



HAL
open science

Être poète et narrateur en même temps : le prosimètre romanesque chez Segrais et quelques autres

Claudine Nédelec

► **To cite this version:**

Claudine Nédelec. Être poète et narrateur en même temps : le prosimètre romanesque chez Segrais et quelques autres. Suzanne Guellouz; Marie-Gabrielle Lallemand. Jean Regnault de Segrais, G. Narr, pp. 131-154, 2007, Biblio 17. hal-03261879

HAL Id: hal-03261879

<https://univ-artois.hal.science/hal-03261879>

Submitted on 1 May 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.

Claudine Nédelec

Être poète et narrateur en même temps : le prosimètre romanesque chez Segrais et quelques autres

Ce qui donne beaucoup d'ornement à cet ouvrage, c'est que les vers n'y sont pas seulement mêlés avec la prose, mais composent avec elle le corps d'une même narration. [Mais] cette liberté de changer de style et d'être poète et orateur¹ en même temps doit être réservée, ce semble, aux jeux de l'esprit et à ces ouvrages d'invention qui tiennent comme un milieu entre la prose et la poésie.²

Ainsi Paul Pellisson fait-il, en 1656³, dans son *Discours sur les Œuvres de M. Sarasin*, à l'occasion de l'éloge de *La Pompe funèbre de Voiture*, « chef d'œuvre d'esprit, de galanterie, de délicatesse et d'invention »⁴, une des rares mentions critiques du XVII^e siècle concernant le prosimètre – que j'entendrai tout simplement pour l'instant au sens de mélange de prose et de vers dans une même « œuvre », mon objectif étant entre autres d'observer les diverses modalités de ce « mélange ». De ce qu'elle appelle cette « alternance », Micheline Cuénin, tout en soulignant son succès dans les années 1660 pour en expliquer la présence chez Mme de Villedieu, dit qu'elle « nous paraît déplacée aujourd'hui »⁵, peut-être parce que les tenants de la « doctrine classique » ont voulu voir sa condamnation dans cette phrase de la préface des *Amours de Psyché* de La Fontaine – phrase au demeurant sortie de son contexte, et interprétée à contresens – : « l'uniformité de stile est la règle la plus étroite que nous ayons »⁶. Si bien que le prosimètre a subi le phénomène de minoration, voire d'aveuglement critique, dont ont été victimes sous des noms divers – attardés et égarés, précieux, burlesques et galants... – tous ceux dont l'esthétique, par sa « bigarrure », paraissait en désaccord avec les fameuses « simplicité et unité » prônées par Horace.

Et pourtant ce choix, esthétique et stylistique, d'être poète et « orateur » en même temps mériterait bien une étude approfondie dans le cadre du XVII^e siècle⁷, et notamment dans ce genre

¹ En contexte, Pellisson entend par là tout ce qui relève du prosateur ; mon titre vise à lever l'ambiguïté qui pourrait résulter de cet emploi au regard d'un sens plus étroit, se référant à l'écriture discursive.

² Paul Pellisson, *Discours sur les Œuvres de M. Sarasin*, Alain Viala, Emmanuelle Mortgat et Claudine Nédelec éd., dans *L'Esthétique galante*, Toulouse, Société de Littératures classiques, 1989, p. 57-58.

³ Privilège du 23 février 1655, achevé d'imprimer du 10 juin 1656.

⁴ P. Pellisson, *ibid.*, p. 57.

⁵ Madame de Villedieu, *Les Désordres de l'amour* [1675], Genève, Droz, « Textes littéraires français », 1995 [1970], Micheline Cuénin éd., « Introduction », p. XLVIII.

⁶ *Les Amours de Psyché et de Cupidon* [1669], « Préface », Paris, Librairie générale française, « Le Livre de Poche classique », 1991, Michel Jeanneret et Stefan Schoettke éd., p. 53-54.

⁷ Mentionnons, pour le XVI^e siècle, les travaux de Nathalie Dauvois, *De la Satira à la Bergerie. Le prosimètre pastoral en France à la Renaissance et ses modèles*, Paris, Champion, 1998, et le recueil collectif *Le Prosimètre à la Renaissance*, Paris, Presses de l'ENS-Ulm, « Cahiers V. L. Saulnier », n° 22, 2005. Quant à Segrais lui-même, le

polyphonique et protéiforme qu'est déjà le « roman »⁸. Le prosimètre y apparaît en effet de façon très constante au cours du Grand siècle, depuis *L'Astrée* jusqu'à Mme de Villedieu, en passant par Sorel (citons l'*Histoire amoureuse de Cleagenor et de Doristée* de 1621, et *L'Orphizé de Chrysante* de 1626) et La Fontaine... pour ne citer que quelques exemples. D'ailleurs, Pierre-Daniel Huet mentionne, au titre des « origines du roman », le *Satiricon*, décrit comme « mêlant agréablement la Prose avec les Vers »⁹, tandis que Madeleine de Scudéry fait dire à un de ses personnages que

pour composer une fable parfaite, ornée de tout ce qui la peut rendre agréable et utile, [...] il faut [...] savoir parfaitement le bel usage du monde, la politesse de la conversation, l'art de railler ingénieusement, [...], n'ignorer pas celui de faire des vers, d'écrire des lettres, et de faire des harangues.¹⁰

En 1656 derechef¹¹, Segrais publie *Les Nouvelles françaises ou les divertissements de la princesse Aurélie*, recueil de nouvelles encadrées¹². C'est la seule de ses œuvres romanesques où il pratique de manière significative le mélange des vers et de la prose ; j'ai compté, sauf erreur, 465 vers pour les 515 pages de texte, ce qui rend la poésie présente, statistiquement parlant, dans un peu plus de 90% des pages. Et pourtant ses deux « spécialistes », Léon Brédif et Wessie Tipping¹³, distinguent soigneusement le Segrais « poète » du Segrais « prosateur », sans même indiquer qu'il pourrait y avoir quelque rapport, ne serait-ce que parce que Segrais a jugé un certain nombre des poèmes insérés dans ses nouvelles dignes d'être publiés séparément et pour eux-mêmes dans ses recueils poétiques postérieurs¹⁴.

