

Une polyphonie narrative : pour une description de la structure des *Cent ballades d'amant et de dame* de Christine de Pizan¹

C'est avec un grand raffinement que Christine de Pizan fait se replier sur elle-même en une figure circulaire, une correspondance amoureuse, pour constituer tout autant le récit polyphonique de la malédiction qui mène la dame d'une mort à l'amour à une mort d'amour, qu'une longue et délicate variation sur une forme lyrique : la ballade.

Pour tenter de maîtriser cet ensemble, d'apprécier le travail minutieux de l'auteur sur la variété des formes, de comprendre le développement et la fermeture de sa narration dans ses nuances et ses hésitations, de saisir les voix qui s'expriment dans ces ballades, le lieu d'où elles nous parviennent et le rythme de leur parole, il semble indispensable de se livrer à une sorte de mise à plat de l'œuvre permettant d'en visualiser le plus concrètement possible les structures et les formes.

C'est ce qui nous amène à proposer le tableau suivant que nous complèterons de quelques remarques dans l'espoir, non d'épuiser le commentaire de l'œuvre, mais d'offrir à toute réflexion ultérieure un outil de travail commode et une base solide.

1. — Edition 10/18 par J. Cerquiglini, 1982. On emploiera dans cet article pour des raisons de commodité éditoriale l'abréviation *100 BAD* pour désigner l'œuvre.

«Description» de l'œuvre :

Cf. les cinq pages de tableaux, ci-jointes.

Un chant à deux voix ?

Les locuteurs : qui parle et d'où parle-t-on ?

Détachée de ce qui va être le corps du «récit lyrique» la *ballade-prologue* est de la voix de l'auteur. Auteur et non point narrateur, c'est ce qui se dit clairement dans les premiers vers :

*Quoy que n'eusse corage ne pensée,
Quand a present, de dits amoureux faire,
... ay empris a parfaire
D'un amoureux et sa dame ensemment,
...
Cent balades d'amoureux sentement.*

Ce prologue n'est pas compté dans les cent ballades, non plus que ne le sera le «lay de dame» qui sert d'explicit au volume.

Après quoi cette parole s'efface dès la première ballade devant celle des protagonistes-correspondants.

Ceux-ci se partagent très strictement la parole. Mais *l'alternance des voix* est interrompue, on peut le voir sur le tableau, à plusieurs endroits.

Amour prend la parole «à la place» de la dame pour la ballade 10. Les ballades 32, 39, 47, 62 qui sont des ballades dialoguées «remplacent» respectivement la dame, puis l'amant pour les trois autres cas. La ballade 80, dialoguée toujours, rompt différemment et davantage la régularité de l'échange en se plaçant entre une ballade de la dame et une de l'amant. Les ballades 49 et 50 sont toutes deux des ballades de l'amant.

Cependant si nous faisons le compte, nous arrivons à 47 ballades pour la dame et autant pour l'amant. A quoi s'ajoutent donc une ballade d'Amour et cinq ballades dialoguées.

Pourtant cette parole des deux personnages ne laisse pas de poser *quelques problèmes de point de vue*.

Rappelons ce que dit Genette dans *Figures III*² du «roman par lettres» même si le rapprochement entre les *100 BAD* et ce type de narration ne peut être fait sans mille nuances et précautions.

2. — G. Genette, *Figures III, Voix*, p. 229, Seuil, 1972.

«La principale détermination temporelle de l'instance narrative est évidemment sa position relative par rapport à l'histoire»... «Il faut considérer que la narration au passé peut en quelque sorte se fragmenter pour s'insérer entre les divers moments de l'histoire comme une sorte de reportage plus ou moins immédiat : pratique courante de la correspondance et du journal intime et donc du "roman par lettres"»... «Il s'agit d'une narration à plusieurs instances, et [...] l'histoire et la narration peuvent s'y enchevêtrer de telle sorte que la seconde réagisse sur la première».

Et en effet, à observer les rubriques «locuteur» et «allocutaire» du tableau ci-dessus, on se rend compte de la variété des réponses à apporter à cette question : «d'où parle-t-on ?». En somme, dans quel espace-temps se situent les locuteurs de ces ballades-lettres ? Doit-on parler de narration simultanée, ultérieure ?

