



Fabula / Les Colloques

**L'auctorialité féminine dans les fictions courtoises, des
trobairitz à Christine de Pizan**

Le genre des rimes dans le Livre du duc des vrais amants

Clotilde Dauphant



Pour citer cet article

Clotilde Dauphant, « Le genre des rimes dans le Livre du duc des
vrais amants », *Fabula / Les colloques*, « L'auctorialité féminine
dans les fictions courtoises, des *trobairitz* à Christine de Pizan »,
URL : <https://www.fabula.org/colloques/document6263.php>,
article mis en ligne le 08 Juin 2019, consulté le 09 Mai 2025

Le genre des rimes dans le Livre du duc des vrais amants

Clotilde Dauphant

*A tous ditteurs qui savoir
Ont en eulx, celle savoir
Fait, qui ce dittié ditta,
Qu'en trestous les vers dit a
Rime leonime ou livre,
Et tel tout au long le livre¹.*

Par ces vers l'auteur reprend la parole, dans l'épilogue du *Livre du duc des vrais amants*, après avoir laissé le héros éponyme narrer son aventure amoureuse. Dans ce dit à insertions lyriques composé par Christine de Pizan vers 1405, la situation d'énonciation repose sur une « sorte de procuration² » : le duc raconte son histoire à la première personne, mais c'est un écrivain professionnel qui la met en forme. Le prologue explique ce dédoublement de la figure auctoriale : un *je* occupé à une « aultre affaire » obéit à la commande d'un puissant seigneur pour « dire en sa personne / Le fait si qu'il le raisonne³ ». L'auteur affecte une attitude en retrait derrière la figure de l'amant, à qui le statut social et sentimental apporte une autorité incontestable ; il n'a choisi ni le thème, ni l'histoire rapportée « tout ainsi comme il me compte⁴ ». Dans l'épilogue, au contraire, la figure auctoriale s'affirme. Bien que le dit ne soit pas signé, le pronom personnel féminin *celle* invite à assimiler l'auteur du *Livre du duc des vrais amants* à Christine de Pizan, dont le métier est décrit par le polyptote « ce dittié ditta », puis figuré par l'image classique de la « forte forge »⁵. Son rôle consiste à transformer le *fait* que le duc « raisonne » ou « compte » en

¹ Christine de Pizan, *Livre du duc des vrais amants*, éd. et trad. Dominique Demartini et Didier Lechat, Paris, Champion (Champion classiques), 2013, v. 3557-3562, p. 380.

² Didier Lechat, « La place du *sentement* dans l'expérience lyrique aux xive et xve siècles », *Perspectives Médiévales*, vol. 28, 2002, p. 206.

³ Christine de Pizan, *Le Livre du duc des vrais amants*, éd. cit., v. 4 et 39-40, p. 134-136. Pour illustrer le « perpétuel décalage » entre Christine de Pizan et son œuvre, où « elle se présente toujours comme contrainte, ou dérangée », Jacqueline Cerquiglini-Toulet cite le début des *Cent ballades d'amant et de dame* : « Car mieulx me pleust entendre a autre afaire / De trop greigneur estude » (ballade I, v. 18-19) dans « L'étrangère », *Revue des Langues Romanes*, vol. 92, 1988, p. 244-245.

⁴ Christine de Pizan, *Le Livre du duc des vrais amants*, éd. cit., v. 26, p. 136.

⁵ *Ibid.*, v. 3559 et 3563, p. 380. « The abrupt reemergence of the female poet's voice [...] signals her poetic control », selon Roberta Krueger, dans *Women Readers and the Ideology of Gender in Old French Verse Romance*, Cambridge, Cambridge University Press, 1993, p. 240.

Fabula / Les Colloques, « L'auctorialité féminine dans les fictions courtoises, des troubairitz à Christine de Pizan », 2019

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

livre écrit en « rime leonime ». La rime est le lieu d'identification du travail de l'auteur selon elle, ce que confirme l'étude de la versification du *Livre du duc des vrais amants*.

Ce livre est un véritable exercice de style, où s'insèrent dans les vers narratifs non seulement des poèmes lyriques mais aussi des lettres en prose⁶. Christine de Pizan reprend le modèle du *Voir Dit* de Guillaume de Machaut⁷, comme Jean Froissart dans la *Prison amoureuse*⁸, mais elle y ajoute un recueil lyrique final, et se l'approprie⁹. Le caractère hybride du *Livre du duc des vrais amants*, entre vers et prose, et entre dit amoureux et traité moral, illustre la compétence technique de son auteur, et reflète parfaitement l'hétérogénéité des deux manuscrits où il est conservé¹⁰. Le *Livre du duc* est marqué par le geste de la totalisation, en tant qu'œuvre recueil, qui insère et collecte des pièces lyriques¹¹. La figure de l'auteur y est particulièrement travaillée, quoiqu'en toute discrétion : derrière le personnage du duc, parfait amant-poète, ou parfait trompeur, le lecteur est invité à admirer la voix de Christine, morale et virtuose. Pour comprendre comment cette voix s'affirme par la prouesse métrique, nous étudierons la particularité des rimes féminines dans le

⁶ Les autres dits de Christine de Pizan ne contiennent pas d'insertions lyriques, sauf le *Dit de la rose* (quatre insertions pour 649 vers) et le *Dit de la pastoure* (huit insertions pour 2274 vers).

⁷ Guillaume de Machaut, *Le Livre du Voir Dit*, éd. et trad. Paul Imbs et Jacqueline Cerquiglini-Toulet, Paris, Le Livre de Poche (Lettres gothiques), 1999. Le *Voir Dit* compte 46 lettres en prose et 9009 vers : dans le dit octosyllabique sont insérées 65 poésies lyriques, non numérotées dans l'édition : 31 rondeaux, 19 ballades, 9 virelais et 1 lai, auxquels s'ajoutent 2 complaintes (p. 156 et 524), une réponse à la complainte de la dame (p. 544) et 2 prières (p. 354 et 410). Le *Voir Dit* est deux fois plus long que le *Livre du duc*, et le emploi de pièces lyriques est plus marqué : parmi les ballades, seules cinq n'apparaissent que dans le *Voir Dit* (p. 192, 462, 512, 542, 542 et 598).

⁸ Jean Froissart, *La Prison amoureuse*, éd. Anthime Fourier, Paris, Klincksieck, 1974. Ce texte est de longueur comparable au *Livre du duc*. Dans le dit octosyllabique s'insèrent 12 lettres en prose et 16 poésies lyriques (6 ballades, 8 virelais, 1 lai et 1 complainte), pour un total de 3899 vers.

⁹ Le *Livre du duc des vrais amants* (éd. cit.) contient 3580 vers jusqu'au premier explicit (fol. 94rb du manuscrit Paris, BnF, fr. 836), dont 19 insertions lyriques (3 rondeaux, 15 ballades et 1 virelai) et 8 lettres en prose. Le recueil qui suit (jusqu'au second explicit, fol. 98ra) contient 17 poèmes (4 rondeaux, 9 ballades, 3 virelais et 1 complainte).

