



**HAL**  
open science

**Copier, chanter, déformer, composer un poème gigogne :  
“ Mort et amour ont semblables effectz ”**

Pascal Joubaud, Claire Sicard

► **To cite this version:**

Pascal Joubaud, Claire Sicard. Copier, chanter, déformer, composer un poème gigogne : “ Mort et amour ont semblables effectz ”. Réforme, Humanisme, Renaissance, 2022, Chanter la poésie XVe-XVIe siècle, 2022/2 (95), pp.127-147. 10.3917/rhren.095.0127 . hal-03895465

**HAL Id: hal-03895465**

**<https://hal.science/hal-03895465v1>**

Submitted on 13 Nov 2024

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

## **Copier, chanter, déformer, composer un poème gigogne : « Mort et amour ont semblables effectz »**

Pascal JOUBAUD et Claire SICARD

Qui s'intéresse à la circulation des vers dans les manuscrits et les livres de musique du milieu du XVI<sup>e</sup> siècle, sait combien les pièces peuvent se transformer d'un témoin à l'autre. On pense bien sûr aux classiques variantes textuelles, portant sur un mot ou une construction grammaticale. Mais les changements peuvent aussi concerner la structure du texte, jusqu'à engager de profondes mutations génériques. Ces évolutions résultent parfois de corrections souhaitées, qu'elles soient le fait de l'auteur du texte original ou d'un intervenant secondaire. Mais il arrive qu'elles procèdent d'incompréhensions ou d'erreurs, qui témoignent alors des conditions de la transcription du texte comme de l'état des connaissances en matière poétique de ceux qui s'emparent des vers. Un rondeau double dont on ne copie pas les rentrements et dont on efface la disposition strophique se fait ainsi à peu de frais treizain ; le premier cinquain, extrait de l'ensemble, partiellement remanié et mis en musique devient une chanson<sup>1</sup>. Ces mutations soulignent la proximité de certaines formes, leur porosité, autant que la façon approximative dont les classifications formelles sont comprises par les lecteurs, chanteurs, imprimeurs ou scripteurs du temps, qui assurent la transmission des pièces.

C'est à l'un de ces cas de combinaisons poétiques, aux agencements variés selon les témoins, que nous nous intéresserons ici, en examinant les compositions, décompositions et recompositions que connaît un curieux poème gigogne, « Mort et amour ont semblables effectz », circulant sous formes textuelle et musicale entre les années 1530 et 1560.

Dans cette enquête, nous présenterons d'abord les différents états connus de la pièce, avant de nous pencher sur d'autres formes non attestées mais qui se laissent pourtant deviner. Enfin, nous tâcherons de reconstituer l'historique du montage et d'en tirer quelques enseignements qui intéressent l'histoire et la notion même de poésie chantée.

### **Présentation des témoins**

#### **1. Version longue (22 vers), c. 1537<sup>2</sup>**

Devis à ce propos<sup>3</sup>.

Mort et amour ont semblables aspectz  
Où semble avoir beaucoup de repugnance  
Car en amour je dis que l'esperance  
Plaist et vault myeulx que ne font les effaictz.

Je m'en rapporte aux amoureux parfaictz  
Mays si de mort à parler on s'avence  
Mon advis est que plus fait de nuisance  
La peur d'icelle que la mort par ses faictz.

On dict amour de tout cueur la vie estre  
Et si ne peult sans la mort parvenir  
Au lieu où gist son bien et parfaict estre  
Mort par amour en a fait maintz finir,

---

<sup>1</sup> Cf. Mellin de Saint-Gelais « J'ay trop de peyne et peu de recompense », fiche Jonas, [œuvre 20200](#). Toutes les références aux fiches Jonas ou aux études statistiques fondées sur le corpus de textes que nous décrivons dans cette base de données (< <http://jonas.irht.cnrs.fr> >) sont faites à la date du 2 juin 2022. Les numéros indiqués correspondent aux identifiants des notices, à renseigner dans les moteurs de recherche dédiés aux œuvres ou aux manuscrits.

<sup>2</sup> Fiche Jonas, [œuvre 27563](#). Leçon du BnF, ms Français 4967 (fiche Jonas, [manuscrit 76792](#)), f. 283 r-v. Nous ne notons pas les variantes graphiques de la leçon du BnF, ms Français 2334 (fiche Jonas, [manuscrit 81152](#)), f. 76 v-77 r, mais seulement les variantes textuelles, qui seront signalées en note.

<sup>3</sup> Ce titre ne figure pas dans le BnF, ms Français 2334. Il est ajouté dans le BnF, ms Français 4967 par la main du superviseur.

Amour par Mort plusieurs en fait renaistre :  
L'un j'ay passé, j'atends l'autre à venir.

Je me ventoyz dame n'avoir puissance  
En son service aucunement m'attraire  
Mays l'effect est au myen venter contraire  
Car mon cueur fait, à une, obeysance.

On ne s'en<sup>4</sup> doit nullement esbayr  
Veu que beauté est dicte singuliere  
Dont sur humains elle a<sup>5</sup> puissance entiere  
Et peult les dieux faire à elle obeir.

## 2. *Strophe 5, mise en musique, 1530 par Claudin de Sermisy*<sup>6</sup>

Je me vantoys dame n'avoir puissance  
À son<sup>7</sup> service aulcunement m'attraire  
Mais mon vanter est à l'effect contraire  
Car mon cueur fait à une obeissance.

## 3. *Version courte (8 vers), c. 1545*<sup>8</sup>.

Dixain<sup>9</sup> M. N.

Mort et amour ont semblables **effectz**  
Où semble avoir beaucoup de repugnance  
Car en amour je di que l'esperance  
Plaist et vault mieulx que ne font **tous les faitz**.

Je m'en rapporte aux amoureux parfaictz  
Mais si de mort à parler on s'avance  
**Je di pour vray** que plus fait de nuisance  
La paour **de mort** que **de** la mort **les faitz**.

## 4. *Réponse à la version courte (quatrain)*

### a. *Leçon du ms Pal. Lat. 1984 de la bibliothèque Vaticane, c. 1545*<sup>10</sup>

Resp.

Bien qu'en amour plaise plus l'esperance  
Et vaille mieulx que ne font tous les faitz  
J'aymeroyz mieulx toutesfoys les effectz  
Que languissant mourir pour recompense.

### b. *Leçon des ms 199 (c. 1555) et ms 201 de la BM de Soissons (milieu du XVI<sup>e</sup> siècle)*<sup>11</sup>

**Soit** qu'en amour plaise plus l'esperance  
Et vaille myeulx que ne font tous les faitz

---

<sup>4</sup> BnF, ms Français 2334 : se.

<sup>5</sup> *Ibid.* : est la. Cette variante est instructive. Le scribe a dû écrire sous la dictée. Son erreur ne peut venir d'un déchiffrement fautif, mais s'explique très bien par l'homophonie.