Le prosimètre, dans cette forme du romanesque qu'est la nouvelle, pose quelques questions théoriques particulières. En effet, il paraît bien être lié, jusqu'à Segrais, au roman dit « baroque », en partie sous l'influence de la pastorale relayée par *L'Astrée*. Or, rappelons rapidement que, sans renier les prestiges et les délices des grands romans, et notamment de *L'Astrée* (auquel rendra encore hommage La Fontaine), il s'agit là de s'en distinguer, notamment sur deux points qui peuvent entrer en contradiction avec celui-ci. Par la brièveté, point souligné

Segraisiana [1755, rééd. Genève, Slatkine, 1968] mentionne en ce domaine son admiration pour la *Diane* de Montemayor, pour *L'Astrée*, et pour le *Catholicon* (alias *La Satire Ménippée*), p. 22 et 129-130.

⁸ Voir l'article de Delphine Denis, « Le roman, genre polygraphique ? », *Littératures classiques*, n° 49, « De la polygraphie au XVII^e siècle », automne 2003, p. 339-366. Notamment, car une étude sur les recueils de genres brefs, proses et vers, et prosimètres, reste à faire.

⁹ *Traité de l'origine des romans* [1670], dans *Poétiques du roman*, Paris, Champion, 2004, Camille Esmein éd., p. 501.

¹⁰ *Clélie, histoire romaine* [1654-1660], t. 8, 4^{ème} partie, livre II, dans *Poétiques du roman*, op. cit., p. 203.

¹¹ Privilège du 23 Octobre 1656, achevé d'imprimer du 9 Novembre 1656.

¹² Un rappel : Sorel avait réédité ses propres *Nouvelles françaises* (1623), assorties d'un encadrement narratif, sous le titre de *Nouvelles choisies* en 1645.

¹³ Léon Brédif, *Segrais, sa vie et ses œuvres* [1863], Genève, Slatkine, 1971 ; Wessie M. Tipping, *Jean Regnaud de Segrais. L'Homme et l'œuvre* [1933], Genève, Slatkine, 1978.

¹⁴ *Diverses poésies*, Paris, A. de Sommaville, 1658 et 1659 ; *Poésies de M. de Segrais*, 3^e édition, Paris, A. de Sommaville, 1660 et 1661. Voir tableaux en annexe.

par Sorel, comme on sait¹⁵ : or les insertions versifiées, qui risquent de verser dans la confiance lyrique, peuvent passer (un peu comme les stances au théâtre) pour des « ornements » qui sont aussi des « retardements » de l'action. Et surtout, chez Segrain comme chez Sorel, par la recherche d'une vraisemblance moderne, en tant que peinture d'« Histoires véritables de quelques accidents particuliers des Hommes »¹⁶ ; alors que, je le rappelle,

le roman écrit ces choses comme la bienséance le veut et à la manière du *poète*, [...] la nouvelle doit un peu davantage tenir de l'histoire et s'attacher plutôt à donner les images des choses comme nous les voyons arriver que comme notre imagination se les figure.¹⁷

Or, en défendant son *Orphise de Chrysante* dans *La Bibliothèque française*, Sorel témoigne avoir perçu la possible discordance entre recours massif aux insertions poétiques et vraisemblance :

on y trouve un mélange de Poésies que de certaines personnes n'ont pas trouvées mauvaises pour le temps, & qui ont quelque force d'imagination. On peut dire qu'on a feint que le principal Heros de la Piece estoit Poète, afin d'avoir occasion de reciter tant de Vers, mais cela n'est pas reprehensible, pourveu que cela soit ajusté aux occurrences.¹⁸

Alors, le prosimètre chez Segrain : trace d'une poétique pas encore tout à fait dégagée du romanesque antérieur, celui d'un temps où, selon Sorel encore, « on mettoit beaucoup de Vers dans les Romans »¹⁹ ? Ou partie intégrante de ces « imaginations vraisemblables et naturelles »²⁰, selon Segrain, de ces « récit[s] naturel[s] des aventures modernes, comme on en met dans les Histoires qu'on veut faire passer pour vraies non pas seulement pour vraisemblables »²¹ (selon Sorel encore) ? Quelle place Segrain occupe-t-il, de ce point de vue, dans l'histoire des techniques romanesques ?

Pour répondre à ces questions, à défaut de trouver dans les conversations des devisantes la moindre allusion critique à la présence de la poésie – mais elles ne font pas faute d'y avoir recours, y compris dans leurs débats – il faut en passer par l'analyse approfondie à la fois des formes poétiques convoquées et des modes d'insertion de ces poésies²².

Les formes poétiques

Au sujet des formes poétiques, quelques conclusions²³.

¹⁵ « depuis quelques années les trop longs romans nous ayant ennuyés, afin de soulager l'impatience des personnes du siècle, on a composé plusieurs petites histoires détachées qu'on a appelées des nouvelles » (Charles Sorel, *De la connaissance des bons livres* [1671], cité dans *Nouvelles du XVII^e siècle*, Paris, Gallimard, « La Pléiade », 1997, p. 1087).

¹⁶ C. Sorel, *La Bibliothèque française* [1667], Genève, Slatkine, 1968, p. 178 (pagination originale).

¹⁷ Jean Regnault de Segrain, *Les Nouvelles françaises ou les divertissements de la princesse Aurélie* [1656], Paris, STFM, 1992, 2 vol. en pagination continue, Roger Guichemerre éd., t. I, p. 99 (désormais I, 99). Je souligne.

¹⁸ C. Sorel, *La Bibliothèque française*, *op. cit.*, p. 396-397.

¹⁹ *Ibid.*, p. 397.

²⁰ Segrain, *Les Nouvelles françaises [...]*, *op. cit.*, I, 19.

²¹ C. Sorel, *La Bibliothèque française*, *op. cit.*, p. 187.

²² Voir une première approche dans l'article de Roger Guichemerre, « Lettres et poésies dans *Les Nouvelles françaises* de Segrain », *Les Genres insérés dans le roman*, Lyon, C.E.D.I.C., 1992, p. 87-100.

²³ Voir tableaux en annexe.

