Fabula / Les Colloques
Antoinette Deshoulières, une voix poétique singulière

L’atelier galant : quelques réflexions sur le travail du vers chez Mme Deshoulières

The gallant workshop: Some reflections on the poetic work of Mme Deshoulières

Stéphane Macé

Pour citer cet article

Stéphane Macé, « L’atelier galant : quelques réflexions sur le travail du vers chez Mme Deshoulières », *Fabula / Les colloques*, « Antoinette Deshoulières, une voix poétique singulière », URL : https://www.fabula.org/colloques/document15878.php, article mis en ligne le 13 Mars 2026, consulté le 17 Octobre 2026

Ce document a été généré automatiquement le 17 Octobre 2026

L’atelier galant : quelques réflexions sur le travail du vers chez Mme Deshoulières

The gallant workshop: Some reflections on the poetic work of Mme Deshoulières

Stéphane Macé

L’un des grands intérêts de la poésie galante est qu’elle propose constamment au lecteur une fenêtre sur la fabrication même du vers[1]. Volontiers autoréflexive, non seulement elle manifeste une sereine confiance en sa propre littérarité mais elle questionne en permanence les fondements mêmes de cette littérarité : renonçant par principe aux ambitions grandiloquentes ou au fantasme de la réussite poétique absolue gravant ses caractères sur le marbre de l’éternité, elle préfère le plaisir de l’échange spirituel, le bonheur de l’instant ou la grâce du sourire. Ces choix esthétiques se traduisent assez naturellement par une forme de *distance* par rapport au geste créateur — qu’elle soit soulignée par l’humour, par une pratique largement répandue de l’emprunt et de la citation, ou même par un questionnement pratique de l’art de faire des vers. Lire Voiture, Malleville, Pellisson ou Mme Deshoulières, c’est donc entrer dans « l’atelier galant », accepter une invitation à se pencher indiscrètement au-dessus de l’épaule, à suivre des yeux le trait de plume et à en apprécier le mouvement.

Cette analogie, bien sûr, pourra paraître convenue ou exagérée : il y a nécessairement une part — irréductible — de spéculation dès lors que l’on tente de « reconstruire » le dynamisme du geste créateur. Disons alors peut-être plus modestement que la poésie de Mme Deshoulières est émaillée d’indices qui, pour peu qu’on les identifie et qu’on fasse l’effort de les recontextualiser, permettent dans une certaine mesure de mener un tel questionnement.

[1] Le titre du présent article est un hommage aux travaux pionniers de Génetiot (1997) et de Denis (2001), dont les propositions ont frayé la voie des études actuelles dans ce domaine.

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

Parler du vers au xvii^{e} siècle : une riche moisson métaphorique

Pour nous accompagner dans cette enquête, il est sans doute de bonne méthode de faire confiance à des hommes du métier : de Malherbe à Boileau, le discours critique sur la fabrique du vers offre l’occasion d’une riche moisson métaphorique qui permet d’appréhender de façon imagée et concrète la manière dont ces créateurs se représentaient l’activité du poète. Ce détour apéritif est rien moins qu’une digression : si l’on veut aborder la technique du vers, il faut prendre très au sérieux l’imaginaire de ceux qui la décrivent.

L’un des guides les plus sûrs est naturellement Boileau. Citons en particulier ce passage célèbre de la Satire II, qui joue plaisamment de la connotation autonymique pour brocarder les versificateurs sans talent :

> Encor si pour rimer, dans sa verve indiscrète,
> Ma muse au moins souffrait une froide épithète,
> Je ferais comme un autre, et, sans chercher si loin,
> J’aurais toujours des mots pour les coudre au besoin.
> Si je louais Philis, *en miracles féconde*,
> Je trouverais bientôt, *à nulle autre seconde* ;
> Si je voulais vanter un objet *non pareil*,
> Je mettrais à l’instant, *plus beau que le soleil* ;
> Enfin, parlant toujours d’*astres* et de *merveilles*,
> De *chefs-d’œuvre des Cieux*, de *beautés sans pareilles* ;
> Avec tous ces beaux mots, souvent mis au hasard,
> Je pourrais aisément, sans génie et sans art,
> Et transposant cent fois et le nom et le verbe,
> Dans mes vers recousus mettre en pièces Malherbe.
> Mais mon esprit, tremblant dans le choix de ses mots,
> N’en dira jamais un, s’il ne tombe à propos,
> Et ne saurait souffrir qu’une phrase insipide
> Vienne à la fin d’un vers remplir la place vide ;
> Ainsi recommençant un ouvrage vingt fois,
> Si j’écris quatre mots, j’en effacerais trois. (Boileau, [1666] 1985, p. 73, Satire II, v. 33-52.)

Ce qui peut d’emblée retenir notre attention est que parmi les « beaux mots » et les « phrases insipides » (au sens ancien du mot : *phrasis* désigne le tour de phrase, la formulation) mentionnés par Boileau, on peut facilement identifier des expressions utilisées par Mme Deshoulières, pourtant réputée comme l’une des plus habiles versificatrices de son temps[2].

