



HAL
open science

Baroque et formes fixes

Mitsou Ronat

► **To cite this version:**

Mitsou Ronat. Baroque et formes fixes: Un inédit de Papillon Lasphrise. Action poétique, 1978, Baroques au présent, 73, pp.38-53. halshs-04005802

HAL Id: halshs-04005802

<https://shs.hal.science/halshs-04005802>

Submitted on 27 Feb 2023

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.



Open licence - etalab

Un inédit de Papillon Lasphrise

Si l'âge baroque paraît méconnu, on méconnaît plus encore ce qui le rattache à l'ère mal aimée des Grands Rhétoriciens : aspect doublement nié, par conséquent, par la culture classique, qui juge encore futile tout jeu de langage, et blasphématoire toute exploration nouvelle, ou invention formelle pouvant mettre en cause l'idée que la poésie se doit en premier lieu de communiquer les aventures de la subjectivité.

Pourtant cet aspect-là de l'invention poétique, à la fin du seizième, est peut-être aussi important que la recherche rhétorique de l'image forte, des thèmes imbriqués et des narrations enchevêtrées. Marc de Papillon Lasphrise, par exemple, publie dans ses *Œuvres* (1599) des acrostiches, un poulet d'amour à double lecture, un sonnet de monosyllabes, un sonnet doté de rimes que Molinet appelait « enchainnées » (parce qu'elles se répètent au début du vers suivant), et aussi un sonnet dans une langue « Inconnue ». Aucun de ces poèmes, qui se situent dans la droite lignée des grands rhétoriciens, n'a été retenu par exemple dans l'anthologie de la *Pléiade Poètes du XVI^e siècle* :

⊕ avy d'une beauté, ores le veux ma Lyre
m n mille et mille endroicts fredonner de beaux vers,
z on que le veuille avoir renom par l'Univers,
m n de si grands honneurs ma leunesse n'aspire,
m t si veux-je pourtant mon Amour faire lulre.
r 'an, le lour, la saison que Je vy ses yeux verts.
m stant la seule ardeur de mes travaux divers
r ar qui le suis, Chétif, encomblé de martyre.
o r le vais t'accorder pour sonner bassement,
c ne plitlé toujours se doit dire humblement
r 'Amour veut les douceurs bien qu'elle soit cruelle.
o urage donc ma Lyre, encommence tes coups,
⊕ enomme ma Maistresse en un ton algre doux
m t la dis hardiment outrageusement belle.

Double acrostiche

W adame quand Amours
A ise de sa fortune
R ien ne luy fait terreur
C ar Amour brusle-cœurs
D e grace aimez-le donc
E t vous fiez en luy,
P ar lui vous paralstrez
A ainsi qu'une beauté
P rincesse de son cœur,
I l vous offre ses vers,
L 'Uranie en leur chant
L 'humble discours est haut
O n ne peut le blasmer
N e le dedaignez donc

æ egarde vos beaux yeux,
m ntièrement aimable
N on la mort redoutable :
m st toujours valeureux.
m stimez-le Amoureux,
r 'acceptant honorable,
m xtrêmement louable,
v alsante aux mesmes Dieux.
O lympe de son âme,
< rais tesmoins de sa flamme
r ultra d'un falnct renom
C élébrant Théophile
æ eclamant si beau nom
m n vous servant utile.

Poulets d'Amour

Ioli Poulet
Mignardelet
Va-t-en volette
Vers ma nonnette
Dy luy, belon,
Mon mal felon,
Si la belotte
Ne te mignotte
Sors vistement
Subtilement

Pour que tu bines
Ses sœurs poupines,
Tu peux du clin
Volr si le moulle
De Léthé rouille,
Ou Rivalin ;
Puis revolette
En une chambrette
Où despité
Suis escarté.

Sonnet de monosyllabes

Si le n'y suls lors mon tout est un rien,
Mon œil plein d'eau de maux me fond en pleur,
Et si c'est là le beau lent de mon heur,
Que je tiens cher : car c'est mon plus grand bien.
Long temps y a que le me dy fort sien,
Et le n'en ai que fers, que feu au cœur,
Mais las ! Je crois, par ma foy l'en ai peur
Que son sang vif ne soit onc joinct au mien.
Or soit ou non, le te veux, le te prens,
Ton telnct sans fard plaist au lour de mes ans,
Et ton beau corps si coint, si gay, si doux.
Dont le te quiers, ni pour mon fiel, mon deuil,
S'on ma falct tort, un clin de ton bel œil
Met tost à bas le plus dur de mes coups.

La façon de ce sonnet est de l'invention de l'Auteur.

S'esbahit-on de ma gentille humeur,
Humeur qui est maintenant à la dance,
Dance où l'on void la gaye eslouissance,
Eslouissance où se baigne mon cœur ?
Cœur admiré de ma Dame aime-honneur,
Honneur que J'ay par ma brave defence,
Defence esclair de la belle vaillance,
Vaillance object, que Mars reçeut faveur
Faveur de Cypre, agreable Déesse,
Déesse Amour, support de ma leunesse,
leunesse almée en despit des jaloux
jaloux maudits, ayez doncques la rage,
La rage habite en vostre sot mesnage,
Mesnage tel que Brebis entre Loups.

