

Article

« Les élégies de Louise Labé : le faix d'amour et le faix de l'écriture »

Daniel L. Martin

Études littéraires, vol. 27, n° 2, 1994, p. 39-52.

Pour citer cet article, utiliser l'information suivante :

URI: <http://id.erudit.org/iderudit/501080ar>

DOI: 10.7202/501080ar

Note : les règles d'écriture des références bibliographiques peuvent varier selon les différents domaines du savoir.

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter à l'URI <https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche. Érudit offre des services d'édition numérique de documents scientifiques depuis 1998.

Pour communiquer avec les responsables d'Érudit : info@erudit.org



LES *ÉLÉGIES* DE LOUISE LABÉ

LE FAIX D'AMOUR ET LE FAIX DE L'ÉCRITURE

Daniel L. Martin

■ L'édition princeps des *Euvres de Louise Labé Lionnoize* parut en 1555 chez l'imprimeur lyonnais Jean de Tournes. Le volume comprenait une épître dédicatoire « A M.C.D.B.L. ¹ », un *Débat de Folie et d'Amour*, trois élégies et vingt-quatre sonnets. Un ensemble de textes d'hommages suivait les œuvres de la poétesse : vingt-quatre pièces poétiques réunies sous le titre *Escritz de divers poètes, a la Louenge de Louïze Labé Lionnoize* et précédées d'un sonnet « Aus poetes de Louise Labé ² ». Dans la deuxième édition, donnée

chez Jean de Tournes en 1556 ³, l'économie du recueil ne subissait aucune modification. Les fautes signalées dans l'*erratum* de 1555 étaient corrigées et quelques menues variantes apparaissaient, dont certaines sont « indiscutablement des fautes ⁴ », selon Enzo Giudici.

Ainsi, Louise Labé n'a pas apporté la moindre retouche à l'organisation de l'unique volume d'œuvres qu'elle publia : indice certain, selon nous, que cette organisation est chargée de significations par l'auteure et

Qu'André Tournon trouve ici l'expression de ma vive gratitude pour ses suggestions et ses conseils précieux.

1 Il y eut deux tirages de l'édition de 1555. Les seules différences entre les deux concernent l'épître dédicatoire. Notons que, dans l'un des deux tirages, la lettre L du titre « A M.C.D.B.L. » est omise. Voir sur ce point l'édition des *Œuvres complètes* de Louise Labé par Enzo Giudici, p. 9-16. Nous citerons les textes de Louise Labé d'après cette édition.

2 Enzo Giudici ne reproduit pas ces pièces dans son édition. On pourra se reporter à l'édition donnée par François Rigolot.

3 Il y eut, en fait, trois éditions en 1556, mais l'une, bien que portant le nom de l'imprimeur Jean de Tournes, est sans doute abusive ; une autre, parue à Rouen chez Jan Garou, a probablement échappé à tout contrôle de la part de Louise Labé. Voir Enzo Giudici, *ibid.*

4 *Œuvres complètes*, p. 12, note 6.

qu'elle ne saurait subir la moindre atteinte sans que le dessein d'ensemble de l'œuvre soit remis en question.

Le cas des *Élégies* nous paraît à cet égard intéressant. Bien souvent négligées par la critique au profit des sonnets, elles jouent pourtant un rôle capital au sein du volume des œuvres. Sans les étudier en détail, Kenneth Varty note que « les élégies se trouvent au centre artistique de l'œuvre et forment un pont entre le *Débat* et les sonnets — entre la légèreté de la prose et l'intensité des vers culminants ⁵ ». Beaucoup plus précise et suggestive, l'étude récente de François Lecercle, « L'erreur d'Ulysse [...] », met en évidence des faits d'organisation dans l'œuvre poétique de Louise Labé. François Lecercle montre que les élégies « constituent un "squelette" de *canzoniere*, réduit à sa forme minimale : un début, une fin et, entre les deux, une manière d'héroïde », et « qu'elles sont un préambule au cycle des sonnets, qu'elles encadrent, la première élégie faisant écho au début des sonnets (s. II), la dernière à la fin (s. XXIV) » (p. 209).

Nous voudrions, en adoptant une perspective un peu différente, montrer ici que les élégies sont chargées d'un rôle structurant non seulement dans le groupe de

textes poétiques formant le *canzoniere* de Louise Labé, mais encore dans l'ensemble du volume des œuvres. Leur position centrale est, en effet, significative, non seulement parce qu'elles ouvrent le *canzoniere* et font office de transition après le *Débat*, mais encore parce qu'elles multiplient les renvois au paratexte — titres, épître dédicatoire, textes d'hommages — et inscrivent dans la fiction poétique les présupposés de l'œuvre tels qu'ils sont présentés dans l'épître « A M.C.D.B.L. ».

Louise Labé choisit d'organiser son recueil en regroupant les pièces par genres, selon l'exemple donné dès 1532 par Marot avec *l'Adolescence Clémentine* : il s'agit bien d'un choix, car la tradition des *canzonieri* pétrarquistes mêlant des pièces diverses aux sonnets restait en usage. L'un des « poètes de Louise Labé ⁶ », Pontus de Tyard, avait opté pour ce modèle de composition dans ses *Erreurs Amoureuses* ⁷. Ce choix place les élégies en un point stratégique du volume — elles inaugurent la parole proprement poétique — et les isole comme formant un ensemble cohérent — Louise Labé aurait très bien pu, à la manière de Pétrarque avec les pièces de nature diverse du *Canzoniere*, englober dans la

5 *QAP*, p. 967. Kenneth Varty étudie surtout le *Débat* pour montrer qu'il fait partie intégrante de la fiction poétique qu'est l'œuvre de Louise Labé (p. 969).

