

MAGDALENA KOWALSKA
Uniwersytet Warszawski*

La forme de la litanie comme cadre: le cas du lai et d'autres genres littéraires médiévaux

The Form of a Litany as the Frame — the Case of the Lai and Other Medieval Literary Genres

Abstract

This paper aims to search for the traces of how the meter of lai interferes or cooperates with the form of a litany. The research will be conducted on the basis of medieval French literature from first paraphrases of litanies in vernacular language to popular literary genres like for instance *roman*, *dit*, *alba* to lai included in *Mélusine* of Coudrette. The question of infinity of the form of litanies — which are the forms established on the repetition and the enumeration — is raised with the conclusion that when the lai differs from the rest of a literary work by the metrical pattern, the sign of the end of the structure, in other examples relatively weak, becomes evident.

* Pracownia Poetyki Wiersza, Instytut Literatury Polskiej Uniwersytetu Warszawskiego
ul. Krakowskie Przedmieście 26/28, 00–927 Warszawa
e-mail: lena_k@wp.pl

Cette publication est le résultat du projet de recherche «Wiersz litaniijny w kulturze regionów Europy» financé par Narodowe Centrum Nauki (Pologne) en vertu de la décision n°DEC-2012/07/E/HS2/00665.

Introduction

Au début du XV^e siècle — siècle qui verra naître des pièces lyriques comme la *Ballade* de Charles d'Orléans contenant une prière pour la paix, ou l'oraison à la Vierge de Jean Meschinot — le trouvère Coudrette choisit lui aussi de tirer le meilleur de l'usage des prières ecclésiastiques en incluant dans son œuvre la forme connue qu'est la prière collective publique. Ainsi, *Mélusine* finit par une litanie. Avant d'insérer ce qui s'apparente très fortement à une Litanie des Saints, l'auteur éparpille dans son œuvre quelques indications sur la structure formelle de cette partie du texte:

Tantost Coudrette se taira,
Maiz qu'il ait faite s'oroyson,
Qu'a present veult, c'est bien raison,
Mettre en fourme de letanie
[...].
Et quant elle sera finee
Et en façon de lay comprise,
Dont la taille souvent on prise,
Toute l'ovrage sera faitte

(Coudrette 2009: 522)

La litanie finale de Coudrette a déjà été analysée dans le contexte de la dénomination (sur les procédés de nomination litannique, voir Müller 2001), et on a également souligné le désir de l'auteur de démontrer sa virtuosité par le choix du lai (Müller: 53). Certaines études sont également consacrées au lien entre l'ordre des saints évoqués dans les litanies de l'Église Catholique et les protagonistes de l'histoire présentée par Coudrette (Romagnoli 2008: 233). Néanmoins, l'intérêt de ce passage relève aussi des genres et formes littéraires qu'il renferme. Le fragment cité ci-dessus nous invite à analyser la forme de la litanie non comme un genre poétique *stricto sensu* mais plutôt comme un cadre dans lequel se dissimulent d'autres genres. La forme de la prière litannique nécessite l'usage de l'énumération, de la condensation de la laudation dans des invocations courtes et expressives, ainsi que la répétition des suppliques. Ce profil litannique peut alors être structuré selon les règles métriques des autres genres.

Le but de cet article est d'étudier les mètres des vers litaniques les plus souvent utilisés dans l'écriture médiévale, provençale et française, et d'identifier les autres genres avec lesquels la forme litanique peut entrer en interaction, notamment en prenant le cas du roman médiéval, du dit, de la chanson, de l'*alba*, et évidemment du lai¹.

Les problèmes déjà posés et leur traitement

Les recherches littéraires conduites jusqu'ici ont touché à la forme de la litanie dans la poésie et ont abordé quelques faits liés à la potentialité de cette forme à entrer en dialogue avec d'autres genres (Krzywkowski 2002; Sadowski 2011). Une approche similaire mais traitant spécifiquement de la lyrique médiévale n'a, jusqu'à maintenant, que rarement été menée. Cependant, sont à noter quelques hypothèses utiles qui peuvent nous aider à comprendre la triade thème-forme-taille dans les litanies poétiques ainsi que la spécificité de bi-genres éventuels.

Dans les analyses des médiévistes, les litanies existent dans un contexte strictement religieux, le meilleur exemple en est l'approche générale de *La lyrique française au Moyen Âge XII^e–XIII^e s. Contribution à une typologie des genres poétiques médiévaux* de Pierre Bec. Sa typologie reprend certaines propositions présentées par Alfred Jeanroy avant la Seconde Guerre mondiale (Jeanroy 1934: 140). Bec propose de comprendre les litanies médiévales comme un type d'œuvre dans le registre pieux de la lyrique médiévale qui inclut les chansons à la Vierge, des paraphrases de la chanson d'ami et les chansons de croisade (Bec 1977: 143–144). Les litanies apparaissent le plus souvent dans les chansons mariales et, selon Bec, elles peuvent être subdivisées en trois catégories: imitations de prières liturgiques en latin, transpositions pieuses de la *canso* amoureuse et transpositions pieuses de la chanson de femme. Bec se focalise sur le thème de l'œuvre pour déterminer s'il s'agit d'une litanie, c'est pourquoi il ne met en évidence que la relation de la litanie avec les genres pieux. Cependant, nous pouvons retenir quelques-unes de ses remarques qui concernent la forme de ce type d'œuvres: celles-ci représentaient soit la «canso ou lai-des-corts», soit elles se cachaient «dans le cadre formel des ballettes ou des rotrouenges (type: plainte de la Vierge)» (Bec 1977: 144). Parmi les œuvres que Bec qualifie de litanies, on trouve le rotrouenge, «Retrowange nouvelle» de Jacques de Cambrai et «Canso» à la Vierge de Guillaume le Vinier, mais aussi «Prière à Notre Dame» de Thibaut d'Amiens que l'on analysera ici. Une approche similaire, à savoir la recherche de la litanie poétique médiévale au sein de la poésie religieuse, a été adoptée par Dimitri Scheludko dans son article *Über die religiöse Lyrik der Troubadours* dans lequel il parle aussi de «Litantiotypus» en donnant l'exemple de la chanson provençale *Vera vergena Maria* (Seláf 2008: 99). Comme l'a écrit Levente Seláf: «L'intérêt théorique des investigations de Scheludko tient à ce qu'il prouve l'appartenance double du genre. Ses analyses sont restreintes à la recherche des appartenances motiviques, mais tentent de relever parfois des critères formels [...]» (Seláf 2008: 99).

