

Le langage de la séparation chez Louise Labé

Wilson Baldrige

Volume 20, Number 2, Fall 1987

Théorèmes et canons : poésie française de la renaissance

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/500803ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/500803ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Département des littératures de l'Université Laval

ISSN

0014-214X (print)

1708-9069 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Baldrige, W. (1987). Le langage de la séparation chez Louise Labé. *Études littéraires*, 20(2), 61–76. <https://doi.org/10.7202/500803ar>

LE LANGAGE DE LA SÉPARATION CHEZ LOUISE LABÉ

wilson baldridge

Abstract: *This paper evokes the intricate presence in Louise Labé's Œuvres of very ancient mechanisms related to the symbolic representation of violence. Concepts put forward by René Girard are used to show the perception of love as a symbolic debate between the mechanisms of aggression and oppression. The lovers struggle between the search for identity and the establishment of difference.*

Ainsi Amour de toy t'a estrangée,
Qu'on te diroit en une autre changée.
(Élégie I, 89-90)

Modernité et différence

Des travaux récents de Karine Berriot et de François Rigolot soulignent à juste titre la modernité de la poésie autant que la prose de Louise Labé. Dans la préface de sa nouvelle édition des *Œuvres complètes*¹, Rigolot observe que dans la deuxième élégie de la Lyonnaise se manifeste, de manière remarquable, « le procédé si moderne du monologue intérieur » (p. 18), et il affirme que l'ensemble des textes du « plus grand poète féministe

de la Renaissance française » parle « intensément à notre sensibilité moderne » (p. 7). Berriot, tout en mettant en relief des données historiques, étudie de près l'originalité des œuvres de « La Belle a soy » et le rôle de premier plan que jouèrent les écrivains de la Renaissance lyonnaise dans le développement de la langue française moderne².

Au sujet d'un poète qui avait d'une part une conscience très forte de sa position d'écrivain féminin et donc de sa différence par rapport au discours dominant, et qui d'autre part a chanté si passionnément les effets de la séparation en amour, l'affirmation de sa modernité va nécessairement de pair avec une compréhension du motif de la différence. Pour ne citer que deux exemples significatifs, Rigolot montre dans quelle mesure on peut interpréter certaines anomalies grammaticales chez Labé comme des signes par lesquels l'écrivaine aurait mis en jeu sa différence sexuelle³. De son côté, Berriot ramène le fait poétique en général à une crise que traduisent des figures de rupture : « La poésie ne fait donc que rejouer, semble-t-il, dans le simulacre de l'écriture qui est une forme d'exorcisme thérapeutique, une déchirure affective toujours décrite en termes de chute, d'exil, de séparation [...] »⁴. Notre propos consistera donc à tenter de mettre en rapport la modernité de Labé et le motif de la différence dans l'optique d'un destinataire « post-moderne » : autrement dit, retraversant la modernité théoriquement inaugurée à la Renaissance (encore qu'une conception linéaire du temps s'avère incapable de rendre compte du mouvement de la différence [Derrida] dont il s'agit ici), il faudrait déceler les images de la séparation qui nous rapprochent de Louise Labé malgré les nombreux revirements historiques et idéologiques survenus depuis quatre siècles. Nous nous proposerons de définir le langage à travers les œuvres de Labé comme un espace différentiel où se jouent en figures le désir et la lutte amoureuse, aussi bien que l'appropriation paradoxale des images d'absence et de séparation au milieu de la ressemblance qui constitue la trame de toute poésie⁵.

Au centre de la poétique de Labé se situe le motif de la métamorphose toujours possible du désir en violence et réciproquement, une telle réversibilité étant corrélative à la séparation des amants : la « cruauté » de l'aimé en effet entretient le désir dans une mise en scène poétique de l'affirmation de Cupidon dans le « Débat » : « En ce se montre la grandeur

d'Amour, quand on aime celui dont on est mal traité»⁶. Le circuit analogique qui lie entre eux la poésie, l'amour, la guerre et la mort dramatise chez Labé le thème de l'harmonie comme polémique évoqué dans le *Banquet* de Platon⁷. Si, comme l'affirme Berriot dans un prolongement de la perspective platonicienne, l'amour vrai implique la mort à soi ou l'oubli de soi, c'est qu'il « estrange » le sujet de lui-même au moment précis où l'union avec l'autre semble acquise⁸. Ainsi l'unité fictive chez Labé s'enracine dans le déchirement d'un sacrifice symbolique du sujet aimant, et dès lors s'annonce la stratégie de notre lecture : reprendre l'analyse de l'espace poétique comme milieu différentiel qui s'établit à partir de la métaphore sacrificielle, qui elle-même marque la limite entre dedans et dehors et ainsi recrée l'unité nécessaire au sens⁹. Les doubles de la métaphore sont « exclus » (c'est-à-dire dévoilés comme victimes fantomatiques, à la fois absents et présents à travers l'espace de la séparation), exclusion qui rend possible l'engendrement du sens positif de l'œuvre. Il faudrait ensuite distinguer la thématique labéenne d'un dépassement de l'exclusion vers une éthique de l'inclusion, une affirmation de l'être-ensemble par la conquête amoureuse égale à la vision poétique : ce sera la tâche réservée à notre lecture des *Œuvres*.