Ainsi, considérons les cinq premières ballades : la correspondance y est dialogue au présent, les locuteurs alternent régulièrement, l'amant s'adressant à la dame, la dame à l'amant. L'envoi de la ballade vient soit, en quelque sorte, surdésigner l'allocutaire (Ballades 1 et 5 de l'amant) soit, au contraire souligner un jeu de mise à distance de la part du locuteur qui destine l'envoi à d'autres qu'à l'allocutaire de la ballade (Ballades 2 et 4 de la dame, 3 de l'amant) : la fiction de la correspondance en est déjà troublée. Mais la ballade 6 pose pour la première fois dans le recueil le problème du texte *sans allocutaire désigné*. Le tableau permet de constater la présence relativement fréquente de ce mode d'énonciation. On se trouve alors plutôt dans le cas d'un *journal intime*. La voix qui s'élève dans une sorte de monologue s'exprime au présent et si la ballade est alors le plus souvent commentaire pour soi (48, 49, 50, 51), cri d'angoisse (67) ou de joie (33, 40), sorte d'exutoire pour un trop plein d'émotion intime, elle peut aussi se faire narration apportant à un allocutaire virtuel, le lecteur, une information sur le déroulement de l'histoire (61).

On remarquera aussi que, dans ce qui constitue la deuxième séquence de la diégèse, les ballades sans allocutaire désigné dont le locuteur est la dame alternent avec les ballades-lettres de l'amant. Ainsi est soulignée par la constitution de deux monologues parallèles dont le mode d'énonciation est différent, la surdité de la dame aux prières de l'amant.

Mais il est des cas plus troublants, en ce qui concerne toujours les instances d'énonciation, le lieu et le temps d'où elles profèrent le texte qui nous parvient.

Que sont, ainsi, les *ballades dialoguées* (32, 39, 47, 62, 80) qui ponctuent adieux et retrouvailles ? Qui transcrit pour qui les dialogues qui sont alors action dans une narration qui n'est pas le fait des locuteurs-protagonistes eux-mêmes, si ce n'est une instance narrative qui n'est

plus l'auteur de la ballade-prologue, intervenant à la première personne, mais quelque chose comme le témoin omniscient du récit romanesque classique. La chaîne d'un temps linéaire et l'échange épistolaire jusque là respectée, y compris par les pauses que pouvaient représenter les ballades-monologues sans allocutaire désigné, est comme rompue par l'intrusion du présent immédiat d'un discours-action qui nous suggère tout à coup la perspective d'un récit premier, émis par un narrateur hétérodiégétique, englobant le récit second émis sur le mode de la correspondance et du journal par des locuteurs homodiégétiques.

Observons enfin que, si l'on peut lire *la ballade 87* comme une lettre rédigée ultérieurement au rendez-vous dont il est question, jusqu'à l'envoi, celui-ci transforme la ballade en récit simultané et donc nous ramène à la situation même des ballades dialoguées. La parole y devient action au présent dont le protagoniste ne peut plus être le narrateur.

On peut ajouter que, dans cette variation du point de vue, on croit pouvoir lire, parfois, quelque chose comme un souci de réalisme : la séquence de la première absence de l'amant est à considérer de près dans ce sens : les ballades 55 et 58 y sont les seules véritables « lettres » adressées et reçues face à douze ballades-monologues qui soulignent l'éloignement, le danger des médisants, la difficulté à faire passer un quelconque message à l'Autre : ici la diégèse justifie en somme l'usage d'une forme particulière d'énonciation.

On retire donc finalement de cette observation des instances narratives dans les *100 BAD* l'impression de se trouver devant une exploration par l'auteur des possibilités d'un genre relativement neuf³.

Les allocutaires

Quelques remarques complémentaires peuvent être faites, à partir du tableau, sur les destinataires des ballades.

