



Università
Ca'Foscari
Venezia

Corso di Laurea magistrale
In Lingue e letterature europee,
americane e postcoloniali
(Master européen en Études Françaises et
Francophones - Université Sorbonne Nouvelle,
Paris 3)

Tesi di Laurea

**“Certes Deesse estre me
cuyderois” :**
Les *Rymes* de Pernette du Guillet
entre poétique de la métamorphose et
stratégies d’auctorialité féminine

Relatrice

Ch.ma. Prof.ssa Magda Campanini

Correlatore

Ch. Prof. Emmanuel Buron

Supervisore dell’attività svolta all’estero

Ch. Prof. Olivier Bivort

Laureanda

Ilaria Micol Gatti
Matricola 903783

Anno Accademico

2025 / 2026

Table des matières

Introduction	3
Chapitre 1 : Réécritures de la Diane renaissante : voix féminine, métamorphose mythique et tensions intertextuelles dans l'œuvre de Pernette du Guillet	7
1.1 Poétique du rêve et affirmation de soi : l'émergence d'une voix féminine dans l'élégie XLIII	9
1.1.1 Assumer son propre désir, entre <i>eros</i> et songe.....	9
1.1.2 Mettre en acte son propre désir, entre séduction et purification.....	13
1.2 Devenir Diane, ou une poétique de la métamorphose et de la légitimation chez Pernette du Guillet	21
1.2.1 Stratégies de réécriture entre héritage mythologique et subversion pétrarquiste	21
1.2.2 De la domination amoureuse à la réconciliation poétique	26
1.3 "Déliér" Diane : les résonances mythiques scéviennes en dialogue avec la poésie Pernette du Guillet	32
1.3.1 La face cachée de Diane : l'ambiguïté herméneutique de la Dame lunaire chez Scève	32
1.3.2 Diane et Actéon réconciliés, vers une poétique de l'équilibre et de l'élévation	42
Chapitre 2 : Un itinéraire thématique : mythologie, symbolisme et conception amoureuse entre continuité et variations.....	49
2.1 De la tradition à l'appropriation : refigurer les dieux, ou la réinvention du discours mythologique dans les <i>Rymes</i>	51
2.1.1 Figures mythiques et échanges littéraires : l'inscription de Pernette dans le débat poétique intertextuel	51
2.1.2 La mythologie comme miroir du moi, de la défense à l'élaboration intime	59

2.2 La symbolique de l'eau dans les <i>Rymes</i> , entre source purificatrice et miroir dialogique	65
2.2.1 La métaphore aquatique comme consécration baptismale : la symbolique de la renaissance poétique.....	65
2.2.2 L'eau médiatrice : miroir et dialogue entre les <i>Rymes</i> et la <i>Délie</i>	71
2.3 : L'amour selon Pernette du Guillet : de l'exemple de Pétrarque au néoplatonisme	77
2.3.1 L'héritage pétrarquiste, une entrée problématique dans une tradition masculine.....	77
2.3.2 Le néoplatonisme revisité : une philosophie amoureuse au féminin	85
 Chapitre 3 : La voix chétive et son héritage : Pernette du Guillet inspiratrice de Louise Labé	93
 3.1 La genèse d'une légitimité poétique : émergence et résonance des premières compositions	95
3.1.1 De l'humilité imposée à l'introspection poétique, un cheminement vers l'autonomie	95
3.1.2 Assumer la filiation : la voix assurée et la réciprocité amoureuse	100
3.2 Les <i>Rymes</i> et leurs échos : de la préface d'Antoine de Moulin, à « l'appel aux armes » de Louise Labé	108
3.2.1 Stratégies éditoriales et voix féminine. Sur quelques paratextes des <i>Rymes</i>	108
3.2.2 Aux dames lyonnaises : l'autorisation à l'écriture de la Belle Cordière	114
3.3 Entre les mythes de Sappho et de Diane, la construction d'une lignée poétique féminine lyonnaise	122
3.3.1 Sappho réinventée, l'émergence du mythe de la femme-poète.....	122
3.3.2 L'héritage de Diane : la re-connaissance de la "Belle Cordière" face à Pernette ...	128
 Conclusion.....	135
 Bibliographie	139

Introduction

Non que je veuille oster la liberté
A qui est né pour estre sur moy maitre
Non que je veuille abuser de fierté,
Qui à luy humble, et à tous devois estre :
Non que je veuille à dextre, et à senestre
Le gouverner, et faire à mon plaisir :
Mais je voudrois pour noz deux cueurs repaistre,
Que son vouloir fust joint à mon desir. ¹

Pernette du Guillet occupe une place singulière et pourtant longtemps marginale dans l'histoire littéraire de la Renaissance française. Poétesse lyonnaise du milieu du XVI^e siècle, morte prématurément, elle a été durablement cantonnée par la critique à l'image d'une « voix chétive », perçue comme secondaire, fragile, voire entièrement subordonnée à celle de Maurice Scève. Pendant près de quatre siècles, le paysage critique a ainsi presque entièrement effacé le nom de Pernette du Guillet, réduit le plus souvent à de brèves mentions bibliographiques lorsqu'il s'agissait d'évoquer le chef de file de l'école lyonnaise².

Le huitain situé en épigraphe constitue un exemple idéal de l'ambivalence du texte pernettien : Christian de Barataud, éditeur d'une des dernières éditions complètes des *Rymes*, observe que « les trois dénégations anaphoriques, [...] assorties de protestations d'humilité et de clauses d'auto-dénigrement, produisent l'impression contraire, laissant entendre que l'empiétement sur la liberté du maître, voire l'autoritarisme, se justifieraient pleinement »³. La modestie affichée ne serait alors qu'apparente, et l'expression topique d'une humilité féminine que l'on pourrait considérer comme

¹ Pernette Du Guillet, *Rymes*, éd. Elise Rajchenbach, Genève, Librairie Droz, coll. « Textes littéraires français », 2006, p. 168. Celle-ci sera l'édition de référence tout au long de notre analyse.

D'autres éditions seront considérées là où leur analyse des textes proposées sera particulièrement pertinente.

² Il suffit de rappeler qu'aucune édition intégrale des *Rymes* n'a connu de réimpression au cours des siècles suivants, et tout ce à quoi pouvait avoir accès un lecteur du début du XX^e siècle se limitait à trois éditions fiables seulement : l'édition originale lyonnaise (Pernette du Guillet, *Rymes*, Lyon, Jean de Tournes, 1545, in 8-^o, 80 p.) suivie d'une réimpression parisienne l'année suivante (Pernette du Guillet, *Rithmes*, Paris, Jeanne de Marnef, 1546, in-12), puis d'une troisième et dernière édition en 1552 (Pernette du Guillet, *Rymes*, Lyon, Jean de Torunes, 1552, in 8-^o), enrichie de certains textes annexes.

³ Pernette du Guillet, *Rymes*, éd. Christian de Barataud, Danielle Trudeau, Classique Garnier, 2006, p. 112.

propre à l'écriture des femmes au XVI^e siècle prend ici une « dimension tout à fait inhabituelle »⁴. C'est ainsi que la voix de Pernette se construit dans un équilibre instable situé à mi-chemin entre soumission et affirmation, où le refus de la maîtrise n'exclut ni le désir, ni la revendication d'une réciprocité amoureuse. « La situation initiale de l'amante tentée par l'écriture serait celle d'une débitrice, appelée à s'acquitter d'une dette [...] en empruntant encore l'éloquent savoir d'un maître-amant » : Gisèle Mathieu-Castellani nous suggère un chemin possible pour une parole féminine négociant sa place, qui avance avec prudence mais sans renoncement pour ensuite affirmer la légitimité d'un désir féminin exprimé à la première personne⁵.

Plutôt étonnamment, cette attitude « à mi-chemin », que l'on pourrait qualifier comme presque contradictoire, n'avait jamais soulevé l'attention de la critique jusqu'aux dernières décennies du XX^e siècle : il suffit de considérer que la première étude exhaustive consacrée à Pernette du Guillet paraît seulement en 1944, par la plume de Verdun-Louis Saulnier. De nature essentiellement historico-philologique, ce travail s'efforce de combler le vide documentaire entourant la figure de la poétesse ; il constitue sans aucun doute une étude pionnière, marquant un tournant décisif dans la redécouverte de Pernette du Guillet, et mettant en lumière la cohérence et l'intention poétique des *Rymes*, comme Saulnier le déclare à conclusion de son ouvrage : « On a souhaité davantage : faire reprendre à Pernette un peu de personnalité, et réaliser un instant les rêves d'immortalité poétique que Scève consacrait à sa jeune amie. »⁶.

Bien que l'effort de Saulnier ait ouvert la voie à une reconsidération de l'œuvre de Pernette du Guillet, une part importante de la critique qui lui succède continue toutefois de rapporter le geste poétique de Pernette à la consécration scévienne. En effet, Pernette du Guillet affirme sa place dans le dialogue littéraire avec son maître à travers des formes de négociation, de détournement et parfois de tension. C'est précisément cette vision du projet poétique de Pernette qui constitue le point de départ de ce mémoire et en structure la réflexion. Peut-on dès lors théoriser pour Pernette du Guillet une consécration poétique assumée et consciente, voire l'élaboration d'une véritable posture auctoriale, au sein d'un champ littéraire largement dominé par des voix établies comme celle de Maurice Scève ?

Dans cette perspective, il convient alors d'interroger d'abord les instruments dont dispose la poétesse pour affirmer sa légitimité, à savoir les moyens poétiques, mythologiques, philosophiques

⁴ Voir, à cet égard, Marie Françoise Piéjus, « La création au féminin dans le discours de quelques poétesses du XVI^e siècle, éd. D. Budor, *Dire la création. La culture italienne entre poétique et poiétique*, Presses Universitaires de Lille, 1994, p. 79-90, François Rigolot, « Ecrire au féminin à la Renaissance : Problèmes et perspectives », *L'Esprit Créateur*, vol. 30, 1990, p. 3-10.

⁵ Gisèle Mathieu-Castellani, *La Quenouille et la lyre*, Paris, José Corti, 1998, p. 103.

⁶ Verdun-Louis Saulnier, « Étude sur Pernette du Guillet », in *B.H.R.*, 1944, p. 112.

et culturels, et en particulier le recours à l'identification à la déesse Diane, qu'elle mobilise afin de se frayer un espace d'expression autonome et de faire entendre sa voix dans le dialogue poétique de la Renaissance.

Il s'agira ensuite d'examiner la position de Pernette du Guillet, non seulement face à l'altérité masculine, mais aussi au sein de la communauté des « dames lyonnaises » : comment se situe-t-elle dans sa relation avec la collectivité féminine savante, et, notamment, avec Louise Labé⁷?

Notre démarche repose avant tout sur une analyse textuelle attentive des *Rymes*, privilégiant une lecture rapprochée des poèmes afin d'en dégager les enjeux poétiques, mythologiques et discursifs. Cette analyse est complétée par une attention particulière portée au paratexte, entendu comme espace de médiation essentiel dans la construction de l'auctorialité pernettienne et dans l'orientation de la réception de l'œuvre. Nous adoptons par ailleurs une perspective dialogique, envisageant les *Rymes* dans un rapport d'interaction constant avec les textes de Maurice Scève ainsi qu'avec les discours poétiques et culturels du milieu littéraire lyonnais, afin de saisir les modalités d'élaboration et de transformation de la voix pernettienne.

Il convient enfin de préciser que notre lecture interprétative ne suit pas l'ordre de publication établi par l'éditeur, afin d'éviter que les premières compositions, souvent lues par la critique comme de simples emprunts à Scève, n'orientent d'emblée le jugement du lecteur. Au contraire, nous privilégions une approche thématique qui, à partir de l'analyse de l'élégie XLIII, vise à identifier et à interroger chaque instrument poétique dont dispose Pernette du Guillet, pour ensuite comprendre dans quelle manière elle les mobilise pour élaborer sa voix.

Dans ce but, nous accordons également une attention particulière à l'identification de Pernette à la déesse Diane, véritable point de départ non seulement pour notre analyse mais pour la poétesse elle-même dans sa construction auctoriale : Pernette du Guillet, encore timide dans l'affirmation de sa voix, s'empare de cette figure mythologique puissante pour tracer son propre chemin poétique, tissant un lien féminin qui lui permet de se frayer une place dans le champ littéraire de la Renaissance. Pour cette raison, le premier chapitre est consacré à une analyse approfondie de l'élégie XLIII, le texte nodal à l'intérieur duquel l'identification mythologique émerge. À travers une lecture rapprochée du texte, il s'agira de mettre en lumière l'émergence d'une subjectivité féminine en voie d'affirmation, ainsi que le rôle structurant joué par la mythologie, et en particulier par l'identification de Pernette du Guillet à Diane. Nous aurons aussi l'occasion d'examiner le dialogue subtil et parfois conflictuel qu'elle entretient avec les textes de Maurice Scève.

⁷ Pernette Du Guillet, *Rymes*, éd. Elise Rajchenbach, *op. cit.*, « Antoine du Moulin aux dames lyonnaises s. », p. 111.

La deuxième partie de notre mémoire élargit la perspective à l'ensemble des *Rymes*, en explorant les réseaux thématiques, symboliques et mythologiques qui traversent l'œuvre et qui sont annoncés dans l'épigramme XLIII. Plus spécifiquement, nous nous attarderons sur le dialogue constant avec l'héritage classique, sur le réseau symbolique de l'élément de l'eau et sur la conception personnelle d'amour que la poétesse élabore, à la frontière entre pétrarquisme et néoplatonisme. Cette approche permet d'interroger la cohérence du projet poétique de Pernelle du Guillet, en mettant en évidence la manière dont elle mobilise et réinvente les figures antiques, ainsi que certains motifs récurrents, afin de construire un discours poétique autonome.

Enfin, le troisième chapitre se concentre sur la venue à l'écriture de Pernelle du Guillet et sur les conditions de son affirmation dans le contexte éditorial lyonnais du XVI^e siècle⁸. Il propose une analyse des premières compositions et des paratextes des *Rymes*, en inscrivant l'œuvre dans un dialogue plus large avec la production poétique de Maurice Scève. S'ouvrant à une perspective plus large portant sur l'émergence de l'auctorialité féminine, ce dernier chapitre vise aussi à mettre en perspective l'expérience pernellienne avec celle de Louise Labé. Perceptible dans l'inspiration et les emprunts de Labé, le lien subtil entre les deux voix féminines se dévoile et fait ainsi ressonner la voix de Pernelle du Guillet au-delà de son temps.

⁸ Pour un approfondissement, voir Joseph Aynard, *Les poètes lyonnais précurseurs de la Pléiade*, Genève, Slatkine Reprints, 2012.

1 : Réécritures de la Diane renaissante : voix féminine, métamorphose mythique et tensions intertextuelles dans l'œuvre de Pernette du Guillet

Tenter de décrire la poésie de Pernette du Guillet sans tomber dans les images figées de la soumission poétique, de l'humilité d'écolière et de la voix chétive signifie avant tout proposer une nouvelle clé de lecture des *Rymes*. Pour cette raison, à l'intérieur de cette première section, nous proposons une lecture thématique constituant une première voie d'accès au texte. Comme nous l'avons annoncé précédemment, ce chapitre de notre projet sera dédié pour la majorité à une des élégies-clé du recueil, l'élégie XLIII, souvent commentée par la critique mais rarement éviscérée dans son entièreté. En analysant avec attention chaque vers de la composition, nous essayerons de dégager les thèmes qui s'entrecroisent l'un avec l'autre et qui font la richesse et la complexité de l'élégie. Il s'agit ainsi d'une analyse textuelle attentive, visant à mettre au jour l'émergence d'une subjectivité féminine en pleine affirmation, qui combine avec finesse les codes du récit mythique, de l'écriture de l'imaginaire et du dialogue amoureux.

Dès lors, se pose la question de savoir comment, à travers le recours à la mythologie (et plus précisément au mythe de Diane et Actéon) Pernette du Guillet élabore une subjectivité féminine en voie d'affirmation, afin non seulement d'explorer, mais aussi de revendiquer sa place au sein du champ poétique de la Renaissance.

Pour répondre à cet interrogatif, il sera nécessaire d'interroger le rapport de Pernette du Guillet avec la figure de Diane : plus encore que comme un simple double poétique, la déesse devient un véritable vecteur d'exploration identitaire et poétique. En incarnant la déesse, la jeune poétesse se donne la liberté de pousser ses propres limites d'écolière, d'écrire sur les thèmes de la séduction et de la métamorphose, au cœur de son imaginaire. L'exploration de ce rapport complexe, qui trace entre les deux femmes une relation à la fois d'identité et d'altérité, nous amènera en outre à nous interroger sur la posture auctoriale adoptée par Pernette du Guillet : de quelle manière se positionne-t-elle vis-à-vis ses désirs inavoués, à ses contradictions qui laissent entrevoir des rêves d'asservissement, voire de domination ?

Le mythe de Diane et d'Actéon convoque également une autre figure, celle du chasseur. Dans une scène à la tonalité onirique où Pernette du Guillet tente de mettre en acte son désir tout en ménageant constamment l'ambiguïté et la distance ironique, la poétesse introduit un second personnage au sein de sa réécriture mythique : un Actéon figuré sous les traits de son maître, Maurice Scève. À travers ce bouleversement du *status quo*, il s'agira d'analyser la manière dont l'ambiguïté

se fait langage, comment le mythe se trouve renversé par le jeu de l'écriture, des figures rhétoriques et une progression narrative construite en paroxysme.

Afin de poursuivre notre analyse de la posture auctoriale de Pernette du Guillet, il conviendra également de s'interroger sur les conditions mêmes de l'entrée en écriture de la poétesse, c'est-à-dire sur les éléments qui ont pu susciter, orienter ou légitimer son geste d'écriture. Comme nous le verrons, la figure de Diane constitue également un lien essentiel avec l'œuvre de Maurice Scève, maître inspirateur de sa poésie. Dans une section ultérieure du chapitre, il sera ainsi nécessaire de porter notre analyse au-delà des frontières du texte des *Rymes*, et de prolonger le dialogue entre les deux auteurs en allant à la rencontre de la parole de Scève : en guise de complétude, nous proposerons d'étudier les écrits de la *Delie* de Scève où Diane est, en quelque sorte, l'intermédiaire entre les deux poètes. Effectivement, Scève superpose la figure de la dame aimée à celle de Diane, érigée à la fois en muse, modèle et instrument d'un questionnement intérieur. Dès lors, nous nous interrogerons sur l'influence sur la manière dans laquelle l'écriture de Pernette se trouve influencée par le regard que Scève porte sur elle, par la place qu'il lui assigne dans son propre discours poétique, et par le dialogue, explicite ou implicite, qui s'instaure entre leurs œuvres respectives.

Compte tenu que l'expression poétique est un "symptôme en vers" de leurs interactions et de leur dialogue, l'analyse de quelques dizains emblématiques nous permettra d'observer comment s'instaure, entre les deux œuvres, un dialogue mythique subtil et chargé d'enjeux poétiques, au sein duquel Pernette affirme progressivement sa propre voix.

1.1 Poétique du rêve et affirmation de soi : l'émergence d'une voix féminine dans l'élégie XLIII

1.1.1 Assumer son propre désir, entre *eros* et songe

Nous proposons d'amorcer l'analyse des poésies de Pernelle du Guillet par le biais de l'élégie XLIII : cette composition nous permettra non seulement d'entrer en relation avec une écriture plus assumée et consciente, bien loin des premières épigrammes qui ouvrent les *Rymes*, mais aussi de repérer plusieurs *topoi* représentatifs de toute la production poétique de Pernelle du Guillet. L'élégie, composée de 54 décasyllabes à rimes plates, peut être divisée selon quatre sections différentes : la première (v. 1-12) s'ouvre avec la description onirique d'un *locus amoenus*, propre à un idylle champêtre ; ensuite, la deuxième partie (v. 13-27) décrit la scène du bain comme un épisode de séduction, pendant lequel Pernelle joue une chanson pour attirer l'amant mais en le punissant avec un jet d'eau dès qu'il tente de s'approcher⁹. Le mythe de Diane apparaît explicitement à l'intérieur de la troisième section (v. 28-38), où la poétesse évoque l'image d'Actéon mais en détournant à sa façon la tradition mythologique ; enfin, dans la dernière partie (v. 39-54), la poétesse retraite son propos et laisse à Scève la liberté de composer et ainsi « servir les Muses ».

Comme le lecteur pourra le constater, il s'agit d'un poème caractérisé par une forte expression du « je lyrique », visible dès le début de l'élégie : bien consciente de la portée plus personnelle de cette modalité d'expression, la poétesse offre au lecteur un aperçu subjectif sur sa poésie. Voici les premiers vers qui ouvrent la composition.

1 Combien de fois ay je en moy souhaicté
 Me rencontrer sur la chaleur d'esté
 Tout au plus pres de la clere fontaine,
 Où mon desir avec cil se pourmaine ¹⁰

Dès les premières lignes, le cadre que la poétesse met en scène se révèle innovant et hasardeux par son inscription dans une dimension onirique. La dimension du songe, à savoir un espace à la fois de

⁹ Cette élégie n'est pas annoncée comme telle dans l'édition Rajchenbach et dans d'autres éditions plus récentes. Elle est toutefois conforme à la définition d'élégie de la Renaissance selon Philip Ford : il s'agit d'« un poème, adressé à la personne aimée, qui traite des sentiments amoureux éprouvés par le poète, écrit dans un style assez élevé en décasyllabes et en rimes plates ».

(Philip Ford, « À propos des 'Élegies' de Pernelle du Guillet », *L'émergence littéraire des femmes à Lyon à la Renaissance 1520-1560*, Saint Etienne, Publications de l'université de Saint Etienne, 2008, p. 167.)

¹⁰ Pernelle Du Guillet, *Rymes*, *op. cit.*, p. 153.

médiation symbolique et d'expression poétique, s'enrichit des *topoi* traditionnels de la poésie amoureuse comme l'élément de la chaleur estivale : évoquer « le cadre idyllique pour la rencontre entre amants, près d'une "clere fontaine", ou encore l'utilisation du luth, dont la musique aide à captiver l'amant » signifie aussi se placer dans le sillage de l'inspiration pétrarquienne »¹¹. Dans l'ensemble de la production poétique de Pernette du Guillet, l'élégie XLIII est en effet une des compositions qui, à partir du cadre, s'inspire le plus du modèle italien et de l'érotisme qui en découle. En particulier, il est intéressant de comparer cette élégie avec la chanson XXIII du *Canzoniere*, « Nel dolce tempo de la prima etade »¹². De l'élément du désir comme moteur de l'action, à la coexistence antinomique de la fraîcheur de la source d'eau et de la chaleur du soleil, la poétesse réinterprète sans doute les vers de Pétrarque. Nous remarquons quelques variations, comme le choix de Pernette du Guillet de substituer à l'indication temporelle de Pétrarque, « quando 'l sol piú forte ardea », l'expression « sur la chaleur d'esté » (v. 2). Le poète italien contextualise la scène dans un moment bien précis (le midi, la période la plus chaude de la journée), tandis que la poétesse situe l'épisode onirique pendant la saison d'été entière ; un cadre, donc, caractérisé par une temporalité moins déterminée par rapport au modèle italien.

Puisque cet élément pose des discordances interprétatives par rapport à l'image amoureuse chaste et vouée au Bien que Pernette a développé à l'intérieur des *Rymes*, le recours à un *topos* érotique de ce genre comporte une forme de détachement. En effet, le long de la poésie la poétesse expérimente certains éléments licencieux, mais elle le fait toujours à travers l'expression d'un rêve. Ce dernier n'est pas assimilable à un rêve nocturne mais plutôt à une rêverie diurne du désir, exprimé par le verbe « souhaicté » à la rime qui soutient toute la composition. À cet égard, Gisèle Mathieu-Castellani nous propose une piste de lecture de cette modalité d'expression : « [Pernette du Guillet] choisit le mode du rêve diurne pour déclarer non seulement la réalité d'un désir mieux assumé que ne

¹¹ Gillian Jondorf, « Petrarchan Variations in Pernette Du Guillet and Louise Labé », *The Modern Language Review*, Vol. 71, 1976, p. 769. Traduit par nos soins.

¹² En particulier, Francesco Petrarca, *Canzoniere*, éd. Paola Vecchi Galli, Milan, BUR Rizzoli, Nuova edizione Classici Italiani, 2012, p. 151, v. 147-151:

«I' seguí' tanto avanti il mio desire
 ch'un dí cacciando sí com'io solea
 mi mossi; e quella fera bella et cruda
 in una fonte ignuda
 si stava, quando 'l sol piú forte ardea.»

Afin de faciliter la lecture, voici la traduction du texte de Pétrarque selon l'édition française de référence, (Pétrarque, *Canzoniere*, éd. Jean-Michel Gardair, Paris, Gallimard, coll. Poésie, 1983, p. 42.) « Je poursuivis mon désir si avant qu'un jour, chassant comme j'avais coutume, je courus et je vis cette bête charmante et cruelle, nue dans une fontaine où elle se tenait, à l'heure que le soleil est le plus ardent. »

le dit la doxa critique, mais aussi le vœu d'indépendance, et de naissance à soi »¹³. Dans un cadre identifiable à un *locus amoenus*, le thème de la naissance poétique nous rappelle ainsi par sa symbolique un véritable baptême, à savoir une consécration poétique où l'eau de la « clere fontaine » (v.3) joue le rôle initiatique comme une nouvelle source du Parnasse.

