



DE CERCLES EN CERCLES : POUR UNE APPROCHE CONCENTRIQUE DES SONNETS DE LOUISE LABÉ

Julie CHABROUX-RICHIN (U. Paris-Nanterre)

En faisant paraître en 1555 les *Euvres* de Louise Labé, l'éditeur lyonnais Jean de Tournes, accompagne un coup d'éclat singulier dans le paysage poétique de la ville. Voici qu'arrive jusqu'aux presses le petit livre d'une femme, qui n'est pas présentée par un époux¹, « roturière et courtisane² » de surcroît, et qui donne à lire un ouvrage dont le titre souligne l'aboutissement. Pour la poétesse d'une trentaine d'années, dévoiler aux lecteurs des *Euvres* plutôt que des *Amours* ou des *Juveniliae* est une manière de clore son apport au monde des lettres en même temps que d'éclorre. Le produit proposé est abouti : composé d'un « Debat de Folie et d'Amour » en prose, de trois élégies et de vingt-quatre sonnets, il est cerné, de part et d'autre, des textes liminaires : en avant-texte, un privilège royal et une épître dédicatoire « A M. C. D. B. L.³ », et, à l'autre extrémité, une couronne de vingt-quatre poèmes d'escorte (« Escriz de divers Poètes ») reflet poétique du cercle des artistes et écrivains lyonnais qu'elle côtoie.

Dès le début du livre, la circularité est partout : dans l'évocation de l'activité littéraire et la course d'un cerveau de femme qui « incessamment remue, si est ce que long temps après reprenans nos escrits, nous revenons au mesme point, et à la mesme disposition où nous étions⁴ », dans le consistoire des dieux du *Debat*, dans les « revolucions⁵ » réclamées par Apollon pour que Jupiter assujettisse Folie à Amour, comme dans la boucle sans fin de l'amour des femmes qui, selon Mercure « protestent de jamais n'aymer : mais [...] remettent incontinent devant les yeus ce qu'elles ont tant aymé⁶ ». À l'autre lisière de l'ouvrage, les divers écrits offerts à la poétesse dessinent des cercles, toujours concentriques autour d'une figure féminine vouée à conquérir « le grand rond de la Terre » et dont on loue « la rondeur [du] tétin⁷ ». Louise Labé est au cœur d'un ouvrage bâti comme un écrin pour sa voix féminine. Plus qu'une « comète dans le ciel lyonnais de 1555, entraînant, en son sillage, une cohorte de poètes qui la célèbrent et dont certains brilleront dans La Pléiade⁸ », elle devient le centre d'un système.

La circularité, qu'elle rassemble et unisse (centripète), ou qu'elle mette son milieu en évidence en le détachant de tout le reste (centrifuge), nous semble tout particulièrement

¹ Le privilège royal donné à Fontainebleau le 13 mars 1554 ne signale jamais qu'une « suppliante », au féminin singulier. Voir sa reproduction à la fin de l'édition Michel Clément et Michel Jourde des *Œuvres*, p. 293-294.

² Michèle Clément, « Asymétrie critique. La littérature du XVI^e siècle face au genre », *Littératures classiques*, n° 90, 2016, p. 32.

³ Cette lettre est datée du 24 juillet 1555, soit presque trois semaines avant l'achèvement de l'impression du livre (12 août 1555). Les initiales « M. C. D. B. L. » désignent Clémence de Bourges (Mademoiselle Clemence de Bourges Lionnoise), « jeune femme de condition sociale et de réputation irréprochable [...] caution de [...] légitimité et de [...] qualité ». Voir Éliane Kotler, « Pour dessus lui plus de credit avoir : de quelques stratégies de la manipulation dans les œuvres de Louise Labé », *Modèles linguistiques*, n° 61, 2010, p. 189.

⁴ « A M.C.D.B.L. », *Œuvres complètes*, éd. Enzo Giudici, Genève, Droz, 1981, p. 19.

⁵ « Debat de Folie et d'Amour », *Œuvres complètes*, éd. cit., p. 65.

⁶ *Ibid.*, p. 86.

⁷ *Escrits de divers poètes*, « Des louanges de Dame Louise Labé, Lionnoise », v. 335 et 347, éd. Michèle Clément et Michel Jourde, p. 276-277.

⁸ Mireille Huchon, *Louise Labé, une créature de papier*, Genève, Droz, 2006, p. 7.



convenir à une lecture de la série des 24 sonnets (poème italien inclus) que la Belle Cordière place au sommet de son livre, puisque c'est là l'aboutissement de sa production. Parce qu'elle permet de remettre la forme du sonnet en contexte, d'en appréhender l'agencement intrinsèque et d'en questionner la disposition dans le recueil labéen, la circularité nous a semblé être un point de départ stimulant. Nous proposons donc un parcours en trois étapes : une première qui replace la *forme-sonnet* dans son rayonnement, qu'il soit contextuel ou formel ; une deuxième qui cherche à appréhender le « cycle » des sonnets dans sa globalité à l'aune des schémas rimiques ; et enfin une troisième, qui choisit d'interroger la prédilection de Louise Labé pour la clôture du sonnet Peletier.

