LOUISE LABÉ LUTHISTE LYONNAISE
POÉSIE ET MUSIQUE DANS LES SONNETS DE LOUISE LABÉ

Jean VIGNES (Université Paris Cité)

Prévenons d'abord une possible déception. Cet article n'apportera aucun élément nouveau, aucune découverte sur la pratique du luth par Louise Labé. Il s'agit plus modestement, et notamment à l'intention des agrégatives et agrégatifs de 2024, destinataires privilégiés de ce numéro du *Verger*, de proposer un point des connaissances sur les liens de Louise Labé avec la pratique de la musique vocale et instrumentale, et un aperçu des débats critiques récents autour de cette question.

Pour commencer, il faut se réjouir que la nouvelle édition des *Œuvres* au programme du concours[1] mette bien en valeur, par son illustration de couverture, la pratique féminine du luth, effectivement très répandue à la Renaissance, et largement thématisée dans le recueil des *Euvres de Louïze Labé Lionnoize* (Lyon, Jean de Tournes, 1555)[2]. Ce choix iconographique attire l'attention sur un aspect effectivement majeur, du moins à nos yeux, de la poétique du recueil. On voudrait en effet souligner d'emblée cette convergence de tous les éléments qui composent les *Euvres* (dédicace, *Débat de Folie et d'Amour*, *Elégies*, *Sonnets*, *Écrits de divers Poètes à la louange de Louise Labé Lyonnaise*) : tous évoquent avec enthousiasme la pratique musicale de l'autrice ; tous s'accordent à nous la présenter comme une luthiste avertie. Dès lors, on peut toutefois s'étonner que le très riche appareil critique de l'édition GF ne souligne pas davantage cet aspect du profil artistique de Louise Labé, et ne suggère pas le rôle qu'a pu jouer cette passion de la musique dans la conception même de l'écriture des vers qui composent le recueil[3].

On proposera donc ici un rappel de la place centrale accordée à la musique et à ses pouvoirs dans les *Euvres*, avant de tenter de retracer les étapes du débat critique récent concernant une possible vocation musicale des sonnets de Louise Labé, une destination musicale qui pourrait avoir joué un rôle majeur, telle est du moins notre hypothèse, dans la structuration même du recueil.

---

[1] On renverra principalement dans cet article à cette édition : *Œuvres*, éd. Michèle Clément et Michel Jourde, Paris, GF-Flammarion, 2022. Les références à cette édition figureront entre parenthèses après chaque citation.

[2] On emploie la graphie originale *Euvres* pour renvoyer au recueil original de 1555 (réédité en 1556) par opposition à *Œuvres*, qui renvoie à l'édition moderne de référence et à son appareil critique.

[3] Notre travail rejoint ainsi, en empruntant d'autres voies, le projet de Cynthia Skenazi dans son article « Louise Labé et la musique », *Poetry and Music in the French Renaissance*, Proceedings of the Sixth Cambridge French Renaissance Colloquium (5-7 july 1999), edited by Jeanice Brooks, Philip Ford, and Gillian Jondorf, Cambridge, Cambridge French Colloquia, 2001, p. 33-51 : « envisager les vers de la Belle Cordière dans l'optique d'une union délibérée de la poésie et de la musique » (p. 33-34). Michèle Clément et Michel Jourde abordent également la question sur le site qu'ils consacrent aux *Euvres* : voir Chanter Louise Labé | Que sait-on des Euvres de Louïze Labé Lionnoize (1555) ? (huma-num.fr)

LA PRATIQUE MUSICALE AU CŒUR DES *EUVRES*

Le recueil des *Euvres* s'ouvre sur une dédicace justement célèbre, qui n'est pas seulement un vigoureux plaidoyer féministe, mais aussi une première construction, décisive, de la figure d'autrice de Louise Labé. Or celle-ci, pour commencer à parler d'elle-même, affirme d'emblée avoir « passé partie de [s]a jeunesse à l'exercice de la Musique » (p. 62). C'est à vrai dire le seul « exercice » et la seule véritable compétence qu'elle revendique dans ce texte, la seule confidence, d'autant plus précieuse, sur sa formation, et sur ce qu'on pourrait appeler les origines de sa vocation poétique.

Cette première évidence nous rend d'autant plus sensibles aux nombreuses évocations de la musique qui émaillent ensuite le *Débat de Folie et d'Amour*, principalement dans les deux plaidoiries d'Apollon puis de Mercure. Apollon, lui-même dieu des arts et de la musique, souvent représenté la lyre à la main, célèbre d'abord le rôle civilisateur d'Orphée en rappelant « la douceur de sa Musique, que l'on dit avoir adouci les Loups, Tigres, Lions : attiré les arbres, et amolli les pierres : et quelle pierre ne s'amollirait entendant le doux prêchement de celui qui amiablement la veut attendrir pour recevoir l'impression de bien et honneur » (p. 98). Plus loin, Orphée est à nouveau loué au même titre qu'Amphion, le fondateur légendaire de Thèbes, dont il aurait édifié les murailles par l'effet magique de son chant accompagné d'une lyre (p. 104). Parmi les bienfaits de la civilisation dus à l'influence d'Amour, une place particulière est faite à l'éloge de la musique, où se lisent deux précieuses listes : celles des instruments à la mode puis des genres de la musique profane les plus en vogue, au nombre desquels figure notamment, on y reviendra, le sonnet :

> Dirai-je que la Musique n'a été inventée que par Amour ? et est le chant et harmonie l'effet et signe de l'Amour parfait. Les hommes en usent ou pour adoucir leurs désirs enflammés, ou pour donner plaisir : pour lequel diversifier tous les jours ils inventent nouveaux et divers instruments de Luts, Lyres, Citres, Doucines, Violons, Epinettes, Flûtes, Cornets : chantent tous les jours diverses chansons : et viendront à inventer madrigalles[4], *sonnets*, pavanes, passemeses[5], gaillardes, et tout en commémoration d'Amour (p. 108, nous soulignons).

Mercure souligne pour sa part que les femmes amoureuses écrivent et chantent elles-mêmes leurs propres amours : « Elles prennent la plume et le luth en main : écrivent et chantent leurs passions » (p. 140). Le *Débat* accrédite ainsi par avance notre impression que ce sont les sonnets que nous lirons que la poétesse elle-même interprète devant ses auditeurs ; nous y reviendrons.

---

4 On rétablit ici le texte original des *Euvres* de 1555. L'attestation la plus ancienne du terme *madrigale* en français présente une liste comparable :
Passay la mer : et vins en Italie
Ou par mon art (qui toute joye allie)
Sonnant sonnetz, Barzelettes, et Balles,
Chansons, Strambotz, Pavanes, Madrigales [...].
Barthélemy Aneau, *Lyon marchant. Satyre Francoise* (Lyon, Pierre de Tours, 1542, f. A[7] v°).
Rappelons qu'on lit dans les *Ecrits de divers poètes à la louange de Louise Labé Lyonnaise* un « madrigale » italien (pièce [20]) qui est une sorte de *strambotto* de huit vers.

5 *Passemese* : danse venue d'Italie. Cf. Philippe Marnix de Sainte-Aldegonde (cité par Edmond Huguet, *Dictionnaire*) : « Ores il gambade d'un costé à l'autre de l'autel, comme s'il danssoit un bransle de Poictou, ou quelque nouveau passamezzo de Venise (*Tableau des différens de la Religion*, II, I, 21) ; « Il se laisse contenter [...] de pas, d'entre pas, de demy pas, de pasomezo, de trot et demy trot [...] de balles et ballets, de bransles de Poictou » (*ibid.*, II, IV, 16).

En abordant ensuite les vers de la poétesse, il convient de rappeler une autre évidence trop rarement observée par la critique : comme le recueil des *Amours* de Ronsard pour Cassandre (1552-1553)[6], la poésie de Louise Labé célèbre la musique par la mise en scène d'un couple de musiciens. Dans les poèmes eux-mêmes, la locutrice (ou, si l'on préfère, le *sujet lyrique*) se représente moins en femme de plume qu'en instrumentiste et en chanteuse. Dès la première élégie, poésie et performance musicale sont indissociablement liées ; il s'agit à la fois de « faire des vers » (v. 8) et de les « chanter » (v. 11 et 15) en s'accompagnant de la lyre de Sappho (v. 14-15), elle-même poétesse et musicienne. La première apostrophe vise l'archet de la lyre mais concerne la douceur de la voix (« O doux archet, adoucis-moi la voix […] / En récitant […] », v. 17). Le début de l'élégie III suppose quant à lui deux modes de diffusion parallèles ; les Dames lyonnaises sont censées accéder au texte par deux voies : une lecture individuelle et une performance musicale assurée par le *je* lyrique :

> Quand vous lirez, ô Dames Lyonnoises,
> Ces miens écrits pleins d'amoureuses noises,
> Quand mes regrets, ennuis, dépits et larmes
> M'orrez chanter en pitoyables carmes,
> Ne veuillez pas condamner ma simplesse,
> Et jeune erreur de ma folle jeunesse […] (p. 169, v. 1-6).

Le célèbre sonnet XII, « Luth, compagnon de ma calamité », le plus souvent commenté à cet égard[7], présente la locutrice comme une luthiste avertie, jouant dans sa poésie du vocabulaire technique de l'instrument (p. 191). Le sonnet XIV le prolonge admirablement :

> Tant que ma main pourra les cordes tendre
> Du mignard Luth, pour tes grâces chanter : […]
> Je ne souhaite encore point mourir.
> Mais quand mes yeux je sentirai tarir,
> Ma voix cassée, et ma main impuissante,
> Et mon esprit en ce mortel séjour
> Ne pouvant plus montrer signe d'amante :
> Prierai la Mort noircir mon plus clair jour. (p. 195, v. 5-6, 9-14)

A cet autoportrait poétique de Louise Labé luthiste répond l'abondant paratexte des *Euvres* qui la peint également en musicienne, tout en invitant (comme implicitement le *Débat*) à la reconnaître dans le personnage féminin que mettent en scène les sonnets (ce personnage prudemment nommé ici *la locutrice, le je lyrique*). Quatre pièces des *Ecrits de divers poètes à la louange de Louise Labé Lyonnaise* insistent sur ce point ; toutes la présentent comme une luthiste accomplie[8]. D'abord l'épigramme [13] intitulée « Etreines, à dame Louise Labé » :

> Louise a voix que la Musique avoue,
> Louise a main qui tant bien au lut joue (p. 160, v. 6-7).