Sonnet en langue Inconnue

Cerdis zerom deronty toulpinye
Purois harllns llnor orifieux,
Tictic falo mien estolleux
Leulfiditous lafar relonglotye.
Gerefeluz tourdom redassinye ;
Ervidion tecar doludrieux,
Arlas destolosart lurafirie.
Tast deportui tast fal minadian
Tast deportui tast fal minadian
Tast tast causus renula dulpissoistre,
Ladimirail reladra furvioux
C'est mon secret ma mignonne aux yeux doux
Qu'autre que toy ne sçaurait reconnoistre.

Les Grands Rhétoriciens, Molinet, Crétin, Lemaire des Belges ou Jean Marot, ne se contentaient pas de jouer en virtuose à l'intérieur de formes fixes attestées, ils en créaient de nouvelles, parfois mises à l'épreuve une seule fois, pour un poème particulier : cousins en cela du « meis-tersang » du XVI^e allemand et de notre poésie contemporaine...

Les poètes du baroque français ont également produit des nouvelles « formes », avant d'être occultés. On connaît peut-être le muzain d'Abraham de Vermeil, poème composé d'un quatrain suivi d'un quintil, présenté le plus fréquemment avec la formule rimique abab cdced :

Avant que ce Muguet vous eust entretenue
Je n'adoroi que vous, vous n'adoriez que moi,
Front à front, sein à sein, bras à bras, nud à nuë,
Vous pasmiez souspirant, souspirant je pasmoi ;

Mais quand je voi le cours de votre Amour voiage,
Je secouë les nœuds dont vous me teniez pris :
Vous n'aurez Jamals plus sur mon sein avantage,
Nous verrons qui des deux portera le dommage,
Je serai Mars sanglant si vous estes Cypris.

Pourquoi ces formes n'ont-elles pas survécues ? Parce qu'elles faisaient appel à l'impair beaucoup trop tôt ? Parce que la formule rythmique était moins stable ? Je reviendrai sur ces sujets ultérieurement.

Venons-en plutôt à l'événement qui m'a amenée à centrer mon étude sur la créativité de Papillon Lasphrise.

L'Invitation au voyage (parenthèse récitative)

A la suite d'un compte rendu que j'avais fait du livre des travailleurs en lutte au « Parisien Libéré », j'ai reçu, par l'intermédiaire du journal qui avait fait suivre, une lettre très étrange, couverte d'écritures commerciales et poétiques, avec des dessins. Et aussi ce message : « êtes-vous la Naïma que je cherche depuis quarante ans, chevelure fauve et yeux verts ? Si oui, vous devez passer par la forêt noire et me rejoindre à Tübingen, sur la rive du Neckar, entre le saule qui s'y plonge et la tour aujourd'hui ronde hélas de la maison d'Hölderlin. J'ai à vous remettre une énigme que seule une lingulste peut résoudre, à mon avis, du moins si elle s'intéresse à la poésie, etc. »

Il s'agissait d'un inédit de Papillon Lasphrise, certifié « authentique » par le professeur Ludwig Ferdinand Semmelschwarz, grand spécialiste, disait-il, des guerres de religions. J'ai donc consulté Marc Petit, croyant le faire sourire : au contraire, il m'a conseillé vivement de ne pas risquer de voir s'échapper si bonne chose. Pour ma part, j'entendais dans le rapport de vibrations phoniques Naïma/ Noémie (c'était le nom du second grand amour de Lasphrise) un accent de vérité.

Description du manuscrit.

Bien entendu, personne entre le saule et la tour, si ce n'est l'écriveau indiquant les heures d'ouverture de la maison du poète. Mais là, une dame très correcte, chemisier de soie et jupe droite, me remet sans difficultés une sorte de vieux plumier qui était caché sous le fichier des abonnés aux Cahiers H... ; me donnant l'impression a posteriori d'avoir joué dans une pièce de Raymond Roussel sans le savoir.

Du plumier, j'extrais une bande roulée de papier, jauni comme il se doit. La bande a trois centimètres sur soixante. Aux deux bouts, la trace d'une sorte de vernis écaillé et dur. Une séquence de mots se développe, linéairement, d'un bord à l'autre ; mais chose plus intéressante, exactement la même séquence se répète de l'autre côté, tête en bas. C'est-à-dire que pour lire les deux faces, il n'est pas nécessaire d'interchanger les bouts qui sont dans chaque main, mais simplement d'opérer une rotation des poignets.

Voici la séquence (qu'il faut donc lire comme une ligne ininterrompue, écrite doublement, tête-bêche recto-verso) :

*le rhapsode gent chroniqueur de visions qui sçaura l'esmouvoir
elle au centre des voix toutes basses du Récit dont agit le
vase (un chastueux filtre denouant les iambes) inventera
sourde utopie la qui voisée l'aura fait iaillir luy sous la
langue ayant bruslé*

Signé : Marc de Papillon.