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

La réflexion de Boileau, très riche, tend à décrire le vers comme un ensemble de « blocs » de dimensions variables, que l'on appréhende à différents niveaux : il y a d'abord l'unité fondamentale, celle du mot. C'est le bloc élémentaire, dont on peut immédiatement questionner la qualité : il y a peut-être des mots plus « poétiques » que d'autres, ceux par exemple que les dictionnaires indexent comme tels. *Onde* est décrit par les lexicographes comme un « mot poétique » alors que son parasynonyme *eau* sera reçu comme relevant d'un lexique standard ou banal. Mais s'il suffisait d'ordonner des mots « poétiques » pour écrire un poème, la chose serait évidemment trop simple : il faut aussi envisager le mot en relation avec son environnement. « Beautés sans pareilles » apparie un substantif à sa qualification, « en miracles féconde » antépose le complément de l'adjectif pour construire un « bloc » de six syllabes : l'unité sera donc ici un peu plus étendue que celle du simple mot. Surtout, à la dimension « horizontale » se superpose, à la rime, l'appariement « vertical » : aux yeux de Boileau comme avant lui de Malherbe, une bonne rime ne doit pas relever d'une association trop prévisible, presque automatique. Le risque est donc triple : un mot réputé « poétique », mais émoussé par un usage trop fréquent ou systématique, peut se démonétiser ; un bloc plus étendu (composé de plusieurs mots, par exemple « nom + complément du nom », « nom + adjectif », etc.), lui aussi émoussé par l'usage, peut facilement virer au simple tour phraséologique sans grande valeur ; enfin l'association à la rime de deux blocs trop souvent entendus devient une mécanique qui tourne à vide. C'est le sens des adjectifs *insipides* (« phrase insipide ») ou *froide* (« froide épithète »), dont le sens métaphorique mérite un examen approfondi car il relève fréquemment d'un emploi technique[3].

Outre le choix des mots (ou des blocs de mots), il y a naturellement le problème de leur ordonnancement : sous la plume de Boileau, c'est le sens du verbe *transposer*. Il s'agit là d'un très vieux problème : dans son traité *De la composition stylistique* [4], Denys d'Halicarnasse se livrait déjà à des exercices pratiques de translation horizontale, que cela concerne un simple adjectif, un groupe de mots ou la place d'un verbe. À partir des mêmes ingrédients, on peut atteindre au génie d'un vers de Malherbe ou faire naufrage, si l'ordre des mots ou des « blocs » n'est pas adéquat.

Il faudrait à ce propos souligner, sous la plume de Boileau, l'importance de la métaphore de la couture (« J'aurais toujours des mots pour les coudre au besoin » / « Dans mes vers recousus mettre en pièces Malherbe »). Il se peut qu'il s'agisse

2 Voir, par exemple, la fin de la « Réponse de Cochon à Grisette » qui recourt volontiers à une phraséologie très typée (« sur la terre et sur l'onde » / « qui n'a point de seconde », etc.), (Deshoulières, 2025, p. 401). C'est à cette édition qu'il sera désormais fait référence.

3 Siouffi (2017) a bien montré que l'adjectif *froid* désignait spécifiquement chez Boileau l'effet pathétique raté, p. 71-87. Voir aussi l'étude de Hache (2018) qui analyse ce même adjectif en relation avec la catégorie du *puéril*.

4 Denys d'Halicarnasse (1981).

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

simplement d'un trait d'imaginaire personnel, dont on trouverait d'autres exemples ailleurs[5]. Mais notre hypothèse est plutôt que cette métaphore fait directement écho à la conception rhétorique de la période oratoire, appliquée *mutatis mutandis* à l'univers de la poésie. Aristote oppose en effet deux modèles périodiques[6] : le premier, qui mobilise le « style cousu » (*eiromenè*), c'est-à-dire un ordre des mots reçu comme artificiel, manque cruellement d'unité et ne permet pas d'apercevoir le terme d'un mouvement oratoire ; répondant au contraire à un modèle organique beaucoup plus cohérent et organisé, le « style tressé » (*katestrammenè*) permet d'appréhender d'emblée l'ensemble du mouvement, perçu à la fois comme beaucoup plus solide et beaucoup plus beau. Il est intéressant de constater que la métaphore de la couture rejoint volontiers celle de la course : chez Aristote, il s'agit de la course de l'athlète qui doit embrasser d'un seul coup d'œil l'ensemble de son parcours pour trouver un regain d'énergie, et chez Boileau de la course vers la rime.

Il ne semble pas inutile de mettre ces réflexions en perspective avec les belles analyses que Francis Goyet a exposées à propos du style de Montaigne : à la lecture longtemps dominante d'un Montaigne sceptique dont le style « décousu » soulignerait à loisir les changements de cap selon la fameuse image de la « branloire pérenne », le critique oppose le modèle plus complexe d'un Montaigne invitant le diligent lecteur à rejointoyer lui-même la « marqueterie mal jointe » (Goyet, 2017, p. 335-365), jouant en quelque sorte le rôle des flots qui agglomèrent les branches que l'alcyon, oiseau marin, dispose à la surface de la mer pour faire son nid. L'arrière-plan de cette réflexion est la théorie élaborée par Quintilien à propos de la *Structura* (il s'agit de régler la position des mots les uns par rapport aux autres [*L'Institution de l'orateur*, IX, 4, § 23-32] et le rhéteur utilise les termes de *collocatio, ordo*, ou *compositio* — auxquels on pourrait facilement rattacher la « transposition » dont parle Boileau), et de la *junctura* (ou *conjunctio* : une fois que les mots ont trouvé leur place, la liaison règle le contact entre eux, *L'Institution de l'orateur*, IX, 4, § 32-44). De façon imagée, Francis Goyet oppose le modèle de la mosaïque (où les différentes pièces sont liées par du mortier ou toute forme de