¹ Il est question dans cet article du lai lyrique, et non de la forme narrative du lai breton. Voir: Daniel E. O'Sullivan, 'Commencerai a fere un lai': Genre and Aesthetic Play [in:] *Marian Devotion in Thirteenth-Century French Lyric* (Toronto: University of Toronto Press, 2005), p. 49–53; *Les Formes poétiques du Moyen Âge à la Renaissance*, éd. G. Gros, M.-M. Fragonard (Paris: Nathan, 1995), p. 40; John Stevens, *Words and Music in the Middle Ages: Song, Narrative, Dance and Drama, 1050–1350* (Cambridge: Cambridge UP, 1986), p. 141–142; Ann Buckley, *Lyrical lais and the use of formulae*, «Musica Antiqua Europae Orientalis», 8 (1988) vol. 1, p. 193.

Certains articles présentent une approche moins générale et explorent des correspondances plus pertinentes pour le thème proposé, car ils cherchent la forme de la litanie à travers ses unités minimales disposées selon les règles d'autres genres qui ne sont pas exclusivement religieux. Pour la lyrique médiévale, on note le seul cas des *albas*-litanies examiné par Toribio Fuente Cornejo:

Dans un article récent, «El alba religiosa en la lirica romanica medieval» (2001), Fuente a tenté de distinguer diverses modalités parmi les compositions religieuses. Il a ainsi proposé trois groupes (1) celui de la chanson de prière [...] (2) celui des compositions-litanies, composé des *albas* de Guilhem d'Autpol et de Guiraut Riquier (cette dernière ne s'ajustant qu'imparfaitement au 'type'), (3) les compositions [...] marquées par la poétique courtoise, et où la Vierge est assimilée à une grande dame [...]. (*Les albas occitanes* 2008: 80–81)

Citons également les observations de Paul Zumthor qui a traité la litanie dans le contexte de la poésie orale, la comprenant comme «mode de composition», caractérisé par la «répétition indéfinie d'une même structure, syntaxique et partiellement lexicale, quelques-uns des mots se modifiant à chaque reprise, de manière à marquer une progression par glissement et décalage» (Zumthor 1982: 117).

La forme de la litanie

En comparaison avec la forme des litanies latines, les premières paraphrases de litanies d'Église en français attirent notre attention par une série de différences marquantes. Citons comme exemple une litanie parisienne contenue dans le psautier de 1200 noté *Conscripti Lutetie, anno Domini MCC* (les manuscrits du groupe des Petites Bibles historiques) (Berger 1884: 190–191). Tout d'abord, le texte est divisé en strophes, ce qui n'est pas le cas des litanies ecclésiastiques. Ensuite, la place de l'invocation et de la supplication n'est pas strictement définie (contrairement aux sources ecclésiastiques où la supplique est toujours précédée du nom du saint — cette inversion a probablement été introduite pour conserver les valeurs rythmiques). Enfin l'appel au saint ne se limite pas à la simple articulation du nom mais le texte est prolongé par la mention de la caractéristique du saint.

Kyrie leyson, douz Diex,
Souëz nous soies et piteuz.
Criste eleison, biaux douz Sire,
Ne noz demoustre mie t'ire.
[...]
Pere du ciel, aiez pitié
De nous par ta sainte amistié.
[...]
Prie pour nous, sire saint Pol,
Qui pour Dieu estendi le col.
[...]
Agniauz de Dieu, qui tout pechié
Ostez, aies de nouz pitié.

(*Les Prières aux saints...* 1982: 94–98)

Pour ce qui concerne la demande, elle est formulée avec un enjambement dans le cinquième vers et l'ordre des éléments de la supplique amène à l'usage de rimes plates (la formule *Miserere nobis* présentée ici comme «aies de nouz pitié»). L'enrichissement de l'invocation, occupant deux vers, par l'intermédiaire de phrases subordonnées introduites par le pronom «qui» crée un effet de parallélisme syntaxique. Cet exemple valide l'assertion selon laquelle: «The most common metrical scheme used in these pieces [devotional vernacular texts — M.K.] is the octosyllabic quatrain, in the forms aabb or abab, with occasional examples of more sophisticated structures [...]» (Léglu 2000: 110). Les rimes exactes parfois utilisées dans les paraphrases des litanies nous rappellent la réponse traditionnelle des litanies et engendrent la répétition de clausules de vers liturgiques, composés de l'épiphore, du mot-refrain ou d'homonymes — comme ce que l'on peut observer dans *La letanie en françois* écrite aussi en octosyllabe aabb:

Saint Jehan, qui nonças au monde
Cil qui de toz pechiez fu monde, [...].

Glorieux apostre saint Pere,
Proiez por moi le vostre Père,
[...].

(*Les Prières aux saints...*: 128–134)

En revanche, ce fragment n'inclut pas l'anaphore qui était plus aisément identifiable dans la citation précédente, même si elle apparaissait avec certaines alternances (prie-qui-prie-qui).

Le répertoire métrique des paraphrases des litanies au Moyen Âge inclut aussi d'autres tailles de vers. *Letania sanctorum* comprise dans la *Notice du manuscrit français 12483 de la Bibliothèque Nationale* est composée d'alexandrins monorimes disposés en quatrains:

Saint Barnabé l'apostre, ne m'aiez en oubli.
Pour l'amour Jhesucrist
Envers ma douce dame que me soiez amy;
Pour sa grant pitié mout doucement vous pri.

(Långfors 1916: 650)

L'usage de formules dans le deuxième hémistiche (telles que «mout doucement vous pri», donc différentes de celles traditionnellement répandues dans l'Église) accompagne l'anaphore assez régulière créée par la phrase commençant par «pour» et fait de cette paraphrase un véritable exemple de la répétition mutuelle attribuée aux litanies (par exemple *Sancta* au début et *ora pro nobis* à la fin de la formule). Le mètre du vers est plus long que celui de l'octosyllabe, de plus il semble plus prolixe que les appels suffisamment brefs et les réponses concrètes des litanies de l'Église. Comme Micheline de Combarieu l'a souligné en prenant en considération les périphrases de Jésus Christ «li fiz Marie» ou «li fiz Sainte Marie», le mètre de ces noms s'accorde avec la longueur de l'hémistiche dans le décasyllabe épique: «Le nombre des syllabes — 4 ou 6 — fait de cette expression une formule bienvenue pour terminer un vers; encore faut-il qu'elle existe et choisir de l'utiliser en lieu et place d'une autre» (Combarieu 1981: 94).