Le procès de la parole

Dans « Le Débat de Folie et d'Amour », Labé offre comme une clé impersonnelle pour l'interprétation de ses œuvres poétiques, et même de tout texte dans la mesure où le milieu de la ressemblance dévoile de lui-même l'opposition adverse entre les valeurs associées à la raison (Apollon/Amour) et à la démence (Mercure/Folie). On retrouve le jeu entre l'unité et la séparation sous les masques des dieux dans ce « conte mythologique dialogué en prose »¹⁰. Amour accuse Folie de la plus dangereuse méchanceté dans ce procès explicitement désigné comme un différend (« Venus [la mère d'Amour] se plaint de Folie, Jupiter veut entendre leur différent »¹¹). Cette contestation, où Apollon accuse celle-ci d'être une menace à l'ordre divin, serait une sublimation de l'antagonisme réciproque dans un procès mythique au terme duquel Amour voudrait tenir Folie à distance. Mais il n'en sera rien, car Mercure (le défenseur de Folie) montre aux dieux que la folie est indispensable à l'amour :

elle incarne et permet le mélange de bien et de mal, autrement dit la totalité, sans laquelle Amour n'existerait pas.

Dès le premier paragraphe du Discours V du « Débat », donc au moment où Apollon prend la parole pour plaider en faveur d'Amour dont les yeux, rappelons-le, avaient été crevés par Folie lors d'une querelle au seuil du palais de Jupiter, il s'agit de trouver et d'appliquer un remède contre le mal engendré par l'aveuglement d'Amour. Selon le dieu solaire, l'antidote serait double : Folie, qui est accusée d'être à l'origine du tort, devrait être tenue à une certaine distance d'Amour, c'est-à-dire littéralement séparée du fils de Vénus par un décret divin ; de surcroît, les yeux d'Amour devraient être restitués. Pour Apollon, dont la clarté raisonnée s'oppose à la ruse et la folle mutabilité de Mercure, l'attentat de Folie constituerait une menace à l'autorité de Jupiter, et donc à la hiérarchie du monde. Il est bien question ici d'un différend entre Raison et Folie, Amour étant décrit comme beaucoup plus « sensé » avant son aveuglement par la fille de Jeunesse.

Ce qui compte, c'est le symbolisme qui consiste à placer ces deux êtres mythiques, l'un représentant le désir et l'autre la démence, au seuil d'une fête (où René Girard nous apprend à voir une perte généralisée de la différence hiérarchique entre les êtres)¹². Le « Débat » dramatise précisément le rapport d'indifférenciation (ou réciprocité agressive) qui marque le moment où la bonne réciprocité de la fête passe dans son contraire : c'est la « crise » qui a lieu lorsque la fête « tourne mal ». L'intérêt du texte de Labé, c'est qu'il met en scène non un sacrifice sanglant mais un débat de parole qui tourne autour du dième d'une résolution verbale de l'antagonisme réciproque, soit par le bannissement littéral de Folie des environs immédiats d'Amour, soit par une réconciliation obligée des adversaires qui diffère indéfiniment la « crise » (« Pour la difficulté et importance de vos différends, et diversité d'opinions, nous avons remis votre affaire d'ici à trois fois, sept fois, neuf siècles »¹³).

Amour, tel qu'il est représenté dans le discours d'Apollon, aurait un pouvoir beaucoup plus étendu que l'Éros en tant que désir sexuel. Il s'agit de l'Amour comme principe général de la paix entre les êtres, de la bonne réciprocité liée à la différence stable par opposition à la confusion indifférenciée du conflit, au sombre chaos désigné par Apollon du nom de l'« Abîme ».