<sup>6</sup> *Vingt et neuf chansons musicales à quatre parties*, Paris, Pierre Attaingnant, 1530, f. 8 v [RISM 1530/3]. Numérisation BSB : < <https://stimbuecher.digitale-sammlungen.de/view?id=bsb00082717> >.

<sup>7</sup> L'imprimé de musique donne « ton » mais il s'agit manifestement d'une coquille. Nous corrigeons d'après la version manuscrite, qui est meilleure.

<sup>8</sup> Fiche Jonas, [œuvre 27564](#). Leçon du Vaticane, ms Pal. Lat. 1984 (fiche Jonas, [manuscrit 81117](#)), f. 10 v-11 r. En gras, les variantes textuelles par rapport à la version longue (texte 1).

<sup>9</sup> *Sic*.

<sup>10</sup> *Ibid.*, f. 11 r. Fiche Jonas, [œuvre 27565](#).

<sup>11</sup> En gras, les variantes textuelles par rapport à la leçon du Vaticane, ms Pal. Lat. 1984. La seconde attestation du BM Soissons, ms 199 de la BM de Soissons (fiche Jonas, [manuscrit 57861](#), f. 82 v) et celle du BM Soissons, ms 201 (fiche Jonas, [manuscrit 57863](#)) sont identiques jusque dans les graphies. La première attestation du BM Soissons, ms 199 (f. 31 r col. a) n'en diffère que par deux variantes graphiques : « Soy » au v. 1 ; « toutz » au v. 2.

J'aymeroyz myeulx toutesfoys les effectz  
Qu'**en** languissant mourir **sans** recompense.

##### 5. *Version du huitain mise en musique à cinq voix par Jean Maillard, 1560*<sup>12</sup>

Mort et Amour ont semblables effets  
Où semble avoir beaucoup de repugnance  
Car en Amour je dis que l'esperance  
Plaist et vault mieux que ne sont tous les faits.

Je m'en raporte aux amoureux parfaits :  
Mais si de mort à parler l'on s'avance,  
Je dis pour vray que plus faict de nuisance  
La peur de mort, que **mort par ses effets**.

##### *Autour de la version longue*

La plus ancienne et la plus longue attestation manuscrite connue de cette pièce se trouve dans le ms Français 4967 de la BnF, *codex* datable de la fin des années 1530. Comme dans le ms Français 2334 de la BnF, qui le suit<sup>13</sup>, le poème compte vingt-deux décasyllabes et se présente sous une forme strophique assez peu régulière : 4/4/4/2/4/4. Chaque strophe est mise en évidence par un pied-de-mouche, au début de son premier vers<sup>14</sup>. Les deux premiers quatrains sont bâtis sur le même patron à rimes embrassées, puis le quatrain et le distique suivants font se croiser deux nouvelles rimes, avant que les deux dernières strophes ne retrouvent une structure embrassée, mais sur des rimes nouvelles, quoique proches des précédentes. L'ensemble forme l'étrange schéma ABBA ABBA CDCD CD B'EEB' D'E'E'D'<sup>15</sup>.

L'irrégularité de la composition est renforcée par la disposition des rimes masculines et féminines : MFFM MFFM FMFM FM FFFF MFFM. L'absence d'alternance n'est certes pas rare pour des pièces composées à cette époque. Mais il est moins courant, surtout pour un texte susceptible d'être mis en musique, que l'on ne décèle dans ce schéma aucun principe structural, fondé par exemple sur une symétrie. Le caractère chaotique de la disposition adoptée tient surtout à la cinquième strophe qui détone puisque, contrairement à toutes les autres, elle n'a que des rimes féminines.

Or ce quatrain, en tant qu'unité *a priori* autonome, a été mis en musique dès 1530 par Claudin de Sermisy<sup>16</sup>. La version longue de « Mort et amour » intègre donc en son sein une strophe gigogne, ayant elle-même connu une diffusion musicale propre, plusieurs années avant la plus ancienne attestation repérée de cet ensemble de vingt-deux vers qui paraît peu harmonieux et ne se rattache à aucun genre poétique identifiable.

##### *Autour de la version courte*

L'impression que donne la version du ms Pal. Lat. 1984 de la bibliothèque Vaticane, datant du milieu des années 1540, est toute différente. Dans ce témoin, la pièce est en effet réduite à ses deux premières strophes présentées d'un bloc et prend donc la forme familière d'un huitain. Même si le schéma des rimes ABBAABBA n'est pas le plus fréquent dans ce type

<sup>12</sup> *Quatorziesme livre contenant xvii chansons nouvelles*, Paris, Nicolas Du Chemin, 1560 (1559 a.s.), f. 14 v-15 v. RISM 1560/3a, < <http://digitalduchemin.org/piece/DC1416/> >. En gras, les variantes textuelles par rapport à la leçon du Vaticane, ms Pal. Lat. 1984.

<sup>13</sup> L'organisation de manuscrit est générique : le copiste ordonne la matière qu'il emprunte à plusieurs manuscrits, dont le BnF, ms Français 4967, en fonction du nombre de vers de chaque pièce. Notre texte est dans la section des épigrammes de plus de dix-huit vers.

<sup>14</sup> Dans la copie du BnF, ms Français 2334, des alinéas matérialisent les limites des strophes.

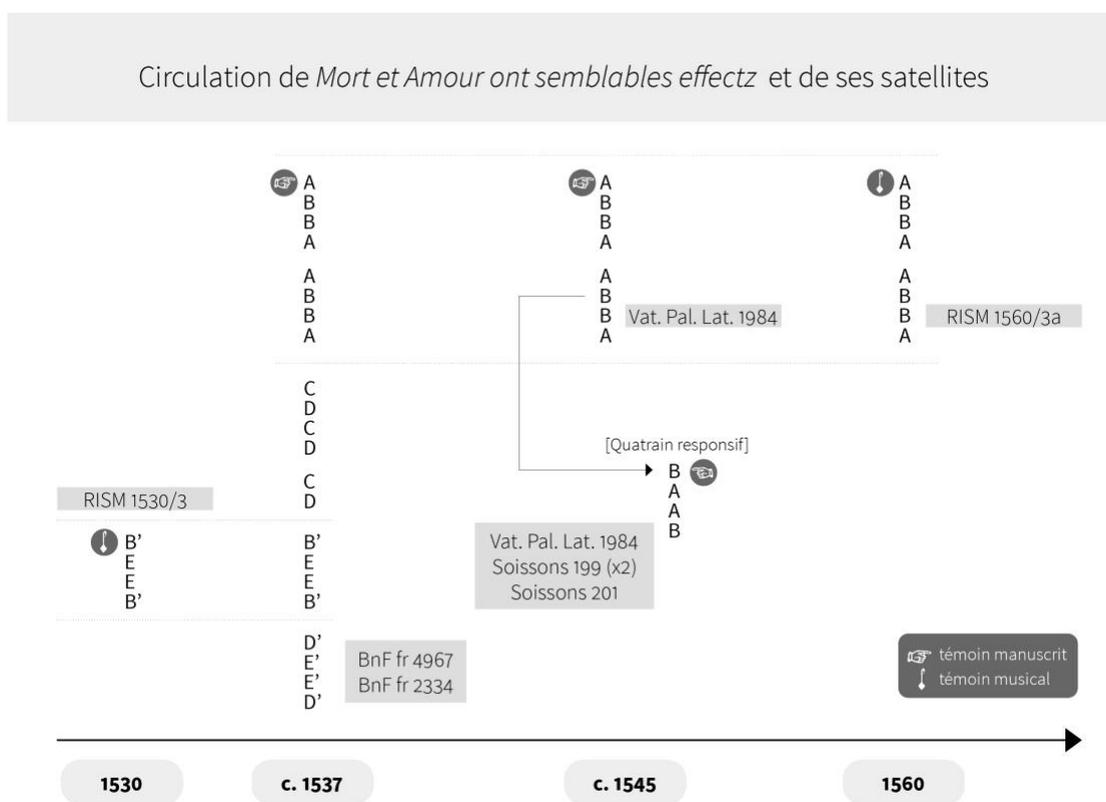
<sup>15</sup> Nous notons par un prime les rimes proches : B en [âs], B' en [izâs] ; D en [niʁ], D' en [iʁ] ; E en [tʁεʁ], E' en [jεʁ]. Ces deux dernières rimes assonnent d'ailleurs aussi avec la rime C, en [εʁ].