- Les insertions sont majoritairement brèves, comme on pouvait s'y attendre : la plus longue compte 48 vers, et les insertions inférieures ou égales à 5 vers représentent plus de la moitié du total.
- Pratiquement toutes les formes métriques sont représentées, des vers de 4 syllabes aux alexandrins, sans que puisse se dessiner une véritable dominance, même si les vers pairs (octosyllabes, décasyllabes et alexandrins) sont un peu plus fréquents ; toutes les dispositions rimiques sont également utilisées, avec de nombreux entrecroisements complexes.
- Pour les insertions dépassant 5 vers, il y a presque autant de structures « irrégulières » (par l'hétérométrie, la disposition des rimes et le nombre de vers) que de formes régulières ; la seule forme fixe utilisée est le sonnet, représenté 3 fois²⁴.
- Dans les strophes hétérométriques, l'alternance, caractéristique de la poésie lyrique, des vers pairs (8/10/12) est fréquente ; mais on trouve aussi des métriques très libres, en « vers mêlés » comme on disait alors, soit sur une base entièrement impaire, soit alternant très soupagement le pair et l'impair, notamment en passant de n à $n+/-1$. Citons une structure impaire faite de 4 heptasyllabes, 3 pentasyllabes, 3 heptasyllabes (I, 239) ; ailleurs (I, 246), à une séquence 7/6/7/6 succède une séquence 8/6/8/6 ; on trouve aussi une suite complexe 9/10/5/5/4/4/5/6 (II, 535). Le poète s'autorise ainsi à décider en liberté de la forme qu'il souhaite donner son poème, depuis quelque chose de quasiment aléatoire (ainsi du poème de Florençal, dans « Eugénie »²⁵), où aucune récurrence n'est perceptible, jusqu'à la réitération musiquée d'une strophe par elle-même complexe (dans le ballet décrit à la suite de « Floridon »²⁶). On constate par ailleurs que le nombre de poèmes soit chantés, soit destinés à l'être, atteint 25% – ce qui signifie tout de même certaines récurrences, nécessaires à la mise en musique.
- On trouve trois exemples de prosimètre, dans une lettre de raillerie²⁷, et dans deux lettres amoureuses : ainsi Aronde « s'oublie-t-il » jusqu'à écrire sur les « tablettes » de la princesse de Bourgogne un madrigal suivi d'une prose lyrique²⁸.

²⁴ Notons la disposition abab pour les quatrains, considérée comme régulière depuis Malherbe – voir Guillaume Colletet, *Traité du Sonnet* [1658], Genève, Droz, 1965.

²⁵ I, 54-55.

²⁶ II, 535.

²⁷ « Honorine », I, 262-263.

²⁸ « Aronde », II, 407-408. Autre exemple dans « Mathilde », II, 312.

- Notons enfin la diversité des « genres » : si le lyrisme élégiaque est le mode dominant, on trouve aussi de la poésie encomiastique, de l'églogue, du lyrisme pastoral, du lyrisme « galant », de la poésie « morale » et de la poésie « satirique ». Cette diversité s'illustre en particulier lors du ballet final.

Cette poétique assouplie peut paraître au service de cette « expression assez aisée et assez naturelle » qui est le propre de Florençal poète²⁹, souplesse conforme au souhait de Colletet :

Ce n'est pas tout de faire de beaux Vers, pompeux et magnifiques, il les faut encore faire naturels et clairs, libres et sans contrainte.³⁰

À moins que ce ne soit le comble d'un art qui se veut à la fois masqué et perceptible... Répond-elle en effet au souci de rapprocher le vers de la prose, au risque du prosaïsme comme s'en sont plaints certains, ou à celui de composer une prose élevée à son point ultime de raffinement, d'élégance et d'expressivité ? Voici ce que dit Cléante, dans *La Promenade de Saint-Cloud* de Guéret :

Il faut avouer [...] que les vers irréguliers ont bien de la grâce. Rien ne sent davantage l'air facile et négligé de la Cour [...]. Ils se relèvent lorsqu'ils semblent devoir fuir ; ils ont toujours quelque agréable surprise, et c'est par eux que la poésie se peut vanter d'avoir maintenant ses fugues, aussi bien que la musique.³¹

Art très savant que celui de la fugue... au point qu'il faut observer que si des « personnes particulières » se mettent ici à « parler en vers », ou à chanter, c'est parce qu'ils en ont appris les techniques. Parmi les narratrices, Aplanice « aime les vers, et sait en faire » (I, 13-14), et Frontenie « fait avec facilité » vers et chansons (I, 15). Parmi les personnages, Florençal, Carloman, Orton, et Aronde savent tous leur art poétique sur le bout des doigts, au point d'être capables d'improviser sans peine, y compris dans une langue autre que leur langue maternelle³².

Les modes d'insertion

Tentons maintenant de décrire l'insertion des passages versifiés dans le flux « prosaïque ». C'est encore le terme de variété qui est le plus pertinent ici. En croisant en effet les critères (mode d'énonciation – j'entends par là poésie chantée ou récitée –, énonciateur, forme énoncée, contenu de l'énoncé, fonction de l'énonciation), on aboutit en effet à des configurations extrêmement variées.

²⁹ « Eugénie », I, 55.

³⁰ G. Colletet, *op. cit.*, p. 165.

³¹ Gabriel Guéret, *La Promenade de Saint-Cloud* [1669], Genève, Slatkine, 1968 [1867-1890], p. 85-86.

³² Voir « Eugénie », I, 54 et 57-58 ; « Adélayde », I, 147-148 ; « Honorine », I, 208, 239, 242 ; « Aronde », II, 405.

Le monologue lyrique

On trouve dans « Mathilde » deux sonnets donnés comme l'expression lyrique, dans la solitude, de Montafilant en proie à une souffrance amoureuse pour laquelle il n'a d'autre confident que le paysage – paysage maritime en l'occurrence, gouffre amer où il contemple son image, en des vers qui ne sont pas indignes de Baudelaire :

Malheureux élément, mer instable et changeante,
Triste jouet des vents, vraie image du sort,
Dans le trouble où je suis, contemplant ta tourmente,
Hélas ! qu'entre nous deux je trouve de rapport ! [...]

Ton eau n'est point amère à l'égal de mes peines [...]. (II, 315)

« C'était de cette sorte qu'il passait ses jours et menait la plus triste vie qu'on se puisse figurer » (II, 316), selon la tradition pastorale la plus pure.

La narratrice, Aplanice, céderait-elle à la tentation du romanesque ? Outre l'anachronisme, l'expression lyrique, dans cette forme très codifiée, et de ce fait quelque peu perçue comme « artificielle », qu'est le sonnet, apparaît comme pure ornementation, sans aucune influence sur la narration, et qui plus est en l'occurrence sans véritable justification quant à son énonciateur, qui a été défini comme homme de guerre, « sous-lieutenant de la compagnie d'hommes d'armes du duc » (II, 291). Mais il s'agit là en quelque sorte d'un *hapax*.