Le dieu solaire déclare : « Otant l'amour, tout est ruiné »¹⁴. Cet amour contrecarré entre les êtres introduit la dimension du conflit et de la mauvaise réciprocité : si Folie menait Amour, ce serait la réversibilité de toutes les valeurs, le mélange impur du bien et du mal, de l'amitié et de la haine, bref une crise des différences qui menacerait de dissolution la hiérarchie sociale : « Il n'y aura discrecion [distinction] entre noble, païsant, infidele, ou More, Dame, maitresse, servante »¹⁵. Apollon avertit ainsi les dieux que l'attentat de la fille de Jeunesse n'est pas seulement un « outrage » contre « celui qui apaise toutes noises [disputes] et querelles »¹⁶, mais que l'acte de Folie constitue une transgression de l'autorité du dieu suprême dans la mesure où elle aurait violé la loi sacrée de la franchise au seuil du palais de Jupiter. On arrive ici au point décisif du discours d'Apollon, où il présage la réversibilité désastreuse des valeurs : « Et quand les povres et loyaus amans auront languï de l'amour de quelque belle : lors Folie fera jouir [profiter] quelque avolé [volage] en moins d'une heure du bien ou l'autre n'aura pù atendre. Je laisse les noises et querelles, qu'elle dressera par tout, dont s'en ensuivra blessures, outrages, et meurtres »¹⁷. Cette opposition très marquée dans le discours d'Apollon entre Amour comme principe d'harmonie et Folie comme principe de désaccord et de désordre, indique clairement l'enjeu de l'œuvre aussi bien que celui du destin social : la purification de tout élément conflictuel, la mise à distance du mélange impur entre la bonne et la mauvaise réciprocité. On sait depuis Girard que ce phénomène de subjugation des forces conflictuelles constitue le mécanisme même de l'engendrement du sacré. C'est bien ce qu'Apollon donne à entendre aux dieux. Si Folie se mêle des affaires du fils de Vénus, on verra de plus en plus d'amours coupables, de transgressions des interdits et d'infractions aux tabous : « Il n'y aura lieu saint au monde »¹⁸. Et, s'adressant toujours au dieu suprême à la fin de son plaidoyer, avec l'intention donc de préserver l'autorité divine, Apollon demande explicitement la subjugation de Folie à Amour aussi bien que la restitution de ses yeux : « [...] [tu] feras, possible [peut-être], apres certaines revolucions, plus que ne demandons, assuge-tissant à perpetuité Folie à Amour, et le faisant plus cler voyant que nul autre des Dieus »¹⁹.

Apollon ayant mené à terme son « accusation » en apparence irréfutable, Mercure entame sa défense de Folie en donnant à entendre aux dieux que le discours du dieu solaire en fait était

fondé sur la dissimulation, et le messager des dieux se propose de révéler la vérité cachée du plaidoyer magistral d'Apollon. Mercure prend ici la posture du critique ou de l'interprète dont la tâche serait de mettre en lumière le sens inexprimé de la parole de l'autre. Le premier souci de Mercure sera d'apaiser le désir de vengeance parmi l'assemblée divine, en montrant l'amitié préalable entre Folie et Amour : « L'issue du diferent, comme j'espere, sera telle, que mesme Amour quelque jour me remercira de ce service, que contre lui je fay [rends] à Folie. Cette question est entre deus amis, qui ne sont pas si outrez l'un envers l'autre, que quelque matin ne se puissent reconcilier, et prendre plaisir l'un de l'autre, comme au paravant »²⁰.

Le différend serait donc une alliance immémoriale qui a mal tourné. Amour et Folie étaient de tout temps « uniz et conjoins »²¹. Or, il incombe à Mercure de montrer qu'Amour est devenu aveugle par sa propre faute, car au moment où Folie se jouait avec Amour, celui-ci « est entré en colere », et dès lors la fille de Jeunesse devait bien se défendre. « Amour ha esté l'agresseur. Car combien que Folie ait premierement parlé à Amour, ce n'estoit toutefois pour quereler, mais pour s'esbatre, et se jouer à [s'amuser avec] lui. Folie s'est défendue. Duquel coté est le tort ? »²². Ainsi Apollon affirme l'innocence d'Amour en accusant Folie dans une tentative de mise à l'écart qui mime l'exclusion sacrificielle ; or voici que Mercure, dieu associé à l'invention de l'écriture, cherche à réunir dans un espace unitaire apaisé les forces d'accusation mutuelle. Le messager des dieux déclare qu'Amour « [...] ne seroit rien sans [Folie] : et ne peut estre, et regner sans son ayde »²³. Mercure présente Folie non pas comme un mal à expulser (ou du moins à tenir à distance), mais comme une partenaire indispensable à Amour, son essence cachée, la source même de son pouvoir. Mercure : « [...] jamais Amour ne fut sans la fille de Jeunesse, et ne peut estre autrement [...] »²⁴. Voilà diverses façons de formuler la division originaire du « même contre lui-même », indéfiniment différée, résume la condition du monde²⁵. C'est également l'état de la femme aux prises avec la folie amoureuse : « Avoir le cœur séparé de soymesme, estre maintenant en paix, ores en guerre, ores en treves [...] »²⁶.

