



HAL
open science

La lyre "Lesbienne" : lyrisme et élégie dans la poésie de Louise Labé

Benedikte Andersson

► **To cite this version:**

Benedikte Andersson. La lyre "Lesbienne" : lyrisme et élégie dans la poésie de Louise Labé. Loxias, 2024, Conférences d'agrégation 2024, 83. hal-04484694

HAL Id: hal-04484694

<https://hal.science/hal-04484694>

Submitted on 29 Feb 2024

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial 4.0 International License

La lyre « Lesbienne » : lyrisme et élégie dans la poésie de Louise Labé

Benedikte Andersson - ALITHILA - Université de Lille :

Résumé

L'ouverture du *canzoniere* labéen par le récit mythique du don de la lyre de Sapho par Apollon possède un enjeu considérable. Elle n'engage pas seulement la revendication du modèle de Sapho mais également un programme poétique complexe qui vise à négocier la consécration d'une voix poétique singulière par sa qualité féminine. Cette couleur féminine, qui trouve son expression dans la matière métrique, mélodique et rythmique du vers, se caractérise par une tension oxymorique en ce qu'elle unit dans une discordante harmonie accords lyriques et plainte élégiaque. Parce que cette qualité esthétique est intrinsèquement liée à la construction d'une énonciation féminine, sonnets et élégies se distinguent par leur porosité générique, échangeant leurs matières, leurs thèmes, leurs intertextes, leurs rythmes, leurs mélodies.

Mots-clefs : lyrisme, élégie, Sapho, Ovide, héroïde, versification, écriture féminine.

La partie poétique des *Euvres* de « Louise Labé » s'ouvre avec l'élégie I sur le don par Apollon de la « lyre, qui les vers / Soulait chanter de l'Amour Lesbienne¹ », imbriquant par là, au seuil du *canzoniere*, le lyrique et l'élégiaque. Si la référence à Sapho pour définir la poétique de l'élégie labéenne s'entend aisément au regard du modèle intertextuel des *Héroïdes*, dont l'influence sur les élégies des *Euvres* a bien été soulignée par les divers commentateurs², en revanche, la présence d'une « lyre » dans le cadre élégiaque est plus étonnante, car elle ne coïncide pas avec l'imaginaire générique symbolisé par l'instrument. Dans l'héroïde que lui consacre Ovide, Sapho explique justement que la lyre se tait face à la douleur :

Tu te pourras ores émerveiller
Pourquoy je veus maintenant travailler
A faire vers piteus et lamentables,
Fuyant cantiques souëfz et delectables :
Comme ainsi soit que soye à chantz liriques
Plus ententiue qu'à vers melancoliques,
Or est venu certes le tems et l'heure
Que m'amour faut, que je regrette et pleure.
Là servira à mon mal soufretus
Elegie, qui est stile piteus.
Rien n'e [sic pour ne] feroit à si langoureux termes
Le son du lutz pour apaiser mes larmes.
[...]
Melencolie, dueil et gemissement
Perturbent tout le mien entendement.
Mon sens premier et vertu authentique

¹ Voir Louise Labé, *Œuvres*, éd. Michèle Clément et Michel Jourde, Paris, Flammarion, « GF », 2022, p. 156, v. 14-15.

² Voir par exemple les annotations des divers éditeurs des *Euvres*, Enzo Giudici, (*Œuvres complètes*, éd. E. Giudici, Genève, Droz, 1981), Mireille Huchon (*Œuvres complètes*, éd. M. Huchon, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2021), Michèle Clément et Michel Jourde (*Euvres*, éd. M. Clément et M. Jourde). Voir également, Daniel Martin, « Les *Élégies* de Louise Labé. Le faix d'Amour et le faix de l'écriture », *Études Littéraires*, 27, 2, 1994, p. 39-52 ; Benedikte Andersson, « L'élégie féminine selon Louise Labé », in *Les Euvres de Louise Labé*, éd. Marie-Madeleine Fragonard, Pascal Debailly et Jean Vignes, *Cahiers Textuel*, 28, 2005, p. 131-147 et Michèle Clément, « Du nouveau sur l'élégie II de Louise Labé : écrire d'après un modèle latin, français ou italien ? », in Gautier Amiel, Jérôme Laubner et Adeline Lionetto (dir.), *Les Œuvres de Louise Labé, Le Verger*, bouquet XXVII, déc. 2023, partie 3/14 : <https://cornucopia16.com/blog/2024/01/02/michele-clement-du-nouveau-sur-lelegie-ii-de-louise-labe-ecrire-dapres-un-modele-latin-francais-ou-italien/>.

Plus ne répond au son de ma musique.
Par grand douleur mon plectre ores se tait,
Ma harpe est sourde, son chant plus ne me plait³.

La traduction française d'Octovien de Saint-Gelais (revue par Charles Fontaine) de la pièce en question, remplace le « *barbitos* » et son équivalent la « *lyra* » par « lutz » (pour « luth ») et « harpe », donnant une transposition moderne des instruments antiques. Mais l'adjectif « lirique » traduit précisément le latin « *lyricus* » pour expliciter l'enjeu des instruments en termes de genre poétique. À la différence du chant lyrique, et selon l'étymologie de son nom, l'élégie est consacrée à « dire hélas⁴ ». Dans les *Euvres* de Louise Labé, les élégies se nouent en l'occurrence, selon leur variante qu'est l'héroïde ovidienne, sur le vide suscité par l'abandon amoureux, dans la distance de la désertion de l'Ami. Le poème lyrique, en revanche, comme en témoigne l'identité de son dieu tutélaire, Apollon, donateur de la lyre, célèbre, dans ses accords, l'harmonie d'un monde admirable. Ainsi, en 1550, Ronsard écrit-il : « c'est le vrai but d'un poète Lirique de célébrer jusques à l'extrémité celui qu'il entreprend de louer⁵. » Cette différence de registre entre l'élégie et le poème lyrique rend cette lyre inaugurale dans l'élégie I difficile à comprendre, à moins de considérer que l'instrument ne constitue un emblème de l'ensemble de la poésie labéenne dès lors caractérisée, comme l'héroïde XV « De Sapho à Phaon », par une porosité du lyrique et de l'élégiaque⁶. Je me propose de montrer en quoi la lyre « Lesbienne » inaugurale annonce la présence d'une puissance lyrique au cœur des trois élégies des *Euvres* de Louise Labé et signale également que cette alliance du lyrique et de l'élégiaque se conserve dans les sonnets. Une telle imbrication s'éclaire au regard de l'interprétation néo-platonicienne de la *concordia discors*. Elle se manifeste, dans les *Élégies*, à travers la mise en place d'un contrepoint lyrique, rythmique et mélodique, qui se superpose à la plainte élégiaque et, dans les *Sonnets*, entre autres, par la perpétuation de traits poétiques et esthétiques propres au genre de l'élégie en général et aux élégies labéennes en particulier. Surtout, la métaphore musicale du sonnet XII permet de donner sens à certaines particularités métriques des vers labéens et notamment d'interpréter le traitement singulier du -e féminin comme le ressort d'une modulation à la fois féminine et élégiaque de la voix poétique.

La lyre, donnée par Apollon dans l'élégie I, ne se retrouve pas telle quelle dans les sonnets, mais sous la forme modernisée du luth, tantôt dans les mains de la poétesse, tantôt dans celle d'un Ami aux traits apolliniens. Cette distinction valide l'hypothèse d'une modulation lyrique de l'élégie et d'une variation de cette modulation dans le sonnet. Néanmoins, le luth possède bel et bien une composante mythique dans le sonnet X par exemple. Quand il en joue, l'Ami au « blond chef couronné / D'un laurier vert » « pourrait à [l]e suivre contraindre / Arbres et rocs » et cela contribue à « [l]e [faire] être aimé⁷ ». Cette magie orphique qu'exerce un musicien à la silhouette apollinienne correspond de fait à la puissance d'attraction de l'amour telle qu'elle est décrite par Ficin dans la sixième « Oraison » de son *Commentaire du Banquet* : « Mais pourquoy estimons nous qu'Amour soyt *enchanteur* ? Pource que toute la force d'enchanterie consiste en Amour. L'oeuvre d'enchanterie est attraction d'une chose de l'autre [...]⁸. » Une telle interprétation fait écho au traitement du luth dans le sonnet

³ Ovide, *Les XXI. Epistres d'Ovide*, trad. Charles Fontaine et Octovien de Saint-Gelais, Lyon, Jean de Tournes et Guillaume Gazeau, 1556 (éd. numérique par Sandra Provini, Léopold Boyer, Yanet Hernández, Élise Rajchenbach et Paul Gaillardon : http://chfontaine.huma-num.fr/textes/epistres_ovide), XXI, p. 407-408, v. 11-22 et p. 424, v. 472-477 (« *Forsitan et quare mea sint alterna requiras / Carmina, cum lyricis sim magis apta modis. / Flendus amor meus est ; elegia flebile carmen ; / Non facit ad lacrimas barbitos ulla meas. / (...) dolor artibus obstat / Ingeniumque meis substitit omne malis. / Non mihi respondent veteres in carmina vires ; / Plectra dolore jacent, muta dolore lyra [est].* » Ovide, *Héroïdes*, éd. et trad. Henri Bornecque, Paris, Les Belles Lettres, 1928, XV, p. 92, v. 5-8 et p. 98, v. 195-198).