¹⁰ Les manuscrits Paris, BnF, fr. 836 et Londres, British Library, Harley 4431 (dits « manuscrit du duc » et « manuscrit de la reine ») placent le *Livre du duc des vrais amants*, respectivement, en 21^{ème} et en 16^{ème} position. Ils s'ouvrent sur des sections dédiées à des formes fixes : les *Cent Ballades* (en 1^{ère} position) sont suivies des *Ballades d'étranges façons* et des *Ballades de divers propos* (en 3^{ème} et 7^{ème}) et *Encore d'autres ballades* (en 9^{ème} dans le manuscrit de la reine) ; on trouve aussi des *Virelais*, des *Lais* et des *Rondeaux* (en 2^{ème}, 4^{ème} et 5^{ème}). Ces poésies courtes cèdent la place à des dits écrits selon un schéma métrique simple, mais varié. *L'Épître au dieu d'Amours*, l'essentiel du *Chemin de longue étude*, comme *l'Épître à Eustache Morel* sont en octosyllabes à rimes plates ; seul le *Dit de la Pastoure* est en heptasyllabes comme le *Livre du duc des vrais amants*. Les *Enseignements moraux* et les *Quinze joies de Notre Dame* sont en quatrains octosyllabiques, *l'Oraison de Notre Dame* en douzains octosyllabiques et *l'Oraison de Notre Seigneur* en quatrains décasyllabiques. La matière morale et religieuse est placée après l'amour, même si le classement thématique est moins rigoureux encore que le classement générique et formel. Les dits sont parfois en strophes hétérométriques alternant des vers de quatre et dix syllabes : *Débat des deux amants*, *Dit des trois jugements amoureux*, *Dit de Poissy*. *L'Épître d'Othéa* est un prosimètre, les *Épîtres sur le Roman de la Rose*, *l'Épître à la reine* et le *Livre de Prudence* sont en prose. Le manuscrit de la reine se termine par la *Cité des dames* suivie des *Cent Ballades d'amant et de dame*, qui reviennent à la matière amoureuse et à la forme poétique.

¹¹ Jacqueline Cerquiglini (« Quand la voix s'est tue : la mise en recueil de la poésie lyrique aux xiv^e et xv^e siècles », *Littérales*, vol. 2, *La Présentation du livre, actes du colloque de Paris X – Nanterre*, dir. Emmanuele Baumgartner et Nicole Boulestreau, 1987, p. 313-327) oppose trois gestes pour constituer un recueil lyrique : la totalisation, pour une œuvre comme les *Cent balades* ; la cristallisation, dans l'album de Charles d'Orléans par exemple ; la sélection, dans une anthologie comme le *Jardin de Plaisance*. Le *Livre du duc des vrais amants* n'est pas un recueil, mais la combinaison d'un dit à insertions et d'une anthologie.

Fabula / Les Colloques, « L'auctorialité féminine dans les fictions courtoises, des troubairitz à Christine de Pizan », 2019

Livre du duc des vrais amants après un développement sur la « théorie du genre » des rimes dans les arts poétiques de la fin du Moyen Âge et du début de la Renaissance.

La rime féminine est-elle féminine, c'est-à-dire liée par ses spécificités grammaticales, phonétiques et rythmiques au genre féminin ? Si les plus anciens théoriciens de la poésie en langue vulgaire, Guillaume de Machaut, Eustache Deschamps et Évrart de Conty¹², ignorent l'expression, Jacques Legrand l'utilise dans son *Archiloge Sophie* écrit vers 1400 et dédié à Louis d'Orléans¹³. La terminologie des rimes masculines et féminines devient commune au xv^e siècle puisqu'elle apparaît dans tous les traités édités par Ernest Langlois¹⁴. Elle sert à expliquer au lecteur les conséquences métriques des genres des rimes, conséquences perçues par Eustache Deschamps et par Évrart de Conty, quoiqu'ils l'expliquent en d'autres termes. Il est probable que Christine de Pizan ait entendu parler de « rimes féminines » dans le milieu intellectuel de la cour. Il est certain que Christine de Pizan percevait la réalité métrique que recouvre cette expression. Le rôle des rimes féminines chez Christine de Pizan, et en particulier dans le *Livre du duc des vrais amants*, ne relève jamais d'un discours théorique, ou d'une revendication d'une marque féminine pour elle-même, mais se fait jour dans une pratique originale, liée à une marque auctoriale propre à Christine de Pizan.

Selon Jacques Legrand, « en nostre françois aucunes sillabes sont appellees femenines et les vers qui se terminent en ceste sillabe sont appelléz femenins [...] quant ce voieul -e se prononce imparfaitement et faintement¹⁵ ». Jacques Legrand définit les vers par la régularité métrique et veille à expliquer comment « nombrer ses sillabes¹⁶ » en tenant compte de trois éléments propres à la poésie : l'élision, la rime féminine et la césure. Dans le cas des élisions, il conseille suivant « l'opinion plus commune » que « les deux voieulx et les deux sillabes [...] ne se doivent compter que pour une ; mais on doit mettre un petit point dessoubz le premier voieul, en signifiant qu'il ne se doit point prononcer, non obstant qui le escripe¹⁷ ». La rime féminine participe au débat de la fin du Moyen Âge sur les problèmes métriques, mais aussi phonétiques et graphiques, que

¹² Guillaume de Machaut, « Prologue », dans *Œuvres de Guillaume de Machaut*, éd. Ernest Hoepffner, Paris, Firmin Didot (SATF), t. I, 1908 [écrit vers 1375], p. 1-12 ; voir le développement sur les rimes aux v 147-168, p. 10-11. Eustache Deschamps, « Art de dictier », dans *Anthologie*, éd. et trad. Clotilde Dauphant, Paris, Le Livre de Poche (Lettres gothiques), 2014 [écrit en 1392], pièce 187 (mcccxcvi), p. 582-635. Évrart de Conty, *Le Livre des Eschez amoureux moralisés*, éd. Françoise Guichard-Tesson et Bruno Roy, Montréal, Ceres, 1993 [écrit vers 1400] ; la partie consacrée à la musique contient un art poétique, p. 165-173.

¹³ Jacques Legrand, *Archiloge Sophie*, éd. Evencio Beltran, Paris, Champion, 1986 ; le § 23 est consacré aux rimes, p. 141-144.

¹⁴ Ernest Langlois, *Recueil d'arts de seconde rhétorique*, Paris, Imprimerie nationale, 1902. Le terme *feminin/femenin* apparaît à propos de syllabe ou de vers (appelés *baston* ou *ligne*) dans les traités I (celui de Jacques Legrand, § 4, p. 3), II (anonyme, § 6, p. 26 et 57), III (de Baudet Herenc, § 1 et 27, p. 166 et 197), IV (anonyme, § 12 et 16, p. 202 et 203), V (celui de Molinet, § 2, p. 216), VI (anonyme, § 4-6, p. 254) et VII (anonyme, 17 emplois, par ex. § 2, p. 265).

¹⁵ Jacques Legrand, *Archiloge Sophie*, éd. cit., I, 3-5, p. 142.

¹⁶ *Ibid.*, I, 24, p. 141.

¹⁷ *Ibid.*, I, 5-6, p. 142.

suscitent les différentes fonctions du graphème *e* en français¹⁸. L'usage moderne s'impose au xvi^e siècle. D'une part, la typographie distingue désormais le *e* central, le *e* fermé et le *e* ouvert par la présence ou l'absence d'accent, sans indication sur la prononciation des vers. D'autre part, la versification impose l'alternance régulière des rimes masculines et féminines à partir de Ronsard¹⁹.