Cette « énigme » semble contenir une forte condensation de messages théoriques, historiques et prophétiques, dont je livrerai le sens dans une autre étude, me bornant ici à son aspect formel.

Après avoir considéré la « phrase » sous divers angles relativement traditionnels, je me suis demandé, poussée à cela par une étude parallèle et obsédante de Mallarmé, si cette forme n'était pas, tout comme le sonnet en IX, allégorique d'elle-même.

A partir de cet « axiome », voici les résultats que j'ai obtenus.

Le mètre

L'un des multiples sens du texte me paraît être la représentation d'une position amoureuse particulièrement frappée de tabou (celle que Breton et Eluard ne nomment pas dans l'*Immaculée Conception*). Cette hypothèse me paraît justifiée par les poèmes érotiques de Papillon, qui laissent entendre chez lui une prédilection pour certaines douceurs (à l'exception de la sodomie) qu'il entend bien faire partager à sa compagne d'amour : en quoi ce guerrier de métier diffère beaucoup des gens de cour, dont Malherbe et Maynard, qui dans leur érotisme ne peuvent imaginer que mépris et prostitution. Comparez les vers de ce dernier aux trois jolis sonnets de notre auteur :

*... J'aime mieux l'embonpoint
D'une idiote, et n'entens point
De baiser Platon ny Virgile.*

J'ay mille et mille fois baisé et rebaisé
Le beau petit connin de ma gente Maïstresse,
le l'ai tant caressé de si douce caresse,
Que mon feu violent s'est un peu apaisé.
Mais si le suis un iour de son iour divisé,
le brusle à petit feu ayant triste liesse ;
Car le perds maugré moi la feconde richesse,
Ce doux flux qui d'Amour a son nom déguisé.
le ne fay, le ne dy, le ne pense et ne songe,
Qu'en elle toute en moi, qui toute en moy se plonge,
Sans elle les plaisirs déplaissent à mes yeux.
Sans elle le ne suis, le ne suis point sans elle,
le suis comme en extase en un goulfre orgueilleux,
Il me faut donc pour estre, accompagner ma Belle.

Ha Dieu ! que j'ay de bien alors que le balsotte,
 Ma leune folion dedans un riche lict.
 Ha Dieu ! que j'ay de bien en ce plaisant conflict,
 Perdant mon plus beau sang par une douce flotte.
 Ha Dieu ! que j'ay de bien lors que je la mignotte,
 Lors que je la chatouille et lors qu'elle me rid.
 Ha Dieu ! que j'ay de bien, quand l'entens qu'elle dict
 D'une soufflante voix, mon Mignon le suis morte.
 Et quand le n'en puis plus, ha Dieu ! que j'ay de bien
 De faire la mocquette en m'esbattant pour rien.
 Ha Dieu ! que j'ay de bien de pinçotter sa cuisse,
 De lécher son beau sein, de mordre son Tetault.
 Ha Dieu que j'ay de bien en ce doux exercice,
 Maniant l'honneur blond de son petit Tonnault.

Ça le veux fourmiller en ton ioil fourneau
 Car l'ai de quoy esteindre et allumer ta flame,
 le vous veux chatouiller lusqu'au profond de l'ame
 Et vous faire mourir avec un beau morceau.
 Ma petonne inventons un passe-temps nouveau.
 Le chantre ne vaut rien qui ne dit qu'une game.
 Falctes donc le Seigneur et le ferai la dame
 Serrez, poussez, entrez, et retirez tout beau.
 le remu'ray à bons d'une vitesse ardente,
 Nos pieds entrelacez, nostre bouche balsante,
 La langue frétilarde ira s'entremouillant,
 louns assis, debout, à costé, par derrière,
 (Non à l'Italienne) et toujours babillant.
 Ceste diversité est plaisante à Cythère.

Mon hypothèse érotico-métrique sera la suivante (étant donné les poèmes précédents) : Papillon Lasphrise fait jouer un mètre de soixante-neuf « syllabes » métriques.

Tel qu'il est disposé, le texte ci-dessus présente plus de soixante-neuf voyelles métriques : en réalité, il y en a au moins soixante-douze (soixante-quatorze, si l'on compte les « d' utopie et de volsée, etc.). Pour arriver au total de soixante-neuf, il faut supposer que le mètre est coupé en « sous-mètres », chacun des segments obtenus alors ne comptant pas le « muet final ». Comment découper ce mètre ?