CERCLE SOCIAL OU MATHÉMATIQUE : ENJEUX D'UN CHOIX FORMEL

Du XIII^e au XV^e siècle, le sonnet, dont on s'accorde aujourd'hui pour dire qu'il est né en Sicile à la cour de l'empereur Frédéric II, fait tache d'huile. Il gagne très rapidement le continent : Bologne, puis la Toscane où s'y adonnent des poètes comme Dante ou Pétrarque. L'Italie du *Quattrocento* pétrarquise et les sonnets résonnent jusqu'en Espagne où reviennent des poètes castillans ou catalans qui vécurent en Italie et s'y sont imprégnés de modèles métriques ou thématiques. Il faudra, en France, attendre la fin du XV^e siècle et les grandes campagnes d'Italie initiées par Charles VIII pour que les ouvrages italiens circulent dans le royaume. Lyon joue un rôle de premier ordre dans la diffusion de ces textes. Idéalement située, cette cité commerciale opulente⁹ se distingue par le dynamisme de son imprimerie, d'autant plus prolifique qu'elle est délivrée de la censure théologienne, cantonnée à Paris¹⁰. Lorsque paraissent les *Euvres* de Louise Labé, on compte plus d'une centaine d'imprimeurs lyonnais sur lesquels Jean de Tournes étend sa domination. La proximité de la ville avec l'Italie en fait un pôle majeur d'interférences : les langues, mais aussi les formes¹¹, circulent ; poètes et Muses se rencontrent¹². On ne s'étonne donc pas de retrouver au seuil de la collection de Louise Labé, ainsi que parmi les *Escriz de divers Poètes* des poèmes composés en langue italienne¹³ : ils sont l'occasion pour elle de défendre sa place au cœur d'un cercle, notamment féminin, de figures érudites puissantes¹⁴. Comme le souligne le titre, les *Euvres* sont avant tout celles d'une « dame lionnoise », et le choix du sonnet va dans le sens de cette construction auctoriale. Nulle volonté de déplacement, l'usage de la langue est usage du monde, et celui de l'italien (à l'initiale du recueil de sonnets comme dans les poèmes d'éloge) inscrit alors de manière ostentatoire la poétesse dans un contexte contemporain.

Cette inscription dans le corps social par la langue est corrélée par le choix du sonnet. La concision de la forme, qui permet de répondre immédiatement aux « exigences typographiques d'une époque [...] sensible aux proportions et à l'harmonie d'une mise en

⁹ Voir à ce sujet les travaux de Félix Gascon, *Grand commerce et vie urbaine au XVI^e siècle. Lyon et ses marchands environs de 1520-environs de 1580*, Paris, Mouton, 1971 (2 vol.)

¹⁰ Francis Higman explique les difficultés des circuits administratifs empêchant la Faculté de Théologie, comme le Parlement, de surveiller de près la ville de Lyon. Voir son *Histoire de l'édition française*, Paris, Fayard, 1989, p. 376-383.

¹¹ Par sa brièveté, le sonnet est un vecteur de choix de ces interactions.

¹² Jean Balsamo, *Les rencontres des muses (Italianisme et anti-italianisme dans les Lettres françaises de la fin du XVI^e siècle)*, Genève, Slatkine, 1992.

¹³ Marie-Madeleine Fontaine attire toutefois notre attention sur la difficulté d'attribuer avec certitude les poèmes de louange italiens. Faute de preuve, il n'est pas attesté qu'il s'agisse de compositions de Luigi Alamanni ou de Gabriel Syméoni malgré leurs séjours lyonnais, quant à eux assurés. Marie-Madeleine Fontaine, « Louise Labé et son entourage lyonnais », in *Les Euvres de Louise Labé*, Cahiers Textuel n° 28, dir. Marie-Madeleine Fragonard, Pascal Debailly et Jean Vignes, 2004, p. 17.

¹⁴ *Ibid.*, p. 18.



page¹⁵ », fait le jeu de la virtuosité. Dans le milieu lyonnais, le sonnet convient aux échanges mondains : embrassé d'un seul coup d'œil, il jaillit sur la page, ce qui explique notamment qu'il soit souvent offert en pièce liminaire. Parce qu'il est bref, le sonnet implique également une restriction sémantique : il n'est pas le lieu du développement copieux mais au contraire celui de la synthèse, du détail, de la pointe, du *concetto*. Dès lors, sa composition légitime une certaine redondance, y compris d'un auteur à l'autre. Chez Louise Labé, il arrive justement que le déclenchement de l'écriture soit le sonnet d'un autre. Aussi le sonnet II est-il une réécriture du sonnet LV des *Souspirs* de Magny, le sonnet III du *sonnetto* LXV des *Rime* de Sannazar, le sonnet VIII reprend manifestement deux des sonnets pétrarquiens (134 et 178), sans compter les nombreuses allusions qui signalent chez la poétesse une lecture assidue de la production pétrarquiste française et italienne à la mode¹⁶. Socialement, dans un double mécanisme, à la fois centripète (uniformisation des pratiques au gré des amitiés littéraires), mais aussi centrifuge (diffusion poétique), le sonnet rejoue définitivement le rayonnement de la forme circulaire.

Or, du cercle social ou amical au cercle mathématique, il n'y a qu'un pas. Les travaux de Wilhelm Pötters l'ont franchi. En effet, en se fondant sur le fait que la cour de Frédéric II n'était pas composée de seuls hommes de lettres mais aussi de mathématiciens, il a fouillé dans les manuscrits scientifiques de l'époque, jusqu'à conclure à un lien entre la forme originelle du sonnet et les interrogations géométriques médiévales sur la quadrature du cercle¹⁷. Cela lui permet d'accréditer l'idée selon laquelle le sonnet serait une invention *ex nihilo* liée à la volonté de résoudre le mystère mathématique du calcul du rapport du cercle et des deux carrés (inscrit et circonscrit) qui lui affèrent, plus qu'une création attribuée à des fonctionnaires de l'Empire (l'on cite souvent un notaire : Giacomo da Lentini). Le sonnet n'aurait donc pas une origine purement littéraire, héritée (selon les théories) ou bien de la *canzone* provençale ou bien du *strambotto* sicilien. L'origine savante du genre et sa confrontation à des faits numériques indubitables amènent Wilhelm Pötters à formuler la surprenante hypothèse d'une « explication numérique-esthétique du sonnet¹⁸ » qui transformerait ce dernier en un parfait objet géométrique pouvant coïncider avec un cercle, le *Sonettkreis* (cercle du sonnet). Sans être en mesure de questionner plus avant la validité de cette théorie, nous souhaiterions souligner l'intérêt d'une telle historiographie (*via* la démonstration) mathématique qui a le mérite de mettre en avant le lien ténu qui unit forme poétique et forme géométrique.

