



HAL
open science

”À quoi rime le mensonge? Etude des rimes en -ment dans le Roman de la Rose de Guillaume de Lorris”

Christine Ferlampin-Acher

► To cite this version:

Christine Ferlampin-Acher. ”À quoi rime le mensonge? Etude des rimes en -ment dans le Roman de la Rose de Guillaume de Lorris”. Fabienne Pomel. Lectures du Roman de la Rose de Guillaume de Lorris, Presses universitaires de Rennes, pp.23-58, 2012. hal-01844007

HAL Id: hal-01844007

<https://hal.science/hal-01844007>

Submitted on 27 Jul 2018

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.

Guillaume de Lorris affirme au début de son *Roman de la Rose* vouloir *rimoier* (v. 31) le songe qu'il a eu à vingt ans, (v. 22)¹ : son texte est écrit en octosyllabes à rimes plates, et son continuateur, Jean de Meun, se coulera dans ce moule. Dominique Méon, dans son édition du *Roman de la Rose* de 1814, regrettait que l'auteur ait prêté « peu d'attention [...] au mécanisme de la versification » : « dans un siècle aussi éclairé que le nôtre, on pourra trouver à redire à la négligence qui règne dans ce roman, où l'on rencontre beaucoup de termes synonymes d'une même terminaison, qui se servent mutuellement de rimes »². Si les femmes, l'amour, les images, le miroir, le rêve, la tradition manuscrite, les sources ont retenu la critique (d'ailleurs souvent plus intéressée par l'œuvre de Jean de Meun que par celle de Guillaume de Lorris³), l'étude des rimes est le parent pauvre des approches consacrées au *Roman de la Rose* (ce qui est d'ailleurs le cas de bien des œuvres médiévales⁴). S'il s'agit d'un sujet trop vaste pour être traité ici, la question mérite au moins d'être posée et des pistes ouvertes. On s'interrogera tout d'abord sur l'emploi du vers, dans la première moitié du XIII^e siècle, alors que la prose s'impose dans le domaine romanesque, autour de problématiques centrées sur les rapports incertains entre récit, fiction et vérité. Si l'on a souvent étudié le « choix de la prose », en particulier dans les romans arthuriens⁵, le choix du vers, forme originelle du roman depuis les romans d'Antiquité et les œuvres de Chrétien de Troyes, est surtout l'objet de travaux portant sur le corpus tardif, par exemple le *Meliador* de Froissart. Pourtant dans la première moitié du XIII^e siècle, les romans peuvent s'écrire en prose aussi bien qu'en vers et le *rimoier* que revendique l'auteur du *Roman de la Rose* résulte d'un choix qu'il s'agira dans un premier temps d'évaluer. Par ailleurs, si la rime *songe/mensonge* sur laquelle s'ouvre la première partie du prologue⁶ a retenu la critique à de nombreuses reprises⁷, la rime symétrique, qui clôt ce développement, *covertement/apertement* (v. 19-20), est tout aussi importante. Elle renvoie à la problématique du sens allégorique et de son décryptage⁸, ce qui a souvent été vu, et elle fait résonner la syllabe *-ment*, où s'entendent la première partie de *mençonge* (la

¹ Les citations sont faites à partir de l'édition d'Armand STRUBEL (Paris, Livre de Poche, Lettres Gothiques, 1992).

² Paris, Didot, 1814, t. 1, p. 83-84. L'édition de MEON est la première édition moderne du *Roman de la Rose* et s'il est facile quelque deux cents ans plus tard de tirer de son introduction un jugement de valeur marqué par son époque il n'en demeure pas moins que le travail de l'érudit, poursuivi à la génération suivante par Paulin Paris, a été pionnier.

³ Du moins depuis 20 ans, car à l'inverse, dans un article de 1981 («The allegorical fountain: Narcissus in the *Roman de la Rose*», D. HULT constatait que les travaux les plus récents portaient surtout sur Guillaume de Lorris (note 2).

⁴ Danièle JAMES-RAOUL, dans *Chrétien de Troyes, la griffe d'un style*, Paris, Champion, 2007, s'intéresse cependant à la brisure du couplet (p. 518ss) et à l'octosyllabe (p. 663ss) chez Chrétien de Troyes. Pour ce qui est du *Roman de la Rose*, on notera surtout l'article fondateur de POIRION D., « From Rhyme to Reason. Remarks on the Text of the *Roman de la Rose* », BROWNLEE K. et HUOT S. (dir.), *Rethinking the Romance of the Rose. Text, Image, Reception*, Philadelphie, University of Philadelphia Press, 1992, p. 73-94. Il s'appuie sur les relevés d'E. LANGLOIS (*Le roman de la Rose*, Paris, Champion, SATF, 1914-1924, t. 1, introduction, p. 57ss). L'introduction d'E. Langlois présente un tableau des rimes des deux parties du *Roman de la Rose* : « Je crois ces listes indispensables, [...] pour l'histoire de la versification au moyen âge, qui demande encore bien des recherches avant qu'on puisse l'écrire définitivement [...] » (p. 59). L'édition d'E. Langlois est basée sur le manuscrit BnF fr. 12594, qui présente quelques variantes avec le texte de l'édition donnée par A. Strubel.

⁵ Voir BAUMGARTNER E., « Le choix de la prose », *Le choix de la prose (XIIIe-XVe siècles)*, BAUMGARTNER E. (dir.), *Cahiers de recherches médiévales*, t. 5, 1998, p. 7-13. SZKILNIK M. (« Ecrire en vers, écrire en prose. Le choix de Wauchier de Denain », *Romania*, t. 107, 1986, p. 208-230) pose le problème dans une compilation de textes hagiographiques en prose traduits par Wauchier où figurent des passages en vers.

⁶ Le prologue se déroule en deux temps : se succèdent la réflexion sur les songes (v.1-20) et la présentation du songe-cadre et de l'œuvre (v. 21-44).

⁷ On la trouve des romans d'antiquité aux textes tardifs. Voir en particulier BLUMENFELD-KOSINSKI R., (« Remarques sur *songe/mensonge* », *Romania*, t. 101, p. 385-390) qui en trouve la première attestation dans *Eneas* et DEMAULES M., *La corne et l'ivoire. Etude sur le récit de rêve dans la littérature romanesque des XII^e et XIII^e siècles*, Paris, Champion, 2010, chap. III « Songe et mensonge dans la littérature courtoise des XII^e et XIII^e siècles », p. 182ss.

⁸ Sur le couple *overt/covert* qui, en particulier chez Jean de Meun, constitue une variante du couple *apert/covert* voir BLUMENFELD-KOSINSKI R., « *Overt and covert: amorous and interpretative strategies in the Roman de la Rose* », *Romania*, t. 111, 1990, p. 443-444.

composante *en* est mise en valeur dans la rime inaugurale (*en songe/mençonge*⁹) et le verbe *mentir*. Nous sélectionnerons cette syllabe prometteuse, faute de pouvoir mener une analyse exhaustive, pour évaluer le potentiel signifiant de la rime chez Guillaume de Lorris, et nous étudierons les rimes en *-ment*, c'est-à-dire les rimes se terminant par *-ment* (ce qui inclut des formes plus riches, en *-ement*, *-aument*, *-ertement*...). Entre l'emploi neutre de l'octosyllabe à rimes plates dans un certain nombre de romans, considéré comme degré zéro de la recherche métrique, proche de la prose par sa simplicité transparente, et les jeux sophistiqués et voyant de la lyrique amoureuse où notre texte prend sa source, comment situer la rime du *Roman de la Rose*, texte hybride entre quête et *canso*. On évaluera d'abord la puissance de résonance de la rime en *-ment* : est-elle transparente, inaudible ? Se fond-elle dans l'enchaînement des vers ? En relisant le texte, il m'a semblé qu'elle revenait au contraire avec insistance. Le relevé des rimes que fit patiemment E. Langlois dans l'introduction de son édition montre que c'est, de loin, la rime la plus fréquente dans le texte¹⁰. L'analyse de quelques cas permettra alors de revenir sur l'apport sémantique de cette rime et de mesurer l'intérêt de l'étude des rimes, sur lesquelles E. Langlois attirait l'attention. La rime en *-ment* est-elle une facilité ? A-t-elle une charge sémantique ? Entretient-elle un discours sur le mensonge ?

I. Le choix du vers

Si Jean Molinet au XV^e siècle mit en prose le *Roman de la Rose* et si la matière de ce texte n'est pas réfractaire à l'usage de la *soluta oratio*, c'est en octosyllabes à rimes plates qu'est écrite l'œuvre originale. Pour ses lecteurs médiévaux, cette forme fait partie des caractéristiques du texte. Au XIV^e siècle par exemple, dans le *Roman de Fauvel*, texte satirique et volontiers parodique, le narrateur renvoie au *Roman de la Rose* pour le portrait de Faux Semblant. Même si, comme souvent, c'est la partie composée par Jean de Meun qui a surtout retenu l'auteur, celui-ci mêle avec humour dans une même rime *prose, rose, glose*, soulignant, dans un de ces jeux antiphrastiques qu'il aime pratiquer, que le *Roman de la Rose* n'est pas en prose :

Faus Semblant se sist pres de li [Orgueil]

Mais de ceste ne de celi

Ne vous veil faire greigneur prose

Car en eus nul bien ne repose

Et qui en veut savoir la glose

Si voist au Roman de la Rose. (v. 1629-1634)¹¹

Il n'en demeure pas moins qu'un auteur écrivant en langue vernaculaire à l'époque de Guillaume de Lorris n'était pas dans la même situation que Benoît de Sainte-Maure commençant son *Roman de Troie* : si au XII^e siècle l'écriture en *roman* n'est concevable qu'en vers, il n'en va plus de même au XIII^e siècle quand coexistent romans en vers et romans en prose.

a) Les modèles

Les œuvres qui ont inspiré, à des degrés divers, Guillaume de Lorris, sont écrites aussi bien en vers qu'en prose, voire mêlent les deux sous la forme de prosimètre. Parmi les *auctoritates* latines, le commentaire sur le *Songe de Scipion* de Macrobe invoqué non sans contournement dans le prologue, est en prose, mais la *Psychomachia* de Prudence, tout comme les *Métamorphoses* d'Ovide, en particulier celle de *Narcisse*, sont en vers. En ce qui concerne les modèles romans, le *Songe d'Enfer* de Raoul de Houdenc, qui mettait à la disposition de l'auteur le songe cadre et l'allégorie ou le *Tournoiement Antecrist* de Huon de Méry sont en octosyllabes à rimes plates, tout comme le lai ovidien de *Narcisse*. Guillaume de Lorris aurait aussi pu écrire en prose, comme l'auteur de la *Queste del Saint Graal*, qui lui est à peu près contemporaine : les critiques n'ont pas manqué de rapprocher le Graal et la rose, objets de quête et *semblances* en attente de *senefiance(s)*. Il en va de même pour le *Lancelot en*

⁹ On a souvent commenté la rime *songe/ mensonge* : nous avons ici cependant une rime *-ensonge* ; ce sont 8 phonèmes communs qui se font entendre et qui résonnent avec la dernière rime du prologue en *-ertement*, qui repose elle aussi sur 8 phonèmes. Cette rime est mise en valeur dans le manuscrit de base choisi par A. Strubel, consultable sur Gallica, au folio 43a : *ensonge* figure seul sur une ligne, dans l'attente d'une majuscule M jamais réalisée (BnF fr. 12786).

¹⁰ D. POIRION (« From Rhyme to Reason », art. cit., p. 72) signale l'importance de la rime en *-ure*, qui serait selon lui la marque de l'écriture allégorique (p. 72), et de celle en *-ose*, qui serait matricielle (*rose/ enclose*) (p. 73). Il ne s'est pas intéressé aux rimes en *-ment*. Le relevé d'E. Langlois dénombre 11 rimes en *-art*, 26 en *-age* et *-ages*, 18 en *-iaus*, 38 en *-aire*, 5 en *-ur*, 43 en *-ure*, *-ures*, *-urent* et 54 en *-ment*. Seules les rimes en *-ant* sont plus nombreuses que celles en *-ment*, mais leur faible épaisseur phonique a souvent pour conséquence une certaine neutralité sémantique : elles sont des facilités et c'est leur forme enrichie, en *-ment*, qui attire l'attention. On notera qu'à l'époque du *Roman de la Rose*, du fait de l'ouverture des voyelles nasales, les graphies *-ant* et *-ent* sont interchangeables.

¹¹ Ed. STRUBEL A., *Le roman de Fauvel*, Paris, Livre de Poche, Lettres Gothiques, 2012.

prose, qui a peut-être inspiré Guillaume de Lorris avec sa chambre aux images, où l'amant de Guenièvre voit une rose, qu'il va cueillir après avoir écarté les barreaux de la fenêtre¹².

Cependant plus qu'en termes de sources, c'est surtout en termes de modèles et, corrélativement, de genres (malgré l'instabilité de la notion au Moyen Âge) que peut s'évaluer le choix des vers dans *Le Roman de la Rose*. L'auteur se coule dans le moule des récits allégoriques en langue vulgaire¹³. Mais ce moule n'étant pas réservé à ce type de textes, les intersections entre les « genres » font que le lecteur pourra faire d'autres rapprochements. Par exemple, même si l'autobiographie n'est pas constituée en genre au XIII^e siècle¹⁴, la trame pseudo-autobiographique du *Roman de la Rose* pouvait orienter l'auteur soit vers la prose des *Confessions* de saint Augustin, que rejoint le modèle de la chronique à la fin du XIII^e siècle dans la *Vie de saint Louis* de Joinville, soit vers le vers, le procédé qui consiste à imbriquer les instances dans un récit de quête amoureuse¹⁵ se retrouvant dans des œuvres en octosyllabes à rimes plates comme *Jouffroi de Poitiers* ou *Le Bel Inconnu*¹⁶.