⁴ « ἔλεγεῖν ». Voir Augustin Sabot, « L'élégie à Rome : essai de définition du genre », in *Rencontres avec l'Antiquité classique. Hommages à Jean Cousin*, Besançon, Université de Franche-Comté, 1983, p. 133-143.

⁵ Ronsard, *Les Quatre Premiers Livres des Odes*, in *Œuvres complètes*, éd. Paul Laumonier, STFM, t. 1, 1931, « Au Lecteur », p. 48.

⁶ Voir Jacqueline Dangel, « Réécriture topique en réception polyphonique : Sapho lyrique revisitée par Ovide élégiaque (Héroïde XV) », *Latomus*, 67/1, 2008, p. 114-129.

⁷ Louise Labé, *Œuvres*, p. 189, s. X, v. 1-2, v. 2-3 et v. 9.

⁸ Marsile Ficin, *Le Commentaire de Marsille Ficin, Florentin, sur le Banquet d'amour de Platon*, trad. Symon Sylvius dit

et des instruments à cordes qui lui sont apparentés dans la poésie courtoise du Moyen Âge. Martine Clouzot relève en effet l'enjeu que représente l'instrument de musique, luth ou harpe, pour figurer et expliquer le sentiment amoureux :

L'instrument remplit une fonction essentielle entre les deux amants, car il est un élément constitutif de l'amour courtois dans la lyrique médiévale. En effet, le fait que les représentations des amants intègrent presque systématiquement un ou deux instruments de musique paraît significatif de la valeur symbolique des cordes. En effet, depuis Isidore de Séville [*Etymologies*, III, 22, 6] qui a emprunté à Cassiodore [*Variarum libri*, II, 40] le jeu étymologique autour des mots latins *chorda* (la corde) et *cor, cordis* (le cœur), les théoriciens comme les poètes médiévaux ont beaucoup joué sur le sens des deux termes⁹.

Ainsi, à partir d'un jeu étymologique fort ancien, les cordes de l'instrument lyrique constituent le « *medium* de l'amour¹⁰ » et leur musique suscite et exprime l'union des cœurs, dont l'élégie déplore l'échec. La présence insistante du luth dans les *Euvres* de Louise Labé, que souligne Jean Vignes, attentif au fait que les deux protagonistes amoureux sont des musiciens¹¹, peut s'interpréter comme le souvenir de cette fonction de l'instrument à cordes dans la lyrique médiévale, et ce, d'autant que le jeu de mots fondateur en est attesté dans un contexte proche : en témoigne par exemple le dizain 344 de *Délie*¹².

Selon le néo-platonisme de Ficin, c'est ce même principe d'attraction, qui s'exerce à l'échelle de l'univers, qui garantit l'ordre harmonieux du monde :

Et qu'Amour mutuel est cause de l'unité des parties. Ce que facilement on peut veoir aus humeurs de noz corps et elements du monde : par l'accord desquelz (comme dit Empedocles Pythagoricien) et le monde, et nostre corps est maintenu, et par discors, est rompu, et dissipé. Et la vicissitude de paix et amour leur donne concorde¹³.

La référence à « Empedocles », philosophe de l'union des contraires, signale que le principe de la *concordia discors* est à l'œuvre dans cette conception de la « concorde », tandis que le rappel de la théorie pythagoricienne confère à cette puissance d'attraction magique un soubassement mathématique, qui s'exprime, dans la traduction française, à travers l'imaginaire musical de l'« accord ». Une telle conception se trouve dans le sonnet XXII des *Euvres* à travers l'évocation de « la puissante harmonie¹⁴ » d'un cosmos amoureux, mais surtout cette philosophie semble bien être celle que professe Apollon, dieu de la lyre, dans le *Debat de Folie et d'Amour*. Pour lui, « tout l'Univers ne tient que par certaines amoureuses compositions¹⁵ » dans une concorde universelle et,

Jean de La Haye, éd. Stephen Murphy, Paris, Champion, 2004, VI, 10, p. 135.

⁹ Martine Clouzot, « Le poète à la lyre, figure de la création poétique et musicale aux XIII^e et XIV^e siècles », in Sophie Cassagnes-Brouquet et Martine Yvernault (éd.), *Poètes et artistes. La figure du créateur en Europe au Moyen Âge et à la Renaissance*, Limoges, Presses Universitaires de Limoges, 2007, p. 158.

¹⁰ Martine Clouzot, « Le poète à la lyre, figure de la création poétique et musicale aux XIII^e et XIV^e siècles ».

¹¹ Jean Vignes, « Louise Labé luthiste lyonnaise. Poésie et musique dans les sonnets de Louise Labé », in Gautier Amiel, Jérôme Laubner et Adeline Lionetto (dir.), *Les Œuvres de Louise Labé, Le Verger*, bouquet XXVII, déc. 2023, partie 8/14, p. 3 : <http://cornucopia16.com/blog/2024/01/02/jean-vignes-louise-labe-luthiste-lyonnaise-poesie-et-musique-dans-les-sonnets-de-louise-labe/>

¹² Voir Maurice Scève, *Délie objet de plus haulte vertu*, éd. E. Parturier avec introd. et bibliographie par Cécile Alduy, Paris, Classiques Garnier, « S. T. F. M. », 2001, d. 344, p. 235-236 et Cynthia Skenazi, « L'harmonie dans la *Délie* : musique et poésie », in Jerry C. Nash (éd.), *A Scève Celebration. Délie 1544-1994*, Saratoga (Californie), ANMA Libri, 1994, p. 97. Au Moyen Âge, le jeu de mots se prolonge autour du verbe « recorder », comme nous l'a fait remarquer Stéphanie Le Briz que nous remercions vivement. Ce thème du souvenir, de la réminiscence est bien associé à l'écriture dans l'épître liminaire à Clémence de Bourges (nous renvoyons à l'étude d'Élise Rajchenbach donnée le même jour que notre communication). La composante néo-platonicienne en est alors dénoncée par le souvenir intertextuel des *Azolains* de Bembo : voir Louise Labé, *Œuvres complètes*, éd. Mireille Huchon, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2021, p. 454, note 18 de la p. 5. Pour le jeu de mots avec « cor(p)s », voir *infra*. Ces jeux verbaux font aussi écho au surnom « La Belle Cordière ». Sur ce surnom, voir Mireille Huchon, *Louise Labé. Une créature de papier*, Genève, Droz, 2006, p. 125-139. Les archives de la banque Salviati, étudiées par Michèle Clément et Michel Jourde, attestent pour Louise Labé le surnom de « La Cordière » : voir le site de Michèle Clément et Michel Jourde, « Que sait-on des *Euvres de Louïze Labé Lionnoïze* ? (1555) », « Les noms de Louise Labé » : <https://ell11555data.huma-num.fr/publication/un-nom-dautrice-louise-labe/les-noms-de-louise-labe>

¹³ Marsile Ficin, *Le Commentaire de Marseille Ficin*, III, 2, p. 71.

¹⁴ Louise Labé, *Œuvres*, éd. Michèle Clément et Michel Jourde, s. XXI, p. 205, v. 9.

¹⁵ Louise Labé, *Œuvres*, éd. Michèle Clément et Michel Jourde, *Debat*, V, p. 94.

pourrait-on ajouter, musicale. En effet, le terme « composition » est bien en usage dans des traités de musique de la Renaissance afin de désigner la construction harmonique¹⁶. Cette concorde cosmique possède, comme chez Ficin, un caractère dynamique : « [...] si [les amoureuses compositions] cessaient, l'ancien Abîme reviendrait¹⁷ », précise Apollon. La musique du monde dompte l'« Abîme » ; elle se construit, comme dans la philosophie d'Empédocle, contre une force antagoniste toujours sous-jacente, qui, pour Apollon, s'incarne dans Folie, représentée par Mercure.

Si, dans le néo-platonisme, l'amour permet à la fois de comprendre la puissance d'attraction de l'harmonie lyrique et l'harmonie qui régit le monde, ce sont les lois arithmétiques qui garantissent un tel fonctionnement. Dans l'ouverture, néo-platonicienne, de son *Art poétique*, Thomas Sébillet fait ainsi le lien entre poésie, ordre cosmique et arithmétique :

Pourtant appelait Platon les Poètes enfants des dieux : le père Ennius les nommait saints, et tous les savants les ont toujours appelés divins comme ceux qui nous doivent être singulièrement recommandés à cause de quelque don divin et céleste prérogative, laquelle est clairement montrée par les nombres dont les Poètes mesurent leurs carmes, la perfection et divinité desquels soutient et entretient l'admirable machine de cet univers, et tout ce qu'elle clôt et contient¹⁸.

Ainsi poésie inspirée et cosmos sont-ils pensés comme régis par les mêmes lois numériques.