<sup>16</sup> *Vingt et neuf chansons musicales à quatre parties*, Paris, Pierre Attaignant, 1530, f. 8 v [RISM 1530/3]. Nous remercions David Fiala d'avoir attiré notre attention sur cette attribution à Claudin.

d'épigramme<sup>17</sup>, il est loin d'être un *hapax*<sup>18</sup>. Cette fois, les rimes masculines et féminines alternent, et la structure paraît plus équilibrée.

Un quatrain responsif, qui suit la pièce dans ce manuscrit, en souligne d'ailleurs élégamment l'harmonie par la reprise des mêmes rimes sur un mode inversé : BAAB<sup>19</sup>. Cette permutation fait du reste écho à la position contrastée des locuteurs, puisque le premier défend l'idée qu'en amour « l'esperance/Plaist myeulx que ne font les effectz », tandis que le second, qui « aymeroy[t] mieulx toutesfoys les effectz/Que languissant mourir pour recompense », nuance fortement cet élan et défend une vision du monde moins idéalisée. La liaison entre les deux pièces paraît donc finement travaillée, sur le plan de la forme comme du fond, et jusque dans le lexique employé, puisque le quatrain reprend en miroir un grand nombre des termes du huitain auquel il répond.

Malgré l'étroite articulation des textes, cette composition responsive n'apparaît que dans le ms Pal. Lat. 1984 de la bibliothèque Vaticane. On ne connaît de la version courte qu'une autre attestation, sous la forme d'une mise en musique à cinq voix par Jean Maillard publiée en 1560<sup>20</sup>, et elle n'inclut pas la réponse. Le quatrain responsif se retrouve en revanche, seul et sous un incipit légèrement différent<sup>21</sup>, dans le ms 201 de la BM de Soissons ainsi qu'à deux reprises dans le ms 199 de la BM de Soissons.



<sup>17</sup> Le schéma que préconise Thomas Sébillet dans son *Art poétique français* (1548), et qui correspond à la disposition la plus fréquente du temps, est ABABBCBC (*Traité de poétique et de rhétorique de la Renaissance*, éd. Francis Goyet, Paris, Le Livre de Poche, 1990, p. 104). Parmi les 267 huitains jusqu'ici décrits dans le cadre du dépouillement de manuscrits du XVI<sup>e</sup> siècle que nous menons pour la base Jonas, 189 l'adoptent (70,8%).

<sup>18</sup> Dans le corpus de huitains décrits pour la base Jonas, on trouve ce schéma six fois, dont trois chez François I<sup>er</sup> et une chez Marguerite de Navarre (2%).

<sup>19</sup> Ce texte est reproduit *supra*.

<sup>20</sup> *Quatorziesme livre, contenant xvii. chansons nouvelles à quatre parties*, Paris, Nicolas Du Chemin, 1560 (1559 a.s.), f. 14 v<sup>o</sup>-15 v<sup>o</sup> [RISM 1560/3a].

<sup>21</sup> « Soit qu'en amour plaise plus l'esperance », BM Soissons, ms 201, f. 55 v et BM Soissons, ms 199, f. 31 r, col. a et f. 82 v.

Ainsi, notre texte, ses fragments voire ses excroissances circulent d'un livre à l'autre dans des états si variés qu'ils s'apparentent à des formes poétiques différentes, tantôt clairement identifiables, comme le sont le quatrain et le huitain, tantôt moins commodément saisissables, comme la complexe combinaison strophique en vingt-deux vers. Et pourtant, variant presque du simple au sextuple en nombre de vers, strophique ou non, mise en musique ou non, la pièce, en dépit de ses mues successives, reste reconnaissable et on peut la suivre, en l'espace de trente ans, dans deux imprimés de musique et trois manuscrits – voire cinq, si l'on considère l'ensemble formé par le huitain et son quatrain responsif comme la recomposition d'une unité textuelle supérieure. Cela témoigne d'une circulation certes modeste – le texte n'est pas de ceux qui rencontrent le plus de succès, et c'est ce qui explique sans doute en partie sa grande plasticité – mais toutefois non négligeable<sup>22</sup>. Il est au demeurant vraisemblable qu'au fil des siècles, nous ayons perdu d'autres témoins qui offriraient des états encore différents de « Mort et amour » ou de la réponse qui lui est parfois adjointe. Il est même possible que des versions de ces textes, oralisées, chantées, aient existé sans être notées. Mais comme par transparence, à bien regarder les ouvrages qui nous sont parvenus, nous pouvons peut-être deviner certaines de ces formes.

### Indices

#### *Sous la copie manuscrite, un souvenir de version chantée ?*

C'est ce que permet d'envisager l'examen en contexte du quatrain responsif « Soy qu'en amour plaise plus l'esperance », dans sa première occurrence du ms 199 de la BM de Soissons. Nous ne connaissons aucune mise en musique de cette épigramme. Toutefois, elle figure là au sein d'un ensemble textuel, certes un peu lâche, mais dont beaucoup de pièces sont présentées au titre comme des chansons ou sont formellement reconnaissables comme telles<sup>23</sup>. Le contenu de cette dizaine de feuillets n'est pas organisé selon un principe assez ferme pour apparaître comme une véritable section qui ne réunirait que des pièces choisies en fonction d'un critère précis. Des changements de plume et d'encre semblent indiquer une copie discontinue et il arrive que le glaneur interrompe sa collecte pour noter une épître en vers, un texte en prose, un distique latin et sa traduction ou encore un étonnant mélange de vers de Sénèque entrelardés de vers français rimant avec les vers latins<sup>24</sup>. Mais il paraît ensuite reprendre le fil de sa collection, dont la coloration musicale tend à s'accroître.