Labé ainsi souligne le déchirement intérieur qui provient d'Amour. La conclusion de l'argument de Mercure vient ensuite en termes à la fois simples et justes : « Amour n'est autre chose

qu'un desir de jouir, avec une conjoinction, et assemblément de [union à] la chose aymee »²⁷. Mais cette volonté de conjoinction avec l'autre serait un indice de folie car, depuis le *Banquet* de Platon, on sait que le desir s'évanouirait dans l'acte même de sa réalisation, le manque étant comblé ; mais d'autre part l'union désirée est proprement irréalisable : « [...] ne confessez vous [les dieux de l'Olympe], que Amour cherche union de soy avec la chose aymee ? qui est bien le plus fol desir du monde : tant par ce, que le cas avenant, Amour faudroit [s'évanouirait] par soymesme, estant l'Amant et l'Aymé confonduz ensemble, que aussi il est impossible qu'il puisse avenir, estant les especes et choses individues tellement separees l'une de l'autre, qu'elles ne se peuvent plus conjoindre, si elles ne changent de forme »²⁸.

La conversion du desir

La persona ou la « voix féminine » (Rigolot) dans les élégies de Labé chante également le motif de la transformation comme conversion à la non-agression. En reconstituant l'expérience de l'écrivaine, on voit qu'il s'agit ici spécifiquement de la conversion d'un disciple de Mars ou de Jupiter en un disciple d'Amour. Il est à noter que la conversion légendaire de Sémiramis, évoquée à l'ouverture des poèmes de Labé, illustre celle de l'auteure à la suite de son entrée dans le symbolique : avant que « Labé » n'ait possédé la puissance poétique « De lamenter [sa] peine et [sa] souffrance » (I, 6), la jeune femme s'adonnait aux jeux martiaux et allait parfois jusqu'à « blamer » Amour (III, 55). Les élégies constitueraient donc la trace d'une crise dans l'expérience de l'écrivaine : aux « œuvres ingénieuses » du corps et de l'esprit d'une jeune femme qui n'aimait que « Mars et le savoir », se succèdent la guerre d'amour et la « fureur divine » du travail poétique parallèle à la déception amoureuse (I et III).

On peut interpréter les larmes si souvent épanchées dans les vers de Labé comme une figure par où le souvenir d'un amour passé rejoue au présent la crise du déchirement et ainsi provoque une tentative physiologique de purification de la menace d'une perte imminente, c'est-à-dire la mort symbolisée par l'absence de l'amant²⁹. Elle évoque le « dous archet » comme moyen d'apaiser le conflit précipité par la séparation :

**O dous archet, adouci moy la voix,
 Qui pourroit fendre et aigrir quelquefois,
 En recitant tant d'ennuis et douleurs,
 Tant de despits fortunes et malheurs.
 Trempe l'ardeur, dont jadis mon cœur tendre
 Fut en brulant demi reduit en cendre.
 Je sen desja un piteus souvenir,
 Qui me contreint la larme à l'œil venir. (I, 17-24)**

Dans les vers qui suivent, les métaphores militaires traduisent donc le désir concurrentiel à l'origine du travail poétique en général. C'est l'Amour décrit en termes de « cruelle rage » (I, 3). Ce qui nous importe, c'est le parallèle établi entre les figures de dépassement de la guerre (Sémiramis), et le mouvement par lequel l'écrivaine tente d'expulser, à travers la parole poétique, la menace de la séparation définitive. Le poème serait alors l'exemple par excellence de ce « fol désir » d'union totale avec l'autre, impensable sans changement de forme ; une telle transformation était bien le sort commun à Sémiramis et la Lyonnaise :

**Tu as laissé les aigreurs Marciales,
 Pour recouvrer les douceurs geniales.
 Ainsi Amour de toy t'a estrangée,
 Qu'on te diroit en une autre changée. (I, 87-90)
 Je n'ay qu'Amour et feu en mon courage,
 Qui me desguise, et fait autre paroître,
 Tant que ne peu moymesme me connoître. (III, 70-72)**

Labé définit son vœu de réciprocité à la fin de la troisième élégie dans une sorte de prière au fils de Vénus :