5 Par exemple, Satire VII, v. 60 : « Je sais coudre une rime au bout de quelques mots » (Boileau, [1666] 1985, p. 95).

6 Aristote, *Rhétorique*, livre III, chapitre 5, 1409 a-b : « Le style est nécessairement, soit cousu (*eiromenè*), et ne devant son unité qu'à la conjonction, comme les préludes dans les dithyrambes, soit tressé, et comparable aux antistrophes des anciens poètes. Le style cousu est l'ancien style : "D'Hérodote de Thurium voici de l'enquête l'exposé", c'est en effet le style dont se servaient autrefois tous les auteurs, mais maintenant peu l'emploient. Par cousu, j'entends le style dont la fin ne ressort pas d'elle-même, mais seulement quand la matière traitée se trouve épuisée. Il est désagréable par défaut de limite. Car tout le monde veut avoir la fin en vue. C'est la raison pour laquelle les coureurs, quand ils arrivent aux bornes, perdent souffle et courage ; en effet, quand ils peuvent voir d'avance le terme, ils ne sentent pas la fatigue prématurément. Voilà donc quel est le style cousu. Le style tressé (*katestrammenè*) est celui qui est fait de périodes. J'appelle période l'énoncé (*lexis*) qui a un début et une fin par lui-même et une étendue facile à embrasser d'un regard. Un tel style (*lexis*) est agréable et facile à comprendre, agréable parce qu'il s'oppose à l'illimité et parce que l'auditeur a à tout moment le sentiment de tenir quelque chose étant donné qu'il a affaire à tout moment à quelque chose de complet, tandis qu'il est désagréable de ne rien prévoir et de ne rien achever. Facile à comprendre, parce que facile à mémoriser, et cela parce que le style périodique a un nombre, ce qui est la chose la plus facile à retenir (c'est pour cette raison que tout le monde se rappelle mieux les mètres que la prose, parce qu'ils ont un nombre par quoi ils sont mesurés). Il faut aussi que la période soit complète par la pensée et ne soit pas interrompue […]. » (2007, p. 363-364.)

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

joint) à celui de la marqueterie (où la liaison se fait par contact direct), ou encore, si l'on se réfère à l'architecture, les murs dont les pierres sont reliées par du ciment aux murs de la Grèce archaïque ou des Aztèques, constitués de blocs massifs et pourtant parfaitement jointifs.

Chez Boileau, la double métaphore de la couture et de la course renvoie très probablement à cette problématique : coudre une rime à la fin du vers, c'est faire du rapiéçage, en laissant la liaison apparente. Au contraire, le beau vers suppose un ordonnancement naturel, solide, conçu dès le départ comme un ensemble cohérent et organique. On pourrait même prolonger la réflexion dans une perspective élargie : l'on se souvient par exemple que Leo Spitzer opposait justement la composition par grands « blocs » des poésies de Boileau à la manière de La Fontaine, si sensible à l'art de la transition[7].

Pour compléter cette rapide contextualisation, nous souhaiterions à présent faire référence à une autre série de métaphores, plus fugitives mains non moins intéressantes, que l'on trouve dans *La Vie de M. de Malherbe* : il s'agit d'un texte attribué à Racan, le principal disciple du poète normand, probablement écrit sur une commande de Gilles Ménage pour son édition des œuvres de Malherbe mais demeuré sous forme manuscrite. L'original — qui n'est pas de la main de Racan — conservé à la BNF a été patiemment recopié par Valentin Conrart, le secrétaire de l'Académie française, qui a intercalé sur des pages blanches une série d'additions[8]. Le troisième ajout du *Recueil Conrart* est particulièrement intéressant car il fait référence aux « leçons » que Malherbe, hébergé à l'Hôtel du duc de Bellegarde, dispensait à ses disciples en commentant un exemplaire des *Amours* de Ronsard.

> Il mettait à la marge de tout ce qui ne lui plaisait pas, dans Ronsard, *Moilon Moilon* ; comme s'il eût voulu dire, que ces endroits-là ressemblaient au moilon, dont on ne se sert, dans les bâtiments, que pour remplir les fondements, et pour faire des murs ; au lieu que la pierre de taille est ce qui les rend solides et beaux.

On retrouve ici la métaphore de l'architecture, qui peut désigner plusieurs réalités : on peut penser à la pierre de parement, belle et noble, que l'on utilise en façade d'un bâtiment et qui *dissimule* les matériaux moins nobles, utilisés comme « remplissage » ; ou, si l'on songe à l'architecture Henri IV-Louis XIII dont la Place des Vosges offre aujourd'hui le témoignage le plus célèbre, la pierre de taille peut correspondre à la pierre angulaire, plus noble mais plus coûteuse que les briques qui constituent l'essentiel du mur (et demeurent visibles). C'est naturellement une métaphore intéressante pour penser la rime (comme pierre angulaire), les

7 Spitzer ([1959] 1970, p. 166-207).

8 Voir Racan (2009). Nous proposons l'édition de la version manuscrite (BNF MSS français 6002), les ajouts du *Recueil Conrart* de la bibliothèque de l'Arsenal (Manuscrits 2667 ou microfilm R 3288), ainsi que deux versions imprimées plus tardives qui modifient sensiblement la fin du texte.

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

« chevilles » ou facilités qui peuvent servir à « combler » un vers mal construit (par exemple les réduplications superfétatoires, les interjections, les « froides épithètes » ou les « phrases insipides » évoquées plus haut).

Le onzième ajout du *Recueil Conrart* mobilise une autre métaphore, dont l'orientation est assez similaire. Malherbe recourt cette fois à l'imaginaire alimentaire : « Les vers qui n'étaient ni bons ni mauvais, lui déplaisaient extrêmement, et il les appelait des Pois-pilés. » Ce terme, qui désigne un plat nourrissant mais peu raffiné, partage essentiellement deux sèmes avec les moellons : la grossièreté du matériau et sa non-élaboration (là où un plat plus noble valorisera l'excellence des ingrédients par un travail culinaire qui ajoute encore à leur prix, et où la pierre de taille, comme son nom l'indique, est soigneusement taillée et polie).

Pour conclure ce bref parcours métaphorique, nous voudrions enfin signaler une anecdote présente dans le cinquième folio du manuscrit de la BNF, laquelle emprunte cette fois à l'imaginaire vestimentaire :

> Quand on lui montrait quelques vers où il y avait des mots superflus, et qui ne servaient qu'à la mesure ou à la rime, il disait que c'était une bride de cheval attachée avec une aiguillette.