Et l'on trouve ailleurs certaine dérision par rapport à ce modèle : Orton ne manque point de mettre « en pratique toutes [les finesses] qui se trouvent dans les romans » (I, 241), glissant, comme dans *L'Astrée*, ses « poulets » dans un arbre creux (en plein Paris !) ou dans la doublure de son chapeau.

Citations narratives

De façon bien plus fréquente, l'insertion poétique apparaît au contraire comme « naturelle » dans le phrasé d'un narrateur, ou d'une narratrice, dont la mémoire ornée de souvenirs « littéraires » nourrit comme involontairement son discours de références poétiques, réelles ou imaginaires ; ces narrateurs se révèlent également capables de versifier à l'*impourvu*, sous l'inspiration de la situation. Si bien que « parler en vers », pour eux, ne signifie pas contredire à ce précepte de Donneau de Visé :

Le style [des nouvelles] doit être aussi aisé et aussi naturel que serait celui d'une personne d'esprit qui ferait agréablement un conte sur-le-champ.³³

³³ « Préface » des *Nouvelles galantes, comiques et tragiques* [1669], dans *Nouvelles du XVII^e siècle, op. cit.*, p. 1082.

Le narrateur « premier » – disons Segrais pour simplifier – cite Malherbe (I, 290), Saint-Amant (II, 528), et versifie à l'occasion :

Il semblait que toute la nature s'efforçât de lui [la princesse] donner le plaisir de la promenade.

*Il semblait que la terre et l'air
S'embellissaient à sa parole,
Et que tous les enfants d'Éole
Se taisaient pour l'ouïr parler.*

Un si beau jour et un si beau pays furent longtemps le sujet de la conversation. (I, 17)

Uralie et Gélonide à leur tour citent Malherbe (I, 157, 224 et II, 467), tandis qu'Aplanice (II, 317 et 356) et Aurélie (II, 366) lui préfèrent Corneille³⁴, et Silerite Racan (II, 468).

Ces références et ces « improvisations » ne sont pas gratuites, elles sont légitimées par la situation discursive. De façon externe, il est normal que le narrateur ouvre et ferme sa narration par l'éloge de celle qui fut le véritable « auteur » de ce divertissement³⁵. De même, il est rhétoriquement « convenable » que l'éloge de la campagne par Silerite s'appuie, pour « texte de [son] sermon », sur deux vers des *Bergeries* de Racan (II, 428) ; quant à Gélonide, chargée du discours opposé, elle a l'habileté de citer un autre éloge, celui de Malherbe, en lui faisant subir deux opérations de réfutation : l'une par une réécriture qui fait dire au texte autre chose que ce qu'il dit, l'autre en opposant à la peinture pastorale idéalisée les tristes réalités des campagnes dévastées par la guerre (II, 467) – allusion précise à la bataille de Bléneau, commune proche de Saint-Fargeau, où la confrontation de Condé et de Turenne en 1652 fit tout de même quelques dégâts...

Mais il s'agit le plus souvent d'énoncer une sorte de commentaire « moral », généralement en alexandrin(s), peut-être parce que c'est, à l'état isolé, le vers qui s'intègre le mieux à la prose ornée. Citons par exemple Aurélie, à propos d'Aremberg :

Il ne pouvait aussi quelquefois s'empêcher de sentir naître quelque consolation en son âme, lorsque, attribuant à quelque tristesse son [de la Comtesse] extrême modestie, il croyait que sa foi peut-être s'engageait sans que son cœur y fit de réflexion.

L'espoir est si charmant qu'on ne s'en peut défendre. (I, 39)³⁶

Divertissement mondain

Si de nombreux personnages s'y connaissent en poésie, déclamée ou chantée, c'est qu'elle fait partie intégrante de leur vie sociale, à la fois comme composante obligée des spectacles auxquels ils assistent (« comédie » ou ballets) et comme divertissement de salon. Un jeu subtil –

³⁴ Cité également par la Comtesse (« Eugénie », I, 53).

³⁵ I, 17 et II, 538-539. Voir aussi II, 290.

³⁶ Voir aussi Gélonide (« Honorine », I, 209), Aplanice (« Mathilde », II, 309, 317, 335, 356) ; Frontenie (« Aronde », II, 388).

en écho avec le système des clés – s'établit ainsi entre la réalité sociohistorique qui se trouve masquée/dévoilée à l'horizon du récit cadre, et celles des univers fictionnels construits par ce même récit cadre et les nouvelles (on a en effet deux degrés de rapport au réel).

« Honorine » étant une nouvelle « contemporaine », qui plus est esthétiquement assez proche du roman comique, on ne saurait s'étonner qu'elle donne une image « réaliste » des divertissements mondains. Honorine comme Lucrèce participent de cercles qui se retrouvent au théâtre pour applaudir Corneille (I, 235), ou Scarron (I, 259-260), dont les vers ornent ensuite leurs mémoires, quitte à les détourner pour plaisanter, railler, médire... Chez Lucrèce, « ce n'était que parties de musique, assemblées pour le jeu, grandes collations et violons le plus souvent » (I, 242) : on y chante des airs en vogue, dont les paroles là encore sont suffisamment connues pour rendre « piquant » leur détournement railleur (I, 242-245)...

On peut s'étonner davantage que les héros d'« Adélayde », nouvelle qui se déroule aux environs du XII^e siècle, ou d'« Aronde », au XV^e, aient des divertissements très « dix-septiémistes », et trouver que la vraisemblance historique est bien malmenée... À la cour de Bourgogne, « les comédies, les bals, les festins, les promenades et tout ce qui peut composer les plus agréables passe-temps [ne] manquaient point », on joue à des jeux de salon (II, 400), on danse aux chansons (II, 406), la princesse aime la musique vocale (II, 399) et s'y connaît en matière de littérature galante (II, 405)... Mais, outre que la cour de Bourgogne fut effectivement brillante au XV^e siècle, célébrer l'art des divertissements chez cette lointaine ancêtre, c'est aussi faire un éloge indirect (et d'autant plus galant) d'Aurélie. Quant à la duchesse de Calabre, elle peut assister, dans une loge grillée, à des représentations de comédies et de ballets « à l'italienne » qui ne devaient guère avoir cours au XII^e siècle, et qui font bien davantage écho à la comédie et au ballet, avec ses entrées burlesques, galantes et lyriques, auxquels assistent les devisantes. Si bien que Carloman, prince comédien, danseur et poète, apparaît bien plus comme un personnage de théâtre que comme celui d'une nouvelle vraisemblable. Notons tout de même cette référence à la poésie médiévale, point si oubliée qu'elle peut sembler, et prisée du reste de certains doctes :

Les Provençaux ont été les premiers poètes de France et sont les premiers de notre nation qui ont eu les belles lettres. Carloman y était parfaitement bien instruit [...]. (I, 147)

« Réalisme galant », selon le terme de René Godenne³⁷, ou plutôt vrai-semblance, plus culturelle et sociale qu'historique, mais vraisemblance tout de même, dans ce jeu de miroirs entre la vérité et la fiction...