6 C'est le titre donné aux auteurs des *Escriz de divers poètes, à la Louenge de Louïze Labé Lionnoïze* dans le sonnet qui précède cet ensemble de textes d'hommages.

7 Premier livre : 1549 ; Second livre (sous le titre *Continuation des Erreurs Amoureuses*) : 1551 ; Troisième livre : 1555 — contenant, avec une variante notable et sans titre, le poème figurant dans les *Escriz de divers poètes [...]* sous le titre : « En contemplacion de D. Louïze Labé » (pièce IV).

LES ÉLÉGIES DE LOUISE LABÉ

même série numérique l'ensemble des textes poétiques.

Choix porteur de sens si l'on s'avise que les trois élégies, isolées en un tout par la numérotation et l'intertitre générique, ne constituent pas un ensemble homogène par leur forme. Certes, toutes trois sont comparables par la longueur⁸ et sont composées en décasyllabes à rimes plates⁹. Toutefois, tandis que les *Élégies I* et *III* s'adressent aux « Dames » et présentent une excuse, l'*Élégie II*, adressée à « l'Ami » absent, se rattache visiblement à la tradition ovidienne des *Héroïdes*. Si les trois textes ont pour toile de fond la même fiction poétique, les données temporelles y sont bien différentes. Dans l'*Élégie II*, nous sommes au cœur du drame amoureux :

Desja deus fois depuis le promis terme,
De ton retour, Phebe ses cornes ferme,
Sans que de bonne ou mauvaise fortune
De toy, Ami, j'aye nouvelle aucune (Vers 49-52).

Ou encore :

Ainsi, Ami, ton absence lointaine
Depuis deus mois me tient en cette peine,
Ne vivant pas, mais mourant d'une Amour
Lequel m'occit dix mille fois le jour (Vers 89-92).

Dans les *Élégies I* et *III*, au contraire, l'aventure amoureuse, relatée dans ses premiers moments et ses premières angoisses, est située dans un passé lointain, de telle sorte que le

texte prend l'allure d'une autobiographie au passé. L'*Élégie I* traite le thème traditionnel de l'*innamoramento* sous la forme d'un souvenir que l'amante fait douloureusement renaître après avoir invoqué l'aide d'Apollon :

Je sen desja un piteus souvenir,
Qui me contreint la larme à l'oeil venir.
Il m'est avis que je sen les alarmes,
Que premiers j'u d'Amour, je voy les armes,
Dont il s'arma en venant m'assaillir.
C'estoit mes yeus (Vers 23-28).

Ce décalage temporel entre le présent de l'écriture et le passé de l'*innamoramento* se retrouve dans l'*Élégie III*. L'amante situe le moment de la blessure d'Amour dans son « verd aage » (vers 29) ; plus loin, elle ajoute une indication temporelle précise :

Je n'avois vu encore seize Hivers,
Lors que j'entray en ces ennus divers :
Et jà voici le treizième esté
Que mon cœur fut par amour arrêté (Vers 73-76).

Certains biographes ont cru pouvoir résoudre le problème de la date de naissance de Louise Labé à la lumière de ces vers, tombant dans le piège de la forme autobiographique et négligeant les effets poétiques qu'elle permet. Notons d'une part les deux synecdoques utilisées pour signifier la durée : l'unité de temps est l'hiver avant la naissance de l'amour, l'été après l'*innamoramento*. Ainsi est mis

8 *Élégie I* : 118 vers ; *Élégie II* : 104 vers ; *Élégie III* : 104 vers. Au total, 326 vers, soit presque autant que les 336 vers des 24 sonnets.

9 C'est pour Sébillet — dont la référence est Marot — une des caractéristiques majeures de l'élégie. Voir son *Art poétique français*, Deuxième Livre, chapitre VII : « De l'Épître, et de l'élégie, et de leurs différences ».

en valeur le fait que la découverte de la passion brûlante, fût-elle douloureuse, n'en est pas moins accession à la plénitude de la vie que symbolise l'été par opposition à l'hiver. D'autre part, les données temporelles et la chronologie qu'elles permettent d'établir ont valeur de signe. En effet, au « verd aage » passé (vers 29) s'oppose le « treizième esté » (vers 75) du présent : seize hivers et treize étés, soit une femme qui entre dans sa trentième année — « l'aage de trente ans, que les femmes ont accoustumé de quicter le nom de belles pour estre nommées saiges », écrit Marguerite de Navarre ¹⁰. Au XVI^e siècle, en effet, trente ans marque le terme convenu de la vie sentimentale pour une femme. À travers la chronologie présentée par l'amante, c'est donc tout le problème des phases de la vie qui est mis en question et qui contribue à donner sens au texte : l'amante est sur le point de tourner la page de sa jeunesse, d'une jeunesse entièrement sacrifiée au dieu Amour. Ainsi, la fiction amoureuse ne se limite pas à une suite de péripéties : elle met en jeu tout un destin.

On perçoit le premier avantage que Louise Labé trouvait à grouper ces trois élégies avant la série finale des vingt-quatre sonnets. *L'Élégie II* permet de mettre en place une situation amoureuse avec ses différents développements : une amante abandonnée

par un « Ami » parti pour l'Italie (vers 14-15) ; un échange épistolaire avec promesse de retour (vers 9-10) ; une date fixée pour le retour (vers 49) et deux mois de silence depuis ce terme non respecté par l'Ami (vers 49-52 et 89-92). Et, bien sûr, les mouvements d'une âme vivant dans le désespoir : dépit (vers 9-14) ; soupçon d'infidélité (vers 15-24) ; craintes pour la santé de l'Ami (vers 31-32) ; ultime tentative pour convaincre l'amant de revenir (vers 55-58) ; appel pathétique fondé sur la perspective d'une mort prochaine (vers 89-100).