Comme le rappelle Furetière, les aiguillettes désignent des « touffes de rubans ou de cordons serrés qu'on met au bas des chausses, ou aux impériales de carrosse, seulement pour les orner ». L'image dénonce surtout ici, plus qu'un défaut de noblesse du matériau, une mauvaise intégration à l'ensemble : c'est l'ornement mal conçu — non pas l'ornement que défendent les rhéteurs et qui vient parachever un objet, le rendre beau et efficace comme les voiles qui *équipent* le navire[9], mais l'ornement comme élément superfétatoire.

Quelques réflexions sur le travail de la rime chez Mme Deshoulières

Le premier domaine d'application des réflexions qui précèdent pourrait être celui de la rime : Boileau, de nouveau, nous invite à choisir ce point de départ. Si la rime est le terme de la « course » vers la fin du vers, elle est aussi une véritable matrice d'inspiration — le poète évoque plaisamment, au début de sa deuxième Satire, les rimes qui viennent prendre le contrepied de ce qu'il prévoyait et finissent par lui imposer sa pensée. On songe naturellement aussi aux dictionnaires de rimes[10] qui

9 Voir Goyet (2013).

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

fournissent au versificateur une aide pratique extrêmement précieuse — le dictionnaire des rimes de Richelet est en la matière la référence la plus célèbre, surtout dans sa version de 1692 nettement plus commode grâce à une organisation totalement remaniée. En ce sens, l'écriture du vers se fait souvent « à rebours » et le genre à contrainte des bouts rimés ne fait en somme que radicaliser une expérience : au lieu d'être libre de choisir une rime parmi la liste proposée par un répertoire (ce qui est déjà contraignant), on restreint le champ des possibles au strict minimum.

La première remarque que nous pourrions formuler est que Mme Deshoulières refuse de passer sous les fourches caudines du purisme : alors que Malherbe, selon le témoignage de Racan, recommandait le respect de la rime pour l'œil (identité graphique stricte), notre autrice préfère une règle plus souple se satisfaisant de la règle de la liaison supposée : on s'autorise ainsi à faire rimer *paix* et *jamais* [11], qui feraient entendre la même liaison si le mot suivant commençait par une voyelle. De même, là où le poète-grammairien interdisait les rimes trop prévisibles[12], considérées comme « faciles », Mme Deshoulières multiplie les appariements attendus : *onde/monde, armes/alarmes, amoureuses/heureuses*, etc.

Cette tolérance s'explique sans doute en grande partie par une fonction particulière que l'autrice assigne à la rime, celle d'assurer une forme de « marquage générique » : dans des recueils qui se signalent par une telle hétérogénéité d'inspiration, la rime a une forte valeur stabilisatrice et assure l'identification commode de certains genres, prolongeant ainsi concrètement les indications du titre. Un poème encomiastique n'hésitera donc pas à employer les rimes *armes/ larmes/alarmes* (p. 257, 301), *poudre/foudre* (p. 299), *victoire/gloire* (p. 258, 269, 300, 326, etc.), une églogue choisira volontiers pour la rime des mots qui jouent le rôle de marqueurs thématiques forts : ainsi le poème « Daphnis » (p. 360 *sq*.) multiplie-t-il ces indices d'appartenance générique. On y relève par exemple *bergère/légère*,

10 Voir Hache et Pouey-Mounou (2015).

11 Deshoulières, 2025, « Stances irrégulières sur les victoires du Roi », p. 357.

12 Sur ces deux points, voir la *Vie de Malherbe* par Racan, f° 10v-11 du Mss de la BNF : « Encore qu'il reconnût comme nous avons déjà dit que Racan avait de la force en ses vers, il disait qu'il était hérétique en Poésie, pour ne se tenir pas assez étroitement dans ses observations, et voici particulièrement de quoi il le blâmait. Premièrement de rimer indifféremment aux terminaisons en *Ant*, et en *Ent*, comme *innocence* et *puissance, apparent* et *conquérant, grand* et *prend* [;] et voulait qu'on y rimât pour les yeux, aussi bien que pour les oreilles. Il le reprenait aussi de rimer le simple et le composé comme *temps* et *printemps*, *séjour* et *jour*, il ne voulait pas aussi qu'il rimât des mots qui ont quelque convenance, comme *montagne* et *campagne*, *défense* et *offense*, *père* et *mère*, *toi* et *moi*, il ne voulait pas non plus que l'on rimât les mots qui dérivaient les uns des autres, comme *admettre*, *commettre*, *promettre*, et autres qu'il disait, qui dérivaient de *mettre*. Il ne voulait point encore qu'on rimât les noms propres les uns contre les autres, comme *Thessalie* et *Italie*, *Castille* et *Bastille*, *Alexandre* et *Lysandre*, et sur la fin il était devenu si rigide en ses rimes, qu'il avait même peine à souffrir, que l'on rimât les verbes de la terminaison en *er*, qui avaient tant soit peu de convenance, comme *abandonner*, *ordonner* et *pardonner* et disait qu'ils venaient tous trois de *donner* ; la raison qu'il disait pourquoi il fallait plutôt rimer des mots éloignés, que ceux qui avaient de la convenance, est que l'on trouvait de plus beaux vers en les rapprochant, qu'en rimant ceux qui avaient presque une même signification, et s'étudiait fort à chercher des rimes rares et stériles sur la créance qu'il avait qu'elles lui faisaient produire quelques nouvelles pensées, outre qu'il disait que cela sentait son grand Poète de tenter les rimes difficiles qui n'avaient pas encore été rimées. »