L'élément liquide se charge en outre d'une autre signification symbolique : celle du reflet qui se fait miroir dialogique entre Pernette du Guillet et les poètes de son temps. Bien que les références à la poésie de Scève à l'intérieur des *Rymes* soient les plus fréquentes (que ce soit par les emprunts de style, ou par les épigrammes qui répondent directement aux dizains de Scève), Pernette reprend aussi les vers d'autres poètes contemporains, comme Mellin de Saint-Gelais ou Clément Marot. Dans le cas de l'élégie XLIII, ces emprunts deviennent plutôt évidents. Du *Roman de la Rose* à la *Délie* de Scève, le *topos* de la « clere fontaine » est si connu et adopté qu'il serait superflu de rechercher toutes les références possibles aux textes dont Pernette pourrait s'être inspirée : entre autres, il nous semble nécessaire de rappeler *Le Temple de Cupidon* de Marot (v. 303-306), dans lequel le développement de l'épisode narratif présente de fortes similitudes avec l'élégie de Pernette¹⁴.

Par-delà les signifiés symboliques déjà évoqués, la « clere fontaine » se charge aussi d'une signification plus dissimulée, reliant les vers d'ouverture avec leur continuation au niveau sémantique et allégorique. Les eaux cristallines désignent également une proximité morale avec l'honnêteté et la vertu, et en particulier, la vertu exprimée par la poésie de Scève : en effet, les vers successifs (v. 5-12), soutenus par le pronom démonstratif d'éloignement « cil », sont une longue périphrase qui magnifie la figure de Scève et expriment une concorde initiale entre les amants.

5 Qui exercite en sa philosophie
 Son gent esprit, duquel tant je me fie,
 Que ne craindrois, sans aucune maignie,
 De me trouver seule en sa compaignie :
 Que dy je seule ? ains bien accompagnée

¹³ Gisèle Mathieu-Castellani, « Parole d'Echo ? Pernette au miroir des "Rymes" », *L'Esprit Créateur*, vol. 30, 1990, p. 64.

¹⁴ Pernette Du Guillet, *Rymes*, *op. cit.*, p. 153. Grace à l'épisode raconté par Pernette, nous assistons à un remarquable changement de point de vue par rapport aux vers de Marot, qui présentent la même progression ; comme si, en composant sa propre élégie, Pernette du Guillet avait voulu répondre à la composition de Marot. Voici les vers 303-306 du *Temple de Cupidon* :

« Les Fons du Temple estoit une fontaine
Ou decouvroit un ruisseau argentin :
Là se bagnoit mainte Dame hautaine
Le corps tout nud, monstrant un dur tetin. »

10 D'honesteté. Que Vertu a gagnée

A Apollo, Muses, et Nymphes maintes,

Ne s'adonnantz qu'à toutes œuvres saintes :¹⁵

À l'intérieur de ces vers, nous trouvons chez Pernelle du Guillet la même attitude d'humilité qui domine les premières compositions des *Rymes* : il est vrai que la poétesse met en avant son désir, mais ce dernier ne fait que « pourmener », c'est-à-dire poursuivre, l'exemple du maître. La concorde des amants, soulignée à plusieurs reprises à travers des formules comme « duquel tant je me fie » (v. 6), semble presque glisser en second plan par rapport à l'éloge de Scève. C'est seulement après avoir loué les mérites de Scève et son « gent esprit » que le je lyrique intervient dans le discours : comme le souligne Pierre Martin, « [les] données spatio-temporelles sommaires permettent de façon très efficace à Pernelle de se présenter implicitement [...], de sorte que, l'intertexte pétrarquéen aidant, il lui suffit de parler de son « désir » réitéré de se trouver seule à seul avec le poète pour que le lecteur comprenne qu'elle entend parler de son désir tout court. ¹⁶»

De quelle nature est, alors, le désir que Pernelle annonce au quatrième vers ? À première vue elle met en évidence un désir chaste, dérivé d'un pur esprit qui n'est que le miroir de l'esprit de l'aimé : il n'y aurait aucune expression de désir charnel, et ce passage refléterait ainsi l'harmonie et l'entente parfaite entre les amants. En suivant ce développement, il nous apparaît cohérent que la poétesse s'applique à fournir des clarifications à ses lecteurs : l'« honesteté » et la « vertu » assureraient que le *locus amoenus* ne devient pas un lieu pour que les amants puissent, sans « maignie », se délaisser aux plaisirs charnels¹⁷.

Or, ce passage se prête à plusieurs interprétations. Prenons par exemple celle de Gisèle Mathieu Castellani, qui identifie une pointe ironique dans les vers 7 et 8. Selon elle, l'éloge apparent au maître cacherait le « regret d'être si bien accompagnée, [c'est-à-dire], de rien risquer ! »¹⁸. Cette section, alors, autoriserait deux interprétations divergentes : d'une part, une jeune écolière qui énonce un amour chaste avec son maître, avec qui elle revendique une entente parfaite ; de l'autre, une poétesse habile dans son art, capable de superposer à cette première interprétation un sens ultérieur, chargé d'ironie. Il est pourtant vrai que l'interprétation de Mathieu Castellani semble en contraste avec les vers successifs. Les vers 9 et 10 présentent Vertu et Honesteté, deux allégorisations

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ Pierre Martin, « De Maurice Scève à Pernelle du Guillet, ou le jeu d'Actéon », *Albineana, Cahiers d'Aubigné*, vol. 14, 2002, p. 50-51. À cet égard, voir aussi Hervé-Thomas Campagne, « Diane / Actéon : les métamorphoses d'une parénèse », *Albineana, Cahiers d'Aubigné*, vol. 14, 2002, p. 171-187.

¹⁷ Maignie : terme archaïque, en particulier « Suite, compagnie, troupe qui entoure quelqu'un, en particulier compagnie ordinaire d'un grand personnage ».

¹⁸ Gisèle Mathieu-Castellani, *La Quenouille et la lyre, op. cit.*, p. 131.

médiévales vouées à souligner l'élément moralisant, et des figures mythologiques classiques telles que Apollon, les Muses et les Nymphes. Ainsi, si l'on considère que la préposition « à » du vers 11 doit être interprétée comme « gagnée au parti d'Apollon », il est évident que ce que Pernette du Guillet veut mettre en avant est une cohésion harmonieuse, un équilibre entre les amants, les allégories et les figures mythologiques¹⁹.

Comment justifier, alors, l'interprétation de Mathieu-Castellani ? À notre avis, la légitimation de sa lecture réside dans la possibilité d'individuer, à l'intérieur de cette élégie, des niveaux de lecture différents. La poétesse semble souvent se contredire, nuancer son propos et retourner sur ses pas, mais en offrant au même temps un aperçu d'un désir plus profond qu'elle n'ose pas encore révéler à haute voix. Une écriture à l'interprétation tordue, alors, produit une élégie profondément « entrelacée » : les quatre sections que l'on a proposées (v. 1-12, 13-27, 28-38, 39-54) présentent en effet des superpositions et des références constantes les unes aux autres. Pernette du Guillet semble tisser le *textus* poétique toujours en cachant en filigrane des sens cachées, des allusions doctes ou des références occultées aux sections successives. Ainsi, si la première impression de lecture de la section initiale nous suggère l'image de l'écolière fidèle et chaste, une analyse plus approfondie pourrait révéler une « anticipation » de la transgression opérée par Pernette du Guillet dans les sections successives, sous la forme d'une ironie cachée.

1.1.2 Mettre en acte son propre désir, entre séduction et purification

Comme nous l'avons précédemment annoncé, l'épisode mythologique principal à l'intérieur de l'élégie XLIII est celui de Diane au bain. Ce dernier commence à faire son apparition bien avant que le nom de la déesse soit mentionné explicitement : si l'attitude de la poétesse commence à se modifier et à laisser la place à une légère ironie dissimulée, Pernette du Guillet introduit également des références subtiles qui préparent le lecteur à la réinterprétation du mythe, faisant preuve d'une composition poétique harmonieuse et travaillée. Ainsi, le *decrecendo* du panthéon grec (« Apollo, Muses, et Nymphes maintes ») nous apparaît fluide et naturel dans des vers qui préparent un contexte propice à décrire le bain de Diane. Selon le mythe ovidien, Diane se plonge dans les eaux du ruisseau en se croyant à l'abri, entourée de ses nymphes, dans un espace de retrait et de confiance. Or, dans le poème de Pernette du Guillet, ces figures féminines ne constituent plus seulement une présence protectrice, mais deviennent les éléments symboliques d'une transition identitaire : elles forment le

¹⁹ Voir Pernette du Guillet, *Rymes*, éd. Christian de Barataud, *op. cit.*, p. 112.

cadre dans lequel la poétesse opère sa métamorphose imaginaire en Diane, inscrivant ainsi son texte dans une atmosphère marquée par l'allusion mythologique. Le lien de sororité, pourtant central dans la version ovidienne, s'estompe ici au profit d'un climat onirique et intérieur. « Si elle fait le don gratuit de sa nudité, c'est qu'elle se croit protégée par la présence imaginaire de ses sœurs les nymphes », nous explique Paul Ardouin, en saisissant efficacement la nature chimérique de ces figures féminines²⁰. Nous remarquons dès lors que l'ambiance onirique esquissée dès l'ouverture de l'élégie continue de diffuser son influence jusque dans cet épisode, révélant la structure subtilement entrelacée du poème et témoignant d'une grande maîtrise formelle.

Cependant, cette lecture de Paul Ardouin appelle une réserve : peut-on réellement parler d'un "don gratuit", tel qu'était le bain de Diane chez Ovide, où la déesse ignore complètement le regard indiscret d'Actéon ? Une telle affirmation mérite d'être interrogée. Pour en juger pleinement, il convient de poursuivre l'analyse du texte.

Là quand j'aurois bien au long veu son cours,

Je le lairais faire appart ses discours :

15 Puis peu à peu m'escarterois

Et toute nue en l'eau me gecterois :²¹

Nous sommes désormais plongés dans l'espace fictif de l'élégie, constamment rappelés à la rêverie ludique que Pernette met en scène à travers une utilisation récurrente des conditionnels. La poétesse se laisse emporter par son imagination et offre au lecteur un aperçu de la potentialité de la scène : dans ce décor imaginaire, l'élément potentiel dévient réalité et le « don gratuit » se métamorphose en geste assumé de séduction. Cela ne serait pas possible si la poétesse ne prenait pas ses distances par rapport au maître ; voici pourquoi le vers 13 se présente comme un moment de transition et de changement. Pernette termine le vers par un mot ambigu par sa nature polysémique : le sens du mot « cours » évoque avant tout le cours d'une rivière, renforçant encore une fois le réseau sémantique de l'eau présent dans toute l'élégie. Cependant, le mot est appliqué à un être vivant, au maître, et il est ainsi fort probable que le sens à retenir glisse vers le terme « conduite » ou « comportement ». À ce propos, Gisèle Mathieu Castellani considère aussi le sens d'« enseignement », qu'elle justifie à travers la rime « cours/discours ». Selon elle, la rime « incite à imaginer dans cette petite scène un

²⁰ Paul Ardouin, *Pernette du Guillet, L'Heureuse Renaissance, Miracle de l'Amour, de la Lumière et de la Poésie*, Paris, Librairie Nizet, 1991, p. 32.

²¹ Pernette Du Guillet, *Rymes, op. cit.*, p 153-154.

croquis présentant un “maître”, faisant leçon à l’écolière même en ces lieux idylliques, plus propices aux jeux amoureux qu’aux spéculations philosophiques »²².

En effet, cette hypothèse pourrait davantage mettre en évidence le contraste entre son passé de disciple et le moment où, au vers suivant, elle décide désormais de s’éloigner de son maître. À l’intérieur de ce cadre mythologique, Pernette aurait bien pu se représenter en nymphe disciple d’Apollon (alter-égo de Maurice Scève à l’intérieur des *Rymes*) : pourtant, elle choisit Diane, sœur jumelle du dieu et, donc, son égale²³. D’ailleurs, il n’est pas anodin si cette élégie-rêverie est un véritable triomphe du mode optatif et du temps conditionnel. La rêverie potentielle amène la poétesse à une séparation physique et nette de son maître, en révélant ainsi son intention de se dégager définitivement de l’œuvre de Maurice Scève et en montrant son souhait de faire œuvre à part, de prendre style à part. Dès lors, il devient compréhensible que Paul Ardouin attribue à Pernette du Guillet le titre de « heureuse Renaissance » dans son essai homonyme : l’eau de la “clere fontaine” du vers 16 symbolise ici le motif de la régénérescence et de la résurrection. En ce moment précis de l’élégie, l’identification avec Diane commence à se montrer, en marquant une émancipation artistique et spirituelle.

En outre, cette scène présente le même symbolisme que celui du baptême chrétien, mais avec la finalité de renaître en tant que déesse païenne ; le tout, en exploitant aussi une longue tradition littéraire qui, d’Ovide à Pétrarque, touche à « la thématique de la vue interdite et du regard qui tue ; [ainsi que] le tabou de la virginité, redoublé par le tabou de la nudité »²⁴. Pernette s’inspire ainsi du décor ovidien du mythe, mais elle emprunte la modalité d’expression de la chanson XXIII du *Canzoniere*. Pétrarque est d’ailleurs l’un des premiers poètes à s’identifier lui-même à un personnage du mythe : une lecture rapide des vers 147 et 148, « I’ seguì tanto avanti il mio desire/ch’un dí cacciando sí com’io solea », révèle une première identification de Pétrarque à Actéon. Le chasseur malheureux devient ici une métaphore pour exprimer et amplifier les peines de l’amant, puni pour son désir excessif²⁵. Tout comme dans le *Canzoniere*, le point de vue de Pernette est mis en évidence dès le premier vers : or, sa prise de parole porte le marqueur évident de l’écriture féminine, qui, par sa nature, modifie profondément le *topos* de la scène de métamorphose, maintenant racontée et rêvée au féminin. Toujours narrée par la poésie masculine et souvent peuplée d’images violentes de mutilation, de dislocation du corps et de perte de soi, la scène en question empêchait

²² Gisèle Mathieu-Castellani, *La Quenouille et la lyre, op. cit.*, p. 131.

²³ Dans la fiction mythologique de l’élégie XLIII, la seule identification mythique est celle de Pernette à Diane : Maurice Scève n’est qu’un poète au service d’Apollon et des neuf Muses. Pour une identification du poète avec le dieu Apollon, voir l’épigramme IV.

²⁴ Gisèle Mathieu-Castellani, « Parole d’Echo? Pernette au miroir des *Rymes* », *L’Esprit Créateur*, vol. 30, 1990, p. 66.

²⁵ Voir Francesco Petrarca, *Canzoniere*, éd. Paola Vecchi Galli, *op. cit.*, p. 151, v. 147-151.

traditionnellement l'union charnelle des amants. Au contraire, Pernette opère un renversement considérable : dans son élégie, c'est bien la poétesse qui assume le rôle de séductrice, s'exprimant à la première personne de façon active. La métamorphose se transforme ici en un songe apaisé, presque lumineux, où s'exprime, avec une ingénuité désarmante, le désir profond d'une prise de pouvoir sur soi-même, d'une maîtrise douce et assumée de sa propre identité en devenir ²⁶.

La "féminisation" de la métamorphose opérée par Pernette du Guillet ne se limite pas à inverser la perspective de la narration : il subsiste certainement une différence considérable entre la manifestation de Diane en tant que vierge cruelle, et la posture de la jeune poétesse lyonnaise.

Mais je voudrois lors quant, et quant avoir
Mon petit Luth accordé au devoir,
Duquel ayant congneu, et pris le son,
20 J'entonnerois sur luy une chanson
Pour un peu veoir, quelz gestes il tiendroit : ²⁷

Les différences avec le modèle ovidien sont bien évidentes ; Ovide considère le défaut d'Actéon comme un *crimen fortunae*, une occasion malheureuse sur laquelle le poète insiste explicitement dans l'épisode : « Mais à bien chercher, c'est un grief de la Fortune, non un crime que l'on trouvera chez lui ; en effet, quel crime comporte une méprise ? »²⁸. Ainsi, si la déesse se met en colère à cause de la transgression d'Actéon, Pernette souhaite attirer l'attention de Scève, entonnant « sur luy » une chanson pour voir « quelz gestes il tiendrait »²⁹. La thématique de la vue interdite présente dans la tradition littéraire du mythe est exploitée par la poétesse à son avantage, puisque « c'est bien [Pernette] qui provoque le regard du poète qu'elle interpelle de son chant, curieuse du comportement qui va être le sien »³⁰. L'épisode narratif de séduction incorpore certains éléments sensoriels qui concourent à la tension de la scène, qui atteint son point culminant au moment où l'élégie est le plus fidèle au mythe originel. Pernette-Diane, bien consciente de la portée érotique de ses gestes, se jette tout d'abord « toute nue » dans l'eau, en recherchant le regard du maître. Successivement, la tentation du regard s'accompagne de la tentation auditive et musicale ; enfin, ce sera toujours la figure féminine

²⁶ Voir Gisele Mathieu-Castellani, « Parole d'Echo? Pernette au miroir des *Ryme s* », *op. cit.*

²⁷ Pernette Du Guillet, *Rymes*, *op. cit.*, p 154-155.

²⁸ Ovidio, *Metamorfosi*, éd. Nino Scivoletto, Novara, UTET, 2013, p. 138, v. 138-140. Traduit par nos soins.

« At bene si quaeras, Fortunae crimen in illo, non scelus invenies; quod enim scelus error habebat? »

²⁹ L'expression « sur luy » pose une possible incertitude grammaticale : le pronom personnel « luy » pourrait être référé à Scève, mais aussi au luth, puisque l'on chante sur ses notes musicales. Ce qui éclaircit le doute est sûrement le pronom personnel sujet « il » au vers successif, qui fait très probablement référence à l'ami.

³⁰ Pierre Martin, « De Maurice Scève à Pernette du Guillet, ou le jeu d'Actéon », *op. cit.*, p. 52.

à déterminer les règles du jeu, jusqu'à déterminer à quel moment l'amant aura transgressé l'accord implicite. La poétesse dispose ainsi d'arts de séduction différents, qui se déploient à travers les cinq sens (et en particulier, par la vue et l'ouïe), mais aussi à travers le texte lui-même : parce qu'au fond, aux yeux de Scève, quelle stratégie de séduction serait plus efficace que l'habileté et la finesse poétique dont Pernette fait preuve ? La poétesse nous semble ainsi suggérer un parallélisme entre expression musicale et habileté d'écriture : le luth qu'elle joue dans l'élégie (un instrument que Pernette jouait savamment dans sa vraie vie) et avec qui elle attire l'amant devient ici une métaphore de l'écriture. Du reste, dans le cadre fictif de l'élégie, c'est le sentiment d'amour qui pousse la poétesse à jouer de la musique ; l'ami devient ainsi le prétexte pour la création tout comme le prévoyait le modèle pétrarquiste.

En poursuivant la lecture, un adversatif fort marque l'ouverture de la section suivante, annonçant un changement imminent dans la technique de la séduction féminine :

Mais si vers moy il s'en venoit tout droict,
Je le lairrois hardyement approcher :
Et s'il vouloit, tant soit peu, me toucher,
25 Luy gecterois (pour le moins) ma main pleine
De la pure eau de la clere fontaine,
Luy gectant droict aux yeulx, ou à la face.³¹

La poétesse rédige les quatre premiers vers de ce passage avec deux constructions hypothétiques de l'irréel du présent : à l'intérieur de la fiction narrative, elle semble communiquer une prise de distance ultérieure par rapport au cadre déjà fortement hypothétique conçu jusqu'à là. Il s'agit bien d'un choix prudent de sa part, puisqu'au moment où elle suit de la manière la plus fidèle le mythe de Diane et Actéon, la scène se charge aussi d'une forte touche érotique. La tension de ces vers semble s'accroître depuis le moment de l'immersion de Pernette dans l'eau : or, Pernette du Guillet semble reprendre soudainement le rôle de déesse de la chasteté, après avoir attiré l'attention de l'ami au moyen de plusieurs stratagèmes de séduction.

Ce passage, quoique réduit, est assurément le plus fidèle à la source latine. Certes, aucune trace de la colère ovidienne n'est présente chez la poétesse ; à peine un soupçon de honte, qui apparaît plutôt comme le résultat de la manipulation soigneusement orchestrée et adressée à Scève, plutôt que comme un sentiment sincère de *pudicitia* féminine. Pourtant, l'utilisation des adverbes et les

³¹ Pernette Du Guillet, *Rymes, op. cit.*, p 155.

reformulations, comme « hardyment », « tant soit peu » ou « pour le moins » évoquent l'attitude de Pernette qui, au tout début de l'élégie, se disait « accompagnée d'honnesteté » : désormais, après avoir montré ses stratégies de séduction, l'effet obtenu est inévitablement ironique. Comme dans le passage précédemment cité, la poétesse se positionne toujours à la limite entre deux discours différents et opposés.

Ainsi, « protégée » par la construction hypothétique qui domine l'élégie, la poétesse semble dédaigner les attentions de l'amant, surtout si elles sont de l'ordre tactile, le sens le plus matériel et le plus dégradé selon la philosophie néoplatonicienne à laquelle Pernette adhère explicitement à l'intérieur des *Rymes*³². De même que l'allusion au mythe, qui se manifeste de manière subtile le long de l'élégie avant d'être évoquée explicitement, la philosophie néoplatonicienne est présentée d'abord par des allusions indirectes, comme dans ce cas. Au moment même où Pernette commence à se placer dans le sillage néoplatonicien, elle continue à réinterroger le pétrarquisme dans une démarche qui consiste à confronter ces deux traditions (l'une littéraire, l'autre philosophique), pourtant souvent perçues comme difficilement conciliables. Voici un exemple : bien que dans les vers 25 et 26 la poétesse refuse explicitement les attentions « charnelles » de l'amant, elle le fait à travers une citation de la chanson XXII du *Canzoniere*. Dans cette composition, Pétrarque fait allusion à une probable tentative de vengeance de la part de la dame, au moment où elle jette de l'eau sur le visage du poète³³. En effet, la réaction de Pernette semble inexplicablement vindicative, après avoir séduit l'ami à travers la vue et le chant.

Revenons en arrière pour nous attarder à présent sur l'élément liquide, dont la portée symbolique mérite d'être interrogée. La poétesse exerce un contrôle absolu sur la scène à travers l'élément de l'eau : celui-ci est un thème récurrent et polymorphique dans la poésie de Pernette, et l'élégie XLIII n'est pas en reste. À l'intérieur de l'élégie, l'eau de la « clere fontaine » est avant tout une source de fraîcheur qui annonce la régénération ; elle devient par suite l'eau baptismale, porteuse d'une nouvelle naissance en déesse mythologique. Au vers 26, elle se charge d'une nouvelle valence, mise en évidence par la redondance lexicale autour du thème de la limpidité : « de la pure eau de la

³² Voir Pierre Martin, « De Maurice Scève à Pernette du Guillet, ou le jeu d'Actéon », *op. cit.*

³³ Francesco Petrarca, *Canzoniere*, éd. Paola Vecchi Galli, *op. cit.*, p. 151, v. 152-155.

«Io, perché d'altra vista non m'appago,
stetti a mirarla: ond'ella ebbe vergogna;
et per farne vendetta, o per celarse,
l'acqua nel viso co le man' mi sparse.»

Afin de faciliter la lecture, voici la traduction du texte de Pétrarque selon l'édition française de référence : Pétrarque, *Canzoniere*, *op. cit.*, p. 42. « Moi, qui ne suis heureux que de ce seul aspect, je m'arrêtai à la contempler : sa pudeur s'en émut, et, pour se venger ou bien pour se cacher, elle me fit avec sa main jaillir l'onde au visage.»

clere fontaine”³⁴. Aucune transgression d’ordre tactile (qui précéderait la consommation de l’acte charnel) ne sera tolérée, faute de quoi le coupable recevra un jet d’eau « droict aux yeulx, ou à la face » : ici, l’eau acquiert une fonction purificatrice et morale.

Et pourtant, le lecteur est poussé à s’interroger sur le lien qui subsiste entre la transgression perpétrée avec les doigts et la punition réservée aux yeux. Puisqu’il ne s’agit plus, comme c’était le cas dans le mythe, de punir un regard indiscret (cela serait peu logique de la part de la poétesse, responsable consciente de la tentation), pour quelle raison la vue de l’ami serait-elle punie ? Afin d’y répondre, considérons encore une fois, dans notre analyse, l’importance de l’élément pétrarquiste. Nous voudrions évoquer la permanence du motif des yeux à l’intérieur de la poésie de Pétrarque, en tant que premier contact avec l’amour et la lumière émanée par Laure : or, Pernette semble vouloir éteindre le feu amoureux de l’ami-poète avec un jet d’eau. En réalité, ce qui pourrait être interprété comme un refus de l’interaction amoureuse de la part de la poétesse est plutôt une espèce de réécriture dans la réécriture. Selon Pierre Martin, « si Pernette tient à conserver les yeux alors que c’est la main qui doit être punie [c’est] parce que le jet de l’eau peut constituer un parfait substitut au rayon du regard »³⁵. Nous comprenons ainsi la nature profonde de cette élégie : elle n’est pas seulement une réécriture du mythe de Diane, mais aussi une réinterprétation du paradigme pétrarquiste qui a contribué à la formation poétique de Pernette. Désormais, l’insistance de la poétesse sur l’eau jetée « droict aux yeulx » prend tout son sens : il s’agit d’un double du regard porteur de la *fascinatio* amoureuse. Le sujet féminin n’incarne pas simplement la dame dédaigneuse des attentions de l’amant, mais surtout une nouvelle poétesse qui, pour la première fois dans cette élégie, se démarque de l’exemple de son maître Pétrarque en proposant une réécriture alternative.