Pour résumer, dans les paraphrases des litanies de l'Église en français de l'époque médiévale², le nombre de syllabes dans les vers est stable, et parfois cela vaut également pour le nombre de vers dans les strophes qui sont soit des quatrains, soit des distiques. La régularité excessive perceptible dans les citations n'entre pas en harmonie avec la structure des litanies ecclésiastiques: chaque reprise dans les litanies de l'Église inclut une ligne de longueur variable, de même que la série de répétitions ne comporte pas à chaque fois le même nombre de vers. En tant que telles, les litanies ecclésiastiques représentent paradoxalement une disposition textuelle plus diversifiée que ses transpositions en langues vernaculaires, destinées non seulement à prier mais aussi à réveiller les émotions du lecteur. On ne note pas une versification sophistiquée dans ces exemples, c'est plutôt un mètre neutre qui est utilisé, probablement pour ne pas choquer avec l'usage de formes plus élaborées: «L'octosyllabe à rimes plates constitue une sorte de degré zéro de la versification [...]» (*Histoire de la France littéraire* 2006: 749). Cependant, certains considèrent que dans la poésie médiévale ce dépouillement ne reflète pas la condition humaine:

Le poème à rimes plates ou la strophe monorime est une négation de la faille qui affecte profondément l'être humain en le tiraillant entre deux pôles, [...]. L'homme doit assumer et ordonner l'angoisse de cette bipolarité. Un dessin strophique régulier à deux rimes ne l'assume que s'il combine ces rimes dans des systèmes où l'écho se fait attendre, signe du tiraillement entre deux pôles; [...] (Batany 1989: 37),

condition qui détermine la nécessité de la prière d'intercession.

Sur les traces des litanies coïncidant avec certains genres littéraires

a) Les parties litaniques qui conservent le schéma métrique de l'œuvre dans laquelle elles ont été introduites

Nous démontrons ici l'existence de formes litaniques dans trois longues œuvres ainsi que dans trois exemples de la poésie provençale et deux exemples français. Mis à part un texte anonyme et un autre où la paternité de l'œuvre est remise [...] en question, les auteurs sont des figures reconnues de la littérature médiévale comme Renclus de Moiliens, Guillaume de Digulleville, Peire Cardenal et Guilhem d'Autpol.

Lorsqu'elle fait partie d'œuvres longues telles que des poèmes ou des dits, la litanie suit parfois le schéma métrique du texte de base. Par exemple, la litanie laudative mariale insérée dans *Miserere* de Renclus de Moiliens, où elle occupe les quinze strophes finales, est composée d'octosyllabes. La règle dominante de la composition est la répétition anaphorique de l'exclamation «O» suivie par des antonomases mariales:

O plaine de grace devine,
O ame sainte, o cars virgine,
O soule mere virginaus,

² Dans le panorama des litanies en langue française, les textes provençaux constituent un corpus plus diversifié, par exemple *Las letanias romansadas* se composent d'heptasyllabes (ainsi que *Fragments d'une paraphrase des litanies des saints, Apt vers 1325*, Bayle 1879: 58-64) avec le schéma de rimes ababcbcb, alors que *Letania de sant Pierre de Luxenbore* contient des quatrains d'octosyllabes rimant en aabb (cf. Léglu 2000: 111).

O soule sans pareil voisine,
 O arkele de medechine,
 O espeche medichinaus,
 O esemplaires doctrinaus,
 O resplendans aube jornaus,
 O tres clere estoile marine,
 Entre les perius marinaus,
 En ches tenebres noctumaus
 Gouverne nous et enlumine!

(Moiliens 1885: 277)

L'effet créé par cette série d'apostrophes de la strophe CCLIX est renforcé par la construction de la clausule des vers à l'aide de polyptotes présents dans le deuxième et le troisième vers, le cinquième et le sixième ainsi que dans le neuvième et le dixième. On peut remarquer que les substantifs et les adjectifs de même étymologie attirent l'attention sur cette partie du vers, créant une impression de similarité: «virgine-virginaus», «medechine-medichinaus», «marine-marinaus». Le même modèle (avec le «O» anaphorique et les paronymes à la fin des vers) apparaît aussi dans les strophes suivantes où Sainte Marie est symboliquement représentée sous la forme de phénomènes naturels tels que la lune: «enluminée-enluminans» (CCLX) et la rosée: «arosée-arosans» (CCLXI) et où elle est décrite comme une femme «honorée-honorans» (CCLXIV), «desirée-desirans» (CCLXVIII), «amie-amans» (CCLXIV). Néanmoins, la caractéristique de la Mère de Dieu est aussi prise dans des contradictions cachées en elle-même: «Forte femme non féminin» (CCLX). Dans le texte analysé ici, le schéma métrique restant le même tout au long de l'œuvre, la différence entre la partie litanique et le reste de l'œuvre est donc visible, surtout dans le passage du traité de morale adressé à l'homme et n'utilisant que rarement la répétition et le parallélisme à la prière mariale laudative anaphorique. L'éditeur de *Li romans de Carité et Miserere* note que: «le poème moral se termine ainsi par un puissant élan de lyrisme religieux» (Hamel 1885: CLXXVI).

Le second exemple, *Le Dit des propriétés de Notre Dame*, attribué à Rutebeuf, porte le sous-titre: *Les IX joies de Nostre Dame*. Ce texte pourra nous amener à une conclusion intéressante au sujet des liens entre les structures litaniques et la dévotion aux joies de Marie (répandue à l'époque), qui coexistent dans le même texte. Seules quatre strophes sur vingt-sept, à la fin du dit, touchent au thème de la joie, alors qu'au début domine une énumération que nous proposons de considérer comme une litanie en raison de l'apostrophe à Marie, des invocations composées de parties répétitives et de parties nouvelles qui comprennent des titres mariaux métaphoriques. La reprise de la construction anaphorique «Tu es» est répandue bien que non régulière. Sur les huit vers de chaque strophe, l'anaphore apparaît d'une à quatre fois:

Tu yez Rachel la desirree,
 Tu iez la droite Sarraÿ,
 Tu iez la toison arouzee,
 Tu yez li bouchons Synaÿ.