Dans cet ensemble, 50 % des textes ont assurément été chantés, 25 % ne sauraient être mis en musique du fait de leurs spécificités, et il reste un dernier quart de pièces, parmi lesquelles figure notre quatrain responsif, que ni leur forme ni leur sujet n'empêcheraient d'être chantées, mais dont on n'a conservé aucune mise en musique. Est-ce pour autant le signe que ces poèmes n'ont jamais circulé par le chant ? Assurément non, surtout si l'on considère que, dans ces feuillets, presque toutes les pièces dont nous connaissons une version musicale sont ensuite publiées par Chardavoine dans un recueil rassemblant des chansons ayant auparavant circulé « par les villes<sup>25</sup> ». Les sources auxquelles puisent l'arrangeur comme notre copiste ont donc de bonnes chances d'être à peu près les mêmes et rien ne nous assure que d'autres

---

<sup>22</sup> Pour comparaison, sur les 1 011 textes jusqu'ici décrits pour la base Jonas et dont la date de composition se situe entre 1530 et 1560, 461 (c. 46 %) ne nous sont connus que par une seule attestation textuelle, manuscrite ou imprimée.

<sup>23</sup> L'ensemble est précédé par des recettes en prose copiées en pleine page et des pièces transcrites à partir d'une plaquette imprimée. Aux f. 28 v-37 v, se trouvent vingt-deux textes dont beaucoup sont disposés en deux colonnes et mis en musique. Un même poème est répété en 4<sup>e</sup> et 22<sup>e</sup> positions. Il semble quasiment ouvrir et assurément refermer une parenthèse à légère coloration musicale. Suivent alors, de nouveau en pleine page, un pasquil, une *terza rima* puis une nouvelle série de recettes en prose.

<sup>24</sup> Ces textes opérant de brefs décrochages occupent dans l'ensemble les places n° 5, 9-11 et 15. Ils sont copiés en pleine page.

<sup>25</sup> Jean Chardavoine, *Recueil des plus belles et excellentes chansons en forme de voix de ville*, Paris, Claude Micard, 1576, « Au lecteur », f. aiiij r. La musique de l'un des textes communs au manuscrit et à ce recueil n'est connue que par cette seule attestation musicale, ce qui renforce l'hypothèse d'un répertoire à circulation orale.

pièces du manuscrit, même si elles n'ont pas été retenues dans la sélection des « plus belles et excellentes chansons en forme de voix de ville », n'en sont pas également issues, ce qui aurait justifié d'en inscrire les paroles dans ces feuillets plutôt qu'ailleurs.

Il n'est pas impossible que notre quatrain responsif ait été dans ce cas. D'abord, ses vers sont ajoutés d'une écriture plus tassée que d'ordinaire, dans le peu d'espace laissé blanc par les textes de la colonne de droite et du bas de la page préalablement copiés, ce qui pourrait signifier une intention du scribe de noter le quatrain dans ces pages rassemblant beaucoup de chansons, plutôt que dans d'autres zones du manuscrit. Le traitement particulier que Chardavoine fait souvent subir aux pièces dialogiques qu'il recueille pourrait également le suggérer. Nahéma Khattabi observe en effet que l'ouvrage « propose aux chanteurs une multiplicité de dialogues, dont certains se présentent sous la forme de réponses, qui ne sont cependant pas toujours signalées comme telles et peuvent en outre être séparées dans l'espace du volume. C'est alors au lecteur qu'est laissée la tâche de faire renaître un dialogue que la mise en livre ne souligne pas nécessairement<sup>26</sup> ». À propos de l'un de ces couples de chansons, elle note que le « lien entre les deux voix de ville, distendu par l'écart qui les sépare dans le livre, s'incarne tant dans la poésie que dans la musique. L'intertextualité est manifeste, la structure poétique est identique, et les mélodies sont similaires<sup>27</sup> ». De ce choix éditorial, évidemment propre à Chardavoine, on pourrait penser qu'il traduit des pratiques orales préexistantes tantôt insistant sur la liaison responsive, tantôt traitant les chansons en unités autonomes. Faute de témoins, il est impossible d'affirmer qu'un tel jeu a pu se produire, en musique, entre « Mort et amour » et sa réponse, et ce peut-être avant même qu'une édition imprimée ne fixe pour nous l'existence de la mise en musique du seul premier texte<sup>28</sup>. Mais rien n'empêche non plus d'envisager que le dialogue observable dans le ms Pal. Lat. 1984 de la bibliothèque Vaticane ait pu se prolonger en musique.

L'hypothèse, si séduisante soit-elle, doit toutefois être émise avec la plus grande prudence car si notre quatrain est en effet entouré de nombreuses chansons dans ces feuillets du ms 199 de la BM de Soissons, il n'est pas entouré que de chansons. Il précède même quatre autres textes sans attestation musicale et pour lesquels une mise en musique est douteuse, voire impossible. Cependant, émettre cette supposition – même pour l'écarter *in fine* – engage à penser ce qui a conduit ce quatrain à être finalement séparé du huitain auquel il était si étroitement lié. Un intervenant – un copiste, voire l'imprimeur d'une anthologie lyrique dont nous n'aurions aujourd'hui plus trace – a bien sûr pu, par inattention ou par choix concerté, exclure le texte source. La réponse aurait ensuite circulé seule. Mais l'hypothèse musicale n'est pas la moins vraisemblable : chanté, le quatrain pouvait être assez connu pour que ses paroles, d'ailleurs un peu différentes de la première version repérée, soient notées dans les manuscrits de Soissons, sans pour autant être mis en relation avec le huitain qui en avait pourtant justifié l'écriture.

### ***D'une chimère de sonnet***

Plus probants, toutefois, sont les enseignements que l'on peut tirer de l'observation détaillée de « Mort et amour » dans sa version longue. Ce n'est plus ici le contexte qui nous fournit des indices, mais la forme même de la pièce.

Si celle-ci paraît à maints égards irrégulière, un examen plus attentif de son schéma de rimes permet de déceler une forme sous la forme. En isolant les quatorze premiers vers, on

---

<sup>26</sup> Nahéma Khattabi, *De la chanson à l'air de cour : édition et mutations du répertoire profane en France (1555-1624)*, thèse de doctorat dirigée par Isabelle His, Poitiers, 2014, p. 169-170.