Celles-ci peuvent s'interpréter, pour la poésie, en termes de régularité métrique. La poésie lyrique, définie par une qualité musicale qui s'exerce dans la forme même du poème, est particulièrement propre à représenter une telle conception. Par exemple, dans la logique de la restauration de l'ode antique, elle correspond dans ces années-là à une métrique strophique régulière, tenant notamment compte du genre des rimes, et que Ronsard nomme « mesure à la lyre »¹⁹ en 1550. Une telle poétique s'oppose à celle de l'élégie, en général composée de distiques à rimes plates. Ainsi, en 1548, Sébillet écrit-il :

Or si tu requiers exemples d'Élégies, propose-toi pour formulaire celles d'Ovide écrites en ses trois livres d'Amours : ou mieux lis les élégies de Marot : desquelles la bonne part représente tant vivement l'image d'Ovide qu'il ne s'en faut que la parole du naturel. [...] Prends donc l'élégie pour épître Amoureuse : et la fais de vers de dix syllabes toujours : [...] [et] retiens la rime plate pour plus douce et gracieuse²⁰.

Les *Élégies* labéennes correspondent bien à une telle description²¹.

Sébillet rappelle l'importance des *Amours* d'Ovide dans l'imaginaire du genre élégiaque : la première élégie propose une mise en fiction de la poétique du genre, expliquant le distique élégiaque par une mauvaise plaisanterie du dieu Amour, qui ôte un pied au second hexamètre héroïque²². À l'envol d'une haute poésie épique s'oppose la boiterie qui retient à terre le distique élégiaque. L'élégie I de Louise Labé garde le souvenir de ce revirement poétique : le don d'Apollon qui fait chanter « l'Amour Lesbienne » (v. 15) conduit à abandonner « les bruyants tonnerres / De Jupiter » (v. 11-12), référence possible à l'éloge des grands, ou à la noble poésie scientifique, ainsi que « les cruelles guerres / [de] Mars » (v. 12-13), c'est-à-dire la poésie héroïque²³. Cependant, le modèle latin est infléchi, car en français, la métrique élégiaque est la même que celle du poème héroïque. L'antagonisme formel joue

¹⁶ Voir, par exemple, Maximilien Guillaud, *Rudiments de musique pratique*, Paris, Nicolas du Chemin, 1554, chapitre XIII.

¹⁷ Louise Labé, *Œuvres*, éd. Michèle Clément et Michel Jourde, *Debat*, V, p. 94-95.

¹⁸ Thomas Sébillet, *Art poétique français*, dans *Traité de poétique et de rhétorique de la Renaissance*, éd. Francis Goyet, Paris, Librairie Générale Française, 1990, I, 1, p. 52.

¹⁹ L'expression « mesurer à la lyre » est utilisée en ce sens par Ronsard dans sa préface « Au lecteur », des *Quatre Premiers Livres des Odes*, p. 44.

²⁰ Thomas Sébillet, *Art poétique français*, II, 7, p. 129.

²¹ Voir Michèle Clément, « Louise Labé et les arts poétiques », *Méthode !*, 6, printemps 2004, p. 65-77.

²² « *Arma gravi numero violenta bella parabam/ Edere, materia conveniente modis./ Par erat inferior versus ; risisse Cupido/ Dicitur atque unum surripuisse pedem.* » (« J'allais chanter sur un rythme majestueux, les armes, la fureur des combats ; au sujet convenait le mètre : le second vers du poème était égal au premier. On dit que Cupidon se mit à rire et qu'il y retrancha furtivement un pied ») Ovide, *Les Amours*, éd. et trad. Henri Bornecque, Paris, Les Belles Lettres, 1989 [1930], I, 1, p. 11, v. 1-4.

²³ Mireille Huchon souligne la présence de cet intertexte sous-jacent dans les *Élégies* : « [Louise Labé] s'inspire en réalité des données de la première élégie des *Amours* d'Ovide (livre alors intitulé *Elegiarum : sive amorum*), où Cupidon oblige le poète à laisser le rythme majestueux des vers des chants d'armes et de fureur guerrière pour ceux des chants d'amour ». Louise Labé, *Œuvres complètes*, éd. M. Huchon, notice des *Élégies*, p. 487.

en revanche avec le poème lyrique, symbolisé par la « lyre, qui les vers / Soulait chanter de l'Amour Lesbienne ». Car le poème lyrique se distingue par sa forme qui privilégie les vers courts, qui recourt à des structures strophiques et prend en compte le genre des rimes²⁴. Et cet antagonisme semble bien souligné, dans les *Euvres* de Louise Labé, entre d'une part les sonnets, dont douze, à savoir la séquence des sonnets XII à XXIII, obéissent aux stricts principes de régularité musicale, tels que les construisent *Les Amours* de Ronsard en 1552²⁵, et d'autre part les élégies où le flux poétique n'est nullement régularisé ne serait-ce que par une alternance du genre des rimes²⁶. Si en apparence, s'opposent dans les *Euvres* de Louise Labé, un ensemble élégiaque, à musicalité faible, où se perçoivent les forces, mercuriennes, du désordre, et un ensemble lyrique, apollonien, à musicalité forte, ces deux poétiques se complètent néanmoins : selon l'ouverture de l'élégie I, elles se confondent même dans le mouvement de récusation de la poésie héroïque, ou plus largement de la haute, noble, divine et glorieuse poésie, à travers une variation à partir de l'intertexte ovidien.

Ainsi, certaines particularités métriques des élégies labéennes pourraient relever d'un principe lyrique. C'est par exemple le cas dans la description, programmatique, du don de la lyre par Apollon :

Mais maintenant que sa fureur divine
 [...]
 Chanter me fait, non les bruyants tonnerres
 De Jupiter, ou les cruelles guerres,
 Dont Mars trouble, quand il veut, l'Univers.
 Il m'a donné la lyre, qui les vers
 Soulait chanter de l'Amour Lesbienne :
 Et à ce coup pleurera de la mienne.
 O doux archet, adoucis-moi la voix,
 Qui pourrait fendre et aigrir quelquefois,
 En récitant tant d'ennuis et douleurs
 Tant de dépits fortunes et malheurs.
 Trempe l'ardeur, dont jadis mon cœur tendre
 Fut en brûlant demi-réduit en cendres²⁷.

Au vers 12, « Jupiter », à la césure, suscite un écho sonore avec la rime « tonnerres » : « guerres », selon les principes respectifs du batelage et du vers léonin. Et la reprise du même [èR] dans la rime suivante qui unit « Univers » et « vers » accentue l'effet musical, en proposant une variante masculine de la rime féminine précédente. Au vers 17, la dérivation de « Ô doux » en « adoucis », soutenue par une assonance en [ou] dans « Soulait » (v. 15), « coup » et « pourrait » (v. 18), met en valeur le thème de la douceur, élément essentiel dans l'imitation de la lyre d'une Sapho « γλυκυφώνου²⁸ ». Et les vers 14, 15, 17 et 18 se distinguent aussi par un jeu sur le [é] et le [è], notamment à la fin du premier hémistiche. Dans un assourdissement en [œ], les vers 19, 20 et 21 unissent « douleurs », « malheurs » et « ardeur » selon le principe de la rime batelée ; puis, par un mouvement de nasalisation, laissent place progressivement à une nouvelle assonance, en [ã]. Celle-ci termine déjà le premier hémistiche du vers 18, brise et unit les vers 19 et 22, et annonce, en association avec la dentale [t] dans

²⁴ Voir Sébillet, *Art poétique français*, « Du Cantique, Chant lyrique ou Ode et Chanson », II, 6, p. 122-128.

²⁵ C'est-à-dire que les rimes des sonnets obéissent soit au schéma marotique soit à celui de Peletier et qu'elles respectent l'alternance en genre. Nous renvoyons sur ce point aux travaux de Jean Vignes, « Les alternances de Louise. Des rimes des sonnets de Louise Labé à l'organisation de son recueil », in Nicolas Ducimetière, Michel Jeanneret et Jean Balsamo (éd.), *Poètes, princes et collectionneurs*, Genève, Droz, 2011, p. 255-274 ; « De Ronsard à Louise Labé : les amours de poésie et de musique », in Olivier Millet et Alice Tacaille (éd.), *Poésie et musique à la Renaissance*, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2015, p. 45-65, et « Louise Labé luthiste lyonnaise ».

²⁶ La prise en compte de l'alternance du genre des rimes peut s'interpréter selon une logique musicale : les syllabes féminines de fin de vers étant cantilées, leur disposition dans le poème est prise en compte dans une éventuelle mise en musique : voir François Mouret, « Art poétique et musication : de l'alternance des rimes », in Olivia Rosenthal (éd.), *À Haute Voix. Diction et prononciation aux XVI^e et XVII^e siècles*, Klincksieck, 1998, p. 101-117. En outre, l'alternance régulière est créatrice d'un rythme. Voir également Jean Vignes, « Louise Labé luthiste lyonnaise », p. 8.

²⁷ Louise Labé, *Euvres*, élégie I, p. 155-156, v. 9 et 11-22.

²⁸ « À la douce voix », trad. J. Dupèbe, dans Louise Labé, *Euvres*, éd. Michèle Clément et Michel Jourde, « Écrits de divers poètes », ode grecque, p. 211, v. 1. Sur la douceur, comme caractéristique du style de Sapho à la Renaissance, voir Mireille Huchon, *Le Labérynthe*, Genève, Droz, 2020, p. 173-175.

« récitant » (v. 19), « Tant » (v. 19 et 20), « Trempe » et « tendre » (aux extrémités du vers 21), et « réduit en » (v. 22), le goût labéen pour l'adverbe d'intensité « tant », si fréquent dans les sonnets : la voix de la poétesse semble trouver son diapason lyrique. Le passage se caractérise ainsi par des répétitions sonores très appuyées, notamment par le recours à des dispositifs d'enrichissement de la rime. Ainsi s'introduit une contrainte lyrique qui se superpose à la suite continue des distiques à rimes plates. Les mises en relief ainsi suscitées sont au service de la mise en scène du don d'une puissance lyrique.