On pourra y observer, par exemple, l'usage du « tu » et du « vous » chez la dame à différents moments de la diégèse : apparaissant à la ballade 34, le « tu » n'est relayé par le « vous » chez la dame que dans les moments d'alarmes ou de soupçons (42, 55), mais disparaît à partir de la ballade 84 lorsque commencent les véritables querelles (cepen-

3. — Pour une bibliographie sur les *100 BAD* et la place de Christine de Pizan dans la littérature de son temps, on renverra à l'édition de J. Cerquiglini en ajoutant : D. Poirion, *Le poète et le Prince, l'évolution du lyrisme courtois de G de Machaut à Charles d'Orléans*, 1965 et Jodogne, « La ballade dialoguée dans la littérature française médiévale », 1961, dans *Mélanges Guiette*.

dant une occurrence du « tu » est à observer dans une sorte de cri de rage à la ballade 94, dans un emploi qui fait déjà songer à celui de la tragédie racinienne), l'amant, cela ne saurait surprendre, n'emploie que le « vous ».

On jugera aussi d'après le tableau de l'usage fait des *envois* : un jeu assez subtil s'y manifeste dans le choix des dénominations.

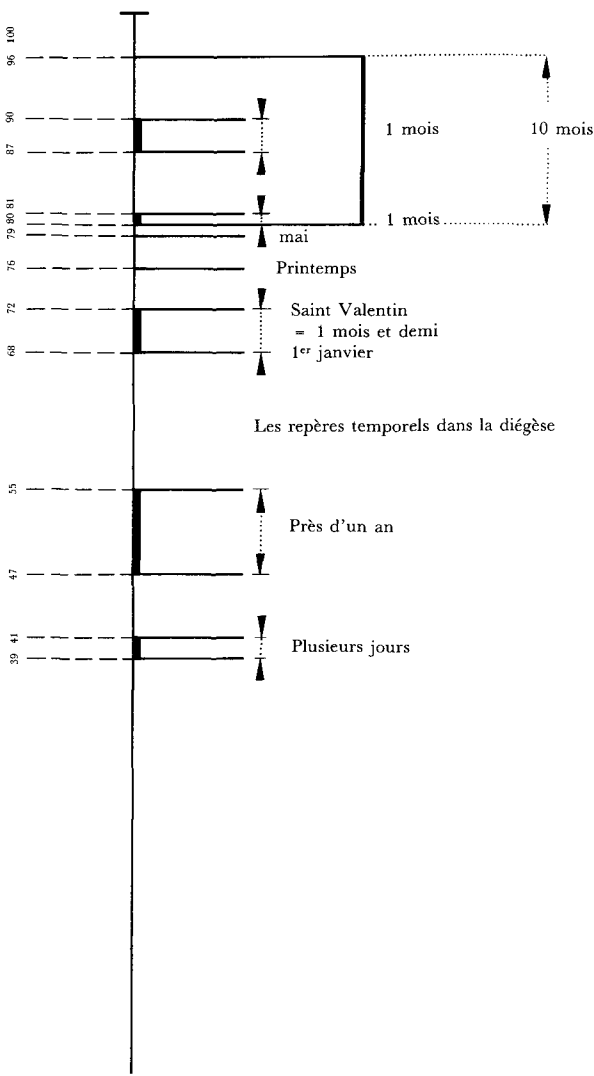
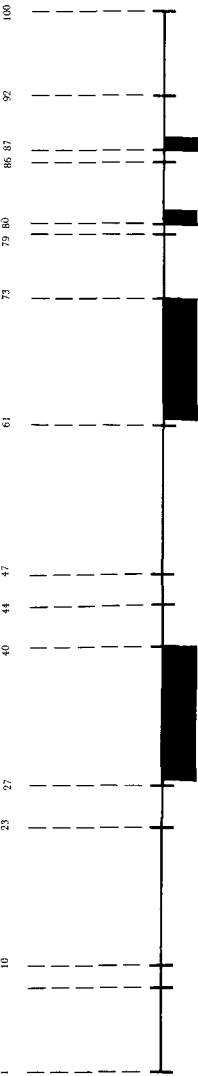
Dans les premiers temps de l'intrigue (ballades 1 à 27), l'amant s'adressant à la dame l'apostrophe sous les noms de « belle » (six fois), « Dame » (deux fois), « très plaisant » (une fois), « Princesse » (une fois). Les deux occurrences de « Prince » dans cette section du texte lui permettent de prendre à témoin de sa souffrance mortelle d'abord, puis de son serment, une autorité qui est évidemment ce Dieu d'amour auquel il s'adresse aussi dans la ballade 9 comme au « Dieu et Prince ». On voit que le choix des dénominations de la dame souligne ici surtout ses qualités sur un ton déjà affectif, et use un peu, mais peu, d'un registre social disant le respect (« Dame »). L'amant veut en quelque sorte forcer le destin.