---

[6] Voir Jean Vignes, « De Ronsard à Louise Labé : Les Amours de Poésie et de Musique », *Poésie et musique à la Renaissance*, sous la dir. d'Olivier Millet et Alice Tacaille, *Cahiers V.L. Saulnier*, n° 32, PUPS, 2015, p. 45-65.

[7] Voir P. Bonniffet, « Leuth-persona ou lut-personnage (M. Scève et L. Labé n'entendent pas le luth de la même façon) », dans *Louise Labé. Les voix du lyrisme*, Saint-Etienne, P.U. Saint-Etienne et C.N.R.S., 1990, p. 243-263 ; François Rigolot, *Poésie et Renaissance*, Paris, Seuil, 2002, p. 153-167, « Un nouvel Orphée : masculin et féminin ».

[8] Mireille Huchon relève ces pièces dans *Louise Labé, une créature de papier*, Genève, Droz, 2006. Pour elle, « les sous-entendus sexuels sont évidents » (p. 212).

L'épigramme suivante « à D.L.L. » ([14]) la désigne comme la « dame au luth » (p. 231, v. 9). Le poète anonyme dit lui avoir emprunté son instrument et en jouer à son tour.

Le « Sonnet à D.L.L. par A.F.R. » (à Dame Louise Labé, par Antoine Fumée, l'un des maîtres d'œuvres du recueil, et probablement le principal[9]) paraît faire écho à l'Elégie III en distinguant très clairement diffusion écrite et performance musicale :

> Si de ceux qui ne t'ont connue, qu'en lisant
> Tes Odes[10] et Sonnets, Louise, es honorée :
> Si ta voix de ton lut argentin tempérée,
> D'arrêter les passants est moyen suffisant [...]. (s. [22], p. 257, v. 1-4)

Ce dernier vers semble combiner très subtilement le souvenir d'une chose vue (les curieux lyonnais s'arrêtant devant les fenêtres d'une maison pour écouter la musique) et une allusion mythologique au pouvoir magique du chant d'Orphée, rappelé dans le *Débat*. Fumée ajoute une note plus personnelle et galante :

> Telle grâce à chanter, baller, sonner te suit,
> Qu'à rompre ton lien ou fuir je n'essaye. (p. 258, v. 10-11).

Enfin la longue ode finale « Des louanges de Dame Louise Labé, Lyonnaise » (pièce [24]), met l'artiste en scène, accordant son luth avant de chanter :

> Elle ayant assez du pouce
> Tâté l'harmonie douce
> De son luth, sentant le son
> Bien d'accord, d'une voix franche
> Jointe au bruit de sa main blanche,
> Elle dit cette chanson : [...] (p. 274, v. 289-294).

La fin de la même ode la présente à nouveau comme l'interprète de ses propres vers :

> Les vers doctes qu'elle accorde,
> En les chantant de sa voix,
> À l'harmonieuse corde
> Frétillante sous ses doigts [...]. (p. 290, v. 621-624)[11].

---

[9] Rappelons les arguments principaux qui plaident en faveur de Fumée comme maître d'œuvre du recueil des *Ecrits de divers poètes à la louange de Louise Labé Lyonnaise* :

1) Le sonnet liminaire anonyme « Aux poètes de Louise Labé » (p. 209-210) présente un schéma de tercets assez rare (*cdc dee*) dont la seule autre occurrence dans le recueil est le sonnet [22] signé des initiales A.F.R. (p. 257-258) ; il est tentant d'attribuer les deux pièces à Fumée.

2) C'est à la demande de Fumée, et en sa présence, que Magny dit avoir rédigé son « Ode en faveur de D. Louise Labé » ([19], p. 242). Magny lui attribue l'ode latine [2].

3) Le sonnet [22] signé de ses initiales A.F.R. est consacré, comme le sonnet liminaire, à l'entreprise des *Ecrits* ; Fumée se flatte en outre d'avoir connu Louise Labé et apprécié son savoir « avant la renommée » : il est probablement de ceux qui ont encouragé sa vocation, et l'ont poussée à publier.

4) Il est le seul témoin à mentionner dans ce sonnet [22] les « Odes » de Louise Labé (p. 257, v. 2) que mentionnait aussi « Le Privilège du Roi » (p. 293, voir note suivante). Mireille Huchon, qui ne soulignait guère le rôle de Fumée dans son livre de 2006, lui redonne toute sa place dans son article « Dé-Tournes-ment », *Seizième Siècle*, n° 10, 2014, p. 105-126, notamment p. 115, puis dans *Le Labérinthe*, Genève, Droz, 2020.

[10] On sait que le Privilège des *Euvres* mentionne « plusieurs Sonnets, Odes et Epîtres, qu'aucuns de ses Amis auraient soustraits encore non parfaits publiés en divers endroits » (p. 293).

[11] Citons aussi le témoignage tardif (et de ce fait incertain) du Lyonnais Antoine Du Verdier : « recevoit gracieusement en sa maison, Seigneurs, Gentilhommes et autres personnes de merite avec entretien de devis et discours ; musique tant à la voix qu'aux instrumens où elle étoit fort duite » (*La Bibliothèque d'Antoine du Verdier*, Lyon, B. Honorat, 1585, p. 822).

À ce portrait à la fois précis et cohérent du sujet lyrique en musicienne émérite répond trait pour trait celui de son amant, lui-même luthiste et chanteur accompli (on ne saura rien d'autre sur lui). Comme le sonnet 108 des *Amours* de Ronsard (« Plus mile fois que nul or terrien… »)[12], le sonnet II de Louise Labé présente une sorte d'*innamoramento* en contexte musical ; l'ordre de l'énumération suggère que les mains et les doigts sont ceux de l'instrumentiste qui séduit la locutrice :

> O ris, ô front, cheveux, bras, mains et doigts :
> O luth plaintif, viole, archet et voix :
> Tant de flambeaux pour ardre une femelle ! (p. 179, v. 9-11)

Surtout, le sonnet X fait de l'amant à la fois un nouvel Apollon et un nouvel Orphée :

> Quand j'aperçois ton blond chef couronné
> D'un laurier vert, faire un Luth si bien plaindre,
> Que tu pourrais à te suivre contraindre
> Arbres et rocs […] (p. 189, v. 1-4).

L'incipit rappelle avant tout les *Amours* de Ronsard (« Quant j'aperçoy ton beau chef jaunissant », sonnet 66) mais le lecteur ne se souvient pas moins du *Débat de Folie et d'Amour* où Apollon lui-même a rappelé l'origine du pouvoir magique d'Orphée : « C'estoit la douceur de sa Musique, que l'on dit avoir adouci les Loups, Tigres, Lions : attiré les arbres, et amolli les pierres […] » (p. 97). Comme l'avait fait Ronsard, la locutrice insiste sur le fait que ce sont précisément ces qualités de musicien qui l'ont séduite et la soumettent au bon vouloir de son amant ; c'est encore le cas au sonnet XVII, qui exploite les mêmes rimes pour le même allocutaire :

> Je fuis la vile, et temples, et tous lieus,
> Esquels prenant plaisir à t'ouïr plaindre,
> Tu peux, et non sans force, me contraindre
> De te donner ce qu'estimais le mieux. (p. 198, v. 1-4).

Au sonnet XXI de même, énumérant les charmes masculins susceptibles de séduire une femme, Louise Labé consacre le premier quatrain aux qualités physiques rapidement énumérées et le second aux qualités du chanteur et du luthiste :

> Qui plus pénètre en chantant sa douleur ?
> Qui un doux luth fait encore meilleur ? (p. 204, v. 6-7).

Ce vers 7 mérite peut-être une glose, qui servira de transition. Il nous semble qu'il faut comprendre : quelle est la voix qui rend encore plus agréable le son du luth qui l'accompagne ? Formule qu'éclaireront rétrospectivement les déclarations de Ronsard sur l'union de la poésie et de la musique dans son *Abbrégé de l'Art poétique françois* (1565) : « la Poësie sans les instrumens, ou sans la grace d'une seule, ou plusieurs voix, n'est nullement agreable, non plus que les instrumens sans estre animez de la melodie d'une plaisante voix. »[13] Cet idéal que formule Ronsard, d'un mariage de la poésie et de la musique dans le chant accompagné d'instruments, mariage d'amour qu'il a toujours posé comme l'horizon de son propre travail poétique, notamment dans ses *Odes* et ses *Amours*, n'est-il pas également celui que vise Louise Labé, qu'on nous dit poétesse, mais aussi instrumentiste et chanteuse ? Et si tel est bien le cas,

---

[12] Voir Pierre de Ronsard, *Les Amours*, éd. André Gendre, Paris, LGF, « Le Livre de Poche classique », 1993, p. 155, v. 9-14, et Jean Vignes, « De Ronsard à Louise Labé », art. cit., p. 50-51.

[13] Pierre de Ronsard, *Œuvres complètes*, éd. Jean Céard, Daniel Ménager et Michel Simonin, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1994, t. 2, p. 1176.

la composition des sonnets de Louise Labé ne vise-t-elle pas, comme celle des *Amours* de Ronsard, l'objectif de leur mise en musique et de leur interprétation vocale accompagnée d'un luth ? Faut-il rappeler que le *Débat de Folie et d'Amour* inscrit le sonnet dans la liste des genres musicaux (p. 108) ? Dans cette perspective, il est permis de penser que la vocation musicale des sonnets réunis dans les *Euvres* se manifeste par leur forme et spécialement par le choix de l'alternance en genre, de plus en plus perfectionnée, vraisemblablement sous l'influence des *Amours* de Ronsard.

Cette hypothèse, que j'ai déjà développée ailleurs[14], mais que l'édition GF ne mentionne pas, peut certes rencontrer des objections et faire *débat*[15]. C'est pourquoi il ne me paraît pas inutile de redonner ici mes principaux arguments et de les confronter à ceux qui ont nourri au cours de ces dernières années une sorte de minuscule controverse à ce sujet. Je reprendrai donc ici l'essentiel de ma démonstration, avant de présenter les objections et de tenter d'y répondre.