Baudet Herenc introduit dans son *Doctrinal de la seconde rhétorique*, écrit en 1432, la distinction entre « ligne [...] féminine » et « ligne [...] masculine », c'est-à-dire entre vers à rime féminine et vers à rime masculine²⁰. L'essentiel des traités reprennent la conséquence métrique de cette distinction : « La féminine toudis a une syllabe plus longue que la masculine²¹ ». Tous les théoriciens distinguent les vers de « huit ou neuf syllabes », de « dix ou onze syllabes », ou de « douze ou treize syllabes » pour évoquer les octosyllabes, les décasyllabes, ou les alexandrins à rimes masculines ou féminines, qui ne comptent pas, de fait, le même nombre de syllabes. Nous avons introduit la distinction entre trois phénomènes métriques²² :

- l'hétérométrie forte, où sont associés différents types de vers, par exemple des tétrasyllabes et des décasyllabes, que l'on prononce en quatre ou cinq, ou dix ou onze syllabes en fonction des genres des rimes ;
- l'hétérométrie faible, où sont associés différents genres de rime pour un seul type de vers, par exemple des décasyllabes à rimes masculines et féminines, que l'on prononce en dix ou onze syllabes ;
- l'isométrie pure, où ne se trouve qu'un seul type de vers et qu'un seul genre de rime, par exemple des décasyllabes à rimes seulement féminines, que l'on prononce tous en onze syllabes.

Au-delà du débat sur ses conséquences phonétiques et métriques, la rime féminine entre dans une polémique plus diffuse sur le genre féminin, biaisé par le point de vue masculin exclusivement représenté dans les sources. Chez Jacques Legrand, aucune justification n'est donnée au terme *féminin*. Le seul exemple, donné indirectement à propos de l'élision, est le substantif *dame*. On

¹⁸ Évrart de Conty évoque lui aussi la rime féminine et la césure pour expliquer le compte des syllabes. Il distingue le « son parfait » du *e* dans *beaulté* ou *martinet* du *e* qui ne sonne « pas bien ne pleinement » dans *nature* (Évrart de Conty, *Le Livre des Eschez amoureux moralisés*, éd. cit., p. 171-172).

¹⁹ Clotilde Dauphant, *La Poétique des Œuvres complètes d'Eustache Deschamps (ms. BnF fr. 840). Composition et variation formelle*, Paris, Honoré Champion, 2015, p. 284-285.

²⁰ Ernest Langlois, *Recueil d'arts de seconde rhétorique*, éd. cit., traité III, § 1, p. 166.

²¹ *Ibid.*

²² Clotilde Dauphant, « L'hétérométrie "faible", l'hétérométrie "forte" et l'isométrie "pure" : les trois types de strophes dans la ballade française à la fin du Moyen Âge », dans *Simple Strophic Patterns – Formes strophiques simples*, dir. Levente Seláf, Budapest, Akadémiai Kiadó, 2009, p. 173-192.

Fabula / Les Colloques, « L'auctorialité féminine dans les fictions courtoises, des troubairitz à Christine de Pizan », 2019

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

pourrait considérer que l'explication phonétique est connotée négativement : « ce voyeul *e* se prononce imparfaitement et faiblement²³ ». Les autres traités renchérissent : ainsi, selon Molinet, « aucuns nomment femenines » les « diction ou sillabes imparfaites [...] qui n'ont point parfaite resonance [...] et les parfaites masculines²⁴ ». La liste d'exemples est plus développée. Molinet distingue d'abord les formes verbales : *donner, aimer, chanter, aler* sont masculines, et *donnent, aiment, chantent, aillent* féminines. Puis il dissocie les termes au singulier finissant par « *e* imparfaitement et faiblement sonnant comme *vierge, mere, dame, royne* » de ceux au pluriel « comme *rient, vivent, pucelles, gentes* »²⁵. La réflexion grammaticale est inaboutie – le genre grammatical n'est pas associé au genre de la rime. La connotation misogyne reste implicite, pour autant qu'elle existe : les termes donnés en exemple n'ont rien de négatif. Ce sont les traités du xvi^e siècle qui exploitent la polémique sur le genre des rimes. Ainsi Gratien du Pont développe ce que ses prédécesseurs pensaient déjà peut-être : « le masculin est plus parfait et noble que le femenin²⁶ ». Selon lui, si l'on parle de « couplet dixain », c'est-à-dire de décasyllabe, pour un vers « a dix syllabes, le masculin, et le femenin a unze », c'est qu'« au plus noble se doit faire la domination²⁷ ». Thomas Sébillet confirme : « le fait plus long d'une syllabe n'[est] pour rien compté, non plus que les femmes en guerres et autres importantes affaires, pour la mollesse de cet é féminin²⁸ ». Son explication de la terminologie est sexiste : « cet é vulgairement appelé féminin, est aussi fâcheux à gouverner qu'une femme, de laquelle il retient le nom », tandis que « l'é masculin [...] est assez bon homme²⁹ ».

Du temps de Christine de Pizan, la rime féminine est une réalité phonétique et rythmique ; elle n'est pas encore entrée dans une polémique misogyne, ni dans une versification normée. Son utilisation est *a priori* neutre et libre. Seules les ballades et les chansons royales font exception : les théoriciens donnent deux conseils à propos du genre des rimes à leur propos. D'une part, dans les concours des Puys, la taille de la strophe peut dépendre de la taille des vers. Si le refrain imposé est un décasyllabe à rime masculine, le poème sera écrit en dizain, si le refrain est un décasyllabe à rime féminine, il sera écrit en onzain. La carrure de la strophe n'est pas une règle

²³ Jacques Legrand, *Archiloge Sophie*, éd. cit., I, 5, p. 142.

²⁴ Jean Molinet, *L'Art de rhétorique* : pour ce traité, on peut consulter (outre Ernest Langlois, *Recueil d'arts de seconde rhétorique*, éd. cit., traité V, § 2, p. 216-217) la nouvelle édition de Guillaume Berthon et Philippe Frieden, dans *La Muse et le Compas : poétiques à l'aube de l'âge moderne*, dir. Jean-Charles Monferran, Paris, Classiques Garnier, 2015, p. 195-296 ; citation § 2, p. 219.

²⁵ *Ibid.*, § 2, p. 220.

²⁶ Gratien du Pont, *Art et science de rhetorique metriffee*, imprimé par Nycolas Vieillard, Toulouse, 1539 ; Genève, Slatkine Reprints, 1972, fol. 8r.

²⁷ *Ibid.*, fol. 8v. Nous résumons ici un passage de Clotilde Dauphant, *La Poétique des Œuvres complètes d'Eustache Deschamps*, op. cit., p. 302-303.

²⁸ Thomas Sébillet, « *L'Art poétique français* » [écrit en 1548], dans *Traité de Poétique et de Rhétorique de la Renaissance*, éd. Francis Goyet, Paris, Le Livre de poche classique, 1990, p. 67.

²⁹ *Ibid.*

observée par les compositeurs de ballades à la cour, mais elle apparaît dans certain traités³⁰. D'autre part, Eustache Deschamps évoque, sans les nommer ainsi, les rimes masculines et féminines pour conseiller leur mélange : « Et se doit on tousjours garder en faisant balade, qui puet, que les vers ne soient pas de mesmes piez, mais doivent estre de ix ou de x, de vii ou de viii ou de ix, selon ce qu'il plaist au faiseur, sanz les faire touz egaulx, car la balade n'en est pas si plaisant ne de si bonne façon³¹ ». Deschamps conseille ce que nous appelons l'hétérométrie faible, c'est-à-dire l'utilisation dans les strophes de ballades d'un seul type de vers et de deux genres de rimes : des heptasyllabes, des octosyllabes ou des décasyllabes à rimes masculines et féminines, comptant sept et huit, ou huit et neuf, ou dix et onze syllabes.