<sup>27</sup> *Id.*

<sup>28</sup> Selon Richard Cooper, qui n'expose toutefois pas les raisons de cette datation, le BM Soissons, ms 199 a dû être composé c. 1555 (Marguerite de Navarre, *Œuvres complètes, t. VIII : Chrétiens et mondains, poèmes épars*, éd. Richard Cooper, Paris, Champion, 2007, p. 101). La mise en musique de « Mort et amour », imprimée en 1560, peut être à peu près contemporaine de la copie mais elle peut aussi avoir circulé plus tôt, Jean Maillard étant actif dès la fin des années 1530.

obtient en effet une structure identifiable : ABBA ABBA CDCD CD. Elle correspond à celle d'un sonnet à schéma italien<sup>29</sup> qui n'aurait pas (encore) été traité selon la disposition strophique qui va s'imposer en français, c'est-à-dire en deux quatrains et deux tercets<sup>30</sup>. La mise en page dans les témoins connus invite plutôt à voir le sonnet comme trois quatrains suivis d'un distique, disposition qui pourrait évoquer celle des sonnets anglais. Mais dans ce modèle, un même principe organisationnel s'impose à tous les quatrains et contraste avec le couple de rimes plates, jusque-là inusité, du distique final<sup>31</sup>. Or, dans notre cas, le troisième quatrain a des rimes identiques à celles du distique et elles sont croisées, alors que celles des deux premières strophes sont non seulement différentes mais aussi embrassées : la structuration en 8/6, même si elle n'est pas matérialisée sur la page, a donc bien présidé à la composition de ce sonnet gigogne. Et la lecture du poème montre d'ailleurs que les v. 12 et 13 – « Mort par amour en a fait maintz finir,/Amour par Mort plusieurs en fait renaistre » – forment ensemble une combinaison rhétorique complexe, jouant du parallélisme, de l'antithèse et du chiasme, qui justifierait plutôt qu'ils appartiennent à la même unité strophique, celle d'un ultime tercet où ils prépareraient d'ailleurs le *conchetto*, « L'un j'ay passé, j'atends l'autre à venir », qui résout sur la ligne temporelle de l'existence particulière du « je », ces nœuds de tension observés à un niveau plus général.

Il est donc établi que notre texte gigogne commence par un sonnet fort bien bâti, si inattendu que cela soit à une date aussi précoce en français. La section de poésie profane du ms Français 4967 de la BnF, qui nous fournit la plus ancienne attestation connue de cette pièce, est en effet datable de la fin des années 1530, sans doute autour de 1537<sup>32</sup>. Or on fixe généralement la date du premier sonnet écrit en français à l'été 1536 au plus tard<sup>33</sup>. Notre

<sup>29</sup> La base des sonnets recensés par Jacques Roubaud montre qu'il s'agit de la deuxième formule la plus usitée des schémas italiens (présente dans 25 362 sonnets sur les 60 226 de la base) alors que pour la France, de Marot à Malherbe, on ne trouve ce schéma que dans 226 sonnets sur 35 158 sonnets enregistrés (« La forme du sonnet français de Marot à Malherbe », *Cahiers de poésie comparée*, n° 17-18-19, II, Paris, Publications Langues'O, 1990, p. 295). Nous remercions Michèle Clément de nous avoir indiqué cette référence et ces données.

<sup>30</sup> Georges Lote, citant Paul Laumonier, rappelle qu'en France « le XVI<sup>e</sup> siècle a considéré le Sonnet comme un huitain suivi d'un sizain » (*Histoire du vers français*, t. VI, Aix-en-Provence, Presses universitaires de Provence, 1991, p. 62). C'est encore de cette façon que Boileau décrit les premières de ses « rigoureuses loix » : « qu'en deux quatrains, de mesure pareille,/La rime, avec deux sons, frappât huit fois l'oreille ;/Et qu'ensuite six vers, artistement rangés,/Fussent en deux tercets par le sens partagés » (*Art poétique*, chant II, v. 82-88).

<sup>31</sup> François Jost, *Le Sonnet de Pétrarque à Baudelaire : modes et modulations*, Berne, Peter Lang, 1989, p. 83.

<sup>32</sup> Guillaume Berthon et Jérémie Bichüe montrent que, pour la section où se trouve le texte, le papier date des années 1530 ; les textes datables (c. 20 % de la section) ont été composés à cette période et même, pour la majorité d'entre eux, entre 1535 et 1537 ; aucun n'évoque des événements postérieurs à 1538 ; c'est la même main qui transcrit l'ensemble. Les auteurs font donc, de façon convaincante, « l'hypothèse d'une copie effectuée à une époque quasi contemporaine de la rédaction et de la mise en circulation des textes » (« Le manuscrit poétique, de l'exercice à l'œuvre : le cas du manuscrit Français 4967 de la BnF », *Cahiers V.-L. Saulnier*, vol. 37 : *Le manuscrit littéraire à la Renaissance*, 2021, p. 150).

<sup>33</sup> Cette question, liée à celle de savoir qui, de Marot ou de Saint-Gelais, aurait été l'introducteur du sonnet en France, a beaucoup agité la critique. Voir Samuel Waddington, « Mellin de Saint-Gelais and the introduction of the sonnet into France », *The Athenaeum*, 11 juillet 1891, n° 3324, p. 64 ; John M. Berdan, « The migrations of a sonnet », *Modern Language Notes*, vol. 23, 1908, n° 2, p. 33-36 ; Pierre Villey, « Marot et le premier sonnet français », *Revue d'histoire littéraire de la France*, vol. 27, 1920, n° 4, p. 538-547 ; Nemours H. Clement, « The first french sonneteer », *The Romanic Review*, vol. 14, 1923, n° 2, p. 189-198 ; Marcel Françon, « La date d'un sonnet de Saint-Gelais », *Bibliothèque d'humanisme et Renaissance*, vol. 15, 1953, n° 2, p. 213-214 ; Claude Albert Mayer, « Le premier sonnet français : Marot, Mellin de Saint-Gelais et Jean Bouchet », *Revue d'histoire littéraire de la France*, vol. 67, 1967, n° 3, p. 481-493 ; Marcel Françon, « Sur le premier sonnet français publié », *Bibliothèque d'humanisme et Renaissance*, vol. 33, 1971, n° 2, p. 365-366 ; Claude Albert Mayer, « Gabriele Simeoni et le premier sonnet français », *Studi Francesi*, vol. 18, 1974, p. 213-223 ; *Soleil du soleil : le sonnet français de Marot à Malherbe, une anthologie*, éd. Jacques Roubaud, Paris, POL, 1990, p. 16 ; Mellin de Saint-Gelais, *Sonnets*, éd. Luigia Zilli, Genève, Droz, 1990, p. LXII ; Robert J. Hudson, « Clément Marot and the "invention" of the french sonnet : innovating the lyrical imperative in Renaissance France », *Anthropoetics*, vol. 14, 2009, n° 2, np ; Marco Veneziale, « "Nyer ne puis" : sur le modèle et la tradition textuelle du premier (?)

sonnet ferait donc partie des premières tentatives d'adaptation de la forme en français, ce que le schéma italien de son sizain confirme sans doute. Il reste toutefois un sonnet fantôme, non seulement du fait d'une mise en page qui cache sa structuration réelle, mais surtout parce qu'aucun témoin conservé ne le présente comme une unité de quatorze vers.

