douze sonnets de Pétrarque traduits par Peletier, presque antagonistes au précédent anti-érotique établi par Marot, inaugurent [...] une autre approche de la traduction du Canzoniere, une voie "passionnelle" et "érotique". On pourrait presque affirmer, avec les précautions adéquates, que ces deux premiers traducteurs français de Pétrarque peuvent être considérés comme deux grands archétypes dans l'histoire de la traduction et de l'interprétation de ce poète. Leurs gestes traductifs deviennent ainsi deux "modèles" de la transmission du Canzoniere en France. D'une part, une traduction spirituelle souvent "anti-érotique", et de l'autre, une traduction sentimentale valorisant les passions et la dimension du corps » ; voir Riccardo Raimondo, « Jacques Peletier du Mans, traducteur du Canzoniere de Pétrarque », *The Canadian Review of Comparative Literature / Revue Canadienne de Littérature Comparée* 46.2 (2019), 243.