Sans aucun doute, il y a aussi un autre maître, auteur du premier *Canzoniere* français, qui peut être évoqué à l’intérieur de ces vers, d’autant plus que nous retrouvons une référence explicite à sa poésie. Le rayon du regard, substitué par le jet d’eau « droict aux yeulx », rappelle la « poignant’ veue/ perçant Corps, Cœur, & Raison despourveue » des vers de Maurice Scève : le faisceau (du regard de l’amant, ou le jet liquide) perce la matière pour représenter un nouveau type d’interaction amoureuse³⁶. Dans ce passage, la poétesse manie et manipule un thème majeur du recueil de Scève, en le métamorphosant en jet d’eau purificateur. De cette manière, Pernette réinterprète en même temps un *topos* scévien typiquement pétrarquiste : le regard, moteur et vecteur de l’amour charnel. La poétesse, en détournant ce *topos*, invite son maître à s’en écarter pour embrasser au contraire un

³⁴ Voir à ce propos Theodore Antony Perry, « Pernette du Guillet’s poetry of love and desire », *Bibliothèque d’Humanisme et Renaissance*, Vol. 35, 1973, p. 259-271.

³⁵ Pierre Martin, « De Maurice Scève à Pernette du Guillet, ou le jeu d’Actéon », *op. cit.*, p. 52.

³⁶ Maurice Scève, *Délie : Objet de plus haute vertu*, éd. Françoise Joukovsky, Paris, Classiques Garnier, 2012. p. 7.

idéal d'amour plus pur, d'inspiration nettement néoplatonicienne. En effet, à l'intérieur de cette élégie, l'eau est bien plus qu'un simple reflet de la lumière du regard ; elle assume une valence double selon Paul Ardouin :

la fonction purificatrice de l'eau à l'égard du désir charnel et, aussi, du pouvoir de rénovation et résurrection de l'élément liquide, car la volonté de Pernelle est de transformer son poète, trop humainement amoureux, en un être nouveau entièrement soumis à sa volonté platonicienne³⁷.

Le refus de Pernelle de l'exemple pétrarquiste, toutefois, est toujours partiel. Nous avons essayé de montrer dans quelle manière la poésie de Pernelle du Guillet ne peut pas être simplifiée et à plus forte raison être réduite à l'adhésion à un seul mouvement littéraire, philosophique et poétique. Au contraire, l'élégie XLIII se positionne à l'intersection de plusieurs courants : cela est perceptible dans la pluralité d'interprétations qui s'entrecroisent sans jamais s'embrouiller, pour enfin constituer le tissu, le *textus*, poétique. Comme en d'autres occasions, le discours de Pernelle du Guillet est au moins double, voire multiple. De cette manière, au moment où elle est le plus fidèle à la tradition mythologique ovidienne et où la métamorphose en Diane est désormais complétée, elle revêt pleinement les attributs de la poétesse consciente et raisonnable. Cela lui permet aussi de faire référence à ses modèles majeurs, ceux de Pétrarque et de Scève, sans renoncer à sa propre individualité, désormais affermie grâce à la réécriture du mythe.

³⁷ Paul Ardouin, *Pernelle du Guillet, L'Heureuse Renaissance, Miracle de l'Amour, de la Lumière et de la Poésie*, op. cit., p. 32.

1.2 : Devenir Diane, ou une poétique de la métamorphose et de la légitimation chez Pernette du Guillet

1.2.1 Stratégies de réécriture entre héritage mythologique et subversion pétrarquiste

Il est évident que la mise en relief de la figure de Diane, ainsi que l'identification mythique de Pernette à la déesse, modifient profondément l'équilibre narratif de l'épisode d'Actéon tel que le présentait Ovide. Si dans les *Métamorphoses* la confrontation entre la déesse et Actéon structure immédiatement le récit, Pernette du Guillet opère un déplacement significatif de cette dynamique en reléguant la figure du chasseur au second plan. Aucune référence explicite au personnage du chasseur n'apparaît avant la seconde moitié de l'élégie, ce qui bouleverse la hiérarchie des personnages et redistribue les enjeux symboliques du mythe. Le héros masculin, dont la métamorphose tragique constitue le point culminant du récit ovidien, n'intervient véritablement qu'au vers 29 de l'élégie XLIII, soit bien après l'instauration d'un univers poétique dominé par la présence de Diane. En outre, la déesse éclabousse de l'eau vers le chasseur dans l'épisode latin, en « ajoutant les mots annonciateurs du futur désastre » et ainsi le maudissant³⁸. La métamorphose s'opère grâce à la parole de la déesse, une parole divine capable d'anéantir la parole humaine ; or, dans un poème plus subjectif comme celui de Pernette du Guillet, il sera nécessaire de nuancer et atténuer l'énonciation. Par ailleurs, en même temps, il convient d'interroger la portée de cette stratégie d'effacement partiel d'Actéon et de son rôle dans le processus d'autolégitimation poétique de Pernette du Guillet.

Où qu'alors eust l'onde telle efficace
De le pouvoir en Acteon muer,
30 Non toutesfois pour le faire tuer,
Et devorer à ses chiens, comme Cerf :
Mais que de moy se sentist estre serf,³⁹

La tension narrative atteint son acmé dans l'évocation optative des vers 28 et 29 : dans la fiction du souhait de Pernette, « l'onde » se charge encore une fois du double pouvoir de purification et de transformation. C'est ainsi que, à l'intérieur de la fiction poétique, la poétesse se réapproprie le

³⁸ Ovidio, *Metamorfosi*, éd. Nino Scivoletto, *op. cit.*, p. 140, v. 191. « addidit haec cladis praenuntia verba futurae ». Traduit par nos soins.

³⁹ Pernette Du Guillet, *Rymes*, *op. cit.*, p 155.

mythe de métamorphose : par rapport au texte ovidien, ce n'est pas une transmutation animale (de la forme humaine d'Actéon à celle d'un cerf) qui se met en place, mais plutôt une transformation du plan réel à celui de la fiction. Cette métamorphose puissante permet d' "en Actéon" muer l'ami poète, lui permettant ainsi de franchir l'espace poétique de l'épigramme et d'accéder à l'espace de la fable mythologique en tant que personnage. Dans ce passage, les lecteurs garderont à l'esprit le modèle ovidien mais encore plus les vers de Pétrarque, un des premiers poètes à se réapproprier le mythe pour s'y inscrire à l'intérieur en tant qu'Actéon⁴⁰.

Io, perché d'altra vista non m'appago,
 stetti a mirarla: ond'ella ebbe vergogna;
 et per farne vendetta, o per celarse,
 155 l'acqua nel viso co le man' mi sparse.
 Vero dirò (forse e' parrà menzogna)
 ch'i' sentí' trarmi de la propria imago,
 et in un cervo solitario et vago
 di selva in selva ratto mi trasformo:
 160 et anchor de' miei can' fuggo lo stormo.

Toutefois, une telle image de subversion développée par la poétesse requiert une formulation attentive et modérée : même dans la protection de l'espace narratif, garantie par l'utilisation constante des structures hypothétiques, la figuration de la jeune poétesse en Déesse et de l'Ami-maître en simple chasseur pourrait apparaître excessivement subversive. Pour cette raison, Pernette amorce le vers 30 avec un fort adversatif, « Non toutesfois », dans l'intention de se distancier de la tradition mythologique: puisque Pernette rejette certains traits de la déesse (en particulier, la cruauté qu'elle réserve à Actéon dans le mythe) l'Ami-Actéon ne subira pas le même destin que le chasseur.

Quelle est alors la « punition » que lui réserve Pernette ? La poétesse dédie cinq vers entiers (v. 32-36) à l'explication de l'assujettissement qu'elle destinerait à l'ami : il s'agit encore d'une construction optative lorsqu'elle souhaite « que de moy se sentist estre serf ». Les vers 31 et 32

⁴⁰Francesco Petrarca, *Canzoniere*, éd. Paola Vecchi Galli, *op. cit.*, p. 151, v. 152-160. Afin de faciliter la lecture, voici la traduction du texte de Pétrarque selon l'édition française de référence : Pétrarque, *Canzoniere*, *op.cit.*, p. 42. «Moi, qui ne suis heureux que de ce seul aspect, je m'arrêtai à la contempler : sa pudeur s'en émut, et, pour se venger ou bien pour se cacher, elle me fit avec sa main jaillir l'onde au visage. Ce que je vais dire est vrai, et pourra cependant paraître mensonger ; c'est que je me sentis retirer de ma propre figure et que je fus transformé en un cerf errant et solitaire, traqué de forêt en forêt, et encore il me faut fuir les abois menaçants de mes chiens.»

constituent la véritable acmé de l'élégie, un passage innovant s'exprimant à travers une paronomase, mise à la rime, entre « cerf » et « serf ». Pernette-Diane métamorphose pour la deuxième fois l'Ami : la première transformation le faisait devenir un personnage mythique ; la seconde en fait un serf, tel un amant courtois au service de la dame. Par équivoque et paronomase, « elle dynamite la lecture spirituelle non pas en inversant, mais en pervertissant le signe. Elle réussit à revenir au plus près de l'esprit du mythe, mais en saborde la lettre en faisant finalement de la métamorphose un changement de phonème, une transformation de mot. »⁴¹. Pernette du Guillet garde sûrement à l'esprit le modèle de Pétrarque, qui fait de sa Laura non seulement une allégorie de la gloire poétique mais aussi un divertissement linguistique : l'élégie de Pernette pourrait être considérée aussi comme une adaptation de la chanson de Pétrarque et du matériau mythologique. En somme, « la réinstauration de Diane dans l'allusion mythologique marque le retour de [...] l'amour humain et le désir », exprimée dans ces vers comme une espèce de fantasme féminin de possession »⁴².

Il serait cependant erroné de considérer l'élégie XLIII comme un triomphe de l'amour charnel : dès le premier épisode de séduction orchestré par Pernette, le poème passe d'une tentation physique à une tentation plus intellectuelle et morale (les deux ayant le même objectif, la subordination de l'amant). De même que la tentation physique est surmontée sans danger, cette autre tentation, plus sérieuse, doit également être résistée⁴³. Comme l'on peut observer, c'est tout à fait le contraire : à travers cette évocation fantasmatique, la poétesse semble guider l'Ami vers une échelle néoplatonicienne de purification spirituelle. Voici une nouveauté de la réécriture de Pernette : il ne s'agit pas simplement de se représenter en Diane vengeresse et toute-puissante, mais de récuser un mythe de transgression pour le convertir en mythe d'ascèse spirituelle⁴⁴. La nature composite de cette élégie se manifeste encore une fois, en provoquant la fusion harmonieuse entre des instances apparemment contradictoires (notamment, les résonances pétrarquennes et les références à la philosophie néoplatonicienne). Ou plutôt, pour être plus précis, à l'emploi des premières afin de conduire l'Ami et le lecteur vers la seconde.

La poétesse semble initier le lecteur à la philosophie néoplatonicienne à travers un asservissement de l'amant que l'on pourrait définir « pétrarquiste » : nous assistons ici à une anticipation du message final de l'élégie, c'est-à-dire la révélation d'une voix poétique qui adapte plusieurs courants littéraires et philosophiques et parvient à s'affirmer de manière autonome. Le sens final de l'élégie XLIII se montre ainsi en filigrane ; en fait, une telle multiplicité interprétative est

⁴¹ Pierre Martin, « De Maurice Scève à Pernette du Guillet, ou le jeu d'Actéon », *op. cit.*, p. 54.

⁴² *Ibid.*, p. 53.

⁴³ Voir Gillian Jondorf, « Petrarchan Variations in Pernette Du Guillet and Louise Labé », *op. cit.*, p. 770.

⁴⁴ Voir Pierre Martin, « De Maurice Scève à Pernette du Guillet, ou le jeu d'Actéon », *op. cit.*, p. 54.

tout à fait cohérente avec la richesse et la pluralité qui accompagnent la transmission des mythes et des figures mythologiques. La déesse Diane en est un exemple idéal, puisque son imaginaire complexe l'évoque parfois en vierge protectrice des accouchements, parfois en impitoyable déesse de la chasse ou en divinité de la trinité lunaire. Pernette se sert ainsi de cette richesse mythologique en la tissant à l'intérieur de son poème : dans cet épisode, par exemple, elle choisit de ne pas conserver l'instance de châtement. À cet égard, Pierre Martin a bien illustré la maîtrise de Pernette du Guillet quant au traitement de la figure de Diane :

Il n'était pas question de conserver les deux divinités dans leur rôle mythologique d'instances de punition, puisqu'il s'agissait précisément d'illustrer par les mythes cynégétiques l'ambivalence fondamentale de la beauté et la possibilité de transformer le désir de la chair en désir de connaissance – possibilité de recouvrer « le bien du mal ».⁴⁵

Continuons l'analyse de l'élégie pour observer le développement final de cette double transmutation, de la poétesse en déesse et de l'ami en serf :

Et serviteur transformé tellement,
Qu'ainsi cuydast en son entendement,
35 Tant que Dyane en eust sur moy envie,
De luy avoir sa puissance ravie.
Combien heureuse, et grande me dirois !
Certes Deesse estre me cuyderois.⁴⁶

Pernette insiste sur cette transformation à travers l'emploi du un redoublement synonymique très fréquent à la Renaissance : le lecteur a désormais compris que l'état de *servitudo* est loin d'être une métamorphose corporelle mais plutôt d'ordre moral et psychologique, comme l'explique le vers 34, « Qu'ainsi cuydast en son entendement ». Certes, le verbe *cuyder* assume une nuance particulière dans ce contexte : « ce verbe connote [...] la croyance erronée, l'illusion. Il ne s'agit plus d'être “serviteur” en paroles, mais de s'en pénétrer l'esprit et de se croire tel, après avoir éprouvé la toute-puissance de la métamorphose (**voir** v. 32 : *se sentist*) »⁴⁷. Cette métaphore mentale se révèle dans toute sa puissance, au point de provoquer la jalousie de la déesse Diane elle-même, à qui Pernette parviendrait même à ravir les pouvoirs⁴⁸. Outre à cette première interprétation du vers 36, il faut

⁴⁵ *Ibid.*, p. 53-54.

⁴⁶ Pernette Du Guillet, *Rymes*, *op. cit.*, p. 155.

⁴⁷ Pernette du Guillet, *Rymes*, éd. Christian de Barataud, *op. cit.*, notes à la page 113-114.

⁴⁸ Envie, ici, dans son sens latin d'*invidia* : Pernette susciterait la colère de Diane, en transformant l'ami en cerf/serf comme l'avait fait la déesse dans le mythe originel.

également ajouter que l'adjectif possessif « sa » n'évoque pas simplement « le pouvoir métamorphique de Diane, transféré de la déesse à la baigneuse pour la gloire de l'une, la honte de l'autre, mais cette “puissance ravie” est aussi celle du poète, ravi à Apollon et aux Muses, celle du maître, devenu écolier aux jeux de l'amour et du hasard, et peut être encore celle de l'amant, frappé d'impuissance »⁴⁹. En somme, Pernette n'a assurément pas besoin de s'appuyer sur les tentations de la chair pour aboutir à un développement audacieux, rêvant de ravir la puissance à son maître. N'y aurait-il pas une touche de *hybris* dans la parole de la poétesse, à se représenter si métamorphosée et puissante ? Sans aucun doute, si elle ne précisait pas son attitude au vers successif.

En effet, à la suite de ce rêve impertinent, la poétesse recourt à l'ironie pour mettre à distance son propre propos, au point que Gisèle Mathieu-Castellani se demande si elle n'est pas en quelque sorte effrayée par sa propre audace : ce dont on peut être certain, en revanche, c'est l'habileté de Pernette à moduler et nuancer subtilement sa parole. De ce fait, le vers 37 se présente comme emphatique et légèrement pléonastique, en inscrivant la forme exclamative dans une structure hypothétique pour désamorcer la tension narrative. Une fois l'acmé narrative dépassée, c'est la poétesse elle-même qui annonce explicitement sa transformation en Diane, alors qu'elle avait progressivement révélé sa métamorphose à travers la construction du cadre du poème et par ses actions. Désormais, le lecteur a assisté aux différentes manipulations opérées sur le thème de la métamorphose : à partir de la transformation animale d'Ovide, Pernette en conçoit une qui est essentiellement psychologique et rêvée. Quant à sa propre métamorphose en déesse, la poétesse la dissémine le long de l'élégie, en jouant librement avec les multiples attributs de Diane.

Une fois la métamorphose pleinement assumée de la part de Pernette, le lecteur est poussé à se poser une autre question : de quelle manière la métamorphose finale de Pernette du Guillet se manifeste-t-elle ? C'est bien la clôture finale de cette section de l'élégie qui nous l'explique. « Certes Deesse estre me cuyderois », précise Pernette au vers 38, non sans une touche d'ironie. Le verbe « cuyder » nous renvoie encore une fois à une dimension entièrement psychologique, telle que celle qui engloutit l'Ami dans sa métamorphose serviable.

Ce sont deux transmutations qui habitent pleinement le royaume de l'imaginaire et du désir inavoué, évoquant encore une fois l'atmosphère onirique du début de l'élégie. Le vers 38, en particulier, émerge maintenant comme une des révélations qui fondent et structurent le poème : la poétesse s'autoproclame une divinité et s'élève au même rang du dieu de la poésie lui-même, Apollon, face aux muses comme témoins. Ainsi, si l'on dépasse la frontière du mythe et on s'arrête sur les implications psychologiques du sujet poétique, la métamorphose psychologique en déesse n'est

⁴⁹ Gisèle Mathieu-Castellani, *La Quenouille et la lyre*, op. cit., p. 133.

qu'une manifestation d'une claire prise de conscience auctoriale de la part de Pernette du Guillet : pour quelques vers, la voix chétive de la jeune poétesse émerge complètement renouvelée, assurée et indéniable.

1.2.2 De la domination amoureuse à la réconciliation poétique

L'élégie XLIII s'approche de sa conclusion et le ton de la poétesse s'apprête à changer radicalement : cela devient évident dès le vers 39, qui ouvre cette section par un adversatif très fort. C'est une technique discursive déjà employée au vers 22 (« Mais si vers moy il s'en venoit tout droict »), qui annonce un changement imminent et soudain dans l'expression poétique.

Mais pour me veoir contente à mon désir,
40 Vouldrois je bien faire un tel desplaisir

A Apollo, et aussi à ses Muses

De les laisser privées, et confuses

D'un, qui les peult toutes servir à gré,

Et faire honneur à leur hault chœur sacré ?

45 Ostez, ostez, mes souhaitz, si hault point

D'avecques vous, il ne m'appartient point.⁵⁰

Une section plus introspective, qui se développe sous forme d'une longue interrogation allant jusqu'au vers 44, nous accompagne à la fin de l'élégie. Au vers 39 nous rencontrons un concept clé de la poésie de Pernette du Guillet, celui du contentement ("pour me veoir contente"). Dans ce vers, le terme en question est employé comme un synonyme de satisfaction, comme si la poétesse reconnaissait la nature égoïste de son désir. Cette constatation ouvre la voie à une réflexion plus ample, dans laquelle la poétesse fait prévue d'une prise de conscience particulièrement digne d'intérêt. Le contraste avec la section précédente, au ton léger et ironique, est évident : à partir du vers 39 la poétesse semble retracer ses propres pas dans une palinodie qui occupe six vers entiers. Elle semble jouer la contrition lorsqu'elle insiste sur la nature fautive de son désir, qui cause « un tel desplaisir » au dieu Apollon et son entourage : les Muses se montreraient même confuses (dans le sens de perturbées) par une telle perte. Ensuite, dans le but de glorifier les capacités poétiques de

⁵⁰ Pernette Du Guillet, *Rymes, op. cit.*, p. 156.

l'Ami (et peut être de s'éloigner aussi des thématiques traitées dans la section précédente), elle illustre l'habileté poétique de son amant, humble serviteur des Muses et capable de les honorer avec ses compositions. Du reste, ce n'est pas un hasard si Pernette du Guillet emploie l'expression « servir à gré » : le verbe traduit une parfaite harmonie entre la volonté des Muses et celle du poète, mettant ainsi en lumière une forme d'asservissement de Maurice Scève non plus sous l'emprise de sa dame, mais sous l'autorité inspiratrice des Muses. Du reste, la poétesse même laisse entendre qu'il s'agit de l'unique forme d'asservissement acceptable et légitime.

Ce vers semble se charger d'une interrogation indirecte de la part de Pernette : serait-elle capable de rivaliser avec les Muses elles-mêmes, pour réclamer Scève comme serf ? La réponse est négative, et Pernette semble prendre de plus en plus conscience de ses limites. Aucune ressemblance avec la nouvelle et puissante Diane telle qu'elle nous avait été présentée au milieu de l'élégie. Au contraire, elle prend ses distances à l'égard de ses mêmes souhaits : comme réveillée du songe de domination mythologique, la poétesse reconnaît la fatuité de son désir. Aux vers 45 et 46, elle exhorte directement ses sentiments à s'éloigner de l'amant mais aussi à renoncer à un « si hault point », c'est-à-dire à une ambition si grande. Jamais auparavant l'opposition entre désir et pensée rationnelle n'était si apparente : comme le remarque Gisèle Mathieu-Castellani, « l'élégie met ainsi en scène le conflit entre des souhaits dont le rêve autorise à la fois la satisfaction et le refus. Le récit narre l'histoire d'une oscillation, entre le principe de plaisir qui organise le scénario de la jouissance, et le principe de réalité qui, apparemment, l'emporte et qui « laisse aller » [...] le songe fugace »⁵¹.

D'ailleurs, comme dans l'ensemble de la poésie de Pernette du Guillet, ce conflit n'est pas destiné à perdurer. Dans les deux derniers vers, plutôt étonnamment, la poétesse reconnaît et admet qu'elle ne pourrait revendiquer aucune domination sur l'amant : un changement surprenant par rapport à la section précédente. Pour quelle raison Pernette du Guillet semble revenir sur ses pas, et ainsi anéantir, apparemment, la portée innovatrice de son élégie ? Pour répondre à cette question, il est nécessaire de poursuivre la lecture.

Laissez le aller les neuf Muses servir,

Sans se vouloir dessoubz moy asservir,

Soubz moy, qui suis sans grâce, et sans merite.⁵²

Le lecteur pourra assurément remarquer l'insistance sémantique sur le thème de l'asservissement : aux vers 47 et 48, nous retrouvons deux verbes presque synonymes à la rime, éclaircissant ainsi quel

⁵¹ Gisèle Mathieu-Castellani, *La Quenouille et la lyre, op. cit.*, p. 135.

⁵² Pernette Du Guillet, *Rymes, op. cit.*, p. 156.

type de rapport la poétesse envisage avec Scève. Le fait de « servir les Muses » s'accorde avec l'attitude propre du poète classique, dévoué aux Muses à lesquelles il demande l'inspiration : ce n'est que la posture habituelle de Maurice Scève, telle que Pernette la présente au début de l'élégie, le « Gent esprit » du vers 6, qui ne s'adonne « qu'à toutes œuvres saintes ». Au contraire, le fait de servir Pernette est présenté soudainement comme innaturel, en quelque sorte discordant avec sa grandeur d'âme ; les vers 48 et 49 sont caractérisés par un ton évident d'humilité, insistant sur la répétition « moy, qui suis sans grâce, et sans merite ». Pour quelle raison la poétesse s'appelle au *topos modestiae* avec une telle insistance ? Le changement radical du ton évoque, dans le lecteur, la posture d'humilité que la poétesse manifeste dans les premiers poèmes des *Rymes*, où elle se présente comme écolière et donc inférieure, en quelque sorte, à Scève. Est-ce que les efforts d'émancipation poétique et l'identification mythologique ont été vains, dans le projet d'écriture de l'élégie XLIII ?

Nous suggérons une autre approche interprétative pour ce passage : il ne s'agit pas de considérer le vers 49 (« Soubz moy, qui suis sans grâce, et sans merite ») dans son unicité, comme un moment de régression dans l'émancipation de l'œuvre de Pernette du Guillet. Au contraire, le projet de l'élégie est une tentative d'harmoniser des pôles opposés, pour permettre la naissance d'une voix poétique qui parvient à émerger dans son unicité. Pour cette raison, la poétesse doit effectuer une « mise à l'écart », comme la définirait Mathieu-Castellani à plusieurs reprises : « comme un *infans* au stade du miroir, assumant *l'imgo* spéculaire avant que le je ne s'objective dans la dialectique de l'identification à l'autre, Pernette, [...] n'accédera au statut de sujet que dans la maîtrise du langage. Il lui faudra trouver sa place, “à l'écart” »⁵³. Il s'agit, au fond, de la même hypothèse soutenue par Colette Winn : « Si la poétesse mentionne le modèle dont elle s'inspire, c'est pour d'autant mieux faire ressortir la singularité de sa voix. Si le je dit l'Autre, c'est pour d'autant mieux se dire, pour dire sa différence, ou plutôt sa supériorité à l'autre »⁵⁴. Il est en effet commun, tant dans l'écriture masculine que féminine, de légitimer l'assomption de l'auctorialité en dialogue avec les paradigmes antérieurs. Ainsi, tout en reconnaissant les mérites de Scève, Pernette assume à son tour une position créatrice propre : elle inscrit son œuvre dans une filiation explicite, mais en même temps elle s'en détache, en transformant l'héritage reçu en une expression personnelle et novatrice.

Afin de mieux comprendre le projet sous-jacent de cette élégie, alors, reprenons les quatre sections du poème. La première (v. 1-12) met en scène l'harmonie initiale entre les amants, où Pernette semble suivre agréablement le « cours » du maître. La deuxième (v. 13-27), où le je lyrique

⁵³ Voir Gisèle Mathieu-Castellani, *La Quenouille et la lyre, op. cit.*, p. 139.

Idem, « La parole chétive : Les *Rymes* de Pernette du Guillet », *Littérature, Mutations d'images*, n. 73, 1989, p. 49.

⁵⁴ Colette H. Winn, « Le procès du même et de l'autre : Pernette du Guillet et le mythe ovidien de Diane et d'Actéon », *Les Représentations de l'Autre, du Moyen Age au XVIIe siècle. Mélange en l'honneur de Kazimierz Kupisz*, vol. 14, 1995, p. 265.

fait vite preuve de sa volonté de se distinguer et prendre un style à part, est suivi par l'épisode de séduction et l'identification avec la déesse (v. 28-38), ce qui amène à un nouveau déséquilibre, c'est-à-dire la soumission de l'Ami à la poétesse. Une nouvelle évocation du panthéon grec est destinée à recadrer et à équilibrer la scène : dans la dernière partie (v. 39-54), la poétesse revient sur ses pas et assume une posture de déférence.