En plusieurs autres endroits des élégies se repèrent d'autres configurations sonores répétitives qui rappellent encore ponctuellement les rimes virtuoses de la grande rhétorique. C'est par exemple le cas dans l'élégie III, à la fin de la prise de parole d'Amour et dans la description de l'*innamoramento* :

De me blâmer quelquefois tu n'as honte,
En te fiant en Mars dont tu fais conte :
Mais maintenant, vois si pour persister
En le suivant me pourras résister.
Ainsi parlait, et tout échauffé d'ire
Hors de sa trousse une sagette il tire,
Et décochant de son extrême force,
Droit la tira contre ma tendre écorce,
Faible harnais, pour bien couvrir le cœur,
Contre l'Archer qui toujours est vainqueur.
La brèche faite, entre Amour en la place [...] ²⁹

Le souvenir de Marot, cité aux vers 59-60³⁰, se double d'une réécriture de la scène du don de la lyre de la première élégie, dénoncée entre autres par la reprise « Mais maintenant » au vers 57 et par la même esthétique de la rime. En effet, la rime brisée des vers 56, 57 et 58 est réactivée au vers 61 avec « décochant » à la césure, tandis que le [è] de « parlait » à la césure du vers 59 crée une assonance à la césure selon le principe de la rime brisée, avec « harnais », « Archer » et « faite » aux vers 63 à 65. Ces jeux sonores confèrent à la description de l'*innamoramento* une qualité lyrique qui est renforcée par le recours à ce thème, cher au sonnet pétrarquiste. Ainsi les élégies comportent-elles des séquences marquées par un contrepoint lyrique, qui, dans les exemples retenus, se manifeste dans le traitement de la matière verbale au service d'une thématique lyrique : parler de la lyre ou exprimer un contenu lyrique suscite une parole aux accents lyriques.

En outre, les élégies présentent aussi des zones de permanence de la rime qui distinguent des micro-unités au sein du flux discursif. Par exemple, les vers 105 et 106 de la première élégie varient en « -ardée », rime léonine, la rime précédente en « -tée » : les deux paires de rimes peuvent être traitées comme variante d'une même rime commune en « -ée » jouant sur le voisement de la dentale en amont. Aux vers 23 à 32 de l'élégie I, la micro-structure se construit sur la reprise pour les distiques des vers 23-24, 27-28 et 31-32, d'un noyau commun en [iR] pour une rime tantôt masculine, tantôt féminine. Aux vers 23 à 26 de l'élégie II, le son [i] unit également les deux rimes masculines. Ces stances (au sens de stases) comprises comme zone de tenue musicale contribuent à appuyer la mélodie de la rime et sont ainsi porteuses de lyrisme. Dans ce contexte, un double exemple retient particulièrement l'attention. Comme l'a remarqué Michèle Clément, l'élégie II maintient sur les vers 39 à 42 une même rime en « -ire »³¹, constituant ainsi un quatrain monorime, annonciateur de l'épigramme finale. Introduite par une rime antécédente en « -vés », l'inscription funéraire répond en effet à une seule rime en « -ée », modulée d'abord en « -mée » puis en « -sée ». Et, ce maintien de la rime témoigne formellement de l'inclusion générique. Cette variation pourrait être interprétée comme une manifestation lyrique en ce qu'elle suscite un quatrain monorime support d'une tenue musicale. Dans la tradition antique, le genre de l'épigramme n'est pas lyrique. En revanche, mis en rapport avec

²⁹ Louise Labé, *Œuvres*, éd. Michèle Clément et Michel Jourde, p. 171-172, v. 55-65.

³⁰ Voir Louise Labé, *Œuvres*, éd. Michèle Clément et Michel Jourde, p. 172, note 1.

³¹ Michèle Clément, « Louise Labé et les arts poétiques », p. 70.

le sonnet, auquel les théoriciens de la Renaissance l'affilient³², il jouit d'un potentiel lyrique³³. En outre, le jeu d'appariement de rimes par enrichissements variés en amont d'une rime commune et moindre est souvent pratiqué par les poètes de la Renaissance dans le cadre des quatrains du sonnet. Ainsi, dans le sonnet XXI, aux vers 2 et 6, « couleur » et « douleur » forment une rime léonine en « -ouleur », tandis qu'aux vers 3 et 7, « emmielleur » et « meilleur » constituent une autre sous-rime³⁴. Enfin, cette mise en scène de l'épithaphe évoque l'héroïde ovidienne, et en particulier l'épître « De Sapho à Phaon » où la poétesse imagine et dicte le distique élégiaque à graver sur sa lyre votive³⁵. Ainsi, à l'insistante mélodie de la rime pourrait se mêler un souvenir lyrique. À ces diverses caractéristiques s'ajoute la question du traitement à réserver au vers 85 de l'élégie III, vers qui reprend l'argument de l'héroïde v, « Pâris ayma Œnon[e] ardamment (...)»³⁶. Les éditions de 1555 et 1556 donnent en effet « Œnone », ce qui pose une difficulté de versification. Michèle Clément et Michel Jourde transcrivent « Œnonè », selon la prononciation latine, dérivée du grec, suggérant la présence dans l'élégie française d'un bilinguisme inverse de celui du sonnet italien (qui comporte, lui, des mots français sur fond de langue italienne)³⁷. Mireille Huchon, quant à elle, note que « [I]a voyelle finale de *Oenônè* (du grec Οἰνώνη), de *Médée* et d'*aymée* se prononce³⁸ ». Ce rapprochement avec le vers 87, « Médée fut aimée de Jason »³⁹, mettant en scène une autre héroïne d'héroïde, et accordant la part belle au maintien, déjà senti comme forcé, du -e post-vocalique et anté-consonantique⁴⁰, suggère alors la possibilité d'une coupe lyrique, maintenant irrégulièrement le -e devant voyelle, procédé qui, comme son nom l'indique, est associé à un contexte musical. Ce phénomène, très étonnant, pourrait ainsi encore une fois s'expliquer par la volonté poétique de tracer, au sein de la poésie élégiaque, un sillon lyrique. Dans les cas examinés, les jeux d'amplification de la rime s'associent à la mise en relief du thème de l'amour malheureux, à des jeux sur le -e féminin, et à la présence sous-jacente de la Sapho ovidienne.

Si le lyrisme affleure dans les *Élégies*, inversement, les sonnets, lyriques, dévident un fil élégiaque. La présence d'une telle référence au cœur du sonnet amoureux ne constitue pas *a priori* une originalité. Elle se comprend au regard de l'analyse du sonnet italien comme équivalent de l'épigramme française⁴¹ : l'épigramme grecque use justement et avec prédilection du distique élégiaque. De plus, si l'élégie est perçue comme le genre approprié à la plainte amoureuse⁴², dans la tradition pétrarquiste, c'est effectivement le sonnet qui recueille cette plainte, ainsi que toute une tradition poétique dont les élégiaques latins constituent un socle essentiel. Enfin, la métrique du sonnet, qui resserre les deux quatrains en deux tercets, n'est pas sans évoquer la réduction de

³² « *Qu'est Sonnet.* – Le Sonnet suit l'épigramme de bien près, et de matière, et de mesure : Et quand tout est dit, Sonnet n'est autre chose que le parfait épigramme de l'Italien, comme le dizain du Français. » : Thomas Sébillet, *Art poétique français*, II, 2, p. 107.

³³ Du Bellay établit un parallèle entre ode et sonnet : « Sonne moy ces beaux Sonnetz, non moins docte, que plaisante Invention Italienne, conforme de Nom à l'Ode, et différente d'elle seulement, pource, que le Sonnet a certains Vers reiglez, et limitez [...] ». Du Bellay, *La Deffence, et illustration de la langue françoise*, éd. Francis Goyet et Olivier Millet, in Olivier Millet (dir.), *Œuvres complètes*, I, Paris, H. Champion, 2003, II, 4, p. 55.

³⁴ Louise Labé, *Œuvres*, éd. Michèle Clément et Michel Jourde, p. 204, s. XXI.

³⁵ Cité *infra*.

³⁶ Louise Labé, *Œuvres*, éd. Michèle Clément et Michel Jourde, p. 173, v. 85.

³⁷ Sur ce point, voir Paolo Budini, *Louise Labé, poétesse lyonnaise. Essais, études, épreuves de lecture*, Florence, Leo S. Olschki, 2017 et « Le sonnet italien de Louise Labé », p. 31-43 (paru dans *Francofonia*, XX, printemps 1991, p. 47-59 et dans *Louise Labé 2005*, études réunies par Béatrice Alonso et Éliane Viennot, Saint-Etienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2004, p. 151-161). Mais en italien, comme en latin, il devrait y avoir également synalèphe : voir Jean-Michel Gouvard, *La Versification*, Paris, P.U.F., 1999, p. 18-19.

³⁸ Louise Labé, *Œuvres complètes*, éd. Mireille Huchon, p. 498, note 21 de la p. 83.

³⁹ Louise Labé, *Œuvres*, éd. Michèle Clément et Michel Jourde, p. 173, v. 87.