LA PRATIQUE DE L'ALTERNANCE EN GENRE DANS LES *SONNETS*

C'est à André Gendre que revient le mérite d'avoir ouvert la voie en constatant, sans insister davantage, que les sonnets de Louise Labé qui ne respectent pas l'alternance en genre sont « curieusement distribués sur la première moitié du recueil (+ le sonnet conclusif) », ce qui le conduit à poser la question : « Louise Labé aurait-elle groupé ses pièces d'après le moment de leur composition[16] ? » Dans un article de 2011 dont je résumerai ici l'essentiel, j'ai observé de façon plus systématique les diverses pratiques de Louise Labé concernant l'alternance des rimes masculines et féminines dans ses sonnets, et j'ai tenté d'en tirer d'autres conclusions, qui touchent à la vocation musicale de l'alternance et à la structuration du recueil.

En premier lieu, j'ai rappelé et je crois utile de rappeler encore ici la fonction de la contrainte de l'alternance en genre : son adoption est intimement liée, à l'époque où compose Louise Labé, au souci de la mise en musique de la poésie. Parmi les documents qui en attestent, le premier n'est autre que *La Deffence, et illustration de la langue françoyse* (Paris, 1549) : Du Bellay observe que Marot a « entremesl[é] les vers masculins avecques les feminins, […] afin que plus facilement on les peust chanter, sans varier la musique, pour la diversité des mesures qui se trouveroient à la fin des vers[17] »; comme le note Henri Chamard, il s'agit moins ici de l'alternance proprement dite, que du principe dit de la *mesure à la lyre* : deux strophes successives ne peuvent se chanter sur le même air que si les rimes masculines ou féminines y sont pareillement disposées. L'intérêt de ce jugement est de nous montrer que la prise en compte du genre des rimes dans leur disposition n'a de sens, pour Du Bellay, que dans la perspective d'une destination musicale du texte[18].

---

[14] Voir Jean Vignes, « Les alternances de Louise. A propos des rimes des sonnets de Louise Labé et de l'organisation de son recueil », in *Poètes, princes et collectionneurs, Mélanges Jean Paul Barbier-Mueller*, études réunies par Nicolas Ducimetière, Michel Jeanneret et Jean Balsamo, Genève, Droz, 2011, « T.H.R. », n° 493, p. 255-274 ; et « De Ronsard à Louise Labé », art cit.

[15] *Débat*, c'est le terme opportunément labéen qu'emploie, sans se prononcer, Mireille Huchon : « le regroupement des sonnets à alternance dans la seconde partie de l'ensemble a éveillé la curiosité et suscite le débat. » (éd. cit., « Présentation des Sonnets », p. 500). Curieusement, les termes de ce débat sont résumés dans la notule du sonnet XXIV, *ibid*., p. 522-523.

[16] André Gendre, *Evolution du sonnet français*, Paris, PUF, 1996, p. 101, note 4.

[17] Joachim Du Bellay, *La Deffence, et Illustration de la langue francoyse*, Livre II, chap. 9. Voir les notes de l'édition H. Chamard, Paris, S.T.F.M., 1948, p. 164-165.

[18] Du Bellay reformulera la même idée dans la préface de ses *Vers lyriques* (Paris, 1549) : « Je n'ay (Lecteur) entremellé fort supersticieusement les vers masculins avecque les feminins comme on use en ces vaudevilles et chansons qui se chantent d'un mesme chant par tous les couplets, craignant de contreindre et gehinner ma

En 1550, Ronsard, dans la préface de ses *Odes*, estime pareillement qu'une ode non « mesurée » (comprenons : dont les rimes masculines ou féminines ne sont pas disposées pareillement de strophe en strophe) n'est pas « propre à la lyre[19] ». Désirant que ses odes soient chantées, il a lui-même exclu de son recueil (pour les rassembler dans *Le Bocage*) les pièces qui ne répondaient pas à cette contrainte[20]. En revanche, non seulement la « mesure à la lyre », mais l'alternance proprement dite est presque entièrement respectée dans les *Amours* de Ronsard pour Cassandre (Paris, 1552-1553) : seuls 14 sonnets sur 221 la négligent. A cette contrainte forte et jusqu'alors inédite dans la pratique du sonnet, les *Amours* en ajoutent une autre, non moins surprenante, la standardisation des schémas de rimes dans les tercets : Ronsard s'est en effet limité aux deux seuls schémas *ccd eed* (Marot) et *ccd ede* (Peletier) en excluant toutes les autres combinaisons d'origine italienne, pourtant fréquentes dans les autres recueils contemporains (par ex. *cdc dcd* et toutes les autres combinaisons sur 2 rimes ; *cdc ede, cde cde*, *cdc dee, cdd cee*). La conjonction de la règle d'alternance et de la raréfaction des schémas de rimes produit une standardisation des formes qui rend possible de chanter tous les sonnets ou presque sur un petit nombre d'airs. Pour simplifier : quatre sonnets de forme différente ont été mis en musique pour servir de *timbres* (on nomme ainsi un air sur lequel on peut chanter de nouvelles paroles) à tous les sonnets qui empruntent l'une ou l'autre de ces quatre formes, soit la quasi-totalité des sonnets du recueil. Tel est le principe expérimental qui préside à la composition de ce que la critique appelle le « supplément musical des *Amours* ». Comme on le sait, un livret de musique est relié avec les *Amours* de 1552 contenant dix pièces à quatre voix : les compositeurs Clément Janequin, Pierre Certon, Claude Goudimel et Marc Antoine Muret ont notamment mis en musique les quatre principales formes de sonnets attestées dans le recueil : sonnet marotique à début féminin (Janequin et Muret) ou masculin (Janequin et Certon), sonnet de Peletier à début féminin (Certon) ou masculin (Goudimel). Pour chaque forme, c'est le texte de sa première occurrence dans les *Amours* qui figure sous la portée, mais on trouve ensuite sous le titre « Sonetz qui se chantent sous la Musique de… » la liste de tous les incipit des sonnets présentant le même système de rimes, qu'il est donc possible de chanter sur la même polyphonie, ainsi promue au statut de *timbre*. De ce dispositif complexe on peut déduire que Ronsard a adopté l'alternance et la standardisation du schéma de rimes afin de faciliter la mise en musique de ses sonnets sur un petit nombre d'airs[21].

Un document moins connu mais non moins révélateur, publié la même année que les *Euvres* de Louise Labé, est la préface de Jean Fornier, traducteur de l'Arioste, au *Premier volume de Roland furieux premierement composé en Thuscan par Loys Arioste Ferraroys et maintenant mys en rime Françoise* (Paris, Michel de Vascosan, 1555). L'auteur souligne l'une des contraintes formelles qui font pour lui la valeur ajoutée de sa traduction :

> je me suis baillé une loy laquelle par tout le livre j'observe, c'est que le premier et les derniers vers de toutes les stanzes sont féminins […]. Ce

---

diction par l'observation de telles choses » (éd. Henri Chamard, Paris, S.T.F.M., Paris, Nizet, 1982-1983, t. III, p. 3). Autrement dit, Du Bellay n'envisageant pas qu'on chante les strophes successives de ses vers lyriques sur le même air, ne juge donc pas utile de se préoccuper du genre des rimes.

[19] Pierre de Ronsard, *Œuvres complètes*, éd. cit., t. I, p. 995.

[20] La règle de la « mesure à la lyre » sera explicitement formulée par Jacques Peletier du Mans dans son *Art poétique* (Lyon, 1555, II, 5). Voir *Traités de poétique et de rhétorique*, éd. Francis Goyet, Paris, LGF, « Le Livre de Poche », 1990, p. 298.

[21] Voir Jean Vignes, « Poésie en musique : des *Amours* de Ronsard au 'Supplément musical' », dans *Relire* Les Amours *de Ronsard,* actes de la journée d'étude pour l'agrégation organisée à Paris Diderot le 4 décembre 2015, dir. Nathalie Dauvois et Jean Vignes, en ligne sur le site Fabula-Colloques. http://www.fabula.org/colloques/document3035.php

> que j'ay faict afin que les stanzes Françoises se puissent chanter & jouer sur les instrumens musicaux, comme les propres Tuscanes.

Même si le principe de l'alternance n'est pas formulé, on aboutit au schéma *aBaBaBcc*, c'est-à-dire à des stances au sein desquelles l'alternance est, de fait, observée. Une fois encore, ce choix est explicitement lié au souci de la mise en musique.

Enfin Ronsard, dans son *Abbrégé de l'Art poétique françois* (1565), prescrira plus explicitement : « à mon imitation, tu feras tes vers masculins & fœminins tant qu'il te sera possible, pour estre plus propres à la Musique et accors des instrumens, en faveur desquels il semble que la Poësie soit née[22]. »

Cette série de textes ne laisse aucun doute : l'idée s'est imposée progressivement, au cours des années 1549-1555, que non seulement la *mesure à la lyre* mais aussi l'alternance proprement dite était souhaitable voire nécessaire à la mise en musique de la poésie. Même si cette opinion nous paraît aujourd'hui discutable (puisque rien n'interdit, de fait, de mettre en musique un poème où l'alternance n'est pas respectée[23]), c'est à la lumière de ces considérations qu'il faut observer les rimes des sonnets de Louise Labé. C'est dans ce contexte théorique et pratique que la poétesse est conduite à s'intéresser, dans le sonnet, à la contrainte de l'alternance, encore peu pratiquée dans son milieu lyonnais (Scève et Tyard par exemple la négligent presque toujours). Reste à savoir comment mettre en œuvre cette contrainte dans le sonnet.

La versification classique, qui suit à cet égard le modèle ronsardien, considère qu'un sonnet respecte l'alternance lorsque chaque nouvelle rime (ou chaque nouvelle couleur de rime, pour être plus précis) est de genre opposé à celle du vers précédent. Mais j'ai rappelé que s'était développée au XVIe siècle une autre forme d'alternance, qui semble avoir séduit quelque temps (du moins avoir été admise), avant d'être jugée par certains *imparfaite* (je l'appellerai donc ainsi) : les deux rimes du huitain y sont bien de genre opposé (*mffm mffm* ou *fmmf fmmf*) ; les trois rimes du sizain y respectent bien l'alternance (par exemple *mmfm'm'f* ou *ffmf'mf'*, etc.) ; mais les rimes des vers 8 et 9 sont de même genre, si bien qu'on n'observe pas « l'alternance du huitain au sizain »[24]. Etienne Tabourot des Accords semble le premier théoricien à avoir tenté de formuler dans le Quatrième Livre de ses *Bigarrures* (Paris, 1585 et 1586), la distinction entre ces deux formes et la supériorité du modèle AbcDe (ou aBCdE), qu'il appelle « régulier » ou « mesuré », sur le modèle AbCdE (ou aBcDe), qu'il appelle « non-mesuré » et condamne comme une licence. Mais il ne fait aucun doute, que, dès 1553, cette

---

[22] Pierre de Ronsard, *Abbrégé de l'Art poétique françois*, *Œuvres complètes*, éd. cit, p. 1176 ; cf. *Traités de poétique…*, éd. F. Goyet, p. 470.