(Rutebeuf 2001: 1020)

Alice Planche note que: «Énoncer, décomposer, accumuler mots et actes et objets, c'est une des faces du Dit» (Planche 1993: 63). La forme de la litanie pourrait donc être remplie de

la façon dont est composé le dit parce que ces genres partagent les mêmes actions, à savoir donner un nom, énumérer et décrire. Cette façon de combiner des éléments incontestables et répétitifs (la déclaration forte «Tu es») avec des images symboliques différentes à chaque fois est aussi identifiable dans l'œuvre de Rutebeuf par le biais des octosyllabes. Dans ce cas-là, la forme assez populaire des litanies vernaculaires revient avec le schéma de rimes abab. Le schéma métrique restant le même, le signe du passage de la laudation litanique à l'énumération des joies de Marie est la confession de l'auteur:

Ne porroie en nule meniere
De tes nons, combien qu'i pensasse,
Tant dire que plus n'i affiere,
Se toute ma vie i usasse.

(Rutebeuf 2001: 1030)

Rutebeuf souligne donc l'aspect interminable du procédé de la dénomination, propre aussi aux litanies considérées comme forme longue.

Marie est également le protagoniste du troisième exemple de longs poèmes versifiés contenant des litanies: le fragment du *Pèlerinage de l'âme* de Guillaume de Digulleville intitulé *Complainte piteuse de la Vierge Marie pour la mort et passion de son filz*. Du point de vue de la versification, cette partie renvoie aux paraphrases de prières en langue vernaculaire car elle se compose de vers octosyllabiques à rimes plates (comme tout le poème de Digulleville). Néanmoins, elle fait aussi référence au genre du *planctus* composé selon l'ordre des Litanies des saints. Dans cette partie isostrophique, la Vierge Marie s'adresse à Dieu, au Saint Esprit, à Gabriel, aux anges, à Symeon, Joachim et Anna aussi bien qu'à la terre et au ciel, au soleil, aux étoiles et autres instances, et à la fin à «l'arbre sec» pour exprimer sa douleur. La répétition a lieu au niveau des strophes dont le premier vers contient toujours l'exclamation «He» suivi du nom du destinataire:

He mort, com tu es amere
Hui au fil et a la mere.
Trop amere es quant occis l'as,
Amere quant occis ne m'as.
Approche de moi et m'occi !
Deles li vueil mourir ici.

(Digulleville 1895: 209–219)

Cette litanie est séparée du reste de l'œuvre par le sous-titre que l'on a mentionné ci-dessus et les guillemets.

Lorsque la litanie donne sa forme à des pièces lyriques, des œuvres plus courtes que celles citées ci-dessus, la réponse à la question examinée ici paraît évidente: la litanie doit également imiter l'isométrie ou la polymétrie des œuvres. Les exemples de ce phénomène, partagés entre langue provençale et langue française, témoignent de la régularité des litanies en langue vernaculaire.

On peut observer dans quelques exemples de poésie provençale une tendance à utiliser une plus grande intensité de structures répétitives au début de l'œuvre puis à revenir à une structure plutôt narrative. C'est le cas de la chanson de Peire Cardenal *Vera vergena Maria* où

le début peut être considéré comme un exemple de forme litanique tourné à la façon d'une chanson mariale, tandis que les strophes suivantes racontent l'histoire de Marie. Le mètre de cette œuvre, l'heptasyllabe, est suffisamment court pour saisir le rythme créé par l'allitération. «*Ve*», qui constitue la première syllabe de l'adjectif «*vera*», se répète au début du vers et au début du deuxième hémistiche et constitue la première syllabe du mot lui succédant: *vergena*, *vertatz* ou *vertutz*.

Vera vergena, María,
 Vera vida, vera fés,
 Vera vertatz, vera vía,
 Vera vertutz, vera rés,
 Vera maire, ver' amia,
 Ver' amors, vera mercés:
 Per ta vera merce sía
 Qu'eret en me tos herés

(Cardenal 1957: 232)

Bien que ce fragment mette l'accent sur la prière individuelle plutôt que collective (alors que c'est la dimension collective qui est propre aux litanies), l'objectif de la prière d'intercession a été atteint: les invocations développées, composées de périphrases brèves de la Vierge Marie, identiques les unes aux autres, servent à la supplier, comme cela est indiqué dans le distique final. L'épithète «*Vera*», à l'instar de *Sancte*, est un élément litanique. Aucune strophe de la chanson de Vidal ne répète cette structure, mais la division en strophes dans lesquelles on rappelle les mérites de la Vierge et le refrain: «*De patz, si-t plai, dona, traita, Qu'ab to filh me sía feita*» avec la supplication est conservée.

On peut percevoir des tentatives d'amalgamer la forme litanique avec les exigences du genre de l'*alba* (qui repose sur la présence du mot-refrain) dans le décasyllabe lyrique *Esperansa de totz fermes esperans* de Guilhem d'Autpol. Le dernier vers de chaque strophe (qui contient onze vers) finit par la séquence: «*dums e clardatz et alba*». Pourtant, le contenu principal de la strophe est composé de vingt-et-une invocations énumérées de façon à en inclure deux dans chaque vers (à l'exception du premier vers qui en contient une et du dernier — trois):

Esperansa de totz fermes esperans,
 flums de plazers, fons de vera merce,
 cambra de Dieu, ortz don nayssó tug be,
 repaus ses fi, capdels d'orfes enfans,
 cossolansa dels fis descossolatz,
 frugz d'entier ioy, seguransa de patz,
 portz ses peril, porta de salvan port,
 gaug ses tristor, flors de vida ses mort,
 maire de Dieu, dona del fermamen,
 soioins d'amicx, fis delietz ses turmen,
 de paradís lums e clardatz et alba

(Oroz Arizcuren 1972)

L'esprit litanique ne se limite pas au début du poème, le poète consacre encore six vers de la strophe suivante à une énumération des titres de la Vierge Marie. La répétitivité réciproque ressurgit au début des vers (les apostrophes: «*Gloriosa et dompna*», «*Plazens dompna*»)

autant que dans le mot-refrain «alba». Même si cette *alba* semble constituer le témoignage de la dévotion mariale, la prière s'adresse aussi à Dieu, ce que l'on voit au début de la sixième strophe: «Poderos dieus, verays e merceyans, / Merce m'aiatz» — dans les litanies de l'Église, même celles à la Vierge, un fragment invoquant les autres personnes (Père, Fils et Saint Esprit) est toujours inclus.

Les carences de l'énumération isométrique de la litanie poétique médiévale ont été dépassées par l'usage de l'anaphore simultanée avec des rimes grammaticales. Cette technique a été utilisée dans la cinquième strophe de *Mayres de Dieu, verges pura* d'Arnaut Vidal. De plus, entre ces deux parties visiblement répétitives ont été insérés des mots-clés pour la compréhension du rôle de Marie dans le monde chrétien: patz-gaugz-frug.