⁴⁰ Voir Guillaume Peureux, *La Fabrique du vers*, Seuil, 2009, p. 66-71. Guillaume Peureux cite notamment l'*Abrégé de l'Art poétique français* (1565) de Ronsard (voir dans *Traité de poétique et de rhétorique de la Renaissance*, « De l'h », p. 478).

⁴¹ Voir *supra*, note 30.

⁴² « Car de sa nature l'Élégie est triste et flebile : et traite singulièrement les passions amoureuses, lesquelles tu n'as guère vues ni ouïes vides de pleurs et de tristesse. » Thomas Sébillet, *Art poétique français*, II, 7, p. 128-129.

l'hexamètre en pentamètre dans le distique élégiaque. Et cette dissymétrie de structure distingue justement la forme de la chanson ou de l'ode « mesurée à la lyre » ; elle introduit une dissonance dans l'harmonie répétitive et régulière des strophes. Néanmoins ces diverses remarques ne suffisent pas entièrement à rendre compte des traits élégiaques propres au sonnet labéen.

Plusieurs commentateurs ont été sensibles à la présence d'une dissonance dans le lyrisme des *Sonnets*. Dans l'examen de leur versification, Jean-Michel Gouvard et Michèle Clément relèvent des décasyllabes dont la césure contrarie le découpage syntaxico-sémantique⁴³. Ces décasyllabes, que Jean-Michel Gouvard juge « heurtés », contreviennent par exemple aux prescriptions de Ronsard dans son *Abrégé de l'Art poétique français* (1565) :

[...] que les quatre premières syllabes du vers commun ou les six premières des Alexandrins soient façonnées d'un sens, aucunement parfait, sans l'emprunter au mot suivant. Exemple de sens parfait : *Jeune beauté maîtresse de ma vie*. Exemple du vers qui a un sens imparfait : *L'homme qui a été de sur la mer*⁴⁴.

Cependant, comme le remarque Julien Goeury⁴⁵, de telles configurations peuvent être ramenées à des licences poétiques, dont fait ainsi état Du Bellay dans la *Défense et illustration de la langue française* :

J'ay quasi oublié un autre default bien usité, et de tres mauvaise grace. C'est quand en la Quadrature des Vers héroïques la sentence est trop abruptement coupée comme : Si non que tu en montres un plus seur⁴⁶.

Mais cela n'en retire pas moins aux vers concernés leur dureté ; ils demeurent porteurs de dissonance. Edwin Duval décèle également une composante appuyée de « dé-lyrification » dans les sonnets des *Euvres* de Louise Labé⁴⁷. Il rattache ce trait au contexte de séparation croissante de la poésie et de la musique, mais il en observe, dans les écrits de la poétesse, la très forte manifestation. L'absence de témoignage quant à une éventuelle mise en musique des sonnets labéens tend à conforter une telle analyse. Pour sa part, Edwin Duval distingue des « sonnets déformés⁴⁸ », et souligne le rôle des « articulations syntaxiques, sémantiques et logiques fondamentalement incompatibles avec l'articulation lyrique du sonnet⁴⁹ ». Ainsi le sonnet XIV en vers rapportés propose-t-il une double liste qui, au lieu de se disposer de part et d'autre de la volta, se construit sur un diptyque de neuf et cinq vers. La dissymétrie est d'autant plus sensible que le dispositif des vers rapportés induit un fort effet de structure. Ainsi, la poétique du sonnet labéen, se distinguerait, tant à l'échelle du vers qu'à celle de la forme poétique elle-même, par une dynamique anti-lyrique. Les phénomènes repérés, qui suscitent un décalage entre régularité lyrique et flux syntaxico-sémantique, peuvent aussi être interprétés comme des marqueurs de l'émotion amoureuse. Celle-ci déborde le cadre métrique selon le pacte d'authenticité qui veut que le sentiment intense et vrai échappe à la régulation du discours. Ces divers phénomènes anti-lyriques pourraient ainsi être rattachés à la lamentation « flebile » de l'élégie, dont ils recueillent le pathos et parce qu'ils contreviennent justement à la musicalité poétique. D'autres éléments, rhétoriques et énonciatifs, introduisent plus précisément l'élégiaque dans les *Sonnets*. Par exemple, le blason de l'être aimé, stase lyrique attendue dans la poésie pétrarquiste, se métamorphose ironiquement dans le sonnet XXI en une devinette dont le ressort est moins la beauté de l'être aimé que le constat d'un « désir » infini selon le vers 14. La parodie repose sur une dénaturation de la célébration qui rappelle la poétique ironique de l'élégie romaine telle qu'elle est par exemple présentée par l'élégie d'ouverture des *Amours* d'Ovide⁵⁰. En outre, dans les *Sonnets* de

⁴³ Voir Jean-Michel Gouvard, « Le vers de Louise Labé », *L'Information Grammaticale*, 103, 2004. p. 42-47 et Michèle Clément, « Louise Labé et les arts poétiques », p. 70.

⁴⁴ Ronsard, *Abrégé de l'Art poétique français*, dans *Traité de poétique et de rhétorique de la Renaissance*, « Des vers communs », p. 482.

⁴⁵ Julien Goeury, « Remarques sur la versification des élégies de Louise Labé Lyonnaise », *Cahiers du Centre d'Études Métriques*, 6, déc. 2012, p. 10.

⁴⁶ Du Bellay, *La Deffence, et illustration de la langue françoise*, II, 9, p. 68.

⁴⁷ Edwin M. Duval, *Concordes et discordes des Muses. Poésie, musique et renaissance des genres lyriques en France (1350-1650)*, Genève, Droz, 2023.

⁴⁸ Edwin M. Duval, *Concordes et discordes des Muses*, p. 321.

⁴⁹ Edwin M. Duval, *Concordes et discordes des Muses*, p. 342.

⁵⁰ Sur ce poème programmatique d'Ovide, voir par exemple, Anne Videau, « Le livre I des *Amours* d'Ovide : poétique et parodie », *L'Information littéraire*, 57, 1, 2005, p. 3-13.

Louise Labé, le malheur amoureux repose sur une cruauté fondée non sur la perfection de l'être aimé mais sur son imperfection, absence de pitié au sonnet X, froideur au sonnet XVI, mensonges au sonnet XXIII. Cette dégradation du personnage de l'être aimé constitue un écart anti-pétrarquiste qui laisse surgir le blâme, dans un registre antithétique de l'éloge lyrique. Et le sujet poétique est également touché par ce mouvement d'abaissement : au sonnet II, le terme « femelle », qui le définit à la rime du vers 11, introduit une discordance burlesque dans « une impertinence sémantique assumée et ironique » selon Michèle Clément et Michel Jourde⁵¹. Ces éléments parodiques et ironiques rappellent l'élégie romaine et confèrent une tonalité élégiaque aux *Sonnets*.

De plus, la matière intertextuelle des *Héroïdes* ovidiennes continue de modeler la poésie des *Sonnets*. Michèle Clément a montré combien plusieurs vers de divers sonnets reprenaient assez fidèlement des passages de la traduction de ces *Epistres* d'Ovide par Octovien de Saint-Gelais⁵². En outre, le souvenir de Catulle, père des élégiaques latins, nourrit également les sonnets XIII et XVIII par exemple⁵³. Enfin, le lien avec l'élégie se construit aussi par l'intratexte des élégies labéennes : la poétique d'amplification de la rime dans les sonnets peut rappeler celle des élégies. Ainsi, dans le sonnet XIX par exemple, la rime brisée en « -ant » fait sonner « tant » dès le vers 1, unit les vers 1, 4 et 8, et annonce la rime en « -assant » aux vers 11 et 13 et le batelage entre les vers 13 et 14⁵⁴. Et ces procédés remarquables font partie de ceux qui contribuent justement à susciter une musicalité dans la forme élégiaque. Ainsi le socle esthétique commun aux *Élégies* et aux *Sonnets* assure-t-il une porosité des genres et des registres.