Par ailleurs il faut prendre en compte non seulement les choix positifs, mais aussi négatifs. On peut opter pour le vers parce qu'on suit un modèle en octosyllabes ou parce qu'on rejette un modèle en prose. On peut choisir la « simplicité » de l'octosyllabe alors même que la dimension amoureuse et lyrique du *Roman de la Rose* (attestée par exemple par les motifs du verger et de la *reverdie* initiale) aurait pu orienter l'auteur vers une versification plus complexe, comparable à celle des troubadours et trouvères, ou vers l'insertion, dans un cadre en octosyllabes à rimes plates, de pièces lyriques à la métrique plus sophistiquée comme le fera plus tard Froissart, ce qui n'est pas le cas.

b) Le contexte : vers et prose au début du XIII^e siècle

Au XIII^e siècle, le récit allégorique, comme *Le Songe d'Enfer*, s'écrit en vers. C'est ce qui a déterminé le choix de Guillaume de Lorris. Cependant *Le Roman de la Rose* se développe dans un contexte où la prose gagne du terrain dans les œuvres narratives, ce qui ne peut manquer de marquer le vers d'une façon nouvelle. Dans la première moitié du XIII^e siècle en effet, la matière narrative, les romans et les chroniques, ne sont plus exclusivement en vers : la *Chronique* du Pseudo Turpin est en prose, tout comme la mise en prose de la trilogie de Robert de Boron¹⁷. En particulier le roman arthurien adopte la *soluta oratio* concurremment aux vers. L'opposition entre les deux formes se dessine dans le choix des héros et des thèmes : les vers privilégient Gauvain l'éternel célibataire (qui peut être le centre perpétuel de nouveaux épisodes amoureux), la prose valorisant d'autres chevaliers, comme Perceval et Galaad, autour du Graal ; les romans en vers sont souvent épisodiques (c'est-à-dire centrés sur un héros dont ils racontent une ou plusieurs aventures et non la vie entière), tandis que les proses suivent, à la faveur de l'entrelacement, le destin de nombreux personnages et visent à mettre en œuvre la totalité de l'histoire arthurienne, des origines à sa chute. Si la quête de la Rose a souvent été rapprochée de celle du Graal, le choix du vers chez Guillaume de Lorris met en avant la thématique amoureuse et la trame épisodique du rêve. Il entre aussi en résonance avec le fait que les romans en vers développent volontiers des portraits, ce qu'évitent les romans en prose¹⁸ : le *Roman de la Rose* enchaînant les portraits, plus ou moins développés, son projet cadre plus avec l'esthétique des romans en vers.

C'est cependant par l'exigence de vérité que les auteurs justifient leur choix de la prose : le vers serait mensonger parce qu'il exerce une contrainte sur les idées et les plie à la rime et au mètre et qu'il est associé à une transmission orale, plus aléatoire. C'est ainsi qu'on lit dans le prologue en prose de la première traduction de la *Chronique* du Pseudo Turpin :

*Voil comencier l'estoire si cum li bons enperereire Karlemaines en ala en Espanie por la terra conquerra sor Sarrazins. Maintes genz en ont oï conter et chanter, mes n'est si mensongie non ço qu'il en dient et chantent cil jogleor ne cil conteor. Nus contes rimés n'est verais. Tot est menssongie ço qu'il en dient, quar il non seivent rien fors par oïr dire*¹⁹.

¹² Voir POIRION D., « Écriture et ré-écriture au Moyen Âge », *Littérature*, « Intertextualités médiévales », t. 41, 1981, p. 114, à partir d'une suggestion de Charles Méla dans *La Reine et le Graal*.

¹³ Voir JAUSS H. R., « Form und Auffassung der Allegorie in der Tradition der Psychomachia », *Medium Aevum, Festschrift für Walther Bulst*, Heidelberg, 1960, p. 179-206.

¹⁴ Voir ZINK M., *La subjectivité littéraire autour du siècle de saint Louis*, Paris, Presses universitaires de France, 1985.

¹⁵ Dans le cas du *Roman de la Rose*, ces deux « figures » correspondraient à l'instance présente à deux âges différents, personnage amant rêvant d'une part et narrateur d'autre part.

¹⁶ Il est difficile d'évaluer si *Jouffroi* précède ou non *Le Roman de la Rose*. En revanche il est certain que *Le Bel Inconnu* est plus ancien.

¹⁷ Voir « La forme prose », *Précis de littérature française du Moyen Âge*, POIRION D. (dir.), Paris, PUF, 1983, p. 118ss.

¹⁸ BAUMGARTNER E., « Le choix de la prose », art. cit. p. 7.

¹⁹ Cité par BAUMGARTNER E., « Le choix de la prose », art. cit. p. 7.

Le choix de la prose correspondrait à une volonté de revendiquer la véracité du texte, d'autant plus nécessaire que les *merveilles* arthuriennes ont eu tendance à envahir les romans en vers²⁰.

Si les textes en prose affichent souvent leur choix et le justifient par une exigence de véracité, les textes en vers, en particulier les romans arthuriens, ne revendiquent ni l'illusion ni le mensonge et n'expliquent pas nécessairement leur rapport à la fiction en relation avec leur mode d'écriture. Le choix du vers à l'époque de Guillaume de Lorris n'est pas un écart qui appelle toujours une justification, comme ce sera le cas dans le dernier tiers du XIII^e siècle. Comme l'explique le prologue du roman *Floriant et Florete* :

*Molt voi de gent qui rimer voelent
Et lor entente metre i soelent
As biaux dis fere et controver ;
Mes molt se doit bien porpenser
Qui s'entente a rimer volt metre
Qu'il s'en sache bien entremetre
Que par devant ne par derriere
N'en soit gabez ne escharnis. (v. 9-17)²¹*

Si la prose revendique la vérité, les prologues de romans en vers, dès Chrétien de Troyes, promettent surtout de *biaux dis* (comme dans *Floriant et Florete*) ou une *moult bele conjointure*, tout en assurant leur crédibilité sur le renvoi à une source écrite, souvent fictive²², externe, et non à une caractéristique stylistique, interne.

Sur ce point le choix des vers dans *Le Roman de la Rose* est paradoxal puisque malgré la référence initiale à Macrobie, seul le songe – et non un texte source – est le garant de la vérité, parce qu'il sera vérifié par l'expérience du personnage. Or comme l'a montré R. Blumenfeld-Kosinski, la rime *songe/mensonge*, qui dénonce le caractère trompeur des songes, est devenue, depuis *Eneas*, un lieu commun des récits en vers²³ : le prologue de Guillaume de Lorris prend le contre-pied de cette affirmation en fondant sa crédibilité sur son vécu onirique et il s'écarte donc ostensiblement des récits en vers, ce que confirme le fait que, bien qu'il soit écrit en vers, il n'insiste sur la dimension esthétique de son projet (si la *matiere est bone et nueve* v. 39, la beauté et la manière ne sont pas explicitement évoqués).

Le choix du vers par Guillaume de Lorris est donc complexe : la nouveauté de cette composition allégorique, profane, amoureuse, narrative, à dimension pseudo-autobiographique, met en tension diverses traditions et l'écriture en vers, loin de signaler la soumission à un modèle, témoigne d'une démarche en porte-à-faux avec les modèles et les œuvres contemporains.

c) **Rimoier**

L'exercice n'est en effet pas simple. C'est peut-être pour cela que l'auteur emploie le terme *rimoier* et non *rimer* ou *mettre en rimes*, plus souvent attestés par ailleurs²⁴. *Rimoier* présente le suffixe *-oier*, productif au XIII^e siècle : *rimer* et *rimoier* sont construits sur le même modèle que *rogeir*,/ *roujoier* ou *verdeir* et *verdoier*. Le suffixe inscrit l'action dans la durée, dans la persévérance.

Brunet Latin dans son *Livre du Trésor*²⁵ définit, dans la seconde moitié du XIII^e siècle, ce qu'est *rimoier* :

La grant partison de tous parliers est en .II. manieres, une ki est en prose et une autre ki est en risme [...]. La voie de prose est large et pleniere, si comme est ore la commune paroleure des gens ; mais li sentiers de risme est plus estrois et plus fors, si comme celui ki est clos et fermés de murs et de plais, c'est à dire de pois et de nombre et de mesure certaine de quoi on ne peut ne ne doit trespasser. Car ki bien voudra rimoier, il li convient a conter toutes les sillabes de ses dis, en tel maniere que li vier soient acordables en nombre et que li uns n'en ait plus que li autres. Après li covient il amesurer les .II. derraines sillabes de ses dis en tel maniere ke toutes les lettres de la derraine sillabe soient samblables, et au mains la vocal de la sillabe qui va devant la derraine. Après ce li covient il contrepeser les sons et la vois, si ke ses rimes s'entracordent en lor accens. Car ja soit ce que tu acordes les lettres et les sillabes, certes la risme n'ert ja droite se l'accent se descorde.

²⁰ Voir FERLAMPIN-ACHER C., *Merveilles et topique merveilleuse dans les romans médiévaux*, Paris, Champion, 2003, p. 457ss.

²¹ Ed. COMBES A. et TRACHSLER R., Paris, Champion, 2003.

²² Voir GALLAIS P., « Recherches sur la mentalité des romanciers français du moyen âge », *Cahiers de civilisation médiévale*, t. 4, 1964, p. 479-493.

²³ Voir « Remarques sur *songe/mensonge* », *Romania*, t. 101, 1980, p. 385-390. Voir aussi DEMAULES M., *La corne et l'ivoire, op. cit.*, Paris, Champion, 2010, chap. III « Songe et mensonge dans la littérature courtoise des XII^e et XIII^e siècles », p. 182ss.

²⁴ Un relevé dans la base de données des textes médiévaux Garnier l'atteste. Voir par exemple *Claris et Laris*, éd. PIERREVILLE C., Paris, Champion, 2008, *Qui en rimer velt painne metre* (v. 1) ; *Guillaume d'Angleterre*, éd. FERLAMPIN-ACHER C., Paris, Champion, 2007: *De conter un conte par rime* (v. 3).

²⁵ BRUNETTO LATINI, *Li livres dou tresor*, éd. CARMODY F. J., Berkeley, University of California Press, 1948.

Rimoier, c'est-à-dire « mettre en rime », suppose au moins deux exigences, *rime* désignant en ancien français à la fois la rime telle que nous l'entendons, mais aussi le *rythme*. Ce qui est en jeu c'est autant l'octosyllabe que la rime plate. Nous retiendrons de cette citation l'idée de contraintes, qui génère des images d'enfermement, de clôture : nous les retrouverons dans le *Roman de la Rose*, dont l'écriture en vers est peut-être imposée par cet imaginaire de l'étroit sentier –comme celui bordé de menthe et de fenouil de Guillaume de Lorris²⁶- et de l'enfermement derrière des murs et des *plais* que concrétise à la fin du texte la tour de Jalousie.

Si le verbe *proser* n'existe pas au XIII^e siècle, alors même que se développe une écriture en prose –les auteurs expriment, comme dans le Pseudo Turpin, non leur choix positif de la prose (ce qui aurait nécessité un verbe spécifique comme « proser »), mais leur refus du vers-, *rimoier* et *rimer*, par leur récurrence, signalent que le vers est toujours l'objet d'un choix, pensé, assumé et affirmé²⁷.

Rimoier, par sa suffixation qui suggère un changement d'état, une durée, une persévérance, n'est pas un verbe très fréquent aux XII^e et XIII^e siècles. Il est attesté dans *Le Conte du Graal* de Chrétien de Troyes, dans la branche XII du *Roman de Renart*, dans le fabliau *Du Vilain au buffet*, chez Rutebeuf. C'est peut-être l'emploi dans *Le Conte du Graal* qui assure le succès du terme :

Donc avra bien sauve sa peinne

Crestiens, qui antant et peinne

A rimoier le meillor conte,

Qui soit contez en cort real :

Ce est li contes del graal. (v. 61-65)²⁸

Le déséquilibre entre les verbes désignant les écritures en vers et en prose indique que le vers n'est jamais considéré comme allant de soi : si l'on peut considérer que l'octosyllabe à rimes plates, peu contraignant, était d'une fluidité et d'une neutralité stylistique qui le rapprochaient de la prose, il n'en demeure pas moins que dès Chrétien de Troyes *rimoier* renvoie à la mise par écrit valorisante d'une source, et qu'à ce travail est associée l'idée d'excellence et de difficulté : le vers est une écriture d'élite, une écriture choisie, volontaire²⁹.

Il n'est pas impossible que l'emploi de *rimoier* dans le *Roman de la Rose* résonne en écho avec le *Conte du Graal* : Guillaume de Lorris a combiné le modèle allégorique au modèle de la quête, alors représentée par celle du Graal. La rime s'oppose à la facilité et à l'évidence, la transparence : pour le poète elle est artificielle, elle est *controvee*, et au lecteur elle ne donne pas un sens immédiat, mais promet, au prix d'un effort, une leçon. Si le PseudoTurpin associe la facilité et la rime qui à sa guise déforme la vérité, les poètes en vers mettent au contraire en avant le travail de la rime : c'est au nom de la même valeur que vers et prose sont valorisés par les uns et les autres. Une différence se dégage cependant : la prose donne la vérité directement (*La Queste del saint Graal* embauche pour cela des ermites), tandis que le vers présente une vérité masquée et revendique une valeur esthétique, que n'affiche pas la prose.

Dans le fabliau *Du vilain au buffet*³⁰ ces prétentions sont parodiées :

Qui biau set dire et rimoier

Bien doit sa science amoier

A dire chose où l'en apraigne

A faire que l'en n'i mespraigne. (v. 5-8)

²⁶ Le verger peut renvoyer à une allégorie de la subjectivité créatrice : cf. POMEL F., « Avatars allégoriques du *locus amoenus* : paysage et subjectivité dans quelques récits de songe du *Roman de la Rose* à *Froissart* », IMBERT C. et MAUPEU PH. (dir.), *Le paysage allégorique entre image mentale et pays transfiguré*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2012, p. 51-69 (en particulier p. 66-67).

²⁷ Il est possible que *rimoier* insiste sur une rivalité entre prose et vers, qui se retrouve au début du XIV^e siècle dans le *Roman de Mélusine* de COULDRETTE écrit en vers alors qu'une version en prose avait déjà été composée par Jean d'Arras, lorsque le prologue note : *Vous mettrez en rime l'istoire ; / Je vueil qu'elle soit rimoyé : / Elle en sera plus tost oyé* (éd. MORRIS M. W. et VINCENSINI J.-J., Lewiston, Edwin Mellen Press, 2009, v. 80-82).

²⁸ Ed. LECOY F., Paris, Champion, 1973, t. 1.

²⁹ Il ne faut pas confondre le fait que l'octosyllabe à rimes plates est fluide et ressemble à la prose (voir ZINK M., « Cette forme métrique simple laisse, par une sorte de transparence du langage, l'attention se fixer presque tout entière sur le contenu du récit », « Une mutation de la conscience littéraire : le langage romanesque à travers des exemples français du XII^e siècle », *Cahiers de Civilisation Médiévale*, t. 24, 1981, p. 3-27), avec le fait que le choix du vers n'est pas neutre : on peut choisir une forme discrète, non marquée. La proximité dans le vers de Chrétien de *rimoier* et *meillor* (dont la parenté phonétique et surtout graphique aurait certainement pu inspirer R. Dragonetti) va dans le sens du vers comme écriture d'élite.

³⁰ *Le jongleur par lui-même. Choix de dits et de fabliaux* présenté par NOOMEN W., Louvain, Peeters, 2003, p. 314. Le dictionnaire de Godefroy donne plusieurs exemples de rimes *amoier/rimoier* qui soulignent l'idée de la difficulté de l'écriture en vers.

Le prologue du *Dit des marchands* fait rimer *rimoier/ estudier* (v. 1-2), tandis que dans la branche XII du *Roman de Renart*, c'est en conclusion que le verbe *rimoier* est employé dans un détournement plaisant, qui, *a contrario* rappelle que la rime n'est pas naturelle, résulte d'un travail et est difficile³¹.