Flors de paradis, ondrada
 Per los Arcangels ondratz,
 Flors sus els tros aut montada,
 Flors que vostr' amic montatz,
 Flors de patz,
 Flors on gaugz s'es encastratz,
 Flors en purtat encastrada,
 Flors que no fo desflorada
 Pel frug, ans remas floratz
 Vostre cors, quan Dieu fo natz
 De vos, Verges ses par nada,
 Prec vos que merse m'aiatz,
 Tan que.m n'an ab los salvatz.

(*Les joies du Gai savoir...* 1914: 4–5)

Cette œuvre est écrite en heptasyllabes, à l'exclusion du cinquième vers qui semble être incontestablement litanique par sa brièveté et son symbolisme. On note aussi la présence d'une supplication selon la forme connue des litanies de l'Église.

La structure de *Priere à Notre Dame* de Thibaut d'Amiens comprend des strophes de douze vers et de cinq syllabes. De plus, certains vers, de par leur longueur, empiètent sur les titres mariaux auxquels ils sont assez librement associés:

Pucele reiaus,
 Reïne leiaus,
 Mere debonaire,
 Precieus vaisseaus,
 Esmerés cristaus,
 Pleins de seintuaire,
 Temples aornez,
 Tres enluminez
 De grant luminaire,
 M'ame confortez,
 Duce qui portez
 Le douz laituaire.

(Bec 1977: 82–83)

Dans les autres strophes, les métaphores se concentrent sur une dominante descriptive, par exemple floristique ou arboricole (strophe X: «Tres noble palmiers, Tres douz oliviers», etc.;

Bec 1977: 83). Cette construction, profitant de l'énumération et de la dominance des invocations, nous rappelle les séries des litanies mariales: après quelques vers, à l'anaphore «Mère» succède l'anaphore «Vierge», puis «Vase», etc. Cette liste peut être poursuivie de façon libre, mais il faut rester vigilant au schéma des rimes: aabaabccbcb, et au type de clausules très en vogue au Moyen Âge (Hunt 2007: 176): mer/amer/amere/l'entamer/amer/mere dans les six premiers vers de la dernière strophe et encore une fois: «amere» dans le neuvième vers. Maraud indique que le tercet monorimique aide à terminer l'infinité de l'énumération litanique, ce qui pourrait être le signe de l'épuisement de la formule litanique (Maraud 1994: 184). Mentionnons tout de même que ces vers ne forment pas complètement des monorimes et de plus, dans les différentes copies de cette prière dans les manuscrits, cette strophe ne clôt pas toujours la prière de Thibaut d'Amiens (Meyer 1901: 75).

Le lai anonyme du XIII^e siècle que nous avons choisi se compose de dix-sept strophes, ses vers comptent entre quatre et huit syllabes. Dans les strophes III et IV, la construction «Tu es» suivie de l'image métaphorique de Marie apparaît une seule fois, au début du premier vers. Dans les strophes V, VI et VII, elle apparaît non seulement dans le premier vers, mais est répétée dans un autre vers de la strophe (pas nécessairement le deuxième). Enfin, à partir de la strophe VIII, on trouve la construction au début des deux ou même trois premiers vers de chaque strophe:

Tu es basmes naturés, [...]
 Tu es picumens savorés. (V)
 Tu es flours [...]
 Tu es fruis (VI)
 Tu es li pors [...]
 Tu es confors (VII)
 Tu es solaus,
 Tu es journaus (VIII)
 Tu es rosiers,
 Tu es vergiers (IX)
 Tu es clartés,
 Tu es purtés,
 Tu es li saverous osteus (X)
 Tu es sacraires enbasmés,
 Tu es celiers enpieumentés (XI)
 Tu es la verge Aaron,
 Tu es li temples Salomon,
 Tu es la maison d'ourison (XII).

(*Lais et descorts français...* 1901: 70)

Comme on peut le voir, la formule anaphorique «Tu es» demeure un constituant déterminant du vers litanique de ce lai. Cependant, elle est fortifiée par la présence de titres singuliers à des endroits significatifs: le lai s'accomplit par l'exclamation «Dame sainte Marie!», ce vers s'accorde avec «Bele douce Roine» qui est aussi le dernier vers de la strophe, alors que les autres apostrophes apparaissent en position initiale.

Ce lai apporte un autre argument à l'hypothèse selon laquelle, dans la poésie médiévale de France, le vers litanique se cache dans des formes irrégulières: plutôt que de s'énoncer dans des répétitions marquées et régulières, il apparaît sporadiquement dans les titres toujours changeants. Prenons le cas de la quinzième strophe:

Douce dame ki Dieu portas,
 Ki de ton saint lait l'alaitas,
 Virge fus & virge enfantas;
 Par ta misericorde
 A Jhesus nous racorde.

(*Lais et descorts français...* 1901: 71)

Les trois vers du début sont des octosyllabes, les deux derniers, des hexasyllabes. La règle de ce lai veut que le dernier vers en strophe compte six syllabes — parmi les dix-sept strophes, on ne trouve qu'une seule exception à cette règle. Les premier et troisième vers de la citation peuvent facilement être dichotomisés en vers séparés de quatre syllabes: «Douce Dame / ki Dieu portas», ce qui les rapprocherait de la structure de la sixième strophe où on lit: «Tu es li fruis / ki Nous conduis». Il serait également utile de séparer le troisième vers pour créer de cette manière l'anaphore de «Vierge». Ainsi, nous pouvons supposer qu'outre les relations entre les vers, les relations entre les strophes aident à dévoiler certains traits litaniques. On a pu observer cette tendance avec l'anaphore «He» qui introduit au niveau des strophes les receveurs successifs de la plainte de la Mère de Dieu. Ici, les invocations ne suivent aucun ordre préétabli, mais l'image de la Vierge apparaît comme achevée quand les titres, qui commencent par l'épithète «Douce», par le nom «Dame», par la construction: «Tu es» suivie d'un nom et d'un adjectif, etc., sont égrenés au sein des strophes et qu'ils s'éclairent mutuellement.

b) Les parties litaniques composées d'un schéma métrique différent de l'œuvre dans laquelle elles ont été introduites

L'analyse suivante se focalise sur les œuvres dans lesquelles les parties litaniques utilisent une versification différente de celle de l'œuvre initiale. À la fin de cette partie, nous examinerons ainsi la façon dont a été composé le lai dans *Mélusine* de Coudrette. Mais avant Coudrette, une certaine tradition d'employer la taille du lai dans la forme de la litanie existait déjà, comme on l'a vu par exemple ci-dessus avec le cas du lai anonyme. L'œuvre principale de la dévotion mariale en France médiévale, le recueil des miracles de Gautier de Coincy, dans lequel les chansons pieuses servent d'intervalles entre les livres des récits, en donne un autre exemple. Nous analyserons également ici deux litanies mariales, l'une insérée dans le miracle de Rutebeuf et la seconde dans *Le Roman dou lis*, que l'on a appelé «Panégyrique de la Vierge en vers» (Castets 1918–1920).