Dans ce même passage la dame refuse essentiellement de s'adresser à l'amant. Lorsqu'elle le fait (ballades 2, 20, 24), c'est sans apostrophe : le « vous » utilisé dans les strophes est repris dans l'envoi, sans plus, et c'est seulement à la ballade 26, lorsqu'elle accorde son amour qu'elle désigne l'amant dans l'envoi comme « très bel et bon ».

Mais l'autre section intéressante du texte, de ce point de vue, en est la fin (ballades 91 à 100). On constate là une disparition du dialogue d'une ballade à l'autre. La dame s'adresse une fois à Amour (94), une fois à tous, lecteur compris (100 : frères et sœurs). L'amant en appelle aux « amants » (95). On en revient à deux monologues parallèles, pleins de souffrance et de rancœur. Ainsi, si les ballades dans leur entier s'adressent encore à l'Autre, l'envoi trahit la véritable solitude à laquelle chacun est retourné.

Enfin, si l'on considère l'ensemble de l'œuvre, on remarque que chez l'amant lorsque l'envoi commence par une apostrophe à la dame, les termes affectifs l'emportent largement sur les termes à résonance sociale (« Dame » : quatre fois, « Princesse » : une fois, « douce Dame » : deux fois, « douce fleur », « souveraine de toutes », « très belle », « très plaisant » : une occurrence par terme, et surtout : « Belle » : treize fois), tandis que la dame emploie à parts égales « doulz amis » sept fois et « amis » sept fois ainsi que « m'amour » et « très bel et bon » une fois chacun. La variété est donc plutôt du côté de l'amant. Enfin les envois des ballades de la dame s'adressent assez souvent à l'amant par « vous » dans aucune apostrophe et jamais elle ne le désigne par une apostrophe à caractère social. Ainsi peut-on voir dans leur relation les traces de la situation d'amour courtois.

 moments de bonheur



Structure de la diégèse

Le tableau manifeste assez clairement *le découpage en séquences* de la diégèse pour qu'on n'y revienne pas.

Cependant une opération supplémentaire pourrait être ce quelque intérêt pour le commentaire des intentions de Christine de Pizan. En matérialisant les séquences sur un axe du récit constitué par les cent ballades, nous pouvons faire apparaître en les soulignant d'un trait gras *les moments de bonheur* sans mélange... et juger de leur brièveté (cf. feuille suivante).

Par ailleurs il semble utile de fournir les éléments nécessaires à *l'observation de la durée* en proposant un second axe sur lequel on pourra lire les rapports du temps de l'histoire et du temps du récit.

Remarquons l'extrême irrégularité de la distribution des jours sur cet axe : « plusieurs jours » s'écoulent le temps de trois ballades, un an est représenté par neuf autres. En dix mois, à la fin de leur liaison, les amants s'envoient seize ballades. Ce ne sont plus alors les mers à franchir qui représentent l'obstacle mais les querelles et les soupçons.

Mais il y a aussi des incertitudes dans ce calendrier : comment estimer la deuxième absence de l'amant ? (ballades 77 à 80). Ainsi ne saurait-on dire ce que peut durer cet amour, d'autant que plus du premier tiers du « récit » est dépourvu de référence temporelle précise. On pourrait donner un sens à ces silences : les temps heureux ne se comptabilisent pas, mais peu importe la durée du bonheur puisque lui succèdent toujours ces jours que l'on ne compte que trop précisément : ceux de l'absence et du malheur.

On peut aussi avancer que le traitement du temps dans le recueil marque les limites de l'aspect narratif de l'œuvre, l'expression lyrique de la joie ou de la souffrance d'amour restant l'essentiel et ayant avant tout une durée intérieure.

Le tableau vise aussi à rappeler à une réflexion sur *le choix des formes lyriques en fonction des événements de la diégèse*.