[23] Sur la question de savoir si l'alternance est réellement nécessaire à la mise en musique, voir notamment Georgie Durosoir, « Ronsard et les musiciens des *Amours* », *Études champenoises*, 5, 1986, p. 88-106 ; Louis-Marc Suter, « Les *Amours* de 1552 mises en musique », *Ronsard. Colloque de Neuchâtel*, éd. A. Gendre, Genève, Droz, 1987, p. 85-133 (l'auteur observe que l'« Ode à Michel de L'Hospital » mise en musique par Goudimel dans le « supplément musical » ne respecte pas l'alternance) ; Maire Egan-Buffet, « Claude Goudimel's contribution to the Musical Supplement of Pierre de Ronsard's *Amours* (1552) », *Musicology in Ireland*, dir. G. Gillen et H. White, Newbridge, Irish Academic Press, 1990, p. 181-199 ; Jeanice Brooks, « Ronsard, the Lyric Sonnet and the Late Sixteenth-Century Chanson », *Early Music History*, vol. 13, 1994, p. 65-84 ; François Mouret, « Art poétique et musication : de l'alternance des rimes », O. Rosenthal (dir.), *À haute voix. Diction et prononciation aux XVIe et XVIIe siècles*, Paris, Klincksieck, 1998, p. 103-117.

[24] J'emprunte l'expression à Thierry Mantovani, dans son édition du *Quatrième Livre des Bigarrures* d'Etienne Tabourot des Accords ; Tabourot semble le premier poète et théoricien à avoir tenté de formuler cette distinction entre ce que nous appelons l'alternance parfaite et imparfaite (voir *Les Bigarrures du Seigneur des Accords, Quatrième Livre*, avec *Les Apophthegmes [sic] du Sr Gaulard*, éd. G.A. Pérouse et *alii*, Paris, Champion, 2004, p. 79-87 (Avant-propos de T. Mantovani ») et p. 89-130 (Chap. III, « Particulieres observations sur le vers François »). La spécificité de mon propos est d'émettre l'hypothèse qu'on a pu, à une époque donnée, vers 1549, avoir le sentiment d'« observer l'alternance » en adoptant un schéma AbCdE ou aBcDe (puisque selon ce schéma, chaque nouvelle rime est alternativement masculine ou féminine).

supériorité était perçue dans l'entourage de Ronsard, et qu'elle était liée au souci de la mise en musique.

Ces rappels effectués, revenons-en aux vingt-trois sonnets français de Louise Labé et à leur alternance. Le tableau suivant met en perspective les systèmes de rime qu'on y observe (par convention, les lettres capitales symbolisent les rimes masculines, les minuscules les rimes féminines) :

sonnet	schéma huitain	schéma sizain	type	alternance m/f
I (italien)	abba abba	cdc ede	italien	
II	AbbA AbbA	CCd EEd	marotique	imparfaite
III	abba abba	cDe Dce	italien	négligée
IV	AbbA AbbA	CCd eed	marotique	négligée
V	ABBA ABBA	CCD eeD	marotique	négligée
VI	AbbA AbbA	CCd EEd	marotique	imparfaite
VII	aBBa aBBa	ccD eDe	Peletier	imparfaite
VIII	abba abba	cDc cDD	sur 2 rimes	négligée
IX	aBBa aBBa	cDe cDe	italien	imparfaite
X	AbbA AbbA	CCD eeD	marotique	négligée
XI	AbbA AbbA	CCd EEd	marotique	imparfaite
XII	*AbbA AbbA*	*ccD eeD*	*marotique*	*parfaite*
XIII	*aBBa aBBa*	*CCd EEd*	*marotique*	*parfaite*
XIV	*aBBa aBBa*	*CCd EdE*	*Peletier*	*parfaite*
XV	*AbbA AbbA*	*ccD eDe*	*Peletier*	*parfaite*
XVI	*aBBa aBBa*	*CCd EdE*	*Peletier*	*parfaite*
XVII	*AbbA AbbA*	*ccD eeD*	*marotique*	*parfaite*
XVIII	*aBBa aBBa*	*CCd EEd*	*marotique*	*parfaite*
XIX	*AbbA AbbA*	*ccD eDe*	*Peletier*	*parfaite*
XX	*AbbA AbbA*	*ccD eDe*	*Peletier*	*parfaite*
XXI	*aBBa aBBa*	*CCd EdE*	*Peletier*	*parfaite*
XXII	*AbbA AbbA*	*ccD eeD*	*marotique*	*parfaite*
XXIII	*AbbA AbbA*	*ccD eDe*	*Peletier*	*parfaite*
XXIV	AbbA AbbA[25]	CCd EEd	marotique	imparfaite

Comme le montre le tableau, le critère de l'alternance en genre permet de distinguer deux parties dans le recueil : alors que les onze premiers sonnets manifestent une grande liberté dans la disposition des tercets et négligent l'alternance (ou ne la respectent qu'imparfaitement), les sonnets XII à XXIII (soit la section en italique) constituent au contraire un ensemble parfaitement homogène, répondant strictement à la double contrainte que s'était imposée Ronsard dans ses *Amours* de 1552 et 1553 : d'une part le fait de n'exploiter que deux modèles de tercets *ccd eed* (dit marotique) et *ccd ede* (introduit par Jacques Peletier), d'autre part, le respect de l'alternance.

Le fait le plus remarquable, très significatif à nos yeux, est moins le respect de ces deux contraintes que le lien étroit que le recueil établit entre elles : l'alternance parfaite n'est observée que pour ces sonnets XII à XXIII, où elle est présente sans exception. Non seulement toutes les pièces où l'alternance parfaite est respectée ont été groupées, mais elles adoptent

[25] Je corrige ici, grâce à Guillaume Berthon, l'erreur commise dans la première version publiée de ce tableau.

exclusivement les dispositions de Marot (*ccd eed*) ou de Peletier (*ccd ede*), celles-là même qu'avait privilégiées Ronsard (à l'exclusion d'autres schémas permettant l'alternance comme *cdc dcd*, *cdd cee* ou *cdc dee*, schémas qu'avait mis au point Saint-Gelais, que Peletier affectionne, et dont le dernier est attesté deux fois dans les *Ecrits de divers poètes à la louange de Louise Labé Lyonnaise*[26]). Or nous avons vu que cette double contrainte avait été adoptée par Ronsard au moment même où il privilégiait aussi l'alternance parfaite dans le sonnet, pour permettre de chanter plusieurs sonnets sur le même timbre.

Il est tentant d'en déduire que c'est sous l'influence des *Amours* et de leur « supplément musical » que Louise Labé est conduite à s'intéresser, dans le sonnet, à la contrainte de l'alternance, encore peu pratiquée dans le milieu lyonnais. Faut-il alors émettre l'hypothèse que ces douze sonnets ont pu être écrits pour être chantés sur les timbres du « supplément musical », seuls timbres de sonnets français disponibles à l'époque[27] ? C'est une simple question, que j'avance avec prudence, en observant qu'il est effectivement possible de les chanter sur les timbres proposés par le « supplément musical » des *Amours* de Ronsard[28] :

- Sur la musique de « Qui voudra voyr » (sonnet 1, C. Janequin) ou de « Las je me plains » (sonnet 34, M.A. Muret) les sonnets de type marotique à début féminin (aBBa aBBa CCd EEd) : *Euvres*, s. XIII, XVIII.
- Sur la musique de « Nature ornant » (sonnet 2, C. Janequin) ou de « Bien qu'à grand tort » (sonnet 7, P. Certon) les sonnets de type marotique à début masculin (AbbA AbbA ccD eeD) : *Euvres*, s. XII, XVII, XXII.
- Sur la musique de « J'espere et crain » (sonnet 12, P. Certon) les sonnets de type Peletier à début féminin (aBBa aBBa CCd EdE) : *Euvres*, s. XIV, XVI, XXI.
- Sur la musique de « Quant j'aperçoi » (sonnet 66, Cl. Goudimel) les sonnets de type Peletier à début masculin (AbbA AbbA ccD eDe) : *Euvres*, s. XV, XIX, XX, XXIII.

Dans l'attente de la réapparition toujours possible d'une musique originale associée aux *Euvres*, les mélomanes amateurs de poésie et les amateurs de poésie mélomanes sont donc en mesure, s'ils le souhaitent, de chanter certains sonnets de Louise Labé sur des airs qui n'ont certes pas été conçus pour eux, mais qui ont pu, au XVIe siècle, leur servir de support, peut-être dans la bouche de Louise Labé elle-même. Pour prendre un exemple, un chanteur ou une chanteuse ayant appris « Qui voudra voir » ou « Nature ornant » de Janequin n'aura guère de peine à chanter sur les mêmes mélodies certains des plus célèbres sonnets de Louise Labé : « Baise m'encor » sur l'air du premier, et « Lut compagnon » sur l'air du second[29]. Pour donner un dernier exemple, ne serait-il pas plaisant de chanter le sonnet XXI,

---

[26] Voir le sonnet liminaire et le sonnet [22], éd. cit., p. 210 et p. 258. On est tenté d'attribuer ces deux pièces à Antoine Fumée.

[27] Faut-il exclure l'hypothèse que Louise Labé ait pu composer ou envisagé de composer elle-même un ou plusieurs timbres pour ses propres sonnets. En dépit de sa réputation de musicienne à Lyon (dont témoigne tardivement Antoine Du Verdier en 1585), aucun texte n'indique qu'elle ait elle-même composé de la musique : elle écrit, elle chante en s'accompagnant au luth, elle improvise peut-être, mais rien ne dit qu'elle compose. Dans le *Débat*, il est précisé que les femmes amoureuses « prennent la plume et le lut en main : escrivent et chantent leurs passions » : pour passer de l'écriture au chant, il faut composer ou improviser une mélodie, ou encore, conformément à une pratique courante, écrire une parodie (au sens musical du terne), c'est-à-dire un poème qu'on pourra interpréter grâce à un timbre préexistant.