Rimoier n'est pas seulement écrire en vers : employé dans *Le Roman de Renart*, *Le Roman de la Rose*, *Le Conte du Graal*³², il figure dans des textes narratifs qui assument un sens crypté. *Rimoier* est un principe esthétique, qui renvoie à l'idée d'écrire sous couvert de la rime, en usant d'artifices pour atteindre une possible vérité, au prix de difficultés et pour le poète et pour le lecteur, contre l'immédiateté du langage naturel. E. Langlois, dans son introduction au *Roman de la Rose* (p. 5), rapproche le prologue du *Roman de la Rose* de celui du *Conte du Graal* sans donner plus de précisions³³ : selon moi le verbe *rimoier* dans un contexte où il est question de lyrisme et de fleurs, fonde ce rapprochement pertinent.

C'est avec une valeur voisine qu'on trouve le terme chez le trouvère Thibaut de Champagne :

Fueille ne flor ne vaut riens en chantant

Que por default, sanz plus, de rimoiier

Et pour fere solaz vilaine gent

Qui mauvés moz font souvent aboier.

Je ne chant pas por aus esbanoier,

*Mes por mon cuer fere un pou plus joiant*³⁴.

Il semble qu'il faille comprendre que le topos végétal (de la *reverdie* en particulier) ne vaut rien quand le poète, renonçant au *rimoier* (*por default [...] de rimoiier*), renonce à la difficulté, à l'élitisme, pour plaire aux *vilains*.

Rimoier ne serait donc pas simplement « mettre en rime » mais supposerait un travail de la part du poète, qui s'enracine dans les pratiques lyriques, et pour le lecteur, un exercice lui aussi difficile, celui du décryptage, à la croisée de deux traditions, la lyrique amoureuse des trouvères et troubadours³⁵ et le modèle du *Songe d'Enfer* de Raoul de Houdenc, entre narratif, lyrique et allégorique.

d) La lime et la rime

On comprend dès lors que développant l'image du *poeta faber*³⁶, la paronomase *lime/rime* (d'autant plus nette que le *r* roulé et le *l* ont au Moyen Âge des articulations proches) soit productive. On la trouve dans *Le Roman de la Poire*, roman allégorique présentant de nombreux points communs avec le *Roman de la Rose*, qui emploie aussi le verbe *rimoier* pour désigner le travail du poète :

De cuer jouiiant et de cors lié

Commanz a aguisier ma lime

Car g'en tote diverse rime

Diter me voudré essaier,

Tout por ma dame esbanoier (v. 16ss)

[...]

Molt pert son travail et sa peine,

Qui d'amors rimoiier se peine,

Se il ne sent ou sentu a

³¹ *Ce vos dit Richart de Lison/ Qui conmenché a ceste fable/ Por doner a son connestable./ Se il i a en rien mespris./ Il n'en doit ja estre repris./ Se il i a de son langage/ Que fox naïs il n'iert ja sage/ N'il ne vout gerpir sa nature./ Que Dex nostre sire n'a cure./ Toz jorz siet la pome el pomer./ Ne vos veil avant rimoiier* (v. 1476ss) ; le texte est donné d'après l'édition E. Martin, du corpus électronique Garnier ; il s'agit d'une variante ne figurant ni dans l'édition de la Pléiade (*Le Roman de Renart*, STRUBEL A. (dir.), Paris, Gallimard, 1998) ni dans celle de Mario ROQUES (Paris, Champion, 1983). Inversant, en fin de texte, le prologue traditionnel, l'auteur, renardien en diable, multiplie les détournements : *fable* ne rime pas avec *delitable* ou un des termes qui lui sont habituellement associés, mais avec le prosaïque *connestable* ; la métaphore de la semence est remplacée par une référence au pommier ; au lieu de souligner le travail et le refus de ce qui va de soi, qui est naturel, le poète revendique la soumission à la nature.

³² Le verbe *rimoier* est employé dans les trois œuvres qu'Armand STRUBEL regroupe dans son étude *La Rose, Renart et le Graal. La littérature allégorique en France au XIII^e siècle*, Genève et Paris, Slatkine, 1989. P. ZUMTHOR rapprochait déjà « La rose et le renard » dans un titre de son *Essai de poésie médiévale*, Paris, Le Seuil, 1972, p. 370.

³³ DRAGONETTI R. s'en étonne (*La technique poétique des trouvères dans la chanson courtoise*, Bruges, De Tempel, 1960, réimpr. Genève et Paris, Gex, 1979, p. 190, note 1).

³⁴ *Chansons d'amour*, éd. WALLENSKÖLD A., Paris, Champion, 1925, I-IV, p. 9.

³⁵ TOPSFIELD L. T., « The Roman de la Rose of Guillaume de Lorris and the love lyric of the early troubadours », *Reading Medieval Studies*, t. 1, 1975, p. 31-50.

³⁶ On trouve cette image du poète artisan chez le troubadour Arnaut Daniel, connu pour son « trobar ric » : *obri e lim* (je forge et je lime) (éd. CANELLO U. A. et LAVAUD R., Toulouse, Privat, 1910, *Canso do'ill mot son plan e prim* v. 12).

Icelui mal qu'il i metra
Si com Amors me fist sentir. (v. 352ss)³⁷
Dans Jofroi de Poitiers, de même³⁸:
Et ge por che si vos dirai
Une istoire que bien sai,
Que je ai mis por Amor en rime ;
Ne onques n'i ai martel ne lime
Ne nul maistre fors que s'amor
Que bien m'enseigne chascus jor.
Et qui l'estoire velt entendre
Asez i puet de bien entendre. (v. 83ss)

La double paronomase *amor/rime* et *rime/lime* explicite le lien entre vers et écriture de la contrainte d'une part et vers et amour. Le vers signale le lyrisme, que marque la *reverdïe* au seuil du *Roman de la Rose* et qui sous-tend *Joufroi*³⁹. La lyrique aux XII^e et XIII^e siècles s'hybride, avec le roman arthurien dans *Le Bel Inconnu*, avec le fabliau dans *Joufroi*, avec l'allégorie dans *Le Roman de la Rose*, en se coulant dans l'octosyllabe à rimes plates ; au XIV^e siècle, *L'Espinette amoureuse* ou *Le Joli Buisson de Jeunesse* de Froissart écriront autrement et de façon plus voyante cette hybridation sur le mode de la juxtaposition en usant de mètres variés.

La représentation métaphorique qui, à la faveur du rapprochement entre *lime* et *rime*, associe l'écriture poétique et l'orfèvrerie, me semble présente dès le prologue de Guillaume de Lorris. Le verbe *aguissier* (v. 32), formé sur « aigu », établit un rapprochement avec l'artisanat, en particulier le travail du bois ou du métal (plus loin c'est une clef, métallique, qui entrera dans le corps de l'amant)⁴⁰. Dans le *Roman de la Poire* l'expression *aguissier ma lime* (v. 13) sera plus explicite. Le poète qui *rimoie* peut donc être un Pygmalion.

L'on a souvent montré qu'au mythe de Narcisse chez Guillaume de Lorris répond chez Jean de Meun celui de Pygmalion : tous deux figurent le poète et l'amant⁴¹. Cependant autant que la succession des deux mythes, patente, il faut souligner leur concomitance : Pygmalion est en instance chez Guillaume de Lorris, dès le prologue et le verbe *aguissier* (v. 32) qui relaie l'image de l'artisan et de sa lime, et à l'inverse, chez Jean de Meun, s'il faut voir dans le changement de nom du *Roman de la Rose* en *Miroir aus amoureux* (v. 10654) l'affirmation du modèle encyclopédique, ce nouveau titre est aussi une réponse au *miroir perilleus* de Narcisse (v. 1568).

A travers ces deux modèles du poète, Narcisse et Pygmalion, se dessinent peut-être deux représentations de la rime. D'une part la rime est à la fois visuelle et auditive ; elle peut se lire (nous reviendrons sur le problème des rimes pour l'œil plus loin) et ressemble à un reflet ; elle s'entend et ressemble à un écho : c'est la voie, passive, de Narcisse et d'Echo. D'autre part elle est aussi travail artisanal, orfèvrerie : c'est la voie, active, de Pygmalion. Dans *Le Roman de la Rose* la voie de Narcisse et plus encore celle d'Echo⁴², si elles exercent une fascination indéniable, sont d'emblée écartées. Chez Guillaume de Lorris *rimoier* évite le *miroir* funeste : la *lime* et la *rime*

³⁷ *Le Roman de la Poire* par TIBAUT, publié par MARCHELLO-NIZIA C., Paris, Picard, SATF, 1984.

³⁸ Ce texte a lui aussi des points communs avec *Le Roman de la Rose*. Les deux romans sont ouverts et reposent sur une problématique amoureuse qui met à contribution et le poète (le narrateur qui nous informe de ses amours en parallèle de celles du héros dans *Joufroi*, le narrateur qui raconte le songe cadre dans le *Roman de la Rose*) et l'amant.

³⁹ FASSEUR V., « Anamorphoses d'un discours amoureux : présence de Marcabru dans *Joufroi de Poitiers* », *Romania*, t. 127, 2009, p. 86-103 et LACY N. J., « The margins of romance: art and artifice in *Joufroi de Poitiers* », *Symposium*, t. 44, 1991, p. 264-271.

⁴⁰ L'image du poète artisan est développée dans les romans d'Antiquité (voir GONTERO V., *Parures d'or et de gemmes*, Publications de l'université de Provence, 2002, p. 163ss). Il est possible que cette métaphore signale l'enracinement des œuvres qui l'utilisent dans les textes latins : dans le *Roman de la Rose* le terme est employé au moment où il est question de Macrobie ; plus loin l'auteur réécrira la métamorphose de Narcisse. Cette métaphore est concurrencée par celle du texte tissu (voir WOLF-BONVIN R., *Textus. De la tradition latine à l'esthétique du roman médiéval*, Paris, Champion, 1998, en particulier p. 23ss).

⁴¹ Sur Pygmalion dans *Le Roman de la Rose*, voir en particulier POIRION D., « Narcisse et Pygmalion dans le *Roman de la Rose* », *Essays in Honor of Louis Francis Solano*, CORMIER R. J. et HOLMES U. T. (dir.), Chapel Hill, University of North Carolina Press, 1970, p. 153-165 ; DRAGONETTI R., « Pygmalion ou les pièges de la fiction dans le *Roman de la Rose* », *Orbis mediaevalis, mélanges de langue et de littérature médiévales offerts à Reto Radwolf Bezzola*, GÜNTERT G., JUNG M. R. et RINGGER K. (dir.), Bern, Francke, 1978, p. 89-111 ; THUT M., « Narcisse versus Pygmalion. Une lecture du *Roman de la Rose* », *Vox romanica*, t. 41, 1982, p. 104-132.

⁴² Sur Echo au Moyen Âge et son effacement, en particulier (mais pas seulement) dans le *Roman de la Rose*, voir LUCKEN C., « L'écho du poème « ki sert de recorder che k'autres dist », GALLY M. et JOURDE M. (dir.), *Par la vue et par l'ouïe. Littérature du Moyen Âge et de la Renaissance*, ENS éditions, 1999, p. 25-58 et TUKEY HARRISON A., « Echo and her medieval sisters », *Centennial Review*, t. 26, 1982, p. 324-340.

sont les *mires* qui sauvent d'Amour⁴³. La rime ne doit pas être reflet, n'est pas écho⁴⁴. Une seule rime aussi riche que les rimes encadrant le prologue en *-erement* et *-ensonge* fait rimer deux mots identiques sur le mode de l'écho, dans les vers consacrés à Richesse qui dénigrent les flatteurs :

Par devant, por aus losengier,

Loent les genz li losengier. (v. 1036-1037)⁴⁵

Dans cette rime où s'entendent des échos des deux rimes encadrant le prologue (*en, en...g*), les deux mots sont identiques dans leur forme, l'un étant substantif, l'autre infinitif : ils renvoient à la parole trompeuse et malveillante. Ce n'est pas la bonne parole, créatrice, qui s'exprime par cette rime, où la similitude phonétique et graphique masque la différence grammaticale : la rime reflet, la rime écho, est associée à un usage pervers de la parole⁴⁶.

Au contraire, la rime, sous la lime de Pygmalion et du poète rêveur, est un savoir-faire artisanal, qui produit un bel objet, un ornement. Le goût pour la parure, qu'il s'agisse des fleurs du verger, des manches que se coud le poète, des vêtements des « images » et des personnages du jardin (*toaille* de Haine, *robe* d'Envie, *chape* de Vieillesse, *cote* de Dedit et *Liesse*, *robe* de Liesse et d'Amour...) et d'Oiseuse, est récurrent dans le texte et à travers lui se devine un art poétique en action. Comme le suggère E. Baumgartner commentant la description du verger, *Le Roman de la Rose* est « un texte qui [est] tout à la fois un roman, un traité et surtout la trace d'un itinéraire poétique ; [...] Guillaume de Lorris serait ainsi non seulement le romancier qui transpose narrativement le thème de la fin'amors mais aussi le trouvère qui retrace, sous la fiction commode de la quête amoureuse, la lente et difficile conquête du Verbe poétique »⁴⁷.

Ce travail de la rime apparaît entre autres dans le goût de Guillaume de Lorris pour la rime riche. Si les rimes pauvres dominent dans les textes jusqu'en 1150, ensuite s'imposent des rimes plus sophistiquées, en particulier avec Chrétien de Troyes, chez qui l'on relève de nombreuses rimes grammaticales, voire équivoquées⁴⁸ : Guillaume de Lorris est à ce titre un homme de son temps. Les rimes en *-ment*, qui mettent en commun quatre phonèmes, témoignent de cette richesse des rimes. Cependant à cultiver l'ornement formel, la rime court le risque de tourner à l'« aboli bibelot d' inanité sonore », à la pièce d'orfèvrerie dont on ne sait que faire et qui ne sait que faire... joli. Comme le note D. James-Raoul, l'enrichissement sonore de la rime a souvent pour conséquence un appauvrissement du sens car cela « amplifie(nt) à peu de frais l'écho sonore (...) » et « contribue(nt) aussi au stéréotype des rimes »⁴⁹, ce que la vogue de la rime *songe/mensonge*, à laquelle n'échappe pas Guillaume de Lorris, semblerait confirmer.

La rime dans *Le Roman de la Rose* n'est donc pas un choix sans ambiguïtés : entre le modèle de la lyrique, dont la sophistication formelle est évitée par la simplicité de l'octosyllabe à rimes plates, le roman où la rime, est « transparente »⁵⁰, entre Pygmalion et Narcisse, l'écho, le reflet et l'ornement, mortifère mais aussi vivifiante quand, amoureuse, elle guérit (*mire/rime*), la rime chez Guillaume de Lorris est un choix, qui mériterait une étude exhaustive. Une approche plus restreinte, sur les rimes en *-ment*, permettra d'étudier quelques échantillons pour évaluer d'une part si la rime est transparente (comme dans de nombreux romans où sa fluidité se coule avec discrétion dans le récit), et d'autre part si, ornementale, elle ne s'appauvrit pas sémantiquement.