Ce cri d'amour douloureux est enchâssé entre deux élégies qui le rejettent dans un passé lointain. Un nouvel éclairage est projeté sur l'histoire amoureuse : l'Ami, constamment interpellé dans *L'Élégie II*, est pratiquement absent du texte. Il n'est plus ce personnage doté d'une histoire propre — voyageur parti pour l'Italie, interlocuteur de l'amante dans un dialogue épistolaire (vers 10 : « ta premiere lettre ») — mais une sorte d'idéal abstrait, déchargé du poids des événements, et que seule une périphrase peut désigner :

celui que j'estime mon tout,
Qui seul me peut faire plorer et rire,
Et pour lequel si souvent je soupire (*Élégie III*, vers 98-100).

Unique objet du désir de l'amante dans une durée rythmée par les soupirs, l'ami est

10 *L'Heptaméron*, trente cinquième nouvelle, p. 255. Montaigne citera approximativement Marguerite de Navarre pour donner son point de vue sur la question : « Et Marguerite, Roïne de Navarre, alonge, en femme, bien loing l'avantage des femmes, ordonnant qu'il est saison, à trente ans, qu'elles changent le titre de belles en bonnes ». (*Essais*, III, 5, « Sur des vers de Virgile », Tome II, p. 896).

aussi seule source de vie, puissance capable de transmuier les soupirs, de les faire éclater en pleurs ou en rires. En tant que personnage, toutefois, il s'efface au profit d'Amour, acteur à part entière de l'aventure amoureuse dans les *Élégies I* et *III*. Non seulement l'amante rappelle son rôle lors de l'*innamoramento* (*Élégie I*, vers 25 ss; *Élégie III*, vers 28 ss) et met en garde contre sa toute-puissance (*Élégie I*, vers 50 ss), non seulement elle reproduit les propos que lui a tenus Amour avant de décocher sa flèche (*Élégie III*, vers 47 ss), mais encore c'est à lui désormais qu'elle s'adresse pour obtenir de l'Ami qu'il réponde à son amour (*Élégie III*, vers 101-102). C'est dire que, plus que la fiction amoureuse, c'est l'amour qui prime en tant que valeur, puissance et force du destin. La structure d'enchâssement souligne cette utilisation de l'aventure amoureuse au service d'une célébration de la puissance d'Amour : au centre du groupe, la plainte de l'amante délaissée depuis deux mois ; de part et d'autre, deux élégies traitant l'aventure amoureuse sur le mode du

souvenir douloureusement retrouvé dans le présent de l'écriture. Au centre, l'instant du cri d'amour ; de part et d'autre, la durée douloureuse d'une jeunesse sacrifiée au dieu Amour. L'élégie enchâssée est ainsi mise en perspective, les *Élégies I* et *III* créant un effet de distanciation et inscrivant l'instant dans la durée.

Ainsi, les *Élégies I* et *III*, privilégiant le rôle d'Amour et érigeant la souffrance amoureuse en destin, contribuent-elles à donner une résonance résolument pétrarquiste au propos de Louise Labé¹¹. Comme dans le *Canzoniere*, en effet, la victime d'Amour est un être singulier, regardé comme tel par ses semblables et exposé à la sévérité de leur jugement¹². Mais, comme chez Pétrarque, la sévérité ne peut provenir que de l'incompréhension de qui n'a pas fait l'expérience de l'errance amoureuse¹³. Si l'amante encourt la condamnation des dames (*Élégie III*, vers 5), si elle prend les devants en leur présentant une excuse, elle ne clame pas moins le caractère exceptionnel d'un destin qui semble échapper aux lois universelles et

11 La volonté de dater l'*Innamoramento* et de mesurer la durée de l'errance amoureuse dont témoigne l'*Élégie III* (vers 73-76) est l'une des caractéristiques du *Canzoniere* de Pétrarque qu'analyse André Gendre dans son article « *Vade-mecum* sur le pétrarquisme français ». Après avoir montré comment « le propos du *Canzoniere* s'inscrit dans la durée », André Gendre poursuit : « Cette durée imprécise, douloureuse et fatale, a pourtant un point de départ : l'*innamoramento*. Pétrarque l'inscrit dans l'histoire avec l'exactitude d'un témoin. Voyons là moins un souci de précision référentielle qu'une volonté de marquer entre le temps universel et l'amoureux méditatif un rapport solennel et le poids de l'errance » (p. 47).

12 *Canzoniere*, s. I :

Ma ben veggio or sí come al popol tutto
favola fui gran tempo, onde sovente
di me medesmo meco mi vergogno (Vers 9-11).