[28] Merci à Alice Tacaille d'avoir pris au sérieux cette hypothèse et d'avoir éprouvé sa validité en réalisant les partitions de quelques sonnets de Louise Labé, sur la base des polyphonies du « supplément musical ». Ces pièces ont été interprétées lors d'un colloque en Sorbonne en 2014. Voir la partition de « Luth compagnon » (sonnet XII) dans le volume *Poésie et musique à la Renaissance*, sous la dir. d'Olivier Millet et Alice Tacaille, *Cahiers V.L. Saulnier*, n° 32, PUPS, 2015, p. 247-249.

[29] Comme on le sait, une chanteuse aguerrie s'accommoderait aussi d'autres schémas de rimes, en dédoublant ou fusionnant des notes, mais ce serait moins confortable.

Quelle grandeur rend l'homme venerable ?
Quelle grosseur ? quel poil ? quelle couleur ?
Qui est des yeus le plus emmieleur ?
Qui fait plus tot une playe incurable[30] ?

sur l'air du sonnet 188 à Cassandre (dont il pourrait être la parodie, au sens à la fois littéraire et musical du terme) :

Quelle langueur ce beau front deshonore ?
Quel voile oscur embrunit ce flambeau ?
Quelle paleur despourpre ce sein beau,
Qui per à per combat avec l'Aurore ?

Le recueil des sonnets de Louise Labé renferme ainsi, sans l'indiquer explicitement, une sorte de sous-section, de facture toute ronsardienne, et probablement inspirée par le succès du « supplément musical ». Il n'est sans doute pas indifférent que le sonnet XII, adressé par la poétesse à son luth (instrument à six chœurs, soit *douze* cordes, le plus souvent), soit justement celui qui ouvre le groupe des *douze* sonnets parfaitement alternés, supposés les plus propres à être mis en musique et chantés.

De ces remarques, si l'on y souscrit, découlent deux conséquences qui touchent à la datation du recueil et à sa structuration. D'une part, il est probable que les sonnets XII à XXIII de Louise Labé ont été composés après la publication du « supplément musical » des *Amours*. D'autre part, comme je l'ai montré par un calcul de probabilités, il est mathématiquement très improbable que la juxtaposition des sonnets parfaitement alternés soit le fruit du hasard[31]. Dès lors, deux explications sont possibles : soit la disposition des rimes, et spécialement le critère de l'alternance (parfaite) est un facteur décisif de la disposition du recueil (et on peut alors s'étonner que François Lecercle et Daniel Martin, qui se sont interrogés sur cette organisation avec autant de prudence que de perspicacité[32], n'aient pas envisagé ce facteur) ; soit il faut admettre que les sonnets n'ont pas été classés, mais laissés dans l'ordre naturel d'une composition dont les principes formels ont évolué. Ces deux explications ne sont pas nécessairement exclusives l'une de l'autre, mais elles peuvent être envisagées séparément pour plus de clarté.

Les savants chercheurs qui ont tenté de rendre compte de l'organisation du *canzoniere* de Louise Labé ne semblent pas avoir établi le tableau des rimes qui ouvre notre analyse. Celui-ci ne laisse pourtant aucun doute sur l'un des principes qui président à la disposition du recueil : mis à part le premier sonnet (en italien) et le dernier (adresse conclusive aux

---

[30] On sait que Mireille Huchon a proposé une autre lecture de ce sonnet, peu sensible au modèle ronsardien, et moins encore au référent musical : selon elle, « il faut le lire comme le blason du membre viril », et comme une « réponse manifeste » au huitain de Charles de Sainte-Marthe intitulé « D'un qui se vantoit de la grandeur et grosseur de son membre » (« *Le recueil de vraye poesie françoyse* et ses avatars », dans *La poésie à la cour de François Ier. Cahiers V.L. Saulnier* n° 29, p. 99 ; la récente édition de la « Pléiade » par Mireille Huchon reprend cette lecture plus prudemment, p. 520). Au demeurant, nos deux lectures ne sont pas exclusives l'une de l'autre.

[31] Voir Jean Vignes, « Les alternances de Louise », art. cit.

[32] Voir François Lecercle, « L'erreur d'Ulysse. Quelques hypothèses sur l'organisation du *canzoniere* de Louise Labé », in *Louise Labé. Les Voix du Lyrisme*, P.U. Saint-Etienne et C.N.R.S., 1990, p. 207-222 ; Daniel Martin, *Signe(s) d'amante*, Paris, Champion, 1999 ; Daniel Martin et Isabelle Garnier-Mathez, *Louise Labé. Débat de Folie et d'Amour, Élégies, Sonnets*, Neuilly, Atlande, 2004, p. 158-168, « L'agencement du cycle des sonnets » (voir aussi la nouvelle édition à paraître).

lectrices), manifestement placés en position stratégique pour encadrer le recueil[33], les 22 autres sonnets se répartissent en deux groupes selon le critère de l'*alternance parfaite* des rimes, absente des sonnets II à XI, puis respectée dans les sonnets XII à XXIII. Le fait que ces deux groupes soient de longueur inégale exclut l'idée d'une composition rigoureusement symétrique. En revanche ce choix formel ménage au sein des *Euvres* de 1555 une intéressante progression, qui conduit des textes les plus libres aux plus contraints : prose de l'épître dédicatoire et du *Débat de Folie et d'Amour*, rimes plates sans alternance des trois élégies, sonnets sans alternance, pour finir par des sonnets soigneusement alternés.

On peut aussi envisager la disposition des genres au sein des *Euvres* comme ménageant une progression de l'ancien vers le moderne[34] : après un *Débat* dont le titre au moins fleure bon la tradition médiévale, les *Elégies* rappellent l'esthétique d'Octovien de Saint-Gelais, de Clément Marot ou de Pernette du Guillet ; les *Sonnets* expérimentent par comparaison une forme éminemment moderne, le sonnet avec alternance parfaite représentant, à la fin du recueil, la modernité absolue.

Soulignons l'extrême originalité de ce principe d'organisation : aucun autre recueil de sonnets, à notre connaissance, n'adopte ce critère de l'alternance pour le classement des pièces[35]. Par ailleurs, le classement retenu (si l'on admet qu'il s'agit d'un classement) témoigne probablement d'une conscience de l'opposition entre les deux types d'alternance que nous avons distingués : la personne qui fait cette répartition ne fait peut-être pas (ou plus ?) la différence entre les sonnets où l'alternance est négligée (III, IV, V, VIII, X) et ceux où elle est imparfaite (II, VI, VII, IX, XI), mais elle distingue nettement des précédents ceux où elle est parfaite (XII à XXIII).

Enfin il se peut que la disposition observée témoigne (au moins approximativement) d'un ordonnancement chronologique des sonnets, des plus anciens aux plus récents, comme l'avait prudemment suggéré André Gendre. Sans prétendre que l'autrice ait « groupé ses pièces d'après le moment de leur composition[36] », on peut du moins supposer deux époques, en admettant que les sonnets sans alternance parfaite soient les plus anciens. Si l'on examine à titre de comparaison les sonnets pétrarquistes de Du Bellay, on constate que l'alternance est presque négligée (et le plus souvent imparfaite) dans *L'Olive* de 1549, qu'elle progresse significativement dans *L'Olive* de 1550[37] pour s'imposer enfin comme une règle dans les *XIII Sonnets de l'honneste amour* (*Œuvres de l'invention de l'auteur* de 1552). Plus probante encore est la déclaration de Jacques Peletier du Mans, admirateur de Louise Labé[38], qui écrit dans son *Art poétique* (Lyon, 1555), au chapitre « Du sonnet » : « On le fait maintenant de vers masculins et féminins : chose de curiosité, non de nécessité, toutefois louable, à la nouveauté. […] il y en a assez bon nombre de tels parmi les miens : qui sont ceux que j'ai faits les derniers »[39]. Formulons donc ainsi notre hypothèse génétique : après avoir négligé l'alternance, ou (puis ?)

---

33 Le sonnet I se détache du reste par la langue employée. Quant au sonnet XXIV, c'est sa valeur de métadiscours conclusif qui le distingue : il a manifestement vocation à trouver place en fin de recueil.

34 Merci à Jean-Charles Monferran pour cette suggestion.

35 Emmanuel Buron m'invite à comparer le dispositif labéen à celui des *Odes* de 1550 suivies d'un *Bocage* : dans un cas comme dans l'autre, c'est la question du genre des rimes qui détermine le classement des pièces ; mais tandis que Ronsard écarte les pièces mal mesurées, et les renvoie à un appendice final qui fait valoir le reste par opposition, Louise Labé (ou son éditeur) ménage une progression qui conduit du moins accompli au plus parfait. La démarche est en quelque sorte inversée.

36 André Gendre, *Evolution du sonnet français*, Paris, PUF, 1996, p. 101, note 4.

37 Voir Jean Vignes, « Les alternances de Louise », p. 269, note 35 (tableau).

38 Voir son ode « A Louïse Labé, Lionnoise » à la suite de *L'Art poétique*, Lyon, Jean de Tournes et Guillaume Gazeau, 1555, p. 108-109. L'ode est reproduite dans Louise Labé, *Œuvres complètes*, éd. M. Huchon, p. 301-302.

39 *L'Art poétique*, Lyon, Jean de Tournes et Guillaume Gazeau, 1555, II, 4 ; voir *Traités de poétique*, éd. cit., p. 294-295. Dans *L'Amour des Amours* (Lyon, 1555), les sonnets 1, 8, 18, 23, 24, 27, 42, 44, 53, 55, 56, 64, 65, 66, 67, 70, 72, 78, 80, 81, 85, 87, 88, 91, 96 et dernier présentent une alternance parfaite. On remarque que le critère de l'alternance n'a pas servi, ici, à classer les sonnets.

l'avoir pratiquée de façon encore imparfaite[40] (comme Du Bellay dans *L'Olive*), Louise Labé a enfin adopté (vraisemblablement autour de 1553) l'alternance parfaite supposée la plus adéquate dans la perspective d'une mise en musique. La disposition adoptée met en valeur ce choix comme un aboutissement, qui correspond pleinement à l'inscription du sonnet dans la liste des genres de la musique profane (*Débat*, p. 108).

REPONSE A QUELQUES OBJECTIONS

Publiées dans des ouvrages qui n'étaient pas consacrés spécifiquement à Louise Labé, les thèses et les hypothèses qui viennent d'être rappelées sont passées jusqu'ici relativement inaperçues. Si la récente édition de la « Bibliothèque de la Pléiade » les mentionne sans toutefois paraître y souscrire[41], ni l'édition GF des *Œuvres*[42], ni la nouvelle édition du volume « Atlande[43] » à destination des agrégatifs n'en font état.