II. Une rime transparente ?

Une première impression de lecture, confirmée par le relevé systématique établi par E. Langlois, montre que les rimes en *-ment* sont particulièrement nombreuses dans le *Roman de la Rose*. Le sont-elles plus que dans d'autres textes médiévaux en vers ?

a) Statistiques : rimes et raison

⁴³ Pour qui se *mire*, les *mires* sont impuissants, comme le suggère la rime *mire/mire* aux v. 1572-1573.

⁴⁴ Comme le note C. Lucken, il faut attendre le XVI^e siècle pour qu'Echo s'impose comme figure de la poésie et de la rime (art. cit., p. 52) : voir GALLAND P., « Des vers « échoïques », ou comment rendre une âme à Echo », *Nouvelle revue du XVI^e siècle*, t. 15, 1997, p. 253-276.

⁴⁵ De même le reflet est associé à la mauvaise parole dans les vers 2086-2087 : *N'est pas proesce de mesdire. / A Queu le seneschal te mire*. La réserve face à la rime reflet me semble expliquer certaines stratégies de différenciation à l'intérieur de rimes : les rimes homophones (*membre/membre* v. 1008-1009, *presant/present* 1164-1165) sont souvent différenciées graphiquement ; des préfixes distinguent les mots dans les rimes grammaticales (*tandroiz/estendroiz* v. 1538-1539, *servir / deservir* v. 1026-1027).

⁴⁶ Deux rimes successives en écho signalent le danger du reflet : *Qui enz ou mireoir se mire / Ne puet avoir garant ne mire, / Que tel choses a ses ieulz ne voie / Qui d'amors l'a tout mis an voie* (v. 1572-1575).

⁴⁷ « L'absence de tous les bouquet », DUFURNET J. (dir.), *Etudes sur le roman de la Rose*, Paris, Champion, 1984, p. 39 et p. 42.

⁴⁸ Voir JAMES-RAOUL D., *Chrétien de Troyes, op. cit.*, p. 665ss.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 666.

⁵⁰ Voir la citation de M. ZINK, à la note 28.

La mouvance du texte médiéval pose des problèmes quand on étudie les rimes. Si celles-ci sont souvent stables⁵¹, on note, à comparer les rimes en *-ment* dans les éditions d'Ernest Langlois, Félix Lecoy et Armand Strubel, des divergences. Une étude exhaustive nécessiterait de travailler sur l'immense tradition manuscrite du *Roman de la Rose* pour dégager les rimes en *-ment* stables dans tous les témoins et évaluer les autres. Les rimes instables peuvent être choisies par facilité par un copiste qui bute sur une fin de vers peu lisible (elles sont en général neutres sur le plan sémantique), soit au contraire recherchées par un même copiste, dont la faculté créatrice est stimulée par un modèle difficile à déchiffrer. Quoiqu'il en soit, étant donné qu'il existe plus de 300 manuscrits du *Roman de la Rose*⁵², une telle approche est exclue. On s'intéressera au manuscrit BnF fr. 12786 édité par Armand Strubel et datant de la fin du XII^e ou du début du XIII^e siècle : il a l'intérêt d'être ancien et de présenter seulement la partie attribuée à Guillaume de Lorris, et l'on se référera le cas échéant à la version éditée par Félix Lecoy, donnant le manuscrit BnF fr. 1573, qui lui aussi donne un texte isolé de la première partie du roman, mais « d'assez mauvaise qualité »⁵³. L'édition d'Armand Strubel présente 54 rimes en *-ment* sur 4056 vers (soit 2028 rimes) : 2,66% des rimes sont donc en *-ment*, *-mant*. A titre de comparaison j'ai compté les rimes en *-ment* dans divers textes : ce décompte a été fait au fil de la lecture, ce qui laisse une certaine marge d'erreur, et il ne tient pas compte des variantes. Sont incluses les formes en *-mant* du fait de l'homophonie des graphies *-an* et *-en*.

<i>Roman de la Rose</i> Partie Guillaume de Lorris : édition A. Strubel BnF fr. 12786	2,66% [conclusion 2,56%]
<i>Roman de la Rose</i> Partie Guillaume de Lorris : édition F. Lecoy, BnF fr. 1573, 2,71%	2,71%
<i>Roman de la Rose</i> Partie Jean de Meun : édition A. Strubel BnF fr. 378	2,40%
<i>Roman de la Rose</i> Partie Jean de Meun : F. Lecoy BnF fr. 1573	2,37%

<i>Joufroi de Poitiers</i> ⁵⁴	0,34%
<i>Le Chevalier au Lion</i> ⁵⁵	0,45%
<i>Le Bel Inconnu</i> ⁵⁶	0,46%
<i>Roman de Renart</i> ⁵⁷ branche X	0,5%
<i>Le Conte du Graal</i> ⁵⁸	0,84%
<i>Guillaume d'Angleterre</i> ⁵⁹	0,98%
<i>Tristan</i> (Thomas) ⁶⁰	1,08%
<i>Yder</i> ⁶¹	1,12%
<i>Tristan</i> (Béroul)	1,16%
<i>Roman de la Rose</i> (<i>Guillaume de Dole</i>) ⁶²	1,2%
<i>Cligès</i> ⁶³	1,26%
<i>Erec et Enide</i> ⁶⁴	1,30%
<i>Le Chevalier de la Charrette</i> ⁶⁵ : partie Chrétien de Troyes	1,33%,

⁵¹ On notera cependant la remarque de D. JAMES-RAOUL, qui dans *Chrétien de Troyes, op. cit.*, parle de la rime comme « lieu de variances » des copistes p. 664.

⁵² Voir le site <http://romandelarose.org/#corpus>

⁵³ Voir l'introduction d'Armand STRUBEL à son édition, p. 38.

⁵⁴ Ed. FAY P. B. et GRIGSBY J. L., Genève, Droz, 1972.

⁵⁵ Ed. ROQUES M., Paris, Champion, 1982.

⁵⁶ Ed. PERRIE WILLIAMS G., Paris, Champion, 1929.

⁵⁷ Branche I, éd. ROQUES M., Paris, Champion, 1948 ; branche X, éd. ROQUES M., Paris, Champion, 1983.

⁵⁸ Ed. ROQUES M., Paris, Champion, 1982 et 1984, 2 vol.

⁵⁹ Ed. FERLAMPIN-ACHER C., Paris, Champion, 2007.

⁶⁰ *Tristan et Yseut*, éd. PAYEN J.-C., Paris, Garnier, 1974 (p 3ss pour la version de Béroul, p. 145ss pour celle de Thomas).

⁶¹ Ed. LEMAIRE J. CH., Bruxelles, E.M.E., 2010.

⁶² Ed. LECOY F., Paris, Champion, 2000. D. POIRION évalue les rimes de *Guillaume de Dole* par rapport à celles du *Roman de la Rose* (« From Rhyme to Reason... », art. cit., p. 68ss).

⁶³ Ed. HARF-LANCNER L., Paris, Champion, 2006.

⁶⁴ Ed. ROQUES M., Paris, Champion, 1981.

<i>Roman de Thèbes</i> ⁶⁶	1,36%
<i>Roman de Renart</i> ⁶⁷ branche I	1,4%
<i>Le Chevalier de la Charrette</i> ⁶⁸ : partie Godefroy de Leigny	1,66%
<i>Roman d'Eneas</i> ⁶⁹	2,06%
<i>Première Continuation de Perceval</i> ⁷⁰	2,33%
<i>Claris et Laris</i> ⁷¹	5,73%

On notera que le taux varie, entre *Claris et Laris* (un roman arthurien des années 1270) qui présente 5,73% de rimes en *-ment* et *Jouffroi de Poitiers* qui en présente 0,34%.

Les deux parties du *Roman de la Rose* en revanche sont similaires. Sans que cela soit une preuve⁷², cela pourrait aller dans le sens d'un auteur unique pour les deux parties (on reconnaît la thèse présentée par R. Dragonetti, pour qui les deux auteurs sont « deux fictions insérées dans le projet d'un seul et unique auteur, [...] deux faces d'une même instance narrative fondamentalement personnifiée par Amour »⁷³), ou bien d'un Jean de Meun qui serait imprégné de son modèle au point d'en reproduire (inconsciemment) les rimes⁷⁴.

Parmi les romans considérés, seule la *Première Continuation du Conte du Graal* (et non le *Conte du Graal*) a un résultat très proche de celui du *Roman de la Rose*.

Plusieurs résultats doivent être nuancés. Dans certaines œuvres les rimes en *-ment* sont très inégalement réparties et sont présentes en grappes. Dans la scène où sont commentées les merveilles du Graal dans la *Première Continuation* (v. 7400-7600), avec neuf cas, le taux monte à 4,5%, comme si l'auteur avait eu cette rime à l'oreille. Dans d'autres passages, la thématique et un mot clef favorisent les rimes en *-ment* : c'est le cas dans *Eneas* autour du jugement de Paris où dans les v. 100-200 se lisent cinq occurrences, soit 5% ; c'est le cas aussi dans le même texte de la description de l'Enfer et de ses tourments (v. 2700-2800, huit occurrences, soit 8%). Certaines chevilles peuvent aussi être récurrentes, comme dans la *Première Continuation* l'expression *se Dieu ne ment*. A l'inverse les taux faibles, comme dans *Le Bel Inconnu*, sont à mettre en relation avec le fait que dans l'ensemble du texte, les rimes, discrètes, sont rarement riches et ne présentent pas souvent plus de trois phonèmes en commun, ce qui explique qu'il n'y ait que 0,46% de rimes en *-ment* (où s'entendent 4 phonèmes communs lorsque le *t* est articulé). Il est possible que dans les textes où l'auteur cherche à fondre le vers dans une fluidité qui se rapprocherait de la prose, le martèlement d'une rime riche soit évité. A l'inverse, la rime en *-ment* est une rime facile à réaliser car nombreux sont les adverbes de manière et les substantifs présentant ce suffixe, l'un des rares à être commun aux adverbes et aux noms. Particulièrement productif, la rime en *-ment* peut être une facilité, dont ni *Eneas* ni les longs romans tardifs comme *Claris et Laris* ne semblent se priver, au contraire.

Le *Roman de la Rose* (*Guillaume de Dole*), qui comme notre texte pose le problème de l'hybridation du lyrique et du romanesque – puisqu'il intègre des insertions lyriques⁷⁵ – et qui utilise à trois reprises la rime *songe/mensonge* ne diffère guère, dans son usage des rimes en *-ment*, de Chrétien de Troyes, tout comme les *Tristan* en vers, qui quoique problématisant la parole instable et le mensonge, n'usent pas particulièrement de rimes en *-ment*. De même, dans les deux branches du *Roman de Renart*, ce maître es mensonges, malgré le jugement qui est raconté dans la première et qui aurait pu donner lieu à des rimes en *-ment*⁷⁶, le taux est faible. Deux romans, *Le Bel Inconnu* et *Jouffroi de Poitiers*, combinent le modèle arthurien et les amours du poète :

⁶⁵ Ed. ROQUES M., Paris, Champion, 1981.

⁶⁶ Ed. RAYNAUD DE LAGE G., Paris, Champion, 2002.

⁶⁷ Branche I, éd. ROQUES M., Paris, Champion, 1948 ; branche X, éd. ROQUES M., Paris, Champion, 1983.

⁶⁸ Ed. ROQUES M., Paris, Champion, 1981.

⁶⁹ Ed. SALVERDA DE GRAVE J.-J., Paris, Champion, 2 t., 1973.

⁷⁰ Ed. ROACH W., présentation VAN COOLPUT-STORMS C.-A., Paris, Livre de Poche, Lettres Gothiques, 1993.

⁷¹ Ed. PIERREVILLE C., Paris, Champion, 2008.

⁷² Comme le note D. POIRION (« From Rhyme to Reason », art. cit.), il ne faut pas négliger le fait que Jean de Meun ou les copistes donnant le texte des deux *Romans de la Rose* ont pu remanier les rimes de Guillaume de Lorris et donc les aligner sur celles de la deuxième partie. Cependant la version ici prise en compte pour la première partie figure dans un manuscrit où elle est seule : même si cela ne garantit rien, en l'absence d'informations sur le manuscrit qui a servi de base, on peut considérer que ce choix limite les effets de l'uniformisation.

⁷³ « Pygmalion ou les pièges de la fiction dans le *Roman de la Rose* », art. cit., p. 90.

⁷⁴ A l'inverse il semble bien que pour le *Roman de Renart* le taux varie selon les branches. D. JAMES-RAOUL (*Chrétien de Troyes, op. cit.*, p. 669) émet, au détour d'une parenthèse, l'hypothèse de rimaires (recueils de rimes) : cela pourrait aussi expliquer les taux similaires présentés par les deux parties du *Roman de la Rose*.

⁷⁵ Pour un rapprochement très stimulant entre ces deux « romans de la rose », voir DRAGONETTI R., *Le mirage des sources. L'art du faux dans le roman médiéval*, Paris, Seuil, 1987, p. 151ss.

⁷⁶ C'est le cas dans deux des 23 exemples relevés.

cependant les rimes pauvres y dominent et les rimes en *-ment* sont rares. Il semble donc, à considérer le corpus romanesque, que des textes ayant des points communs avec le *Roman de la Rose* ne présentent pas pour autant un taux de rimes en *-ment* voisin. Le critère diachronique serait plus pertinent. Si *Eneas* est assez riche en rimes en *-ment*, Chrétien, refusant une certaine facilité, les récuse. Après lui, elles semblent redevenir nombreuses, au fur et à mesure que les romans s'allongent et cherchent les rimes faciles. Le taux présent dans le *Roman de la Rose* s'inscrirait dans ce mouvement qui tend à développer cette rime facile au cours du XIII^e siècle : notre texte présente néanmoins un taux élevé par rapport à ses contemporains.

Une comparaison avec d'autres « genres » est éclairante. Du côté de l'allégorie, *Le Songe d'Enfer* de Raoul de Houdenc⁷⁷ présente un taux de 2,92% et le *Roman de la Poire*, qui s'inscrit dans le sillage du *Roman de la Rose*⁷⁸, un taux de 2,10%. *Le Roman de Fauvel*⁷⁹, plus tardif (1310-1320), a un taux, similaire dans ses parties lyriques et narratives, de 2,88%. La comparaison avec deux textes de Jean Froissart, plus tardifs mais explicitement inspirés par le *Roman de la Rose*, est elle aussi intéressante. *L'Espinette amoureuse* (1369)⁸⁰, où l'on trouve la rime *songe/mensonge* (v. 685-6), enchaînant les octosyllabes à rimes plates, narratifs, et les insertions lyriques, présente 1,84% de rimes en *-ment* ; *Le Joli buisson de jeunesse* (1373)⁸¹, lui aussi fortement marqué par l'influence du *Roman de la Rose* avec son songe cadre, son buisson amoureux, sa reprise de Narcisse (v. 3330ss) et sa rime *songe/mensonge* (v. 870-1) comporte 1,94% de rimes en *-ment*.