La médiation des *Héroïdes* d'Ovide, et plus précisément de l'épître « De Sapho à Phaon », tant dans les élégies que dans les sonnets qui les complètent, suggère un élément d'interprétation à ce phénomène. Selon Jacqueline Dangel, cette héroïde constitue chez Ovide un lieu d'hybridation générique entre élégiaque ovidien et lyrisme saphonien : la poétique commune aux élégies et aux sonnets dans les *Euvres* de Louise Labé pourrait tout à fait se comprendre comme une volonté de reproduire dans les *Élégies* une telle poétique. En outre, toujours selon Jacqueline Dangel, l'héroïde XV mettrait en scène ce jeu sur les genres poétiques à travers un imaginaire sexuel du genre. Le poème constituerait un cadre où « le masculin croiserait [...] le féminin selon une ambivalence d'écriture très ovidienne, pour une idée moins sexuelle que poétique⁵⁵ », et ce, dans un contexte générique où l'élégiaque, pensé comme anti-héroïque, s'accompagne d'une dévirilisation du sujet poétique. Dans l'élégie romaine, l'amour féminise en effet le personnage héroïque. Sous l'action d'Amour, le poète de la première élégie des *Amours* d'Ovide perd ainsi son inspiration épique pour devenir apte à l'élégie. Dans les *Euvres* de Louise Labé, l'amour se manifeste aussi par une métamorphose de l'identité genrée. Dans le plaidoyer de Mercure, l'exemple d'un Hercule efféminé aux pieds d'Omphale, peut-être emprunté à l'héroïde IX, « De Déjanire à Hercule », signale, comme les exemples qui suivent, Salomon, « [l]e sage roi Hébreu avec cette grande multitude de femmes » et « Annibal s'abatardissant autour d'une Dame »⁵⁶, combien l'amour altère et féminise le héros viril. De même, dans l'élégie I, la reine guerrière Sémiramis se féminise sous le trait de Cupidon. Or, selon l'élégie III, c'est sur une même identité héroïque que se greffe l'étrangement amoureux de la poétesse :

Sur mon vert âge en ses lacs il [*i. e.* Amour] me prit,
Lorsqu'exerçais mon corps et mon esprit
En mille et mille œuvres ingénieuses,
Qu'en peu de temps me rendit ennuyeuses.
[...]
Qui m'eut vu lors en armes fière aller,
Porter la lance et bois faire voler,

⁵¹ Louise Labé, *Œuvres*, éd. Michèle Clément et Michel Jourde, p. 180, note 4. Pour Mireille Huchon, « [l]e terme *fem(m)elle* généralement utilisé par opposition à *masle* n'a pas de valeur péjorative [...]. » Louise Labé, *Œuvres complètes*, éd. Mireille Huchon, p. 505, note 4 de la p. 88.

⁵² Voir Michèle Clément, « Louise Labé et les arts poétiques », p. 67-69.

⁵³ Voir Louise Labé, *Œuvres*, éd. Michèle Clément et Michel Jourde, p. 194, note 5 et p. 200, note 1.

⁵⁴ Voir Louise Labé, *Œuvres*, éd. Michèle Clément et Michel Jourde, p. 202.

⁵⁵ Jacqueline Dangel, « Réécriture topique en réception polyphonique », p. 120.

⁵⁶ Louise Labé, *Œuvres*, éd. Michèle Clément et Michel Jourde, p. 143.

Le devoir faire en l'estour furieux,
Piquer, volter le cheval glorieux,
Pour Bradamante, ou la haute Marphise,
Sœur de Roger, il m'eût possible, prise⁵⁷.

Sous l'effet de l'amour, le sujet devient ensuite « autre », et perd son identité glorieuse pour devenir siège de la passion :

Je n'ai qu'Amour et feu en mon courage,
Qui me déguise, et fait autre paraître,
Tant que ne peux moi-même me connaître⁵⁸.

Cette altération est à la fois un renoncement au monde de la gloire héroïque et une entrée dans la sphère élégiaque. Selon l'élégie I, c'est dans un second temps qu'un autre dieu, Apollon, donne au sujet poétique « Puissance / De lamenter [s]a peine et [s]a souffrance », de « [faire] des vers » et même de « chanter »⁵⁹. La gradation marque l'affinement progressif de la posture élégiaque en création poétique puis en chant lyrique. Une telle fiction chronologique correspond bien à l'organisation des genres dans le *canzoniere* – élégies puis sonnets dont les douze avant-derniers se distinguent par leur régularité lyrique. Parce que ce parcours poétique s'enracine métaphoriquement dans le dépouillement d'une identité masculine, contraire à l'identité de genre du sujet et aux caractéristiques du sujet poétique de l'élégie romaine, une telle mise en scène légitime l'énonciation féminine, d'une part comme authentique et d'autre part comme relevant du code poétique élégiaque. L'élégie devient le lieu où la condition féminine de la figure de l'auteur, revendiquée par l'épître liminaire, prend une signification poétique, où le sujet réinvestit poétiquement cette condition. La figure de l'autrice, exhibée dans l'épître liminaire, fait alors l'objet d'une légitimation nouvelle. Cela confère, en retour, une autorité et une authenticité poétiques et auctoriales à la voix labéenne des *Élégies*. Et parce que cette voix continue de se manifester dans le lyrisme élégiaque des *Sonnets*, sa légitimité y perdure. L'égide de Sapho, poétesse lyrique puis héroïne d'héroïde, contribue à valider un tel sacre poétique et confère unité et cohérence à cette énonciation poétique, dynamique et complexe qui constitue l'exact inverse du parcours de la poétesse grecque.

La lyre donnée par Apollon au seuil du portail élégiaque n'est pas celle d'Orphée ni celle d'Apollon, mais explicitement celle de Sapho, comme si se distinguait une lyre, masculine, tenue par l'Ami ou par Phaon, tous deux doubles respectifs d'Apollon dans le sonnet labéen et l'héroïde ovidienne⁶⁰, et une, féminine, héritée de Sapho par la poétesse. En effet, l'instrument donné par Apollon semble bien avoir une origine littéraire et fictionnelle dans l'intertexte ovidien des *Héroïdes*. Dans celle de Sapho, la poétesse confie en effet son instrument à Apollon :

*Inde chelyn Phoebos, communia munera, ponam,
Et sub ea versus unus et alter erunt :
Grata lyram posui tibi, Phoebos, poetria Sappho :
Convenit illa mihi, convenit illa tibi*⁶¹.

Octovien de Saint-Gelais et Charles Fontaine commentent et traduisent en ces termes :

Si de ce mal je puis estre delivre,
[...]
Au dieu Phebus qui est le vray guidon,
De ma harpe feray present et don :
En laquelle sous termes non couvers
Seront escritz, et engravez ces vers :
O Appolo, la tienne poétique
Dite Sappho, ministre de Musique,
Cette harpe te desdie et presente,
Elle t'est duë, et si t'est bien seante⁶².

⁵⁷ Louise Labé, *Œuvres*, éd. Michèle Clément et Michel Jourde, p. 170-171, v. 29-32 et 37-42.

⁵⁸ Louise Labé, *Œuvres*, éd. Michèle Clément et Michel Jourde, p. 172, v. 70-72.

⁵⁹ Louise Labé, *Œuvres*, éd. Michèle Clément et Michel Jourde, p. 155, v. 5-6, v. 8 et v. 11.

⁶⁰ « *Sume fidem et pharetram, fies manifestus Apollo* » (« Prends la lyre et le carquois ; tu apparaîtras vivant Apollon »), Ovide, *Héroïdes*, xv, p. 92, v. 23.

⁶¹ Ovide, *Héroïdes*, xv, p. 98, v. 181-184.

⁶² Ovide, *Les XXI. Epistres d'Ovide*, XXI, p. 423, v. 439 et v. 441-447.

Certes, la traduction française préfère « harpe » aux « *chelys* » et « *lyra* » d'Ovide ; cependant, le geste de consécration de la lyre de Sapho à Apollon permet d'identifier la « lyre, qui les vers / Soulait chanter de l'Amour Lesbienne » comme celle offerte par la Sapho ovidienne au dieu musicien. L'élégie de Louise Labé vient donner une suite à la fiction de l'héroïde XV d'Ovide, elle en est la continuation narrative et la conséquence poétique. Et il est dès lors possible de faire l'hypothèse que cette lyre possède une musicalité singulière, qui la distingue des lyres masculines d'Apollon et d'Orphée, et qui, adaptée, selon l'élégie, à chanter « l'Amour Lesbienne », correspond à cette poétique d'imbrication de l'élégiaque et du lyrique.

La mise en scène de la poétesse en musicienne au sonnet XII propose la version en acte, modernisée et pseudo-biographique de la scène de sacre lyrique et mythique de l'élégie I. Si le traitement ludique et homo-érotique du luth, mis en lumière par Mireille Huchon, contribue à faire affleurer le souvenir de la *mascula* Sapho⁶³, les notations techniques, éclairées par Pierre Bonniffet⁶⁴, témoignent d'une réflexion sur le type de musicalité qu'engage la plainte amoureuse. La technique de la « musique feinte », qui joue d'altérations non notées, et la détente de la corde, qui modifie le tempérament de l'instrument, permettent de négocier la possibilité d'une musique à l'harmonie moindre, légèrement discordante, c'est-à-dire acceptant une défaillance élégiaque. Cette atténuation se formule avec de nombreuses assonances en [ã] et des allitérations en dentales, qui font saillir le « tant » labéen notamment dans « tant triste plainte » (v. 12), syntagme qui explicite la modulation labéenne de la voix, tandis que le polyptote de « doux » au dernier vers du sonnet suggère bien la présence d'une harmonie dont la musicalité constitue un équivalent stylistique de la « douce » poésie de Sapho.

Tom Conley a bien montré comment l'imaginaire de la musique altérée par bémol venait soutenir un vocabulaire du doux (*mollis* en latin) à travers un réseau phonétique et lexical noué autour de l'adjectif français « mol »⁶⁵. Son analyse peut être complétée dans le champ de la métrique : la notion de mollesse y trouve toute sa pertinence puisqu'elle est souvent utilisée pour décrire un élément fondateur de la métrique française, le -e dit féminin. En témoigne, par exemple, la description de Thomas Sébillet :

*Syllabe féminine abondante en fin de vers. [...] – Prononçant, aimée, desestimée, tu sens bien le plein son du premier é masculin en la syllabe, mé : et le mol et flac son du second é féminin en la syllabe dernière, e : Lequel (féminin dis-je, duquel je te vais déclarer les lunes et éclipses féminines) tombant en la fin du vers, comme je t'ai commencé à toucher au chapitre précédent, le fait plus long d'une syllabe n'étant pour rien comptée, non plus que les femmes en guerres et autres importantes affaires, pour la mollesse de cet é féminin*⁶⁶.