**Fay que celui que j'estime mon tout,
 Qui seul me peut faire plorer et rire,
 Et pour lequel si souvent je soupire,
 Sente en ses os, en son sang, en son ame,
 Ou plus ardente, ou bien egale flame. (III, 98-102)**

Pourtant, la thématique de la non-réciprocité amoureuse engendrée par des relations inégales de désir l'emporte :

**Ainsi Amour prend son plaisir, à faire
 Que le veuil d'un soit à l'autre contraire. (I, 113-14)**

Les Sonnets XVI et XIX, aussi bien qu'un passage clé de la première élégie, figurent exemplairement le moment de crise qui correspond à l'entrée du sujet parlant dans le symbolique. C'est le motif de l'amante qui au départ « lance des flèches » sans aimer véritablement, et qui ensuite est prise au piège et aime furieusement. Labé met en rapport ici la quête amoureuse

et l'expérience de l'écriture : on écrit sans soupçonner la gravité du jeu, puis le surgissement du « dieu » déclenche la crise qui sera interprétée rétrospectivement en termes de « cruelle rage », « poison », « combat », etc.

**Et me moquant, et voyant l'un aymer,
L'autre bruler et d'Amour consommer :
En voyant tant de larmes espandues,
Tant de soupirs et prieres perdues,
Je n'aperçu que soudein me vint prendre
Le mesme mal que je soulois reprendre. (I, 33-38)**

**Un tems t'ay vù et consolé pleintif,
Et defiant de mon feu peu hatif :
Mais maintenant que tu m'as embrasee,
Et suis au point auquel tu me voulois :
Tu as ta flame en quelque eau arrosee,
Et es plus froit qu'estre je ne soulois. (Sonnet XVI)**

**Je m'animay, repons je, à un passant,
Et lui getay en vain toutes mes flesches
Et l'arc apres : mais lui les ramassant
Et les tirant me fit cent et cent bresches. (Sonnet XIX)**

L'aspect conflictuel du désir thématé par les figures de non-réciprocité s'inscrit également dans le tissu même des mots chez la Lyonnaise. Ayant indiqué avec précision les sentiments éveillés par la crise (« O combien ha de pensee et de creinte, / Tout aparsoy, l'ame d'Amour ateinte ! » [II, 25-26]), donnant ainsi à entendre que l'absence de l'aimé constitue une menace réelle, Labé produit dans quatre vers consécutifs une itération littérale de la colère par les rimes en -ire :

**Telle est ma foy, qu'elle pourra sufire
A te garder d'avoir mal et martire.
Celui qui tient au haut Ciel son Empire
Ne me sauroit, ce me semble, desdire :
Mais quand mes pleurs et larmes entendroit
Pour toy prians, son ire il retiendroit. (II, 39-44)**

La troisième élégie met en jeu le même procédé dans un contexte où Amour, tirant contre la jeune femme une de ces flèches que Berriot interprète selon le triple registre métaphorique Amour/phallus/plume, scelle par cet acte d'agression amoureuse son pouvoir sur elle, comme pour châtier la persona de son dévouement antérieur à Mars. Cette atteinte physique suit immédiatement un long reproche verbal de la part d'Amour :

**Ainsi parloit, et tout eschaufé d'ire
Hors de sa trousse une sagette il tire,**

**Et decochant de son extreme force,
Droit la tira contre ma tendre escorce,
Foible harnois, pour bien couvrir le cœur,
Contre l'Archer qui tousjours est vainqueur (III, 59-64).**

La voix féminine dans le poème se décrit comme une victime ; à la fin de la deuxième élégie cette « métaphore » de « la vraie et entiere Amour »³⁰ qui se sacrifie pour l'autre, qui meurt en s'oubliant par la force véhémence du désir, s'élargit jusqu'à une immolation rituelle où la mort anticipée se confond avec une tentative ultime de la part de l'aimante de susciter la pitié de son ami. En effet, le Tout que représente l'aimé étant à jamais perdu, la persona songe à disparaître elle-même afin de porter à la limite la volonté d'identification et d'union avec l'autre : si l'absence de l'amant équivaut au retrait de l'être, la douleur qu'elle en ressent la fait aussi désirer l'anéantissement :

**Le regretter et plorer me convient,
Et sur ce point entre en tel desconfort,
Que mille fois je souhaite la mort. (II, 86-88)**

Dans l'inscription toute en majuscules qui clôt le poème, comme pour souligner le caractère monumental de sa mort par amour, on voit nettement le feu du désir en tant que feu sacrificiel : dans une tentative désespérée de reconstituer l'unité amoureuse, elle est immolée symboliquement comme avatar féminin de la victime émissaire figurant à son tour la dimension de l'effacement ou de la disparition dans toute œuvre, oubli qui rend possible le retour de son sens positif. La mort fictive de l'amante, qui mime l'apaisement du conflit soulevé par la séparation corporelle, consacre le poème-tombeau. Son décès fictif par amour délimite l'espace unitaire du sacré.