En revanche, dans la « Conclusion » de l'important ouvrage sur « la musique chez Ronsard » qu'il a co-signé avec Alice Tacaille, Jean-Eudes Girot consacre plusieurs pages à « souligner la fragilité » de notre démonstration[44]. Observons ses arguments, et tentons d'y répondre, en l'invitant à nuancer plus encore son jugement.

1) « Le choix de l'alternance systématique du genre des rimes dans la plus grande partie des sonnets [des *Amours*] n'a aucun sens pour leur mise en musique » (p. 358). Cette affirmation excessive semble faire écho aux analyses de la musicologie moderne qui constate qu'il est évidemment possible de mettre en musique un poème qui ne respecte pas l'alternance[45]. Mais ce fait avéré n'empêche pas que Ronsard et certains de ses contemporains sont néanmoins persuadés que l'alternance facilite la mise en musique tout en la rendant plus variée, et la choisissent à cette fin. Ronsard l'écrira très explicitement en 1565[46]. On peut donc maintenir que le choix de l'alternance par Ronsard, et *a fortiori* par Louise Labé (possiblement inspirée par l'exemple du « supplément musical ») est lié à cette préoccupation.

2) Notre collègue concède : « Que l'influence de Ronsard se soit fait sentir dans la structure rimique du sonnet est hors de doute » (p. 360) ; « l'influence des *Amours* dans le choix radical de la structure des sonnets paraît très vraisemblable » (p. 361). De cette affirmation qui vaut pour les sonnets de Maclou de La Haye en 1553, notre collègue se refuse

---

[40] La proportion de sonnets présentant une alternance imparfaite dans les sonnets II à XI (5 sur 10, soit 1 sur 2) est bien supérieure à ce qu'elle serait si cette contrainte avait été négligée. Rappelons qu'un poète qui compose ses sonnets sans souci du genre des rimes n'a que 2 chances sur 32 (1/16) de tomber par hasard sur l'alternance parfaite ; la probabilité de tomber sur l'alternance imparfaite est exactement la même (1/16). On peut en déduire que, dans le cas des sonnets II à XI de Louise Labé, l'alternance n'est pas complètement négligée.

[41] Voir Louise Labé, *Œuvres complètes*, éd. cit., p. 522-523.

[42] En revanche, Michèle Clément et Michel Jourde mentionnent notre travail sur le site « Que sait-on des *Euvres de Louïze Labé Lionnoize* (1555) ? - https://elll1555data.huma-num.fr/ » > Publication > L'organisation du livre. La thèse est jugée « convaincante et la démonstration forte, au dernier sonnet près : pourquoi avec une telle intention d'ordonnancement, négliger l'alternance dans le dernier sonnet ? » À vrai dire, la réponse à cette question est suggérée dès la note 30 de l'article « Les alternances de Louise » : « quant au sonnet XXIV, sa valeur de métadiscours conclusif saute aux yeux. Il devait logiquement se placer en début ou en fin de recueil ». Plus précisément : il a pu être composé indépendamment de la séquence de sonnets alternés et peut-être avant elle, mais il doit sa place à son statut d'envoi final.

[43] Daniel Martin et Isabelle Garnier-Mathez, *Louise Labé. Débat de Folie et d'Amour, Élégies, Sonnets*, Neuilly, Atlande, 2004. Nouvelle édition remaniée, 2023.

[44] Jean-Eudes Girot et Alice Tacaille, *« Que me servent mes vers ? » La musique chez Ronsard, avec un supplément vocal de 22 chansons*, Paris, Classiques Garnier, 2020, « Conclusion », p. 358- 369.

[45] Voir Jean-Eudes Girot et Alice Tacaille, (*op. cit.* p. 82-83, etc.), et *supra* notre note 23.

[46] Rappelons la formule décisive de Ronsard dans l'*Abbrégé de l'art poétique françois* : « tu feras tes vers masculins et fœminins tant qu'il te sera possible, pour estre plus propres à la Musique et accors des instrumens, en faveur desquels il semble que la Poësie soit née. » (éd. cit., loc. cit.).

légitimement à déduire « que Maclou de la Haye souhaitait qu'on chante […] ses sonnets sur les modèles du supplément musical [car] si telle avait été son intention, il en aurait averti ses lecteurs. En l'absence de toute indication, le suggérer relèverait de la supposition gratuite dont on ne saurait démontrer ni la justesse, ni la fausseté, dans le cas de Maclou de La Haye, *comme de Louise Labé*. » Cette dernière extrapolation est toutefois irrecevable. Comme on l'a rappelé, Louise Labé donne au contraire (fût-ce indirectement), pour les *Euvres*, l'indication attendue : le sonnet est nommé dans la liste des genres musicaux (*Débat*, p. 108).

3) Souscrivant à l'idée selon laquelle « Louise Labé (l'auteur des *Euvres*) est une créature de papier » (p. 363), notre collègue semble donc exclure que la femme réelle connue de son banquier sous le nom de Loise Labé[47] soit l'autrice des sonnets qui nous occupent. Quand bien même cette désattribution (qui paraît imprudente dans l'état actuel des connaissances) devrait être admise, elle n'exclurait ni la vocation musicale des sonnets posée dans le *Débat*, ni l'influence probable des *Amours* et de leur supplément musical sur la composition.

4) Notre collègue estime que « tout se passe comme si nous avions du mal à faire le deuil de cette disparition de l'auteur » et soupçonne dans notre démarche un « prétexte pour le réintroduire insidieusement dans l'analyse » (p. 363). Il se refuse par conséquent à tirer argument de l'allusion à la musique dans la dédicace, et juge même « qu'on ne saurait en aucune façon considérer une œuvre lyrique comme le reflet, même déformé, de [la] réalité » (p. 365). Qu'on nous permette de ne pas souscrire à pareille généralité, qui au demeurant ne conduit pas à renoncer à l'idée que les sonnets de Louise Labé sont écrits pour être chantés.

5) Enfin, suivant encore Mireille Huchon, Jean-Eudes Girot considère que « la musique, quand elle est mise en scène dans un recueil amoureux, est d'abord un motif érotique » (p. 366), si bien que le motif du luth « s'inscrit dans une thématique sexuelle bien présente dans les *Euvres* de Louise Labé » (p. 367). Pour le dire plus clairement, le luth serait une sorte de métaphore phallique, folâtrement filée chaque fois qu'il est question de l'instrument (notamment chez Scève, Ronsard ou Louise Labé). Quand bien même ce serait vrai, on ne voit pas non plus en quoi cet argument infirmerait notre thèse.

Un autre ouvrage plus récent et non moins important pour note sujet pose à son tour la question des liens entre les sonnets de Louise Labé et la musique. Dans cette somme de plus de 600 pages intitulée *Concordes et discordes des Muses. Poésie, musique et renaissance des genres lyriques en France (1350-1650)*, Edwin M. Duval propose un passionnant panorama des évolutions de la poésie lyrique dans son rapport à la musique entre le XIVe et le XVIIe siècle. Une thèse forte, très soigneusement étayée, sert de fil conducteur : on assiste, par étapes successives, à une progressive « dé-lyrisation des formes fixes », de plus en plus sensible à partir d'Eustache Deschamps : « dégagée et isolée de la musique, la poésie émerge et s'impose comme un art indépendant »[48]. A l'instar des poètes de la Pléiade, Louise Labé est présentée comme partie prenante de ce mouvement de fond.

Cette démonstration historique très fouillée, tout en nuances, n'ignore évidemment pas la vocation musicale de certains sonnets de Ronsard… et de Louise Labé. Constatant « la prédominance de la forme balladique du sonnet » (p. 230), E. Duval observe que les poètes des années 1549-1555 sont « désireux de faciliter une éventuelle mise en musique en composant

[47] Voir *Œuvres*, p. 331.

[48] Edwin M. Duval, *Concordes et discordes des Muses. Poésie, musique et renaissance des genres lyriques en France (1350-1650)*, Genève, Droz, « Travaux d'humanisme et Renaissance », 2023. Références désormais entre parenthèses après chaque citation. Précisions que l'auteur mentionne le recueil *Poésie et musique à la Renaissance* (dir. Olivier Millet et Alice Tacaille, Paris, PUPS, 2015), et le livre de Jean-Eudes Girot et Alice Tacaille dans sa bibliographie, mais ne semble pas y renvoyer plus précisément dans son analyse des *Euvres* de Louise Labé.

leurs sonnets de manière à être coulés sans la moindre résistance dans le moule balladique ». Il rappelle avec John McClelland[49] « la conscience qu'avait le poète de l'avenir musical de ses vers » (p. 230). Il en donne pour exemple, « d'autant plus significatif que son auteur se dit elle-même musicienne et luthiste » (p. 230), le sonnet XI de Louise Labé. Plus loin, il évoque les sonnets I, III, V, XX et XXI « entre autres » comme preuve que « Labé est parfaitement capable de composer un sonnet selon la norme lyrique la plus stricte » (p. 321). Pourtant, Edwin Duval en vient à souligner surtout les « transgressions » (p. 302), les sonnets « délibérément déformés » (p. 321) comme les sonnets VI, X, XIV à XVII, XXIII et XXXIV, dont les enjambements strophiques sont perçus comme « une déformation volontaire [et] radicalement anti-lyrique en ce qu'elle exclut toute mise en musique hypothétique » (p. 324). Pour Duval, les poètes comme Louise Labé qui ont ainsi « enfreint les normes lyriques » l'ont fait (et c'est là que nos lectures divergent) « dans le seul but d'entraver la mise en musique, de faire de leurs poèmes des textes à lire plutôt que des vers pour la lyre, des poèmes plutôt que des chants. » (p. 328). Or, selon lui, « les violences les plus fréquentes et de loin les plus fracassantes » en la matière sont justement le fait de Louise Labé, qui pratique une « dé-lyrisation[50] plus radicale que celle de Ronsard », en dotant ses sonnets « d'articulations syntaxiques, sémantiques et logiques fondamentalement incompatibles avec l'articulation lyrique du sonnet » (p. 342). Au sonnet X par exemple, « l'enjambement outrancier de la deuxième proposition, à cheval sur les deux quatrains, détruit tout ordre lyrique, et par conséquent toute possibilité de mise en musique[51] » (p. 342). L'exemple du sonnet XXIV est peut-être le plus éloquent : en subdivisant le sonnet en deux phrases de sept vers, Louise Labé incarnerait « la révolte de toute une époque. Le luth se détend, la lyre se tait, et le sonnet s'affirme en tant que poème, œuvre exclusivement littéraire. » (p. 343). La poésie de Louise Labé illustrerait ainsi « une volonté indéniable de […] rejeter les contraintes d'une structure proprement lyrique et de faire du sonnet un genre purement poétique, non chanté mais lu » (p. 343-344).