<i>Joli Buisson de Jeunesse</i>	1,84%
<i>Espinette amoureuse</i>	1,94%
<i>Roman de la Poire</i>	2,10%
<i>Roman de Fauvel</i>	2,88%
<i>Songe d'Enfer</i>	2,92%

Si la présence des rimes en *-ment* n'est pas uniforme dans le corpus romanesque, il est possible que la lyrique, qui s'intéresse aux mouvements du cœur, use volontiers de cette rime, mettant à contribution des noms abstraits, des adverbes de manière, le nom de l'*amant* ; l'allégorie, qui aime les songes cadres et le mot *dormant*, a pu aussi être sensible à cette rime. S'il est difficile de savoir si la fréquence d'une rime relève des genres, des styles d'auteurs, de la diachronie, il n'en demeure pas moins que *Le roman de la Rose* fait partie des textes les plus accueillants à cette rime aux XII^e et XIII^e siècles.

b) Résonances : les relais

L'impression que cette rime est importante s'explique cependant, non seulement par sa récurrence, mais aussi par sa présence stratégique à la fin de la première partie du prologue, qui donne le ton à l'ensemble, et par la présence de la syllabe *-men* dans la rime unissant *songe* et *mensonge*. Par ailleurs cette rime, qui confond au XIII^e siècle des formes en *-mant* et en *-ment* du fait de l'ouverture des voyelles nasales, retient l'attention car elle met en œuvre des mots thèmes : le songe (*dormant*), l'amour (*amant*), l'art d'aimer (*commant*), le mensonge, dans sa tension avec la vérité (*vraiment*, *voirement*, *ment*, troisième personne de l'indicatif présent de *mentir*).

Cette rime, qui met en commun 4 phonèmes, le *t* final étant encore largement prononcé au XIII^e siècle bien qu'il soit en cours d'amuïssement⁸², rapproche des substantifs suffixés en *-ment*, des adverbes de manière, mais aussi des mots aussi usuels que *comment*, *ensement*, les verbes « amender » au subjonctif présent et « mentir » à l'indicatif présent⁸³. Lorsque la rime met en contact deux adverbes de manière formés sur des adjectifs biformes qui font des féminins en *-e*, la rime, en *-ement*, s'enrichit d'un phonème commun supplémentaire ; de même lorsque l'adverbe est formé sur un adjectif uniforme, on peut obtenir une rime en *-aument* (*plesaument/avenaument*), voire en *-iment* (*aymant/soutilment*, le *l* de *soutilment* étant amuï). Les opportunités pour étoffer

⁷⁷ Ed. LEBESGUE PH., Paris, 1908, consulté sur la base du corpus Garnier.

⁷⁸ HUOT S., « From *Roman de la Rose* to *Roman de la Poire*: the Ovidian tradition and the poetics of courtly literature », *Mediaevalia et Humanistica*, t. 13, 1985, p. 95-111.

⁷⁹ Ce texte est certes proche du *Roman de Renart*, mais il met en scène des allégories et se réfère au *Roman de la Rose* (Ed. STRUBEL A., Paris, Lettres Gothiques, 2012).

⁸⁰ La métaphore végétale est présente dès le titre ; il est question de Bel Accueil et Malebouche (éd. FOURRIER A., Paris, Klincksieck, 1972).

⁸¹ Ed. FOURRIER A., Genève, Droz, 1975.

⁸² Dans le *Guillaume de Dole*, la rime *Amen/durement* (v. 4991-2) laisse supposer un amuïssement du *t*. Dans le *Roman de Fauvel*, plus tardif, *amen* rime avec *men* (v. 2915-2916), juste après une rime en *-ment* (*mouvement/proprement*). Il semble, en règle générale, que, mises à part quelques rares exceptions (dont le cas de *Guillaume de Dole*), les rimes en *-men* et en *-ment* ne se confondent pas, l'amuïssement du *-t* final étant long à se généraliser, et le poids de la rime pour l'œil n'étant pas négligeable.

⁸³ Le vers 1698 du *Roman de la Rose* *Li cors me faut, li cors me ment* est à rapprocher de *Claris et Laris : Force li faut, li cuers li ment* (v. 29025).

une rime présentant déjà quatre phonèmes communs sont donc nombreuses et contribuent à la rendre plus voyante, plus audible.

La multiplicité des combinaisons possibles fait que l'on est dans un cas tout à fait différent de celui de la rime *songe / mensonge*. Si les deux rimes en *-ensonge* et *-ertement* enclosent le prologue, la rime en *songe/mensonge* a nettement plus retenu l'attention des critiques, certes du fait de son sémantisme stimulant, mais aussi parce qu'elle est devenue une sorte d'automatisme dans la littérature romanesque, dans la mesure où les mots terminés en *-onge* (mis à part quelques subjonctifs) sont rares. La rime *songe/mensonge*, difficile, est l'une de ces rimes clichés qu'aime particulièrement la littérature romanesque arthurienne⁸⁴. Au contraire la rime en *-ment*, facile à réaliser, peut être transparente malgré le volume qu'elle occupe dans le vers. Si elle réussit parfois comme dans *Claris et Laris* à propulser en fin de vers des mots comme *jument* et *ciment*, peu fréquents, dans *Le Roman de la Rose* elle met à contribution des mots variés, mais plus attendus, souvent obtenus par suffixation. Si dans le cas de *songe/mensonge* c'est la difficulté de la rime et son figement en cliché qui en assurent la puissance, dans le cas des rimes en *-ment* c'est au contraire la variété et la banalité des termes en jeu qui, dans *Le roman de la Rose*, marquent l'esprit (et l'ouïe) du lecteur⁸⁵.

Par ailleurs, des rimes voisines sont elles aussi fréquentes, en particulier des rimes en *-mente* ou *-menz*. Parfois en contexte avec des rimes en *-ment* elles forment des quatrains, dont la présence dans le roman en octosyllabes à rimes plates réactive peut-être le modèle lyrique. La rime *forment/dormant* (v. 25-26) est ainsi relayée par un quatrain formé sur les rimes *commande / demande / romanz / coumanz*:

[...]

*Qu'amors le me prie et **commande**.*

*Et se nuls ne nule **demande***

Commant** je vueil que li **romanz

*Soit apelez que je **coumanz**,*

*Ce est li **romanz** de la rose. (v. 33-37)*

La cohérence du quatrain n'est pas syntaxique mais repose sur la proximité phonique des deux rimes et des deux mots encadrants (*commande, coumanz*), et un relais, à l'intérieur des vers, est assuré par *commant* et *romanz*.

De même aux vers 2579-2582 se dessine un quatrain : *comandé / demandé / comment / amant*. Il résonne en écho avec les termes *coment* et *amanz* en amont et débouche directement sur une rime en *-ment* (*coment/amant* v. 2582-2583) et les mots *forment* (v. 2585) et *coment* (deux occurrences au vers 2586).

Un exemple particulièrement frappant se lit au milieu du texte (à une place stratégique, nonobstant le fait que le texte est –peut-être– inachevé⁸⁶), dans un passage qui relance le prologue, au moment où la voix conteuse introduit les commandements d'amour et qui montre que des rimes en *-menz* ou *-mande* peuvent fonctionner dans des systèmes équivalents à ceux où l'on trouve des rimes en *-ment*. Dans ce « prologue » interne⁸⁷, terminé par les rimes *coverte/aperte/songe/ mensonge* (v. 2071-2074) qui reprennent, en inversant l'ordre, les rimes qui ouvrent et ferment le prologue général, au lieu de la rime en *-ment* du premier prologue, riment *commandements/ romanz/entende/ commande* (v. 2056-2059). Le manuscrit Z enchaîne sur une rime en *-ment* (*premierement/comment*) qui réactive la rime du prologue général.

Les échos à l'intérieur des vers peuvent aussi faire résonner la syllabe *-ment*, même en l'absence de rime. Ainsi aux vers 497-498 :

Quant j'oi les oissiaus chanter

***Forment** me pris a **dementer**.*

Sans chercher la rime rare⁸⁸, Guillaume de Lorris d'une part use de toutes les possibilités morphologiques et sémantiques associées à la rime en *-ment* et fait résonner celle-ci en multipliant assonances et allitérations.

Un autre procédé assure à la rime en *-ment* sa puissance musicale. En effet, un mot terminé par *-ment* peut donner lieu à une simple rime en *-ant* (par exemple dans *La première Continuation du Conte du Graal, prent* rime avec *isnelement* v. 31-32) : il s'agit alors de rimes suffisantes qui ne réalisent pas la rime riche en *-ment*

⁸⁴ Voir BAUMGARTNER E., « Jeux de rimes et roman arthurien », *De l'histoire de Troie au livre du Graal. Le temps, le récit (XII^e-XIII^e siècle)*, Paradigme, Orléans, 1994, p. 49ss (paru d'abord dans *Romania*, t. 103, 1982, p. 550-560).

⁸⁵ A la suite d'E. Langlois, D. POIRION note que Guillaume de Lorris cherche moins que Jean de Meun la rime riche (« From Rhyme to Reason... », art. cit., p. 70). Il n'en demeure pas moins que même dans la première partie du *Roman de la Rose* les rimes riches sont particulièrement fréquentes : c'est le cas de la rime en *-ment*, quasiment toujours préférée, nous le verrons, à la rime réduite en *-ent*.

⁸⁶ A moins que l'on penche pour un inachèvement concerté, auquel cas ce milieu ne serait pas accidentel.

⁸⁷ Ce prologue « interne » suggère une structure gigogne qui est aussi celle de l'espace où se joue le *Roman de la Rose* et qui est mimétique de la mise en abîme (abyssale ?) qui régit le texte.

⁸⁸ Guillaume de Lorris en cela diffère des romanciers arthuriens (dont l'auteur de *Claris et Laris*) qui tentent de renouveler ponctuellement les rimes clichés, sans se priver pour autant de recourir, dans des textes très longs, à des rimes faciles (voir BAUMGARTNER E., « Le choix de la prose », art. cit., p. 7-13).

que l'un des deux termes de la rime aurait pu susciter. On constate que *Le Roman de la Rose* évite cette réduction de la rime en *-ment* en rime en *-ant* : affectionnant les rimes riches, il associe quasiment automatiquement à un mot en *-ment* un autre mot en *-ment*, ce qui contribue à imposer cette rime. Ce n'est pas le cas de tous les textes que nous avons examinés (le premier chiffre concerne les rimes en *-ment*, le second les rimes réduites, où un mot en *-ment* est associé à un mot en *-ent*) :

<i>Joufroi de Poitiers</i>	0,34%	1,64%
<i>Le Chevalier au Lion</i>	0,45%	0,018%
<i>Le Bel Inconnu</i>	0,46%	1,9%
<i>Roman de Renart</i> branche X	0,5%	0%
<i>Le Conte du Graal</i>	0,84%	0,26%
<i>Guillaume d'Angleterre</i>	0,98%	0,18%
<i>Tristan</i> (Thomas)	1,08%	2,16%
<i>Yder</i>	1,12%	1,12%
<i>Tristan</i> (Béroul)	1,16%	1,79%
<i>Roman de la Rose</i> (Guillaume de Dole)	1,2%	0,67%
<i>Cligès</i>	1,26%	0,014%
<i>Erec et Enide</i>	1,30%	0,30%
<i>Le Chevalier de la Charrette</i> : partie Chrétien de Troyes	1,33%,	0,16%
<i>Roman de Thèbes</i>	1,36%	0,56%
<i>Roman de Renart</i> branche I	1,4%	0,18%
<i>Le Chevalier de la Charrette</i> : partie Godefroy de Leigny	1,66%	0%
<i>Joli Buisson de Jeunesse</i> Froissart	1,84%	0,38%
<i>Espinette amoureuse</i> ⁸⁹ Froissart	1,94%	0,36%
<i>Roman de la Poire</i>	2,10%	0,26%
<i>Roman de Fauvel</i>	2,88%	0%
<i>Songe d'Enfer</i>	2,92%	0,86%
<i>Roman d'Eneas</i>	2,06%	2,06%
<i>Première Continuation de Perceval</i>	2,33%	2,66%
<i>Claris et Laris</i>	5,73%	0,46%

Eneas et les *Tristan* présentent autant ou plus de rimes réduites que de rimes en *-ment* (ce qui *a priori* est logique parce qu'elles sont plus nombreuses à pouvoir être réalisées), peut-être parce que la rime en *-ment* n'est pas encore devenue un automatisme chez les poètes. Dans de nombreux textes, les rimes réduites sont nettement plus rares que les rimes en *-ment*, sauf dans *La première Continuation* et *Yder* qui présentent à peu près autant de rimes en *-ment* que de rimes réduites : le travail sur les rimes n'y semble pas très poussé, tout comme dans *Le Bel Inconnu* et *Joufroi*, où la neutralité de la rime, sa résonance discrète, sa faible visibilité, paraissent recherchées. Il est possible qu'un départ se dessine, depuis Chrétien de Troyes, entre les textes essentiellement narratifs, qui dans le flot du récit n'hésitent pas à intégrer des rimes réduites, et des textes non purement narratifs, lyriques ou allégoriques, qui privilégient très largement les rimes en *-ment*.

La rareté des rimes réduites dans *Le Roman de la Rose* est notable. La partie attribuée à Guillaume de Lorris dans l'édition Strubel présente une seule rime réduite (soit 0,08%), aux vers 4019-4020⁹⁰. Cette unique rime réduite surprend. Peut-être est-elle fautive ? Peut-être aussi a-t-elle un sens. Nous sommes à la fin du texte, l'amant est désespéré. Peu avant s'est fait entendre la rime *aymant/ chastement* (v. 4009-4010), qui conseillait à l'amant de s'endurcir ; aux vers 4019-4020 la rime réduite *pensant/autrement* évoque la vengeance et l'échec amoureux. Ces deux rimes consonnent mais divergent visuellement (*ant/ent*) : la rime réduite sanctionnerait la discordance ultime, l'impossibilité amoureuse, en même temps que l'échec de la pensée. Perte de la confiance, victoire des discours pervers (*losengeors* v. 4041), les derniers vers réalisent le sémantisme de la rime en *-ment* lié au mensonge, tandis que la rime, appauvrie, signalerait l'épuisement du verbe poétique et amoureux. Cette unique rime réduite, qui se retrouve dans l'édition de F. Lecoy, peut être considérée comme stable et signifiante : seule exception aux rimes en *-ment*, elle conclut à l'impuissance de Bel Accueil⁹¹.