De la même manière, la poétesse oriente le lecteur vers une seule « soumission » possible : celle propre au poète qui ne peut que « servir les Muses », un type de soumission portant plutôt sur l'exaltation de l'acte poétique lui-même, encadrée par un canon littéraire bien affirmé, et dépouillée de toute nuance voluptueuse. D'après notre analyse, alors, la fonction « réparatrice » du vers 49 dévient évidente : après avoir osé se déclarer Déesse, Pernelle du Guillet ne peut que se montrer extrêmement humble, afin de contrebalancer les affirmations hasardeuses de la section moyenne de son poème. L'élégie est presque terminée, et la poétesse a désormais renoncé à la modalité narrative du songe et de l'illusion, pour la substituer à un brusque retour à la réalité où le lecteur, une fois l'élégie dépouillée de son cadre onirique, pourra en découvrir le développement final.

50 Laissez le aller, qu'Apollo je ne irrite
Le remplissant de Deité profonde,
Pour contre moy susciter tout le Monde,
Lequel un jour par ses escriptz s'attend
D'estre avec moy et heureux, et content.⁵⁵

Nous voudrions souligner, avant tout, l'exhortation anaphorique (v. 47 et 50, « Laissez le aller les neuf Muses servir, [...] Laissez le aller ») qui s'exprime à travers une péroraison à l'impératif : Pernelle semble bien consciente de la portée égoïste de ses souhaits et de son désir d'émancipation. En outre, en mûrissant, elle est sans doute devenue plus prudente vis-à-vis des conséquences de ses actions. De cette manière, elle imagine les implications de son asservissement à Scève, dont l'une serait l'éveil de la « déité » d'Apollon. À ce propos, Christian de Barathaud suggère d'interpréter le terme de déité comme la « colère » du dieu : « après avoir craint, plus haut, d'irriter Diane par sa démesure, l'amie se voit dans le cas de produire le même effet sur le frère de celle-ci, pour des raisons qui tiennent [...] à l'entrave de l'exercice des dons supérieurs qu'il a prodigués à l'ami »⁵⁶. En effet, nous explique de Barathaud, « le terme déité désigne le plus souvent la divinité dans son aspect créateur et protecteur, ici de l'ami : Apollon emploierait toute sa puissance de dieu pour punir celle

⁵⁵ Pernelle Du Guillet, *Rymes*, *op. cit.*, p. 156.

⁵⁶ Pernelle du Guillet, *Rymes*, éd. Christian de Barataud, *op. cit.*, notes à la page 115.

qui oserait priver son protégé de son talent »⁵⁷. Par ce moyen, Pernette souligne encore une fois le lien subsistant entre l'ami, les Muses, et le dieu de la poésie lui-même : une liaison si forte au point d'exhorter le dieu à soulever le monde entier contre elle en défense de Scève.

Enfin, dans les deux derniers vers, la palinodie développée dans cette section s'achève finalement sur un point de réconciliation : en présentant les attentes du monde entier par rapport à la poésie de Scève, Pernette parvient à rééquilibrer le cadre de l'élégie entière. Avec elle, l'ami est « et heureux, et content » ; cette construction à la latine soulignant la concorde et le bonheur entre les amants qui se propage aussi au niveau syntaxique. Voilà ainsi explicité le paradigme des parfaits amants selon Pernette du Guillet ; le microcosme amoureux, structuré selon une tension ascendante vers le Bien, s'organise autour d'un équilibre harmonique et d'une stricte réciprocité. En effet, comme l'Ami-poète se soumet au service des Muses, la poétesse semble accepter une espèce de « soumission vertueuse » à l'ordre universel : notamment, c'est sur ce point-là que le lecteur pourra remarquer une différence profonde avec le début de l'élégie. Dans les dernier vers, Pernette n'est plus la jeune écolière qui désire s'écarter du maître afin de faire résonner sa propre voix ; au contraire, elle semble reconnaître la nature fautive de son premier élan. C'est qu'ainsi, à la suite de l'émancipation réalisée dans la dimension de la rêverie et l'identification en déesse, elle atteint une maturité d'esprit qui s'accompagne d'une nouvelle maturité poétique.

Nous souhaitons nous attarder sur une signification ultérieure cachée à l'intérieur des deux derniers vers, souvent interprétés de manière simpliste comme un pur éloge du contentement, ce qui risquerait à notre avis d'en atténuer la portée innovante de l'élégie. Considérons les attentes des lecteurs dans les vers 53 et 54 ; ils s'attendent à ce que Scève soit « avec [Pernette] et heureux, et content ». C'est ici que se produisent deux tentatives implicites d'autolégitimation de Pernette. D'une part, elle voudrait confirmer par ses propres vers son identification à Délie, la muse de Scève : ce serait ainsi le poète lui-même qui la représenterait à ses côtés dans ses poésies, reconnaissant son statut privilégié. Il y a toutefois une condition qui reste à remplir afin que les amants puissent atteindre une égalité totale : l'accès de la part de Pernette au rang de poétesse. Par-là, elle revendique pour elle-même ce statut, à l'intérieur d'un système néoplatonicien qu'elle réinterprète librement. Il est évident qu'il s'agit d'une prise de conscience bien plus puissante et profonde qu'une simple réinterprétation mythique. En effet, « en dépit de la censure [...], le rêve de maîtrise – posséder l'autre, mais aussi ou surtout se rendre à soi-même, se trouver – élaboré sous le couvert d'une fantaisie, continue à dire le souci qu'a la rêveuse de trouver son contentement à l'écart des discours et des mythes aliénants »⁵⁸.

⁵⁷ *Ibidem.*

⁵⁸ Gisèle Mathieu-Castellani, *La Quenouille et la lyre, op. cit.*, p. 135.

L'élégie se charge ainsi d'une nouvelle signification, c'est-à-dire la mise en vers du processus de prise de conscience et d'accès à la plénitude poétique. Elle ne se limite plus à une simple expression du sentiment amoureux (qui demeure néanmoins central), mais devient le moyen d'une réflexion sur l'autorité poétique et sur la légitimation de la voix lyrique féminine. Le récit de cette « mise à l'écart » se place dans une dynamique de rupture et de réappropriation : en s'éloignant du cadre poétique délien, imposé par Scève, la poétesse redéfinit son rapport à l'écriture et à la création. Ce processus passe nécessairement par l'expression du rêve et par l'identification à Diane, figure emblématique d'indépendance dès la tradition littéraire classique. Le retour au réel (marqué stylistiquement par la prévalence de l'indicatif dans la dernière section de l'élégie) n'est rendu possible qu'après ce songe mythologique de domination, qui constitue une étape essentielle dans la quête d'affirmation de soi. L'élégie s'achève sur une voix singulière qui se fait entendre, portée par une conscience poétique renouvelée. Il ne s'agit donc pas seulement de formuler une réécriture du mythe, mais de réécrire l'espace littéraire même, où la parole réfléchie, pondérée et soigneusement travaillé de Pernette du Guillet se fait l'instrument d'une redéfinition des rôles poétiques et d'une revendication d'égalité symbolique entre parole masculine et parole féminine.

1.3 “Déliér” Diane : les résonances mythiques scéviennes en dialogue avec la poésie Pernelle du Guillet

1.3.1 La face cachée de Diane : l’ambiguïté herméneutique de la Dame lunaire chez Scève

Pris dans son ensemble, l’œuvre poétique de Pernelle retrace le développement du drame le plus profond de sa vie : sa relation avec l’auteur de *Délie*. Au cœur de son inspiration poétique se trouve l’élan de définir et de clarifier son amour pour le passionné et exigeant Scève. Dans un effort pour comprendre le drame intellectuel et émotionnel dans lequel elle se trouvait, Pernelle s’est tout naturellement tournée vers les mythes platoniciens, popularisés dans les cercles lyonnais par les œuvres de Ficin, Castiglione, Bembo et surtout Ebreo.⁵⁹

Parmi d’autres critiques de son époque, Robert Cottrell résume en 1966 l’œuvre de Pernelle et les modèles dont elle s’inspire plutôt efficacement. Or, reconnaître la position pivotale de Scève dans la poésie de Pernelle du Guillet ne devrait pas signifier la réduire à un simple calque poétique de l’œuvre du maître, ce que la critique a pourtant fait pendant longtemps. Au contraire, « le processus de formalisation (c’est-à-dire donner une forme) de son amour à travers une structure poétique fut précisément le moyen par lequel Pernelle percevait et vivait cet amour. Sa poésie décrit une évolution allant de l’incompréhension à la compréhension, une progression d’un monde d’ombres chaotiques vers un monde de lumineuse sérénité »⁶⁰.

Une lecture fondée sur le principe d’un dialogisme poétique, dans lequel la voix de Pernelle se construit, se réfléchit et s’affirme en interaction constante avec celle de Maurice Scève, se révèle ainsi nécessaire : en guise de complétude de l’analyse consacrée à la poésie de Pernelle du Guillet, il est alors essentiel de prendre en compte l’autre versant de ce dialogue, afin de mieux saisir les modalités de cette circulation de motifs, d’images et de formes.

Dans cette section, comme nous avons annoncé précédemment, nous proposons d’analyser le rapport des deux poètes par le biais de leur compositions mythologiques, en particulier par l’utilisation du mythe de Diane chez Scève. Ce que nous intéresse particulièrement dans la poésie scévienne est le rapport particulier que le poète établit avec sa dame ; par ce terme, nous désignerons premièrement l’être de papier conçu par le poète et présenté dans ses vers, et non pas Pernelle de

⁵⁹ Robert Cottrell, « Pernelle du Guillet’s Rymes : an adventure in ideal love », *Bibliothèque d’Humanisme et Renaissance*, vol. 31, n. 3, 1969, p. 555. Traduit par nos soins.

⁶⁰ *Ibidem*. Traduit par nos soins.

Guillet comme figure historique. En effet, il s'agit d'une distinction fondamentale dans la compréhension de l'œuvre scévienne, comme nous le rappelle Françoise Joukovsky :

La genèse de la *Délie* procède tout entière de cette figure centrale [Pernette du Guillet, n.d.r.] mais Délie n'est pas Pernette, et elle n'apparaît pas comme un individu. C'est à peine un corps, bien qu'elle hante la mémoire et l'imagination du poète [...]. La silhouette est analysée en différents éléments qui sont mis en relation avec le cosmos, les cheveux avec les rayons du soleil, les yeux avec les étoiles. [...] Le corps de Pernette est étrangement absent de ce recueil placé sous le signe du désir.⁶¹

La figure de Pernette n'est pas repérable directement dans la *Délie*, ce qui rend la reconstruction de sa vraie identité plus compliquée. A cet égard, François Rigolot définit l'écart entre Délie et Pernette comme « une différence de nature, un « saut » d'identité qui voue, dès le départ, à l'échec l'enquête du plus fin limier »⁶². Certes, il existe quand-même une « symbolique complémentaire » entre la *Délie* et les *Rymes*, ce qui pourrait autoriser l'hypothèse d'une liaison toute spéciale entre les deux poètes⁶³. Il serait toutefois erroné d'affirmer que Délie soit le pseudonyme de Pernette : les seules références explicites au couple sont repérables dans l'œuvre de la poétesse, et non vice-versa.

En fait, lors d'une première lecture de l'œuvre scévienne, c'est sûrement l'interaction difficile entre les amants à se manifester en première, connotée par la distance et la froideur de la dame. Bien évidemment, la métaphore délienne va au-delà du simple malheur amoureux : le long du recueil, l'amour de Scève se purifie (non sans obstacles) et la figure de Délie s'identifie à la représentation d'un amour totalisant et cosmique. Elle incarne une sorte de relation théologique devant laquelle l'amant ne se reconnaît qu'un « petit mérite » devant une si « haute, et divine excellence ». De cette manière, même si Pernette n'est pas présente explicitement dans la *Délie*, il est possible d'enquêter le jeu subtil de références que le titre du recueil scévien évoque dans l'imaginaire du lecteur. Qui est Délie, être de papier ? Jacqueline Risset observe que « Délie » est un anagramme de « l'idée » platonicienne, ce qui soutiendrait le discours philosophique sous-jacent de l'œuvre⁶⁴. Ce nom inspiré de Tibulle se charge aussi d'une autre hypothèse d'association, particulièrement intéressante pour notre analyse En effet, Délie évoque par une homographie presque parfaite l'île de Délos, lieux natal

⁶¹ Maurice Scève, *Délie: Objet de plus haute vertu*, éd. Françoise Joukovsky, Paris, Classiques Garnier, 2012. Introduction à Maurice Scève, p. III.

⁶² François Rigolot, *Poétique et onomastique, L'exemple de la Renaissance*, Genève, Librairie Droz, 1977, p. 111.

⁶³ *Ibidem*. Pour approfondir les échanges poétiques de Pernette du Guillet et Maurice Scève, voir aussi W.J.A Bots, « Maurice Scève, Pernette du Guillet, ou la victoire de deux voix sur les escarpements de la syntaxe. » *L'Information Littéraire*, n. 3, 1987, p. 102-106.

⁶⁴ Jacqueline Risset, *L'anagramme du désir; Essai sur la Delie de Maurice Scève*, Roma, Mario Bulzoni Editore, Biblioteca di Cultura, 1971, p. 54.

de Diane et d'Apollon, son jumeau ; Delia était du reste un des noms latins de la déesse elle-même⁶⁵. Cette première identification de Délie à Delia est généralement proposée et largement acceptée par la critique. À partir de l'étude de Saulnier de 1944, suivi par les travaux de recherche de Pierre Boutang et de Henri Weber, la critique s'est largement attardée sur cette « projection lunaire » de Délie, en particulier, en analysant le dizain XXII⁶⁶.

Avant d'explorer ce dizain si souvent commenté il est toutefois intéressant de consacrer quelques lignes à ses références intertextuelles. La dame est en effet « Idole de [sa] vie » depuis le premier dizain, ce qui contribue à une dimension de déification attestée aussi par l'apostrophe « Ma Déesse » au dizain VIII ; de plus, dans le dizain V, la dame acquiert « l'arc d'Amour en son poing » pour attirer vers elle le poète⁶⁷. De cette façon, si d'une part le lecteur est poussé à exclure qu'il s'agisse d'une référence à Cupidon (représentant par excellence de l'amour charnel), de l'autre les références à Diane, déesse archère, ne font que se multiplier.

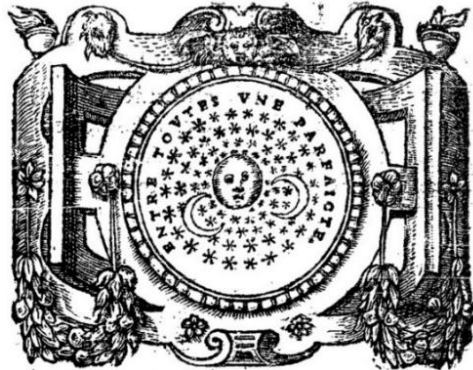
Considérons aussi, dans le projet éditorial de la *Dèlie*, l'insertion de cinquante emblèmes dans le texte qui concourent à la signification du recueil : parmi ces emblèmes gravés et accompagnés d'une devise, nous voudrions nous attarder sur le deuxième. Ce n'est pas un hasard, en effet, si l'emblème qui précède le fameux dizain XXII est un emblème lunaire. L'image propose au premier plan une pleine lune accompagnée de deux croissants et entourée de dizaines d'étoiles, la devise est codifiée par l'énoncé « Entre toutes une parfaite ». Un emblème, résume Françoise Charpentier, « qui

⁶⁵ L'analyse de Jacqueline Risset amène ensuite à un possible rapprochement du titre du recueil, « *Dèlie, Objet de plus haute vertu* », à la déesse Diane. Le terme « objet » présent dans le titre ne désignerait pas la femme comme objet du désir, mais en tant que *objectum* latin, c'est-à-dire ce qui se trouve devant le regard. De la même manière, le mot « vertu » signifie à l'origine valeur, ou force. De conséquence, Delie est « le spectacle qui fait penser au désir, à la fois spectacle et moteur. [...] Delie est spectacle de force magique (force lunaire, puisque Delie est Diane) ». *Ivi*, p. 55.

⁶⁶ Voir Verdun-Louis Saulnier, I, p. 150-151 ; Pierre Boutang, *Commentaire sur quarante-neuf dizains de la Délie*, Paris, NRF, 1953, p. 41 ; Henri Weber, *La Création Poétique Au XVIe Siècle en France de Maurice Scève à Agrippa D'Aubigné*, Paris, Librairie Nizet, 1955, p. 210 ; A.-M. Schmidt, *Poètes du XVI siècle*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1964, p. 71.

⁶⁷ Maurice Scève, *Dèlie : Objet de plus haute vertu*, éd. cit., p. 7-8, dizain I et V.

désigne ouvertement la Dame dont la perfection l’emporte comme celle de la lune sur toutes les étoiles
»⁶⁸.



Bien avant d’entrer dans l’analyse détaillée du dizain XXII, Maurice Scève prépare en quelque sorte la venue de cette déesse en évoquant certains de ses attributs multiples : « l’identité quasi ontologique de la Dame et de Diane sous toutes ses formes est imposée dès les débuts du texte »⁶⁹. Délie dévient ainsi une manifestation de la triple Diane, une figure dont les humanistes redécouvrent l’intérêt à la Renaissance pour lui redonner le caractère universel qu’elle possédait dans l’Antiquité. L’identité triple héritée de la tradition classique est ainsi reprise et réinterprétée, en conservant néanmoins la répartition traditionnelle : Diane incarne la lune croissante, Séléné personnifie la pleine lune, et Hécate correspond à la lune décroissante.

En particulier, Edwin Duval précise que « le XXII épigramme de la *Délie* de Scève est généralement considéré avant tout comme un poème onomastique, une élaboration sur les significations virtuelles et les associations contenues dans le nom de la dame aimée par le poète »⁷⁰. En effet, l’élaboration du dizain XXII est complexifiée par la structuration même du vers : Maurice Scève « infuse » la triplicité de la dame dans les fondations métriques du dizain en cadencant le poème et en réitérant la présence continue et ambivalente de la déesse, ce qui suspend le poète dans une dimension psychologique d’atteinte.

Comme Hécaté tu me feras errer

Et vif et mort cent ans parmi les Ombres :

Comme Diane au Ciel me resserrer,

D’où descendis en ces mortels encombres :

⁶⁸ Françoise Charpentier, « Diane Lyonnaise », Albinea, Cahiers d'Aubigné, vol. 14, 2002, p. 29.

⁶⁹ *Ivi*, p. 30.

⁷⁰ Edwin Duval, « “Comme Hécaté” : mythography and the macrocosm in an epigramme by Maurice Scève » *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, Vol. 41, 1979, p. 7.

Amoindriras, ou accroîtras mes peines.⁷¹

Scève conçoit savamment une pluralité de niveaux simultanés ou, plus précisément, d'analogies identitaires de Délie : l'expression « comme Hécate » pourrait être interprétée non seulement selon sa valeur comparative, mais pourrait se lire aussi dans le sens « en tant qu'Hécate », ce qui marque davantage les différentes manifestations de la dame⁷². Hécate, la déesse chthonienne des carrefours, condamne en effet le poète à une errance toute psychologique mais ressentie comme réelle par le poète, dans la dimension d'instabilité oxymorique entre la vie et la mort (v. 1 et 2) où il se trouve. Dans ce distique, la triple Diane règne incontestée sur le monde chthonien et semble prolonger le sort douloureux du poète. On remarquera aussi la référence aux Enfers, qui reflètent l'état psychologique du poète : Scève s'assimile à une ombre sans sépulture, et, par cette condition inachevée, vouée à une errance perpétuelle⁷³. Ainsi, il nous est désormais évident que « Et vif, et mort » n'est pas un simple lieu commun pétrarquiste décrivant la passion oxymorique de l'amant, mais aussi un *topos*, largement employé à l'époque, qui met en évidence l'incertitude de sa propre sort.

Dans les vers successifs la comparaison est étendue au royaume céleste à travers l'anaphore de la conjonction « comme », ouvrant le troisième vers. Les vers 3 et 4, en particulier, présentent quelques difficultés d'interprétation. À première vue, ils semblent adoucir et mitiger le ton sombre établi dès le début du dizain, évoquant le lien étroit entre le poète et Délie. En réalité, si l'on interprète l'anaphore du troisième vers comme nous l'avons proposé auparavant, c'est-à-dire, « en tant que Diane », la présence obsédante de Délie ne fait que se multiplier et se complexifier. Le champ sémantique des vers 3 et 4 révèle, en effet, une connotation assez sombre : le verbe « resserrer » semble plutôt la manifestation d'un amour tourmenté, où l'amant se sent enfermé par le vouloir de la dame. Le « Ciel » de Scève alors n'est pas une simple christianisation de l'Elysée de la tradition classique, mais il est étonnamment chargé de connotations négatives : ce « paradis » est un lieu de contrainte, et le lien entre poète et dame semble plutôt une image d'incarcération. À cet égard, Edwin Duval individue une probable allusion au mythe d'Orion, puni par la déesse Diane à cause de l'outrage d'amour, et par elle-même « resserré au Ciel » sous forme de constellation, selon les différentes versions⁷⁴. Il s'agit de la part de Scève d'une autre allusion savante au mythe, qui, bien

⁷¹ Maurice Scève, *Délie: Objet de plus haute vertu*, éd. cit., p. 16.

⁷² Voir. Vladislava Lukasik, « Diane du Moyen Âge à la Renaissance : charme ou envoûtement ? », *Réforme, Humanisme, Renaissance*, n. 63, 2006. p. 59-74.

⁷³ Voir Edwin Duval, « “Comme Hécate” : mythography and the macrocosm in an epigramme by Maurice Scève », *op. cit.*, p. 13.

⁷⁴ *Ibidem*, p. 15.

évidemment, n'est jamais une fin en soi mais une occasion ultérieure pour créer un lien identitaire avec les personnages mythologiques.

Le *katastérisme* (la transformation en étoile) semble être clairement punitif et désagréable » : « Comme Diane, au Ciel me [feras] resserrer. » Si nous prenons les vers de Scève comme une allusion spécifique à l'histoire d'Orion, alors le but principal du poète semble être de s'identifier à une figure mythologique bien connue, attachée à la voûte céleste en punition de sa passion trop ardente pour Diane.⁷⁵

Considérons le commentaire ci-dessus d'Edwin Duval : d'une part, Scève se représente souvent en « amant trop ardent » à l'intérieur du recueil, ce qui fait émerger davantage la dénégation chaste (et à la fois presque cruelle) de la part de la dame. C'est ainsi qu'il donne voix à sa passion amoureuse et, en même temps, poétique. De l'autre, Pernelle du Guillet semble reprendre ce schéma à l'intérieur de son élégie XLIII : la déesse Diane chez Pernelle reprend assurément les mêmes traits de cruauté ambiguë envers l'amant, au moment où elle semble séduire l'Ami pour ensuite le punir avec le jet d'eau « droict aux yeulx, ou à la face » (v. 27). Il subsiste sans aucun doute une référence constante à l'œuvre du maître dans la poésie de Pernelle du Guillet, alors que dans la *Délie* l'on retrouve que quelques allusions à leur rapport, comme celle-ci-dessous évoquée. À travers l'emploi de deux mythes différents (celui du géant Orion et celui du chasseur Actéon) les poètes se représentent mutuellement « sur scène », endossant le rôle de personnages qui, malgré la variation, résultent cohérents dans leur interaction et leur ensemble. La figure mythique de la déesse Diane, alors, est le véritable fil rouge liant harmonieusement le dizain de Scève et l'élégie de Pernelle du Guillet.

À côté de la dimension mythologique et cosmique, le thème du mouvement enrichit ultérieurement les vers analysés jusqu'ici. Si *Délie-Hécate* contraint le poète à un mouvement courbe et chaotique, à une véritable errance qui est la métaphore de l'erreur et de l'incertitude intellectuelle, *Délie-Diane* semble immobiliser le mouvement, en l'arrêtant. Les deux vers consacrés à Diane se chargent aussi de la fatigue éprouvée par le poète, homme mortel, et le mouvement physique se complexifie, en allant du mouvement ascendant de l'âme vers le Ciel, possible seulement grâce à la dame, à l'errance et la descente sur terre du poète. Nous pouvons bien constater que la vie mortelle, telle que Scève la décrit, ne se révèle pas moins amère que l'état de limbe (« et vif et mort ») où il se retrouvait auparavant. La vie est métaphorisée par l'expression « mortelles encombres », identifiée aux peines et souffrances de l'existence : tel est le parcours descendant de l'âme du poète, allégée des chaînes célestes imposées par Diane pour descendre sur terre et endurer les malheurs de la vie mortelle.

⁷⁵ *Ibidem*, traduit par mes soins.

Malgré la construction soignée du dizain, qui amène le lecteur à une division rigide par distiques thématiques, le poème présente un déséquilibre évident du point de vue structurel. Certes, c'est un manque de concordance assumé par le poète lui-même : bien qu'il consacre à chacune des trois manifestations de la déesse Diane-Lune-Hécate deux vers, il finit par privilégier son identité chtonienne, en évoquant une deuxième fois la « régnaute aux infernales ombres », au vers 5. Dans une perspective un peu plus large, cela reflète sans doute une tendance de l'époque, selon laquelle certains poètes développent un intérêt particulier pour le côté plus obscur et ambigu de la déesse triple (souvent, l'identité infernale d'Hécate) afin d'explorer la relation tourmentée avec la femme aimée : c'est le cas d'Étienne Jodelle et, plus tard, d'Agrippa D'Aubigné⁷⁶. En effet, c'est sur cet élément d'incertitude que les vers 5 et 6 vont se concentrer. Dans cette perspective, ces vers semblent redoubler le ton employé dans les deux premiers : l'expression « Amoindriras, ou accroîtras mes peines » projette le poète dans une dimension d'attente (et surtout d'irrésolution) perpétuelle et affligeante à travers l'utilisation d'une conjonction de coordination, de même que l'expression « Et vif et mort » du deuxième vers. Mais pour introduire une nouveauté par rapport au schéma mis en place jusqu'ici, poursuivons la lecture du dizain.