On peut donc se demander si la version longue ne formerait pas en réalité un sonnet caudé, structure de plus de quatorze vers attestée dans la poésie italienne du *quattrocento* et parfois pratiquée par les sonnettistes français du XVI<sup>e</sup> siècle. La question n'est pas simple, tant poètes et théoriciens se montrent vagues dans leurs définitions<sup>34</sup>. Il apparaît pourtant qu'aucun exemple d'ajout de quatrains après le quatorzième vers n'est jamais présenté pour illustrer ni le sonnet caudé – dont la queue est toujours constituée soit d'un ou deux vers isolés, soit d'un ou de plusieurs tercets, isométriques ou hétérométriques selon les cas – ni tout autre type de sonnet allongé présenté dans les différentes descriptions. Il faut donc rejeter cette hypothèse, considérer que notre sonnet est bel et bien un sonnet ordinaire et s'interroger alors sur le statut des vers 15 à 22 de la version longue, pour tâcher de reconstituer au mieux l'historique de la pièce.

### Reconstitutions

#### *Une erreur fort instructive*

S'il est indéniable que cette version longue est le fruit d'un assemblage, il est en revanche improbable que le sonnet ait sciemment été traité comme un fragment de *patchwork*, soit qu'un intervenant quelconque ait choisi de former un nouveau texte en cousant ensemble des pièces préexistantes, soit qu'il ait continué le sonnet en lui greffant huit vers composés pour l'occasion. La cinquième strophe datant de 1530 au plus tard, cette dernière hypothèse, en particulier, est inenvisageable, à moins de penser que le sonnet pourrait avoir été écrit plus de six ans avant la date à laquelle on suppose d'ordinaire que la forme italienne a été adaptée en France. Au-delà même de ce problème de datation, du point de vue du sens comme de la construction, le sonnet a une unité évidente alors que l'articulation à ce qui suit, sans être aberrante, paraît pour le moins maladroite. À tous égards, la version en vingt-deux vers, loin d'améliorer les textes qui la composent, altère plutôt la qualité de chaque élément. S'agit-il d'ailleurs de deux pièces (un sonnet et un huitain) ou de trois (un sonnet suivi de deux quatrains) ?

C'est surtout la versification qui engage à se demander si les deux quatrains ne formeraient pas des pièces distinctes. Certes ces strophes ont une structure embrassée identique, mais chacune a ses propres rimes, quoique leurs couples centraux, en [tʁɛʁ] et [jɛʁ], soient proches. En considérant même qu'il s'agirait là d'une seule rime moins riche, en [ɛʁ], le schéma de huitain que l'on obtiendrait, ABBACBBC serait pour le moins atypique<sup>35</sup>. De plus, la disposition des rimes masculines et féminines n'est pas cohérente, ce qui ne peut manquer de gêner dans le chant. Or, même si l'imprimé de 1530 ne donne que le premier quatrain mis en musique, on peut penser que le second, s'il avait été connu, aurait pu, eu égard aux pratiques du temps, être chanté sur la même partition. La maladresse de la composition, sans interdire un tel chant, le rendrait toutefois plus approximatif.

---

sonnet français », *Bibliothèque d'humanisme et Renaissance*, vol. 76, 2014, n° 1, p. 37-54. On trouvera une synthèse de la question dans François Rigolot, « Qu'est-ce qu'un sonnet ? Perspectives sur les origines d'une forme poétique », *Revue d'histoire littéraire de la France*, vol. 84, 1984, n° 1, p. 3-4. Précisons que les datations pour quatre sonnets de Saint-Gelais proposées par Luigia Zilli (entre c. 1518 et c. 1524) doivent être revues : fiches Jonas, œuvres [23863](#) (entre 1533 et 1537), [23631](#) et [26908](#) (avant 1539), [26921](#) (non datable). En l'état actuel des connaissances, la date de 1536 est la plus précoce que l'on puisse fermement avancer.

<sup>34</sup> Pour une synthèse sur la question, voir Pascal Joubaud et Claire Sicard, « Un point sur le sonnet caudé », *Notules XVI*, carnet de recherche *Hypothèses*, 17 juin 2022, < <https://notules16.hypotheses.org/837> >, consulté le 17 juin 2022.

<sup>35</sup> Dans le corpus de 267 huitains décrits à ce jour pour la base Jonas, on ne trouve jamais ce schéma. Il est toutefois employé dans un sonnet irrégulier de François I<sup>er</sup>, traduit de Pétrarque : fiche Jonas, [œuvre 27005](#).

Néanmoins, sur le plan du sens, le texte est tout à fait cohérent. Il met en scène un homme qui se vantait autrefois qu'aucune femme ne pourrait le réduire à un service amoureux (v. 1-2), mais qui doit faire le constat qu'il s'est trompé (v. 3-4) et qui explique son revirement par la grande beauté de sa dame, propre à éblouir les dieux, et à laquelle il n'a donc pas pu résister (v. 5-8). Il s'agit bien là d'un texte complet mais d'une facture poétique plus maladroite que l'élégant sonnet qu'il suit et qui doit se lire plutôt comme une forme strophique à deux quatrains que comme un véritable huitain.

Reste que les deux unités textuelles strophiques que forment ce poème et le sonnet précédent ont été involontairement soudées. Cela confirme d'ailleurs au niveau micro-structural l'impression de Guillaume Berthon et Jérémie Bichüe selon laquelle « la copie du texte a été confiée à un scribe peu expert<sup>36</sup> » dans cette section du ms Français 4967 de la BnF. Son erreur vient sans doute de ce qu'il transcrit un témoin, probablement peu soigné<sup>37</sup>, où les pièces se suivent et où la mise en page est ambiguë au point qu'il a pu croire avoir affaire à une seule et même pièce. Dans sa copie en revanche, comme dans celle du ms Français 2334 de la BnF, la présentation, très aérée, ne laisse aucun doute sur les limites que les scripteurs donnent au poème. Le copiste du ms Français 2334 de la BnF utilise d'ailleurs une sorte de lettrine simplifiée pour matérialiser le début de chaque texte, ce qui évite toute confusion aux changements de page, par exemple. Or, pour ces vingt-deux vers, il n'en emploie qu'une, au début du sonnet.