⁸⁹ On notera la similitude des deux résultats concernant Froissart, ce qui semble bien corroborer l'idée que ces taux peuvent être des constantes autant auctoriales que génériques.

⁹⁰ Le manuscrit présente une rime *avant/vraiment* (f. 71) pour les vers 3661-2, mais le sens est fautif et la correction satisfaisante en *amant/vraiment*.

⁹¹ L'édition Lecoy présente d'autres rimes réduites dans la partie attribuée à Guillaume de Lorris : v. 1895-6 *debonerement/maintenant* (là où l'édition Strubel donne aux v. 1894-5 *debonerement/ simplement*) ; v. 3405-6

Parmi les phénomènes qui contribuent à la diversité des termes permettant une rime en *-ment*, l'ouverture des voyelles nasales autorise que des formes en *-mant* riment avec des formes en *-ment*, que la graphie soit uniformisée ou non. A nouveau l'étude sera limitée à un témoin, le manuscrit édité par A. Strubel (BnF fr. 12786⁹²). Dans ce manuscrit très aéré les abréviations sont rares : les transcriptions de *a* ou *e* (*-ment/-mant*) sont dictées par le manuscrit, à une exception près où une abréviation, omettant la voyelle, oblige à la reconstruire: au f. 60v, dans le vers *doignent douleur plus largemant*, faute de place, *plus* est abrégé et *largemant* est noté avec une barre de nasalité. Dans tous les autres cas l'éditeur n'a pas eu à choisir entre *e* et *a* pour transcrire les mots en *-ment*, puisque les abréviations sont rares : le texte moderne permet donc d'évaluer les rimes pour l'œil, sans que l'analyse soit parasitée par les interventions éditoriales. Il ressort alors que le copiste n'a pas particulièrement recherché la rime pour l'œil : celles-ci (75% des rimes en *-ment* ou en *-mant*) ne sont pas systématiques, comme en témoignent les rimes *forment/dormant*, *aymant/soutilment*, *amant/vilment*... Dès le début, *songe* et *mençonge* rimaient d'ailleurs sans que leur graphie se superpose.

Si la rime pour l'œil n'est pas théorisée au Moyen Âge, elle tend à être assez largement pratiquée⁹³ et D. James-Raoul montre que les cas d'hétérogénéité graphique chez Chrétien de Troyes (une dizaine sur l'ensemble de sa production) sont presque toujours justifiés par un jeu sur la polysémie⁹⁴. Comparé à Chrétien, notre texte semble aimer les rimes graphiquement hétérogènes : le constat fait à partir des rimes en *-ment* se confirme si l'on élargit à d'autres rimes, par exemple *encuse/ musent* (v. 1558-9)⁹⁵.

Cette mise à l'écart de la rime pour l'œil (dont la responsabilité peut être partagée par l'auteur et des copistes) peut sembler paradoxale, car la vue est très sollicitée dans le *Roman de la Rose*, tant sur le plan thématique qu'au niveau de la mise en œuvre, comme le prouve le nombre de manuscrits présentant des miniatures (même si les plus anciens témoins et en particulier celui qui sert de base à l'édition donnée par Armand Strubel ne sont pas illustrés⁹⁶), l'importance des descriptions, les développements de nature optique, en particulier autour du miroir, des cristaux et de la fontaine, qui fascinent la critique autant que l'amant⁹⁷. Cette importance de la vue ne doit

amant/flanbant (là où l'édition Strubel donne aux v. 3421-2 *amant/flamant*) ; v. 3515-6 *maintenant/durement* (là où l'édition Strubel aux v. 3531-2 donne *miaux/Miaux*). Le deuxième cas correspond à une variante phonétique ; les deux autres présentent l'adverbe *maintenant*, de faible sémantisme, qui peut passer pour une cheville. Dans le dernier cas, il n'est pas impossible que la leçon du manuscrit copié ait été mal déchiffrée, le *m*, lisible et suivi de lettres problématiques ayant incité le copiste à un remplissage. Quoi qu'il en soit, il me semble que la rareté de rimes réduites dans la partie attribuée à Jean de Meun, commune aux deux versions (Strubel, Lecoy), incite à privilégier la version donnée par le manuscrit édité par Armand Strubel pour Guillaume de Lorris.

⁹² Il est consultable en ligne sur le site Gallica de la Bibliothèque nationale de France (f. 43a-f.75a).

⁹³ Comme le note D. JAMES-RAOUL : « si la question classique de la rime pour l'œil n'est pas posée en théorie – il semble que ce soit Pierre Fabri, au début du XVI^e siècle, qui aborde la question – elle reçoit en pratique une réponse affirmative dès l'époque médiévale. Les manuscrits de Chrétien de Troyes, dans leur multiplicité et par delà les phénomènes de coloration dialectale, indiquent une tendance remarquable à l'homographie, l'absence d'identité des signifiants étant exceptionnelle, comme si les copistes avaient éprouvé, dès cette époque, la nécessité d'une reprise rimique en tous points exacte » (*Chrétien de Troyes, op. cit.*, p. 673).

⁹⁴ *Ibid.*, p. 673.

⁹⁵ D'autres cas se répètent : *n* et *gn* alternent dans les graphies (*Loereine/ regne* v.750-1), tout comme *an* et *en* (*atandre/ entendre* v. 1460-1), *eine* et *aine* (v. 1474-5 et v. 1490-1), les formes avec et sans épenthèse posent le problème de la prononciation et témoignent certainement de l'intervention d'un copiste : *apenre/ atendre* (v. 2067-2068). Quand un chiffre est noté en romain, l'œil a de la peine à reconnaître la rime : *cent / .C.* (v. 1542-1543), *frois / .III.* (v. 1644-5).

⁹⁶ La manuscrit BnF fr. 12786 ne présente pas de miniatures, mais des places sont réservées pour un programme iconographique qui n'a pas été réalisé. Pour de nombreux et passionnants articles sur le sujet on renverra aux travaux de Herman BRAET, en particulier « L'illustration de l'illustration: l'exemple et l'image dans *Le Roman de la Rose* », ROSSI L., JACOB-HUGON C. et BÄHLER U. (dir.), *Ensi firent li ancessor. Mélanges de philologie médiévale offerts à Marc-René Jung*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 1996, p. 491-504.

⁹⁷ Sur la vue et l'optique, voir GALLY M., « Miroir d'Oiseuse. Miroir de Dieu. Théories de la vision et discours poétique dans le *Roman de la Rose* », GALLY M. et JOURDE M. (dir.), *L'inscription du regard. Moyen Âge – Renaissance*, Paris, ENS Éditions (Signes), 1995, p. 13-35 et DEMAULES M., *La Corne et l'Ivoire, op. cit.*, p. 545ss. Sur le miroir, voir, par exemple, les travaux fondateurs de MELA C., « Le miroir périlleux ou l'alchimie de la rose », *Le Moyen Âge maintenant. Europe*, octobre 1983, p. 72-83 et FRAPPIER J., « Variations sur le thème du miroir de Bernard de Ventadour à Maurice Scève », *Cahiers de l'Association internationale des Etudes Françaises*, t. 11, 1959, p. 134-158, ainsi que ANTONIETTI P., « *C'est li miroers perilleus*: images et miroirs dans le *Roman de la Rose* », SCHEIDEGGER J. R., GIRARDET S. et HICKS E. (dir.), *Le Moyen Âge dans la modernité: mélanges offerts à Roger Dragonetti*, Paris, Champion, 1996, p. 33-47. Sur la fontaine, voir RYCHNER J., « Le mythe de la fontaine de Narcisse dans le *Roman de la Rose* de Guillaume de Lorris », BONNEFOY Y. (dir.), *Le lieu et la formule. Hommage à Marc Eigeldinger*, Neuchâtel, Éditions de la Baconnière, 1978, p. 33-46.

pas masquer que le chant, celui des oiseaux ou celui du poète, joue lui aussi un rôle essentiel et que tout autant qu'elles sont décrites les figures allégoriques parlent. Pourtant la reprise du mythe ovidien de Narcisse par Guillaume de Lorris tient Echo et sa voie à l'écart, comme nous l'avons vu⁹⁸. La nymphe, évincée du récit, incarne l'échec de la parole amoureuse : *ne par parler ne par proier* (v. 1450) ; elle est réduite au silence. L'importance des deux sens dans l'œuvre aurait pu faire penser que les rimes seraient à la fois pour l'œil et l'ouïe. Or la relecture du mythe ovidien insiste sur le reflet mortifère et oblitère le soliloque tragique de l'écho. La variété sonore et le rejet des rimes pour l'œil systématique suggèrent en fait que la rime n'est pas perçue comme un écho inquiétant ou un reflet systématique et narcissique : au contraire elle suppose que la voix est vive et la lettre dynamique, ce qui contribue à nourrir l'impression d'une rime, qui, loin d'être transparente, a une épaisseur qui parle aux sens. Parle-t-elle aussi à l'intellect ? A-t-elle un sens, une *senefiance* ? Tient-elle la promesse du prologue, qui appelait au dévoilement ?

III. Du mensonge au manque

Le prologue du *Roman de la Rose* prend appui sur la rime inaugurale *songe/mensonge* pour en affirmer la fausseté. S'inscrivant contre le sémantisme de cette paire devenue topique, il met en œuvre un paradoxe : il utilise le vers et donc la rime pour dire une vérité *coverte* en partant d'une rime dont il dénonce le caractère mensonger et d'un mot *mensonge* où s'entend, selon une pratique quasi isidorienne, le caractère illusoire du rêve (*mensonge* : le *songe ment*). Amour, plus loin, prend à son compte l'affirmation que les songes sont mensongers (v. 2435ss), mais il ne recourt pas alors à la rime *songe/mensonge* qui pourtant illustrerait bien son propos : il préfère la rime *fable/delitable*. Cet exemple privilégié montre que la vérité de la rime et son sémantisme sont ambigus. Qu'en est-il des rimes en *-ment* ?

Dans certains textes, la rime en *-ment* est présente dans des passages où la vérité du dire est en jeu. Dans *Le Bel Inconnu* de Renaut de Beaujeu par exemple, elle est employée dans un serment du roi Arthur en soutien à une problématique de la parole véridique ou non : *Jo li ai proumis vraïement./ Se li tendrai sans fausement./ Rois sui, si ne doi pas mentir./ Ne couvent a nului faillir* (v. 243-346). Dans le domaine lyrique le problème de la loyauté amoureuse, comme dans la chanson attribuée au même auteur, peut donner lieu à un traitement comparable : dans la dernière strophe riment *plaire, dolcement, paire, entirement, mant, contraire, voir disant*⁹⁹. Il pourrait en aller de même chez Guillaume de Lorris, d'autant qu'il arrive assez fréquemment que la rime fasse entendre un mot plein, en accord avec le sémantisme des vers concernés : quand il est question d'envoyer les yeux suivre le cœur, dans les vers 2299ss, se succèdent des rimes en *-vois, -voi, -voier, -voient* (*mauvés/ vois/ envoi/ voi/ envoier/ convoier/ convoient/ voient*) qui mettent en avant la thématique du regard et du cheminement, *vois* s'entendant à la fois comme une forme d'*aller* et de *veoir*. De même dans les vers 2339ss, les rimes *resgarder/ larder/resgardant/ ardent/ resgarde/ arde/ larder/ amer* sont au service de la thématique du feu d'amour, les syllabes constituant la rime coïncidant avec les mots pleins *ardant* et *arde*. Le suffixe *-ment* pourrait donc donner lieu à des constructions similaires, dont le verbe *mentir* serait le noyau.

Dependant seules trois rimes présentent une forme verbale *ment/ mant* où pourrait s'entendre le verbe « mentir ». Au moment de la blessure de l'amant par Amour, dans *Li cors me faut, li cors me ment*, c'est au verbe « mentir » au sens de « faillir », « manquer » que renvoie la forme *ment* (v.1698-1699). Aux vers 2987-2989, au sujet de Raison :

Sachez, se la letre ne ment,

Que Dieus la fist demoiement

A sa semblance et s'image

la rime en *-ment* introduit la création de Raison à l'image de Dieu. Enrichie en *-nement* elle établit une relation entre la création divine et celle du poète : la seconde cependant est subordonnée à une hypothétique (*se la letre ne ment*).

Aux vers 4799-4800, la rime *ne mant/ commencement* renvoie à Jalousie qui mande tous les maçons pour construire le fossé, le mur et la tour qui enfermeront Bel Accueil. Si *ne mant* peut faire écho au cas précédent, l'homonymie est trompeuse, car cette fois-ci il s'agit du verbe *mander* au subjonctif.

Dans ces trois cas *ment*, mot rime, suggère l'absence et la dépossession : le cœur manque à Amant ; Raison, après lui avoir exposé sa folie, s'en va, impuissante ; l'amant est *amens* ; Jalousie et l'enfermement ont le dernier mot. Les passages où est convoquée cette rime ne mettent pas en valeur l'idée d'un mensonge qui travestirait la réalité, mais le manque, l'absence, la privation. Le verbe *mentir* en ancien français, outre le sens qu'il a conservé

⁹⁸ Sur Narcisse, voir KÖHLER E., « Narcisse, la fontaine d'Amour et Guillaume de Lorris », FOURRIER A. (dir.), *L'Humanisme médiéval dans les littératures romanes du XII^e au XIV^e siècle*, Paris, Klincksieck, 1964, p. 147-164 ; POIRION D., « Narcisse et Pygmalion dans le *Roman de la Rose* », art. cit. note 40 et PONTFARCY Y. DE, « The myth of Narcissus in courtly literature », SPAAS L. et SELOUS T. (dir.), *Echoes of Narcissus*, New York et Oxford, Bergham Books, 2000, p. 25-35 et D. HULT, « « The Allegorical Fountain », art. cit., p. 132-133 (sur Echo).

⁹⁹ RENAUT DE BEAUJEU, *Le Bel Inconnu*, éd. cit., p. 193.

aujourd'hui, avait celui de « manquer », « faire défaut », bien attesté par exemple dans le premier cas, qui donne en quelque sorte la clé pour comprendre le terme. Le *ment* (ce substantif masculin peut désigner le mensonge) est non une fiction ou une fable mensongères, mais un manque, l'acte poétique naissant du désir : une autre façon de dire, comme Guillaume d'Aquitaine, *farai un vers de dreit nien...*, paradoxale, car ce rien dure plus de 4000 vers et sera encore étiré par Jean de Meun. Le *Roman de la Rose* est un roman d'amour où manque, décidément, l'héroïne. –*ment* à la rime ne renvoie qu'une fois au mensonge actif, au sujet de la *lettre*, mais le topos de la lettre mensongère est relégué dans une hypothétique, et la leçon de Raison qui suit étant celle de l'oubli, de l'absence, du néant, l'on passe du mensonge actif au manque. D'ailleurs si la tentation est grande de lire, ici comme ailleurs, *se la letre ne ment* en référence à un travestissement possible de la vérité dans la source, on pourrait aussi comprendre « si la lettre ne fait pas défaut » : en effet, dans ce portrait de Raison, y a-t-il vraiment un modèle, une source ? Malgré la référence, biaisée, à Macrobie dans le prologue, l'auteur n'invoque comme caution que son expérience onirique, son être, et non la lettre d'un texte qu'il reprendrait. Y a-t-il vraiment une lettre avant *Le Roman de la Rose* ? Peut-être la lettre manque-t-elle pour dire la souffrance amoureuse, qui est de l'ordre de l'authenticité personnelle, que, paradoxalement, seuls l'artifice (dont la rime) et la convention parviennent à rendre approximativement.