Mais comme Lune infuse dans mes veines

Celle tu fus, es et seras DELIE,

Qu'Amour a joint à mes pensées vaines

10 Si fort, que Mort jamais ne l'en délie.⁷⁷

La véritable variation par rapport au schéma comparatif mis en place jusqu'ici nous est offerte au vers suivant, lorsque nous nous approchons de la fin du dizain et de sa résolution. Le poète ouvre le vers 7 par une forte conjonction adversative (« mais ») en tête du vers, qui apporte une variation structurale significative. De cette manière, il prolonge la comparaison avec la troisième manifestation de la déesse, Lune, jusqu'à la fin du dizain. En éclairant les ténèbres, la Lune est désormais « infuse dans [les] veines » du poète pour l'éternité. Et, à vrai dire, le concept d'éternité constitue le thème central du distique, manifesté par l'emploi de trois temps verbaux différents, « fus, es, seras Délie » : de cette façon, le temps futur des six vers qui projetaient le poète dans divers royaumes de l'au-delà est remplacé par une durée intemporelle décrivant sa condition immuable ici sur terre. Le lecteur est ainsi

⁷⁶ Voir Henri Weber, « Diane-Hécate chez Scève, Jodelle et d'Aubigné », *Les Fruits de la Saison. Mélanges de littérature des xv^e et xvii^e siècles offerts au Professeur André Gendre, textes réunis par Philippe Terrier, Loris Petris et Marie-Jeanne Liengme Bessire*. Université de Neuchâtel, Genève, Droz, 2000, p. 59-64.

⁷⁷ Maurice Scève, *Délie: Objet de plus haute vertu*, éd. cit., Introduction à Maurice Scève, p. XVI.

confronté, d'une part, à la continuité du sentiment profond éprouvé par Scève et, d'autre part, à la véritable immortalisation de Délie, à travers le chant poétique de Scève.

La lueur d'éternité du vers 8 nous offre aussi une clôture « structurelle » du dizain, par rapport aux thèmes explorés dans son début. Délie, créature divine et éternelle, semble s'éloigner complètement de la manifestation chthonienne d'Hécate qui condamnait le poète à cent ans d'errance. La longue période de souffrance et d'instabilité est désormais laissée de côté par le poète, pour privilégier une manifestation du rapport avec la dame bien plus harmonieuse. Le poète « ne se projette plus, en esprit, dans le temps et dans l'espace à travers les trois royaumes de l'au-delà comme il l'avait fait jusqu'à présent, mais se décrit désormais au présent, ici, sur terre, dans cette vie »⁷⁸. Et en effet nous assistons à la première manifestation du moi du poète au vers 9 à travers l'utilisation de l'adjectif personnel « mes pensées vaines » : un trait d'humilité de la part de Scève, mais qui ne fait que le relier à cette dimension pleinement mortelle, caduque et fragile, et pourtant capable de lui faire éprouver un sentiment pur et éternel. Un sentiment « si fort, que Mort jamais ne l'en délie. » (v. 10), qui dans sa puissance semble effacer l'ambiance mortifère, l'errance et le doute de la première partie du dizain pour exprimer la persistance de la passion⁷⁹. Délie se révèle capable d'instiller Amour dans les pensées du poète, dont elle est la muse inspiratrice.

Le dizain XXII, comme nous avons essayé de montrer, illustre toute la « cruelle ambivalence de Diane » que Scève exploite savamment à l'intérieur de ses compositions⁸⁰. Il n'est pas moins vrai que Délie-Diane reste une figure ambivalente, ce qui apparaît avec une particulière évidence dans certaines lectures critiques, telle celle de Françoise Charpentier qui voit dans la clôture du dizain l'évocation d'un moment de souffrance : « l'éternité divine de Délie condamne l'amant à l'éternité de son enfer amoureux »⁸¹. L'identité triple évoquée par Scève, à la fois universelle et totalisante, met en lumière la complexité du rapport avec la dame : un amour conflictuel, d'inspiration pétrarquiste, développé aussi dans le dizain CCCLXXVI.

Tu es le Corps, Dame, et je suis ton ombre,

Qui en ce mien continuel silence

Me fais mouvoir, non comme Hecate l'Umbre,

⁷⁸ Edwin Duval, « “Comme Hecaté” : mythography and the macrocosm in an epigramme by Maurice Scève », *op. cit.*, p. 17.

⁷⁹ Voir *ibidem*. Dans la première partie du poème, la mort est utilisée métaphoriquement pour décrire la nature de la passion du poète (l'amour est comme la mort) ; dans la seconde partie, elle est utilisée de manière comparative pour exprimer la force et la persistance de sa passion (l'amour est plus fort que la mort).

⁸⁰ Françoise Charpentier, « Diane Lyonnaise », *op. cit.*, p. 28.

⁸¹ *Ibidem*.

Par ennuieuse, & grande violence,
 5 Mais par pouvoir de ta haulte excellence,
 En me movant au doulx contournement
 De tous tes faictz, & plus soudainement,
 Que l'on ne veoit l'ombre suyvre le corps,
 Fors que je sens trop inhumainement
 10 Noz saintz vouloirs estre ensemble discords.

Bien qu'éloignés l'un de l'autre, les deux dizains entrent en résonance. Sur le plan lexical nous retrouvons les « ombres », évoquées ici en rime redondante et toujours associées à la figure d'Hécate : dans le dizain XXII le poète laissait encore de l'espace à l'incertitude et à l'ambiguïté, alors qu'ici la déesse opère et contraint le poète explicitement, avec « grande violence »⁸². Dans ce dizain, Scève joue avec la polysémie du mot « ombre » : puisque Hécate est une divinité chtonienne, l'ombre pourrait être l'image de l'âme mortelle, coupée violemment du corps au moment du décès. Ainsi, le thème sombre de la mort réapparaît ici en filigrane, mais avec une variation importante : l'expression « Non comme Hécate » n'est qu'un jeu de miroir, une résonance interne avec le dizain XXII. C'est aussi l'occasion pour Scève de développer un discours en opposition complète avec le dizain précédemment considéré, afin de distancer la figure de Délie de la déesse chtonienne. La dame aimée n'a aucune raison d'être identifiée avec la cruelle déesse chtonienne : c'est sa « haulte excellence » qui conduit le poète en mouvement, si doucement et naturellement telle qu'une ombre qui suit le déplacement de son propre corps. Ainsi, l'image de l'« ombre » du premier vers assume une signification différente : désormais, le poète ne s'égare plus sur son chemin, mais il suit fidèlement Délie, comme l'on « veoit l'ombre suyvre le corps. »

Le subtil jeu de miroirs entre les deux dizains, toutefois, ne se limite pas à quelques reprises terminologiques. Si la clôture du dizain XXII semblait alléger les tons sombres de la totalité du poème, le dizain CCCLXXVI fait exactement le contraire. Les deux derniers vers s'ouvrent par l'expression « fors que » qui atténue la sûreté du poète ; l'expression oxymorique « ensemble discords » éloigne le vouloir de Scève de celui de la femme aimée. La véritable volonté de la dame n'est pas accessible au poète, qui reste dans l'incertitude. Il s'agit d'un conflit intérieur et intellectuel voué à

⁸² Edwin Duval, « “Comme Hecaté” : mythography and the macrocosm in an epigramme by Maurice Scève », *op. cit.*, p. 13.

l'irrésolution, en raison du caractère indispensable de la dame à l'inspiration poétique de Scève et, toutefois, de la discordance qui les sépare.

La dame est, du reste, « infuse dans les veines » du poète pour l'éternité : c'est un thème sur qui Scève revient souvent dans sa *Délie*. Tout au long du recueil, la rencontre entre le poète et la Dame se décline sous des modalités diversifiées, parfois empreintés de complicité ou de tension. Dans le dizain LIX, l'amant semble interioriser « l'obscur lumière » émanant de l'Aimée⁸³. Dans la poésie de Scève, souvent caractérisée par une structure complexe et à la fois herméneutique, la dame est ambiguë et ne révèle jamais ses intentions, telle que la face cachée de la Lune invisible depuis la terre.

Taire, ou parler soit permis a chascun,
Qui libre arbitre a sa voulenté lye.
Mais s'il advient, qu'entre plusieurs quelqu'un
Te die : Dame, ou ton Amant se oblye
5 Ou de la Lune il fainct ce nom Delie
Pour te monstret, comme elle, estre muable :
Soit loing de toy ce nom vituperable,
Et vienne à qui un tel mal nous procure.
Car je te cele en ce surnom louable,
10 Pour ce qu'en moy tu luys la nuict obscure.⁸⁴

Dans le dizain LIX, le poète interroge de manière plus précise le rapport entre la dame réelle et sa représentation de papier, c'est-à-dire l'alter ego Délie. Ce nom, chargé d'ambiguïtés interprétatives, renvoie à la figure de Diane lunaire, dont la nature est, par essence, « muable ». L'allusion lunaire ouvre ainsi un éventail de lectures possibles : comme le précise le poète au vers 2, le libre arbitre autorise chacun, à partir d'un même signifiant linguistique, à élaborer sa propre interprétation. En tant que telle, l'interprétation est évidemment arbitraire, explique Emmanuel Buron, « au sens où elle dépend seulement d'une décision du locuteur d'abord, puis de l'interprète »⁸⁵. C'est seulement vers la fin du dizain que Scève révèle le choix du nom Délie, aux vers 9 et 10, « Car je te cele en ce surnom

⁸³ *Ibidem*, p. 30-31.

⁸⁴ Maurice Scève, *Délie : Objet de plus haute vertu*, éd. cit., p. 32.

⁸⁵ Emmanuel Buron, « Fragment de sémiologie et de poétique scévienne : « celer » comme indice d'une « théorie de l'expression » », *Fabula / Les colloques*, « Maurice Scève, Délie, Object de plus haute vertu », article mis en ligne le 14 Janvier 2013.

louable, Pour ce qu'en moy tu luys la nuict obscure ». La femme, telle que la lune dans l'obscurité, dévient une guide lumineuse pour le poète, perdu dans une « nuict obscure » intime et intérieure. À cet égard, Buron s'arrête sur la signification du vers 10, en éclaircissant l'utilisation particulière du verbe « celer » : le nom de Délie devient comme un contenant symbolique, enfermant une signification intime propre au regard du poète. Scève encadre, ou « cèle » la dame dans un référent linguistique afin de pouvoir l'exprimer dans l'espace du texte et de la parole poétique, et l'offrir ainsi au monde extérieur ⁸⁶. Le poème se termine sur une clarification, exprimant une réconciliation, du moins intérieure, entre le poète et la dame. Nous avançons aussi un autre élément interprétatif : l'image de Délie comme porteuse de lumière pourrait aussi être assimilée au rôle d'une guide spirituelle vers l'élévation et le Bien. N'est-ce pas précisément le rôle que Pernette assume sur soi dans l'élégie XLIII, en jouant sans cesse sur l'ambiguïté de sa relation avec Scève, en exploitant l'équivocité de la déesse Diane mais en se présentant quand-même en guide spirituelle dans les dernières sections de l'élégie ? De cette manière, si l'on imagine le dialogue entre Maurice Scève et Pernette du Guillet se déployer dans leurs écrits comme dans un jeu de miroirs, il est possible de superposer les poèmes respectifs afin de retracer des métaphores ou des figurations partagées. Les fragments de Scève nous offrent une identité de la dame morcelée et dispersée dans plusieurs poèmes et, à l'inverse, Pernette du Guillet semble principalement « répondre » à l'Ami dans une élégie en particulier, bondée de nombreuses correspondances avec l'œuvre de son maître.

1.3.2 Diane et Actéon réconciliés, vers une poétique de l'équilibre et de l'élévation

Jusqu'ici, nous nous sommes attachées à analyser l'usage singulier que fait Scève du mythe de la triple Diane, qui lui permet de jouer sur le thème de l'ambiguïté et d'approfondir la complexité de la relation tourmentée avec la dame. Bien qu'il soit évident que le poète accorde une place privilégiée à la manifestation lunaire d'Hécate, il nous semble nécessaire, par souci de complétude, de nous arrêter également sur l'une des représentations de Diane en tant que déesse chasserresse dans *Délie*, afin de nous rapprocher des thématiques de l'élégie XLIII de Pernette du Guillet.

Dans la première moitié du dizain CXXXI, Scève nous présente un portrait complet des attributs de la déesse, en exploitant entre autres le riche réservoir mythographique des *Métamorphoses* d'Ovide et de la *Genealogia deorum gentilium* de Boccace.

⁸⁶ *Ibidem*.

1 Delia ceincte, hault sa cotte attournée,
 La trousse au col, et arc, et flesche aux mains,
 Exercitant chastement la journée,
 Chasse, et prend cerfz, biches, et chevreulx maintz.⁸⁷

Les quatre premiers vers introduisent Diane avec une modalité de description récurrente et conforme à la tradition : non seulement la déesse a « hault sa cotte attournée », à la “mode ovidienne”, mais le dizain attire aussi notre attention sur son équipement : « la trousse au col, et arc, et flesche aux mains »⁸⁸. Scève sélectionne parmi les différentes appellations de la déesse choisissant délibérément le nom de Délia afin de suggérer, de manière subtile mais immédiate, le lien avec sa dame. Il s’agit d’un lien qui reste purement onomastique, si l’on considère que le dizain CXXXI repose sur un jeu d’opposition manifeste entre la déesse et la dame aimée. Pour mieux mettre en relief cette différence, Maurice Scève consacre près de la moitié du poème à broser le portrait de la déesse, en accentuant ainsi la singularité de Délie par contraste. Grâce à la description minutieuse du poète, le lecteur suit la déesse à la chasse des bêtes, à laquelle Diane se livre “chastement”. Il s’agit d’un adjectif curieux, si l’on considère la dureté de caractère et impitoyabilité de la déesse dans le mythe originelle : le poète choisit de se détourner du mythe pour anticiper la pureté et l’humanité de Délie. Au même temps, il reprend de façon indirecte le texte ovidien de l’épisode d’Actéon ; le cerf est, en effet, une des proies citées au vers 4⁸⁹. Scève met ensemble ces deux caractéristiques de Diane (la férocité et la chasteté) à sa façon : « La chasse massacre, Diane massacre des bêtes – et occasionnellement ceux dont elle veut se venger [...] ; elle massacre ceux qui manquent à la chasteté, et/ou dont le désir l’offense »⁹⁰.

Dans les écrits de Scève, Diane représente un double éluif et ambivalent de la femme aimée : c’est pour cette raison que le poète ouvre le vers cinq par un fort adversatif, manifestation évidente de l’opposition symétrique entre les deux figures.

5 Mais toy, Delie, en actes plus humains
 Mieulx composée, et sans violentz dardz,
 Tu venes ceulx par tes chastes regardz,

⁸⁷ Maurice Scève, *Délie : Objet de plus haute vertu*, éd. cit., p. 64.

⁸⁸ Le premier vers du dizain scévien fait assurément référence à Ovide, « fine genus vestem ritu succincta Dianae » (Ovidio, *Metamorfosi*, éd. Nino Scivoletto, *op. cit.*, p. 420, v. 533.) tandis que dans le vers successif il est possible de reconnaître, entre autres, un possible empreint de Boccace, « arcu pharetraque accincta ».

⁸⁹ Voir Françoise Charpentier, « Diane Lyonnaise », *op. cit.*, p. 32.

⁹⁰ *Ibidem*.

Qui tellement de ta chasse s'ennuyent :

Qu'eulx tous estantz de toy saintement ardz,

10 Te vont suyvant, où les bestes la fuyent.⁹¹

Nous avons observé comment le paradigme de Diane a influencé la représentation du rapport entre le poète et la dame, et nous assistons peu à peu à l'émergence d'une forme de syntonie entre les amants, visible dès le vers 5. À cette évolution correspond un ton poétique moins tourmenté, plus réflexif et apaisé, qui coïncide aussi avec une distinction nette entre la déesse et la dame. Le texte du dizain CXXXI nous l'explique clairement : si Diane se livre à une chasse féroce, Délie n'a guère raison de se servir de « violentz dardz » pour capturer et captiver les hommes. « En actes plus humains mieulx composée », la seule « arme » dont elle se sert est la puissance de ses « chastes regardz », grâce à qui elle poursuit sa chasse. Dans ce dizain, la représentation (purement pétrarquiste) du regard comme flèche et arme de la dame nous montre aussi une Délie plus charmeuse et attrayante. Bien différente de l'image présentée au dizain XXII « comme Hécate », ou « comme Diane », la dame est dépourvue de tout attribut divin pour apparaître, en quelque sorte, réduite au rôle de jeune femme séductrice. Même les souffrances éprouvés par les hommes qui la suivent semblent être plutôt le simple résultat de la frustration amoureuse. Certes, il s'agit toujours d'une forme de fascination qui s'élève au-delà du simple élément charnel et qui demeure orientée vers le Bien, comme l'indique l'oxymore du vers 9, « saintementardz ». Cela signifie, toutefois, que l'harmonie et l'accord qui semblent s'établir entre Délie et les amants dans le dernier vers s'opère au détriment des attributs divins et magiques qui caractérisaient la Délie des premiers dizains.

À l'intérieur de ce dizain, la Dame et Diane apparaissent désormais comme deux figures distinctes, voire opposées : si, au début du dizain, Délie pouvait être assimilée à une déesse impitoyable, elle se révèle pleinement humaine dans la seconde moitié. L'évolution (ou peut-être l'involution, sous certains aspects) de la figure féminine révèle d'autant plus clairement le désir de Scève de détourner la Dame de ses connotations mythiques. En la ramenant à une humanité dépouillée de toute transcendance païenne, il façonne un guide humble, propre à l'élévation spirituelle du poète, conforme à une poétique davantage marquée par l'idéal néoplatonicien que par l'imaginaire antique. À cet égard, nous rappelons l'exhortation du poète à la moitié exacte du dizain LIX, précédemment analysé : « Soit loing de toy ce nom vituperable », autrement dit, « fuis la muabilité et l'ambiguïté de la déesse lunaire ».

⁹¹ Maurice Scève, *Délie : Objet de plus haute vertu*, éd. cit., p. 64.

Or, si l'on prend en considération l'élégie de Pernelle du Guillet, la poétesse semble s'adapter bien à ce rôle de guide néoplatonicienne, mais en adoptant une posture plus malicieuse et ludique : elle ne renonce ni à la figure divine, ni à la puissance symbolique qu'elle représente. Au contraire, elle réinvestit la figure divine, embrasse la puissance symbolique de Diane, et y inscrit son propre geste poétique, aspirant non seulement à incarner la muse, mais à devenir elle-même déesse et poétesse créatrice. En effet, les deux rôles partagent une forme de consécration, à la fois spirituelle et symbolique, impliquant un accès privilégié à la parole, à la création et à une certaine autorité sur l'imaginaire. L'échange constant que l'on peut percevoir entre les vers de Maurice Scève et de Pernelle du Guillet met en lumière, de façon croissante, l'écart qui se creuse entre leurs productions respectives et leurs conceptions poétiques. La poétesse construit son identité poétique à travers l'identification à Diane, mais elle accorde néanmoins une place importante au rôle du maître, reconnaissant son valoir auprès des Muses après l'avoir personnifié en Actéon, soumis aux volontés de la dame. Et en effet, Scève semble, du moins dans un premier temps, accepter « les règles du jeu », en reprenant le rôle d'Actéon dans *Délie*. Il est dès lors particulièrement intéressant de nous arrêter sur le dizain CLXVIII, dans lequel Scève se projette lui-même dans la figure du chasseur : nous rentrons ainsi dans le même figuration du discours mythologique qui aura toutefois des implications très différentes.

Encore une fois, il est nécessaire de spécifier l'importance du paratexte dans la *Délie*, qui concourt à la compréhension plus large des compositions poétiques et de l'œuvre à part entière. Le dizain CLXVIII est précédé d'un emblème figurant Actéon : le moment du mythe choisi par ou pour le tailleur d'image est celui où le chasseur, dont la tête se pare de bois hauts et ramifiés tandis que sa main gauche se métamorphose en sabot, est attaqué par sa propre meute⁹². La vignette est complétée par une devise à caractère général, « Fortune par le miens me chasse », qui complète la vignette de



⁹² Pierre Martin, «De Maurice Scève à Pernelle du Guillet, ou le jeu d'Actéon», *op. cit.*, p. 41.

façon « suffisamment vague et générale pour autoriser l'application de la situation dramatique du personnage mythologique à toutes formes de trahisons et autres revers de fortune »⁹³.

Si la vignette en soi ne nous offre pas la clé de lecture du dizain, elle nous prépare à la confrontation du poète avec la figure mythologique d'Actéon :

Toutes les fois qu'en mon entendement
Ton nom divin par la memoire passe,
L'esprit ravy d'un si doux sentement,
En aultre vie, & plus douce trespasse :
5 Alors le Cœur, qui un tel bien compasse,
Laisse le Corps prest a estre enchassé :
Et si bien à vers l'Ame pourchassé,
Que de soymesme, & du corps il s'estrange.
Ainsi celuy est des siens dechassé,
10 A qui Fortune, ou heur, ou estat change.⁹⁴

Sans la présence de la vignette, le lecteur aurait eu de la peine à reconnaître Actéon comme figure de comparaison dans l'avant-dernier vers, vu qu'aucune mention explicite, ni de son nom ni de celui de Diane, était faite dans le corps du dizain. Le mythe semble donc être relégué à l'arrière-plan, au profit d'un discours plus intérieur, méditatif et intime. Le poète y évoque les effets du nom de la femme aimée à travers une construction métaphorique qui, de manière très indirecte, nous ramène au mythe d'Actéon : c'est bien le « nom divin » de Délie qui agit comme déclencheur mystique et qui fait « tresspasser » l'esprit du poète vers une sphère supérieure. A l'inverse, dans le mythe, c'est la vision interdite de la déesse qui provoque la chute du chasseur : non pas une élévation mais une descente, de la condition humaine à l'état animal.

L'élévation spirituelle mise en acte dans le dizain est évidente à partir du langage même que le poète emploie, plutôt travaillé et élevé ; particulièrement loin, donc, de l'exemple d'Ovide :

Ce qui provoque en effet la métamorphose dans le poème, c'est le « nom divin » de Délie : non pas comme dans le mythe ovidien un spectacle de nudité saisi à la dérobée par des sens peut être

⁹³ *Ibidem*.

⁹⁴ Maurice Scève, *Délie : Objet de plus haute vertu*, éd. cit., p. 81.

émoussillés, [...] mais une espèce intellectuelle épurée de tout résidu sensoriel et déjà passée devant le tribunal de la raison, puisque ce nom divin est rappelé depuis le stock de la mémoire⁹⁵.

Par rapport au mythe, l'expérience de l'extase amoureuse éprouvée par le poète est, avant tout, recherchée par Scève comme moyen d'élévation vers le Bien : c'est dans ce sens qu'il faudrait entendre le « plus douce trespasse » du quatrième vers. Étymologiquement, le verbe dérive du latin *trans passare*, passer à travers, ce qui évoque le passage d'un état ou d'un lieu à un autre. Il ne s'agit alors pas de la mort de l'âme, mais plutôt d'une transformation, d'une séparation progressive des composantes de l'être (l'esprit, le cœur, et le corps) qui amène le poète vers le dépassement effectif de la condition humaine. À partir du vers 5, Scève décrit en un *crescendo* la séparation du corps, « prest a estre enchassé » et du cœur, qui s'élève vers l'âme au point de s' « estranger » de soi-même : « l'expérience contemplative provoquée par l'évocation (au sens propre du mot) du « nom divin » incite le « Cœur » à choisir non le « Corps », mais l' « Ame »⁹⁶. Jusqu'au vers 8, le poète peint un amour qui engage l'être tout entier dans un mouvement de dépossession et de métamorphose intérieure.

Toutefois, le poète introduit un élément de dissonance dans le distique conclusif : la beauté de l'élévation spirituelle est contrebalancée par une expérience de rupture, illustré par le mythe d'Actéon évoqué indirectement dans l'avant dernier vers. La comparaison avec le chasseur est, ainsi, métaphore de l'isolation et la perte de soi : de même qu'Actéon, qui se retrouve isolé et exclu de « siens » (ce qui évoque, au niveau phonologique, ses « chiens), de même le poète fait l'expérience d'un déracinement intérieur à travers son extase amoureuse. L'amour y apparaît à la fois comme une voie de transcendance et comme une force radicale de désappropriation de soi, dans une réappropriation du mythe qui en opère un renversement paradoxal. Relu à travers la philosophie néoplatonicienne, le mythe d'Actéon conduit le poète à rechercher délibérément son propre déracinement, une condition nécessaire au dépassement de l'humain sur le chemin vers l'absolu. Il est évident que dans le dizain CLXVIII le mythe d'Actéon joue un rôle plus restreint que dans l'élégie de Pernette du Guillet : la figure du chasseur sert de comparant au mouvement d'élévation du poète, mais sans réelle personnification de l'un en l'autre. Même si Scève et Actéon partagent un sentiment d'étrangeté par rapport à eux-mêmes, cette analogie reste partielle et incomplète. Le poète ne se sert pas de la mythologie de la même manière que Pernette du Guillet, qui concentre dans la figure de Diane un véritable espace de renversement mythologique, d'ironie voilée et surtout de prise de conscience poétique. Maurice Scève, déjà reconnu comme poète influent dans le panorama littéraire lyonnais, tend à profiter des références mythologiques comme citations savantes finalisées à une quête plus

⁹⁵ Pierre Martin, « De Maurice Scève à Pernette du Guillet, ou le jeu d'Actéon », *op. cit.*, p. 42.