Le plus intéressant est de réfléchir aux raisons pour lesquelles le premier copiste a commis cette erreur. La conjonction de deux particularités, dont l'intérêt excède notre cas spécifique, peut l'expliquer. D'abord, notre scribe œuvre à la fin des années 1530, en un temps où, si quelques sonnets existent en français, ils sont encore bien rares. Un amateur de poésie des années 1560 aurait sans doute repéré le beau schéma de rimes de notre pièce. Mais une vingtaine d'années plus tôt, une telle structure n'est probablement connue que d'initiés, friands de nouveautés transalpines. Notre copiste moins éclairé – comme d'ailleurs son superviseur qui, d'une seconde main, corrige ici ou là quelques-unes de ses maladroites, mais pas celle-ci – n'a pas encore le sonnet dans l'œil pour le reconnaître, tant il est vrai qu'il faut souvent savoir pour bien voir. En revanche, il repère sans difficulté les deux rondeaux placés avant et après ces vers.

Pourtant dans ceux-ci, on observe aussi – et c'est le second facteur à prendre en considération – un même type de liaison lexicale et sonore d'une pièce à l'autre que celle que l'on peut noter au sein de notre chimère de vingt-deux vers. De la même façon que l'on retrouve certaines assonances et le mot « effect » à la fois dans le sonnet et dans la pièce de huit vers qui le suit, le rondeau qui précède le sonnet « Mort et amour » a « Par mort » pour rentrement et une rime en [ãs], identique à la rime B du sonnet et proche de la rime A du poème en deux quatrains. Le rondeau qui suit, prolonge pour sa part la seconde strophe de ce poème en renchérissant sur les motifs de la beauté et de la mythologie, et ouvre par contraste avec les pièces précédentes un espace aux « vivants ». Ce n'est d'ailleurs pas une grande affaire que ces liaisons faibles : les sujets, le vocabulaire, les sons concernés sont courants dans la poésie de l'époque. Mais il y a fort à parier qu'elles ont favorisé l'erreur du copiste. Insuffisants à unifier un texte, autonome et complet, ces échos discrets opèrent néanmoins de menues transitions entre des pièces différentes. C'est là le principe organisationnel qui a dû présider à la composition des feuillets source : leur ordonnateur veille manifestement à disposer ses textes en fonction de ces rappels lexicaux et phonétiques, modestes mais efficaces. Il ne cherche nullement à recomposer un texte unique à partir du matériau hétéroclite fourni par des pièces préalablement rédigées, mais plutôt à former un recueil de

---

<sup>36</sup> Guillaume Berthon et Jérémie Bichüe, art. cit., p. 150.

<sup>37</sup> Des espaces laissés en blanc dans des vers du poème suivant semblent indiquer que le copiste n'a pas su déchiffrer certains mots.

poèmes, toujours bien distincts – ce n’est que par accident que notre ensemble de vingt-deux vers dérape – mais élégamment et rationnellement ordonnés.

Cette erreur nous apprend enfin que le plus ancien témoin dont nous disposons n’est pas le premier où ces vers ont circulé. Le scribe n’est ni l’auteur du sonnet, ni même assez proche de cet auteur pour que la forme réelle de la pièce, son originalité et sa beauté, soient révélées au grand jour. Il est toutefois vraisemblable que ce poème d’une forme si nouvelle, a dû être copié peu de temps après sa composition, et assez près de son premier canal de diffusion. Là encore, l’étude de détail confirme l’analyse plus large de Guillaume Berthon et Jérémie Bichüe, qui voient dans le ms Français 4967 de la BnF « une sorte d’instantané de la floraison poétique des années 1530<sup>38</sup> ». On ne saurait mieux dire.

### *Co-auctorialité et sociabilité*

Il faut à présent réfléchir à ce qui se produit pour que « Mort et amour » devienne un huitain. Le texte a manifestement été tronqué. Mais il n’y a aucune prise, textuelle ou contextuelle, pour déterminer à partir de quelle forme – le sonnet pris comme unité autonome, ou la version fautive de vingt-deux vers – l’extraction a été effectuée. Rien ne permet non plus de savoir qui a fait ce choix, même si on voit mal pourquoi l’auteur du sonnet aurait renoncé à cette forme, qu’il avait plutôt honorablement et si tôt expérimentée. L’idée de l’intervention d’un tiers est donc peut-être un peu plus vraisemblable. On pourrait d’ailleurs imaginer qu’avant même l’imprimé de 1560, un musicien aurait pu tirer du texte les quelques vers qu’il voulait en chanter. Néanmoins, rien ne nous en assure : dès les débuts du sonnet français, Jacques Arcadelt met par exemple en musique un sonnet de Saint-Gelais<sup>39</sup> en reprenant non seulement tous les vers, mais aussi en soulignant musicalement la structure du poème, puisque les paroles de chaque quatrain sont chantées sur un même air répété, distinct de celui qui porte le sizain. Le compositeur perçoit donc bien la forme, et se l’approprie dans son art<sup>40</sup>.

Ce que l’on peut toutefois affirmer, c’est que notre huitain présente, par rapport à la version longue, des variantes qui, toutes, améliorent le texte. Ces corrections ne peuvent donc être que le fruit d’une réécriture volontaire, qu’elle ait été faite avant ou après le retrait des derniers vers. Leur auteur – qui enrichit la rime A<sup>41</sup>, supprime un hiatus au v. 7, lève l’ambiguïté référentielle d’un pronom, éclaircissant ainsi le sens du v. 8, tout en introduisant un chiasme qui perfectionne la pointe – pourrait tout aussi bien être celui du sonnet originel que n’importe lequel des passeurs du texte.

Au-delà de notre cas particulier, on voit donc que les vers sont modifiés par divers intervenants. Ceux qui se trompent ne sauraient être perçus comme des auteurs, même lorsque leur erreur change profondément les pièces. En revanche, ceux qui corrigent les textes, leur font subir des transformations concertées, comme d’ailleurs ceux qui changent la nature autant que l’étendue des poèmes en leur annexant des réponses, partagent sans doute avec les premiers concepteurs des vers une forme de responsabilité auctoriale. Une telle co-auctorialité, souvent plus évidente encore pour les mises en musique, nous engage à reconnaître dans la poésie de ce temps une pratique éminemment sociale. Mais elle nous invite aussi à nous détacher de ce qui n’est une évidence qu’en apparence – et qui est d’ailleurs plutôt en train de se construire culturellement à l’époque qui nous occupe : que chaque texte a son auteur. De fait, ce pseudo-axiome pousse trop souvent à jouer au jeu des

---

<sup>38</sup> Guillaume Berthon et Jérémie Bichüe, art. cit., p. 161.

<sup>39</sup> Mellin de Saint-Gelais, « Au temps heureux que ma jeune ignorance », mise en musique par Jacques Arcadelt, Paris, Pierre Attaignant, 1539 [RISM 1539/15].

<sup>40</sup> Nous remercions Philippe Canguilhem de nous avoir indiqué que ce procédé de reprise de la musique du premier quatrain pour le second était fréquent dès cette période des débuts du sonnet français.

<sup>41</sup> La rime pauvre [e] de la version longue devient suffisante ([fe]) dans le huitain.

attributions, en tâchant de relier une unité textuelle (mais, au fond, laquelle ?) à un unique nom.