13 *Canzoniere*, s. I :

ove sia chi per prova intenda amore,
spero trovar pietà, non che perdono (Vers 7-8).

la met au rang des personnages exemplaires de la Fable :

Le tems met fin aus hautes Pyramides,
 Le tems met fin aus fontaines humides :
 Il ne pardonne aus braves Colisees,
 Il met à fin les viles plus prisees,
 Finir aussi il ha acoutumé
 Le feu d'Amour tant soit il allumé :
 Mais, las ! en moy il semble qu'il augmente
 Avec le tems, et que plus me tourmente.
 Paris ayma Oenone ardamment,
 Mais son amour ne dura longuement,
 Medee fut aymee de Jason,
 Qui tot après la mit hors sa maison.
 Si meritoient elles estre estimees,
 Et pour aymer leurs Amis, estre aymees.
 S'estant aymé on peut Amour laisser
 N'est il raison, ne l'estant, se laisser ? (*Élégie III*, vers 77-92)

La structure d'enchâssement semble servir un autre dessein de la poétesse. L'*Élégie II*, de tonalité nettement ovidienne, rappelle les *Héroïdes* : c'est une missive fictive adressée à un destinataire unique. Les *Élégies I* et *III* visent, au contraire, un destinataire pluriel — les « Dames » —, qui fait office de public : on se rapproche du genre de l'épître traditionnellement utilisée pour nouer un contact avec le lecteur. Le titre générique *Élégies* souligne bien, toutefois, que nous sommes ici au seuil de la parole et de la

fiction poétiques, en même temps qu'il marque la modernité de Louise Labé pratiquant un genre récemment apparu en France ¹⁴.

On sait que les *Héroïdes* d'Ovide ont largement influencé la naissance de l'élégie en France à partir de la traduction donnée en 1500 par Octavien de Saint-Gelais ¹⁵. Les traductions ou imitations se succèdent à partir de cette date ¹⁶. Avant de publier des textes sous le titre « élégie » ¹⁷ Marot tente, dans l'*Épître de Maguelonne* ¹⁸, de concilier le genre ovidien avec des thèmes et des personnages fournis par la tradition littéraire française. Dans le même temps, le succès des *Héroïdes* va croissant : après le premier tiers du siècle, elles deviennent le texte le plus lu du poète latin. Un examen des éditions d'Ovide du XVI^e siècle conduit Henri Lamarque à cette conclusion :

En ce qui concerne les *Héroïdes*, le succès, moins prompt à se déclarer, ne se démentira jamais, sans nul fléchissement notable (26 éditions de 1529 à 1588). Si les *Métamorphoses* dans le premier tiers du siècle ont été l'ouvrage d'Ovide le plus lu, la tendance est inversée ensuite au profit des *Héroïdes* ¹⁹.

Il est clair que Louise Labé exploite une mode qui présentait pour elle quelque

14 Sur les débuts de l'élégie en France, voir C.M. Scollen, et G.S. Hanish.

15 *Les XXI Épîtres d'Ovide, traduites de latin en françoys par reverend pere en Dieu monseigneur l'evesque d'Angoulême.*

16 Voir C.M. Scollen, chapitre I.

17 Marot regroupe pour la première fois ses élégies dans la *Suite de l'Adolescence Clémentine*, publiée en 1534. Voir V.L. Saulnier, *les Élégies de Clément Marot*. Pour une comparaison entre l'élégie marotique et les élégies de Louise Labé, voir M. Dassonville, « Louise Labé et le genre élégiaque ».

18 Composée, sans doute, entre 1517 et 1519. Voir C.A. Mayer, *Clément Marot*, p. 26-34.

19 « L'édition des œuvres d'Ovide dans la Renaissance française », dans *Ovide en France dans la Renaissance*.

LES ÉLÉGIES DE LOUISE LABÉ

avantage. Dans l'ouvrage d'Ovide s'expriment des voix féminines²⁰, amantes ou épouses délaissées adressant leur plainte à l'amant ou à l'époux absent. Les héroïnes ovidiennes sont — à l'exception de Sappho, seul personnage historique — des figures célèbres de la mythologie. Ainsi, la voix de l'amante que fait parler Louise Labé s'inscrit-elle à son tour dans le cadre de la Fable, rejoignant une tradition où se côtoient Pénélope, Phyllis, Briséis et les autres héroïnes ovidiennes. Cette volonté d'inscription dans la Fable semble confirmée par le nombre de réminiscences des *Héroïdes* dans l'*Élégie II* : Enzo Giudici en relève cinq²¹, auxquelles il faut ajouter le motif de l'épithaphe qu' imagine l'amante pour sa tombe — cliché, certes, mais présent à la fin des pièces II, VII, XIV du recueil ovidien.

Par ce double choix d'un genre et d'une structure d'enchâssement, Louise Labé nous semble lier sa fiction poétique à une des données du problème auquel elle était confrontée en tant qu'auteure : s'approprier des modèles existants créés par des hommes à leur propre usage²². Ainsi, l'*Élégie* centrale, avec sa tonalité ovidienne, est comme escortée à la rencontre du lecteur par les *Élégies I* et *III* adressées aux « Dames ». Ces dernières sont ostensiblement interpellées comme lectrices :

Dames, qui les lirez,
De mes regrets avec moy soupirez (*Élégie I*, vers 43-44).

Le verbe lire apparaît à la rime et la relative prend un relief particulier : le vocatif « Dames » ouvre la phrase au milieu du vers, d'où un contre-enjambement qui souligne un point stratégique du discours.

Dans l'*Élégie III*, les dames sont convoquées dès le premier vers :

Quand vous lirez, ô Dames Lionnoises,
Ces miens escrits pleins d'amoureuses noises,
Quand mes regrets, ennuis, despits et larmes
M'orrez chanter en pitoyables carmes,
Ne veuillez pas condamner ma simpleesse,
Et jeune erreur de ma fole jeunesse,
Si c'est erreur (Vers 1-7).

On retrouve ici le verbe lire au futur, et le texte se donne clairement comme texte littéraire avec l'expression « ces miens escrits²³ » et le latinisme « carmes ». Ceci est vrai dès le début de la première *Élégie*, où l'amante se présente comme poétesse, avant même d'interpeller les dames. Les premiers vers y évoquent le passé amoureux, dont l'*Élégie II* semble la mise en scène :

Au tems qu'Amour, d'hommes et Dieus vainqueur,
Faisoit bruler de sa flamme mon cœur.