Pour séduisante qu'elle puisse paraître, cette lecture se heurte selon moi à plusieurs objections.

1) En premier lieu, en focalisant son attention sur l'analyse logico-syntaxique des sonnets, Edwin Duval néglige tout le contexte : le *Débat* qui mentionne le sonnet dans la liste des genres musicaux (*Débat*, p. 108), mais aussi les pièces des *Ecrits* qui font de Louise Labé l'interprète de ses propres vers.

2) Toute la démonstration de notre collègue repose sur un idéal de « stricte conformité [de la syntaxe] avec la structure profonde du sonnet, conçu comme un genre proprement lyrique de forme AA/B. » (p. 231) Autrement dit, le premier quatrain puis le second devraient selon lui être conçus pour être chantés sur une même mélodie A, tandis que le sizain serait chanté sur une mélodie B. C'est effectivement le modèle observé pour la mise en musique de presque tous les sonnets jusqu'en 1555, notamment dans le « supplément musical » des *Amours*[52]. Toutefois, ce modèle de sonnet n'est pas le seul qu'il soit possible de mettre en musique. D'une part, l'exemple du supplément musical nous montre qu'on y encourage à chanter sur les timbres de type AA/B des sonnets qui présentent des enjambements

---

[49] John McClelland, « La genèse interactive : un sonnet de Ronsard et une musique de Clément Janequin », *Les voies de l'invention aux XVIe et XVIIe siècles. Études génétiques*, sous la direction de Bernard Beugnot et Robert Mélançon, 1993, p. 85-104.

[50] Ce terme désigne pour l'auteur un abandon des structures poético-musicales issues de la lyrique médiévale.

[51] A vrai dire, le sonnet X a bel et bien été mis en musique, au moins trois fois, tardivement il est vrai. Voir Lionel Nowak, *Amorous declarations : for soprano and viola : five sonnets*, 1988, pièce 2, créée le 18 mai 1988 au Bennington College de Vermont par Elizabeth Brunton (soprano) et Jacob Glick (viole de gambe) ; Agnès Guipont, *LaboRLabé*, CD Housemaster Records, 2021 (sonnets 4, 9, 10, 18, 2, 13) ; Philippe Forget, *Le Tombeau des passions*, 2016, que nous évoquons en conclusion.

[52] Voir Jean-Eudes Girot et Alice Tacaille, *op. cit.*, p. 201-203, 208-210.

strophiques, y compris des sonnets en une seule phrase. D'autre part, à partir de 1554 au plus tard, on trouve des sonnets français dont chaque vers inspire une musique originale (les quatrains n'y sont plus conçus comme deux couplets à chanter sur le même air ; comme on dit en allemand le sonnet est alors *durchkomponiert* : il est « mis en musique continûment », ou « mis en musique tout au long »[53], c'est-à-dire composé de bout en bout d'une mélodie constamment renouvelée, comme un madrigal). C'est le cas par exemple du sonnet « Le cruel Mars » de Jean Maugin[54], mis en musique par Henri Fresneau entre 1546 et 1554 et publié à Paris en 1554[55]. L'existence de ces précédents oblige à nuancer l'idée selon laquelle la visée musicale devrait conduire à composer des quatrains syntaxiquement autonomes (et l'idée réciproque selon laquelle l'enjambement strophique aurait pour but « d'entraver la mise en musique »).

3) Les « transgressions » de la « norme lyrique » que relève Edwin Duval, ne pourraient-elles pas, justement, être mises en valeur par une mise en musique ? Ces discordances entre syntaxe et versification que peut souligner une lecture à haute voix, ne seraient-elles pas d'autant plus remarquables encore dans le cadre d'une interprétation sur timbre, apte à les rendre plus audibles ? On trouve maints exemples (à toute époque) du fait que la continuité d'une phrase poétique n'empêche pas un chanteur ou une chanteuse de la suspendre à cause de la pratique du strophisme, ou de la répétition, ou d'un simple silence systématique en fin de vers. Les musiciens n'ont pas toujours le souci de s'aligner rigoureusement sur la structure poétique.

4) Enfin, le fait que Louise Labé ait pu être l'interprète de ses propres vers (comme le suggèrent le sonnet XXIV et l'ode [24] des *Ecrits*) oblige aussi à reconsidérer la question. Ne peut-on imaginer que la luthiste improvise librement une mélodie adaptée à son texte sans s'astreindre à une structure lyrique répétitive ? Dès lors, s'affranchir dans l'écriture des structures dites balladiques n'est pas, croyons-nous, se priver des ressources de la musique.

CONCLUSION

Depuis deux siècles, la poésie reconnue comme telle dans les études littéraires, notamment par l'université, s'est beaucoup émancipée de l'accompagnement musical ; ce qui conduit plus d'un critique à considérer que la vraie poésie se suffit, voire s'est toujours suffi à elle-même. Et il est vrai que quelques textes de la Renaissance permettent de conforter cette approche : pour Du Bellay comme pour Jacques Peletier du Mans, par exemple, le rapport entre poésie et musique est essentiellement analogique ; la poésie est conçue comme musique

---

[53] J'emprunte ces formules à Jean-Eudes Girot et Alice Tacaille, *ibid*., p. 208 et 209.

[54] *Le Premier Livre de Palmerin d'Olive*, Paris, Jeanne de Marnef, 1546, f. CCXLVI, « Chanson » : la chanson en question, chantée par le personnage de la Princesse, se compose de deux sonnets sans alternance mis bout à bout.

[55] *Unziesme Livre contenant XXII chansons nouvelles à quatre parties*, Paris, Nicolas du Chemin, 1554, f. 4-5. Voir une édition musicale moderne de cette chanson dans la thèse de Sophie Chouvion, *Les chansons d'Henry Fresneau (1538-1554). Edition et étude des rapports entre texte et musique dans la chanson polyphonique*, dir. Michèle Clément et Jean Duchamp, Université Lumière Lyon 2, 2023, vol. 2, p. 10-16. Comme la composition de la musique par Henri Fresneau peut être antérieure de plusieurs années à la publication (Fresneau ne publie rien entre 1547 et 1554), celle-ci se situe entre 1546 et 1554. Dès lors, ce sonnet imprimé dès 1546 sous le titre « Chanson » pourrait être l'un des premiers mis en musique en France, peut-être le 2e ou le 3e, ce qui ferait de Fresneau l'un des pionniers en la matière. Ce sonnet et sa mise en musique ne semblent connus ni de John McClelland (« La mise en musique du sonnet français avant 1552 », *Musique et humanisme à la Renaissance*, *Cahiers V.L. Saulnier*, n° 10, 1993), ni de Jean-Eudes Girot et Alice Tacaille (« Que me servent mes vers ? », *op. cit*.) mais ces critiques énumèrent utilement les autres sonnets mis en musique entre 1539 et 1552, toujours construits selon le schéma musical AA/B.

du verbe sans que le désir d'unir les deux arts soit exprimé. Peletier semble du reste le premier théoricien à indiquer explicitement que *chant* s'emploie par métaphore pour désigner une poésie lue ou récitée : « les Poètes sont dits chanter pour raison que le parler qui est compassé d'une certaine mesure, semble être un Chant : d'autant qu'il est mieux composé au gré de l'oreille que le parler solu [la prose][56]. » A la lumière de pareilles déclarations, la critique a pu être tentée d'interpréter les mentions du chant ou des instruments dans les poèmes de Louise Labé comme de simples métaphores, ou des métonymies[57]. Pour l'une, le luth est dans les *Euvres* un « emblème de la poésie[58] » ; pour l'autre, en évoquant son luth au sonnet XII, « l'amante signifie clairement qu'il est question de sa poésie[59] » ; le luth de l'amante symbolise la « poésie fondée sur une exigence d'authenticité, de sincérité[60] ». Pour un troisième, « le luth et surtout la lyre assument un sens métaphorique, métapoétique ou métatextuel. Ces instruments […] figurent le lyrisme, son ton et son intensité, et en fin de compte l'écriture et la description du texte même[61] ». Plus récemment, les pièces des *Ecrits* évoquant la dame au luth ont fait l'objet d'une lecture *à plus bas sens* passant sous silence le sens premier pour supposer des « connotations obscènes », « des sous-entendus sexuels […] évidents[62] ».

Au terme de ces réflexions, on se doit pour le moins de nuancer de telles lectures. Car chez Louise Labé, comme chez Mellin de Saint-Gelais, Ronsard ou Baïf, l'évocation de la musique dans la poésie est plus qu'une simple image. Elle renvoie à une réalité, non seulement prisée à leur époque, mais pratiquée par leurs lectrices et lecteurs : l'union de la poésie et de la musique dans le chant accompagné d'instruments[63]. Comme *Les Amours* de Ronsard et dans leur prolongement, peut-être sous leur influence, l'ensemble des *Euvres* de Louise Labé tend bien à articuler les deux arts, et à chanter leur union. Dès lors que le *Débat de Folie et d'Amour* pose explicitement le sonnet comme un genre musical, il paraît logique de ne pas soustraire à cette visée les 24 sonnets des *Euvres*. Quelle que soit la disposition de leurs rimes, chacun d'eux peut être chanté, l'a été, et le sera encore.

Quant à savoir quels types de mise en musique Louise Labé et ses contemporains ont pu envisager et pratiquer pour ces sonnets, en l'absence de musique spécifique imprimée, on en est réduit aux conjectures ; de nombreuses possibilités sont envisageables, qui ne s'excluent pas, et que l'on répertorie pour finir :

- simple déclamation accompagnée d'un ou plusieurs instruments (cette pratique, attestée en Italie à la Renaissance, annonce, en quelque sorte, celle des slameurs et slameuses d'aujourd'hui) ;
- chant improvisé accompagné d'un luth (ou d'un autre instrument) ;
- chant sur une mélodie originale écrite ou non, aujourd'hui perdue ;
- chant sur un timbre (pour les sonnets XII à XXIII, les timbres du « supplément musical » des *Amours* de Ronsard, présentant un système de rimes approprié, conviennent particulièrement). Ces timbres permettent de chanter à quatre voix, mais il est aussi possible (et courant à la Renaissance), de chanter la voix de *superius* (ou *soprano*) en réduisant les autres voix au luth.