³⁷

René Godenne, *Histoire de la nouvelle française aux 17^e et 18^e siècles*, Genève, Droz, 1970, p. 57-58.

Mode de communication

On dit souvent que ces insertions poétiques « ralentissent » l'action³⁸. Mais Segrais ne fait pas mention de la brièveté au rang des caractéristiques esthétiques de ses nouvelles, et ne dit donc pas, à l'inverse de Jean-Pierre Camus, que le plaisir, et surtout l'utilité, consisteraient ici en des récits réduits à des « squelettes où ne restent que les os de l'Événement », et qui donc doivent se priver « de ce lait si doux de la poésie »³⁹ ; de plus, un romanesque sans peinture du milieu manquerait non seulement d'agrément, mais aussi de vraisemblance, donc d'utilité. Le discours poétique, loin d'être ici un « ornement », influe souvent sur l'action, voire constitue l'« action », si l'on joue sur les sens rhétorique et théâtral du terme.

Certes, qu'il soit l'instrument, paré des grâces du poétique, de la révélation amoureuse et de la séduction, marque tout à la fois de « [la] galanterie et de [la] passion » de l'amant (« Eugénie », I, 57), est relativement conventionnel. C'est en vers que Florençal, Aronde, Carloman, le prince Henri... font leur cour – chose parfois dangereuse quand il en demeure une trace écrite, car les écrits finissent souvent par tomber sous les yeux de qui ne devrait ni lire ni savoir...

L'expression lyrique a pourtant un avantage sur la lettre : il est convenu qu'on n'est pas obligé d'assimiler le « je » de l'énoncé et le je énonciatif, que ce « cadeau » qu'est le poème peut être sincère, ou pas du tout, ou seulement à demi, ou encore masquer la profondeur des sentiments par l'enjouement galant et l'autodérision⁴⁰. D'où la possibilité de deux opérations de contournement, suivant qu'il s'agit de se déclarer ou de railler.

Se déclarer

En privé, la dame n'est pas obligée de se fâcher, elle peut feindre de recevoir pour déclaration feinte à titre d'hommage mondain ce qui est déclaration vraie : ainsi que le dit la Comtesse d'« Eugénie »,

les vers ont cette commodité pour les galants que c'est presque un moyen infailible pour parler de leur passion sans qu'on s'en puisse offenser. (I, 56)

C'est le jeu auquel joue (imprudemment d'ailleurs) la duchesse de Bourgogne, jusqu'au jour du moins où la déclaration se fera trop précise pour être niée en tant que telle (II, 406-408). Ce jeu de la dénégation fonctionne également en public : Aronde peut chanter devant toute la cour son amour, y compris en y joignant l'*actio* appropriée – « lui faisant assez comprendre par ses regards passionnés et par ses paroles fort tendres que nulle autre qu'elle n'en avait été le sujet » (I, 406) –

³⁸ R. Godenne la juge même « très lente » (*ibid.*, p. 57).

³⁹ Jean-Pierre Camus, « Préface » des *Événements singuliers* [1628], cité dans *Idées sur le roman. Textes critiques sur le roman français. XII^e-XX^e siècle*, Paris, Larousse, 1992, Henri Coulet éd., p. 63.

⁴⁰ Ainsi chez Florençal (« Eugénie », I, 54-55).

sans que nul n’y trouve à redire... malgré toute l’habileté des gens de cour, Aronde le premier, à faire des « applications ». Il a bien compris, lui, que la « galanterie » offerte par le duc de Clarence était une véritable déclaration, car

l’histoire de son rival était trop visiblement décrite dans ces vers. [Mais] Il était fort aise d’apprendre par cette galanterie qu’il n’était pas plus heureux que lui. (I, 400)

Il semble qu’il y ait comme une représentation de cette confusion baroque entre réalité et fiction (« ils font semblant de faire semblant », selon la belle formule de Marivaux⁴¹) dans le personnage de Carloman. Il se sert du théâtre pour parler à celle qu’il croit être Adélayde – mais ce moyen indirect ne saurait lui réussir, puisque celle-ci n’est qu’une spectatrice de théâtre, si bien qu’

Adélayde, qui était entre les mains du corsaire, n’avait garde de les entendre et encore moins de se laisser toucher par la bonne grâce, par l’air passionné et galant, et enfin par tout l’agrément possible avec lesquels il les récitait. Quoiqu’il y mît toute son industrie, il n’acquerrait autre chose que la réputation de bon comédien, d’excellent baladin et même de parfait musicien. (I, 149)

Comment mieux dire que le meilleur poète (ou comédien, danseur, chanteur...) professionnel, est encore celui qui est « réellement » touché ? Mais aussi comment mieux dire que parfois on ne sait comment distinguer l’être et le paraître ?

Railler

L’enjouée Gélonide offre dans « Honorine » une mise en scène, non dénuée de cruauté, de l’usage railleur qu’on peut faire de l’ambiguïté énonciative de l’expression poétique. Segrais rappelle ainsi que l’univers social qu’il décrit n’est pas si idyllique, et que les relations aigres-douces, voire les coups bas, y sont aussi monnaie courante. Un sot comme Egéric se révèle incapable de percevoir le ton burlesque dont Orsy, « matois »⁴² gentilhomme de Normandie « fort habile à saisir le ridicule des autres jusqu’à la quintessence » (I, 232), travestit Corneille (I, 235) à son détriment. Lucrèce quant à elle perçoit fort bien toutes les allusions railleuses d’Orton, mais ne peut, devant une « compagnie » qui ne les ignore pas, qui s’en réjouit, et qui ne se fera pas faute de les répandre, rien faire d’autre que rire jaune, tant il est habile au sous-entendu :

Orton avait une souplesse pour elle qui faisait qu’en la piquant jusqu’au sang, elle ne pouvait s’en offenser. (I, 242)

Tout le monde, qui savait l’histoire d’Orton et qui la voyait si naïvement décrite, ne put s’empêcher de rire, quoique la plupart remarquassent que Lucrèce était un peu défaite. Et certainement elle ne pouvait pas s’empêcher d’entendre que ces paroles lui étaient adressées, et toute la compagnie [...] trouva ce dernier couplet fort hardi. Mais il [Orton] le disait d’un ton et il jetait de certains regards à Lucrèce qui lui faisaient tout prendre en jeu [...]. (I, 244)

⁴¹ *Les Acteurs de bonne foi*, 1757, sc. 12.