Pour autant, dans un océan d’anonymat, il est vrai qu’émergent parfois quelques noms ou leurs ombres – initiales, devises, cryptonymes – qui donnent plus ou moins corps à certains des acteurs de la sociabilité dont peut témoigner l’écriture poétique. Pour le cas qui nous occupe, aux côtés des compositeurs Claudin de Sermisy et Jean Maillard dont l’implication est assurée, on peut voir s’esquisser, au moins, deux silhouettes de poètes de la cour, Antoine Héroët et Antoine Macault.

C’est d’abord le ms Pal. Lat. 1984 de la bibliothèque Vaticane qui fournit la première piste, sous la forme du titre surprenant, « Dixain M.N. », donné au huitain « Mort et Amour ». La caractérisation générique est fautive – sauf à comprendre, ce qui n’est pas tout à fait impossible, que pour le copiste le mot « dixain » signifie, de façon générique, épigramme. Le terme est en tout cas suivi d’initiales qui, dans les pratiques manuscrites, renvoient généralement à l’auteur de la pièce, selon le scripteur tout au moins. De fait, toutes les indications de ce type n’ont pas la même autorité. Leur valeur dépend du degré d’information du copiste et, vraisemblablement, de sa plus ou moins grande proximité avec le milieu des poètes. Pour sa part, le scribe du ms Pal. Lat. 1984 de la bibliothèque Vaticane, est plutôt bien renseigné : il commet certes quelques erreurs ou confusions concernant des poètes italiens ou parfois Clément Marot, mais il identifie en revanche avec justesse les auteurs de très nombreuses pièces, dont certaines rares ou ayant fait l’objet de fausses attributions, pièges dans lesquels il ne tombe pas<sup>42</sup>. On peut donc penser que M.N. a de bonnes chances d’être l’auteur du huitain et – si sa responsabilité n’a pas seulement consisté à isoler ces huit vers de la suite et peut-être à les améliorer – il pourrait bien être aussi celui du sonnet. Or ces mêmes initiales sont employées dans le ms Rothschild 2965 de la BnF, en guise d’abréviation de « La Maison Neuve », seigneurie d’Héroët<sup>43</sup>, pour lui donner la « Complainte d’une dame surprise nouvellement d’amour », dont on sait par d’autres canaux qu’elle est bien de ce poète. Les datations de témoin comme la teneur du texte ne s’opposent par ailleurs pas à ce qu’Héroët ait écrit ce poème ou participé à son écriture. Il était par ailleurs italianisant<sup>44</sup>, comme l’était nécessairement aussi l’auteur du sonnet. Enfin, un autre des poèmes qu’on lui attribue, le « Blason de l’honneur », se présente lui aussi dans des états très variés selon les témoins<sup>45</sup>. Tous ces éléments pourraient nourrir le faisceau d’indices susceptible de conduire à cette identification, qui reste toutefois ténue.

Une autre piste, concernant cette fois la réponse au huitain, nous est fournie par le ms 201 de la BM de Soissons. Le copiste ne nous donne aucun nom ou initiale, mais il inscrit le quatrain entre deux textes qui semblent être de Macault<sup>46</sup>. L’hypothèse est là encore fragile, mais on pourrait imaginer que notre quatrain responsif aurait pu être composé par le même auteur, d’autant plus qu’il est coutumier de ce type de procédé. Bien qu’on lui connaisse peu de poèmes brefs, on le voit à plusieurs reprises établir un dialogue avec ses pairs – sur ce même mode responsif avec Claude Chappuys par exemple<sup>47</sup>, ou sur le mode de l’émulation,

---

<sup>42</sup> Pour le détail de ces attributions, voir les différentes notices « œuvre » réunies dans le bloc « Contenu » de la fiche Jonas, [manuscrit 81117](#).

<sup>43</sup> Fiche Jonas, [œuvre 24124](#). Ce sont ces mêmes initiales qui permettent d’attribuer à Héroët un autre poème figurant dans les feuillets du BnF, ms. Français 2335 (fiche Jonas, [œuvre 20208](#)). Le poète peut aussi être désigné par « L.M.N. », « H. autrement dict L.M.N. » ou encore « La M. ».

<sup>44</sup> Raphaël Valéry, « Biographie d’Antoine Héroët », « *Par élévation d’esprit* ». *Antoine Héroët : le poète, le prêtre et son temps*, dir. André Gendre et Loris Petris, Paris, Champion, 2007, p. 85.

<sup>45</sup> Fiche Jonas, [œuvre, 22451](#). Voir aussi Verdun-Léon Saulnier, « Lancelot de Carle, Antoine Héroët et le “Blason de l’honneur” », *Wort und Text, Festschrift für Fritz Schalk*, Francfort, Klostermann, 1963, p. 200-221.

<sup>46</sup> Fiches Jonas, œuvres [26898](#) (attribution par une note marginale dans le BM Soissons, ms 199) et [23560](#).

<sup>47</sup> Fiche Jonas, [œuvre 21484](#).

avec Clément Marot, lorsqu'il traduit à sa suite une même épigramme de Martial<sup>48</sup>. Si c'était d'ailleurs à Héroët qu'il répondait ici, on pourrait penser qu'il prolonge encore, dans une opération à plusieurs bandes, ce jeu de rivalité amicale avec le Prince des poètes français qui avait, quelques années plus tôt, continué pour sa part une chanson dont le premier couplet était précisément d'Héroët<sup>49</sup>. Le scénario, si hypothétique soit-il, est séduisant.

Mais au-delà de ces personnages et de la possibilité qu'ils aient pu être impliqués dans la circulation de notre poème, déplier ses différentes pièces gigognes et tâcher d'en comprendre la circulation est instructif. Cela nous engage à réfléchir à ce qui définit une unité textuelle comme à la manière dont peut se concevoir l'auctorialité. Cela permet aussi d'entrevoir – parfois de deviner, dans l'épaisseur des zones d'ombre qui nécessairement subsistent – tout un monde d'auteurs, de lecteurs, de chanteurs qui, se passant les textes de la voix ou de la main, se les appropriant, les faussant parfois, nous disent quelque chose non seulement de leur goût pour la poésie, de leurs niveaux contrastés de connaissances en matière poétique, mais aussi de leurs relations sociales et de leur place dans le réseau. Cela nous conduit enfin à tâcher de penser et de pister, même si nous ne pouvons parfois que les deviner ou les imaginer, ce qu'ont pu être ces réservoirs nécessairement communs auxquels musiciens et copistes ont puisé certains des textes de leur répertoire ou de leurs recueils. Beaucoup reste encore à faire pour comprendre aussi finement que nécessaire les ressorts de cette circulation.

---

<sup>48</sup> Fiche Jonas, [œuvre 23560](#).

<sup>49</sup> Fiche Jonas, [œuvre 27222](#).