Dans la deuxième élégie, l'aimante comme victime de la passion devient du même coup objet du désir spiritualisé car elle se met à la place du dieu sacrificiel, c'est-à-dire dans la position de l'innocence absolue comme principe religieux d'amour et de paix universels. Or, la scène du deuil à la fin de la deuxième élégie suit de très près la séquence où la voix féminine provoque l'envie de l'aimé en évoquant les autres amants qui prétendent à ses faveurs, car elle percevait le lien entre le désir et la rivalité. Labé en appelle au désir mimétique dans sa tentative de réveiller l'amour de l'aimé :

**Goute le bien que tant d'hommes desirent :
Demeure au but ou tant d'autres aspirent : (II, 69-70)
Maints grans Signeurs à mon amour pretendent,**

**Et à me plaire et servir prêts se rendent,
Joutes et jeux, maintes belles devises
En ma faveur sont par eus entreprises : (II, 75-78)**

Le Cnidien serait tombé amoureux de la Vénus de Praxitèle à l'imitation des dieux épris d'elle, notamment Mars, qui symboliserait alors dans le mythe l'unité du désir et de la rivalité. Chez Louise Labé, un tel désir mimétique (qui étrangement est aussi désir de la mimésis puisque Vénus est une œuvre d'art) aurait partie liée également avec la Folie. Le rassemblement poétique des motifs du désir mimétique et de la mort sacrificielle qu'effectue Labé dans sa deuxième élégie nous intéresse au premier chef du fait qu'il s'inscrit dans une lettre, car la persona répond à une promesse écrite (« Cruel, Cruel, qui te faisoit promettre / Ton brief retour en ta premiere lettre ? » [II, 9-10]). Rigolot souligne dans sa préface que l'*Art poétique* (1548) de Thomas Sebillet avait défini l'élégie justement comme une lettre en vers qui traite toutes les facettes de l'amour³¹. Le désir devenu lettre poétique figure un temps d'attente où l'accomplissement du désir est à venir tandis que dure le souvenir d'un bonheur passé.

Le cri de la passion

Relisant le Sonnet II, l'on est amené à penser qu'à un niveau essentiel la poésie c'est le désir espacé, ce qui explique la présence des figures dédoublées, voire contradictoires, au début du poème car les images égales à la « pure passion » s'y déploient entre passé et futur, jour et nuit, vie et mort, ardeur et détachement. Labé met bien en œuvre le rapport analogique entre le détournement des « beaux yeus » et l'objet poétique se donnant et se retirant à travers le langage : on dirait que l'itération de l'« O » correspond aux bouches et aux yeux comme signifiant à la fois phonique et graphique du désir. Dire que la poésie c'est le désir espacé, c'est affirmer l'identité entre le milieu différentiel du langage et la métaphore du feu qui n'est ni la chose ni son nom propre mais une figure substituée à la chose : Ruwet souligne à juste titre le passage de la démarche métonymique dans les vers cités ci-dessus, à la métaphore qui les suit immédiatement :

Tant de flambeaux pour ardre une femelle ! (II, 11)

L'écriture liée au désir de ce qui ne peut cesser de manquer, évoque l'objet désiré par une figure de son souvenir lumineux qui unit en sa dualité paradoxale l'aimante et l'aimé (le mot « flambeaux », trope pour les traits de celui-ci, inscrit aussi la signature « Labé »). La métaphore constitue bien cet « entre-temps » de la différence ou « co-présence antagoniste » d'Amour et de Folie, l'espace peu rationnel où « "Je t'aime" apparaît sous la forme "Tu me fais mal" » (Ruwet). La modernité de Labé est liée au rapport, deviné mais jamais entièrement mis au jour, entre le motif du désir conflictuel et le milieu de la métaphore où les doubles figurent une crise des différences et sa résolution comme processus de la métaphoricité en général.

Ce rapport semble particulièrement significatif dans un contexte où apparaît également une inquiétude du temps et de la mort, et plus précisément de la victimisation, d'une forme de sacrifice (« O mille morts en mille rets tendus » [1. 7]). L'équivalence latente entre « je t'aime » et « tu me fais mal » accède au statut mythique au moment où l'absence physique de l'amant en rapport avec sa présence remémorée comme lumière sonore s'inscrit en tant que métaphore de la victimisation comme condition d'unité dans le poème. L'expression « peines descendues » (1. 6) se laisse entendre également comme « peine(s) des pendu(e)(s) », ce qui explique en partie la transition à l'image de la mort victimaire au vers 7. Cette polysémie rappelle l'« Épitaphe » de Villon, et renforce l'association latente entre le langage créateur et la victimisation.