---

[56] Jacques Peletier, *Art poétique* (1555), Livre II, chap. 1, in *Traités de poétique et de rhétorique de la Renaissance,* éd. cit., p. 286.
[57] Cynthia Skenazi partait du même constat en 1999 (art. cit., p. 34).
[58] Karin Berriot, *Louise Labé*, Paris, Seuil, 1985, p. 380.
[59] Daniel Martin, *Signe(s) d'amante*, Paris Champion, 1999, p. 340.
[60] *Ibid*., p. 345.
[61] Marcel Tetel, « Le luth et la lyre de l'école lyonnaise », cité par D. Martin, *op. cit.*, p. 340.
[62] Mireille Huchon, *Louise Labé, op. cit.,* p. 212 et 223.
[63] Pierre Bonniffet est le premier à l'avoir souligné à propos du sonnet XII de Louise Labé : « Elle invoque son *compagnon,* c'est-à-dire l'accompagnateur de son chant, sur une forme de poésie lyrique non pas métaphoriquement mais réellement chantée. Il n'y a pas ici analogie ; il y a assimilation de la forme poétique à un genre vocal de musique. » (« Leuth persona ou lut-personnage », art. cit., p. 255).

Au-delà de ces conjectures sur les formes d'interprétation musicale à l'époque de Louise Labé, il est facile aux mélomanes d'aujourd'hui, comme le suggèrent Michèle Clément et Michel Jourde (p. 374), de découvrir les mises en musique très diverses inspirées par les sonnets de Louise Labé à de très nombreux compositeurs et compositrices des XXe et XXIe siècles. Tout en sachant gré à nos deux collègues d'en avoir répertorié pas moins de quarante sur le site qu'ils ont dédié aux *Euvres*[64], illustrant ainsi la vitalité contemporaine de la poésie de Louise Labé, on se réjouit de pouvoir compléter encore cette liste imposante avec deux réalisations de genres différents (à tous les sens du terme) : Chantal Grimm, dans ses disques *Ballades des belles rebelles* (1988) et *Les Poétesses de la Renaissance* (EPM Musique, 2002), réédités en 2022, consacre à Louise Labé un triptyque intitulé « Je vis, je meurs » : elle y déclame le sonnet XIV avec un accompagnement à la guitare, puis chante les sonnets VIII et XIII sur le même air de sa composition, avec un arrangement instrumental contemporain. Le compositeur lyonnais Philippe Forget a élevé pour sa part un monumental *Tombeau des passions pour chœurs à seize voix*[65] qui célèbre la poésie lyonnaise de la Renaissance : s'il s'ouvre sur un dizain de Pernette du Guillet (« La nuit estoit pour moy si tresobscure », *Rymes*, 2), huit sonnets de Louise Labé forment le cœur de l'œuvre (s. XV, X, III, XVIII, XI, XIV, XXIII, VII), avant un final à seize voix qui fait dialoguer Maurice Scève (« Tout le repos, ô nuict, que tu me doibs » (d. 232) et Pernette du Guillet (« Jà n'est besoin que plus je me soucie », *Rymes*, 8).

Tout récemment, les 16 et 17 septembre 2023, Agnès Guipont interprétait à Paris son récital *LaborLabé*, auquel elle travaille depuis plusieurs années, brodant au piano sur les mélodies que lui ont inspirées une dizaine de sonnets. Gageons qu'elle ne sera pas la dernière à faire ainsi revivre, sur des mélodies nouvelles, la poésie de la Dame au luth.

---

[64] https://elll1555data.huma-num.fr/effets/presences-de-louise-labe/chanter-louise-labe. On trouve sur le site de nombreux liens permettant d'écouter très facilement les œuvres en question.

[65] *Le Tombeau des Passions* a été créé au Temple du Change à Lyon par le chœur Émelthée, sous la direction de Marie-Laure Tesseidre, dédicataire de l'œuvre, le 25 novembre 2016.

BIBLIOGRAPHIE

Œuvres

DU BELLAY Joachim, *La Deffence, et Illustration de la langue francoyse*, édition de Henri Chamard, Paris, S.T.F.M., 1948, rééd. augm. 1997.

DU VERDIER Antoine, *La Bibliothèque d'Antoine du Verdier*, Lyon, B. Honorat, 1585.

FORNIER Jean, *Premier volume de Roland furieux premierement composé en Thuscan par Loys Arioste Ferraroys et maintenant mys en rime Françoise*, Paris, Michel de Vascosan, 1555.

LABE Louise, *Euvres de Louïze Labé Lionnoize*, Lyon, Jean de Tournes, 1555 (disponibles en ligne sur Gallica ; fac-simile dans Mireille HUCHON, *Louise Labé, une créature de papier*, p. 279-465).

LABE Louise, *Euvres de Louïze Labé Lionnoize. Revues et corrigees par ladite Dame*, Lyon, Jean de Tournes, 1556.

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

LABE Louise, *Œuvres*, édition de Michèle Clément et Michel Jourde, Paris, Flammarion, « GF », n° 1641, 2022.

RONSARD Pierre de, *Œuvres complètes*, éd. Jean Céard, Daniel Ménager et Michel Simonin, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1994, 2 vol.

RONSARD Pierre de, *Les Amours*, éd. André Gendre, Paris, LGF, « Le Livre de Poche classique », 1993.

TABOUROT Etienne, *Les Bigarrures du Seigneur des Accords, Quatrième Livre*, avec *Les Apophthegmes [sic] du Sr Gaulard*, éd. G.A. Pérouse et *alii*, Paris, Champion, 2004.

Textes critiques

ALONSO Béatrice et VIENNOT Eliane (dir.), *Louise Labé 2005*, Publications de l'Université de Saint-Etienne Jean Monnet, 2005.

BONNIFFET Pierre, « Leuth-persona ou lut-personnage (M. Scève et L. Labé n'entendent pas le luth de la même façon) », dans *Louise Labé. Les voix du lyrisme, op. cit*., p. 243-263.

BONNIFFET Pierre, *Structures sonores de l'humanisme en France de Maurice Scève à Claude Le Jeune*, Paris, Honoré Champion, 2005.

CLEMENT Michèle et JOURDE Michel, *Que sait-on des Euvres de Louïze Labé Lionnoize (1555) ?* (huma-num.fr), consulté le 2 novembre 2023. URL : https://elll1555data.huma-num.fr/

DEMERSON Guy (dir.), *Louise Labé. Les voix du lyrisme*, Saint-Etienne, P.U. Saint-Etienne et C.N.R.S., 1990.

DUVAL Edwin M., *Concordes et discordes des Muses. Poésie, musique et renaissance des genres lyriques en France (1350-1650)*, Genève, Droz, « Travaux d'humanisme et Renaissance », 2023.

GENDRE André, *Evolution du sonnet français*, Paris, PUF, « Perspectives littéraires », 1996.

GIROT Jean-Eudes et TACAILLE Alice, *« Que me servent mes vers ? » La musique chez Ronsard, avec un supplément vocal de 22 chansons*, Paris, Classiques Garnier, « Rimes et musique du Moyen Âge et de la Renaissance », 2020.

GOYET Francis (éd.), *Traités de poétique et de rhétorique de la Renaissance*, Paris, Le Livre de Poche, 1990.

HUCHON Mireille, *Louise Labé. Une créature de papier*, Genève, Droz, « Titre courant », 2006.

HUCHON Mireille, *Le Labérinthe*, Genève, Droz, « Titre courant », 2020.

LECERCLE François, « L'erreur d'Ulysse. Quelques hypothèses sur l'organisation du *canzoniere* de Louise Labé », *Louise Labé. Les Voix du Lyrisme*, P.U. Saint-Etienne et C.N.R.S., 1990, p. 207-222.

MARTIN Daniel et GARNIER-MATHEZ Isabelle, *Louise Labé. Débat de Folie et d'Amour, Élégies, Sonnets*, Neuilly, Atlande, 2004. Nouvelle édition remaniée à paraître, 2023.

MARTIN Daniel, *Signe(s) d'amante. L'agencement des* Euvres de Louïze Labé Lionnoize, Paris, Champion, 1999.

MCCLELLAND John, « La genèse interactive : un sonnet de Ronsard et une musique de Clément Janequin », *Les voies de l'invention aux XVIe et XVIIe siècles. Études génétiques*, sous la direction de Bernard Beugnot et Robert Mélançon, 1993, p. 85-104.

MCCLELLAND John, « La mise en musique du sonnet français avant 1552 », *Musique et humanisme à la Renaissance*, *Cahiers V.L. Saulnier*, n° 10, 1993, p. 83-100.

RIGOLOT François, *Poésie et Renaissance*, Paris, Seuil, 2002.

SKENAZI Cynthia, « Louise Labé et la musique », *Poetry and Music in the French Renaissance*, Proceedings of the Sixth Cambridge French Renaissance Colloquium (5-7 July 1999), edited by Jeanice Brooks, Philip Ford, and Gillian Jondorf, Cambridge, Cambridge French Colloquia, 2001, p. 33-51.

VIGNES Jean, « Les alternances de Louise : des rimes des sonnets de Louise Labé à l'organisation de son recueil », dans *Poètes, princes et collectionneurs. Mélanges offerts à Jean Paul Barbier-Mueller*, éd. N. Ducimetière, M. Jeanneret et J. Balsamo, Genève, Droz, 2011, p. 255-274.

VIGNES Jean, « De Ronsard à Louise Labé : les amours de poésie et de musique », *Poésie et musique à la Renaissance*, dir. Olivier Millet et Alice Tacaille, Paris, PUPS, 2015, p. 45-65.

VIGNES Jean, « Corpus poétiques et corpus musicaux à la Renaissance – Plaidoyer pour une approche croisée », *Réforme, Humanisme, Renaissance* 2018/1 (n° 86), p. 71-95. URL : https://www.cairn.info/revue-reforme-humanisme-renaissance-2018-1.

VIGNES Jean, « Introduction » du dossier *Chanter la poésie XVe-XVIe siècles*, dir. Jean Vignes, *Réforme, Humanisme, Renaissance,* n° 95, décembre 2022, p. 9-56. URL : https://www.cairn.info/revue-reforme-humanisme-renaissance-2022-2.htm