Non seulement la métaphore de la musique feinte rend compte de l'imbrication du lyrique et de l'élégiaque, mais elle pourrait constituer alors également une figuration, ainsi qu'une légitimation de la voix poétique à la tessiture féminine, justement caractérisée par sa capacité à mêler registres lyrique et élégiaque.

Dans cette perspective, les traitements singuliers que la poésie labéenne réserve au -e féminin deviennent particulièrement signifiants. La coupe lyrique ou les séquences, assez saillantes, qui maintiennent le -e féminin post-vocalique devant consonne⁶⁷ peuvent s'interpréter comme une mise en scène mélodique du doux féminin dans le tissu métrique de la poésie jouant, analogiquement, le même rôle que la bémolisation dans la musique feinte. Plus largement, Michèle Clément et François Rigolot remarquent et interprètent la prédominance des rimes féminines sur les masculines⁶⁸. Facteur

⁶³ Mireille Huchon, *Le Labérynthé*, p. 179-181 et Louise Labé, *Œuvres complètes*, éd. Mireille Huchon, notice du sonnet XII, p. 512-513.

⁶⁴ Pierre Bonniffet, *Structures sonores de l'humanisme en France : de Maurice Scève, Delie objet de plus haulte vertu (Lyon, 1544) à Claude Le Jeune, Second livre des Meslanges (Paris, 1612)*, Paris, H. Champion, 2005, p. 175-177 et « Leuth-persona ou lut-personnage (M. Scève et L. Labé n'entendent pas le luth de la même façon) », in Guy Demerson (dir.), *Louise Labé. Les Voix du lyrisme*, Saint-Étienne/Paris, Presses de l'Université de Saint-Étienne et Éditions du CNRS, 1990, p. 243-263.

⁶⁵ Tom Conley, « Louise bémolise », *Méthode !*, 6, printemps 2004, p. 79-85 et notamment p. 83-84.

⁶⁶ Thomas Sébillet, *Art poétique français*, p. 68-69.

⁶⁷ Voir *supra*, note 36.

⁶⁸ Voir Michèle Clément, « Louise Labé et les arts poétiques », p. 69-70 et François Rigolot, *L'Erreur de la Renaissance*, Paris, H. Champion, 2002, p. 104-105. Pour Julien Goeury, ces analyses relèvent de la surinterprétation. Il remarque que

de douceur musicale et mise en scène d'une voix aux accents féminins⁶⁹, cette prédilection pour la rime féminine posséderait aussi une pertinence musicale : accordant le vers sur un « mol » féminin, elle fait dominer, par métaphore musicale, une tonalité mineure, sentie comme « adoucie », en contraste avec les tonalités majeures, plus martiales⁷⁰. Inversement, la césure épique au vers 13 du sonnet XXIII, « Mais je m'assure, quelque part que tu sois, / [...] »⁷¹, occulte brutalement le -e féminin dans une musique inverse, image d'une altération par dièse, dans la mise en scène d'une voix plus ferme, figurant le jeu de bascule entre lyrique et élégiaque, masculin et féminin.

Les jeux de variation minimale des rimes à partir d'un même noyau sonore traité avec une terminaison tantôt masculine, tantôt féminine, peuvent aussi se comprendre à la lumière de la même métaphore musicale : ils mettent en scène le passage d'un mode majeur à un mineur ou inversement. Mais le déplacement d'une articulation vocalique ou consonantique dans deux rimes voisines pourrait aussi évoquer la technique de la détente de la corde⁷². Le procédé musical peut aussi s'interpréter comme une métaphore des détentes syllabiques en diérèse ou inversement de concentrations en synérèse. La description par Sébillet de la diérèse en terme de « diastole », c'est-à-dire de dilatation cardiaque⁷³, porte en germe ce rapprochement métaphorique en ce qu'elle fait peut-être appel implicitement au jeu de mots entre « cor » et « chorda », fondé, selon Isidore de Séville, sur une analogie entre le cœur et les cordes, et plus précisément entre le pouls et la vibration de la corde : « *Chordas autem dictas corde, qui sicut pulsus est cordis in pectore, ita pulsus chordae in cithara*⁷⁴. » Ainsi, les irrégularités que présentent à ce titre les *Euvres* de Louise Labé pourraient être rattachées à une tension irrégulière de la corde. « [E]mmiellieur » et « miel » sont traités irrégulièrement en diérèse aux sonnets XXI et XXII⁷⁵ et les termes de la famille de « fuir » sont traités tantôt régulièrement en diérèse dans les élégies, tantôt irrégulièrement en synérèse dans les sonnets⁷⁶. Un tel partage suggère, en l'occurrence, une inversion de musicalité entre élégies et sonnets qui manifeste toujours cette poétique d'imbrication des genres et des registres. En outre, cette dernière famille lexicale est reliée à la sphère élégiaque par le sème de la distance et de l'abandon, et la première l'est au motif de la douceur lyrique prêtée par exemple à Sapho. Ainsi les termes concernés contribuent-ils, par leur signification et leur traitement irrégulier, à la mise en valeur d'une colorature féminine et élégiaque dans les *Sonnets*. Dans cette perspective, le sonnet XII, situé au centre de la séquence des sonnets et premier de la séquence des

les rimes féminines sont plus nombreuses en français que les masculines et que l'énonciation féminine entraîne la multiplication des terminaisons féminines : voir Julien Goeur, « Remarques sur la versification des élégies de Louise Labé Lyonnaise », p. 12-13.

⁶⁹ De fait, ce sont souvent ces mêmes rimes féminines qui explicitent l'identité féminine de la poétesse. Ainsi, dans le sonnet II, premier sonnet français, la rime de « femelle » et d'« étincelle » met en avant avec ostentation l'identité féminine à travers un diminutif, signe de modestie ou d'ironie, dans une rime qui joue à la fois avec le pronom « elle » et la lettre « l », de même prononciation et double initiale signature de Louise Labé.

⁷⁰ Pour filer la métaphore musicale, la forte fréquence du son [é] à la rime pourrait même indiquer une harmonisation en mi (E) mineur, ton décrit plus tard par Charpentier comme « effemé, amoureux et plaintif » : Marc-Antoine Charpentier, *Règles de composition*, 1690, « Energie des modes » (BNF, ms. NAF 6355).

⁷¹ Louise Labé, *Œuvres*, éd. Michèle Clément et Michel Jourde, p. 207, s. XXIII, v.13.

⁷² C'est au XVIII^e qu'apparaît la métaphore des cordes vocales.

⁷³ Voir Thomas Sébillet, *Art poétique français*, I, 8, p. 87. Jean-Charles Monferran souligne et analyse l'originalité de cette image tirée du registre médical : voir Jean-Charles Monferran, « Les diastoles de Thomas Sébillet », in Michel Jourde et Jean-Charles Monferran, *Le Lexique métalittéraire français (XVI^e-XVII^e siècles)*, Genève, Droz, 2006, p. 237-252. L'analyse de Mireille Huchon invite à considérer que le réseau paronymique s'enrichit d'un troisième terme « corps » : le luth serait cœur et corps. Sur la paronymie entre « cors » (de « *corpus* ») et « cœur » (de « *cor* »), voir Antoine Tavera, « Ancien Provençal 'cor(s)' et 'cor(p)s' : une quasi-homonymie riche de conséquences », in *Le « cuer » au Moyen Âge. Réalité et Senefiance*, Aix-en-Provence, Presses universitaires de Provence, 1991, p. 409-437. Diverses contributions du recueil mentionnent également la relation synonymique entre les deux termes.

⁷⁴ Isidore de Séville, *Etymologies*, III, 22, 6, cité par Martine Clouzot, « Le poète à la lyre, figure de la création poétique et musicale aux XIII^e et XIV^e siècles », p. 158.

⁷⁵ Louise Labé, *Œuvres*, éd. Michèle Clément et Michel Jourde, s. XXI, p. 204, v. 3 et s. XXII, p. 203, v. 4.

⁷⁶ Georges Lote note néanmoins un usage un peu hésitant pour les termes concernés : voir Georges Lote, *Histoire du vers français*, VI/2, Aix-en-Provence, Presses universitaires de Provence, 1991[1959], p. 215-235. Dans les *Euvres* de Louise Labé, « fuir » est traité en diérèse au vers 81 de l'élégie I (p. 159), au vers 48 de l'élégie III (p. 171) et en synérèse dans les sonnets XIII (p. 193, v. 8) et XVII (p. 198, v. 1). En outre, « fuite » est traité en synérèse dans le sonnet XVI (p. 197, v. 8).

sonnets réguliers, jouerait un rôle essentiel : il délivrerait par une allégorie musicale très technique un art poétique commentant et expliquant les enjeux de la lyre « Lesbienne » inaugurale. De tempérament féminin et élégiaque, cette lyre serait réinvestie en un luth labéen, dans une mise en scène moderne, pittoresque, et musicienne.

Bibliographie récapitulative

Textes

CHARPENTIER Marc-Antoine, *Règles de composition*, 1690, « Energie des modes » (BNF, ms. NAF 6355).