Une seconde intuition présente à notre réflexion la prédilection des baroques pour les chiffres, et en particulier, le neuf. Nous avons lu plus haut le muzain, neuf vers pour les neuf Muses, d'Abraham de Vermeil. Papillon Lasphrise inventait aussi des strophes de neuf vers de longueur variable. Le poème suivant est une composition de deux fois neuf vers, mêlant des vers de dix, six et quatre syllabes, liés par la formule de rimes **ab ab ccddd :**

TRISTESSE

Le siècle, l'An, le Mois & la Sepmaine,
Le iour, l'Heure & le Poinct.
Fust mal-heureux quand vous devintes Royné
De l'Amour qui me polnct,
Ceste furie
Ne m'eust saisie
Ni ceste rage
Qui tant m'outrage
Las ! ie ne fusse en si estrange poinct.
Ha ! désaistré on connoist ma ieunesse
Grosse de passion
Mais fallait-il aimer une Malstresse
Mise en religion ?
Ha ! ie commence
A voir l'offence
Que j'al commise
A Cypre exquise
Qui n'est subjecte à une opinion.

Notons que cette forme strophique, qui reprend la rime b à la fin, comme pour enserrer les deux distiques ccdd, présente superficiellement une forme plus serrée que le muzain, dont le quatrain et le quintil sont métriquement plus indépendants.

Soixante-neuf n'est pas un multiple de neuf. Il nous faut par conséquent envisager une combinaison de sous-mètres de différentes longueurs. Un retour au manuscrit nous donne peut-être une indication. La position d'amour nommée plus haut est aussi, figurativement un symbole d'infini, d'engendrement infini. On peut considérer les traces de colle séchée aux deux bords du manuscrit, et la duplication de la séquence au dos comme l'indice d'un repliement de la phrase sur elle-même, d'une construction partiellement « cylindrique » ou encore moebienne. Ceci serait très plausible dans l'esthétique baroque, bien connue pour ses trompe-l'œil, ses perspectives et ses reduplications d'images à l'infini par jeu de miroirs parallèles. Une fois recollée, la phrase continue ainsi :

... sous la langue ayant bruslé le rhapsode...

Dans ce cas la forme métrique elle-même doit comporter une certaine régularité, pour permettre les permutations et les décomptes à partir de n'importe quelle initiale de vers (ce ne serait pas possible avec le poème *Tristesse* ci-dessus). En effet, on obtient, avec les coupes possibles du texte, le total de soixante-neuf par trois parties égales (vingt-trois) elles-mêmes réparties en un neuf et deux sept. Ce qui donne :

	9 7 7	9 7 7	9 7 7
ou :	7 9 7	7 9 7	7 9 7
ou :	7 7 9	7 7 9	7 7 9

A ce point, il est légitime de poser la question : la « cylindricité » de la phrase est-elle une contrainte liée au mètre (comme le sont par exemple les répétitions du rondeau), ou bien est-ce une contrainte supplémentaire que Papillon se serait donnée, pour cette illustration particulière ? Dans ce dernier cas, en se rapprochant du sonnet, la cyclicité du mètre serait peut-être un argument en faveur de la première hypothèse : la répétition de la phrase serait un marquage pour la frontière de strophe, à supposer qu'il n'y en est pas d'autres. Dans un sonnet, on sait que sa frontière finale est la fin de vers du second tercet. Toutefois nous verrons que d'autres contraintes peuvent suggérer une frontière de strophe, à supposer que plusieurs de ces strophes se présentent séquentiellement.

Voici le texte découpé selon ce choix métrique :

*ayant bruslé le rhapsode
gent chroniqueur de visions
qui sçaura l'esmovoir elle au centre
des voix toutes basses du
Recit dont agit le vase
(un chastueux fuilire denouant
les iambes) inventera sourde
utopie la qui voisée
l'aura faict iaillir luy soubs la langue*

ayant bruslé etc...

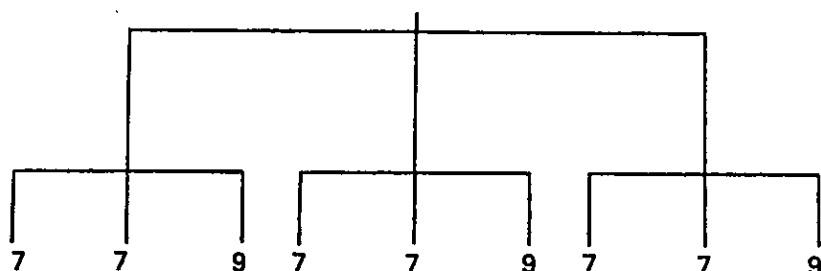
Je dois faire immédiatement deux remarques.

A) Il est vrai que l'on rencontre peu d'enjambements semblables à : **basses du / Recit** chez les baroques (comme chez Ronsard, d'ailleurs). Toutefois, on en rencontre beaucoup chez les Rhétoriciens, en particulier parce qu'ils affectionnaient les rimes en « équivoques », et faisaient parfois rimer ensemble des vers entiers. L'interdiction de séparer des mots lexicaux les « petits mots » par la coupe métrique ne s'est affirmée en théorie sinon en pratique qu'au dix-septième siècle. Nous pouvons par conséquent considérer la coupe du/Recit comme légitime, surtout que la majuscule à Recit peut être considérée comme un indice ou un marquage spécial signalant un début de vers.