La troisième chanson du premier cycle des miracles de Gautier de Coincy représente le genre du lai. *Roïne celestre* est composée de trois strophes d'une longueur de trente-six vers. Ce qui est le plus important dans notre analyse est la variété métrique de ce lai qui contient des vers de mètres différents, du tétrasyllabe à l'octosyllabe. Cependant, on ne peut pas négliger le fait que dans les lignes qui correspondent à la partie litanique des invocations, une certaine régularité se fait remarquer: celle des exclamations courtes. Les vers qui nomment le personnage de la Vierge Marie sont le plus souvent des pentasyllabes ou hexasyllabes: «Roïne celestre», «Pucele sacree», «Haute damoisele», «Virge beneüree», «Roïne ennouree» (Sullivan 2005: 127–128). Ces apostrophes de la première strophe ne figurent pas dans une séquence mais apparaissent dans des vers éloignés (1 et 6, 21, etc.). Néanmoins, la répétition d'une

structure plus complexe contribue aussi à un effet de litanie dotée de la taille du lai. *Rojne celestre* débute sur l'invocation:

Royne celestre!
Buer fusses tu née.

Ces vers sont partiellement répétés dans les vers 9 et 10:

Royne enourée!
Buer fusses engenrée;

La première strophe se termine aux vers 22–24, comprenant toujours la phrase «buer fusses»:

Mes qui te sert,
Dieu en sert.
Que buer fusses tu née!

La tendance à employer la répétition de parties variées de strophes (le distique, le vers — un élément de ce distique, la clausule du vers) est forte bien que, à ce point, elle ne puisse être reconnue que dans la première strophe. Même si la deuxième et la troisième strophe contiennent des apostrophes et périphrases de Sainte Marie: «Fontaine de grace / Mere Dieu, Marie» (Sullivan 2005: 128, deuxième strophe, vers 1–2), «Rose fresche et clere» (Sullivan: 129, troisième strophe, vers 1), celles-ci sont moins fréquentes. Le couronnement de cette construction sophistiquée a lieu à la fin du lai — tout au long des huit derniers vers, trois invocations apparaissent dans la première, la quatrième et la huitième ligne, alors que des supplications sont assemblées dans la deuxième, la quatrième et la cinquième ligne, toutes soumises à la rime avec le morphème *corde*:

Mère de concorde
Fai ma pais et ma corde.
Pechiez m'a tout tain et merci.
Doiz de douceur, merci, merci.
A ton douz fil me racorde.
Maint descorde
As recordé,
Fonz de miséricorde...

(Sullivan: 130)

«Fons de misericordie», le dernier vers de *Rojne celestre*, correspond à l'apostrophe du vers initial de la deuxième strophe. La clôture est donc assurée par la correspondance à la fois sémantique au niveau des strophes et formelle au niveau des vers.

Pour donner un exemple du vers litanique introduit dans le genre dramatique, citons *Le Miracle de Théophile* de Rutebeuf, où, au moment où Théophile commence sa prière, les quatrains d'alexandrins laissent place à des strophes plus longues et des vers plus courts (des hexasyllabes):

Je n'os Dieu ne ses saintes ne ses sainz reclaimer,
 Ne la tres douce Dame que chascuns doit amer.
 Més por ce qu'en li n'a felonie n'amer,
 Se je li cri merci nus ne m'en doit blasmer.
 Sainte roïne bele,
 Glorieuse pucele,
 Dame de grace plaine
 Par qui toz biens revele,
 Qu'au besoing vous apele
 Delivres est de paine;
 Qu'a vous son cuer amaïne
 Ou pardurable raine
 Avra joie novele.
 Arousable fontaine
 Et delitable et saine,
 A ton Filz me rapele!

(Rutebeuf 2001: 568)

La prière se poursuit avec neuf douzains rimant en aabaabbbabba. L'égalité métrique des vers composant cette «litanie» a donc été conservée, en revanche cet exemple suggère que la forme de la litanie exige une versification différente de celle du mètre assez long du miracle.

Le poème *Li Romans dou Lis* inclut un nombre significatif de strophes différentes tant par leur nombre de vers et la longueur de ceux-ci que par l'arrangement des rimes, il n'est donc pas exceptionnel que la partie dite litanique soit construite sur un mode distinct. Il convient tout de même de remarquer que les vers utilisés ici sont parmi les plus courts (pentasyllabes entre des vers de sept, huit, et dix syllabes). Le fragment qui nous intéresse compte environ cent vers et son but est de préparer le lecteur à la scène de l'Annonciation. La composition repose sur l'alternance de périphrases mariales avec le vers: «C'est le nom Marie» (apparaissant aussi sous la forme «Ou nom de Marie», ou «Le nom de Marie», «Par le nom Marie», «Prent ou nom Marie»). Dans ce cas-là, la proposition de lire ce texte comme une litanie est valide tant par son sujet que par sa forme, similaire au modèle de *responsorium* — *versiculum*:

Estoile marine / Qui point ne s'encline,
 C'est le nom Marie.
 Estoile dou main / Dou regart serain,
 C'est le nom Marie.
 Plus enluminée / Que lune rondec,
 C'est le nom Marie.

(Castets 1918–1920: 35–37)

Le couplet semble être parfaitement complété par une phrase toujours identique, mais comment affirmer que la litanie s'achève à cet endroit? Car ce qui est particulièrement intéressant dans ce roman, c'est le fait que même si le thème de la partie litanique diffère, la répétition ou l'énumération réapparaît parfois au sein du texte, comme dans un fragment semblable à la litanie «au nom de Marie» dont il reprend les procédés stylistiques, et consacré au fils de Dieu:

Jhesus, ce est nom de confort [...],
 Jhesus est nom de medecine [...],
 Jhesus, c'est le nom de pitié,
 Jhesus, c'est le nom d'amitié [...].