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

hameaux/chalumeaux, ou les rimes très attendues *soupirs/déplaisirs* ou *larmes/ alarmes* qui, à l'intérieur du cadre de l'églogue, aident à construire la scénographie élégiaque. Il faut toutefois nuancer cette impression générale : dans ce même poème, on relève aussi la rime *tourterelles/belles*, qui tout en renvoyant aussi à l'univers pastoral, crée un léger décalage. La rime permet ici de jouer au « jeu de l'intrus » et de vérifier que le lecteur saura voir que la tourterelle n'appartient aucunement à l'univers virgilien et à la pastorale de la Rome d'Auguste. Le clin d'œil renvoie ici à *L'Astrée* et au poème « Sur les contraintes de l'honneur » qui, dans la première partie du roman (1607), s'ouvrait sur une adresse aux « Chers Oyseaux de Vénus, aimables tourterelles » (Urfé, [1607] 2011, p. 183). Naturellement, il s'agit d'une simple allusion qui fait l'économie du savoir considérable qu'Urfé pouvait mobiliser avec une telle référence : l'art de la villanelle poétique illustré à la Renaissance par Jean Passerat (« J'ay perdu ma tourterelle ») — et à travers lui un poème célèbre de Catulle —, le souvenir de la tradition iconologique et de la symbolique amoureuse (Valeriano, Ripa, etc.), les poésies du Tasse dont il est ici directement l'imitateur. La poésie mondaine, chez Mme Deshoulières, ne salue que de façon très indirecte cette stratification des références savantes indispensable à une compréhension fine du roman d'Urfé ou s'en est même probablement débarrassée. Mais la rime, assurément, joue chez elle ce rôle d'ouverture vers un texte précis, ce roman encyclopédique devenu le bréviaire de l'honnête homme, référence commune de son petit cercle poétique et source de la civilité moderne du xvii^{e} siècle.

La rime peut aussi assurer d'autres fonctions. Censée être la pierre angulaire du vers, elle peut au contraire en précipiter l'effondrement : le portrait facétieux de M. de Lignières et l'exercice de la raillerie motivent un contre-rejet particulièrement spectaculaire :

> La lèvre de dessus est pourtant enfoncée,
> L'autre par conséquent est assez avancée :
> Elle est d'une grandeur fort agréable ; et pour
> Ses dents, hélas ! Iris sont dessus le retour. (Deshoulières, 2025, p. 90.)

Il est bien évidemment totalement proscrit de séparer à la rime une préposition du groupe nominal qui en dépend, mais l'infraction devient ici la marque paradoxale de la suprême habileté, qui fait du vers une sorte de forme-sens épousant au plus près le physique de la malheureuse (et consentante) victime. On multiplie à loisir les licences poétiques (interjection puis adresse à Iris, affichées comme deux « chevilles » successives — des moellons, dirait Malherbe ! —, anacoluthe liée à l'ellipse du pronom sujet (on attendrait : « *elles* sont sur le retour ») pour prolonger l'effet *déclenché* par cette rime incongrue et précipiter hyperboliquement la ruine totale du visage. L'exemple, assurément, est assez extrême et constitue un véritable

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

hapax. Mais il illustre bien le rôle matriciel de la rime dans la construction du vers : c'est bien elle qui dicte ici sa loi. Elle entraîne, justifie et couronne la cascade d'infractions volontaires.

Les bouts rimés, comme genre poétique à contraintes, constituent à leur manière une forme de célébration de la rime. Il y a là une radicalisation ludique d'une ambition des puristes : Malherbe, nous l'avons vu, s'enchantait des rimes compliquées dont il faisait une sorte de défi poétique (Théophile de Viau ironisait d'ailleurs volontiers sur ses disciples, qui se sentirent obligés d'utiliser les mêmes mots en manière d'hommage à leur maître[13]). Ici, on maximalise la difficulté car il y a toutes les chances que les mots tirés au sort n'aient entre eux qu'un rapport très lointain (*églogue/Décalogue*, *mulet/Châtelet*, etc.) : le coq-à-l'âne sémantique oblige donc à des acrobaties de l'esprit pour tenter de justifier un appariement improbable. Mais l'intérêt est surtout que ces acrobaties n'ont pour s'exercer que l'espace extrêmement resserré d'une dizaine de syllabes (l'alexandrin, moins le mot déjà placé à la rime). Il peut dès lors être intéressant de tenter de se glisser dans la logique de la poétesse pour comprendre de l'intérieur la fabrique du vers. Prenons par exemple le sonnet en bouts rimés « pour le roi » (p. 127) :

> Pour chanter un héros quittons le… flageolet
> Louis cède au seul roi qui fit le… Décalogue.
> Par lui l'Aigle est réduite au vol du… roitelet
> Et son nom est trop grand pour la champêtre… églogue.

L'*inventio* du premier quatrain est facilitée par l'appartenance de trois des termes à la rime (*flageolet/roitelet/églogue*) à l'univers champêtre : chez Mme Deshoulières, cela active immédiatement un réflexe, celui d'une méditation sur le genre littéraire de l'églogue — genre modeste, relevant techniquement du style simple. Elle trouve là un moyen évident de relier ce premier ensemble au *Décalogue* — qui relève de la grandeur : le vecteur de la strophe sera donc l'opposition antithétique entre le petit et le grand (l'un des *lieux* les mieux répertoriés par l'ancienne rhétorique). En lectrice instruite, Mme Deshoulières convoque aussi tout naturellement le souvenir de Virgile ; le flageolet est chez le poète latin un véritable emblème de la poésie rustique, en particulier dans la VI^{e} églogue où le berger congédie la tentation de la poésie de style élevé :

> *Nunc ego (namque super tibi erunt, qui dicere laudes,*
> *Vare, tuas cupiant, et tristia condere bella)*

13 Viau (1999), « Élégie à une Dame », v. 77-84, p. 204 : « Ces Esprits mendiants d'une veine infertile / Prennent à tout propos ou sa rime, ou son style ; / Et de tant d'ornements qu'on trouve en lui si beaux / Joignent l'or et la soie à de vilains lambeaux, / Pour paraître aujourd'hui d'aussi mauvaise grâce, / Que parut autrefois la Corneille d'Horace, / Ils travaillent un mois à chercher comme à fils / Pourra s'apparier la rime de Memphis. »