Nous attirons seulement l'attention sur un certain nombre de phénomènes qu'il rend plus apparents :

Les strophes ont entre sept et dix vers, les strophes les plus longues sont assez peu utilisées par Christine dans ce recueil. On peut considérer qu'elles sont concentrées (ballades 36, 37, 38) à la fin de la période de grande joie, permettant développements didactiques et méditations heureuses. Deux autres occurrences de strophes de dix vers sont apparemment moins significatives (ballades 31 et 46).

Quant aux mètres, le décasyllabe l'emporte de loin : seul ou en composition avec un autre mètre, on le trouve dans cinquante deux bal-

lades. L'heptamètre le suit avec trente-huit occurrences dont quinze dans des « ballades carrées » de sept heptasyllabes, tandis que dix poèmes emploient l'octosyllabe, seul neuf fois et avec un vers de quatre syllabes une fois.

La première série de poèmes traduisent la joie des amants (ballades 28 à 39) est remarquable en ce qu'elle rassemble des ballades dont les strophes ont toutes les dimensions, de sept à dix vers, mais dont la métrique est très variée. Lorsqu'ailleurs l'auteur utilise plusieurs mètres dans une même strophe, c'est en plaçant un vers plus court à peu près au milieu de la strophe (ballades 46, 48 ou 51, 52). On doit donc remarquer le schéma choisi pour les ballades 28 à 40 : rythmes impairs, alternances variées, usage de vers très courts (trois syllabes). La joie est ici exprimée par le bondissement des rythmes, leur palpitation. Observons que la deuxième période de bonheur après le premier retour de l'amant est beaucoup plus calme : aucune strophe qui présente des vers de longueurs différentes, plusieurs strophes « carrées » : c'est une joie paisible, qui n'est plus celle de la découverte mais celle de l'assurance.

Lorsqu'arrive le temps du malheur, on constate lors de la première et longue absence de l'amant, par exemple, l'usage de strophes de décasyllabes interrompues, brisées en leur cœur, par un mètre plus court (quatre ou sept syllabes), comme s'il y avait là une figure de l'harmonie rompue, de la défaillance intérieure. Mais à la fin, alors que gronde la jalousie, que fusent les insultes et les reproches, et à deux exceptions près seulement (ballades 88 et 91), une absolue régularité des mètres règne. Les variations semblent donc réservées à l'agitation du bonheur, les inquiétudes, les amertumes de l'âme étant comme contraintes dans la sagesse des formes.

Des schémas adoptés pour la *disposition des rimes*, on ne peut guère dire que la vérité, la virtuosité. Si, dans la grande majorité des cas, Christine de Pizan respecte la présence des rimes alternées dans la tête de ballade, il est un moment du recueil où elle se permet en cette matière toutes les fantaisies, et c'est encore, bien sûr, le passage de la plus grande allégresse des amants. Là, nous avons une succession de combinaisons hardies, variations sur le chiffre trois : aaabaaab (28), aaabbbccc (30), abcabcd (35), sur le chiffre deux : aabbccdd (29), ababccdd (32), variation par retournement : aaaabbbba (31), à quoi on peut ajouter une strophe qui semble être un résumé de toutes les combinaisons : abbaccdede (37), et une strophe que seule Christine de Pizan a utilisée dans une ballade : abcdeabcde (36).

Mais il faut encore à des reprises de mots, des jeux sur les homonymes : ne prenons pour exemple à des reprises de mots, des jeux sur les homonymes : ne prenons pour exemple que la ballade 23 et ses combinaisons sur « voye » (« avoye », « envoye »). Les refrains sont aussi

le lieu privilégié de la virtuosité. Sur un ou sur deux vers, ils sont amenés par des effets variés sur le sens des strophes. Dans la ballade 62, par exemple, le refrain de deux vers est précédé dans chaque couplet du mot « party » (dans trois sens et emplois différents) tandis que dans l'envoi « depparty » remplace « party ».

Le tableau rend enfin sensible la prédominance des envois de quatre vers. Peut-on avancer que la proportion des envois plus brefs (ceux vers) qui croît dans les deux dernières séquences de la diégèse, ainsi que l'absence d'apostrophe dans tous ces envois brefs soulignent la sécheresse du ton, l'amertume des sentiments exprimés dans les ballades correspondantes ?