B) Le septième vers constituerait un problème pour un décompte obéissant à la versification classique. Il faudrait compter la liaison : les **lambes-z-Inventera**, ce qui fait huit et non sept positions. Cette infraction est particulièrement grave sur le plan théorique et formel, au point que je ne saurais en vouloir à quiconque s'en saisirait comme d'un contre-exemple irréfutable à mon analyse. Il s'agirait véritablement d'une erreur coupable, cassant le concept de vers comme mot phonologique. Avec cette réserve, j'essayerai d'expliquer pourquoi j'aimerais maintenir mon découpage à sept positions : en tenant compte du fait que cette absence de liaison est localisée précisément à l'endroit où la pause syntaxique est parmi les plus fortes : à la fin d'une incise. Si mon hypothèse est correcte, elle pourrait s'intégrer dans une appréciation plus large des procédés proposés : dans ce texte, Papillon ferait preuve d'un parti pris « réaliste métrique », point sur lequel je reviendrais plus loin.

Pour résumer, nous avons :

1) Un mètre de soixante-neuf positions hiérarchisées :



2) Une règle de correspondance syntaxique, disant que les frontières des sous-mètres et les frontières syntaxiques mineures et majeures peuvent coïncider (: le. la frontière de vers ne passe pas au milieu d'un mot.)

3) Une règle de correspondance entre chacune des positions du mètre et une voyelle pleine, ou une séquence **semi-voyelle + voyelle** : le texte ne présente aucun cas de diérèse : **visions, fuitre et voisée** comptent pour deux positions. En revanche, la succession de deux voyelles (contrairement à l'espagnol par exemple) compte pour deux : **chastueux** et **dénouant** ont trois voyelles métriques.

4) Dans le texte, le décompte du **e muet** est classique : il est élidé devant voyelle, il compte devant consonne. Sauf dans le cas du septième vers.

On pourrait se demander si davantage de textes construits sur le même modèle confirmeraient ou non cette tendance à quitter l'abstraction du vers pour rapprocher les contraintes du **e** vers celles de la parole. Par exemple, compteraient obligatoirement les **e** entourés de trois consonnes et plus (**fulltrE** dénouant), mais compteraient facultativement les **e** à l'intérieur d'un mot ou d'un groupe : le poète choisirait sa « diérèse » ou sa « synérèse ».

S'il s'avérait que Papillon avait le désir d'aller jusqu'au bout de cette tentative, nous pourrions le ranger du côté des métriciens que j'appellerai **réalistes**, par opposition aux métriciens **symbolistes**. Les métriciens réalistes sont ceux qui fondent leur innovation formelle sur des données de surface de la langue, et tendent à privilégier ce qui dans la langue est immédiatement perceptible. Les métriciens symbolistes choisissent au contraire des marquages très abstraits, soit dans la langue ou le langage, soit hors la langue (nombre, orthographe, typographie, etc.). Les métriques traditionnelles oscillent entre ces deux pôles, donnant

l'impression d'un équilibre. Les novateurs cherchent à tirer cette métrique traditionnelle vers l'un ou l'autre pôle.

Une formule de « rimes » ?

Une autre série de contraintes semble régler cette « forme poétique » — que je pourrais appeler le *nonnaln*, en hommage au premier amour de Papillon, la religieuse surnommée Théophile.

Il s'agit de contraintes phonologiques imposées aux finales de chaque vers. La rime classique est définie comme présentant à la finale du vers au moins une homophonie de la dernière voyelle pleine et des consonnes qui la suivent s'il y en a.

L'observation du texte montre qu'aucune de ces finales ne rime, d'après cette définition : on pourrait en conclure que l'une des contraintes négatives du *nonnaln*, est l'exclusion de toute rime classique.

Parmi les contraintes positives, nous pouvons remarquer tout de suite qu'il semble y avoir une corrélation entre l'homophonie vocalique des finales *an* et des sous-mètres à neuf positions. Ces trois finales ne riment pas, puisque dans deux cas elles sont suivies de consonnes différentes, *g* et *tr*. Toutefois ce type d'homophonie était codé dans la poésie antérieure, celle du moyen âge ; c'était l'assonance :

« L'assonance, où cette sorte d'écho ne porte que sur la voyelle accentuée du dernier mot, est bien distincte de la rime... L'assonance, qui est seule employée dans nos plus anciennes chansons de geste, comme la *Chanson de Roland*, s'est conservée dans certaines chansons populaires. »

(Brunot et Bruneau)

L'assonance n'est pas citée en tant que telle dans l'*Art de Rhétorique* de Molinet. Il la traite avec mépris de rime rurale (ou en goret, selon les versions), et limite son application aux chansons populaires :

« De rimes en goret et plusieurs autres menues tailles ne ferons nous quelque estime, pour ce qu'elles sont vicieuses et condempnables ; mais qui veult practiquer la science choisisse plaisans equivocques, riches termes et leonismes, et laisse les bergiers user de leur rhétorique rurale. »

En outre, Molinet condamne la *Baguenaude*, genre « sans rime ny raison », qui fait usage de la rime rurale :

« ... Sergens prennent gens par le nez
Et moustarde par les deux bras.
Plus tost queurt le soleil a plét
Que ne fait le lièvre à cheval... »

Marc de Papillon Lasphrise, guerrier courant les plaines et les montagnes (1), n'a pu qu'être sensible à cette forme populaire de la rime, comme nous le verrons plus loin. Différent par là même des poètes de Cour.