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

> *Agrestem tenui meditabor harundine musam.* (Virgile, *Bucoliques*, VI[e] églogue, v. 6-8.)[14]

Selon Gianfranco Stroppini[15], l'esthétique de l'églogue virgilienne se définit « en creux » par rapport à une série de contre-modèles (l'élégie, la tragédie, l'épopée, l'*encomion*, etc.), parfois nettement antithétiques, et chaque églogue de Virgile explore l'une de ces différentes tentations. Mme Deshoulières emprunte donc cette logique au modèle latin et en fait la matrice de la première strophe. Dans la deuxième, c'est clairement le nom propre *Châtelet* (lieu d'une prison fameuse à l'époque) qui a joué ce rôle matriciel et a pu motiver la variation thématique autour des chaînes et de la contrainte. Dans ce même poème, on notera aussi avec amusement une légère infraction à la règle du jeu : ayant du mal à enrôler un *curé* dans sa ronde poétique ou à utiliser le participe passé du verbe *curer*, la poétesse choisit la dérivation préfixale (*pro-curé*) qui lui permet de se tirer d'affaire à bon compte.

Collocations, « blocs » citationnels, « blocs » phraséologiques : la construction du vers

Ce rôle matriciel de la rime n'empêche pas, dans le corps du vers, l'utilisation de « blocs » en quelque sorte prédécoupés, qui s'imposent à la mémoire ou à l'esprit de Mme Deshoulières. C'est naturellement le cas des collocations lexicales, qui abondent dans sa production poétique — et principalement dans les textes qui ménagent une place importante à la convention littéraire : madrigaux mis en musique sous la forme d'airs de cour, poésie pastorale, mais aussi poésie officielle. L'unité minimale peut être le mot : ainsi des poèmes d'éloge célébrant la grandeur du roi, et où, selon les conventions du genre, on n'hésite pas à saturer le poème du même adjectif *grand* [16]. Considérer cela comme un défaut de vocabulaire ou comme autant de « moellons » permettant de remplir le vers serait un contresens absolu : la reprise de l'adjectif renvoie ici à la logique de l'amplification oratoire, qui consiste moins dans l'augmentation du matériel lexical que dans le *soulignement* de la grandeur du roi. On repère le même effet de saturation, par le même adjectif *grand*, dans les poèmes encomiastiques qui ouvrent le recueil des œuvres poétiques de

14 « Donc, sur un roseau frêle exerçant mes talents, / Je laisse à qui voudra tout le soin de ta gloire, / O Varus, et le goût de célébrer les armes. » (Valéry, [1953] 1956, p. 96-97.)

15 Stroppini (1993).

16 Voir par exemple le bref « Madrigal au Roi », p. 376-77, où l'adjectif *grand* apparaît trois fois.

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

Théophile de Viau (les grands genres, et notamment ceux relevant de l'éloge officiel, y occupent logiquement la première place).

On peut également s'attarder sur les emplois de la synecdoque du nombre, qui revient fréquemment sous la plume de Mme Deshoulières :

> Dans un charmant désert, où les jeunes Zéphyrs
> Comptent *mille* douceurs à leur divine Flore,
> Je forme d'innocents désirs
> En songeant au Berger que j'aime et qui m'adore,
> Et je rêve à tous les plaisirs
> Que s'il était ici je goûterais encore.
>
> Hélas ! *cent* fois la nuit ; hélas ! *cent* fois le jour
> Je m'imagine voir dans ce bois solitaire
> Daphnis prêt d'expirer d'amour,
> Me dire en soupirant, l'astre qui nous éclaire
> Ne voit rien quand il fait son tour,
> Qu'on doive préférer au bonheur de vous plaire. (Deshoulières, 2025, « Stances », p. 274. Nous soulignons.)

Cette figure, dont Malherbe déconseillait l'emploi, est néanmoins très utilisée par son disciple Racan qui ne se pliait pas toujours aux règles strictes de son maître : elle participe ici à la mise en place d'une poésie conventionnelle où le pathétique relève conjointement de l'hyperbole (par l'expression du grand nombre) et de son atténuation immédiate (par le floutage des contours) : loin d'être une cheville, c'est là encore un ingrédient fondamental de cette poésie de la sensibilité.

Si l'on augmente la taille de la cellule, on arrive facilement à la dimension de blocs aisément identifiables : « dans un bois solitaire », « au son des chalumeaux », « le bruit d'une fontaine » sont autant de clichés dont l'expression se conjugue aussi au rythme d'un hémistiche. C'est là un phénomène extrêmement présent dans la poésie de Mme Deshoulières, perméable à cette efficace paradoxale de la collocation lexicale et du cliché. Trop précis, le pittoresque contraindrait l'imaginaire ; flou ou conventionnel, la « phrase insipide » laisse entièrement libre l'espace des représentations mentales[17].

La difficulté, quand on appréhende l'hémistiche comme un « bloc rythmique », est que le lecteur moderne n'a pas nécessairement la même oreille que le lecteur cultivé de la fin du xvii^{e} siècle. Nous risquons par exemple de percevoir comme des faiblesses poétiques ce qui, dans un poème d'églogue, s'apparente à un dialogue

[17] Il faudrait éventuellement tenir compte des effets de remotivation de certaines collocations : l'expression peut parfois sembler banale et pourtant ouvrir la voie d'une relecture motivée, par exemple, par le contexte énonciatif ou générique : on pense par exemple aux « affreux hasards » de la paraphrase du Psaume XII (Deshoulières, 2025, p. 345-346), dont la valeur presque pléonastique est corrigée par la scène d'énonciation de la poésie psalmique, marquée par une verticalité omniprésente (« de *profundis* clamavi »). Les « affres » reprennent alors leur valeur concrète et l'adjectif renoue avec son étymologie.