Pourtant, Labé n'est pas une victime passive. Comme dans le « Débat », où Folie rend la pareille à l'Archer et l'aveugle à cause de son comportement belliqueux envers elle, dans le Sonnet IV la force de son désir, égale à celle de son agresseur, détermine l'intensité de l'assaut d'Amour : le jeu de forces entre ces rivaux devenus doubles apparaît ainsi à un certain niveau comme une lutte intérieure que le désir figuratif dispose dans le langage. La personnification mâle de l'amour défie le poète avec des dimensions toujours renouvelées de complexité et d'implication dans l'expérience d'écrire. La preuve du caractère de Labé gît dans sa conception écrite de l'antidote qu'elle a employé contre l'expérience de l'amour injurieux et de la mort symbolique.

**Depuis qu'Amour cruel empoisonna
Premièrement de son feu ma poitrine,**

**Tousjours brulay de sa fureur divine,
 Qui un seul jour mon cœur n'abandonna.
 Quelque travail, dont assez me donna,
 Quelque menace et procheine ruïne :
 Quelque penser de mort qui tout termine,
 De rien mon cœur ardent ne s'estonna.
 Tant plus qu'Amour nous vient fort assaillir,
 Plus il nous fait nos forces recueillir,
 Et toujours frais en ses combats fait estre :
 Mais ce n'est pas qu'en rien nous favorise,
 Cil qui les Dieus et les hommes mesprise :
 Mais pour plus fort contre les fors paroître (IV).**

L'élément héraclitéen du feu apparaît de nouveau comme milieu des doubles : on se souvient que la métaphore des flambeaux condensait toutes les métonymies de l'aimé dans le Sonnet II et que les flammes symbolisaient la parole d'outre-tombe à la fin de la deuxième élégie. Ici le feu, agissant comme un poison, se caractérise de même en tant que double car il figure l'alliance de mots « Amour cruel » ; c'est le feu sacré dont parle Girard dans le contexte du sacrifice rituel : « Il en est de l'absolu comme du feu ; il brûle si on est trop près, il n'a plus aucun effet si on est trop loin. Entre ces deux extrêmes, il y a le feu qui réchauffe et qui éclaire »³². Si le feu réapparaît chez Labé comme une figure des syllepses ou « tropes mixtes » qui éparpillent ses textes, c'est qu'il fait signe vers le milieu de la métaphore où les doubles sont tenus à distance, où ils se découvrent comme fantômes entre l'absence et la présence, c'est-à-dire comme absolument équivalents à l'aimé qui serait à la fois « tout [son] mal et [son] bien » (El. II, 81). L'amour-feu, c'est bien la totalité double, maléfique et bénéfique, de la « fureur divine » qui habite désormais le cœur de la persona tourmentée. Dans le Sonnet IV, il s'agit explicitement de « travail » au sens fort du terme, d'une grande peine liée à une menace de mort. Mais telle « menasse et procheine ruïne », qui est comme l'image de sa propre mortalité vue dans le miroir du désir, et avec laquelle elle lutte au plus intime de sa « conscience souffrante », est corrélative à la crise par où l'on accède au savoir du processus d'écrire³³.

Louise Labé a converti l'expérience de l'amour cruel en poésie car elle a vu clairement l'analogie entre la séparation ressentie et l'intervalle de la mort. Le retour obsessif du souvenir de l'aimé répète l'apparaître de la mort à travers le langage littéraire : ainsi s'explique le parallèle noté plus haut entre les

assauts d'Amour et l'image récurrente de ruine qui finalement fortifie la persona amoureuse car elle lui permet de différer son désir dans le poème.

L'aimante et l'aimé sont parfois les mêmes (il est souvent évoqué comme poète par métonymie : lute, laurier, etc., et c'est ainsi qu'ils pourraient vivre « l'un en l'autre »), et parfois comme des adversaires (la lutte des sexes portée à l'extrême, distance émotive, images de combat, etc.). Ils figurent les doubles de la structure poétique elle-même qui consiste en métaphores et métonymies dont la fonction est de présenter les choses par le jeu de la substitution imaginative. Le sonnet des antithèses (VIII) dramatise cette structure paradoxale.