DU BELLAY Joachim, *La Deffence, et illustration de la langue françoise*, éd. Francis Goyet et Olivier Millet, in O. Millet (dir.), *Œuvres complètes, I*, Paris, H. Champion, 2003.

FICIN Marsile, *Le Commentaire de Marsille Ficin, Florentin, sur le Banquet d'amour de Platon*, trad. Symon Sylvius dit Jean de La Haye, éd. Stephen Murphy, Paris, Champion, 2004, VI, 10, p. 135.

GUILLIAUD Maximilien, *Rudiments de musique pratique*, Paris, Nicolas du Chemin, 1554.

LABE Louise, *Œuvres complètes*, éd. Enzo Giudici, Genève, Droz, 1981.

LABE Louise, *Œuvres complètes*, éd. Mireille Huchon, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2021.

LABE Louise, *Œuvres*, éd. Michèle Clément et Michel Jourde, Paris, Flammarion, « GF », 2022.

OVIDE, *Héroïdes*, éd. et trad. Henri Bornecque, Paris, Les Belles Lettres, 1928.

OVIDE, *Les Amours*, éd. et trad. Henri Bornecque, Paris, Les Belles Lettres, 1989 [1930].

OVIDE, *Les XXI. Epistres d'Ovide*, trad. Charles FONTAINE et Octovien de SAINT-GELAIS, Lyon, Jean de Tournes et Guillaume Gazeau, 1556 (éd. numérique par Sandra Provini, Léopold Boyer, Yanet Hernández, Élise Rajchenbach et Paul Gaillardon : http://chfontaine.humanum.fr/textes/epistres_ovide

RONSARD Pierre de, *Les Quatre Premiers Livres des Odes*, in *Œuvres complètes*, éd. Paul LAUMONIER, STFM, t. 1, 1931.

RONSARD Pierre de, *Abrégé de l'Art poétique français*, dans *Traité de poétique et de rhétorique de la Renaissance*, éd. Francis Goyet, Paris, Librairie Générale Française, 1990.

SCEVE Maurice, *Délie objet de plus haulte vertu*, éd. Eugène PARTURIER avec introd. et bibliographie par Cécile ALDUY, Paris, Classiques Garnier, « S. T. F. M. », 2001.

SEBILLET Thomas, *Art poétique français*, dans *Traité de poétique et de rhétorique de la Renaissance*, éd. Francis Goyet, Paris, Librairie Générale Française, 1990.

Études

ANDERSSON Benedikte, « L'élégie féminine selon Louise Labé », in *Les Œuvres de Louise Labé*, éd. Marie-Madeleine FRAGONARD, Pascal DEBAILLY et Jean VIGNES, *Cahiers Textuel*, 28, 2005, p. 131-147.

BONNIFFET Pierre, « Leuth-persona ou lut-personnage (M. Scève et L. Labé n'entendent pas le luth de la même façon) », in DEMERSON Guy (dir.), *Louise Labé. Les Voix du lyrisme*, Saint-Étienne/Paris, Presses de l'Université de Saint-Étienne et Éditions du CNRS, 1990, p. 243-263.

BONNIFFET Pierre, *Structures sonores de l'humanisme en France : de Maurice Scève, Delie objet de plus haulte vertu (Lyon, 1544) à Claude Le Jeune, Second livre des Meslanges (Paris, 1612)*, Paris, H. Champion, 2005.

BUDINI Paolo, « Le sonnet italien de Louise Labé », *Francofonia*, XX, printemps 1991, p. 47-59 in ALONSO Béatrice et VIENNOT Éliane (éd.), *Louise Labé 2005*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2004, p. 151-161.

BUDINI Paolo, *Louise Labé, poétesse lyonnaise. Essais, études, épreuves de lecture*, Florence, Leo S. Olschki, 2017.

- CLEMENT Michèle et JOURDE Michel, « Les noms de Louise Labé », article en ligne sur « Que sait-on des *Euvres de Louïze Labé Lionnoize ? (1555)* » : <https://ell11555data.humanum.fr/publication/un-nom-dautrice-louise-labe/les-noms-de-louise-labe>
- CLEMENT Michèle, « Louise Labé et les arts poétiques », *Méthode !*, 6, printemps 2004, p. 65-77.
- CLEMENT Michèle, « Du nouveau sur l'élégie II de Louise Labé : écrire d'après un modèle latin, français ou italien ? », in AMIEL Gautier, LAUBNER Jérôme et LIONETTO Adeline (dir.), *Les Œuvres de Louise Labé, Le Verger*, bouquet XXVII, déc. 2023, partie 3/14 : <https://cornucopia16.com/blog/2024/01/02/michele-clement-du-nouveau-sur-lelegie-ii-de-louise-labe-ecrire-dapres-un-modele-latin-francais-ou-italien/>
- CLOUZOT Martine, « Le poète à la lyre, figure de la création poétique et musicale aux XIII^e et XIV^e siècles », in CASSAGNES-BROUQUET Sophie et YVERNAULT Martine (dir.), *Poètes et artistes. La figure du créateur en Europe au Moyen Âge et à la Renaissance*, Limoges, Presses Universitaires de Limoges, 2007.
- CONLEY Tom, « Louise bémolise », *Méthode !*, 6, printemps 2004, p. 79-85.
- DANGEL Jacqueline, « Réécriture topique en réception polyphonique : Sapho lyrique revisitée par Ovide élégiaque (*Héroïde* XV) », *Latomus*, 67/1, 2008, p. 114-129.
- DUVAL Edwin M., *Concordes et discordes des Muses. Poésie, musique et renaissance des genres lyriques en France (1350-1650)*, Genève, Droz, 2023.
- GOEURY Julien, « Remarques sur la versification des élégies de Louise Labé Lyonnaise », *Cahiers du Centre d'Études Métriques*, 6, déc. 2012, p. 8-22.
- GOUVARD Jean-Michel, *La Versification*, Paris, P.U.F., 1999.
- GOUVARD Jean-Michel, « Le vers de Louise Labé », *L'Information Grammaticale*, 103, 2004, p. 42-47.
- HUCHON Mireille, *Louise Labé. Une créature de papier*, Genève, Droz, 2006.
- LOTE Georges, *Histoire du vers français*, VI/2, Aix-en-Provence, Presses universitaires de Provence, 1991 [1959].
- MARTIN Daniel, « Les *Élégies* de Louise Labé. Le faix d'Amour et le faix de l'écriture », *Études Littéraires*, 27, 2, 1994, p. 39-52.
- MONFERRAN Jean-Charles, « Les diastoles de Thomas Sébillet », in JOURDE Michel et MONFERRAN Jean-Charles, *Le Lexique métalittéraire français (XVI^e-XVII^e siècles)*, Genève, Droz, 2006, p. 237-252.
- MOURET François, « Art poétique et musication : de l'alternance des rimes », in ROSENTHAL Olivia (éd.), *À Haute Voix. Diction et prononciation aux XVI^e et XVII^e siècles*, Klincksieck, 1998, p. 101-117.
- RIGOLOT François, *L'Erreur de la Renaissance*, Paris, H. Champion, 2002.
- SABOT Augustin, « L'élégie à Rome : essai de définition du genre », in *Rencontres avec l'Antiquité classique. Hommages à Jean Cousin*, Besançon, Université de Franche-Comté, 1983, p. 133-143.
- SKENAZI Cynthia, « L'harmonie dans la *Délie* : musique et poésie », in NASH Jerry C. (éd.), *A Scève Celebration. Délie 1544-1994*, Saratoga (Californie), ANMA Libri, 1994.
- TAVERA Antoine, « Ancien Provençal 'cor(s)' et 'cor(p)s' : une quasi-homonymie riche de conséquences », in *Le « cuer » au Moyen Âge. Réalité et Senefiance*, Aix-en-Provence, Presses universitaires de Provence, 1991, p. 409-437.
- VIDEAU Anne, « Le livre I des *Amours* d'Ovide : poétique et parodie », *L'Information littéraire*, 57/1, 2005, p. 3-13.
- VIGNES Jean, « Les alternances de Louise. Des rimes des sonnets de Louise Labé à l'organisation de son recueil », in DUCIMETIERE Nicolas, JEANNERET Michel et BALSAMO Jean (éd.), *Poètes, princes et collectionneurs*, Genève, Droz, 2011, p. 255-274.
- VIGNES Jean, « De Ronsard à Louise Labé : les amours de poésie et de musique », in MILLET Olivier et TACAÏLLE Alice (éd.), *Poésie et musique à la Renaissance*, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2015, p. 45-65.
- VIGNES Jean, « Louise Labé luthiste lyonnaise. Poésie et musique dans les sonnets de Louise Labé », in AMIEL Gautier, LAUBNER Jérôme et LIONETTO Adeline (dir.), *Les Œuvres de Louise Labé, Le Verger*, bouquet XXVII, déc. 2023, partie 8/14 : <http://cornucopia16.com/blog/2024/01/02/jean-vignes-louise-labe-luthiste-lyonnaise-poesie-et-musique-dans-les-sonnets-de-louise-labe/>

Benedikte Andersson, maîtresse de conférences à l'Université de Lille, est spécialiste de la poésie de la Renaissance. Elle est l'auteur d'une thèse sur le lyrisme ronsardien, *L'Invention lyrique. Visages d'auteur, figures du poète et voix lyrique chez Ronsard* (Champion, 2011).