Plus que la duperie et la duplicité, ce que dirait la rime, c'est le manque. Il en ira autrement chez Jean de Meun : le mensonge y est bien actif, travestissement de la réalité, jeu de dupes et de miroirs. Dans la deuxième partie du *Roman de la Rose*, *Je ment* rime à deux reprises avec *proprement*: *Par ses hommes ? Par ma foi je ment/ Ou je ne di pas proprement* (v. 5297-5298) ; *Toli. Non, par foi, je ment, / Ainz prist ses choses proprement* (v. 8027-8028), dans des vers où la *foi* convoquée est mise au service d'un retour en arrière, d'une correction et de la constatation d'une inadéquation du dire. Si chez Guillaume de Lorris une seule formulation peut renvoyer à première lecture au mensonge actif (*se la letre ne ment*), elles sont au nombre de quatorze chez Jean de Meun (si l'on suit le relevé d'E. Langlois).

Ce manque est celui du désir, c'est aussi celui du sens qui donne lieu à une quête, dont il semble bien qu'elle reste ouverte, non pas accidentellement comme le laisserait supposer l'inachèvement du texte, mais essentiellement¹⁰⁰.

L'ornement devient alors ambigu, entre masquage du sens et mise en valeur de celui-ci. Derrière les vers

Si ot le cristal merueilleus

Itel force que touz li leus,

Arbres et flors et quanque orne

Li vergiers, i pert tout a orne (v. 1446-1449),

se lit le pouvoir à la fois révélateur et déceptif de l'ornement. *I pert tout a orne* signifie certes « y paraît bien en ordre » (A. Strubel traduit « s'y reflète bien en ordre »), *pert* pouvant se comprendre comme une forme de *paroir*. Cependant *pert* peut aussi être une forme de *perdre*. L'homonymie entre les deux termes est attestée dans le texte : *pert* est employé au vers 2165 au sens de « paraître », et aux vers 2051, 3613, 4055 au sens de « perdre ». Ce cristal, où s'entend peut-être l'écrit (*crystal* et *escrit* forment une paronomase), est le médium où l'ornement (les fleurs, de rhétorique ?) paraît ou disparaît. L'expression *a orne* peut signifier « en ordre », en particulier pour désigner des alignements de ceps de vigne : elle cultive la métaphore végétale, appropriée quand il est question d'arbres et de fleurs, dans un roman de la rose. La rime soulignerait la mise en ordre de l'ornemental, dont la rime est une modalité. Cette association surprend car chez Jean de Meun, au contraire, la rime est associée à l'absence d'ordre :

Briement les nommerai sanz ordre

Pour plus tost a ma rime mordre. (v. 10451-2)

Certes les deux poètes peuvent diverger, mais on peut aussi émettre l'hypothèse que *pert* dans l'évocation du cristal est aussi une forme de *perdre* : le reflet signifierait le manque, la perte, dans une perspective très narcissique.

Le motif de la perte ne s'entendrait-il d'ailleurs pas déjà dans le deuxième terme de la rime conclusive du prologue, qui faisait rimer *covertement* et *apertement*, et dans le vers sur lequel se termine le texte *Se je per vostre bienvoillance* (v. 4055) avant que Jean de Meun ne reprenne en ouverture *Et si l'ai je perdue, espoir* (v. 4057) ? L'ornement, parure vestimentaire ou rime, est tout à la fois ce qui paraît et disparaît : dans le reflet du cristal, paraît l'image mais se fond la réalité des choses. Beauté n'est pas parée, sa description ne mentionne que sa chair lumineuse, et non son vêtement :

Ne fu fardee ne guingnee

¹⁰⁰ Voir KELLY D., « Du narcissisme des poètes à la rose des amants. Le jeu de la vérité chez Guillaume de Lorris », *Et c'est la fin pour quoy nous sommes ensemble. Hommage à Jean Dufournet*, Paris, Champion, 1993, p. 793-800 et pour l'abondante bibliographie sur *songe*, *vérité* et *senefiance*, voir STRUBEL A., *Grant senefiance i a, op. cit.*, p. 382-383). Armand STRUBEL note : « comme la rose est cachée dans les feuilles et entourée d'épines, le sens second du poème se dérobe dans le brouillage, la promesse et les leurres : l'inachèvement est-il la seule cause de cet aspect énigmatique du sens ? » (*Grant senefiance a, op. cit.*, p. 142).

Car ele n'avoit mie mestier

De soi tifer ne afaitier. (v. 1001-1003)

Si le prologue affirme la vérité du songe, il termine son premier vers sur *mensonge* et se déroule d'une rime en *-songe* à une rime en *-ment* : ce qu'il affirme est contredit par les rimes, dans une tension entre le dire explicite et l'ornement, qui recoupe l'opposition entre le *covert* et l'*apert* sur lequel il se conclut. L'ornement n'est plus ce qui se voit (comme le vêtement au-dessus du corps, la manche sur le bras, les fleurs sur l'herbe), mais ce qui ne se donne pas immédiatement. La rime serait dès lors de l'ordre du *covert* : elle est à décrypter, elle est ésotérique (au sens premier du terme : elle renvoie à l'intérieur, à l'intimité, ce qui explique son potentiel lyrique). La rime, qui suspend la voix et retarde l'œil en fin de vers, est aussi sens en attente : le manque dès lors prend un sens nouveau, il est promesse (tout comme la perte de la rose, de l'aimée, est promesse de chant poétique). D'où peut-être l'emploi fréquent de rimes particulièrement étoffées quand il y a prétérition (*conté/ bonté* v. 1252-3 ; *encombrez/ nombrez* v. 1360-1). La rime se dérobe.

Lorsque la rime ne convoque pas une rime-mot en *ment*, elle peut prendre deux formes, selon qu'il y a ou non adéquation morphologique entre les deux mots qui se répondent en fin de vers. Riment soit deux adverbes en *-ment*, selon un principe de concordance morphologique (c'est le cas de la rime *covertement/apertement* v. 19-20), soit deux termes appartenant à des catégories grammaticales différentes, créant un effet de disjonction (c'est le cas de *forment/dormant* v. 25-26)¹⁰¹. Dans le premier cas (15 occurrences, soit 27,77%) la rime s'efface souvent dans une neutralité sémantique (elle souligne plus qu'autre chose), qui contraste avec l'ampleur des mots qui la constituent ; dans le second, est mis en place un jeu sur le sémantisme, déclenché par l'hétérogénéité morphologique surprenante et stimulante pour le lecteur (car en contradiction avec l'écho sonore). Dans la première configuration, la rime en *-ment* n'est en général guère relayée par d'autres échos sonores, elle reste discrète. Elle a surtout pour effet de disjoindre l'octosyllabe en deux parties, la première, qui porte le sémantisme étant neutre stylistiquement, la seconde, dont le sémantisme, du fait de l'adverbe, est plus faible dans la mesure où il ne s'agit que d'apporter une évaluation de ce qui est introduit dans la première partie, étant en revanche plus marquée stylistiquement par la rime :

De nule rien fors seulement

De soi atorner noblement. (v. 573-574)

La rime, concordante sur le plan graphique, peut alors être enrichie du fait des opportunités liées à la morphologie des adverbes en *-ment* (comme ici par la présence de 6 phonèmes communs) : elle n'invite cependant pas particulièrement à un décryptage du sens, mais est toute en harmonie. Dans le cas présent, c'est un ornement dont la fonction est d'insister sur la toilette d'Oïseuse. Souvent elle porte une intervention explicite de la voix conteuse (v. 323-324) ou une évaluation des personnages, des actes, des paroles (v. 2793-2794). Les rimes entre deux substantifs en *-ment* sont plus rares : *hardement/ commandement* (v. 1788-9) ; *alegement / oingnement* (v. 1848-9) : elles assurent, comme les rimes unissant deux adverbes, un effet de continuité. Les rimes morphologiquement homogènes ne sont pas des défis au sens ; elles soulignent celui-ci, convergent. Sémantiquement, elles sont neutres et font simplement chœur. Elles n'interrompent pas la linéarité narrative et ressemblent aux rimes neutres des romans qui aspirent au « prosaïsme ». Elles ne réalisent pas la promesse sémantique de la rime en *-ment* du prologue.

Lorsqu'au contraire la rime convoque un adverbe de manière et un mot d'une autre catégorie grammaticale, elle produit un effet de rupture qui stimule la lecture herméneutique. Nous ne verrons que deux exemples, à titre d'illustrations, mais l'étude mériterait d'être systématisée : les deux premières occurrences (v. 25-26 et v. 87-88) et les rimes mettant en jeu le terme *amant*.

Les rimes *forment/ dormant* (v. 25-26) et *dormant/ duremant* (v. 87-88) interviennent au début du roman, dans le premier cas pour introduire une réflexion sur le texte, et dans le deuxième pour commencer le récit. La reprise de la rime constitue un écho qui met en parallèle l'œuvre en train de se construire et le rêve en train de se vivre (de se raconter), ce qui oriente vers une lecture méta-poétique du songe et constitue une (première) réponse à la rime *covertement/apertement* qui terminait la première partie du prologue. Le terme *dormant*, commun aux deux rimes, souligne le statut intermédiaire du songe, médium entre le vivre et l'écrire. Doit-on dès lors accorder une importance au sémantisme des deux adverbes introduits en miroir de part et d'autre de *dormant* ? *Forment* insiste sur la profondeur du sommeil, mais n'y entend-on pas aussi *forme*, et, pour le lecteur médiéval latiniste, *forma* (la beauté)¹⁰², ce qui annonce les vers qui suivent et introduit la beauté du songe (le vers 27 précise que le songe est *biaus*) et de l'œuvre dont il est alors question ? *Forment*, dans un jeu de rimes qui serait de l'ordre du *trobar clus*, ne serait pas qu'une cheville mais orienterait le lecteur vers l'esthétique et le méta-poétique. Quant à *duremant* il inscrit le songe dans le temps et l'expérience dans l'intensité. D'une rime à l'autre se lit la dualité du texte, entre songe et réalité, *overt* et *covert*, narratif et poétique. La rime ne fonctionne alors pas isolément, elle entre dans un système complexe, dont l'homogénéité est renforcée par la récurrence du son *r*. A l'autre extrémité

¹⁰¹ On notera que ces deux formes se succèdent dans le prologue, qui se confirme comme espace matriciel.

¹⁰² D'autant qu'il vient d'être question de Macrobie.

du texte (que l'on considérera comme une unité poétiquement close¹⁰³), on trouvera deux autres paires de rimes dont le terme régent est l'adverbe *forment* : *forment/ clef fermant* (v. 3083-3084) et *clos forment / dormant* (v. 3943-3944). Ces rimes fonctionnent elles aussi en système avec les deux rimes que nous venons d'étudier: au défi herméneutique posé par la rime *covertement/apertement* répondent donc quatre rimes:

forment/ dormant ; dormant/ duremant ; forment/ fermant ; forment/ dormant.

Aux deux premières paires dans lesquelles trois mots sur quatre commencent par une dentale, sont substituées deux paires qui remplacent *duremant* par *fermant*, l'allitération en dentales par une allitération en fricatives et la duplication de *dormant* (dans la première paire) par celle de *forment* (dans la deuxième paire). De *clef fermant* à *clos forment* l'idée de fermeture est reprise : le texte se referme dans ses mille derniers vers, peut-être sur sa beauté (*forment* est répété), au moins sur son intensité. La promesse d'ouverture de la rime *covertement/apertement* n'est pas tenue : la rime en *-ment* entretient à nouveau non pas le sémantisme du discours trompeur mais celui du manque, l'objet du désir restant enfermé, interdit.

Cette analyse cependant pose un problème : ces jeux formels seraient indéniables dans un texte bref comme ceux des troubadours et des trouvères ; mais comment imaginer qu'un lecteur se souvienne de rimes à mille vers d'intervalle ? Ne surinterprétons-nous pas ? Le problème est délicat, mais il me semble que les rimes marquées par une discordance morphologique sont l'objet de recherches particulières dans *Le Roman de la Rose* : il n'est pas impossible que le poète ait particulièrement travaillé certaines de ses paires, poussé par son projet amoureux et poétique et par sa familiarité avec la lyrique. Que le lecteur ne perçoive pas toujours ces jeux est vraisemblable, même si le lecteur médiéval a des pratiques et des possibilités mémorielles différentes des nôtres, et que le texte était fait pour être lu et relu, voire appris (du moins partiellement, pour être cité par exemple). Le défi que lance *Le Roman de la Rose* au lecteur moderne est qu'il nécessite de surimposer deux modes de lecture, que nous disjoignons habituellement, celle du roman, qui souvent court la poste, et celle de la poésie, qui se pose.

D'autres rimes marquées par une hétérogénéité morphologique témoignent, autour du mot *amant*, d'un travail sur le sens. Huit rimes en *-ment* (soit 14,81% des rimes en *-ment*) comportent le mot *amant*, qui est le terme le plus représenté dans le corpus des rimes en *-ment*, comme on pouvait s'y attendre. Elles sont toutes, à une exception près, fondées sur une discordance morphologique entre les termes qui invite au questionnement sémantique:

1. *Amant/vilment* (v. 1462-1463)
2. *Amant/torment* (v. 2179-2180)
3. *Amant/largement* (v. 2211-2212)
 4. *Demant/ amant* (v. 2327-2328)
 5. *Coment/ Amant* (v. 2581-2582)
 6. *Amant* (verbe)/ *Amant* (v. 3255-6)
 7. *Cortoisement/ Amant* (v. 3325-3326)
8. *Amant/flamant* (v. 3412-3422).

Le substantif *amant* occupe tantôt le premier vers du couplet, tantôt le deuxième : en fonction de la place du terme, se succèdent donc deux ensembles homogènes (1-3 ; 4-7) et un emploi isolé.