Retenons par conséquent l'idée d'une assonance aux vers neuvains. Mais l'existence d'autres liens phonologiques entre les vers septains nous donnerait une preuve que la récurrence de la sonorité an aux vers neuvains n'est pas une coïncidence, dans la mesure où an allitère ailleurs dans le texte. Ces autres liens marqueraient la volonté d'une formule de rimes. Et c'est ce que l'on peut constater en effet. Les autres vers sont liés trois par trois grâce, cette fois-ci, à une récurrence uniquement consonantique. Les finales des vers 1, 4 et 7 comportent le son v suivi, après voyelle, du son z. Les finales des vers 2, 5 et 8 contiennent le son s, suivi après voyelle du son d. Ce ne serait pas la première fois que Lasphrise utilise cette rime « consonantique », que Molinet classe aussi parmi la rime rurale, comme le montre son exemple :

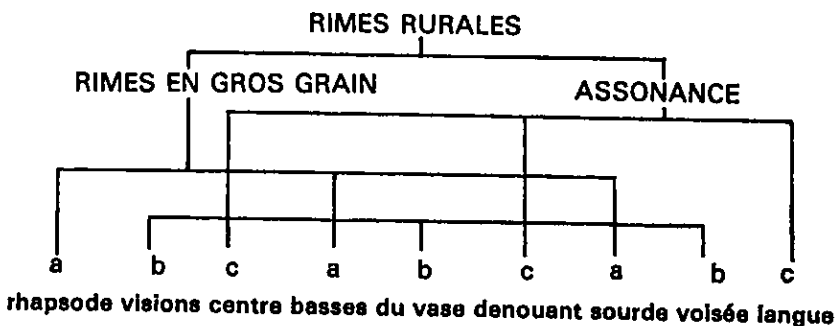
« Qui veult très bien plumer son coq
Bouter le fault en un bouseau.
Qui boute sa teste en un saq
Il ne voit goute par le trou. »

Marc de Papillon appelle cette rime la « rime ronfiante à gros grain », qu'il illustre par ces quatre vers :

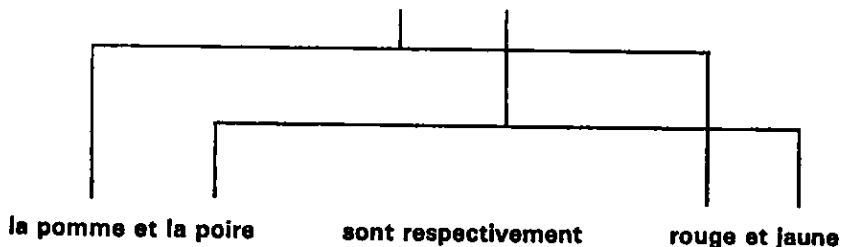
« Qui croira aux vertus de l'ancien proverbe,
Le Grand Monarque doit faire raser sa barbe,
S'il perd sa lance ayant joyeuse la bouteille
En coutelassant mlieux il gaigne la bataille. »

Cette « baguenaude » de Papillon atteste que nous avons le droit de proposer pour le nonnain la formule rimique suivante :

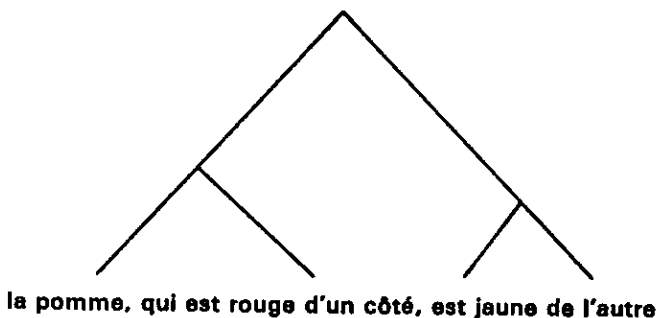
(1) Avant que l'ennemy triomphe de ma vie,
le m'ensanglanteral de l'œuvre de ma main,
Quelqu'un (sans y penser) dira l'acte Inhumain,
Ignorant le sublect de si estrange envle.
Au front de mes soldats, plus brave compagnie,
Hardy le parolstray suyvant mon beau dessain,
Tu en feras de mesme, & d'un courage hautain,
le m'asseure sur toy compagnon LABATYE.
Nous courons grand fortune en ceste aspre saison,
L'ennemy nous attend près de ta garnison,
Dans les champs englacez aux plaines de Bayane.
Baste, il nous faut passer ou mourlr en chemin,
Qui finist combattant meurt d'un trespas divin,
le murray ou seray gouverneur de MARSANE.