⁹⁶ *Ivi*, p. 43.

intérieure et extrêmement personnelle. Le lecteur reconnaît dans la *Délie* chaque étape du cheminement intellectuel de Scève, marqué par la souffrance et les déchirures, par la perte de soi, le doute et la réconciliation avec la dame : un parcours de l'âme continu et ascendant où l'amour devient le moteur d'une élévation aussi bien spirituelle que poétique.

2 : Un itinéraire thématique : mythologie, symbolisme et conception amoureuse entre continuité et variations

Comme nous avons montré précédemment, l'identification de Pernette du Guillet à Diane constitue un *unicum* au sein de son œuvre. À ce titre, il n'y a aucun doute parmi la critique sur l'importance centrale de l'élégie XLIII dans une perspective plus large de l'analyse des *Rymes*. Dans cette section, nous souhaitons accorder davantage d'attention à certains thèmes qui semblent simplement esquissés dans l'élégie, mais qui irradiant néanmoins dans l'ensemble de la production de Pernette du Guillet : c'est ici que se perçoit l'intention de produire, sinon un recueil complet, du moins un ensemble de poèmes partageant symbolique et cohérence thématique. Nous rappelons à nouveau le commentaire de Saulnier : « Elle est de ces poètes qui, écrivant peu mais ne laissant rien que d'achevé, semblent avoir été soucieux de composer leur propre anthologie »⁹⁷.

L'identification mythologique à la déesse Diane n'est que la première étape de notre d'enquête : nous nous attarderons aussi sur l'utilisation plus large de la mythologie dans les *Rymes*, afin d'observer la construction d'un discours autonome d'une poétesse qui détourne et réinvente les figures antiques pour affirmer sa voix dans le dialogue littéraire de son temps. Cela implique une confrontation avec plusieurs compositions, chacune contribuant au discours mythologique de l'œuvre par son implication extratextuelle. Nous interrogerons les variations, les détournements et les déplacements mythiques opérés par la poétesse afin de comprendre comment elle mobilise les mythes non seulement comme réservoir symbolique, mais aussi comme espace d'invention, de jeu et d'enrichissement poétique.

Toutefois, à côté de ce dialogue avec l'héritage classique, une autre dimension mérite d'être soulignée, souvent négligée par la critique : le lien profond et persistant que l'écriture de Pernette entretient avec l'imaginaire de l'eau. Nous tenterons de distinguer la représentation descriptive de l'eau de sa signification métaphorique plus profonde, qu'il s'agisse d'un ruisseau, d'une fontaine ou encore d'un miroir d'eau calme. En effet, l'eau chez Pernette du Guillet est une source de fraîcheur qui annonce la régénération et la vitalité de la parole poétique, et elle peut également exprimer la fluidité de l'inspiration créatrice ou la puissance génératrice de la création féminine, en tant que métaphore de l'eau baptismale. En ce sens, l'eau est un véritable fil conducteur qui relie et éclaire une part essentielle du projet poétique de Pernette du Guillet. Explorer ce motif, c'est donc s'approcher plus intimement de l'élaboration de la voix poétique de Pernette et comprendre comment

⁹⁷ Verdun-Louis Saulnier, « Études sur Pernette du Guillet et ses Rymes : avec des documents inédits », *op. cit.*, p. 69.

elle construit, à travers l'eau, une véritable posture poétique de la limpidité, où l'image d'elle-même se reflète et se renouvelle sans cesse.

En outre, au fil de notre analyse, nous avons évoqué brièvement l'influence des courants littéraires et philosophiques qui traversent le milieu lyonnais de la première moitié du XVI^e siècle et qui marquent, de ce fait, la poésie de Pernette du Guillet. Déjà dans l'élégie XLIII, Pernette du Guillet déploie une voix plus nuancée, éminemment singulière, qui s'articule à la croisée de plusieurs courants contemporains, parmi lesquels l'influence du pétrarquisme et du néoplatonisme occupe une place de premier plan. Ainsi, le texte poétique s'organise selon des courants de pensée hétérogènes, qui amènent à l'élaboration autonome d'une poétique amoureuse : il est nécessaire d'examiner l'ensemble de l'œuvre de Pernette du Guillet afin de mieux dégager cette conception, ainsi que la cohérence de son message poétique. Interroger les influences néoplatoniciennes et pétrarquistes dans l'œuvre de Pernette du Guillet ne signifie pas seulement examiner les modèles qui nourrissent son écriture, mais revient aussi à mettre en lumière la manière dont la poétesse élabore sa propre conception de l'amour. Si elle se nourrit de ces traditions, elle les infléchit et les transpose dans une vision singulièrement personnelle, où l'expérience intime se conjugue avec une réflexion poétique et philosophique plus vaste.

2.1 De la tradition à l'appropriation : refigurer les dieux, ou la réinvention du discours mythologique dans les *Rymes*

2.1.1 Figures mythiques et échanges littéraires : l'inscription de Pernette dans le débat poétique intertextuel

L'usage singulier que Pernette du Guillet fait de la mythologie lui permet de réinterroger des *topoi* de la tradition ancienne, en leur imprimant une marque personnelle et novatrice. Toutefois, dans une perspective d'analyse plus large, nous nous apercevons que les *Rymes* bénéficient aussi de la large diffusion de la mythologie à la Renaissance, ce qui enrichit le contexte littéraire de l'époque de plusieurs embellissements, reprises et variations sur les thèmes classiques. Cette voie d'analyse a longtemps été négligée et encore aujourd'hui les études qui s'aventurent dans une lecture mythologique de l'œuvre de Pernette du Guillet sont extrêmement rares : s'agit-il simplement de la fascination de la déesse Diane, qui semble éclipser les autres figures mythologiques présents dans les *Rymes* ?

À vrai dire, ce « silence » de la part de la critique s'explique partiellement grâce à l'influence durable de la lecture de L.-V. Saulnier, dont les travaux font autorité en tant que première étude exhaustive consacrée à la poétesse. Voici ce que le critique écrivait à propos de l'usage de la mythologie dans les *Rymes* :

Plus clairs et plus légers sont les ornements mythologiques. Nous sommes ici tout à fait dans l'esprit de la Renaissance. Et d'ailleurs, l'emploi des fables est chez Pernette assez discret. On ne saurait y rapporter la traditionnelle personnification de l'amour, qui désigne, comme nous l'avons vu, la passion vulgaire, par opposition avec l'amitié suprême. Une allusion au mythe de Danaé, quelques allusions à Apollon, aux Dieux, aux Grâces, au pouvoir des astres, ce ne sont là que des détails. L'usage de la mythologie n'est caractéristique que dans deux pièces : la chanson X et surtout l'élégie II.⁹⁸

Quoiqu'il ne nie pas l'importance de l'élégie XLIII (ou élégie II selon l'édition), les convictions du critique semblent tout à fait inébranlables. De toute évidence, sa position influencera le panorama critique des années successives, qui privilégiera plutôt une analyse du rapport « écolière-maître » entre la poétesse et Maurice Scève. Au contraire, afin de mettre en lumière la richesse et la maîtrise poétique de Pernette du Guillet, nous élargirons l'étude à l'ensemble du matériau mythologique des

⁹⁸ Verdun-Louis Saulnier, « Études sur Pernette du Guillet et ses *Rymes* : avec des documents inédits », éd. cit., p. 96.

Rymes, en examinant les réécritures, les déplacements et les réélaborations des mythes comme autant de lieux d'invention, d'expérimentation et de renouvellement poétique.

Une des premières manifestations de la mythologie se situe dans les tous premiers poèmes qui ouvrent les *Rymes*, notamment dans l'épigramme IV où la poétesse compare pour la première fois l'Ami à la figure solaire d'Apollon. Le lecteur pourra assurément reconnaître dans cet épigramme le ton adopté par Pernette du Guillet : à la fois reconnaissant et subtilement empreint de déférence, le *je* poétique semble rejoindre l'attitude exprimée dans les derniers vers de l'élégie XLIII, où la poétesse reconnaissait sans réserve la valeur de son *Ami* poète. Tout est éloge, gratitude et estime dans l'épigramme IV, au point qu'une analyse métrique soigneuse montrerait au lecteur que les emprunts de Pernette arrivent jusqu'à l'adaptation formelle des dizains à rimes plates.

Esprit celeste, et des Dieux transformé
En corps mortel transmis en ce bas Monde,
A Apollo peulx estre conformé
Pour la vertu, dont es la source, et l'onde.
5 Ton eloquence avecques ta faconde,
Et hault sçavoir, auquel tu es appris,
Demonstre assez le bien en toy compris :
Car en douceur ta plume tant fluante
A merité d'emporter gloire, et prys,
10 Voyant ta veine en hault stille affluante.⁹⁹

La perfection formelle et la régularité métrique s'accompagnent aussi, dès les deux premiers vers, d'une véritable élévation thématique : l'Ami est désigné en « esprit céleste », une expression qui l'inscrit immédiatement dans une sphère d'élévation spirituelle et intellectuelle. Cette caractérisation métaphysique se déploie ultérieurement au vers successif, où le poète est « des dieux transformé [et] en corps mortel transmis en ce bas monde ». De cette manière, Pernette justifie les dons poétiques de Scève en les inscrivant dans une origine divine ; en effet, cette formulation particulière pourrait évoquer une proximité évidente avec le dizain XX de la *Délie*, dans lequel Scève se décrivait lui-même comme « descendu [du ciel] en ces mortels encombres ».

⁹⁹ Pernette Du Guillet, *Rymes*, *op. cit.*, p. 120.

Au vers 3, la poétesse compare explicitement Scève à Apollon : cette assimilation est, en un certain sens, plus puissante que celle qui était présente dans l'élégie XLIII. Nous rappelons que, à l'intérieur du texte, Scève était un "simple" poète, pouvant « [...] servir à gré [Apollon et les Muses] ; Et faire honneur à leur hault chœur sacré »¹⁰⁰. Pernette, alors, accentue encore plus les capacités poétiques du maître au point de l'assimiler au dieu de la poésie lui-même, tout comme Scève avait élevé sa dame à la divinité ambiguë de Diane. Nous sommes en présence d'un dialogue poétique dense en résonances, où chacun des auteurs associe l'être aimé à une figure divine afin de l'élever, en tant que muse ou guide dans le *labor* poétique. Il s'agit d'une identification « traditionnelle, surtout dans la littérature néoplatonicienne qui assimile l'Amant au Soleil et la poésie à une expression du divin »¹⁰¹. Dès ce premier dizain, il apparaît clairement que la mythologie ne constitue pas, chez Pernette du Guillet, un simple rôle ornemental, ou un simple « détail », selon l'opinion de Saulnier. Tout comme l'identification à Diane lui permettait de franchir les frontières d'un monde poétique typiquement masculin, c'est encore le détour mythologique qui lui ouvre la voie pour une confrontation poétique avec ses contemporains.

Successivement, à partir du vers 4, la poétesse développe ce qu'on pourrait appeler une isotopie de la fluidité : elle s'inspire du champ lexical de l'eau pour dresser une métaphore complexe de l'habileté poétique de l'ami. Le poète est comparé à Apollon « Pour la vertu, dont es la source, et l'onde » : il apparaît à la fois comme l'origine de cette vertu (la « source ») et comme son émanation ou sa diffusion (l'« onde »). Cette double dimension est prolongée dans les deux vers suivants, où l'éloge se décline selon trois qualités fondamentales : l'éloquence, la faconde, et le « haut savoir ». À l'image de Scève comparable au dieu de la poésie, alors, s'ajoute celle de l'humaniste savant ; quelqu'un qui maîtrise, en même temps, l'art du bien dire, la facilité de la parole, et les plus hauts savoirs¹⁰².

Même si ce dizain est clairement laudatif, il faut le lire aussi comme un geste de légitimation : en consacrant Scève comme figure divine de la poésie, Pernette se situe elle-même dans sa lignée poétique. Le lecteur assiste à la louange des mérites de Scève, de sa « plume tant fluante » au vers 7, tout en appréciant le style élégante et travaillé de Pernette : nous avons l'impression que, si le texte porte les marques de l'admiration à l'égard de l'Ami, l'écriture de Pernette révèle en filigrane une

¹⁰⁰ *Ibidem*, p. 156.

¹⁰¹ Alessandra Preda, "La lirica lionese in versi italiani: il sonetto di Louise Labé e le ottave di Pernette Du Guillet", *Studi Francesi*, N. 1, 2021, p.136-150, en particulier, p. 144- 145.

¹⁰² Il est aussi intéressant de remarquer que, même si aujourd'hui «éloquence» et «faconde» sont presque synonymes, à l'époque ils « renvoyaient encore à deux notions distinctes, l'un la faculté de bien dire et l'autre l'abondance d'expression ». Pernette semble tenir les deux habiletés en la même considération, si l'on considère que le rythme du vers est parfaitement symétrique, le césure se plaçant exactement à la moitié du décasyllabe : l'effet balancé est rhétorique. Voir Pernette du Guillet, *Rymes*, éd. Christian de Barataud, *op. cit.* Introduction p. 40.

affirmation de sa propre légitimité à écrire tout au long du dizain, à travers son élégance stylistique et descriptive. Elle, du reste, se place implicitement dans le cercle de ceux qui sont capables de reconnaître, d'analyser, et d'imiter un tel génie. Pernette du Guillet, en effet, tisse tout au long du dizain un réseau lexical et imagé qui fait de la fluidité (à la fois matérielle, intellectuelle et poétique) un axe central de la représentation du poète. Le vers 7 « Car en douceur ta plume tant fluante » nous suggère une écriture harmonieuse, musicale et fluide, qui résonne aussi avec la limpidité du savoir transmis : la métaphore de l'eau, source purificatrice chez Pernette du Guillet, s'applique ici à la verve poétique de Scève. La poétesse construit une véritable poétique de la fluidité, qui se prolonge encore dans le vers final, « Voyant ta veine en hault stille affluante ». Ce vers se charge d'une signification multiple, au croisement entre l'éloge et la métaphore hydrique, la « veine » étant à la fois l'inspiration poétique, et un filet d'eau courante. À son tour, le mot « affluante » renforce l'idée d'un flot abondant, qui monte « en hault stille », révélant un *haut style* inspiré qui dans la tradition classique était plutôt réservé aux genres tragiques et épiques, et non pas à la poésie lyrique et élégiaque.

La superposition de plusieurs images relatives à l'eau donne au poème une cohérence organique et naturelle, où l'inspiration poétique de Scève, d'origine divine, circule comme eau vive et purifiante. Le poète n'est pas une figure figée mais une source mouvante, un être traversé par des forces supérieures (comme l'influence d'Apollon, l'éloquence ou la vertu), capable de transmettre la connaissance à travers une écriture claire, douce et pleine. En plaçant Maurice Scève sous le patronage d'Apollon, Pernette du Guillet reconnaît sa grandeur littéraire tout en affirmant subtilement sa propre place dans cet espace poétique, non plus en simple disciple, mais en interlocutrice éclairée : en effet, comme l'explique Elise Rajchenbach,

le texte scévien et l'écriture scévienne se présentent comme texte et écriture de départ, mais aussi comme la destination de la voix des *Rymes*. Puisant son souffle dans l'*auctoritas* de l'imitation, la voix poétique des *Rymes* demande en retour à cette même *auctoritas*, qui la chantait au départ, de consacrer sa légitimité en la chantant en retour.¹⁰³

Jusqu'à présent, nous avons ainsi essayé d'éclaircir quelques aspects du rapport entre Pernette et Maurice Scève, et nous avons aussi évoqué les résonances marotiques perceptibles dans l'élégie XLIII. Il convient à présent d'élargir ce réseau d'influences à une autre figure essentielle du paysage poétique du premier XVI^e siècle : Mellin de Saint-Gelais. Une des compositions les plus longues des *Rymes*, en effet, est le *Conde Claros de Adonis*, également connu sous le titre *Amour avecques Psiches*. Ce poème a longuement été considéré comme la « suite » de la chanson *Laissez la verde couleur* de Mellin de Saint-Gelais, et, avec la composition du poète, a connu « le lustre de figurer

¹⁰³ Pernette Du Guillet, *Rymes, op. cit.*, Introduction, p. 38.

dans un assez vif débat littéraire », à cause de la naissante « Querelle de l'Ode » de 1550, touchant à la classification des genres littéraires comme l'ode, la chanson vulgaire ou la chanson distinguée¹⁰⁴. Cette double association a assurément favorisé la circulation des deux poèmes, qui par ailleurs partagent les mêmes éditeurs, Antoine du Moulin et Jean de Tournes, et la même année de publication, 1545. On sait que, à partir des années 1540, des versions manuscrites de la chanson de Saint-Gelais circulaient déjà : il est donc tout à fait vraisemblable que Pernette du Guillet ait eu connaissance de l'une entre elles au moment de la composition du *Conde Claros*. Il s'agit d'un texte à la longueur remarquable, surtout si on le compare aux autres chansons du recueil. Il se compose en effet de quarante-sept strophes, chacune formée de quatre vers de sept syllabes, pour un total de cent quatre-vingt-huit vers. Comme pour la totalité des *Rymes*, Pernette ne s'inspire pas simplement d'un seul auteur ou d'un seul courant littéraire. Quoique l'on retrouve certaines références explicites au texte de Saint-Gelais, dont l'influence établit une filiation poétique claire entre les deux œuvres, une des autres sources d'inspiration majeures est assurément l'idylle attribuée au Pseudo-Théocrite, le *Εἰς νεκρὸν Ἀδῶντιν*. Il est d'ailleurs remarquable que Pernette du Guillet s'inspire d'un texte peu connu à son époque, ce qui confère à son élégie un caractère d'érudition discrète mais bien réel. Parallèlement, le titre *Conde Claros* suggère un autre horizon d'attente, celui des chansons espagnoles, dont l'écho se laisse percevoir en filigrane. Nous pouvons aussi retracer des allusions mineures à la dixième églogue des *Opere Toscane* de Luigi Alamanni, un poète florentin et pétrarquiste qui fréquentait les milieux lyonnais dans les années 1530-1540¹⁰⁵.

Considérons le développement du poème : dans le procès contre le sanglier et la plainte de Venus) Pernette s'inspire au modèle du texte anonyme byzantin, alors qu'« elle doit seulement quelques détails supplémentaires au poème de Saint-Gelais », nous explique L.-V. Saulnier¹⁰⁶. Si la composition de Saint-Gelais s'ouvre par une exhortation « Laissez la verde couleur / O princesse Cytherée: / et de nouvelle douleur, / vostre beaulté soit parée », dans sa version Pernette ajoute un « prologue ingénieux », une scène d'introduction avec Psyché et Amour, qui reçoivent les nouvelles

¹⁰⁴ Verdun-Louis Saulnier, « Mellin de Saint-Gelais, Pernette du Guillet et l'air « Conde Claros » », *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, 1970, p. 528.

Participant à la Querelle, Joachim du Bellay soutient que les compositions de Du Guillet et Saint-Gelais sont « mieux dignes d'estre nommez chansons vulgaires, qu'odes ou vers lyriques ».

(J. Du Bellay, *La deffence, et illustration de la langue françoise*, dans *Œuvres complètes*, 1er volume, édition de Francis Goyet et Olivier Miller, Paris, Garnier, 2022, p. 55.)

¹⁰⁵ À cet égard, considérer Andrea Torre, *Variazioni su Adone. I. Favole lettere idilli (1532-1623)*, Lucca, Maria Pacini Fazzi editore, 2009, en particulier p. 189-196.

¹⁰⁶ Verdun-Louis Saulnier, *Études sur Pernette du Guillet et ses Rymes : avec des documents inédits*, éd. cit., p. 51-52.

par le lament d'un cygne¹⁰⁷. Seulement après la poétesse reprend le modèle de Saint-Gelais à travers une allusion subtile :

Et nostre pauvre Maïtresse [...]
De douleur, et de destresse
Mortellement offencée.
Tant que plus ne veult porter
Ny le vert, ny couleur gaye :
35 Mais pour se reconforter
A la mort en vain s'essaye.¹⁰⁸

Pernette du Guillet ne fait pas seulement allusion à l'œuvre de Saint-Gelais, mais elle s'insère aussi dans un dialogue plus vaste avec Luigi Alamanni : comme le montre Elise Rajchenbach, « c'est donc dans une chaîne d'imitation et d'émulation que s'inscrit Pernette du Guillet par cette notation »¹⁰⁹. Nous retrouvons aussi une autre probable référence à la chanson de Saint-Gelais, condensée en un seul vers se référant à la déesse qui « à la mort en vain s'essaye », alors que dans la chanson du poète « La povre desesperée / Qui pour Adonis jouyr / se souhaite estre expirée »¹¹⁰. La chanson, en effet, se concentre complètement sur la douleur intense de la déesse, agenouillée sur le corps d'Adonis. Ses lamentations couvrent tout le poème, et le poète y entasse plusieurs scènes pathétiques qui jouent sur le contraste entre la vie et la mort, la couleur rouge du sang et le blanc des larmes de Venus¹¹¹. La composition s'inscrit pleinement dans le genre des complaintes, très en vogue à l'époque, qui mettent en scène la perte, le deuil et la détresse d'un personnage féminin (souvent issu du répertoire

¹⁰⁷ Bertrand de La Borderie, « Le discours du voyage de Constantinople, envoyé dudict lieu à une damoyselle de France, par le seigneur de la Borderie. La fable du Faulx cuider, envoyée à Madame Marguerite fille du roy. Déploration de Vénus sur la mort du bel Adonis. Avec autres composition », Paris, Gilles Corrozet. 1546, p. 53.

Disponible sur : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k87102468/f110.item>

¹⁰⁸ Pernette Du Guillet, *Rymes, op. cit.*, p. 174.

¹⁰⁹ *Ibidem*, voici les vers de l'Eglogue X de Luigi Alamanni auxquels Pernette fait probablement référence : « *Lascia o Venere bellail verde e'l bianco, / Lascia il vermiglio.* »

¹¹⁰ *Ibidem*.

¹¹¹ Mellin de Saint Gelais, *Laissez la verde couleur*, dans Bertrand de La Borderie, « Le discours du voyage de Constantinople [...], éd. cit., p. 54.

« Autant de sang qu'il espad
Dessus Merbe couloree
Autant de larmes respand
La Povre Amante exploree.
Le sang rougist mainte fleur
Qui blanche estoit autour nee,
Et mainte est de large pleur
En couleur blanche tournee.

mythologique gréco-latin) et qui sont généralement composées par un auteur masculin. Cette configuration tend à figer la figure féminine dans un registre stéréotypé de souffrance élégiaque, où sa voix, bien que centrale, est encadrée, orientée, voire instrumentalisée par un regard masculin qui en dicte les modalités d'expression et les limites émotionnelles.

« La représentation du chant dans le poème devient aussi un espace de parole performatif, qui sublime la beauté de Vénus. Encadrée par les rimes élégantes de la poésie de Saint-Gelais, sa « complainte mortelle » transforme la déesse en objet d'admiration, et sa voix en une force de persuasion douce-amère »¹¹².

Chez Mellin de Saint-Gelais, la plainte de Vénus se transforme en un ornement lyrique, et devient elle-même une icône de la beauté féminine : rien de plus. Le lecteur se trouve face à une déesse totalement passive à la situation tragique, incapable de se venger ou de revendiquer une forme de quelconque justice.

La déesse que met en scène Pernette du Guillet dans *Le Conde Claros* se distingue radicalement de celle présentée par Saint-Gelais. Il s'agit d'une figure « froide et hiératique, restaurée dans sa dignité et son pouvoir divins »¹¹³. Loin d'être une simple victime ornementale, Vénus prend ici une posture active et souveraine : elle institue un véritable tribunal pour juger le sanglier responsable de la mort d'Adonis et s'y installe en tant que juge et avocat accusateur, mêlant l'autorité judiciaire et la douleur personnelle. Le résultat est une scène au ton subtilement ironique, sans que cela ne diminue la portée dramatique du personnage. Tout au long de cette séquence, la déesse est qualifiée par une série d'épithètes, (« Venus de douleur troublée » v. 86, ou encore « Pauvre amante esplourée » v. 70, 100), qui soulignent sa souffrance sans pour autant l'affaiblir ni la réduire à un simple ornement esthétique. Au contraire, cette douleur alimente une rage froide, presque meurtrière, prête à se traduire en violence physique : « tout soubdain elle vouloit / L'estrangler de sa main tendre. » (v. 74-75). Ainsi, le deuil que Pernette donne à voir est plus brutal et moins esthétisé. Il devient une expérience viscérale, marquant un tournant dans la représentation lyrique de la douleur féminine qui, pour la première fois, est écrite au féminin. Enfin, la colère de la déesse – atténuée également par l'intervention des autres personnages du tribunal, qui « vont à Venus supplier / De mitiguer sa sentence, / et son courroux oublier », s'apaise dans les dernières strophes. Si Pernette explore de manière plus approfondie la douleur de la déesse par rapport à Mellin de Saint-Gelais, elle offre également l'occasion à Venus de retrouver sa lucidité et d'accomplir pleinement son rôle de

¹¹² Kate Van Orden, «Female 'Complaintes': Laments of Venus, Queens, and City Women in Late Sixteenth Century France », *Renaissance Quarterly*, Vol. 54, N. 3, 2001, p. 806. Traduit par nos soins.

¹¹³ Perrin Galand-Hallyn, « Le latin à la rescousse du français : trois humanistes autour de Vénus éplorée », *Lyon et l'illustration de la langue française à la Renaissance*, Lyon, ENS Éditions, 2003, p. 317.

juge, en prononçant une sentence équitable et mesurée envers le sanglier. L'attitude sévère et froide de la déesse évoque aussi une possible référence intertextuelle : la déesse apparaît seulement une autre fois dans les *Rymes*, dans le quatrain XXII reproduit en note¹¹⁴. En réactivant le proverbe latin *Sine Cerere et Libero friget Venus*, la poétesse compose un texte qui mobilise les figures divines comme métaphores du travail champêtre et de la vendange. L'image singulière d'une Vénus "refroidie" retient particulièrement l'attention ; à ce propos, Élise Rajchenbach propose un rapprochement avec la représentation de la déesse dans le *Conde Claros Adonis*.