⁴² Ce mot est encore alors un mot de l’argot des gueux.

L'emportement d'Orton était si agréable à tout le monde que, tout intéressée que Lucrèce était, elle ne s'était pas si fort fâchée qu'elle ne s'aperçût bien qu'à moins de se rendre encore plus ridicule, il ne fallait pas en rien témoigner. (I, 245)

Dans ce monde-là – qu'on peut trouver plus proche du réel que celui du château des Six Tours – la poésie est une arme redoutable pour mettre les rieurs de son côté. Pour agir aussi : par esprit de vengeance, Montalban rapporte à Lucrèce les « plaisants contes » (I, 250) qu'Orton fait sur elle et Lucrèce rapporte à Egéric une chanson d'Orton qui prouverait qu'il est mieux reçu que lui par Honorine – chanson qu'elle a détournée :

Il était vrai qu'Orton avait fait ces deux couplets de chanson, mais ç'avait été sur un autre sujet. Néanmoins Egéric en fut si bien persuadé qu'il ne faut pas s'étonner si, tout sot qu'il était, il put persuader Honorine, non qu'Orton fût un indiscret, mais qu'il fallait qu'elle vécût avec lui avec un peu plus de retenue. (I, 252)

Galanterie ou peinture des passions ?

Notons pour conclure que la poésie est totalement absente de « Floridon », peut-être à cause de la « barbarie » des mœurs turques (on accusa Racine d'avoir fait ses Turcs trop « galants ») ; que le personnage sombre et ambigu d'Aremberg n'en use jamais ; et que, tandis qu'elle est constamment présente dans « Honorine », elle disparaît d'« Aronde » et de « Mathilde » dès que le drame se noue... Si bien que la poésie reste essentiellement plus galante que passionnelle. Comme dans *Les Amours de Psyché*, la dernière chanson, extraite du grand ballet qui conclut les divertissements de la princesse Aurélie, chanson qui tire en quelque sorte la leçon morale du recueil, est bien dans le ton de ce mélange d'enjouement et de mélancolie dont Madeleine de Scudéry a fait la caractéristique de la poésie galante :

Elle sera noble, naturelle, aisée, agréable ; elle raillera sans malice, [...] elle sera ingénieusement badine et divertissante. Elle aura tantôt de la tendresse et tantôt de l'enjouement ; elle souffrira même de petits traits de morale délicatement touchés ; elle sera quelquefois pleine d'inventions agréables et d'ingénieuses feintes. On y mêlera l'esprit et l'amour tout ensemble [...].⁴³

Citons-en quelques strophes, pour laisser *in fine* la parole au poète Segrais :

*Depuis qu'à Philiste
Mon cœur j'engageai,
Tantôt je suis triste,
Tantôt je suis gai.
Ainsi s'en vont mes amours
Avec mes plus beaux jours. [...]*

*On pleure, on s'ennuie,
On souffre en aimant ;
Mais quelle autre vie
Passe plus gaîment ?
Ainsi s'en vont... [...]*

⁴³ Madeleine de Scudéry, *Clélie, histoire romaine* [1654-1660], Genève, Slatkine, 1973, t. VIII (« Songe d'Hésiode »), p. 868.

*Ce plaisir s'envole,
 Mais s'envole aussi
 Ma plainte frivole
 Et mon vain souci.
 Ainsi s'en vont mes amours
 Avec mes plus beaux jours.* (II, 537-538)

Quelques comparaisons

Comme chez La Fontaine, ai-je dit... Quelles comparaisons peut-on établir entre cette pratique du prosimètre et celle de quelques autres écrivains qui lui ont succédé ?

La Fontaine montre dans *Les Amours de Psyché* comment les fées, dans le palais enchanté de Cupidon, « forment » la jeune Psyché à la fois aux divertissements de cour et à la poésie, lui donnant ainsi un instrument d'expression qui la fait se comporter en « héroïne de roman », à la fois touchante et un peu ridicule, déclamant des vers⁴⁴. Mais La Fontaine va beaucoup plus loin que Segrais dans ce qu'on pourrait appeler le véritable prosimètre, c'est-à-dire un texte où la narration ne se contente pas de « citer » les paroles versifiées de personnages, ou de s'orner çà et là de quelques alexandrins, mais s'écrit tantôt en prose et tantôt en vers, avec souvent une mention méta-textuelle justifiant le passage d'un mode d'écrire à l'autre : « C'est pourquoi nous dirons en langage rimé [...] »⁴⁵. C'est que La Fontaine, qui se plaint dans la préface d'*Adonis*⁴⁶ qu'on ait perdu le sens de ce langage divin, s'essaie ici à la poésie héroïque, que ce soit dans l'*ephrasis* et l'hypotypose, ou dans le récit d'un voyage aux enfers qui témoigne d'une sorte d'épique mâtiné de galanterie.

Quant à Mme de Villedieu, la poésie est pour elle la langue de la « maxime », court poème en vers mêlés qui n'est ni épanchement amoureux, ni divertissement mondain, mais expression d'une attitude réflexive sur la vie « morale », le plus souvent par une narratrice qui souligne ainsi, pour ses lecteurs, la « leçon à tirer », ce qui renverse le rapport que Nathalie Dauvois voit à l'œuvre dans le prosimètre de la Renaissance, qui allie le poétique au lyrisme et le rhétorique à l'analyse⁴⁷.

Finalement, mais ce n'est guère étonnant, c'est Madeleine de Scudéry qui, dans *Mathilde*, ou dans *La Promenade de Versailles*, telles que les décrit Marie-Gabrielle Lallemand⁴⁸, se rapproche le plus des options esthétiques des *Nouvelles françaises*. Étant données les dates, irait-on jusqu'à dire qu'il y a là influence de Segrais, ou s'agit-il plutôt de celle de l'air du temps ?

⁴⁴ *Op. cit.*, p. 94-95.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 70.