Autant le moment de crise semble lié à la réversibilité des contraires, à une perte de la différence stable entre les valeurs antipodales, autant le moment de conciliation semble se rattacher à une mise en scène symbolique du mécanisme victimaire. Le Sonnet XIII consiste en une seule phrase qui chante, sur le mode de l'hypothèse, le désir d'union physique et spirituelle avec l'aimé : les quatrains et le premier tercet forment chacun une proposition introduite par « si » suivi d'un verbe à l'imparfait, tandis que dans le second tercet apparaissent les verbes au conditionnel, exprimant la conséquence de l'hypothèse posée aux vers 1-11. Le premier quatrain offre deux indices pertinents pour notre analyse. D'une part, le terme « mourant » — tout en gardant le sens littéral de « mort prochaine » — connote à la fois la langueur de la passion et, en musique, le passage d'un son fort à un son faible : le thème de l'identité poétique de l'amour et de la mort se cristallise dans ce seul mot. D'autre part, la persona affirme que c'est l'envie (le ressentiment, la haine, la rivalité) qui l'empêche d'accomplir sa volonté d'union avec l'aimé pour la vie :

**Oh si j'estois en ce beau sein ravie
De celui là pour lequel vois mourant :
Si avec lui vivre le demeurant
De mes cours jours ne m'empeschoit envie : (XIII, 1-4)**

Aux moments de « crise de l'âme » (Mallarmé), même la poésie lyrique peut traduire le modèle du désir mimétique qui débouche sur la rivalité. Si l'envie (le ressentiment, la haine, la rivalité) est cause de séparation, c'est que le milieu de la poésie cherche aussi la différence bénéfique, la distance sans hostilité, la ré-conciliation du différend autour de la figure du tombeau.

Les poèmes de Louise Labé disent cela : la poésie accorde l'espace de la paix, de la « vraie et entière Amour »³⁴.

Wichita State University

Notes

- 1 Paris, Flammarion, 1986.
- 2 Cf. *Louise Labé. La Belle Rebelle et le François nouveau*, Paris, Seuil, 1985.
- 3 François Rigolot, « Quel genre d'amour pour Louise Labé ? », dans *Poétique*, n° 55 (septembre 1983), 303-317.
- 4 Berriot, p. 84.
- 5 Dans cette étude, nous emprunterons à Michel Deguy les expressions « l'être-ensemble » et « milieu de la ressemblance » pour désigner le rapport entre l'éthique de la conciliation et les figures du langage qui la véhiculent au sujet engagé dans l'expérience de la parole poétique. Voir en particulier : *Tombeau de Du Bellay*, Paris, Gallimard, 1973, *passim*.
- 6 *Œuvres complètes*, p. 63.
- 7 Cf. *Banquet*, 186e.
- 8 Berriot, p. 85.
- 9 Notre perspective analytique est inspirée des travaux de René Girard qui permettent de déchiffrer le rapport entre les forces sociales ou « individuelles » et les figures d'exclusion dans le langage qui transforment ces forces en mythe ou littérature. Nous ferons appel surtout au concept de « désir mimétique » qui fonde la théorie girardienne du sacrifice. Voir notamment : *Des choses cachées depuis la fondation du monde*, Paris, Grasset & Fasquelle, 1978.
- 10 Introduction, *Œuvres complètes*, p. 10.
- 11 *Œuvres complètes*, p. 47.
- 12 Voir : R. Girard. *La violence et le sacré*, Paris, Grasset, 1972.
- 13 *Œuvres complètes*, p. 103.
- 14 *Id.*, p. 66.
- 15 *Id.*, p. 78.
- 16 *Id.*, p. 67.
- 17 *Id.*, p. 78.
- 18 *Ibid.*
- 19 *Id.*, p. 80.
- 20 *Id.*, p. 81.
- 21 *Id.*, p. 82.
- 22 *Id.*, p. 83.
- 23 *Id.*, p. 85.
- 24 *Id.*, p. 92.
- 25 L'expression est de M. Deguy : *Poèmes 1960-1970*, Paris, Gallimard, 1973, p. 42.
- 26 *Œuvres complètes*, p. 98.
- 27 *Id.*, p. 99.
- 28 *Id.*, p. 100-101.

- ²⁹ Au sujet des pleurs comme forme de la purification, voir R. Girard, « Perilous Balance: A Comic Hypothesis », *Modern Language Notes*, LXXXVII, 7, 811-826.
- ³⁰ *Œuvres complètes*, p. 63.
- ³¹ Introduction, *Œuvres complètes*, p. 15.
- ³² *La violence et le sacré*, p. 372.
- ³³ Introduction, *Œuvres complètes*, p. 17.
- ³⁴ *Œuvres complètes*, p. 63.