Le récit du *Conde Claros*, « parfois un peu long, mais toujours vif et coloré », s'anime en outre du récit du sanglier, qui tente de se justifier en racontant son *innamoramento* d'Adonis¹¹⁵. Le récit livré par l'animal prend la forme inattendue d'une scène d'amour, où se dessinent plusieurs *topoi* pétrarquistes : le regard premier porté sur l'être aimé, la fragmentation du corps désiré et le désir ardent de le toucher et de l'embrasser¹¹⁶. L'histoire du sanglier, à travers les codes du lyrisme amoureux, devient ainsi une parodie douloureuse de la quête amoureuse, où désir et perte sont inextricablement liés. Ainsi, ce n'est pas uniquement à travers la voix profondément renouvelée de Vénus que Pernelle du Guillet bouleverse les attentes : c'est aussi par l'introduction du sanglier, un personnage inattendu qui devient un sujet d'amour, un amant malheureux et pathétique. En intégrant cet élément surprenant dans un genre codifié comme celui de la *complainte*, la poétesse subvertit à la fois les conventions de la lamentation féminine traditionnelle, souvent figée dans la passivité, et les *topoi* du discours amoureux pétrarquiste. Par cette mise en scène ironique et tragique, Pernelle affirme une philosophie de l'amour à la fois lucide et non dénuée de gravité. Elle déplace ainsi les codes établis et construit un espace poétique où la parole féminine interroge librement les formes héritées du lyrisme amoureux.

¹¹⁴ Pernelle Du Guillet, *Rymes*, *op. cit.*, p. 132.

« En Daulphiné Ceres faisoit encore moisson,
Estant à Millery Bacchus en sa boisson :
Parquoy je puis juger, voyantz les vins si vertz,
Que Venus sera froide encor ces deux hyverz. »

¹¹⁵ Verdun-Louis Saulnier, « Études sur Pernelle du Guillet et ses Rymes : avec des documents inédits », éd. cit, p. 52.

¹¹⁶ Voir Maia Cohen, « La riscrittura mitica: la lirica di Pernelle du Guillet », mémoire de licence en Lingue e Letterature Straniere, Università degli Studi di Milano, 2021/2022.

2.1.2 La mythologie comme miroir du moi, de la défense à l'élaboration intime

Peu à peu, Pernette du Guillet construit son *auctoritas* poétique en intégrant à son écriture des références mythologiques qui dépassent la simple allusion érudite. En particulier, la mythologie devient un outil doublement stratégique. D'un côté, elle permet à Pernette d'inscrire son discours dans une tradition savante et dans un dialogue implicite avec ses contemporains, comme c'était le cas des compositions en dialogue avec Scève et Mellin de Saint-Gelais. De l'autre, elle agit comme un vecteur d'exploration intérieure, en donnant forme aux tensions et réflexions qui traversent le moi poétique par le biais de figures mythiques. Ce repliement vers l'intime, nourri par les modèles anciens, témoigne de l'élaboration d'une subjectivité poétique féminine qui recherche dans les mythes autant une légitimité qu'un espace de liberté.

Considérons le cas de l'épigramme XLII : il s'agit d'un texte où Pernette emploie la mythologie pour se défendre des calomnies et des mensonges qui ont été dirigées contre elle, à cause de sa conduite. Il s'agit d'une rumeur datant vers la fin de 1542, nous révèle Saulnier, probablement concernant la nature du rapport que la poétesse entretenait avec Scève, même après son mariage avec monsieur Du Guillet ¹¹⁷. C'est un poème insolite par sa structure répétitive de six quatrains en octosyllabes : chaque quatrième vers de chaque strophe forme un refrain, qui varie légèrement selon la strophe. La structure inhabituelle de la composition renforce encore plus l'opposition entre les rumeurs fausses et la vérité intérieure de la poétesse : la poétesse nie les accusations de désir charnel ou de frivolité amoureuse, pour affirmer au contraire la noblesse, la pureté et la vertu de son amour. Nous présentons ici les deux premières strophes afin d'expliquer la référence mythologique qui ouvre la composition et en éclaircir les perplexités.

Qui dira ma robe fourree
De la belle pluye doree,
Qui Daphnes enclose esbranla :
Je ne sçay rien moins, que celà.
5 Qui dira, qu'a plusieurs je tens
Pour en avoir mon passetemps,

¹¹⁷ Verdun-Louis Saulnier, « Études sur Pernette du Guillet et ses Rymes : avec des documents inédits », éd. cit, p. 19.

Prenant mon plaisir çà, & là :

Je ne sçay rien moins, que celà. [...] ¹¹⁸

Chaque strophe se sert d'un dispositif anaphorique (« Qui dira...»), qui annonce la mise en question des croyances d'autrui. De la même manière, la poétesse présente une structure répétitive sur la clôture de la strophe, mais avec une variation : la formule « Je ne sais rien moins que cela » réfute les propos fallacieux, tandis que le propos « Je ne sais rien mieux que cela », des strophes 4 et 5, affirme les valeurs de l'amour spirituel et chaste.

Considérons la référence mythologique : Pernette fait allusion à une pluie dorée au deuxième vers, pour ensuite citer le nom de Daphné, nymphe naïade désirée par Apollon et ensuite transformée en laurier ¹¹⁹. Pour expliquer cette discordance, V.-L. Saulnier suppose une « dissonance éditoriale » due à la forme d'époque du nom de Danaé (lue, à l'époque, Danès) : lors de la première édition, les éditeurs auraient confondu le personnage de la princesse avec celui de la nymphe, par paronomase ¹²⁰. Les deux figures mythologiques partagent en effet un symbolisme convergent à la Renaissance: Daphné incarne la vertu dans sa forme la plus rigoureuse, tandis que Danaé, déjà interprétée au Moyen Âge comme une préfiguration de la Vierge Marie, est associée à une forme de pureté transcendante.

Or, l'interprétation à laquelle Pernette semble faire allusion ici est moins celle de la Danaé virginale du Moyen Âge que celle de la Danaé perçue, à la Renaissance, comme une allégorie de l'amour vénal. Dès lors, les calomnies dont elle est victime pourraient suggérer un parallèle implicite entre les deux poètes, Pernette et Scève, et laisser entendre que leur lien serait entaché de soupçons d'impureté ou de corruption morale. Dans cette logique, le mythe de Danaé prend une valeur emblématique et devient une métaphore de la séduction, voire d'un viol symbolique : enfermée par son père dans une tour pour préserver sa virginité, elle est pourtant visitée par Zeus sous forme de pluie d'or, qui conduit à la conception de Persée. Une lecture analogue peut être proposée pour

¹¹⁸ Pernette Du Guillet, *Rymes*, *op. cit.*, p. 151-152.

« Mais qui dira, que la Vertu,
Dont tu es richement vestu,
En ton amour m'estincella :
Je ne sçay rien mieulx, que celà.

Mais qui dira, que d'amour sainte
Chastement au cuer suis attaincte,
Qui mon honneur onc ne foulà :
Je ne sçay rien mieulx, que cela »

¹¹⁹ Plusieurs critiques ont remarqué cette discordance mythologique. Entre autres, Philip Ford, « À propos des « Élégies » de Pernette Du Guillet », in *L'émergence littéraire des femmes à Lyon à la Renaissance 1520-1560*. St Etienne : Presses universitaires de Saint-Étienne (PUSE), 2008. pp. 165-176.

¹²⁰ Verdun-Louis Saulnier, « Études sur Pernette du Guillet et ses Rymes : avec des documents inédits », éd. cit, p. 18.

Daphné, elle aussi enfermée dans un corps végétal par la métamorphose, pour échapper au désir d'Apollon.

Nous pourrions ainsi nous demander si les rumeurs auxquelles fait référence Pernette dans le texte ne suggèrent pas un rapport asymétrique entre les deux poètes, une proximité perçue comme transgressive, où la figure féminine aurait été « conquise » ou « prise ». Dans cette perspective, Pernette construit une scène fortement visuelle et symbolique : la « robe fourrée » évoquée dans le premier vers, généralement associée à la richesse, à la protection et à l'hiver, renforce l'image d'un corps féminin à la fois protégé et désirable. Le fait que cette robe ait été « touchée » par une pluie dorée (référence évidente au mythe de Danaé) laisse entrevoir la possibilité d'un abandon au plaisir, d'une pénétration symbolique, ou plus largement d'un luxe charnel que la poétesse nie cependant avec fermeté, en y opposant l'ironie et la distance, tout au long du poème.

Selon notre interprétation, alors, le double renvoi aux figures de Daphné et de Danaé ne serait pas fortuit, comme le soutenait Saulnier dans son étude critique. Il semble au contraire consciemment assumé par la poétesse, qui mobilise ces deux archétypes féminins de la tradition mythologique pour créer un jeu d'échos et de contrastes. En juxtaposant ces deux mythes, Pernette du Guillet met en scène la tension entre apparence et vérité, entre réputation et intégrité : elle réfute les rumeurs de débauche qui circulent à son sujet en réinscrivant son corps dans une symbolique de la vertu, et elle se positionne ainsi en sujet poétique conscient, capable de jouer des symboles les plus codifiés de la culture savante pour réaffirmer son autonomie, tant morale que littéraire.

Comme nous l'avons observé, la moindre allusion mythologique (ce que Saulnier aurait considéré comme un simple « détail ») peut en réalité dissimuler une interprétation plus nuancée et complexe, qui contribue à décrypter le message des *Rymes*. La poétesse renouvelle les grands thèmes de la tradition classique à la lumière de sa culture humaniste. Apollon, qui n'apparaît à première vue que comme un simple comparant dans l'épigramme IV, se fait en réalité l'instrument du discours laudatif adressé à Scève ; Danaé, quant à elle, évoquée à travers une métaphore détournée dans l'épigramme XLII, devient l'emblème ambigu d'un corps féminin exposé aux regards et aux rumeurs, oscillant entre pureté et désir, chasteté et séduction. De la même manière, la figure d'Amour sera elle aussi remaniée par Pernette, non plus comme simple motif hérité de la tradition, mais comme instrument de réflexion sur les thèmes du désir et de l'erreur. Même si l'usage de Cupidon est conforme à une convention largement répandue dans la poésie du temps, il ne constitue chez elle qu'un prétexte qui lui permet d'introduire et de développer une conception de l'amour renouvelée et personnelle. C'est le sentiment de l'amour, et non pas Cupidon, qui est souvent au centre des compositions de Pernette. Le personnage mythique est relégué au deuxième plan, comme dans l'une de ses rares apparitions dans le huitain XIII.

L'heur de mon mal, enflammant le desir
Feit distiller deux cueurs en un debvoir :
Dont l'un est vif pour le doulx desplaisir,
Qui faict que Mort tient l'autre en son pouvoir.

5 Dieu avueglé, tu nous as fait avoir
Du bien le mal en effect honorable :
Fais donc aussi, que nous puissions avoir
En noz espritz contentement durable.¹²¹

Avant d'analyser le rôle de Cupidon dans ce huitain, il est nécessaire de rappeler la conception de l'Amour chez la poétesse : son élaboration dérive et repose sur la conception de Leon l'Hébreu, et en particulier sur la distinction entre amour et desir¹²². Selon cette distinction, l'amour parfait dépend uniquement de la connaissance de l'être aimé, et il est « indifférent à la poursuite et à la possession, puisqu'il s'est déjà idéalement uni à l'être aimé (selon le principe selon lequel seuls les semblables peuvent s'aimer [...]). En revanche, le desir repose sur un sentiment de manque, et sur la nécessité de combler ce manque par la recherche et la possession. »¹²³. L'amour, alors, est immobile, tandis que le desir est caractérisé par le mouvement, par l'élan passionnel vers l'aimé. En effet, nous avons précédemment montré que le rapport tourmenté que Scève entretient avec sa dame se fait porteur d'un mouvement sinueux et chaotique, à qui correspond une errance intellectuelle. Revenons alors sur le texte de l'épigramme XIII : comme dans le cas de Sophie dans les *Dialoghi d'Amore*, Pernette craint que l'Amour de son Ami soit plutôt fondé sur le desir, comme le montre d'ailleurs le dizain CXXXVI, avec qui l'épigramme XIII est en dialogue¹²⁴. Dans la composition de Scève, en effet, le

¹²¹ Pernette Du Guillet, *Rymes*, *op. cit.*, p. 127.

¹²² Leone Ebreo, *Dialoghi d'amore*, par Delfina Giovannozzi; introduction de Eugenio Canone, Roma; GLF éd. Laterza, 2008, p. 51.

Nous reportons ici la traduction en français attribuée à Pontus de Tyard (Léon Hébreu, *De l'amour*; 2 vols, Lyon, Jean de Tournes, 1551, p. 89) :

« Les paroles premieres (si tu les as notées) de nostre confabulation furent que la congnoissance que j'avois de toy engendroit en moy Amour et Desir. Je ne dis pas Desir et Amour, pource que mon amour ne procede du desir mais fut premier que luy, et de luy le desir est procédé. »

¹²³ Perry, Anthony T., « Pernette du Guillet's poetry of love and desire », *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, Vol. 35, 1973, p. 260. Traduit par nos soins.

¹²⁴ (Maurice Scève, *Délie : Objet de plus haute vertu*, éd. cit., p. 67.)

« L'heur de nostre heur enflambant le desir
Unit double ame en un mesme pouvoir :
L'une mourant vit du doulx desplaisir,
Qui l'autre vive a fait mort recevoir.
Dieu aveuglé, tu nous as fait avoir,
Sans aultrement ensemble consentir,

sujet principal est la joie éprouvée par le poète à être finalement uni à la dame, après les tourments du désir mutuel.

Pernette, au contraire, veut donner toute autre direction à son poème : le désir est à la fois souffrance et épanouissement, comme le montre l'oxymore au début du premier vers, « l'heur de mon mal ». Ce double mouvement est renforcé par le champ lexical du feu d'amour, qui prend ici un tour alchimique : à travers la distillation, l'amour devient la quintessence du désir¹²⁵. L'image des « deux cœurs » qui se réunissent dans un « devoir », toutefois, nous amène plus loin dans l'analyse du huitain : par rapport au dizain de Scève, Pernette ne se limite pas à évoquer simplement l'union amoureuse comme simple aboutissement entre les amants, car chez elle, il s'agit avant tout de s'engager moralement. L'union des deux cœurs amène à la nécessité du principe de l'alternance (v. 3 et 4) : selon Pernette, « quand l'un est enflammé du désir, le devoir de l'autre est de refuser, ce mécanisme procurant *l'accroissement de vie* de l'amour »¹²⁶.

De cette manière, après avoir développé une conception amoureuse qui se situe au croisement de plusieurs élaborations précédentes (comme la vision de Léon l'Hébreu, Scève, ou encore Pétrarque), Pernette du Guillet se rapproche de la tradition mythologique de façon renouvelée et enrichie. En effet, en évoquant Cupidon, le dieu d'amour, la poétesse ne se limite pas à reprendre les *topoi* traditionnels, mais y ajoute un remaniement personnel. Dans les vers 5 et 6, nous retrouvons finalement la référence à Cupidon à travers l'épithète « Dieu aveuglé », ce qui est une appellation tout à fait conventionnelle et déjà présente dans le dizain CXXXVI de Scève. L'image traditionnelle de Cupidon est toutefois employée dans une façon paradoxale : quoique responsable du malheur des amants, il est aussi celui qui transforme la douleur du désir en bien (« Du bien le mal en effect honorable »). Ainsi, il retourne la souffrance en élévation morale ou spirituelle, ce qui renvoie à une vision néoplatonicienne de l'amour comme force transformatrice.

Dans ce huitain, nous remarquons en particulier l'emploi massif du vocabulaire moral, ancrant la douleur amoureuse dans un discours éthique. La prière finale du dizain (« Fais donc aussi, que nous puissions avoir / En noz espritz contentement durable ») est adressée à ce même dieu, dont l'action a d'abord été dévastatrice. Pernette reconnaît à Cupidon un double pouvoir : celui de troubler les corps et les cœurs, à travers l'infusion du simple désir, mais aussi celui de guérir les esprits, d'ouvrir une voie vers un « contentement durable ». Ce groupe nominal, déjà remarquable par sa longueur

Et posséder, sans nous en repentir,
Le bien du mal en effect desirable :
Fais que puissions aussi long temps sentir
Si doux mourir en vie respirable. »

¹²⁵ Voir Pernette du Guillet, *Rymes*, éd. Christian de Barataud, *op. cit.* Introduction, p. 55.

¹²⁶ *Ibid.*, p. 55-56.

syllabique, devient ainsi la représentation de la paix intérieure dans la permanence et réconciliation des amants. Afin de comprendre la signification ultime de ce poème, nous devons nous attarder sur l'utilisation de l'adjectif « durable » : il s'agit probablement d'un des mots-clés dans le poème, car il indique la métaphysique sous-jacente à l'ensemble de ses vers adressés à Scève ¹²⁷. En lisant les vers de Pernette, nous avons souvent l'impression d'une discordance sous-jacente dans la manière d'aimer des deux poètes. La poétesse semble plutôt orienter l'Ami vers une concordance qui ne se limite pas simplement au bonheur entre amants, mais vers une harmonie entre homme et femme, poursuivie d'une manière plus universelle, plus concorde aux enseignements du néoplatonisme.

¹²⁷ Voir Robert Griffin, « Pernette du Guillet's Response to Scève : A Case for Abstract Love », *L'esprit Créateur*, 1965, Vol. 5, N. 2, p. 115.

2.2 La symbolique de l'eau dans les *Rymes*, entre source purificatrice et miroir dialogique

2.2.1 La métaphore aquatique comme consécration baptismale : la symbolique de la renaissance poétique

Alors que les contemporains de Pernette du Guillet exploitent largement la pluralité des images aquatiques pour exprimer leur poésie, des flots tumultueux aux mers profondes en passant par les sources et les rivières, la poétesse choisit presque toujours de s'identifier aux eaux « claires et courantes »¹²⁸. Celles-ci deviennent le symptôme d'une volonté de transparence, d'authenticité et de pureté morale ; c'est aussi le signe d'un style poétique qui refuse l'opacité et revendique une limpidité expressive, perceptible dans l'ensemble des *Rymes*. C'est précisément là que réside l'un des traits les plus remarquables de l'écriture de Pernette, souligné par plusieurs critiques :

À la manière d'un miroir de l'âme humaine, la « silve » de Pernette du Guillet se présente comme fragmentaire, brute mais cristalline, marquée par un inachèvement qui, paradoxalement, en exalte l'authenticité intime et la séduction la plus profonde.¹²⁹

Cette perspective critique invite le lecteur à envisager l'ensemble de la poésie de Pernette comme une véritable « image d'eau claire », métaphore de la transparence et de la sincérité vertueuse qui caractérisent son écriture. Il est évident que, pour Pernette, il ne s'agit pas simplement d'un outil poétique : à travers cette métaphore, elle façonne aussi une représentation d'elle-même dont elle soigne constamment la cohérence et l'authenticité. Dans l'intention de fournir au lecteur un exemple concret de cette posture, nous évoquons brièvement la fonction symbolique de l'eau dans l'élégie XLIII.

La première apparition de l'élément liquide prend la forme d'une « clere fontaine » : ce choix inscrit la poétesse dans une longue tradition littéraire qui, d'Ovide à Pétrarque jusqu'à Marot, a toujours employé cette image dans la représentation des rencontres amoureuses¹³⁰. Nous avons montré que, chez Pernette du Guillet, une simple citation érudite peut dissimuler une image plus

¹²⁸ « La mer offre le spectacle et l'aimable démesure. Stagnantes dans les marais, les eaux, image de la mort, exercent une autre séduction, non moins puissante. La douceur dormante des eaux tristes recèle les images de l'ennui. Par contraste les eaux claires, les eaux courantes, sont recherchées pour la rupture qu'elles instaurent au sein du précaire équilibre intérieur. » (Gisèle Mathieu-Castellani, *Les thèmes amoureux dans la poésie française 1570–1600.*, Paris, Klincksieck, 1975, p. 384.)

¹²⁹ Alessandra Preda, «La lirica lionese in versi italiani: il sonetto di Louise Labé e le ottave di Pernette Du Guillet», *Studi Francesi*, 2021, N. 1, p.143. Traduit par nos soins.

¹³⁰ Pernette Du Guillet, *Rymes*, éd. cit, p. 153.

complexe ; en l'occurrence, celle d'un véritable baptême, entendu comme consécration au rôle poétique, où l'eau assume une fonction purificatrice et annonce la régénération. Pendant que la déesse entre nue dans l'eau, privée des attributs traditionnels tels que le carquois, les flèches, ou la tunique relevée au genou, un autre dépouillement symbolique se déroule : Pernette du Guillet se prépare à être consacrée poétesse, en renonçant métaphoriquement à ses attributs de simple femme et épouse.

Ce que Gisèle Mathieu-Castellani définissait comme « parole chétive », c'est-à-dire, la posture humble des premières compositions des *Rymes*, se métamorphose désormais en une voix plus sûre et assumée, qui « tente de se faire entendre dans sa nudité, claire comme l'eau de la fontaine »¹³¹. Et en effet, la poétesse s'y jette « toute nue en l'eau », soucieuse de construire une élégie qui, tout comme l'entièreté de son anthologie, reflète avec fidélité son propre parcours d'émancipation poétique et spirituelle. Dans cette élégie, l'élément liquide accompagne la poétesse comme symbole de la limpidité d'âme, une garantie des intentions véritables et honnêtes de la poétesse : au vers 26, l'eau se charge d'une nouvelle valence moralisante. La poétesse éclabousse vers Scève « de la pure eau de la clere fontaine », un jet d'eau qui devient ainsi source de purification¹³². À ce geste en apparence anodin correspond aussi le moment culminant de l'épisode, une métamorphose intérieure et ascendante où l'eau devient l'instrument privilégié. Ainsi, au lieu de transformer Actéon en cerf, Pernette en transforme l'âme, et se propose comme guide spirituel du poète.

Nous avons déjà souligné combien l'attitude de Pernette à l'égard de son maître peut surprendre, notamment dans l'élégie XLIII où Scève se trouve relégué au rôle de simple disciple. Cependant, dans le reste des compositions, il est possible de relever une posture beaucoup plus respectueuse envers lui, presque déférente. À cet égard, c'est le poème LXI (reporté peu avant) qui se distingue particulièrement : on y trouve une louange délicate, empreinte de retenue et de justesse, sans jamais tomber dans l'excès ni dans l'adulation outrancière. Il s'agit également de l'une des rares compositions en langue italienne dans les *Rymes*, qui témoigne de l'ampleur de l'érudition de la poétesse. Ce choix apparaît d'autant plus significatif si l'on considère que, dans l'ensemble des *Rymes*, Pernette ne recourt à l'italien qu'à deux reprises : en effet, en cette période, l'usage de composer en italien commençait à se répandre parmi les poétesses françaises, comme en témoignera le sonnet en langue italienne de Louise Labé quelques années plus tard. Pour Pernette, l'italien est une langue « qui a plus d'affection », c'est-à-dire plus évocatrice et qui exprime mieux, selon elle,

¹³¹ Gisèle Mathieu-Castellani, « Parole d'Echo ? Pernette au miroir des "Rymes" », *op. cit.*, p. 65.

¹³² « N'y aurait il pas, dans ce réflexe subconscient de l'offrande hydrique, comme un signe lustral, traduisant l'émouvant e intention, de la part de Pernette, de dessiller les yeux de son compagnon, pour élève son regard vers les joies ineffables de l'amour absolu ? »

Voix Paul Ardouin, *Maurice Scève, Pernette du Guillet, Louise Labé, L'amour à Lyon au temps de la Renaissance*, Paris, Librairie Nizet, 1981, p. 65.

son intention¹³³. Cela est déclaré clairement dans le huitain qui précède le poème LXI, consacré à une querelle de deux amis à l'égard de la supériorité de la langue française ou de la langue toscane. C'est un des poèmes où la poétesse s'exprime de façon directe sur des sujets ou des questions répandues de son époque ; le dizain s'offre aussi au lecteur comme une espèce d' « incipit théorique » encadrant ainsi le poème italien qui le succède. Une telle disposition des poèmes nous suggère qu'Antoine de Moulin a perçu un lien étroit entre les deux poèmes, le second apparaissant comme la mise en œuvre concrète de la thèse énoncée dans le premier. Voici le texte du huitain italien :

Vidi d'intorno del Parnaso fonte
Per gratia di colei, che nulla asconde,
Di gente piena tutto el piano e'l monte:
E piu vidi un, ch'en le sacrate sponde
5 Stava de l'acque, e tre ghirlande assonte
Havea d'un Lauro, ch'ombregiava l'onde:
Tal ch'Apollo disse, come dir suole,
Questo sarà l'honor mio gran sê vuole.¹³⁴

Dans la poésie de Pernette du Guillet (et, en particulier, dans les poèmes où elle se sert de la métaphore aquatique) nous retrouvons toujours une volonté manifeste de clarté expressive, soulignée, dans ce huitain, par une « lumineuse vision du moi lyrique » se révélant dès le premier vers¹³⁵. En effet, les deux compositions, l'élégie et le huitain, s'ouvrent sur une forte empreinte subjective : « Combien de fois ay je en moy souhaicté » nous introduit d'emblée dans une atmosphère onirique annoncée à la première personne. De la même manière, dès le premier vers du huitain LXI, « Vidi d'intorno del Parnaso fonte », apparaît clairement une marque de subjectivité inscrite dans le verbe régissant : ce

¹³³ Pernette Du Guillet, *Rymes, op. cit.*, p. 169.