S'il est plus que probable que Louise Labé soit fort éloignée d'une mathématique du sonnet lorsqu'elle compose ses *Euvres*, il n'est pas impossible que des considérations comptables ou géométriques aient guidé l'architecture d'un ouvrage¹⁹ qui mêle équilibre et progression : 1 épître, 1 débat, 3 élégies (326 vers), 24 sonnets (336 vers) et 24 poèmes encomiastiques (1355 vers dont 658 pour l'ultime épique épître « Des louanges de Dame Louise

¹⁵ Jean Balsamo, « Sonnets italiens et impressions françaises (1570-1600) », in *Le Sonnet à la Renaissance*, dir. Yvonne Bellenger, Paris, Aux Amateurs de Livres, 1988, p. 256. Le sonnet liminaire (paratextuel) apparaît souvent seul sur la page du volume imprimé alors que les sonnets textuels figurent deux par deux sur les folios.

¹⁶ Pour plus de précisions, nous renvoyons au paratexte de l'édition de référence pour les concours de l'agrégation des Lettres 2024 : Louise Labé, *Œuvres*, éd. Michèle Clément et Michel Jourde, Paris, GF Flammarion, 2022.

¹⁷ Wilhelm Pötters, « Le cercle du sonnet. Une nouvelle théorie sur la nature et l'origine du sonnet », *Po&sie*, 2005/2-3 (N° 112-113), p. 241-251 (Traduit et présenté par Martin Rueff).

¹⁸ *Ibid.*, p. 247. Notons que sa théorie se fonde sur la disposition de 14 hendécasyllabes italiens en 7 distiques de 22 syllabes. Or, la fraction de $22/7$ correspond à π , soit la grandeur constante qui relie le diamètre d'un cercle à sa circonférence.

¹⁹ Dans le prolongement des travaux de François Lecercle sur le principe d'organisation du recueil (« L'Erreur d'Ulysse : quelques hypothèses sur l'organisation du *canzoniere* de Louise Labé », in *Louise Labé : les voix du lyrisme*, op. cit., p. 35-52), Daniel Martin, a dégagé une architecture interne des sonnets qui s'articulerait en symétrie autour d'un axe central (Daniel Martin, *Signe(s) d'Amante. L'agencement des Œuvres de Louise Labé Lionnoise*, Paris, Champion, 1999).



Labé, Lionnoize »). Placée non pas à l'initiale du volume, comme le veut le montage de la plupart des recueils amoureux à la française, mais en position pénultième, la collection de sonnets des *Euvres* constitue un bloc formel au statut particulier. Cécile Alduy a montré combien le geste rassembleur était révélateur d'une volonté de « créer un horizon d'attente particulier²⁰ » : colliger des sonnets dans les années 1550 n'est pas colliger des rondeaux ou des épitaphes. Il ne s'agit pas seulement de former un ensemble plus ou moins homogène à partir de critères génériques spécifiques : contrairement aux autres étiquettes, le seul mot de « sonnet » inscrit un projet dans le sillage de pratiques poétiques de renom comme celles des *Amours* ronsardiennes ou du *Canzoniere* pétrarquien. Dans la lignée des *Élégies*, Louise Labé pétrarquise, et en s'attaquant au sonnet (italien puis français) elle annonce un programme auréolé d'enjeux esthétiques. Le choix délibéré de placer cette section à la fin de sa propre production tout en la couronnant des vingt-quatre poèmes d'éloge n'est pas anodin. Ce faisant, elle peaufine un écrin poétique au cœur duquel le sonnet sera lui-même l'écrin de l'amour.

DISPOSITION ET SCHEMA DES RIMES : UN CYCLE DES SONNETS ?

Selon François Lecerle, la tentation de dégager un principe d'organisation de l'ensemble des sonnets de Louise Labé est tout autant liée à un réflexe historique de l'exégèse des recueils poétiques depuis la Renaissance (les premiers commentateurs de Pétrarque ont cherché à décrire précisément l'itinéraire du *Canzoniere*) qu'à la configuration des élégies qui les précèdent :

Le cycle des élégies, si fortement replié sur lui-même, est, par nécessité, presque vide : en trois pièces, il n'est guère possible d'esquisser de développement. Mais en soulignant le début et la fin de la séquence des sonnets, il prépare le lecteur à y chercher un agencement concerté²¹.

Faute de trame narrative évidente, il observe dans ce qu'il nomme le « cycle des sonnets », des principes de « tissage » et d'« alternance », qui n'ont rien d'inédit dans ce type de recueil. Aux concaténations et autres antithèses repérées d'un sonnet à l'autre, Daniel Martin ajoute, quant à lui, un axe central qui offrirait des effets de symétries entre quatre séquences de sonnets, elles-mêmes articulées de manière symétrique²². Car si beaucoup d'indices concordent vers les conclusions de Jean Rousset sur l'indéniable composition des recueils de sonnets²³, l'on imagine bien la curiosité des lecteurs cherchant à cerner ce qui s'en fait le guide. Pourtant, force est de constater que parce que les principes se dérobent aussitôt énoncés et qu'il y a dans la section élaborée par Louise Labé, la même volonté que chez ses contemporains de conjuguer

²⁰ Cécile Alduy, *Politique des « Amours »*. Poétique et genèse d'un genre français nouveau (1544-1560), Genève, Droz, 2007, p. 498.