Tableau 1. Variations hétérométriques selon les auteurs de ballades :
mélange de genres de rimes et mélange de types de vers

	Isométrie pure			Hétérométrie faible		Hétérométrie forte			
	1 genre de rime, 1 type de vers			2 genres de rime, 1 type de vers		1 ou 2 genres de rimes, au moins 2 types de vers			
(total de pièces)	M	F	Soit	M/F	soit	M	F	M/F	soit
Machaut (254)	30	2	13%	119	47%	18	0	85	40%
Froissart (69)	6	1	/	48	/	2	0	12	/
Deschamps (1153)	161	15	15%	863	75%	13	0	101	10%
Ch. de Pizan (290)	24	37	21%	166	57%	7	7	49	22%

M signifie que toutes les rimes sont masculines.

F signifie que toutes les rimes sont féminines.

M/F signifie que la ballade mêle des rimes masculines et féminines.

Seul le genre des rimes dans les ballades relève d'une norme, que le conseil de Deschamps ait été suivi consciemment par ses successeurs, ou qu'il soit simplement l'écho de préférences réelles à la fin du Moyen Âge. Le tableau 1 présente les formes de ballades au sens large (c'est-à-dire sans contrainte sur le nombre de strophes) des trois poètes précédant Christine de Pizan : Guillaume de Machaut, Jean Froissart et Eustache Deschamps. Les ballades en isométrie pure sont minoritaires par rapport aux ballades en hétérométrie faible ou hétérométrie forte. L'utilisation exclusive de rimes féminines dans une ballade – ce dont ne parle pas Deschamps – est évitée : aucune ballade

³⁰ Molinet généralise cette règle à toute « balade commune » (Jean Molinet, *L'Art de rhétorique*, éd. cit., § 31, p. 240) : « Et doit chascun couplet, par rigueur d'examen, avoir autant de lignes que le refrain contient de sillabes. Se le refrain a viij sillabes et la derreniere est parfaite, la balade doit tenir forme de vers huytains. Se le refrain a ix sillabes, les couples seront de ix lignes ».

³¹ Eustache Deschamps, *L'Art de dictier*, éd. cit., § 13, p. 602. Deschamps introduit par cette remarque un « exemple de balade de dix vers de x et xi sillabes ».

en hétérométrie forte n'utilise que des rimes féminines chez ces trois auteurs, et très peu de ballades en isométrie pure sont « féminines ». Ces tendances sont confirmées chez tous les auteurs de la fin du ^{xiv}^e et du ^{xv}^e siècle, à l'exception de John Gower et Christine de Pizan. Christine de Pizan a composé des ballades en hétérométrie forte à rimes exclusivement féminines, et ses ballades en isométrie pure sont plus fréquentes dans son œuvre que chez les autres poètes. L'isométrie féminine est même majoritaire. À elle toute seule, Christine de Pizan a écrit plus de ballades isométriques à rimes féminines que tous les poètes de la fin du Moyen Âge.

Il y a là une vraie singularité de la poétesse, mais qui ne relève pas directement du genre. Il n'est pas certain que Christine de Pizan ait perçu ces rimes comme féminines ; et Christine de Pizan n'a désobéi à aucune règle, elle n'a simplement pas tenu compte des préférences tendancielle des poètes, et sans doute de leurs auditeurs. Le choix est rythmique et non politique. Il s'agit d'étonner par des correspondances sonores. En effet, l'utilisation exclusive d'un seul genre de rime augmente la monotonie d'une ballade fondée sur la répétition d'un schéma strophique et d'un refrain. Il est remarquable que l'autre auteur qui fasse exception soit Gower, qui ne se soucie pas du genre des rimes, en faisant rimer des termes masculins et féminins. Or pour ces deux auteurs, le français n'est pas la langue maternelle. La rime féminine ne sonne pas pour Christine de Pizan de la même manière que pour ses contemporains. Le *Livre du duc des vrais amants* peut nous servir de cas d'école pour voir comment la rime féminine entre dans un système d'affirmation d'une singularité poétique, sexuelle, culturelle, métrique et morale.

Tableau 2. Variations hétérométriques dans les ballades de Christine de Pizan :

mélange de genres de rimes et mélange de types de vers

(total de pièces)	Isométrie pure		Hétérométrie faible	Hétérométrie forte		
	M	F	M/F	M	F	M/F
Ch. de Pizan (290)	24	37	166	7	7	49
Cent balades (100)	17	9	57	5	1	11
Autres balades (50)	2	11	27	1	2	7
Livre du duc (24)	0	8	5	1	2	8
				C5		

	I1, I2, I5, I6, I9, I10, I11, I15	I3, I7, I14, C1, C3	I4, I8, I12, I13, C2, C4, C6 C7, C8, C9
--	--------------------------------------	------------------------	--

Les *Autres balades* sont étudiées dans l'état du manuscrit de la reine.

I1 est la première ballade insérée dans le *Livre du duc des vrais amants*, C1 la première ballade de la coda.

La ballade est notre premier lieu de recherches sur le genre des rimes, puisqu'une norme est établie par la pratique des autres poètes, et rendue explicite dans l'*Art de dictier* d'Eustache Deschamps. La tendance de Christine de Pizan à n'utiliser que des rimes féminines est amplifiée dans le *Livre du duc des vrais amants*, comme on peut le voir dans le tableau 2, où nous les comparons aux *Cent balades*³² et aux *Autres balades*³³, les deux recueils majeurs écrits avant le *Livre du duc*. En effet, le tiers des ballades de ce dit sont écrites dans un seul type de vers et un seul genre de rime, toujours féminin. L'isométrie féminine est utilisée sur tous les types de vers³⁴.

Ces pièces n'ont pas été écrites pour revendiquer une forme féminine, mais pour faire entendre une voix originale. Ainsi, il n'est pas étonnant que toutes ces pièces soient composées par le duc et insérées dans son dit ; la plupart sont adressées à la dame, quelques-unes au dieu Amour³⁵. Dans les poèmes de Christine de Pizan, la rime n'est pas plus liée au locuteur qu'à l'interlocuteur. Dans les *Cent balades* comme dans les *Autres balades*, la plupart des ballades en isométrie féminine sont adressées par un *je* non marqué à des lecteurs non identifiés³⁶. L'assimilation du *je* à l'auteur, mis en scène comme une femme veuve et moraliste dans tout le recueil, encourage à y entendre une voix féminine, là comme ailleurs. Chez Christine de Pizan, le genre de la rime est *a priori* indifférent à la situation d'énonciation³⁷. De rares pièces mettent en valeur la féminité de la locutrice³⁸, ou de son interlocutrice³⁹ : elles doivent être étudiées comme des exceptions. Dans la

³² Christine de Pizan, « *Cent balades* », dans *Œuvres poétiques*, éd. Maurice Roy, Paris, Didot, t. I, 1886, p. 1-100.

³³ Christine de Pizan, « *Autres balades* », dans *ibid.*, p. 207-269. Le recueil compte cinquante pièces et un rondeau dans le manuscrit de la reine (pièces 1 à 53 sauf les n° 16, 28 et 45) et dans celui du duc (pièces 1 à 53 sauf les n° 16, 28 et 44). La pièce 44 et la pièce 45 sont de même forme. Voir Clotilde Dauphant, *La Poétique des Œuvres complètes d'Eustache Deschamps*, op. cit., p. 234.

³⁴ Dans le *Livre du duc*, I1, I2, I6, I9, I11 et I15 sont en décasyllabes ; I5 est en octosyllabes ; I10 en tétrasyllabes. Dans les *Cent balades*, la plupart des pièces en isométrie féminine sont en décasyllabes (n° 3, 4, 9, 11, 13, 15 et 95) sauf une en octosyllabes (n° 10) et une en heptasyllabes (n° 43). Dans les *Autres balades*, presque toutes les pièces en isométrie féminine sont en décasyllabes (n° 1, 11, 18, 24, 29, 36, 41, 48, 52 et 53), sauf une en heptasyllabes (n° 46).