Ce type d'imbrication de rimes ressemble à ce que l'on appelle en linguistique les structures syntaxiques « respectivement ». En effet, les structures en « respectivement » exigent des liens croisés entre les membres de la phrase, au lieu des relations enchâssées les plus usuelles. On a l'imbrication :



qui contraste, par exemple, avec l'enchâssement :



Marc de Papillon Lasprise semble avoir été fasciné très tôt par ces constructions imbriquées en forme de « respectivement », qu'il emploie au-delà des possibilités de parole dans le sonnet suivant :

Ton poil, ton œil, ta main, crespé, astré, polie,
Si blond, si bluetant, si blanche (alme beauté)
Noüe, ard, touche, mes ans, mes sens, ma liberté,
Les plus chers, les plus prompts, la plus parfaicte Amie,

Mais ce nœud, mais ce feu, mais ce traict gaste-vie,
Qui m'enlasse, m'enflamme, & me navre arresté,
Estreinct, encendre, occit, avec cruauté,
Quel cheveu, quel flambeau, quelle dextre ennemie ?

Phœbus, Cypris, l'Aurore (Ange du plasant jour)
Ton poëte, la Mère, & ta cousine Amour,
Porte-crîns, porte-raîs, porte-doligts agreables,

Puisses-tu donc beau poil, bel œil, & belle main
Lier, brusler, blesser, mon cœur, mon corps, mon sein,
De cordelles, d'ardeurs, des playes amiables.

Il ne serait donc pas étonnant que Papillon ait tenté en métrique ce qu'il avait tenté avec bonheur avec la syntaxe.

Pour terminer ce point, deux remarques linguistiques me paraissent nécessaires — Justifiant peut-être que la destinataire du message anonyme fût interpellée en tant que « linguiste ».

Premièrement, les phonèmes « j » et « w » (respectivement : dans « vislons » et volsée) sont considérés comme des voyelles, puisqu'ils ne comptent pas comme consonnes rimant « ruralement » et doivent être permutés en même temps que la voyelle qui suit. Ceci est assez naturel du point de vue linguistique, concernant les « glides » en position prévocales. En revanche, en position post-vocalique, le yod « j » devient semi-consonantique, ou assimilable à une consonne, comme le prouve l'association bouteille/bataille faite par Papillon.

Deuxièmement, le lien établi entre sode et sourde laisse penser que la liquide r en position postvocalique peut-être comptée facultativement comme une voyelle. C'est une voyelle dans certaines langues slaves. En français, si les liquides l et r ne peuvent pas se trouver à l'état isolé (c'est ce qui les range parmi les con-sonnes), elles n'en ont pas moins un statut bien à part.

D'un côté, elles ne rentrent pas dans le faisceau bien ordonné du système phonologique (du moins, d'un point de vue structuraliste) : elles font bande à part, et boudent à l'agencement bien carré des autres consonnes qui toutes s'opposent deux à deux, par leur sonorité ou non, nasalité ou non, occlusion ou non, etc. Les liquides semblent ne s'opposer qu'à elles-mêmes.

De l'autre, elles se comportent différemment dans la phonologie de la phrase. Je renvoie pour exemple à l'article de Schane dans *Langages*

n° 8. On observe une différence de comportement entre les consonnes ordinaires et les liquides ; en particulier, les liquides en position finale ne s'élient pas quand le mot suivant commence par une consonne. Ainsi le rapport *petit-t-ami/che-r-ami* s'oppose au rapport *petit-camarade/che-r-camarade*.

On pourrait prédire que Papillon ferait « rimer » *solde* avec *sourde*.

L'alternance

Papillon Lasphrise n'observe pas l'alternance de rimes féminines et masculines exigée par la métrique classique ; en effet, trois féminines se suivent aux vers 7, 8 et 9 : *sourde*, *volsée*, *langue*. Cependant, la strophe deviendrait régulière si, au lieu d'opposer masculine et féminine, on alternait les finales vocaliques et consonantiques, comme le proposait Aragon dans le *Crève-cœur*, d'après la leçon d'Apollinaire et de la chanson populaire. (Voir plus haut : le parti pris réaliste.)

Notons que dans ce cas l'alternance des consonantiques et des non consonantiques n'a pas le même effet que l'alternance des féminines et des masculines. Dans la poésie classique on trouvait en renforcement de *abba* : *f mm f* ou *m fff m*. Dans le cas du nonnaïn, l'alternance consonantique/non consonantique ne redouble pas les liens que la rime a déjà tendus entre les vers de la strophe, mais, au contraire, introduit un autre type de liens : c'est un rythme binaire dans un rythme ternaire. Cette combinatoire est rendu possible précisément par l'emploi de la rime rurale. La rime classique empêche d'établir un rapport entre *langue* et *denouant* comme entre *vase* et *visions*.

Dernière question : pourquoi une assonance contre deux gros grains et non l'inverse ? Sans doute parce que sur le plan phonétique, une voyelle vaut bien deux consonnes. Mais surtout, parce qu'il est plus important, métriquement, de se démarquer de la rime où la voyelle est malgré tout prépondérante. L'assonance seule serait exclue, en tant que retour à la chanson de geste ; mais le gros grain seul également, comme se rapprochant trop des genres comiques, les plaisanteries s'appuyant en général davantage sur les consonnes.