²¹ François Lecerle, « L'erreur d'Ulysse », art. cit., p. 209.

²² Dans un compte-rendu, Henri Weber le synthétise ainsi : « L'analyse des vingt-quatre sonnets est une illustration minutieuse du principe d'organisation des recueils amoureux défini par François Lecerle : un subtil tissage qui relie ou oppose entre eux les sonnets. Daniel Martin y ajoute le principe de symétrie de part et d'autre d'un axe central, aussi bien pour les séquences que pour l'ensemble des sonnets. En excluant le premier et le dernier sonnet qui se répondent l'un à l'autre, il aboutit au découpage suivant : une séquence simple (trois sonnets), une séquence complexe (sept sonnets), une deuxième séquence complexe (six sonnets), une dernière séquence simple (trois sonnets). Dans chaque séquence il y a correspondance entre chacun des sonnets situés de part et d'autre du sonnet ou des deux sonnets centraux. Une si parfaite symétrie laisse quelque peu sceptique ; étant donné le nombre restreint des thèmes, des images ou des figures mythiques, il est facile de découvrir, entre les sonnets, des analogies et plus encore des oppositions puisque l'amour pétrarquiste n'est que contradictions. » (Henri Weber, « sur Daniel Martin, *Signe(s) d'Amante, l'agencement des œuvres de Louise Labé Lyonnoise* » ; in *Bulletin de l'Association d'étude sur l'humanisme, la réforme et la renaissance*, n° 51-52, 2000, p. 294.

²³ Jean Rousset, « Les recueils de sonnets sont-ils composés ? » dans *The French Renaissance and its heritage. Essays presented to Alan Boase*, London, Methuen and co Ltd, 1968, p. 203-215.



des effets de grappes et des contrastes, la quête du lecteur achoppe très vite. Cela va de pair avec l'engagement lyrique d'un tel recueil d'*Amours* : la traversée est bien davantage une exploration intime et émotionnelle qu'un itinéraire amoureux. Dès lors, toute démarche thématique qui viserait à chercher le récit dans les sonnets ne peut qu'échouer : les sonnets sont des éclats de voix mais ne sont pas des étapes²⁴.

Si « cycle » il y a, c'est donc moins à l'échelle de la section, dans le caractère successif d'événements faisant évoluer un sujet lyrique, que dans les intervalles et le retour cyclique d'une même forme soumise à variations. C'est la raison pour laquelle nous aimerions questionner l'évolution des sonnets I à XXIV du point de vue de l'agencement formel, notamment des rimes dans le sizain. À cet égard, Jean-Charles Monferran met l'accent sur les enjeux proprement linguistiques de toute production poétique à la Renaissance²⁵ : écrire (des vers, qui plus est), c'est avant tout illustrer une langue²⁶. Il s'appuie sur les statistiques établies par Jacques Roubaud pour affirmer que « le sonnet cisalpin ignore à peu près l'attaque du premier tercet par un distique à rimes plates²⁷ ». Il y aurait donc un tropisme italien à faire usage d'un tel agencement des rimes du sizain. Or, dans les 24 poèmes du volume, 4 font figurer une croisure de rimes à l'orée du sizain, parmi lesquels – bien évidemment – le sonnet italien inaugural. Nous les répertorions dans le tableau suivant :

Sonnet	Incipit	Schéma de rimes du sizain
I	<i>Non havria Ulysse o qualunqu'altro mai</i>	CDC EDE
III	Ô longs desirs, ô esperances vaines	CDE CDE
VIII	Je vis, je meurs : je me brule et me noye.	CDC CDD
IX	Tout aussi tôt que je commence à prendre	CDE CDE

Immédiatement, deux remarques s'imposent : la première tient à la présence, dans le sonnet VIII, d'un sizain bâti sur deux rimes, avec un distique de rimes plates en position finale. Ce format, moins inédit qu'archaïque, est une façon supplémentaire de bousculer la prétendue fixité du sonnet²⁸. Louise Labé multiplie les formules et joue des diverses possibilités laissées par la forme. Seconde remarque, et non des moindres : ces quatre sonnets à l'italienne appartiennent tous à la première moitié du volume, dans laquelle ils sont, non seulement proches, mais aussi mêlés à des sonnets de type marotique (II, IV, V, VI, X, XI et XII²⁹).

²⁴ Daniel Martin propose tout de même une sorte de reconstitution du récit amoureux (Louise Labé, coll. « Clefs concours », Atlande, Neuilly, 2004, p. 158-159) mais celle-ci nécessite extraction et réagencement de l'ordre des sonnets, ce qui n'est pas notre propos puisque nous choisissons de nous intéresser au recueil tel que Louise Labé l'a constitué.

²⁵ Jean-Charles Monferran, « Le Sonnet français, "machine à penser" ou "poème stationnaire" ? Étude de l'agencement rimique du sizain autour de 1550 », *L'Information grammaticale*, n° 75, octobre 1997, p. 29-32.

²⁶ C'était aussi le cas de la poésie italienne pour la langue vulgaire.

²⁷ Jean-Charles Monferran, « Le Sonnet français, "machine à penser" ou "poème stationnaire" ? Étude de l'agencement rimique du sizain autour de 1550 », art. cit., p. 30. Jacques Roubaud, dans sa thèse (inédite) intitulée *La forme du sonnet français de Marot à Malherbe. Recherche de seconde rhétorique* (1989), consacre un chapitre (ch. 14) aux modèles qui prédominent dans les sonnets en langue française et italienne et conclut, chiffres à l'appui (34 occurrences d'un distique de rimes plates initiales dans le sizain, sur 60 000 sonnets italiens considérés), que le modèle italien se distingue du modèle français.