³⁵ Les ballades I3, I5, I6, I9, I10 sont adressées à la dame ; les ballades I2 et I11 au dieu Amour ; la ballade I15 s'adresse aux deux, après une apostrophe à la Mort.

³⁶ Voir notamment les pièces 10 et 15 des *Cent balades*, et les pièces 11, 29, 52 et 53 des *Autres balades*. L'adresse par un amant à sa dame est aussi exceptionnelle que l'adresse d'une femme à son amant : voir les pièces 24 et 46 des *Autres balades*.

³⁷ Dans les *Cent balades*, les pièces 29 à 31 se suivent pour célébrer en décasyllabes la victoire de sept chevaliers français contre sept Anglais. La première, adressée au duc d'Orléans, est à rimes exclusivement féminines ; la deuxième, adressée aux dames de la cour, est à rimes masculines et féminines, comme la troisième, adressée aux chevaliers victorieux.

³⁸ Pièces 9, 11 et 43 des *Cent balades*.

³⁹ Pièces 11, 18 et 36 des *Autres balades* adressées à la reine de France.

ballade 11 des *Cent balades*, « Seulete suy et seulete vueil estre », Christine de Pizan déplore sa solitude en rimes exclusivement féminines ; ce poème célèbre est à rapprocher de la cinquième ballade insérée dans le *Livre du duc des vrais amants*. Les deux pièces sont fondées sur une anaphore qui transforme le rythme du vers, en le scindant en deux parties inégales. Si l'on étudie l'ensemble des mots utilisés à la rime, on constate que le genre de la rime n'est que partiellement lié au genre féminin de la locutrice ou de l'interlocutrice. La saturation des deux poèmes par les marques grammaticales du genre féminin est assurée par les adjectifs et les participes passés qui ne sont pas tous à la rime⁴⁰. La rime féminine joue ici un double rôle : elle participe à l'exhibition d'une féminité désirable ou négligée, comme marque d'un genre, et à la déploration lancinante de l'absence de l'autre, comme marque sonore d'un désarroi.

Il n'y a pas non plus de corrélation systématique entre le genre des rimes dans les ballades et leur thème. Ainsi, le deuil de la poétesse est chanté en décasyllabes dans les *Cent balades* dans des pièces tantôt en isométrie masculine ou féminine, tantôt en hétérométrie faible⁴¹. Dans le *Livre du duc*, on peut classer schématiquement les ballades, en fonction du contexte narratif et psychologique, entre les pièces joyeuses, lorsque le duc découvre l'amour, lorsqu'il jouit des « amoureux biens⁴² » puis lorsque les amants s'apprêtent à se revoir, et les ballades malheureuses, lorsque le duc souffre de son ardent désir sans savoir que son amour est réciproque puis lorsque les amants doivent se séparer⁴³. Or l'expression des sentiments se fonde sur l'utilisation simultanée des champs lexicaux de la joie et de la douleur⁴⁴. La situation expliquée par le dit n'est pas corroborée par le lexique. De même, aucune forme strophique n'est spécialisée dans l'expression de l'euphorie ou de la dysphorie. L'isométrie féminine, qui marque l'auditeur par sa singulière monotonie, sert aussi bien aux deux premières ballades insérées, joyeuses, qu'à la dernière ballade insérée, où le duc jure mourir de douleur. Les ballades onze à treize chantent le plaisir des amants après leur nuit d'amour : la onzième est en isométrie féminine, les pièces douze et treize en hétérométrie forte.

⁴⁰ Dans la première strophe de la ballade 11 des *Cent balades*, sur les sept mots à la rime (*estre, laissiée, maistre, courroucée, mesaisée, esgarée, demourée*), cinq sont féminins ; outre l'adjectif *seulete*, répété huit fois (deux fois au vers 1), l'adjectif *dolente*, au milieu du vers 4, a la marque du féminin. Dans la première strophe de la ballade 5 du *Livre du duc*, sur les sept mots à la rime (*dame, souveraine, blasme, pleine, certaine, monde, blonde*), quatre sont des adjectifs féminins ; en milieu de vers, les termes *toutes, parfaite, vraye* et *blanche* ont la marque audible et visible du féminin.

⁴¹ Pièces 8 (à rimes masculines), 9 et 11 (à rimes féminines), 5 et 6 (à rimes masculines et féminines) des *Cent balades*.

⁴² Christine de Pizan, *Le Livre du duc des vrais amants*, éd. cit., v. 3350, p. 370.

⁴³ Les ballades joyeuses sont les pièces 11 et 12, 110 à 114 et C8 et C9 ; toutes les autres peuvent être qualifiées de malheureuses, sauf la quatorzième ballade insérée, qui n'est pas amoureuse.

⁴⁴ Toutes les ballades contiennent le substantif *joye* ou *leesce, plaisir, soulas, confort*, l'adjectif *joyeux* ou *jolis, lié, plaisant*, l'adverbe *joyeusement* ou le verbe *esjoïr* (sauf 18, C1, C2, C3 et C7) ; l'isotopie de la joie est complétée par l'adjectif *doulz*, le substantif *doulçour* ou l'adverbe *doulcement* (sauf 13, 18, 19, 115 et C3). L'isotopie de la douleur est généralisée, avec notamment les substantifs *doleur, mal, peine, tourment, yre* ou *dueil*, les adjectifs *dolent* ou *doloureux* ou les verbes *anuyer, poindre, peiner* ou *souffrir* (sauf 15 et 110) ; elle est associée à la famille du verbe *morir* (sauf 11, 12, 15, 110, 112, 113, C7 et C8).

Pour comprendre les effets métriques d'une ballade, il faut la comparer à l'ensemble auquel elle appartient et aux pratiques de l'auteur. L'étude de la fréquence de l'isométrie féminine révèle qu'elle est pratiquée de manière originale par Christine de Pizan dans toute son œuvre. Elle joue souvent un rôle structurel. Ainsi on la trouve au début des *Cent balades*⁴⁵, au début et à la fin des *Autres balades*⁴⁶. Dans le *Livre du duc*, la moitié des quinze ballades insérées sont en isométrie féminine : cette originalité rythmique, très audible dans les deux premières pièces, devient une norme locale. Trois ballades seulement sont en hétérométrie faible, et quatre ballades en hétérométrie forte : les changements de rythme, par le genre de rime ou le type de vers, deviennent ici une variation minoritaire. En revanche, la coda lyrique obéit à de nouvelles préférences.

Tableau 3. Les types de disposition des rimes dans les ballades selon les auteurs

	Deschamps	Machaut	Pizan	Pièces du <i>Livre du duc des vrais amants</i>
Type 1	1075 (94%)	23 (9%)	139 (48%)	8 : <i>ababbcbc</i> (I1, I2, I6, I7, I11, I14 et C1), <i>ababcdcd</i> (I15)
Type 2	58 (5%)	221 (87%)	131 (45%)	10 : <i>ababcc</i> (I9 et C3), <i>ababbcc</i> (I3, I5, I10), <i>ababccdd</i> (I4, I8, I12, I13 et C2)
Autres	15 (1%)	10 (4%)	20 (7%)	6 : <i>abcabc</i> (C9), <i>abccba</i> (C8), <i>aabaab</i> (C6), <i>aabaaab</i> (C5), <i>aabcaabc</i> (C7), <i>aabbccaabbcc</i> (C4)
Total	1148	254	290	24

Dans les ballades de la fin du Moyen Âge, les dispositions de rimes se classent en deux catégories⁴⁷. Dans le tableau 3, nous appelons « type 1 » les ballades où la strophe commence et se termine par des rimes croisées, et « type 2 » les ballades où la strophe commence par des rimes croisées, mais se termine par des rimes plates. Les « autres » ballades sont rares. Elles sont l'une des marques d'originalité de Christine de Pizan, qui en a écrit davantage que les autres poètes. Christine de Pizan ose notamment supprimer la croisée de rimes initiale, héritée de la forme musicale de la ballade. Or le *Livre du duc* concentre un grand nombre de ces pièces. Parmi les vingt ballades de Christine de Pizan qui ne relèvent ni du type 1 ni du type 2, six se trouvent dans le *Livre du duc des vrais amants*, et plus précisément dans la coda lyrique. L'originalité formelle des envois dans le *Livre du duc* n'est qu'une conséquence de ces dispositions de rimes inattendues dans la strophe principale⁴⁸.