À ce passé s'oppose le présent, temps de la création :

Encor Phebus, ami des Lauriers vers,
N'avoit permis que je fisse des vers :

20 À trois exceptions près : Pâris, Léandre et Acontius (XVI, XVIII, XX).

21 Voir p. 167-170. Les notes concernant l'*Élégie II* portent les numéros 13 à 33.

22 Voir, pour une approche de ce problème, l'article d'Ann Rosalind Jones, « City women and their audiences ».

23 Cette expression semble, de plus, un écho de celle employée par Louise Labé dédiant son livre à Clémence de Bourges dans l'épître « A M.C.D.B.L. » : « Ce mien euvre » (p. 20).

Mais maintenant que sa fureur divine
Remplit d'ardeur ma hardie poitrine,
Chanter me fait, non les bruians tonnerres
De Jupiter, ou les cruelles guerres,
Dont trouble Mars, quand il veut, L'Univers.
Il m'a donné la lyre, qui les vers
Souloit chanter de l'Amour Lesbienne (Vers 7-15).

On le voit, l'amante n'hésite pas à revendiquer le parrainage du dieu protecteur des poètes et à s'inscrire dans la lignée de la plus grande poétesse de l'Antiquité : Sappho, seul personnage historique que fait parler Ovide dans ses *Héroïdes*, — seule femme réelle à avoir inscrit son nom parmi ceux des héroïnes mythologiques²⁴. Ainsi est suggéré que l'entreprise poétique féminine, évoquée ici en termes fabuleux, offre une sorte de moyen d'accès au rang des héroïnes célébrées par la Fable. En outre, au futur improbable du retour de l'amant ou de sa lecture de la missive qui lui est adressée, au futur menaçant de la mort, les *Élégies I et III* opposent un autre horizon du texte : celui de la rencontre avec un lecteur, et une autre angoisse : la crainte de ne pas être comprise par ce lecteur — qu'il soit une dame lyonnaise ou un autre, comme le suggèrent ces vers :

Donques celui lequel d'amour esprise
Pleindre me voit, que point il ne mesprise
Mon triste deuil (*Élégie I*, vers 91-93).

Le lecteur n'est plus ici défini que par sa position de spectateur d'une douleur et d'une plainte qu'il importe d'interpréter dans leur

juste sens : manifestations de la puissance d'Amour sur le destin au mépris de la volonté de l'individu. La dernière partie de l'*Élégie I* développe à cet effet l'image dérisoire de la vieille femme qui, après avoir été dédaigneuse dans sa jeunesse, tâche vainement de se faire aimer en son vieil âge. La formule de conclusion souligne cette toute puissance d'Amour sur les volontés :

Ainsi Amour prend son plaisir, à faire
Que le veuil d'un soit à l'autre contraire.
Tel n'ayme point, qu'une Dame aymera :
Tel ayme aussi, qui aymé ne sera :
Et entretient, neanmoins, sa puissance
Et sa rigueur d'une vaine esperance (Vers 113-118).

Pourquoi, s'agissant d'une constatation de portée aussi universelle, s'adresser aux seules dames lyonnaises ? Si les *Élégies I et III* interpellent de façon aussi voyante les dames lectrices, il faut donc y voir une marque destinée à attirer l'attention sur une autre signification. Or, dans l'*Élégie III* apparaît une adresse significative. C'est Amour qui interpelle ainsi l'amante au temps où elle n'aimait « que Mars et le savoir » (vers 44) :

Tu penses donq, ô Lionnoise Dame,
Pouvoir fuir par ce moyen ma flame :
Mais non feras, j'ai subjugué les Dieus
Es bas Enfers, en la Mer et es Cieus (Vers 47-50).

S'adressant à l'amante, Amour emploie exactement le même vocatif que celle-ci utilise pour interpeller ses lectrices. Indice capital si l'on s'avise qu'il fait écho à la mise en scène très voyante de l'auteure dans le

24 Comme l'amante dans l'*Élégie II* de Louise Labé (vers 53-71), Sappho se targue de sa renommée dans l'Héroïde d'Ovide qui lui est consacrée : « Jam canitur toto nomen in orbe meum ».

paratexte de l'édition des *Euvres*. Le volume se présente en effet sous le titre *EUVRES DE LOUISE LABE LIONNOIZE* ; l'épître dédicatoire « A M.C.D.B.L. ²⁵ » est signée Louise Labé et est datée « De Lion ce 24 juillet 1555 » ; le *Débat* est annoncé par le titre *Débat de Folie et d'Amour, par Louise Labé Lionnoise* ; après les élégies et les sonnets ponctués par la formule « Fin des *EUVRES DE LOUIZE LABE LIONNOIZE* », le lecteur trouve les *ESCRIZ DE DIVERS POETES A LA LOUENGE DE LOUIZE LABE LIONNOIZE*, dont trois reproduisent dans leur titre la formule « Louise Labé Lyonnaise ²⁶ » et huit la formule « Dame Louise Labé ²⁷ ».