²⁸ Lorsque Louise Labé compose ses poèmes, le schéma rimique du sizain tolère encore des variations. En effet, selon Max Jasinski, la fixation des tercets en deux schémas – EED ou EDE – a lieu aux alentours de 1573²⁸, soit presque deux décennies plus tard. Max Jasinski, *Histoire du sonnet*, Genève, Slatkine Reprints, 1970, p. 105. C'est selon lui sous l'influence de Desportes que ces dispositions (du sonnet de type « marotique » ou « Peletier ») remportent l'adhésion. Il note également que si la mode est surtout à la première à la fin du XVI^e siècle, le début du XVII^e verra, quant à lui, l'avènement de la seconde.

²⁹ Seul le sonnet VII est de type « Peletier ». Pour une explication de l'origine de cette dénomination (née de l'usage massif de Peletier de cet agencement dans *L'Amour des amours* [1555], ainsi que de sa volonté de faire nouveauté), nous renvoyons à l'article cité *supra* de Jean-Charles Monferran, p. 30.



Au total, dans les « Sonnets », 12 sizains sont composés selon le modèle dit « marotique³⁰ » (CCD EED) et 8 selon le type « Peletier » (CCD EDE). Serait-ce là le signe d'une écriture chronologique des sonnets ? Aux premiers l'influence italienne, jusque dans la langue utilisée (sonnet I) et dans l'agencement des rimes, et aux suivants l'influence française ? Se dégagerait alors une progression d'une première partie dans laquelle on donnerait la preuve qu'on maîtrise le code italien en vogue, s'assurant ainsi une autorité poétique indispensable, à une seconde qui révélerait des affinités avec les nouveautés poétiques françaises du sonnet. En ce sens, la poésie de Louise Labé, nous aiderait à comprendre l'évolution d'une pratique poétique mondaine, en plus de constituer un lieu privilégié des interrogations formelles liées à ce moment charnière que sont les années 1550.

Sans forcément chercher à éviter à tout prix l'écueil de la lecture narrative de la série de sonnets, à en observer l'évolution thématique telle qu'elle a pu être dégagée par certaines critiques (notamment dans la façon d'aborder l'amour, dans l'espoir, puis dans le regret³¹), imaginer que la composition des pièces fut chronologique reste une éventualité. Il est donc tout à fait possible que les *Euvres*, comme le suppose André Gendre, donnent à lire des sonnets « pour une part antérieurs à ceux de Ronsard³² », et d'autres plus tardifs, contemporains du séjour de Peletier à Lyon (à partir de 1553), ce qui en expliquerait la faveur de son « type » de sonnet. L'hypothèse de feuillets rassemblés au fur et à mesure de la vie poétique et édités peu ou prou dans ce même ordre, sans exclure des modifications marginales, mérite d'être prise en considération.

Quoi qu'il en soit, en laissant d'une part la place aux thèmes pétrarquistes en vogue, à la langue italienne ainsi qu'à la croisure de rimes à l'orée du sizain, notre « dame lyonnaise » est fidèle à la culture mondaine de son époque. Elle sait jouer le trait d'union entre la France et l'Italie qui fascine tant et dont Lyon est toute proche, même si, lorsqu'elle édite son livre, elle se place définitivement du côté français, notamment en optant pour une répartition générique. Les sonnets forment un cycle parce qu'ils font coïncider deux mouvements : celui, circulaire, du retour du même (dans les thèmes, dans la voix lyrique qui s'en empare, ou dans la forme) et celui de l'inclination vers une expression à *la française*, qui fait du cycle une véritable (r)évolution.

LA PROGRESSIVE PREDILECTION POUR LE SONNET PELETIER

Jean-Charles Monferran voit dans les arrangements à *la française* une sorte de retour à l'« effet de rondeur³³ » que les sizains sur deux rimes des formes anciennes affectionnaient, et

³⁰ C'est le modèle plébiscité par Ronsard dans ses *Amours*.

³¹ François Lecercle, par exemple, note « une nette progression, et par conséquent un principe d'évolution continue » dans la figuration de l'étreinte que la poétesse met en scène des sonnets IX à XVIII « avec un degré de réalité croissant ». S'ajoute à cela un phénomène de rupture à partir du sonnet XIII – qu'il considère comme central, si l'on fait du sonnet italien un liminaire – car à partir de ce poème-pivot l'amour a été consommé. Voir François Lecercle, « L'erreur d'Ulysse. Quelques hypothèses sur l'organisation du *Canzoniere* de Louise Labé », art. cit. p. 212.)

³² André Gendre, *Évolution du sonnet français*, chap. VII, Paris, P.U.F., 1996, p. 101.

³³ « L'idéal de la poésie française ancienne était en effet marqué par un goût de la saturation, par une fermeture de la forme sur le plus de rimes identiques possibles (le rondeau de treize vers, par exemple, n'est fondé que sur deux rimes). À ce titre, le sonnet marque par rapport à l'esthétique antérieure une nouveauté, en introduisant dans le sizain une rime supplémentaire, luxueuse (3 rimes en 6 vers) qui allait contre l'effet de rondeur. La configuration du sonnet dont les tercets commencent par un distique et reforment un quatrain final, finalement adoptée par les poètes, apparaît cependant comme une forme intermédiaire, restituant par le strophisme une rondeur, une fermeture que combattait la diversité des rimes. » Jean-Charles Monferran, « Le Sonnet français, “machine à penser” ou “poème stationnaire” ? Étude de l'agencement rimique du sizain autour de 1550 », art. cit., p. 30.



que l'introduction de la troisième rime entravait. En adoptant un schéma qui dessine un distique suivi d'un quatrain final, les poètes « restitu[ent] par le strophisme une rondeur, une fermeture que combattait la diversité des rimes³⁴ ». Il est certain qu'ainsi clôturé, le sonnet fait de son propos un domaine cerné et ponctué.