⁴⁵ Pièces 3, 4, 9, 11, 13 et 15 des *Cent balades*.

⁴⁶ Pièces 1, 46, 48, 52 et 53 des *Autres balades*.

⁴⁷ Clotilde Dauphant, *La Poétique des Œuvres complètes d'Eustache Deschamps*, op. cit., p. 256-264.

Fabula / Les Colloques, « L'auctorialité féminine dans les fictions courtoises, des troubairitz à Christine de Pizan », 2019

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

Tableau 4. La taille des strophes des ballades de Christine de Pizan

et en particulier celles du *Livre du duc des vrais amants*

Strophe\Vers	4 syllabes	7 syllabes	8 syllabes	10 syllabes	hét. forte	Total
Sizain				2 (I9, C3)	3 (C6, C8, C9)	5 (5)
Septain	1 (I10)	28 (dont I3)	15 (dont I5)	49	6 (dont C5)	99 (4)
Huitain		23 (dont I7, C1)	18	59 (dont I1, I2, I6, I11, I14, I15)	36 (dont I4, I8, I12, I13, C2, C7)	136 (14)
Neuvain		7		13	9	29
Dizain			5	4	8	17
Plus longue				3	1 (C4)	4 (1)
Total	1 (1)	58 (3)	38 (1)	130 (8)	63 (11)	290 (24)

Le tableau 4 montre que les formes strophiques sont elles aussi plus variées dans le *Livre du duc* que dans le reste de l'œuvre de Christine de Pizan⁴⁹. L'hétérométrie faible, conseillée par Eustache Deschamps et largement majoritaire dans son œuvre, concerne la moitié des ballades de Christine de Pizan, mais à peine un cinquième des ballades du *Livre du duc des vrais amants*. Au contraire, la moitié des ballades du *Livre du duc des vrais amants* sont en hétérométrie forte, dans des strophes particulièrement courtes ou longues, puisqu'on y trouve les seuls exemples de sizain et de douzain mêlant différents types de vers. Le *Livre du duc* contient les deux seules ballades en sizains décasyllabiques, et la seule ballade en septain tétrasyllabique. Le duc a bien raison de souligner l'« extrange guise » de cette dixième ballade insérée⁵⁰. Cette pratique virtuose de la strophe s'associe à des jeux de rimes très élaborés⁵¹.

Le jeu sur les rimes féminines dans les ballades du *Livre du duc des vrais amants* participe à une expérimentation formelle qui se poursuit autrement dans la coda lyrique. L'isométrie féminine,

⁴⁸ Sur les 18 envois de forme rare écrits par Christine de Pizan, six se trouvent dans le *Livre du duc des vrais amants* (voir Clotilde Dauphant, *La Poétique des Œuvres complètes d'Eustache Deschamps*, op. cit., p. 315-319). Ils comptent deux vers xR (C8), quatre vers rxxR (C6) ou rxyR (C9), cinq vers xxxR (I7), rxxxR (C5) ou rxxxyR (C7), r étant la rime du refrain, R le refrain, et x et y d'autres rimes que celle du refrain. Cinq ballades à disposition de rimes originale ont aussi un envoi rare.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 241-248.

⁵⁰ Christine de Pizan, *Le Livre du duc des vrais amants*, éd. cit., v. 2414, p. 284.

⁵¹ Voir la neuvième ballade insérée et la troisième ballade de la coda qui sont, comme le quatrième rondeau de la coda, « equivoque, retrograde et leonime », selon l'expression de Deschamps (Eustache Deschamps, *L'Art de dictier*, éd. cit., § 14, p. 604), ou « a doubles rimes », selon la rubrique du manuscrit Paris, BnF, fr. 836 (f° 94vb).

réservée aux insertions, caractérise, par sa monotonie inattendue, la voix du duc dans un montage complexe des voix et des genres. Au contraire, la virtuosité hétérométrique et rimique de la coda sert un ensemble exclusivement lyrique et fictif, où le duc et sa dame rivalisent en réécrivant leur histoire. La rime féminine ne correspond pas à une voix féminine. Mais elle révèle, en creux, la profonde originalité du statut auctorial. L'auteur se fait entendre seulement aux marges du dit, dans un prologue et un épilogue qui encadrent la parole du duc, avant la coda lyrique. Sa voix apparaît masquée au centre du livre. Sibylle de la Tour ajoute à sa lettre la ballade quatorze, écrite par « un bon maistre⁵² », qu'un lecteur attentif identifie à Christine de Pizan, puisqu'il y reconnaît la pièce 43 des *Autres balades*⁵³. Ce poème est la pièce justificative justifiant l'assimilation, partielle, du personnage Sibylle à l'auteur Christine : les deux femmes se méfient de l'amour et de ses « faux gengleurs⁵⁴ ». Le duc narrateur écrit pour les « vrais amoureux » dont il prétend être le parangon⁵⁵ ; il affirme ne quitter la dame que « pour s'onneur garder / Et sa paix⁵⁶ ». Mais Sibylle accuse tous les amants d'être « fains », et condamne aussi bien la dame que le duc d'avoir cédé à la « fole amour⁵⁷ ». La dame, elle, dans sa complainte finale, accuse le duc d'« amours fainte⁵⁸ » : elle prétend qu'il la quitte pour une autre. L'intérêt du *Livre du duc* réside dans la juxtaposition des interprétations, sans que la voix auctoriale ne s'impose pour ôter tout doute au lecteur. La polyphonie tourne à la cacophonie. Christine de Pizan est l'auteur de la ballade 14, mais aussi de toutes les pièces lyriques, de tout le dit, et de toutes les lettres. Elle choisit une multiplicité des formes pour faire entendre une multiplicité de voix et de points de vue. La ballade 14 s'inscrit ainsi en décalage par rapport aux ballades du duc, comme la lettre 5 par rapport à la correspondance amoureuse, sans que les unes n'effacent les autres. La ballade 14 ne s'adresse pas à la « dame » tant aimée⁵⁹, mais à toutes les « dames d'onheur » apostrophées dans l'incipit et l'envoi⁶⁰. L'opposition des genres est transposée du registre amoureux au registre moral : il ne s'agit plus de confronter un amant et une femme *maistresse*, objet de son désir, mais le *maistre* moraliste et les femmes, objets de son avertissement. Dans le contexte du *Livre du duc*, la ballade 14 se distingue de toutes les ballades insérées à rimes exclusivement féminines, en

⁵² Christine de Pizan, *Le Livre du duc des vrais amants*, lettre V, ligne 288, p. 348.

⁵³ Christine de Pizan, « *Autres ballades* », éd. cit., p. 257-258.

⁵⁴ Christine de Pizan, *Le Livre du duc des vrais amants*, éd. cit., v. 3178, p. 350 : l'expression se trouve dans le refrain de la ballade 14.

⁵⁵ *Ibid.*, v. 23, p. 134.