⁴⁶ « Idylle héroïque » publiée en 1669, en même temps que *Les Amours de Psyché*.

⁴⁷ *Le Prosimètre à la Renaissance, op. cit.*, p. 155.

⁴⁸ Marie-Gabrielle Lallemand, *La Lettre dans le récit. Étude de l'œuvre de Madeleine de Scudéry*, Tübingen, Narr, 2000, p. 363-375, « De la prose à la poésie ». Voir aussi sa présentation de *La Promenade de Versailles* (Paris, Champion, 2002), ainsi que celle, par Nathalie Grande, de *Mathilde* (Paris, Champion, 2002).

Outre que la présence d'insertions versifiées contribue à l'unité organique d'un recueil dont tous les personnages, ou presque, sont capables de poétiser, le mélange de la prose et de la poésie, sans contrevenir à la brièveté de la nouvelle⁴⁹, est soigneusement lié chez Segrais à la recherche de la vraisemblance : il est presque constamment justifié par la situation sociale des héros, par leur culture, ainsi que par sa fonction dans l'action narrative, et son insertion se fait selon des formules assez souples, « naturelles », qui inscrivent la poésie non seulement comme un mode du langage amoureux, justifié par la passion, mais aussi comme un mode social d'expression, comme un *habitus* mondain. De plus, les écrivains qui lui ont succédé, Madeleine de Scudéry, La Fontaine, Mme de Villedieu, semblent bien explorer l'une ou l'autre des formes de prosimètre rassemblées dans son recueil. Si bien que l'on peut conclure que loin d'être la trace, peu heureuse, et esthétiquement assez négligeable, d'une mode galante contre laquelle bougonnent les vrais classiques (de ce temps-là et de maintenant), le prosimètre et ses variations est ici un des résultats de la séduisante inventivité formelle du genre romanesque, « répertoire de formes discursives »⁵⁰ où « mille divertissements [se] rencontrent à toute heure »⁵¹, comme le dit Desmarets, dans une « *varietas* stylistique qu'harmonise l'agrément d'un style poli »⁵².

⁴⁹ Qui n'abandonne donc pas, contrairement à ce que dit D. Denis, « toute vocation polygraphique » (*op. cit.*, p. 365).

⁵⁰ *Ibid.*, p. 344.

⁵¹ Desmarets de Saint-Sorlin, « Préface » de *Rosane, histoire tirée de celles des Romains et des Perses* [1639], citée dans *Poétiques du roman, op. cit.*, p. 109.

⁵² D. Denis, *op. cit.*, p. 345.

Annexes
Insertions versifiées

53 (465 vers) pour 515 p.

Discours cadre :
6 insertions

	1 (p. 17)	2 (p. 290)	3 (p. 528)	4 (p. 535)	5 (p. 537-538)	6 (p. 538-539)
Nombre de vers	4	3	3	22 (+ refrain)	36	14
Nombre de strophes	-	-	-	2 (8 + 6 = refrain)	6 (+ refrain)	-
Métrique	8	8	8	9//10//5 x 2//4 x 2//5//6 + 2//5 x 2//4//5 x 2	5 x 4 + 7/6	8 x 4//12 x 4//8 x 2//12 x 2//8 x 2
Disposition	Embrassées	Croisées + orph.	Croisées + orph.	Embrassées et suivies	Croisées (+ refrain : suivies)	Suivies et croisées
Énonciation	Inclus dans la narration	Inclus dans la narration	Inclus dans la narration	Chanté	Chanté (refrain repris à tour de rôle par plusieurs voix)	Récité
Auteur	Narrateur	Malherbe (par narrateur)	Saint-Amant (par narrateur)	Chanteur du ballet (Segrais)	Chanteur du ballet (Segrais)	Narrateur (Segrais)
Mode	Éloge	Églogue	Églogue	Lyrisme pastoral	Lyrisme galant	Éloge

Eugénie (I, t. 1) [Aurélié]

5 insertions

	1 (p. 39)	2 (p. 53)	3 (p. 54-55)	4 (p. 57)	5 (p. 58)
Nombre de vers	1	1	33	6	10
Nombre de strophes	-	-	4 (6+11+7+9)	-	-
Métrique	12	12	8/10/12 (aléatoire)	12 x 3//8//10//8	8 x 7//12//8 x 2
Disposition	Orph.	Orph.	Variées	Variées	Variées
Énonciation	Inclus dans la narration	Inclus dans la narration	Lecture	Lecture	Lecture
Auteur	Narratrice	Corneille (par la Comtesse)	Florençal	Florençal (Segrais)	Florençal
Mode	Sentence	Sentence	Lyrisme galant	Lyrisme galant	Lyrisme galant

Adélayde (II, t. 1) [Uralie]

4 insertions

	1 (p. 122)	2 (p. 148)	3 (p. 150)	4 (p. 157)
Nombre de vers	4	32	12	2
Nombre de strophes	-	6 (3 x 4 v.+ 8 + 2 x 6 v.)	3 (x 4 v.)	-
Métrique	12/6/12/6	6/8/10/12 (aléatoire)	8 x 2//12//8	12/8
Disposition	Croisées	Variées	Croisées	Orph.
Énonciation	Lecture	Récité	Chanté	Inclus dans la narration
Auteur	Carloman (Segrais)	Carloman (Segrais)	Carloman (Segrais)	Malherbe (par narratrice)
Mode	Lyrisme élégiaque	Lyrisme élégiaque	Lyrisme élégiaque	Sentence

Honorine (III, t. 1) [Gélonide]

18 insertions

	1 (p. 209)	2 (p. 221)	3 (p. 224)	4 (p. 235)	5 (p. 239)	6 (p. 243)
Nombre de vers	1	2	1	4	10	20
Nombre de strophes	-	-	-	-	-	4 (x 5 v.)
Métrique	12	12/4	8	12	7 x 4//5 x 3//7 x 3	4//8 x 3//4*
Disposition	Orph.	Orph.	Orph.	Suivies	Croisées	Croisées
Énonciation	Inclus dans la narration	Inclus dans la narration	Inclus dans la narration	Récité	Chanté	Inclus dans la narration**
Auteur	Narratrice	« on » (par narratrice)	Malherbe (par narratrice)	Corneille (par Orsy)	Orton (par Orsy)	Un musicien célèbre (par narratrice)
Mode	Lyrisme élégiaque	Raillerie	Raillerie (par détournement)	Raillerie (par détournement)	Raillerie	Lyrisme élégiaque

* Les vers 1 et 4 sont identiques dans chaque strophe.