Nous aimerions revenir ici sur le fait que, dans la seconde moitié de la collection, ce sont les sonnets « Peletier » (souvent consécutifs (XIV-XVI, XIX-XXI, XXIII) qui deviennent majoritaires. Cet infléchissement des sizains vers le format CCD EDE mérite examen. Comme l'écrit Klaus Ley à propos de la spécificité française de cette attaque par un distique de rimes plates, il s'agit là d'un véritable bouleversement de l'héritage italien : « *wird die Architektonik des Sonetts gegenüber dem italienischen Vorbild entscheidend verändert*³⁵. » Or, il nous semble qu'en choisissant le format Peletier plutôt que le schéma marotique (CCD EED), la mise en branle de l'architecture du sonnet italien est atténuée par la conservation de la croisure finale. Une chose est certaine, s'il est possible de retrouver des points de convergence thématique dans les trinômes de sonnets Peletier consécutifs (XIV-XVI et XIX-XXI), ces derniers ne constituent pas pour autant des triptyques. Par exemple, le fameux sonnet XIV est tout entier tourné vers l'intime de l'expression amoureuse, tandis que les sonnets XV et XVI convoquent des figures mythologiques, pour dire, dans l'analogie, d'abord le plaisir que seraient les retrouvailles, et la fuite de l'être aimé. Rien qui ne rappelle véritablement le néoplatonisme du sonnet VII. Plus loin, le sonnet XIX laisse place à un court épisode mythologique où l'amante rencontre Diane, tandis que le sonnet XX relie la genèse de l'amour à une prophétie, et que le sonnet XXI rejoue la dialectique de la raison et du désir. Enfin, le doloriste sonnet XXIII³⁶ regrette la vanité de l'amour et crie vengeance. D'un point de vue thématique donc, il n'y a rien qui justifie de dégager un *corpus* de sonnets Peletier : l'ensemble ne fait que révéler les chatoiements pétrarquistes mondains d'usage. D'un point de vue métrique et rythmique, le choix du décasyllabe³⁷ césuré en deux hémistiches 4-6 n'est pas non plus discriminant : c'est, à quelques exceptions près, le moule dans lequel se fondent les vers des sonnets labéens. Il n'y a pas non plus de discordance syntaxe/mètre qui apparaisse davantage dans le *corpus* ainsi formé que dans les autres modèles rimiques employés³⁸.

En revanche, c'est du côté du verrouillage sonore et sémantique que le sonnet Peletier semble profiter à l'écriture enjouée de Louise Labé. Chaque sizain construit sur le modèle CCD EDE semble former une entité dans laquelle les combinatoires logiques ou énonciatives peuvent varier, tout en maintenant une cohérence sonore. Dans le sonnet VII, par exemple, le

³⁴ *Ibid.*

³⁵ Klaus Ley, « LOUISE LABÉ = SONETT + SAPPHO ? Anmerkungen zu den Untersuchungen von Chiara Sibona und François Rigolot », *Zeitschrift für französische Sprache und Literatur*, Bd. 99, 2 (1989), p. 184.

³⁶ Enzo Giudici rejette la lecture faite par certains critiques qui ont vu dans l'amplification de ce poème des traces d'antipétrarquisme (notamment Elisabeth Schulze-Witzenrath, voir *Die Originalität der Louise Labé. Studien zum weiblichen Petrarkismus*, München, Fink, 1974, cité par Enzo Giudici, *Œuvres complètes*, p. 192.) Selon lui « il faut voir simplement, dans le cri douloureux de Louise, la déception d'une femme vis-à-vis d'un amant qui a tout promis et n'a rien tenu. » (*Ibid.*, p. 193)

³⁷ Michèle Clément note cette originalité de Louise Labé : celle de ne jamais recourir à l'alexandrin alors que c'est précisément aux alentours de 1555 qu'il s'établit en France dans le sonnet. « Louise Labé et les arts poétiques », *Méthode !*, n° 6, printemps 2004, p. 65-77, mis en ligne sur HAL : halshs-00138267.

³⁸ Françoise Argot-Dutard note moins de 9% d'enjambements internes (« Éléments de versification pour l'étude des *Élégies* et des *Sonnets* de Louise Labé », *l'Information grammaticale*, n° 104, 2005, p. 22-30) et Jean-Michel Gouvard note que la concordance syntaxe/métrique du décasyllabe n'est pas bousculée : aucun poème ne reçoit de scansion 5-5 avec coupe césurale médiane. Michèle Clément relève certaines « entorses » à la « quadrature des vers héroïques » (élgie II, sonnets XXI, III, XVII) sans qu'aucune n'intervienne dans notre ensemble (art. cit., p. 12.)



sizain concorde avec la progression du propos et constitue une unité logique du poème, une seule phrase initiée par l'adversatif-pivot « Mais »³⁹ afin de réclamer d'être aimée de retour :

Mais fais, Ami, que ne soit dangereuse
 Cette rencontre et revüe amoureuse
 L'accompagnant, non de severité,
 Non de rigueur : mais de grace amiable,
 Qui doucement me rende ta beauté,
 Jadis cruelle, à présent favorable⁴⁰.