⁵⁶ *Ibid.*, v. 3541-42, p. 380.

⁵⁷ *Ibid.*, lettre V, ligne 200 et ligne 83, p. 346 et 338.

⁵⁸ *Ibid.*, complainte de la coda, v. 147, p. 420.

⁵⁹ Les ballades I1, I2, I4, I5, I6, I8, I9, I11, I12, I13 et I15 contiennent le substantif *dame*. Dans la coda, toutes les ballades sont adressées à la *dame* ou à l'*ami*.

⁶⁰ *Ibid.*, v. 3171 et 3198, p. 350-352.

particulier de toutes les autres en huitains décasyllabiques⁶¹. L'hétérométrie faible met ici en valeur une ballade de forme banale dans tout autre contexte⁶².

Pour finir notre étude, nous allons élargir notre point de vue aux autres formes versifiées, à propos desquelles aucun conseil théorique ne peut nous servir de repère. L'utilisation des rimes féminines y est entièrement libre, et il est plus difficile de montrer l'originalité de Christine de Pizan dans des domaines que nos recherches statistiques n'ont pas encore couverts.

Tableau 5. Le genre des rimes dans le dit (vers narratifs) du *Livre du duc des vrais amants*

	M	soit	F	Soit
rimes isolées ou regroupées par deux (quatre vers)	470	70%	418	47%
rimes regroupées par trois ou quatre (six à huit vers)	139	21%	254	29%
rimes regroupées par cinq ou six (dix à douze vers)	38	6%	121	14%
rimes regroupées par au moins sept (jusqu'à vingt-quatre vers)	27	4%	92	10%
Total : 1559 vers	674 (43%)		885	57%

Le tableau 5 classe l'intégralité des rimes du dit narratif en fonction de leur genre. Il faudrait comparer ces résultats aux autres dits, pour voir notamment s'il y a une différence entre les textes en heptasyllabes et ceux en octosyllabes. Il n'existe aucune règle d'alternance, et la disposition des genres de rimes montre une irrégularité constante. La majorité de rimes féminines repose sur des choix autant rythmiques que lexicaux. L'ensemble du dit est en hétérométrie faible, les vers comptant, en fonction de la rime, sept ou plus souvent huit syllabes. Ce constat est vrai aussi bien à petite qu'à grande échelle. La moitié des rimes apparaissent isolées, sur deux ou quatre vers. Christine de Pizan n'hésite pas à regrouper quelques rimes féminines, ou masculines : les passages de six à huit vers sur le même genre de rime concernent un quart du dit. Ils sont similaires à une strophe de ballade, ou un rondeau, en isométrie pure. En revanche, les longs passages marqués par un seul genre de rime, et donc un seul rythme de vers, sont rares ; ils ne dépassent pas vingt-quatre vers, taille moyenne d'une ballade ; ils concernent moins de 8% du dit. L'hétérométrie faible est donc davantage recherchée que l'isométrie dans le dit. On sait que les heptasyllabes du *Livre du duc* sont marqués par de nombreux enjambements⁶³, d'autant plus fréquents que l'heptasyllabe est un vers relativement court, ce qui le rapproche partiellement de la prose⁶⁴. L'unité du vers ne coïncide pas forcément avec les unités syntaxiques. Les rimes

⁶¹ La ballade 14 est l'une des trois ballades en hétérométrie faible parmi les pièces insérées ; elle est la seule des six ballades en huitains décasyllabiques à mêler les genres de rimes (I1, I2, I6, I11 et I15 sont en isométrie féminine).

⁶² Dans les *Autres balades*, la pièce 43 est copiée parmi 27 autres pièces en hétérométrie faible, majoritaires ; elle est précédée et suivie de ballades en décasyllabes à rimes masculines et féminines (pièces 42 et 44 ou 45).

⁶³ Une étude générale de ce procédé dans l'œuvre lyrique de Christine de Pizan a été faite par Peter V. Davies, « "Si bas suis qu'a peine / Releveray" : Christine de Pizan's Use of Enjambement », dans *Christine de Pizan 2000. Studies on Christine de Pizan in Honour of Angus J. Kennedy*, dir. John Campbell et Nadia Margolis, Amsterdam – Atlanta, Rodopi, 2000, p. 77-90.

Fabula / Les Colloques, « L'auctorialité féminine dans les fictions courtoises, des troubairitz à Christine de Pizan », 2019

masculines et féminines n'ont donc pas le même pouvoir de mise en valeur dans le dit que dans les formes fixes où le vers gagne une forte autonomie. La rime féminine est parfois prise au milieu même d'un mot, comme dans le remarquable « Certaine-ment » du cousin⁶⁵, qui répond à la dame lors de la première entrevue racontée par le duc, particulièrement marquée par les rimes féminines⁶⁶. La pièce 46 des *Autres balades*, en heptasyllabes à rimes exclusivement féminines, utilise la même dissociation entre la coupe du vers et la coupe des mots pour dénoncer le mensonge amoureux⁶⁷. Il s'agit d'une ballade de rupture, tandis que dans le *Livre du duc* il ne s'agit que d'un badinage entre deux personnages qui ne sont pas destinés à s'aimer, mais qui introduisent l'idée du jeu, pour révéler au lecteur le piège du *locus amoenus* où le duc tombe amoureux⁶⁸. Dans les deux cas, la rime féminine est utilisée pour créer un contexte sonore monotone, qui fait ressortir les termes placés en fin ou en début de vers.

Tableau 6. Le genre des rimes dans les pièces lyriques du *Livre du duc des vrais amants*

	Un seul type de vers			Plusieurs types de vers		
	Rimes M	Rimes F	Rimes M et F	Rimes M	Rimes F	Rimes M et F
Ballades (24)		8	5	1	2	8
Rondeaux (6)		2	2	1	1	
Virelais (4)			2	1		1
Complainte (1)						1

Le tableau 6 montre que les pièces lyriques du *Livre du duc des vrais amants* préfèrent l'hétérométrie, faible ou forte, qui laisse peu de place à la mise en valeur de la rime féminine. L'isométrie masculine est totalement ignorée dans ces poèmes, insérés dans le dit ou regroupés dans la coda. Les rimes masculines sont largement minoritaires : on compte 43 rimes masculines pour 81 rimes féminines dans cet ensemble. Sur les trois rondeaux en isométrie féminine, deux

⁶⁴ Selon Dominique Demartini, cet heptasyllabe est « aux limites du vers » car il emprunte aux pièces lyriques « les images, les rimes léonines et surtout les enjambements » et à la prose « la complexité des phrases et des propositions en cascade » : « Style et critique du discours courtois chez Christine de Pizan. *Le Livre du duc des vrais amants* », dans *Effets de style au Moyen Âge*, dir. Chantal Connochie-Bourgne et Sébastien Douchet, Presses Universitaires de Provence, 2012, p. 318.

⁶⁵ Jacqueline Cerquiglini-Toulet donne huit exemples de rimes brisées dans le *Livre du duc des vrais amants* : « Des emplois seconds de la rime et du rythme dans la poésie française des xive et xve siècles », *Le Moyen Français*, vol. 29, 1991, n. 16, p. 25.

⁶⁶ Christine de Pizan, *Le Livre du duc des vrais amants*, éd. cit., p. 144 ; l'adverbe apparaît aux vers 168-169. L'entrevue correspond aux vers 91-212 (p. 140-146), on y trouve 44 rimes féminines et 17 masculines. Les rimes féminines sont très regroupées, par six (v. 157-168), huit (v. 181-196) ou neuf (v. 137-154).