De toute évidence, il y a dans le volume des œuvres une mise en scène non seulement d'une *persona* d'amante, mais encore et plus essentiellement, de la *persona* de l'auteur féminin — volonté ostentatoire de répéter un nom de femme en divers points du volume et, par là même, revendication hautement formulée de son statut d'auteur par une femme. *Persona* d'auteur féminin

jusque dans l'artifice du pseudonyme ²⁸ : Labé n'est pas le nom d'état civil de Louise, née Charly (ou Charlin) et épouse Perrin au moment de la publication des *EUVRES* : c'est le nom attribué au père de la poétesse, Pierre Charly, devenu le successeur du cordier Jacques Humbert, dit Labé, dont il épousa la veuve, Guillemette ²⁹. Louise, en tant qu'auteur, s'affiche donc sous un nom qui est « purement et simplement une raison commerciale, attachée au négoce des cordes », selon la formule de François Rigolot ³⁰. On ne peut exclure qu'il y ait, dans le choix de ce pseudonyme transparent, une volonté de rappeler une origine sociale modeste et de se « parer ³¹ », en même temps, d'une accession à l'écriture exceptionnelle chez les femmes de ce milieu ³². En outre, des considérations d'ordre esthétique ont pu intervenir dans le choix du pseudonyme : la « triple allitération ³³ » présente dans la signature « Louise Labé Lionnoize » a une indéniable valeur poétique. L'important, de toute façon, réside dans la communauté de fait que l'adjectif

25 Rappelons que ces initiales signifient « À Mademoiselle Clémence de Bourges Lionnoise ». Voir aussi note 1.

26 Pièces III, XXIII, XXIV, soit la première pièce en français et les deux dernières de l'ensemble.

27 *In extenso* ou sous forme d'initiales : pièces IV, V, XIII, XV, XVI, XIX, XXII. Signalons le titre du poème IX : « À D. Louïze, des Muses ou première ou dixième couronnante la troupe ».

28 Sur l'usage du pseudonyme, la tension entre la nécessaire humilité de la femme auteur et son « désir de se montrer auteur », voir E. Berriot-Salvadore, « Les Femmes et les pratiques de l'écriture de Christine de Pisan à Marie de Gournay », p. 52-69 et, en particulier, p. 59-65.

29 Guillemette fut la première des trois épouses de Pierre Charly. Louise est née du second mariage de son père. Pour les détails biographiques, voir Dorothy O'Connor, *Louise Labé, sa vie et son œuvre*, p. 43-91 ; Georges Tricou, « Louise Labé et sa famille » ; Kenneth Varty, « The Life and Legend of Louise Labé ».

30 « Signature et signification : les baisers de Louise Labé », p. 15-16.

31 Voir l'épître « A M.C.D.B.L. » : « Et si quelcune parvient en tel degré, que de pouvoir mettre ses conceptions par escrit, le faire songneusement et non dédaigner la gloire, et s'en parer plustot que de chaines, anneaus et somptueus habits » (p. 17).

32 Voir N.Z. Davis, *les Cultures du peuple*, p. 113-123.

33 Formule de François Rigolot, p. 15.

« lionnoize » établit entre l'auteur et le public féminin qu'il feint de se choisir.

Une telle mise en scène autour de la *persona* de l'auteur rappelle tout au long du volume qu'un des présupposés de l'œuvre est le problème de l'écriture féminine et de son statut dans la société. Le lecteur des *Élégies* se souvient en effet, lorsqu'il lit les adresses aux dames lectrices, qu'elles étaient déjà interpellées indirectement dans l'épître « A M.C.D.B.L. » :

Je ne puis faire autre chose que prier les vertueuses Dames
d'eslever un peu leurs esprits par dessus leurs quenouilles et
fuseaus (p. 18).

Avant ce passage, l'usage du « nous » permettait d'unir dans un même programme l'auteur, le dédicataire et la communauté des dames :

Et si quelcune parvient en tel degré, que de pouvoir mettre
ses conceptions par escrit, le faire songneusement et non
dédaigner la gloire, et s'en parer plustot que de chaines,
anneaus, et somptueus habits (p. 17).

Si les Dames sont interpellées dans les *Élégies I et III*, ce n'est pas seulement parce qu'elles peuvent, comme l'amante, succomber aux flèches d'Amour : c'est surtout parce que l'amante qui se donne à lire peut un jour, par son exemple, encourager les dames à se faire entendre :

Dames, qui les lirez,
De mes regrets avec moy soupirez.

Possible, un jour je feray le semblable,
Et ayderay votre voix pitoyable
A vos travaux et peines raconter,
Au tems perdu vainement lamenter (*Élégie I*, vers 43-48).

Il s'agit bien d'aider les dames à « raconter » ou à « lamenter », comme il s'agissait, en dédiant le volume des *EUVRES* à Clémence de Bourges, d'inciter la jeune fille à faire mieux :

Et pource que les femmes ne se montrent volontiers en
publiq seules, je vous ay choisie pour me servir de guide,
vous dediant ce petit euvre, que ne vous envoye à autre fin
que pour vous acertener du bon vouloir lequel de long tems
je vous porte, et vous inciter et faire venir envie en voyant
ce mien euvre rude et mal bati, d'en mettre en lumiere un
autre qui soit mieus limé et de meilleure grace (p. 20).

Quoi qu'elle en dise dans cette même épître, Louise Labé cherche bien, avec quelque crainte, à servir d'exemple³⁴, et c'est cette volonté qu'elle met en scène dans les *Élégies*. L'appel à un accueil favorable des dames lectrices montre la conscience qu'elle avait de l'enjeu : demander aux dames de soupiner avec elle, c'est espérer une véritable communion entre auteur et lecteur, et une compréhension qui seule peut donner valeur d'exemple aux textes de la poétesse, justifiant ainsi son désir d'encourager l'écriture féminine.

D'où l'importance aussi du thème de la gloire. Si nous voyons dans les *Élégies* une amante abandonnée se transformer en poétesse pour chanter sa douleur, on voit également,

34 « Si j'eusse esté tant favorisée des Cieus, que d'avoir l'esprit grand assez pour comprendre ce dont il ha à envie, je servirois en cet endroit plus d'exemple que d'amonicion » (p. 17).