Il en va de même dans les sonnets XVI, XX et XXI qui reçoivent chacun un basculement d'ordre énonciatif⁴¹. Dans le sonnet XIV, c'est le vers 9 « Je ne souhaite encore point mourir » qui, du point de vue du sens, constitue la charnière d'un second volet du poème marqué par la surenchère jusqu'à la pointe⁴² :

Je ne souhaite encore point mourir.
 Mais quand mes yeus je sentiray tarir,
 Ma voix cassee, et ma main impuissante,
 Et mon esprit en ce mortel sejour
 Ne pouvant plus montrer signe d'amante :
 Prierey la Mort noircir mon plus cler jour⁴³.

Néanmoins du point de vue sonore, l'unité du sizain est assurée par la déclinaison des polyptotes « mourir » (vers 9), « mortel » (vers 12) et « Mort » (vers 14) qui scande une longue protase initiée par « Mais » et que vient clore l'apodose-clausule saturée du son [r] : « Prierey la Mort noircir mon plus cler jour ».

Les sizains des sonnets XV, XIX, XX et XXIII distinguent clairement, dans leur articulation logique, une unité de sens qui correspond (ou englobe avec ce qui précède) le distique de rimes CC et une autre qui correspond au dernier « quatrain » de rimes croisées DEDE. Nous extrayons et reproduisons les quatrains ici :

Sonnet XV	Sonnet XIX
Veus tu Zephir de ton heur me donner, Et que par toy toute me renouvelle ? Fay mon Soleil devers moy retourner, Et tu verras s'il ne me rend plus belle.	Je m'animay, respons je, à un passant, Et lui getay en vain toutes mes flesches Et l'arc après : mais lui les ramassant Et les tirant me fit cent et cent bresches

Sonnet XX	Sonnet XXIII
Mais quand je voy si nubileus aprets, Vents si cruels et tant horrible orage : Je croy qu'estoient les infernaus arrets, Qui de si loin m'ourdissoient ce naufrage.	Pardonne moy, Ami, à cette fois, Estant outree et de despit et d'ire : Mais je m'assure, quelque part que tu sois, Qu'autant que moy tu souffres de martire.

Dans trois cas, le sizain est le lieu de l'adresse : à la nature (sonnet XV), à une nymphe (sonnet XIX) ou à l'Ami (sonnet XXIII). Seul le sonnet XX constitue un discours lyrique sans

³⁹ C'est d'ailleurs dans le recueil le seul sonnet concerné par une telle attaque de sizain. Il arrive en revanche au « Mais » de début de vers d'apparaître au vers 12 dans le sonnet IV (marotique), à l'initiale du dernier tercet, au vers 11 dans les sonnets XVI et XXI, ou dans le vers 13 (sonnet XXIII).

⁴⁰ Sonnet VII, vers 9-14, éd. Enzo Giolito, p. 147.

⁴¹ Le premier, analogique, passe du récit mythologique à l'adresse à l'amant ; le deuxième initie une prise de recul sur la situation amoureuse, traduite par l'apostrophe lyrique « Qui n'ust pensé qu'en faveur devoit croire / Ce que le Ciel et destins firent naître ? » ; le troisième formule une réponse à la série de questions initiales.

⁴² Jusqu'à la mort de la poétesse, coïncidant avec la mort de l'amante, puisqu'amour et écriture de l'amour sont intimement liés.

⁴³ Sonnet XIV, éd. cit., p. 154.



destination explicite. Notons que tous adjoignent à la croisure de rimes l'alternance des vers féminins et masculins, ce qui va dans le sens de la quête de musicalité de rigueur depuis Ronsard. Or cette binarité rimique est aussi celle de la construction du sens. Dans le premier (sonnet XV), l'adresse recouvre deux modalités : l'interrogation puis l'injonction, dans deux phrases que la ponctuation distingue. Dans le deuxième (sonnet XIX), même si la reprise anaphorique du « Et » emporte le rythme, quelque peu heurté par la syllepse de sens subie par « getay » et l'occurrence de « mais », deux moments distincts se dégagent : les flèches lancées puis leur retour inattendu comme en *boomerang*. Le troisième quatrain fait se succéder dans deux vers la subordonnée avant la principale dans les deux suivants ; quant au quatrième, il se voit, pour sa part, scindé par l'antithèse qui oppose le pardon à l'exigence de vengeance. Ce *tempo* en deux temps semble à première vue contrevenir à la rondeur que nous pensions trouver dans le sonnet. Pourtant, à l'oreille, le double retour du même, souligné par la rime, offre un envoi musical au poème en même temps qu'il le clôt. Le sonnet est verrouillé par deux fois, par la logique syntaxique comme par les rimes.

Somme toute, si du point de vue purement formel, la rotondité du sonnet n'est pas évidente (contrairement à celle de la chanson ou du rondeau qui reçoivent chacun un refrain) ; aux effets de boucle et de ritournelle, le sonnet Peletier substitue une circularité en forme de clôture. En dépit d'une asymétrie dans la disposition de ses deux volumes strophiques (huitain puis sizain), le retour et l'entrecroisement des rimes dans le sizain, ainsi que la construction jusqu'à la clausule, cernent le poème. Dans le choix de cette forme combinant à la fois l'élan et la limite, Louise Labé a tout l'air de marquer sa poésie sonnettiste du sceau de la nouveauté. Pourtant, sans qu'il n'y paraisse, ce schéma renoue discrètement avec des rythmes populaires anciens (ceux de la ballade et du chant royal) : l'on se souvient de Philippe Martinon louant Clément Marot pour avoir « compris la haute valeur du quatrain croisé, abandonné depuis longtemps à la poésie populaire, et [...] dédaigné des Rhétoriqueurs⁴⁴ ». Et, définitivement, après un *Debat* en prose et trois *Elegies* cousues de rimes plates, le sonnet Peletier donne aussi surtout l'occasion à la Belle Cordière de varier l'agencement des rimes et de faire montre de son habileté poétique, y compris dans la croisure.