Restait à considérer le « lai mortel » qui clôt le récit comme la ballade-prologue le précédait, l'ouvrait. Il en diffère semble-t-il sensiblement si l'on considère le point de vue : la dame elle-même en est le locuteur et Amour l'allocutaire. Cependant cette figure de la dame meurtrie par la fatalité d'un amour trompeur n'est plus tout à fait, peut-être, celle de la protagoniste du récit polyphonique précédent : capable de faire l'historique de sa destinée d'en tirer en suivant les règles d'une savante rhétorique et de l'érudition leçons et sujets de méditation, n'est-elle pas bien plutôt le double de cette femme-auteur qui affirme dans le prologue savoir que l'amour « main mal [...] fist traire » à ses personnages ?

Nous affirmerions volontiers que la voix de la dame protagoniste du récit lyrique s'éteint avec le dernier vers de la centième ballade et que Christine relaye son personnage en prenant à son compte ses malheurs pour refermer son œuvre sur elle-même du « commencement » au « lay de dame ».

Pur exercice de virtuosité, si l'on considère sa structure et ses formes poétiques, le lai permet pourtant aux femmes de garder la parole, qu'elle annoncent l'écriture à venir ou le silence de la mort même et nous amène par une dernière ambiguïté du point de vue à prendre conscience de la délicatesse d'une polyphonie qui dépasse de loin le simple duo, et de l'importance de Christine de Pizan dans les recherches entreprises depuis Guillaume de Machaut sur les formes lyrico-narratives.

Françoise PARADIS

[illegible]

BALLADE N°	20	21	22	23	24	25	26	27	28	29	30	31	32	33	34	35	36	37	38	39	
Nombre de vers par strophe	7	8	9	7	9	9	8	8	8	8	9	10	8	8	8	8	10	10	10	9	
Mètres	7	10 10 10 10 4 10 4 10	7	10	7	10	10	8	10 10 10 4	7 3 7 3 7 7 3	7 7 3 7 7 3	7 7 7 7 7 4	10 3 7 8 8 8	10 10 10 10 8 7 8	7	3 4 7 4 7 3 7	8 4 4 8 4 8 8	8	10	4 10 10 10 10 10 10	7
Disposition des rimes	a a b c c	a b a b c c d d	a b a b c c d c d	a b a b c c	a b a b c c d c d	a b a b c c d c d	a b a b c c b c	a b a b c c d c	a a a b a a c d b	a a b c c d c d	a a b b b c c c	a a a b b c d a	a b a b c c d d	a b a c d c	a a b c c d d	a b c a b c d d	a b c e a b c d e	a b a c c d e	a b a c c d e	a b a c c d e	
Locuteur : l'Auteur																					
Locuteur : l'Amant		x		x		x		x		x		x	x	x		x		x		x	
Locuteur : la Dame	x		x		x		x		x		x		x		x		x		x	x	
Locuteur : Amour																					
Allocutaire : Amour									*												
Vous		x		x		x		x		x		x	x	x		x		x		x	
La Dame Tu																					
Allocutaire Vous	x				x		x		x				x						x		
l'Amant Tu															x		x			x	
Ballade sans allocutaire désigné (ou : un tiers)			x								x			x				x			
Ballade dialoguée													x							x	
Ballade * à l'occasion de *																					
Envoi : Nombre de vers	4	4	4	2	4	4	4	4	5	4	3	6	4	4	4	2	2	4	4	4	
Envoi : mètres	7	4 10 4 10	7	10	7	10	10	8	4 10 7 10 4	3 7 7 3	7 7 3	4 7 7 4	8	7	3 7 3 7	8	8	10	10	7	
Envoi : Destinataire désigné par l'apostrophe :		Belle	Prince	Belle		Prince	Très bel et bon	Dame	doulz amy		Prince	Belle		Prince		Dame		douce fleur	doulz ami	doulz ami	
Diégèse : Détermination des séquences				La Dame accorde son amour Serment de l'Amant et remerciements de ce dernier					Grande joie des deux amants Protestations d'amour												