Le seul cas d'homogénéité morphologique se situe dans un ensemble où le mal d'amour donne lieu à de multiples paronomases (v. 2179-2189) et constitue un couplet à valeur sentencieuse, fondé sur l'oxymore *eureus torment*. Le texte instaure à ce moment-là un dosage entre disjonction (les deux graphies *-ment* et *-mant* ; l'oxymore) et conjonction (l'homophonie de la rime ; l'homogénéité morphologique). Cette rime *amant/torment* ne constitue en rien un défi herméneutique si on la prend isolément : elle illustre un poncif ; elle fonctionne sur le modèle des rimes neutralisées que nous avons vues plus haut. Cependant elle entre aussi en système avec les autres rimes convoquant le mot *amant* et constitue un pivot sur le plan sémantique : après la première rime (dans des vers entièrement négatifs *Quel duel ont li loial amant/ Que l'en refuse si vilmant* v. 1462-1463), elle introduit le réconfort d'une rime homogène et la promesse de l'adjectif *eureus*, que confirmeront les rimes suivantes. C'est donc l'ensemble du système qu'il faut étudier.

Dans le premier ensemble, *amant* est employé au pluriel, comme sujet. Des vérités générales sur l'amour sont énoncées. La première rime concerne Narcissus et non le poète ou le rêveur, comme on aurait pu s'y attendre : Narcisse, ainsi, est promu archétype de l'Amant. Dans le deuxième emploi, dans les commandements d'Amour, la souffrance amoureuse concerne de même les amants en général. Dans le troisième emploi, la représentation générale des amants est inversée et valorisée (*largesse*) selon la promesse contenue dans la deuxième rime. Entre les cas 2 et 3, sur un peu plus de trente vers, la reprise en écho *amant* (v. 2181), *amanz* (v. 2184), la rime *demente/chante* (v. 2185-2186), *comment* (v. 2189 : Amour et ses commandements) part de la souffrance amoureuse (avec des échos internes et externes en *-ment*, *-manz*) et extrait de ce *-ment* le *-ant* de *chante* : un développement sur le chant de l'amant suit (v. 2201ss). C'est par l'intermédiaire de ce chant, par l'intermédiaire

¹⁰³ Voir POIRION D. sur la clôture du texte, dans « From Rhyme to Reason » art. cit.

du poème donc, que les souffrances amoureuses sont converties en *largesse* et que l'on passe du dysphorique à l'euphorique. Dans cet ensemble de trois rimes, est énoncé le modèle courtois lyrique général.

Dans le second groupe, le terme *amant* est second : Amour s'adresse à l'Amant et lui conseille d'interroger les amants loyaux (v. 2377-2328 *demant/ amant*), puis l'Amant interroge Amour sur les souffrances des amants dont il a été question (v. 2581-2582 *coment/ amant*). L'amour est objet d'enquête : l'Amant est constitué en locuteur ; il interroge. A partir du moment où il devient acteur, il est désigné à la rime par le terme *amant* (ce qui n'était pas le cas avant). Aux vers 3255-3257, Franchise est la première à le nommer ainsi à la rime, dans les reproches qu'elle adresse à Dangier : *Et dist : « Dongiers, se Dieus m'amant, / Vous avez tort de cest amant, / Qui par vous est trop malmenez »*. La rime entre deux homonymes contribue à valoriser le terme *amant*. *Se Dieus m'amant* n'est pas qu'une cheville permettant l'homonymie : le verbe *amander* annonce un horizon plus heureux à l'amant. Soixante-dix vers plus loin la rime *cortoisement/ amant* le confirme, à nouveau dans un discours de Franchise, adressé cette fois-ci à Bel Accueil. L'Amant est donc dans cet ensemble constitué en locuteur et en sujet dont on parle. De l'emploi 1 à l'emploi 7, l'on est passé de *vilment* à *cortoisement*.

Le dernier cas (*Amant/ flamant* v. 3421-3422), au sujet du brandon de Vénus qui enflamme tous les amants, est intégré à un ensemble où la déesse convainc Bel Accueil d'accorder le baiser :

C'est la mere au dieu d'amors

Qui a secoru maint amant.

Ele tint .I. baston flamant

En sa main destre, dont la flame

A eschaufee mainte dame.

Si fu si cointe et si tiffée

Qu'ele sembla deesse ou fee. (v. 3420-2425)

D'Amors à amant, de flamant à flame, la dérivation fait le lien entre les deux couplets d'octosyllabes, *amer* s'entendant aussi dans *la mere* (*l'amer*) et l'évocation de Vénus se terminant par une rime en *-ment* :

Mes or sachiez seurement

Qu'ele fu cointe durement. (v. 3435-3436)

Cette rime en *-ment* a pour fonction d'encadrer le morceau de bravoure, et on la retrouve peu après, au moment, crucial, du baiser :

Un baisier douz et savoré

Pris de la rose erraument.

Se j'oi joie, nus ne le demant. (v. 3477-3479)

Si du premier ensemble de rimes au second (ex. 1 à 7), l'Amant a été constitué en sujet, s'il n'est plus question des amants en général, si le dysphorique a été converti en chant *eureus*, le baiser enflammé clôt au contraire la série des rimes convoquant le mot *amant* et annule les promesses de la rime *cortoisement/Amant*. Le baiser, qui aurait dû fermer la bouche, éteindre la parole, ne clôt cependant pas le récit, et la souffrance (avec une rime tristanienne *amer/amer* v. 3482-3483) prend le relais : c'en est fini de la quête, de l'enquête, du chant en expansion. Le texte se referme sur l'emprisonnement. L'Amant est remplacé à la rime, à la faveur d'une paronomase appréciée des poètes, par *l'aymant*, qui suggère une attraction et un repli. Aux vers 1156-1157, au sujet de Largesse, *aymant* rimait avec *soutilment* : les dons attiraient les cœurs. Aux vers 3841-2, la dureté de la pierre du château de Jalousie est comparée à celle de l'aimant, et dans la dernière rime en *-ment* du texte de Guillaume de Lorris aux vers 4009-4010, *aymant* rime avec *chastiment* lorsque le narrateur affligé espère la constance amoureuse. Le mot *chastiment* ne désigne plus les conseils –comme ceux de Raison au vers 3071– mais le châtement, la peine : d'un homonyme à l'autre se lit la conversion de l'espoir en désespoir.

Ainsi se dessine un itinéraire balisé par l'énoncé du modèle de la fin'amors, qui convertit la souffrance des amants en chant, puis par l'émergence de la voix de l'Amant et de sa quête, à laquelle succèdent sa disparition, consumé par le feu, et le repli, la clôture. Le feu et l'aimant ont eu raison de l'expansion de la voix du poète quêteur et chanteur : le dernier mot en *-ment* à la rime ne donne lieu qu'à une pauvre rime en *-ant* *pensant/autrement* (v. 4019-4020), et c'est sur la rime *belement/celeement* que se termine quant à elle la conclusion anonyme, en écho au *covertement/apertement* du prologue, comme si le texte se refermait.

Le vers est suggéré et non imposé par le modèle allégorique représenté par le *Songe d'Enfer* : au XIII^e siècle il résulte d'un choix, ambigu, entre narratif, lyrique et allégorique. Comme le note Paul Zumthor, la rime est « le lieu langagier par excellence, le plan où virtuellement l'expression prend forme. Ainsi, c'est autre chose qu'une simple commodité »¹⁰⁴, et l'étude des rimes, comme le suggéraient l'introduction d'Ernest Langlois, l'article de Daniel Poirion et les nombreux travaux sur *songe/mensonge*, doit être poursuivie. Non seulement elle peut éclairer l'édition de texte¹⁰⁵, mais elle apporte aussi un éclairage sur le travail du poète, sur le type de

¹⁰⁴ *La lettre et la voix. De la « littérature » médiévale*, Paris, Seuil, 1987, p. 200.

¹⁰⁵ On constate que les rimes sont quasi systématiques dans le texte de Guillaume de Lorris : c'est pourquoi les vers 1090-1091 posent un problème car ils font « rimer » *devisées/ priser*. A. Strubel corrige à cet endroit *prisees*

lecture que l'œuvre suppose (à double tempo, selon une modalité qui n'est pas familière au lecteur moderne). Elle laisse en suspens bien des questions, sur la part des stylistiques de genres et d'auteurs dans la fréquence des rimes, sur les variantes manuscrites, sur la part de l'œil et de l'ouïe. Le cas des rimes en *-ment* laisse cependant deviner une poétique du mentir : ce n'est pas au mensonge que *ment* fait écho chez Guillaume de Lorris, mais au manque, réalisant l'une des deux valeurs sémantiques usuelles du verbe « mentir » au Moyen Âge. Il en ira autrement chez Jean de Meun.

A quoi rime le mensonge chez Guillaume de Lorris ? A rien.

Annexe

Relevé des rimes en *-ment* (on note le cas échéant s'il y a un phonème commun à proximité qui enrichisse la rime ; on indique le nombre de phonèmes communs ; 5+ signifie qu'il y a 5 phonèmes communs, et un enrichissement).

1. v. 19-20 - erement *covertement/apertement* 8 (prologue)
2. v. 25-26 - orment *forment/dormant* 6 (songeur)
3. v. 87-88 d - rment *dormant/durement* 5+ (songeur)
4. v. 229-230 -ement *durement / longuement* 5 (Avarice)
5. v. 261-262 -ment *laidement / torment* 4 (Envie)
6. v. 323-324 - ment *vraiment/fondaument* 4 (Tristesse)
7. v. 403-404 -ement *chaudement/ autrement* 5 (Vieillesse)
8. v. 559-560 -ement *richement/ estroitement* 5 (Oiseuse)
9. v. 573-574 -lement *seulement/ noblement* 6 (Oiseuse)
10. v. 577-578 o (nasalisé) -ment *bonemant/ comment* 4+ (Oiseuse interrogée par le rêveur ; *comment* conjonction interrogative)
11. v. 730-731 - aument *plesaument/ avenaument* 5 (chant de Liesse)
12. v. 764-765 - ement *cointement/ belement* 5 (carole)
13. v. 1156-1157 -iment *aymant/ soutilment* 5 (Largesse et son pouvoir attractif)
14. v. 1180-1182 -ement *novement/ tornoiement* 5 (Largesse et son chevalier)
15. v. 1280-1281 -ement *afaitement/ communement* 5 (les danseurs de la carole)
16. v. 1462-1463 -ment *amant/ vilment* 4 (Narcisse)
17. v. 1698-1699 -ement *me ment / longuement* 5 (blessure du rêveur)
18. v. 1788-1789 -dement *hardement/ commandement* 6 (Amour donne au rêveur la hardiesse de lui obéir)
19. v. 1848-1849 -ement *alegement/ oingnement* 5 (onguent qui apaise)
20. v. 1894-1895 -ement *debonerement/ simplement* 5 (soumission à Amour)
21. v. 2075-2076 -ment *premierement / comment* (P1 de « commander ») (commandements d'Amour)
22. v. 2141-2142 r -ement *garnement / durement* 5+ (commandements d'Amour : l'élégance)
23. v. 2179-2180 -ment *amant/ torment* 4 (commandements d'Amour : la souffrance)
24. v. 2211-2212 a -ment *amant/ largement* 4+ (commandements d'Amour : largesse)
25. v. 2257-2258 -ement *quitemant / deboneremant* 5 (commandements d'Amour : donner)
26. v. 2327-2338 -ment *demant/ amant* 4 (commandements d'Amour : épreuves de l'amour)
27. v. 2363-2364 -dement *laidement / hardement* 5 (commandements d'Amour : épreuves)
28. v. 2581-2582 -ment *coment (interrogatif)/ amant* 4 (commandements d'Amour : épreuves)
29. v. 2793-2794 -ement *doucement/ amiablement* 5 (arrivée de Bel Accueil)
30. v. 2859-2859 d -ement *durement/ commandement* 5+ (Peur)
31. v. 2881-2882 -ment *hardement / comment* (interrogatif) 4 (le songeur prend la parole pour interroger Bel Accueil)
32. v. 2927-2928 -lement *avillement (substantif)/ sulement* 6 (Danger s'adresse à Bel Accueil)
33. v. 2987-2988 -nement *ne ment/ demoiement* 6 (intervention de la voix conteuse, présentation de Raison, *se la letre ne ment*)
34. v. 3021-3022 -rement *autrement/ durement* 6 (discours de Raison sur la folie de l'amour)
35. v. 3071-3072 -iement *chastement / iriement* 6 (réaction de l'Amant aux conseils de Raison)
36. v. 3083-3084 f -rment *forment / fermant* 5+ (l'Amant notant la domination d'Amour sur son cœur)
37. v. 3103-3104 t r -ment *outreement / torment* 4++ (douleur de l'Amant, qui se rappelle les conseils d'Amour)
38. v. 3177-3178 -ement *sulement / demant* 4 (l'Amant implore Danger)

en *priser* pour des raisons syntaxiques, tout à fait valables. Cependant il déconstruit la rime, que le manuscrit maintenait, au prix d'une incohérence dans la phrase. Il est très vraisemblable que la leçon originale présentait une rime: au lieu de *Qui vos auroit toutes les pierres/ Qui i estoient devisees* on devrait peut-être lire *Qui vos sauroit toutes les pierres/ Qui i estoient deviser*. Certains vers, ne formant pas rimes, laissent supposer que le texte a été corrompu (v. 884 par exemple).

39. v. 3215-3216 –cement *doucement / avancement* 6 (Amis reconforte l'Amant)
40. v. 3227-3228 –ement *longuement / commandement* 5 (l'Amant soumis à Danger)
41. v. 3237-3238 –tenement *certainement / contenance* 8 (Danger regarde l'Amant approcher de la rose)
42. v. 3255-3256 –amant *amant (se Dieus m'amant)/ amant* 5 (Franchise s'adresse à Pitié et défend l'Amant)
43. v. 3325-3326 –ment *cortoisement/ amant* 4 (Franchise à Bel Accueil)
44. v. 3341-3342 –cement *commencement / doucement* 6 (Bel Accueil bienveillant va vers l'Amant)
45. v. 3421-3422 –amant *amant / flamant* 5 (le brandon de Vénus)
46. v. 3435-3436 –urement *seurement / durement* 7 (intervention du narrateur pour souligner la beauté de Vénus)
47. v. 3477-3478 –ment *erraument / demant (nus ne le demant, subjonctif présent de demander)* 4 (le baiser à la rose, intervention de la voix conteuse)
48. v. 3523-3524 –ement *acointement / folement* 5 (accusations de Malebouche)
49. v. 3661-3662 –ment *ament (subjonctif présent d'amender)/ vraiement* 4 (Peur s'adresse à Honte)
50. v. 3799-3800 –ment *mant (subjonctif présent de mander) / commencement* 4 (Jalousie fait construire un mur autour de la rose)
51. v. 3841-3842 –ment *fondement / aiment (l'aimant)* 4 (dureté de la pierre de la tour du château de Jalousie)
52. v. 3921-3022 –lement *sulement/ folement* 6 (la vieille qui garde la château de Jalousie)
53. v. 3943-3944 –orment *forment/dorment* 6 (les rosiers sont enfermés)
54. v. 4009-4010 i –ment *aymant (l'aimant)/ chastement* 4+ (désespoir de l'Amant)
- v. 4019-4020 rime *pensant/ autrement*.