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

structuré par des « moellons » (par exemple des adverbes exclamatifs ou des interjections). Relisons par exemple les interrogations directes qui introduisent le personnage de Timandre à la fin de l’églogue à M. Daudiffret :

> Mais que nous veut Timandre, il s’approche de nous,
> Venez-vous demander secours contre les loups ?

Ou juste après :

> Dieux, qu’est-ce que j’entends ? (Deshoulières, 2025, p. 364.)

Ces vers, qui peuvent sembler de qualité médiocre, sont en fait un emprunt au genre de la pastorale dramatique. Ces interrogations, sur les planches, ont pour fonction de dévoiler au spectateur l’identité d’un personnage qu’il n’a pas encore vu, ou de souligner un jeu d’acteur (notamment des accents ou une gestuelle pathétiques). Tout cela pourra sembler assez étrange à qui n’est pas familier de cette production théâtrale, mais résonnera au contraire comme un écho direct si l’on connaît *Les Bergeries* de Racan, prototype de la pastorale dramatique à la française et succès de librairie considérable :

> Artenice.
> — *Dieux ! qu’est-ce que je vois ?*
>
> Lucidas.
> — *Dieux ! qu’est-ce que j’entends,*
>
> Artenice.
> — Que de Monstres hideux.
>
> Lucidas.
> — Que de feux éclatants,
> D’horribles tourbillons, d’éclairs et de tempêtes
> Dans ce nuage épais s’assemblent sur nos têtes.
>
> Artenice.
> — Tout le Ciel est couvert d’une noire vapeur.
>
> Polistene.
> — Ne vous étonnez point, vous n’aurez que la peur. (Racan, [1626] 2009, *Les Bergeries*, II, 4, p. 253. Nous soulignons.)

Ou, plus loin, juste avant la grande scène de reconnaissance de l’acte V qui renoue tous les fils de l’intrigue, alors que l’on s’apprête à sacrifier la jeune Ydalie :

> Ydalie.
> — Me faut-il donc mourir, *Dieux qu’est-ce que j’entends ?*
> Pense-t-on que le Dieu que ce bois représente
> Se plaise à voir le sang d’une fille innocente ? (IV, 5, p. 304. Nous soulignons.)[18]

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

On comprend rétrospectivement que Mme Deshoulières, par cet emprunt citationnel, salue directement un modèle littéraire et explore peut-être les frontières entre poésie et dramaturgie pastorales en un geste d'hybridation générique.

Néanmoins, on est parfois amené à douter de la pertinence de tels rapprochements : il serait par exemple séduisant, en lisant le début de l'épître à la Goutte, de convoquer le souvenir de Racine ou de Corneille (auxquels les emprunts sont par ailleurs très nombreux).

> Fille des plaisirs, triste Goutte,
> Qu'on dit que la Richesse accompagne toujours.
> Vous que jamais on ne redoute
> Quand sous un toit rustique on voit couler ses jours ;
> Je ne viens pas ici pleine d'impatience,
> Essayer par des vœux d'ordinaire impuissants
> D'adoucir votre violence.
> Goutte, le croirez-vous ? C'est par reconnaissance
> Que je vous offre de l'encens. (Deshoulières, 2025, p. 308.)

Le souvenir de La Fontaine (la fable « La Goutte et l'Araignée », III, 8), qui motive l'antithèse horatienne de la ville et des champs, semble se conjuguer à celui d'Andromaque tentant de fléchir sa rivale Hermione :

> Où fuyez-vous, Madame ?
> N'est-ce point à vos yeux un spectacle assez doux
> Que la Veuve d'Hector pleurante à vos genoux ?
> *Je ne viens point ici*, par de jalouses larmes,
> Vous envier un Cœur, qui se rend à vos charmes. (Racine, [1667] 1999, III, 4, v. 858-862, p. 228. Nous soulignons.)

ou encore à celui de Rodrigue implorant pardon aux pieds du Roi (« Je ne viens pas ici… », *Le Cid*, V, 7). Mais plus généralement, le bloc citationnel correspond à une attitude relevant de la rhétorique de l'exorde indirect, c'est-à-dire prononcé face à un auditoire réputé hostile et typiquement en position de supériorité. Le terme technique latin d'*insinuatio* rend bien cette idée d'un détour nécessaire empruntant à l'allure serpentine[19].

Le tour phraséologique, prolongé par la syntaxe de l'infinitif de progrédience (valeur finale : [*pour*] *essayer*…) condense donc ici — au moins — un double souvenir

18 La pièce de Racan comporte un personnage nommé Tisimandre, dont le baptême onomastique est assez voisin de celui du Timandre de Mme Deshoulières, ce qui corrobore peut-être l'hypothèse d'un effet de citation. Représentée pour la première fois en 1619, la pièce de Racan compte douze éditions différentes entre 1626 et 1635 !

19 Pour cette lecture technique, voir Susini (2018). La description technique de l'*insinuatio* se trouve notamment chez Cicéron (*De l'Invention*, I, § 20-21 et 23-25) et chez Quintilien (*L'institution de l'orateur*, IV, 1, § 42-50).

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

littéraire, lui-même adossé à une configuration technique, d’ordre rhétorico-stylistique. L’apostrophe inaugurale à la Goutte, qui produit un effet de « statufication éthique » de l’allocutaire, va également dans ce sens : l’entame de cette épître témoigne d’une connaissance très précise de l’art oratoire, connaissance que partageaient à l’évidence Racine et Corneille. Il est dès lors assez difficile de faire la part des choses : y a-t-il véritablement une citation de l’un et/ou de l’autre dramaturge ? Quelle est la part du savoir rhétorique précis ? Quelle est celle de la réminiscence rythmique de lectures antérieures ? Tout au plus pouvons-nous être certain qu’il y a là un faisceau d’indices convergents, nous invitant à lire ce début de vers comme un « bloc » citationnel et/ou phraséologique préconstitué, et qui sert de matériau de base à la construction du vers.