BALLADE N°	60	61	62	63	64	65	66	67	68	69	70	71	72	73	74	75	76	77	78	79
Nombre de vers par strophe	8	7	8	8	8	7	7	7	7	7	7	7	8	7	8	8	7	7	7	7
Mètres	7	10	8	8	8	7	10	10	10	7	10	7	10	10	10	8	10	7	10	8
Disposition des rimes	a b a b c d c d	a b a b c c	a b a b c d c d	a b a b c d c d	a b a b b c c c	a b a b b c c c	a b a b b c c c	a b a b b c c c	a b a b b c c c	a b a b b c c c	a b a b b c c c	a b a b b c c c	a b a b c d c d	a b a b b c c c	a b a b b c d c d	a b a b b c c c	a b a b b c c c	a b a b b c c c	a b a b b c c c	
Locuteur : l'Auteur																				
Locuteur : l'Amant	x		x		x		x		x		x		x		x		x		x	
Locuteur : la Dame		x	x	x		x		x		x		x		x		x		x		x
Locuteur : Amour																				
Allocutaire : Amour									*											
Vous			x		x		x		x		x		x		x		x			
La Dame Tu																				
Allocutaire Vous																				
l'Amant Tu			x	x				x		x			x		x		x		x	
Ballade sans allocutaire désigné (ou : un tiers)	x	x				x						x							x	
Ballade dialoguée			x																	
Ballade * à l'occasion de *									1er de l'an	1er de l'an			st Val.	st Val.					bon soir	Mai
Envoi : Nombre de vers	4	2	4	4	4	4	4	2	2	2	2	4	4	2	4	4	2	4	2	2
Envoi : mètres	7	10	8	8	8	7	10	10	10	7	10	7	10	10	10	8	10	7	10	8
Envoi : Destinataire désigné par l'apostrophe :	de beauté l'exemplaire	m'amour	Belle Amis	amis	Belle et sage			amis	douce Dame		Belle		souveraine de toutes	amis	ma douce Dame chère	doulz ami	Belle			mon amy
Diégèse : Détermination des séquences :	Nouvelles joies d'amour sans mélange															Difficultés et ombres au tableau				

BALLADE N°	80	81	82	83	84	85	86	87	88	89	90	91	92	93	94	95	96	97	98	99	100
Nombre de vers par strophe	7	7	8	7	8	7	8	8	9	7	8	8	9	7	8	8	7	7	7	7	8
Mètres	7	7	10	7	10	10	10	7	10 10 10 10 10 4 10 10 10 10	8	10	10 10 10 8 8 10 10	10	10	10	10	10	7	7	10	7
Disposition des rimes	a b a b c c	a b a b c c	a b a b c d	a b a b c c	a b a b c d	a b a b c c	a b a b c d	a b a b c d	a b a b c c d	a b a b c c	a b a b c c	a b a b c c d	a b a b c c d	a b a b c c	a b a b c c	a b a b c c	a b a b c c	a b a b c c	a b a b c c	a b a b c c	a b a b c c
Locuteur : l'Auteur																					
Locuteur : l'Amant	x	x		x		x		x		x		x		x		x		x		x	
Locuteur : la Dame	x		x		x		x		x		x		x		x		x		x		x
Locuteur : Amour																					
Allocataire : Amour																					
Vous La Dame Tu	x	x		x		x		x		x		x		x		x		x			
Allocataire Vous l'Amant Tu	x				x		x		x		x										
Ballade sans allocataire désigné (ou : un tiers)																					
Ballade dialoguée	x																				
Ballade "à l'occasion de "																					
Envoi : Nombre de vers	4	2	4	2	2	4	4	4	5	2	4	2	4	2	4	4	2	2	2	2	4
Envoi : mètres	7	7	10	7	10	10	10	7	10 10 10 10 10	8	10	10	10	10	10	10	10	7	7	10	7
Envoi : Destinataire désigné par l'apostrophe :	Amis		Amis		Amis	toute belle courtoise					douz amis		Prince		Amours	Amours					Frères et sœurs
Diégèse : Détermination des séquences	Retrou- vaillées heureuses	Nouvelles ombres au tableau						Retrou- vaillées heureuses	Amertumes et disputes						Accusations et rupture définitive						

LAI DE DAME - 24 Stroches métriques