⁶⁷ Christine de Pizan, « *Autres ballades* », éd. cit., pièce 46, v. 1-7, p. 260 : « Se je puis estre certaine / De ce dont je suis en doute, / C'est que je n'aye pas plaine-/ Ment t'amour et que ja route / Soit ta foy ; amis, escoute : / Saiches que, par saint Nycaise, / Je m'en mettré a mon aise. » Jacqueline Cerquiglini énumère les adverbes « auxquels Christine réserve ce sort tranchant : entièrement, autenticquement, certainement. Manière poétique de faire trembler les certitudes » (Jacqueline Cerquiglini-Toulet, « Des emplois seconds de la rime ... », art. cit., p. 30).

⁶⁸ On trouve ainsi deux fois le rejet du verbe *jouer* dans la bouche du cousin (v. 169-170) puis dans celle de la dame (v. 177-1478) : Christine de Pizan, *Le Livre du duc des vrais amants*, éd. cit., p. 144.

apparaissent au tout début du dit, et semblent préparer les deux premières ballades en isométrie féminine. En dehors de ce rôle structurel de la rime féminine, l'essentiel pour Christine de Pizan est la variation rythmique. Selon une esthétique de discontinuité, le montage met en valeur les pièces lyriques insérées comme différentes de la trame narrative, alors qu'elles sont du même auteur⁶⁹. Dans la coda, on constate le même souci de variation, qui n'empêche pas les effets de reprise. Les rondeaux deux et trois, les six dernières ballades, les virelais deux et trois sont proches, mais la disposition des rimes change. Il n'est pas certain que la voix de la dame soit plus habile, ou plus sincère, que celle du duc – toutes ces formes sont assumées par l'auteur⁷⁰. Les rondeaux, comme les virelais, sont en nombre trop réduits pour rendre compte de la virtuosité de la poétesse⁷¹. Ils servent ici à construire un ensemble totalisant, qui fait signe vers l'ensemble des possibilités formelles sans toutes les actualiser⁷². La coda est proche d'un art poétique – elle reprend d'ailleurs l'ordre des formes fixes proposé par Eustache Deschamps dans *l'Art de dictier*. Le choix de rondeaux et de virelais hétérométriques, rares chez Christine de Pizan, doit sans doute se comprendre dans la continuité des ballades de la coda : la dernière partie du *Livre du duc des vrais amants* est construite comme un lieu d'échos, où se mêlent les formes fixes et les types de vers pour mettre en évidence l'alternance des voix, celles du duc et de la dame, et la confrontation des interprétations, le duc étant fidèle ou infidèle.

Dans la complainte de la dame, la plupart des strophes alternent les rimes masculines et féminines, pour donner une très légère irrégularité rythmique qui accentue l'expression de la douleur. Les tétrasyllabes et les heptasyllabes font entendre tantôt cinq et huit syllabes, tantôt quatre et sept, tantôt quatre et cinq et sept et huit syllabes. La dernière strophe a un rythme remarquable, qui donne un dernier exemple de l'étrangeté métrique des vers de Christine de Pizan⁷³. Les heptasyllabes à rimes féminines prolongent la déclamation de la dame, tandis que le tétrasyllabe « Ne m'amera » tombe comme un couperet. Or l'emploi de nombreux verbes au futur de l'indicatif à partir du milieu de la strophe implique une prononciation différente, avec une aphérèse. On note donc une irrégularité phonétique dans cette strophe, et un allongement

⁶⁹ Jacqueline Cerquiglini-Toulet, « Pour une typologie de l'insertion », *Perspectives médiévales*, vol. 3, 1977, p. 9-14.

⁷⁰ Selon James Laidlaw, le virelai du duc « se caractérise par une certaine raideur » tandis que celui de la dame « fait revivre » sa lutte intérieure « avec une intensité et un naturel remarquable », grâce aux rimes, aux césures et aux enjambements : James Laidlaw, « Les virelais de Christine de Pizan », dans *Sur le chemin de longue étude : actes du colloque d'Orléans, juillet 1995*, dir. Bernard Ribémont, Paris, Champion, 1998, p. 123-124.

⁷¹ Voir Mathias Sieffert, « L'autorité des formes : les rondeaux de Christine de Pizan », *Le Moyen Français*, vol. 78-79, 2016, p. 207-221.

⁷² Le *Livre du duc des vrais amants* illustre presque toutes les formes possibles à l'époque, en mêlant vers et prose et toutes les formes fixes (dans la mesure où la complainte se rapproche du lai). Il manque seulement la forme strophique libre, connue par Christine de Pizan. Les manuscrits Paris, BnF, fr. 836 et Londres, British Library, Harley 4431 contiennent ainsi des *Jeux à vendre*, écrits en quatrains ou en sizains, copiés entre les *Rondeaux* et les *Ballades de divers propos*, et donc comparables à ces formes fixes ; les *Proverbes moraux*, copiés presque à la fin, relèvent de la même écriture poétique familière.

⁷³ Christine de Pizan, *Le Livre du duc des vrais amants*, éd. cit., v. 145-160, p. 420-422.

graphique des heptasyllabes masculins, prolongés d'une syllabe. Le tout dernier vers est un tétrasyllabe à rimes féminines : le –e « faiblement prononcé » selon les théoriciens médiévaux est le dernier son entendu, lorsque la voix de la dame s'amuît, à la fin de son histoire, à la fin de sa vie, et à la fin du livre.

La rime féminine n'est pas, chez Christine de Pizan, une marque de l'écriture féminine, mais elle participe à la construction d'une voix auctoriale singulière, assurée d'abord par une grande virtuosité, comme l'explique l'épilogue du *Livre du duc des vrais amants*. La technique de versification se mesure par la longueur des rimes, et les rimes féminines sont toutes léonines. Elles permettent aussi d'allonger le rythme du vers, pour susciter ou confirmer une alternance hétérométrique ou, dans certains cas, rendre un passage ou une ballade remarquablement monotone. La rime féminine est un outil indispensable à la création d'espaces sonores variés au sein d'une même forme versifiée. Sans être liée nécessairement au genre féminin, cette particularité audible, rythmique et formelle, s'associe à la particularité biologique, sociale et culturelle de Christine de Pizan parmi les auteurs de son temps, femme écrivain qui rivalise de savoir et d'habileté. Comme l'écrit Jacqueline Cerquiglini-Toulet, l'auctorialité de Christine de Pizan s'inscrit en « retrait »⁷⁴. Dans le *Livre du duc*, Christine de Pizan constitue un ensemble polymorphe, qui associe plusieurs genres et plusieurs formes, en refusant toute monopolisation de la parole comme du rythme. L'isométrie féminine est une particularité des ballades et des premiers rondeaux. Elle donne une tonalité originale aux poèmes insérés par le duc dans son dit, tandis que la seule ballade insérée de la dame, en hétérométrie forte, et la seule ballade de l'auteur, en hétérométrie faible, font entendre des voix différentes. Le *Livre du duc des vrais amants* ne réserve pas un mode d'expression à la douleur ou à la joie, à la vérité ou au mensonge, au sexe masculin ou au sexe féminin, mais il confronte différentes interprétations de l'amour dans une forme toujours changeante. La rime féminine ne s'impose pas, mais elle revient sans cesse, pour faire entendre dans le discours du duc une dissonance, révélatrice d'une voix auctoriale discordante.

⁷⁴ Jacqueline Cerquiglini-Toulet, « L'étrangère », art. cit., p. 241 : « Par [...] le retrait, Christine se fait étrangère aux autres et crée les conditions de possibilité de son écriture dans ses inflexions propres ».

PLAN

AUTEUR

Clotilde Dauphant

[Voir ses autres contributions](#)

Université Paris Sorbonne, EA4349