(Castets 1918–1920: 47–48)

Mais si dans le fragment consacré à Marie, «C'est le nom Marie» revient tous les trois vers, ici les répétitions n'apparaissent pas de façon régulière.

Conformément à sa nature de roman généalogique, le roman *Mélusine*, terminé par une prière, le lai de Coudrette, doit assurer la bénédiction de toute la famille. On y trouve ainsi la formule: «secours cette lignee si noble et belle, celle de Parthenay». La structure de ce passage comprend une abondance d'éléments essentiels à la litanie, notamment l'énumération des saints avec la répétition de l'épithète «saint» et le parallélisme syntaxique avec l'usage de formules:

Faïctez que nous soyons compris
 Finablement
 Ou regne le Pere et le Filz,
 Ou ciel, et le Saint Esperilz,
 Et sera pardurablement.
 Saint Souvestre, Saint Augustin,
 Saint Mor et saint Severin,
 Saint Martin, Saint Nycholas [...].

(Coudrette 2009: 528)

En outre, la litanie de Coudrette est délimitée par des expressions commençant par «Doux Dieu» qui renvoient au triple *Agnus Dei* et l'ordre d'apparition des personnages invoqués dans les litanies de l'Église est maintenu. La forme des supplications indique l'individualité de celui qui prie: «Je vous supplie», «Je vous requier à haulte aleine».

La taille des vers est variable, quelques vers contiennent un seul mot, une expression courte, deux noms de saints, tandis que d'autres, une phrase complète: tout cela prouve que la règle principale de ce lai est le manque de règles. Les répétitions comme celles évoquées plus haut dans le lai pieux anonyme sont absentes, c'est plutôt l'énumération qui domine.

Comment la forme de la litanie est-elle ici comprise dans la taille du lai? Premièrement, il faut mentionner que le roman de Coudrette est composé d'octosyllabes à rimes plates qui constituent, comme cela a été remarqué au début de cette partie, le mètre commun des paraphrases de litanies dans les langues vernaculaires au Moyen Âge. Seule la litanie ne suit pas cette versification:

Si c'est un descort religieux qui clôt le tout, est-ce qu'il a voulu nous faire comprendre que les parties de son roman ne sauraient pas concorder, comme on serait tenté de le dire en recourant à une paronomase très en vogue depuis Rutebeuf? Ça serait probablement aller trop loin. Mais si le lai, lui aussi, érige des traits métriques tels que l'anisosyllabisme, l'hétérogénéité et la dissymétrie en principe, il n'en serait pas peut-être pas moins légitime d'y voir un signal poétologique et idéologique à la fois. (Wolfzettel 2008: 393)

Contrairement à la liste de titres mariaux de l'*alba* provençale exprimée en décasyllabes, ici la densité de la liste se dissout dans cette pièce polymétrique à l'alternance de vers longs et brefs propre au lai, de manière à ce que les invocations apparaissent comme éparpillées. Celles-ci se caractérisent, fuyant la répétition, par une longueur variable: comme les vers litaniques de ce lai sont composés de trois ou cinq syllabes, leur insertion au sein de l'œuvre composée, rappelons-le, d'octosyllabes, troublerait certainement sa régularité. Enfin, en fonction de la copie, les signes de fin de la litanie (et en même temps de l'œuvre entière) sont divers; citons, parmi les plus importants, le mot «Amen» (Roach 1978: 188, 190, 195, 197–198, 202, 205, 207, 210, 212, 215).

Conclusion

L'histoire de la littérature jusqu'à 1400 nous a montré la justesse de ce que Coudrette énonçait dans *Mélusine*: la taille du lai a souvent été choisie pour les formes litaniques. La forme du lai est la proposition, la réponse et la solution à la question soulevée par Maraud concernant la fin (la finalisation) dans la litanie. Maraud insiste sur le fait que «la mise en œuvre d'une formule répétitive exige la construction d'une clausule efficace» (Maraud 1994: 185), sinon «une série répétitive» reste interminable (Maraud: 182).

Lorsque la litanie copie le schéma métrique de l'œuvre à laquelle elle est intégrée, le point de délimitation peut être difficile à identifier, à moins que la prière ne contienne le signe religieux *Amen*. D'après ce qui précède, il semble que les façons de manifester la singularité de la partie litanique soient nombreuses: dans le poème de Renclus de Moiliens, la réflexion remplace les leçons de morale, dans le dit de Rutebeuf, l'énumération des noms métaphoriques de Marie donne place aux joies, enfin Digulleville dégage un fragment qu'il nomme «complainte» dans son poème allégorique.

Les exemples lyriques prouvent que l'élément litanique peut s'implanter dans des parties différentes, comme au début de l'œuvre (le commencement captivant de *Vera vergena Maria*) ou seulement dans une strophe choisie (celle avec l'anaphore «Flors» de la chanson de Vidal). Quant à l'*alba*, la tendance litanique ne prévaut dans aucune des parties, demeurant un registre qui apparaît et disparaît sporadiquement, touchant des personnages et des images variables.

La délimitation de la litanie est plus claire quand la versification change plusieurs fois dans l'œuvre, comme dans *Li Romans dou lis* où l'on repère facilement la fin, mais la raison pour laquelle la litanie finit à ce moment exact reste inconnue. Cela peut donner l'effet que la litanie est répandue dans toute l'œuvre et qu'elle peut être prolongée dans différentes parties, et donc qu'il s'agit toujours non de la fin, mais d'une suspension de la forme litanique. Néanmoins, quand le lai se différencie du reste d'une œuvre par son schéma métrique, le signe de la fin de la litanie est parfait. Cela semble être la raison pour laquelle Coudrette a employé le lai à la fin de son œuvre. Bien qu'il semble que les signes de fin soient plus forts dans les lais de Gautier de Coincy ou dans les lais anonymes parce qu'ils reprennent la structure des vers du début de la pièce, le fait qui mérite notre attention est que la taille du lai a été choisie pour la Litanie des Saints. Même si l'on a vu comment la forme litanique accueille le genre du lai, celle-ci a lieu dans le cadre de la prière mariale et de la dévotion mariale, qui domine aussi dans les autres genres analysés ici. En se plaçant dans la continuité d'une certaine tendance du lai litanique, Coudrette fait cependant le choix autonome d'en changer le destinataire, ce qui ne doit pas être sous-évalué.