LES ÉLÉGIES DE LOUISE LABÉ

au cœur de l'élégie enchâssée, une amante qui tire gloire de sa renommée parmi les gens d'esprit :

Si toutefois pour estre enamoré
En autre lieu, tu as tant demouré,
Si say je bien que t'amie nouvelle
A peine aura le renom d'estre telle,
Soit en beauté, vertu, grace et faconde,
Comme plusieurs gens savans par le monde
M'ont fait à tort, ce croy je, estre estimee
(*Élégie II*, vers 53-59).

L'amante n'hésite pas à déclarer que sa renommée s'étend au-delà des frontières :

Non seulement en France suis flatée,
Et beaucoup plus, que ne veus, exaltée.
La terre aussi que Calpe et Pyrence
Avec la mer tiennent environnee,
Du large Rhin les roulantes areines,
Le beau país auquel or'te promeines,
Ont entendu (tu me l'as fait à croire)
Que gens d'esprit me donnent quelque gloire
(Vers 61-68).

Tout naturellement, comme pour illustrer les propos de l'épître dédicatoire, l'amante se pare de cette renommée auprès des gens d'esprit et en fait un argument pour convaincre l'amant de revenir :

Goute le bien que tant d'hommes desirent :
Demeure au but où tant d'autres aspirent (Vers 69-70).

Le thème de la gloire renvoie non seulement à l'épître « A M.C.D.B.L. », mais aussi, à l'autre extrémité du volume des *EUVRES*, aux *Escrtz de divers poëtes* qui célèbrent Louise Labé Lionnoize pour sa beauté comme pour son talent : louanges sans frontière, comme la gloire de l'amante dans l'*Élégie II*, puisqu'on y trouve des pièces en grec (pièce I), en latin (II), en italien (X, XI, XII, XX) ou

encore des vers traduits du latin (XXIII) ; louanges qui font directement écho au groupe des *Élégies* puisque l'ode en grec présente Louise Labé comme l'héritière de Sappho, tout comme l'amante, dans l'*Élégie I*, se targuait de tenir d'Apollon :

la lyre, qui les vers
Souloit chanter de l'Amour Lesbienne (Vers 14-15).

Ainsi, tout en instaurant dans le volume des *EUVRES* une fiction poétique d'apparence autobiographique, les élégies permettent à Louise Labé de reprendre en abyme le thème de l'écriture féminine abordé dès l'épître dédicatoire. La différence sexuelle de l'auteur d'une œuvre de poésie amoureuse devient un paramètre influant sur la conception de cette œuvre, non seulement parce qu'il s'agit de s'approprier des modèles existants conçus par des hommes, mais encore parce que la rencontre avec le public devient une véritable épreuve. Souvenons-nous à cet égard des termes de l'épître « A M.C.D.B.L. » :

Et pource que les femmes ne se montrent volontiers en public seules, je vous ay choisie pour me servir de guide (p. 20).

Cette crainte de la solitude face au public est mise en scène dans les *Élégies* avec la solitude de l'amante réclamant l'indulgence de ses lectrices et se proposant de les aider à chanter leur douleur. Tout comme le retour de l'amant, la gloire évoquée dans l'*Élégie II* prend un caractère fantasmatique. Les *Élégies I* et *III* lui opposent la crainte de la rencontre avec le lecteur. S'agissant d'une amante qui se mue en poétesse au

moment où, entrée dans sa trentième année, elle vit son aventure amoureuse sur le mode du souvenir, on comprend que l'écriture soit un enjeu capital : une alternative au destin dérisoire de la « povre vieille » dont le portrait, à la fin de l'*Élégie I*, sert de repoussoir. Au lieu de se parer, comme elle, de « fard » (vers 99) ou d'une « perruque » (vers 104) qui n'attirent pas les regards de l'amant, l'amante choisit de rester soumise à Amour par la poésie. L'écriture engage bien son destin : en dernier ressort, les *Élégies* posent le problème de la possibilité d'un destin littéraire pour une femme. Les « poètes de Louise Labé » ont donné leur approbation au sein même du volume des *EUVRES* qu'ils cautionnent par leur contribution : aux dames lyonnaises, désormais, de faire entendre leur réponse.

Placées au centre du volume des *EUVRES*, rayonnant sur l'ensemble de l'ouvrage et s'enrichissant des significations qu'il projette sur elles, les *Élégies* suggèrent que l'aventure amoureuse se double d'une autre aventure à l'issue incertaine lorsque c'est une femme qui tient la plume et qui publie — à plus forte raison si cette femme prétend faire des émules et si, modestement

issue d'un milieu d'artisans, elle songe néanmoins à la gloire. Le volume des *EUVRES* affiche et ressasse le nom de son auteure comme pour marquer que cette femme assume l'entière responsabilité de son ouvrage et de la publication. Le Privilège du Roy ne répond-il pas à « l'humble supplicacion de nostre chere et bien aymée Louïze Labé, Lionnoize ³⁵ » ? Solliciter un privilège, signer le texte liminaire d'un ouvrage littéraire ne sont pas choses aisées pour une femme en ce milieu du XVI^e siècle ³⁶. Pernelle du Guillet n'avait fait ni l'un, ni l'autre. C'est Antoine du Moulin qui signa le texte liminaire de l'édition posthume des *Rymes de gentille et vertueuse dame Pernelle du Guillet Lyonnoise* ³⁷. Déjà, Du Moulin encourageait les Dames à suivre l'exemple de Pernelle, non sans prévoir que « quelque bigerre cerveau » prendrait son initiative en « mauvaise part ³⁸ ». Dix ans après la publication posthume des poèmes de Pernelle, Louise Labé ose, on a vu par quelle mise en scène, revendiquer l'entière responsabilité de la publication de ses œuvres, espérant que sa voix solitaire trouve un jour un écho dans celle des dames qui auront su la lire. À la fin de la dernière élégie, l'amante