Que retenir de ce petit parcours de cercles en cercles autour des sonnets composés par l'effervescente Louise ? D'abord, que la présence de sonnets dans ses *Euvres* l'inscrit définitivement dans une histoire. En effet, la forme en vogue charrie en elle (et avec elle) de nombreux enjeux, sociaux, esthétiques et sémiotiques qui renvoient aux problématiques d'un temps qui cherche sa voie, pris entre les traditions qui le nourrissent et l'émergence d'un désir de singularité. La façon dont Louise Labé prend possession du sonnet et de ses schémas rimiques nous raconte cette histoire : celle d'une Belle Cordière qui pétrarquise et chante l'amour, à la mode italienne, tout en participant à l'édification d'une mode de chez elle. En lui dédiant une si large place dans les 173 pages d'*Euvres* qui signent à la fois son éclosion littéraire et son aboutissement, Louise Labé offre aussi au sonnet, dans un contexte poétique où d'autres grands noms masculins de sonnettistes résonnent comme Pontus de Tyard, Guillaume des Autels ou encore Maurice Scève, une audience féminine de premier ordre. C'est précisément en cet endroit que l'inclination progressive pour le sonnet Peletier aide la voix lyrique à ponctuer son propos : en verrouillant à double-tour le sizain dans la croisure des rimes, la forme offre au poème une clôture sonore dans laquelle le sens semble un instant résonner plus fort encore.

Julie CHABROUX-RICHIN
Université Paris Nanterre
Renaissances – CSLF EA 1586

⁴⁴ Philippe Martinon, *Les Strophes. Étude historique et critique*, Paris, Honoré Champion, 1912, p. 9.



BIBLIOGRAPHIE

Œuvres

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

LABÉ Louise, *Œuvres*, éd. Michèle Clément et Michel Jourde, Paris, GF Flammarion, 2022.

Textes critiques

ALDUY Cécile, *Politique des « Amours ». Poétique et genèse d'un genre français nouveau (1544-1560)*, Genève, Droz, 2007.

ARGOT-DUTARD Françoise, « Éléments de versification pour l'étude des Élégies et des Sonnets de Louise Labé », *l'Information grammaticale*, n° 104, 2005, p. 22-30.

BELLENGER Yvonne (dir.), *Le Sonnet à la Renaissance, Actes des troisièmes journées rémoises 17-19 janvier 1986*, Paris, Aux Amateurs de Livres, 1988.

CLEMENT Michèle, « Asymétrie critique. La littérature du XVI^e siècle face au genre », *Littératures classiques*, n° 90, 2016, p. 23-34.

DEMERSON Guy (dir.), *Louise Labé, Les voix du lyrisme*, Publications de l'université de Saint-Etienne, 1990.

FONTAINE Marie-Madeleine, « Louise Labé et son entourage lyonnais », in *Les Euvres de Louise Labé, Cahiers Textuel* n° 28, dir. Marie-Madeleine Fragonard, Pascal Debailly et Jean Vignes, 2004, p. 11-34.

FRAGONARD Marie-Madeleine, DEBAILLY Pascal, VIGNES Jean (dir.), *Les Euvres de Louise Labé, Cahiers Textuel* n° 28, 2004.

GASCON Félix, *Grand commerce et vie urbaine au XVI^e siècle. Lyon et ses marchands environs de 1520-environs de 1580*, Paris, Mouton, 1971 (2 vol.).

GENDRE André, *Évolution du sonnet français*, Paris, P.U.F., 1996.

HIGMAN Francis, *Histoire de l'édition française*, Paris, Fayard, 1989.

HUCHON Mireille, *Louise Labé. Une créature de papier*, Genève, Droz, 2006.

JASINSKI Max, *Histoire du sonnet en France*, Genève, Slatkine Reprints, 1970.

KOTLER Éliane, « Pour dessus lui plus de crédit avoir : de quelques stratégies de la manipulation dans les œuvres de Louise Labé », *Modèles linguistiques*, n° 61, 2010, p. 189-206.

LEY Klaus, « LOUISE LABÉ = SONNETT + SAPPHO ? Anmerkungen zu den Untersuchungen von Chiara Sibona und François Rigolot », *Zeitschrift für französische Sprache und Literatur*, Bd. 99, 2 (1989), p. 183-188, URL: <https://www.jstor.org/stable/40617356>, consulté le 31/08/2023.

MARTIN Daniel, *Signe(s) d'Amante, l'agencement des œuvres de Louise Labé Lyonnaise*, Paris, Honoré Champion, 1999.

MARTIN Daniel et GARNIER-MATHEZ, Isabelle, *Louise Labé*, coll. « Clefs concours », Atlande, Neuilly, 2004.

MARTINON, Philippe, *Les Strophes. Étude historique et critique*, Paris, Honoré Champion, 1912.



MONFERRAN, Jean-Charles, « Le Sonnet français, “machine à penser” ou “poème stationnaire” ? Étude de l’agencement rimique du sizain autour de 1550 », *L’Information grammaticale*, n° 75, 1997, p. 29-32.

PÖTTERS, Wilhelm, « Le cercle du sonnet. Une nouvelle théorie sur la nature et l’origine du sonnet », *Po&sie*, N° 112-113, 2005, p. 241-251 (Traduit par Martin Rueff).

ROUSSET, Jean, « Les recueils de sonnets sont-ils composés ? », in *The French Renaissance and its heritage. Essays presented to Alan Boase*, London, Methuen and co Ltd, 1968, p. 203-215.