Bibliographie

- Batany Jean (1989), *Un charme pour tuer la mort, la strophe d'Hélinant* [in:] *Farai chansoneta novela. Essais sur la liberté créatrice au Moyen Âge. Hommage à Jean Charles Payen*, Centre de Publication de l'Université, Caen.
- Bayle Marc Antoine (1879), *Anthologie provençale; poésies choisies des troubadours du 10e au 15e siècle*, A. Makaire, Aix.
- Bec Pierre (1977), *La lyrique française au Moyen Âge XIIe–XIIIe s. Contribution à une typologie des genres poétiques médiévaux*, vol. I, Picard, Paris.
- Berger Samuel (1884), *La Bible française au Moyen Âge: étude sur les plus anciennes versions de la Bible écrites en prose de langue d'oïl*, Imprimerie Nationale, Paris.
- Cardenal Peire (1957), *Poésies complètes du troubadour Peire Cardenal (1180–1278)*, éd. R. Lavaud, É. Privat, Toulouse.
- Castets Ferdinand (1918–1920), «*Li Romans dou li*», *panégyrique de la Vierge en vers du XIIIe siècle*, «*Revue des langues romanes*» 60.
- Combarieu Micheline, de (1981), *Les prières à la Vierge dans l'épopée* [in:] *La prière au Moyen Âge (littérature et civilisation)*, Université de Provence, Aix-en-Provence.
- Couldrette (2009), *Mélusine: Roman de Parthenay ou Roman de Lusignan*, éd. M. W. Morris, J.-J. Vincensini, E. Mellen Press, New York.
- Digulleville Guillaume, de (1895), *Le pèlerinage de l'âme*, Nichols and sons, London.
- Hamel Anton Gerard, van (1885), *Introduction* [in:] R. de Moiliens, *Li romans de Carité et Miserere*, F. Vieweg, Paris.
- Histoire de la France littéraire. Moyen Âge–XVIIe siècle* (2006), éd. F. Lestringant, M. Zink, Presses Universitaires de France, Paris.
- Hunt Tony (2007), *Miraculous Rhymes: The Writing of Gautier of Coinci*, Brewer, Cambridge.
- Jeanroy Alfred (1934), *La poésie lyrique des troubadours II*, Didier, Toulouse.
- Krzywkowski Isabelle (2002), *La litanie: une écriture sans fin de la fin* [in:] *Anamorphoses décadentes. L'Art de la défiguration 1880-1914. Études offertes à Jean de Palacio*, éd. I. Krzywkowski, S. Thorel-Cailleteau, P.U.P.S., Paris.
- Lais et descorts français du XIIIe siècle* (1901), éd. A. Jeanroy, H. Welter, Paris.
- Långfors Arthur (1916), *Notice du manuscrit français 12483 de la Bibliothèque Nationale, XXXIX*, vol. 2 [in:] *Notices et extraits des manuscrits de la Bibliothèque nationale et autres bibliothèques*, Imprimerie nationale, Paris.
- Léglu Catherine (2000), *Between Sequence and Sirventes: Aspects of Parody in the Troubadour Lyric*, Legenda, Oxford.
- Les albas occitanes* (2008), éd. C. Chaguinian, H. Champion, Paris.
- Les joies du Gai savoir: recueil de poésies couronnées par le Consistoire de la gaie science (1324–1484)* (1914), éd. A. Jeanroy, Privat, Toulouse.
- Les Prières aux saints en français à la fin du Moyen Âge* (1982), éd. Pierre Rézeau, Droz, Genève.
- Maraud André (1994), *Litanies, rimes, refrain* [in:] *La répétition*, éd. S. Chaouachi, A. Montadon, Université de Clermont-Ferrand, Clermont-Ferrand.
- Meyer Paul (1901), *Prières et poésies religieuses tirées d'un manuscrit lorrain (Arsenal 570)*, «*Bulletin de la Société des anciens textes français*» 27.
- Moiliens Renclus, de (1885), *Li romans de Carité et Miserere*, F. Vieweg, Paris.

-
- Müller Catherine M. (2001), *Pour une poétique de la dénomination dans 'Mélusine' de Jean d'Arras et de Coudrette*, «Le Moyen Âge» CVII [en ligne:] www.cairn.info/revue-le-moyen-age-2001-1-page-29.htm [consulté le 16 août 2016].
- Oroz Arizcuren Francisco J. (1972), *La lírica religiosa en la literatura provenzal antigua*, Pamplona, Excma. Edición crítica, traducción, notas y glosario. Versión revisada para Corpus des Troubadours, 2011 [en ligne:] http://trobadors.iec.cat/veure_d.asp?id_obra=192 [consulté le 16 août 2016].
- O'Sullivan Daniel E. (2005), *Marian Devotion in Thirteenth-century French Lyric*, University of Toronto Press, Toronto.
- Planche Alice (1993), *Aux marges du dit. Un type de parenthèse, l'énumération* [in:] *Narrations brèves. Mélanges de littérature ancienne offerts à Krystyna Kasprzyk*, éd. P. Salwa, E. D. Żółkiewska, Wydawnictwa UW, Warszawa.
- Roach Eléonor (1977), *La tradition manuscrite du «Roman de Mélusine» par Coudrette*, «Revue d'histoire des textes», n°7.
- Romagnoli Patrizia (2008), «*Vostre est toute la journée: les temps du clerc, du seigneur et de la fée dans le 'Roman de Mélusine' de Coudrette*» [in:] *550 ans de Mélusine allemande — Coudrette et Thüiring von Ringoltingen*, éd. A. Schnyder, J.-C. Mühlethaler, Peter Lang, Bern.
- Rutebeuf (2001), *Œuvres complètes: Texte établi, traduit, annoté et présenté par Michel Zink*, Livre de poche (Classiques Garnier), Paris.
- Sadowski Witold (2011), *Litania i poezja. Na materiale literatury polskiej od XI do XXI wieku*, Wydawnictwa UW, Warszawa.
- Seláf Levente (2008), *Chanter plus haut: la chanson religieuse vernaculaire au Moyen Âge*, Honoré Champion, Paris.
- Wolfzettel Friedrich (2008), «*Songe*» et/ou «*histoire*». *Le roman de 'Mélusine' de Coudrette ou le roman conte de fées au carrefour du système générique du Moyen Âge tardif* [in:] *550 ans de Mélusine allemande*, éd. A. Schnyder, J.-C. Mühlethaler, Peter Lang, Bern.
- Zumthor Paul (1982), *Le rythme dans la poésie orale*, «Langue française» 56.
-