35 Le texte du Privilège est reproduit dans l'édition Giudici, p. 206-208.

36 Ann Rosalind Jones (p. 300) rappelle la suspicion dont était victime toute publication de textes féminins et, en particulier, le parallèle établi par Giovanni Bruto, dans *la Institutione di un fanciulla nata nobilmente* (Anvers, 1555) entre le discours féminin et le corps féminin : la publicité de l'un équivaut à la nudité de l'autre. Calvin, pour sa part, n'hésitera pas à qualifier Louise Labé de « *Plebeia meretrix* ».

37 Première édition en 1545, Lyon, Jean de Tournes.

38 Pernelle du Guillet, *Rymes*, p. 4.

LES *ÉLÉGIES* DE LOUISE LABÉ

abandonnée à laquelle Louise Labé prête sa plume supplie Amour de faire éprouver à son amant une « égale flamme » :

Alors ton faix plus aisé me sera,
Quand avec moy quelcun le portera (Vers 103-104).

On aura compris, en lisant *les Élégies*, que lorsque l'amante devient poétesse et souhaite aider les dames à chanter leur plainte, c'est pour ne plus être seule à porter un autre faix : celui de l'écriture.

Références

- BERRIOT-SALVADORE, Évelyne, « les Femmes et les pratiques de l'écriture de Christine de Pisan à Marie de Gournay », dans *Réforme, Humanisme, Renaissance*, 15 (1983), p. 52-69.
- DASSONVILLE, Michel, « Louise Labé et le genre élégiaque », dans *Pré-Pléiade Poetry*, Lexington, Kentucky, French Forum Monographs, 1985, p. 76-83.
- DAVIS, Nathalie Z., *les Cultures du peuple*, Paris, Aubier Montaigne, 1979.
- DU GUILLET, Pernelle, *Rymes*, éd. V.E. Graham, Genève (Droz) et Paris (Minard), 1968. GENDRE, André, « *Vade-mecum* sur le pétrarquisme français », dans *Versants*, 7 (1985), p. 37-65.
- HANISH, Gertrude S., *Love Elegies of the Renaissance : Marot, Louise Labé and Ronsard*, Stanford French and Italian Studies, 1979.
- JONES, Ann Rosalind, « City Women and their Audiences : Louise Labé and Veronica Franco », dans *Rewriting the Renaissance. The Discourses of Sexual Differences in Early Modern Europe*, Chicago, University of Chicago Press, 1986, p. 299-316.
- LABÉ, Louise, *Œuvres complètes*, éd. E. Giudici, Genève, Droz, 1981.
- — —, *Œuvres complètes*, éd. François Rigolot, Paris, G. F. Flammarion, 1986.
- LAMARQUE, Henri, « l'Édition des œuvres d'Ovide dans la Renaissance française », dans *Ovide en France dans la Renaissance*, Toulouse, Travaux de l'Université de Toulouse, Le Mirail, 1981, p. 13-40.
- LECERCLE, François, « L'Erreur d'Ulysse. Quelques hypothèses sur l'organisation du *Canzoniere* de Louise Labé », dans *Louise Labé : les voix du lyrisme*, Saint-Étienne (Publications de l'Université de Saint-Étienne), Paris (Éditions du C.N.R.S.), 1990, p. 207-221.
- MAROT, Clément, *Œuvres poétiques*, éd. G. Defaux, Paris, Bordas, 1990, tome I.
- MAYER, C.A., *Clément Marot*, Paris, Nizet, 1972.
- MONTAIGNE, Michel de, *les Essais*, éd. P. Villey, Paris, P.U.F., 1978.
- NAVARRÉ, Marguerite de, *l'Heptaméron*, éd. Michel François, Paris, Garnier, 1967. O'CONNOR, Dorothy, *Louise Labé, sa vie et son œuvre*, Genève, Slatkine Reprints, 1972.
- OVIDE, *Héroïdes*, éd. H. Bornecque, M. Prévost et D. Porte, Paris, Les Belles Lettres, 1989.
- PÉTRARQUE, *Canzoniere*, éd. Pierre Blanc, Paris, Bordas, 1988.
- RIGOLOT, François, « Signature et signification : les baisers de Louise Labé », dans *The Romanic Review*, 75, 1, janvier 1984, p. 10-24.
- SAULNIER, Verdun-L., *les Élégiés de Clément Marot*, Paris, S.E.D.E.S., 1968.
- SCOLLEN, Christine M., *The Birth of the Elegy in France : 1500-1550*, Genève, Droz, 1967.
- SÉBILLET, Thomas, *Art poétique français*, dans *Traité de poétique et de rhétorique de la Renaissance*, éd. F. Goyet, Paris, Le Livre de Poche, Librairie Générale Française, 1990.
- TRICOU, Georges, « Louise Labé et sa famille », dans *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, 5, 1944, p. 60-104.
- TYARD, Pontus de, *Œuvres poétiques complètes*, éd. John C. Lapp, Paris, Librairie Marcel Didier, 1966.
- VARTY, Kenneth, « The Life and Legend of Louise Labé », dans *Nottingham Mediaeval Studies*, 3, 1959, p. 78-108.
- — —, QAP= « Quelques aspects poétiques de la prose de Louise Labé » dans *il Rinascimento a lione*, Rome, éd. dell'Ateneo, 1988, tome II, p. 965-983.