** Ces vers étaient écrits pour être chantés.

	7 (p. 244)	8 (p. 245)	9 (p. 245)	10 (p. 246)	11 (p. 246)	12 (p. 246)
Nombre de vers	15	4	4	8	4	8
Nombre de strophes	3 (x 5 v.)	-	-	-	-	2 (x 4 v.)

Métrique	4//8 x 3//4*	10//11//9 x 2	10//11//9 x 2	7/6/7/6/8/6/8/6	6	6
Disposition	Croisées	Croisées	Croisées	Croisées + embrassées	Croisées	Croisées
Énonciation	Chanté	Chanté	Chanté	Cité comme à chanter	Chanté	Chanté
Auteur	Orton	Un musicien célèbre (par narratrice)	Orton	Orton (Segrais)	Citation de ? (par Honorine)	Orton
Mode	Raillerie (par détournement du précédent)	Lyrisme élégiaque	Raillerie (par détournement du précédent)	Raillerie	Lyrisme élégiaque	Raillerie (par détournement du précédent)

* Les vers 1 et 4 sont identiques dans chaque strophe.

	13 (p. 247)	14 (p. 251-2)	15 (p. 253-254)	16 (p. 256)	17 (p. 260)	18 (p. 260)
Nombre de vers	2	12	48	4	2	2
Nombre de strophes	-	2 (x 6 v.)	12 (x 4 v.)	-	-	-
Métrique	12	12 x 4//8 x 2*	8	8 x 3//4	12	12
Disposition	Orph.	Suivies + embrassées	Croisées	Croisées	Suivies	Suivies
Énonciation	Chanté	Cité comme à chanter	Lecture	Chanté	Récité	Récité
Auteur	« On » (par Orton)	Orton (Segrais + reprise partielle de Malherbe)	Orton (Segrais)	Orton	Scarron (par la « compagnie » de Lucrèce)	Scarron (par la « compagnie » de Lucrèce)**
Mode	Lyrisme élégiaque	Lyrisme galant	Raillerie	Raillerie	Raillerie	Raillerie

* Les deux derniers vers de chaque strophe forment refrain.

** Ces vers sont répétés trois fois, p. 262 et 263.

Mathilde (IV, t. 2) [Aplanice]

7 insertions + 2

	1 (p. 309)	2 (p. 312)	3 (p. 315)	4 (p. 316)	5 (p. 317)	6 (p. 335)	7 (p. 356)
Nombre de vers	1	8	14	14	1	1	3
Nombre de strophes	-	-	4 (« sonnet »)	4 (« sonnet »)	-	-	-
Métrique	12	8	12	12	12	12	7/8 x 2
Disposition	Orph.	Embrassées	Croisées + suivies + embrassées	Croisées + suivies + embrassées	Orph.	Orph.	Suivies + orph.
Énonciation	Inclus dans la narration	Lecture*	Déclamé	Déclamé	Inclus dans la narration	Inclus dans la narration	Inclus dans la narration
Auteur	Narratrice (Segrais)	Le prince Henri (Segrais)	Montafilant (Segrais)	Montafilant (Segrais)	Corneille (par narratrice)	Narratrice	Corneille (par narratrice)
Mode	Sentence	Lyrisme élégiaque	Lyrisme élégiaque	Lyrisme élégiaque	Sentence	Sentence	Sentence

* Prosimètre.

	1 (p. 366)	2 (p. 366)
Nombre de vers	1	1
Nombre de strophes	-	-
Métrique	8	8
Disposition	Orph.	Orph.
Énonciation	Inclus dans la narration	Inclus dans la narration
Auteur	Corneille (par Aurélie, <i>in</i> récit-cadre)	Corneille (par Aurélie, <i>in</i> récit-cadre)
Mode	Lyrisme élégiaque	Lyrisme élégiaque

Aronde (V, t. 2) [Frontenie]

6 insertions + 5

	1 (p. 388)	2 (p. 399)	3 (p. 406)	4 (p. 407)	5 (p. 407-408)	6 (p. 411)
Nombre de vers	1	24	18	14	4	12
Nombre de strophes	-	4 (x 6 v.)	3 (x 6 v.)*	4 (« sonnet »)	-	3 (x 4 v.)
Métrique	12	6 x 2//8//6 x 2//10	7	12	8/12/8/12	10
Disposition	Orph.	Plates + embrassées	Croisées + plates	Croisées + suivies + embrassées	Croisées	Croisées
Énonciation	Inclus dans la narration	Chanté	Chanté	Lecture**	Lecture	Chanté
Auteur	Narratrice	Musicien de Clarence	Aronde (Segrais)	Aronde (Segrais)	Aronde (Segrais)	Aronde (Segrais)
Mode	Lyrisme galant	Lyrisme élégiaque	Lyrisme élégiaque	Lyrisme élégiaque	Lyrisme élégiaque	Lyrisme élégiaque

* Les deux derniers vers des deux premières strophes forment refrain.

** Prosimètre.

	1 (p. 467)	2 (p. 467)	3 (p. 467)	4 (p. 468)	5 (p. 470)
Nombre de vers	1	4	5	2	2
Nombre de strophes	-	-	-	-	-
Métrique	8	8	12	12	12
Disposition	Orph.	Embrassées	Orph. + suivies	Suivies	Suivies
Énonciation	Inclus dans la narration	Inclus dans la narration	Inclus dans la narration	Inclus dans la narration	Inclus dans la narration
Auteur	Malherbe (par narratrice = Gélonide)	Malherbe (par narratrice = Gélonide)	Narratrice (= Gélonide)	Racan (par narratrice = Silerite)	Narratrice (= Silerite)
Mode	Raillerie (par détournement)	Églogue	Polémique	Églogue	Églogue

Floridon (VI, t. 2) [Silerite]

Aucune insertion.

N.B. « Segrais » signifie que le poème a été en publié ensuite séparément, d'après les notes de l'édition STFM, dans un recueil (*Diverses poésies*, Paris, A. de Sommaville, 1658 et 1659 ; *Poésies de M. de Segrais*, 3^e édition, Paris, A. de Sommaville, 1660 et 1661).

Paru dans Suzanne Guellouz et Marie-Gabrielle Lallemand dir., *Jean Regnault de Segrais*,
Tübingen, G. Narr Verlag, « Biblio 17 », 2007, p. 131-154.