Voici, en résumé, les contraintes de « rimes » :

7	a	g.g.	α consonantique
7	b	G.G.	- α cons.
9	c	Ass.	α cons.
7	a	g.g.	- α cons.
7	b	G.G.	α cons.
9	c	Ass.	- α cons.
7	a	g.g.	α cons.
7	b	G.G.	- α cons.
9	c	Ass.	α cons.

(La notation α est empruntée à la phonologie générative. Le signe α peut être remplacé par + ou par —, mais doit rester constant une fois la

valeur choisie. Dans ce cas, il signifie que l'on peut aussi commencer la strophe par un vers à finale non consonantique).

Notons pour finir que cette forme permet de faire passer à la rime dans un espace très restreint, une grande partie du système vocalique du français.

Conclusion

Il resterait beaucoup à dire, maintenant, sur la métrique profonde du texte et son rapport à la métrique superficielle que je viens juste de décrire.

Il reste également à en décrire la langue, en particulier sa syntaxe et le sens de cette syntaxe, qui me paraissent liés de manière très intriquée à ses différentes interprétations. Mais ceci nécessite à soi seul une tout autre étude qui dépasse les limites de cet article. En effet, sur le plan de la métrique, il suffisait de décrire l'objet vu, tandis que sur le plan interprétatif, nous sommes dans la situation de l'archéologue qui, devant un petit fragment, doit reconstituer le vase entier, courbes, couleurs et dessins.

Je laisserai par conséquent, et provisoirement, cet aspect de côté, pour m'interroger sur les raisons certaines de l'échec d'une forme telle que le nonnain au seizième siècle, en admettant que ses règles aient été explicites, comme celles du muzain. Je ne crois pas que la réponse sociologique, fondée sur la connotation péjorative (car populaire) de l'impair et de la rime rurale, soit ici suffisante. Il semble plus juste d'avancer que le pair et la rime classique se sont imposés à la langue, à une période historique donnée, comme le meilleur moyen de l'explorer, étant donné son développement historique propre.

En revanche une telle forme pourrait être « réactualisée », pour employer le vocabulaire politique en cours. Elle s'apparente aux formes que construisent nos poètes contemporains pour échapper d'une part à la métrique traditionnelle qui n'avait pas lâché prise jusque dans le vers libre, et d'autre part, pour poser les assises de rythmes nouveaux. Aujourd'hui, comme au temps des Grands Rhétoriciens, chaque poète semble vouloir proposer à ses contemporains le choix d'une nouvelle forme métrique, qu'ils ont choisies pour un poème ou une série de poèmes particuliers : Jacques Roubaud, en tout premier lieu (*), avec par exemple les « tankas » de Trente et Un au Cube (5/7/5/7/7) et : *La Vieillesse d'Alexandre*. Mais aussi, pour ne prendre que ceux qui nous sont proches : Lionel Ray, avec ses « cinq au carré » (Cf. *Action Poétique* n° 58), Bernard Vargaftig dans *Eclat & Meute* (Distiques 3/7), Paul Louis Rossi dans *Change* 29 (1/3/5), Henri Deluy dans ses « centaines », et aussi, dans un autre ordre de contraintes, les octogrammes de Jean Pierre Faye.

Les recherches poétiques (directement perceptibles) touchant des contraintes comme celles de la rime, restent inégalement saisissables.

(*) Voir la présentation de ce numéro.

Depuis le début du siècle, pratiquement, la rime est insupportable : ou bien, son emploi volontaire doit être atténué par d'autres inventions formelles. Si elle est insupportable, on le sait, c'est parce que toutes les connexions de mots rimants semblent avoir été faites et refaites, au point de les présenter comme des expressions figées et non comme des innovations poétiques. En ce sens, le sonnet en IX de Mallarmé peut être considéré comme le chant du signe de la rime : **onyx et ptyx, amphore et lampadophore** semblent être quasiment les dernières connexions originales... En revanche, la rime classique règne en maîtresse dans la chanson populaire et la poésie spontanée de certains débutants. La situation à l'égard de l'ancienne rime rurale se trouve être renversée. Ces dernières années ont vu resurgir dans différents discours, pour remplacer la rime absente du discours poétique, les connexions significatives de signifiants dans l'approximation. En psychanalyse, avec les concepts lacaniens : le nom du père/les non-dupes errent, ou l'analogie de Mannoni : **Florence/Laurence = Bœuf/Œuf = Viol/Vol**. En philosophie, nous avons le discours heideggerien et derridien : **différance/différance, a-léthéia, dé-couverture**, etc. Ou encore, la poésie d'Edmond Jabès : **Yaël, Elya, Aely**, et la narration de Philippe Boyer : **Entailles/Entrailles**. Toutes ces connexions entrent dans la catégorie du rapprochement signifiant « éclairant », finalité autrefois confiée à la rime. La rime rurale retrouvée pourrait participer de ces lueurs.