On pourrait poser le même type de question, avec davantage de prudence encore, à propos de l’utilisation de certains mètres brefs, par exemple dans la « Réponse de Cochon à Grisette » (p. 399-401) : le trisyllabe est un mètre assez rare, ce qui peut suffire à convoquer un souvenir littéraire — indépendamment même du contenu du vers ! On songe naturellement à « l’Aubépin » de Ronsard, ou à La Fontaine auquel le poème, sans le citer nommément, multiplie les allusions (la « machine aboyante » renvoie tout à la fois à la théorie cartésienne de l’animal-machine et à sa mise en cause par le fabuliste, la « race Cynique » ajoute une syllepse fort spirituelle à une expression typiquement lafontainienne (par exemple la « race chevaline » de la fable « Le cheval et le loup », V, 8). Pour revenir au trisyllabe, la question serait ici de savoir jusqu’à quel point Mme Deshoulières en a intégré la rythmique, jusqu’où peut aller l’innutrition naturelle et où commence l’effort d’une véritable (re)création rythmique. On peut encore complexifier le problème si l’on intègre le trisyllabe à un enchaînement rythmique plus large dont la musique s’étendrait au(x) vers adjacents (« C’est inutilement / Qu’un Amant » 6 + 3 ; « Et laisse en paix / Désormais », 4 + 3).

Il faudrait naturellement prolonger ces quelques pistes de réflexion : étudier de façon plus fine l’utilisation du mot ou des unités plus complexes jusque dans le détail de leurs interactions, et envisager pour cela une approche sérielle tenant pleinement compte de la multiplicité des genres poétiques illustrés par Mme Deshoulières. Ce rapide parcours aura toutefois permis d’esquisser une première approche « pratique » de ce que pouvait être l’écriture du vers chez notre poétesse, en résonance avec les conceptions de ses contemporains.

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

BIBLIOGRAPHIE

Aristote, *Rhétorique*, éd. et trad. Pierre Chiron, Paris, Flammarion, coll. « GF », 2007.

Boileau Nicolas, *Satires, Art Poétique, Épîtres*, éd. Jean-Pierre Collinet, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 1985.

Denis Delphine, *Le Parnasse galant : institution d'une catégorie littéraire au xvii^e^ siècle*, Paris, Champion, 2001.

Denys d'Halicarnasse, *Opuscules rhétoriques*, t. III, *La Composition stylistique*, éd. bilingue et trad. Germaine Aujac et Maurice Lebel, Paris, Les Belles Lettres, 1981.

Deshoulières Antoinette, *Poésies*, éd. Sophie Tonolo, Paris, Classiques Garnier, coll. « Classiques jaunes. Littératures francophones », 2025.

Genetiot Alain, *Poétiques du loisir mondain, de Voiture à La Fontaine*, Paris, Champion, 1997.

Goyet Francis, « Les *Essais* entre marqueterie "mal jointe" et nid "bien joint" », dans *Le Regard rhétorique*, Paris, Garnier, 2017.

Goyet Francis, « L'ornement événement dans les rhétoriques en latin », dans *Actes du colloque « Questionner l'ornement » (INHA, 7-8 nov. 2011)*, en ligne, 2013 : https://madparis.fr/IMG/pdf/07-Goyet.pdf.

Hache Sophie, « Le style puéril : critique d'un défaut de jeunesse », *Littératures classiques*, n° 96, 2018, p. 129-138.

Hache Sophie et Pouey-Mounou Anne-Pascale (dir.), *L'Épithète, la rime et la raison : la lexicographie poétique en Europe, xvi^e^-xvii^e^ siècles*, Paris, Garnier, 2015.

Racan (Honorat de Bueil, sieur de), *Œuvres complètes*, éd. Stéphane Macé, Paris, Champion, 2009.

Racine Jean, *Andromaque* (1667), dans *Œuvres complètes*, t. 1 : *Théâtre, poésie*, éd. Georges Forestier, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1999.

Siouffi Gilles, « Le problème du "froid" au xvii^e^ siècle. Sentiment terminologique, sentiment stylistique et sentiment linguistique », dans Carine Barbafieri et Jean-Yves Vialleton (dir.), *Vices de style et défauts esthétiques, xvi^e^-xviii^e^ siècle*, Paris, Garnier, 2017, p. 71-87.

Spitzer Leo, « L'art de la transition chez La Fontaine » (1959), dans *Études de style*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1970.

Stoppini Gianfranco, *Amour et dualité dans les* Bucoliques *de Virgile*, Paris, Klincksieck, 1993.

Susini Laurent, « L'insinuation classique en question », *Littératures classiques*, 2018, n° 96, p. 119-127.

Urfé Honoré (d'), *L'Astrée*, I^re^ partie, livre 2, éd. Delphine Denis, Paris, Champion, 2011.

Valéry Paul, *Traduction en vers des Bucoliques de Virgile*, Paris, Gallimard, (1953) 1956.

Viau Théophile (de), *Œuvres complètes*, t. I, éd. Guido Saba, Paris, Champion, 1999.

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

PLAN

- Parler du vers au xviie siècle : une riche moisson métaphorique
- Quelques réflexions sur le travail de la rime chez Mme Deshoulières
- Collocations, « blocs » citationnels, « blocs » phraséologiques : la construction du vers

AUTEUR

Stéphane Macé
Voir ses autres contributions
Université Grenoble Alpes, CNRS, Litt&Arts — stephane.mace@univ-grenoble-alpes.fr

Courriel : stephane.mace@univ-grenoble-alpes.fr

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.