¹³⁴ Pernette Du Guillet, *Rymes*, éd. cit, p. 169-170. Nous reportons ici la traduction en français présentée dans l'édition de Barataud (Pernette du Guillet, *Rymes*, éd. Christian de Barataud, *op. cit.*, notes à la page. 148).

Du bord de la source Parnasse j'ai vu
Par la grâce de celle qui ne cache rien
La plaine et le mont couverts d'une foule
Et puis j'en ai vu un qui, sur les rives sacrées,
Était sorti des eaux, et trois couronnes avait cueillies
D'un Laurier qui ombrageait les ondes ;
Devant quoi Apollon dit, selon son usage :
Celui-ce m'honorera grandement s'il le veut bien.

¹³⁵ Alessandra Preda, «La lirica lionese in versi italiani: il sonetto di Louise Labé e le ottave di Pernette Du Guillet», art. cit, p. 144.

“vidi” ne se limite pas à une simple description, mais révèle l’expérience intime et directe de la poétesse.

Arrêtons-nous sur la terminologie employée pour désigner le cours d’eau : la poétesse utilise le mot *fonte*, que l’on traduirait généralement en français par *source*. Toutefois, la matrice latine *fons* est également à l’origine du terme français « fontaine », dont le sens pouvait s’étendre jusqu’à désigner une construction artificielle destinée à l’écoulement de l’eau. Si, dans l’élégie XLIII, Pernette semble jouer précisément sur cette ambiguïté, le tableau esquissé dans le huitain se situe, au contraire, dans un cadre résolument bucolique et naturel. Dans cette composition, la symbolique de la “source du Parnasse” s’enrichit de plusieurs significations : elle devient métaphore des eaux claires et courantes, symboles de purification et de mouvement vital dans la poésie de Pernette du Guillet, mais elle profite également des références classiques. En effet, la source du Parnasse (appelée aussi fontaine de Castalie) est, avec la source Hippocrène du Mont Hélicon, une des deux *fontes* d’eau traditionnellement consacrées aux Muses et par conséquent sources d’inspiration poétique. À partir de la tradition littéraire grecque, ces images sont évoquées par Horace, qui évoque dans ses *Odes* les sources et les ruisseaux en tant qu’image d’une poésie lyrique renouvelée et délicate¹³⁶. À la Renaissance, cet imaginaire est réinterrogé : on retrouve cette symbolique du processus de la création poétique encore quelques décennies plus tard, notamment dans le *Vœu* de Ronsard, au premier livre des *Amours*¹³⁷. La tradition humaniste de l’époque associe l’inspiration poétique aux eaux sacrées et aux lieux mythiques de la création : dans cette perspective, la poésie de Pernette du Guillet apparaît elle aussi comme le fruit d’une initiation progressive, presque rituelle, dispensée par les Muses elles-mêmes, et fondée sur un contact originaire avec une eau purificatrice, nourricière et inspiratrice.

En outre, la poétesse développe une sorte de souvenir mythologique aux environs de la source du Parnasse, où elle se place en même temps comme narrateur et spectateur externe. Le verbe « vidi », comme nous l’avons déjà souligné, soutient la description du décor de la scène, entièrement immergée dans un cadre mythologique. Dès l’allusion initiale au Parnasse, en passant par l’ambiguïté du deuxième vers (« Per gratia di colei, che nulla asconde »), sans doute une périphrase renvoyant à la Muse invoquée dans les incipit épiques et lyriques, jusqu’à la foule qui peuple la plaine et la montagne, le huitain se présente comme traversé de part en part par des références mythologiques¹³⁸.

¹³⁶ Vanessa Glauser et Olivier Thévenaz, « Flux d’inspirations. Fleuves et sources entre Horace et Ronsard », *Versants*, vol 71, 2024.

¹³⁷ Pierre de Ronsard, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1993, vol. 1, p. 19, v. 1-4.

« Divines Sœurs, qui sur les rives molles
De Castalie, et sur le mont Natal,
Et sur le bord du chevalin crystal
M’avez d’enfance instruit en vos écoles »

¹³⁸ Voir Pernette du Guillet, *Rymes*, éd. Christian de Barataud, *op. cit.*, notes à la page 148.

À partir du quatrième vers, Pernette du Guillet met en scène l'épisode à la manière d'un tableau : le lecteur peut imaginer la foule rassemblée autour d'un personnage central, décrit comme « un, ch'en le sacrate sponde/ stava de l'acque ». Une modalité d'expression, Christian de Barataud le rappelle, très similaire à l'appellatif déjà utilisé au vers 43 de l'élégie XLIII pour se référer à Scève : « D'un, qui les peult toutes servir à gré »¹³⁹. Nous pourrions imaginer que cet épisode précède celui de l'élégie, car ici Scève est représenté en jeune poète qui est en train d'être consacré devant Apollon. Chaque élément de cette scène suggère une consécration poétique baptismale : des « tre ghirlande d'un Lauro », attribut poétique par excellence, au rôle purificateur de l'eau, jusqu'à la renaissance poétique dans « l'eau de la claire fontaine ». Ainsi, Pernette du Guillet poursuit la description évocative et artistique de l'épisode : le lecteur peut imaginer Scève à demi plongé dans le fleuve, tandis que sa couronne de laurier projette une légère ombre sur les eaux. En d'autres mots, Pernette met en scène sous une forme allégorique et visuelle l'instant même de la création poétique de Scève, figurée comme un rite de consécration.

Désormais, il est de plus en plus évident que cette scène constitue un miroir de l'épisode du baptême de Pernette comme représentation de la déesse Diane, où le moi lyrique « se représentait dans l'eau, alors que l'écu d'Apollon se trouvait sur la rive »¹⁴⁰. Dans le huitain, la poétesse devient à la fois spectatrice et narratrice, tout en se reflétant elle-même dans la consécration de son maître. En effet, tout, dans le huitain LXI, apparaît comme une citation miroitée de l'élégie : de même que la déesse Diane était entourée et protégée par ses nymphes, dans le huitain Scève occupe le centre de la scène, admiré à la fois par la Muse, par la foule et par Apollon. Même le dieu de la poésie reprend les paroles adressées à Scève dans l'élégie : ici, il lui assure qu'il « sarà l'honor [suo] », tandis que dans l'élégie, l'Ami était celui qui pouvait « faire honneur à leur hault chœur sacré ».

Ainsi, nous avons observé déjà deux fonctions symboliques de l'eau dans la poésie de Pernette, c'est-à-dire l'élément qui permet à la fois l'acte même de la création poétique et à la fois une régénération purificatrice. Sans pureté morale et sincérité, semble révéler Pernette, il ne peut pas y avoir d'inspiration poétique : ainsi, à travers la métaphore aquatique, la poésie lyrique de Pernette Du Guillet réinterprète l'imaginaire classique, le revisite selon les paradigmes du baptême chrétien et le réactive à la lumière de ses exigences spirituelles marquées. La source purifiante, avec ses eaux claires et transparentes, devient toutefois aussi miroir de l'expérience poétique scévienne, dans laquelle la poétesse s'identifie et s'assimile. Ainsi, en donnant à voir la naissance du poète, elle inscrit

¹³⁹ *Ibidem.*

¹⁴⁰ *Ibidem.*

simultanément sa propre venue à l'écriture dans ce geste créateur partagé, faisant de la scène un espace de légitimation réciproque.

Comme nous avons essayé de le montrer, Pernette se propose de faire écho à son maître dans plusieurs poèmes des *Rymes*. Dans son étude sur la poésie lyonnaise Pernette du Guillet, Paul Ardouin relève avec finesse cette métaphore sous-jacente au rapport entre la poétesse et le maître : il qualifie l'élément de l'eau, très cher à Pernette, comme « reflet de la lumière du jour », qui n'est qu'une personnification ultérieure de la poésie lumineuse de Maurice Scève.

Épousant la limpidité, la fluidité et la plasticité de l'élément liquide, c'est ainsi qu'elle voit son intellect recevant l'éblouissante clarté de son « Jour », dans un sentiment de ferveur platonicienne où l'émoi de sens n'interviendrait que pour sceller le souhait d'un mariage spirituel.¹⁴¹

Le mariage spirituel, et plus encore la personnification en “soleil” et en “eaux claires” qu'elle attribue respectivement à Scève et à elle-même, s'inscrivent dans une vision du monde plus vaste, largement répandue à la Renaissance. L'union “élémentale” de la poétesse et de son maître ne constitue, en réalité, qu'un microcosme reflétant l'organisation même du monde, encore conçue à travers l'équilibre et les propriétés différenciées des quatre éléments. Il n'est donc pas surprenant que Pernette s'identifie à l'eau, tandis que Scève incarne la lumière solaire. Comme l'explique Mathieu-Castellani, « la différence des sexes est l'exact reflet de cette structure : l'homme est un composé de sec et de chaud, comme le feu, la flamme ; la femme un composé de froid et d'humide, comme l'eau, la mer »¹⁴².

Nous avons précédemment analysé le dizain IV de Pernette, à l'intérieur duquel le paradigme que nous venons d'illustrer se concrétise explicitement : le paradigme solaire appliqué aux poèmes de Scève s'étend non seulement à la représentation métaphorique des rayons du soleil, mais aussi de façon plus étendue à la lumière de la connaissance, qui trouve sa déclinaison finale dans la personnification en Apollon. L'Ami, désigné en « esprit céleste », peut également « A Apollo [...] estre conformé », non seulement grâce à son habileté poétique son « hault sçavoir », mais aussi à sa grandeur d'esprit : c'est ici que le symbolisme de l'eau, « en tant que foyer de vie et de lumière » apparaît de manière évidente dans le dizain¹⁴³. Au vers 4, Pernette représente l'Ami à la fois comme une source de vertu et comme une onde qui se propage jusqu'à elle. De cette manière, l'image

¹⁴¹ Paul Ardouin, *Maurice Scève, Pernette du Guillet, Louise Labé, L'amour à Lyon au temps de la Renaissance*, Paris, Librairie Nizet, 1981, p. 59.

¹⁴² Gisèle Mathieu-Castellani, *La quenouille et la lyre, op. cit.*, p. 25.

¹⁴³ Paul Ardouin, *Maurice Scève, Pernette du Guillet, Louise Labé, L'amour à Lyon au temps de la Renaissance, op. cit.*, p. 59. Voir aussi Cristina Badia Cubas, « Tradición e innovación en la poesía amorosa de l'École lyonnaise : Maurice Scève, Pernette du Guillet, Louise Labé. », *Actas del II Coloquio sobre los estudios de filología francesa en la Universidad española*: (Almagro, 3-5 de mayo de 1993), coordonné par Juan Bravo Castillo, 1994, p. 233-238.

aquatique suggère non seulement un mouvement vital et continu, mais aussi une transmission spirituelle : comme une eau claire qui coule d'une source vers un autre bassin, la sagesse de Scève se répand jusqu'à Pernette. Dans cette dynamique, le maître n'impose pas mais irradie, et l'élève, en se laissant traverser par cette onde, reçoit et partage à son tour le souverain Bien. L'éloge à Scève se développe jusqu'à une louange à son écriture, puisque sa plume est « en douceur [...] tant fluante » : harmonieuse, musicale et fluide, résonnant ainsi avec la limpidité du savoir transmis ; « en hault stille affluante », puisque Scève maintient une élévation constante du style, capable d'unir la noblesse de la forme à la pureté du contenu.

2.2.2 L'eau médiatrice : miroir et dialogue entre les *Rymes* et la *Délie*

Comme nous l'avons déjà mis en évidence, la métaphore solaire parcourt l'ensemble de la composition des *Rymes* et, à plusieurs reprises, Pernette désigne Scève comme son « Jour ». Dès le dizain II, puis dans les dizains VIII, XXXII, XLVIII, ainsi que dans la chanson LXIII, cette appellation revêt une signification analogue : pour Pernette du Guillet, Scève incarne la lumière de la connaissance et l'assurance morale. À cet égard, nous voudrions analyser les premiers vers de la chanson LXIII, dans laquelle la poétesse développe la dichotomie morale et intellectuelle de la nuit et du jour : ce dernier est une métaphore de la lumière du savoir, alors que la nuit devient une représentation des ténèbres intellectuelles et de l'ignorance. Les deux vers initiaux, « Je suis la Journée/Vous, Amy, le Jour », énoncent d'emblée la thématique fondamentale de toute la chanson, qui se déploiera ensuite et trouvera son plein développement au fil du reste du poème. Ce que Pernette développe ici est une distinction entre « le relatif et l'absolu », ou « jour » signifie soleil, source permanente de lumière, dont la présence permet de mesurer la journée »¹⁴⁴.

En outre, ce que Pernette propose ici est, en réalité, une paraphrase explicite du dizain CCCLXXVI de son maître (« Tu es le Corps, Dame, et je suis ton ombre »)¹⁴⁵. Reprendre un vers

¹⁴⁴ Pernette du Guillet, *Rymes*, éd. Christian de Barataud, *op. cit.*, notes à la page 150.

¹⁴⁵ (Pernette Du Guillet, *Rymes*, éd. cit, p. 170.)

« Je suis la Journée
 Vous, Amy, le Jour,
 Qui m'a destournée
 De fascheux sejour
 D'aymer la Nuict certes je ne veulx point,
 Pource qu'à vice elle vient toute appoint :
 Mais à vous toute estre
 Certes je veulx bien,
 Pource qu'en vostre estre
 Ne gist, que tout bien. [...]»

d'une telle concision, composé de deux propositions brèves mais résolues dans leur immédiateté, revient pour la poétesse à redéfinir elle-même la nature de sa relation avec Scève. C'est en effet Pernette qui choisit et qui nomme le lien qui l'unit à son maître. Alors que Scève avait recours à des métaphores d'ordre corporel pour qualifier ce rapport, elle élabore, dans la chanson LXII, un tout autre registre métaphorique : leur interaction n'est plus pensée dans les termes de la dépendance matérielle du corps et de son double, mais dans ceux, beaucoup plus élevés, de la lumière et de la connaissance. Il s'agit d'une relation ascendante, marquée par une ferveur presque philosophique, qui inscrit leur lien non plus dans le domaine du sensible, mais dans celui de l'intelligible.

Cette pratique n'est pas isolée : à plusieurs reprises, les poèmes de Pernette se construisent en dialogue direct avec ceux de Scève, dont ils semblent reproduire l'écho, comme un reflet limpide à la surface de l'eau. Mais ce reflet n'est jamais une simple imitation : il réverbère le message poétique du maître tout en l'infléchissant par des variations personnelles, conférant à l'ensemble une tonalité propre. Ce n'est pas au hasard, en effet, que Paul Ardouin définit leur interaction comme un dialogue d'amour qui «se poursuit d'une manière oscillante et sinueuse », connaissant aussi des reproches et de la jalousie de la part de Pernette ¹⁴⁶. Il est toutefois indéniable que Pernette arrive à entrevoir son avenir rayonnant comme poétesse à travers et grâce au filtre scévien. Ainsi, si les poèmes de Scève deviennent pour elle la métaphore des rayons du soleil, et surtout de la lumière de la connaissance, Pernette se « métamorphose » en miroir poétique, rendant écho aux enseignements scéviens. Non sans difficultés : dans ces jeux de miroir, elle doit essayer de ne pas perdre son propre reflet. À sa façon, elle est « une captive, prisonnière dans ses *Rymes* des rimes de l'autre, et de l'image d'elle qui est déposée dans un texte prestigieux, [qui] se libère de l'imitation meurtrière en élisant les voies obliques de la fable ou du mythe, de la parodie ou de l'énigme » et, nous ajouterions, de la transparence fluide où se lit la sincérité de son être¹⁴⁷.

Maurice Scève a recours lui aussi, à certaines reprises, à la métaphore du miroir. Néanmoins, il s'agit de récurrences très variées qui, parfois, semblent répondre principalement aux nécessités poétiques du dizain, plutôt qu'à une véritable élaboration symbolique. Prenons en considération le dizain CCCCXV : ici, la référence se limite à une simple appellation, lorsqu'il désigne Délie comme « miroir de ma pensée », sans en développer plus avant la portée¹⁴⁸. Délie est un miroir spirituel et

¹⁴⁶ Voir Pernette du Guillet, *L'Heureuse Renaissance, Miracle de l'Amour, de la Lumière et de la Poésie*, Paris, Librairie Nizet, 1991.

¹⁴⁷ Gisele Mathieu-Castellani, «Parole d'Echo? Pernette au miroir des "Rymes"», *op. cit.*, p. 63.

¹⁴⁸ Maurice Scève, *Délie : Objet de plus haute vertu*, éd. cit., p. 191.

« Quand je te vy, miroir de ma pensée,
D'aupres de moy en un rien departie,
Soubdain craignant de t'avoir offensée,
Devins plus froid, que neige de Scythie.
Si ainsi est, soit ma joye avortie

moral, un reflet de l'âme de l'amant et une incarnation de sa vérité intérieure. Il conviendra de rappeler que l'image du miroir est assez fréquente dans la poésie pétrarquiste : dans cette instance, Scève garde comme référence cette tradition littéraire en s'inscrivant dans une pratique rhétorique et symbolique déjà codifiée. Dans cette continuité, le dizain CCCVII retient tout particulièrement notre attention pour l'analyse : le visage de la dame, qualifié de « miroir meurtrier » au vers 2, devient en réalité le reflet qui consume progressivement sa vie.

Plus je la voy, plus j'adore sa face,
Miroir meurtrier de ma vie mourante :
Et n'est plaisir, qu'à mes yeulx elle face,
Qu'il ne leur soit une joye courante,
5 Comme qui est de leur mal ignorante,
Et qui puis vient en dueil se convertir.
Car du profond du Cœur me fait sortir
Deux grands ruisseaulx, procedantz d'une veine,
Qui ne se peult tarir, ne divertir,
10 Pour estre vive, et sourgeante fontaine. ¹⁴⁹

Dans la composition CCCVII, le motif aquatique se manifeste chez le maître, bien que traité de manière sensiblement différente par Scève que chez Pernette. Le dizain se caractérise en effet par une rupture d'attente : il surprend le lecteur par le contraste frappant entre le premier vers et le deuxième, qui dévoile l'atmosphère véritable du poème, dominée par la souffrance amoureuse. Le visage de la dame est dit « miroir meurtrier », reflet mortifère qui déclenche la souffrance du poète. De ce reflet naît une dynamique liquide : le plaisir visuel immédiat devient aussitôt douleur, puis flux de larmes. Ici, l'élément de l'eau n'est pas convoqué comme principe de purification ou de transparence, mais comme vecteur du pathos et de la souffrance : dans le dizain du poète, le thème de la douleur est intimement lié au motif aquatique.

Avec ma flamme au paravant si forte :
En plus ma foy ne voi en quelque sorte
Sur l'Emeril de fermeté fourbie
Voyant plus tost, que l'esperance morte,
Flourir en moy les desertz de Lybie»

¹⁴⁹ Maurice Scève, *Délie : Objet de plus haute vertu*, éd. cit., p. 143.

Ce mouvement liquide irrigue l'ensemble de la composition, traduisant à la fois l'abondance des larmes, l'instabilité de l'affect et la continuité d'un flux intérieur impossible à contenir. De la sorte, l'image de l'eau devient, chez Scève, le signe d'un débordement affectif et d'une passion incontrôlée, marquant une différence notable avec la symbolique limpide et spirituelle qu'en donne Pernette. En effet, là où Pernette du Guillet spiritualise l'élément de l'eau, Scève le corporifie, en le ramenant au désordre et à la souffrance personnelle : le motif de la fontaine n'est plus interprété comme un moyen purificateur, car chez Scève il exprime la fragilité humaine de l'amant et de sa passion destructrice. Ses larmes sont décrites comme des « ruisseaux » qui ensuite échappent au contrôle de l'Amant, et qui se transforment en « vive et sourgeante fontaine ». Loin d'être un élément harmonieux, l'eau est ici un signe de désordre intérieur, d'une émotion qui déborde et échappe à toute maîtrise. Dans une dynamique résolument pétrarquiste, où les tourments de l'amant deviennent les véritables protagonistes du poème, la Dame est forcément réduite à un simple prétexte d'écriture et reléguée à l'arrière-plan. En effet, « le lecteur familier des dizains de Scève, et qui se penche ensuite sur les *Rymes* de Pernette du Guillet à l'impression d'assister à un dialogue qui, malgré la beauté et la résonance poétique des réparties, ressemble fort à un dialogue de sourds »¹⁵⁰.

Les interactions entre Maurice Scève et Pernette du Guillet, toutefois, ne se limitent pas à quelques renvois sommaires à repérer parmi les compositions de l'un et de l'autre. Nous devons également les imaginer l'un devant l'autre, dans une rencontre au cours de laquelle ils échangent quelques-uns de leurs vers. C'est aussi dans ces interactions réelles que s'instaurait le rapport émotionnel inconstant que la critique ne cesse de retracer sur papier ; et parfois, rarement, cet échange se traduit aussi en harmonie entre les amants. Prenons en considération le dizain CCXXXV de Scève, un véritable miroir dialogique de la célèbre élégie de Pernette. Dans cette composition, les poètes se réfèrent à une même source, laquelle n'est pas seulement le cadre d'un *locus amoenus*, mais aussi la confidente de leur complicité¹⁵¹.

Aumoins toy, clere, et heureuse fontaine,
Et vous, ô eaux fraîches, et argentines,
Quand celle en vous (de tout vice loingtaine)
Se vient laver ses deux mains yvoirines,

¹⁵⁰ Paul Ardouin, *Maurice Scève, Pernette du Guillet, Louise Labé, L'amour à Lyon au temps de la Renaissance, op. cit.*, p. 61.

¹⁵¹ Voir María Victoria Rodríguez-Navarro, « L'Amour à deux visages : el agua en Pernette du Guillet como reflejo del diálogo amoroso », *Palabras e imaginarios del agua. Les mots et les imaginaires de l'eau*. XXV coloquio AFUE, 2017, p. 578. Traduit par nos soins.

5 Ses deux Soleilz, ses lèvres corallines,
 De Dieu créés pour ce Monde honorer,
 Debvriez garder pour plus vous décorer
 L'image d'elle en voz liqueurs profondes.
 Car plus souvent je viendrois adorer

10 Le saint miroir de voz sacrées undes

Dans cette occasion, Scève se plonge entièrement dans le réseau lexical de l'eau. La fontaine est « clere et heureuse », ce qui montre encore plus le contraste évident avec la fontaine des larmes du dizain précédent. Même les « eaux fraîches, et argentines » semblent refléter et annoncer la nature pure et presque angélique de la dame. Le goût pétrarquiste, sous-jacent à ce dizain, est indéniable : la corporalité de son aimée est à peine esquissée au vers 4 et 5, et l'insistance sur ses « deux mains yvoirines » ou « ses lèvres corallines » est vite justifiée par l'indubitable origine divine des attributs de la dame. À l'intérieur de ce dizain, « le compliment ingénieux se rehausse toutefois d'un accent religieux très scévien », où la dame adorée se fusionne avec la nature et surtout avec les eaux qui l'entourent¹⁵². En bouleversant le paradigme de l'eau purificatrice de Pernette, Maurice Scève semble nous suggérer le contraire : c'est bien la dame qui « décore » les eaux cristallines avec son image.

Étonnamment, le lecteur qui garde à l'esprit la métaphore de la poétesse se retrouve ici devant un cadre harmonieux, voire complémentaire du paradigme employé par Pernette. Dans le dizain CCXXXV, « l'élément liquide apparaît comme un don doté d'une évidente fonction purificatrice, capable d'éteindre le désir charnel du poète pour le transformer et le régénérer » : cette régénération ne peut qu'évoquer l'aspiration néoplatonicienne de Pernette, qui souhaitait élever le désir de l'Ami au-delà du simple besoin charnel¹⁵³. Chez Scève, l'eau est le réceptacle de la beauté du corps de sa bien-aimée. Les ondes gardent son visage, ses yeux et ses lèvres afin que l'amant puisse les vénérer comme des objets sacrés, telles qu'« un saint miroir »¹⁵⁴. L'accent religieux au dernier vers, en concluant le poème, laisse l'impression au lecteur d'un véritable dialogue miroitant entre les poètes : dans le dizain, Scève semble répondre à Pernette en préservant le même respect et le même ton d'adoration que la poétesse lui a souvent réservé. Ce détail, qui concourt à l'impression de dialogue miroitée et harmonieux entre les deux poètes, nous approche thématiquement au « mythe d'ascèse

¹⁵² Jean Frappier, « Variations sur le thème du miroir, de Bernard de Ventadour à Maurice Scève. », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 1959, n. 11, p. 156.

¹⁵³ María Victoria Rodríguez-Navarro, « L'Amour à deux visages: el agua en Pernette du Guillet como reflejo del diálogo amoroso », *op. cit.*, p. 578. Traduit par nos soins.

¹⁵⁴ *Ibidem*.

spirituelle » que Pernette appliquait dans l'élégie XLIII. La dame, de sa part, vit cette vision onirique de l'autre côté du miroir.

À travers la thématique aquatique, nous avons tenté d'esquisser les traits d'un dialogue miroitant qui, parfois, ne se reflète pas dans les vers de l'autre. Nous reprenons ici la métaphore de Paul Ardouin, puisqu'il est désormais clair que la compréhension réciproque est « oscillante et sinueuse », dynamique et inconstante comme un ruisseau de montagne. Cette inconstance, que nous avons essayée de mettre en évidence, risque parfois de faire passer au second plan le paradigme aquatique opéré par Pernette du Guillet, au point que presque la totalité de la critique n'a jamais considéré ce réseau métaphorique dans son écriture. Elle est néanmoins constante dans son message poétique, et le développe avec ordre, sentiment, et intégrité morale.

Ainsi, nous avons opéré une distinction parmi les utilisations différenciées autour du thème de l'eau dans les *Rymes* : qu'elle apparaisse sous la forme d'un ruisseau, d'une fontaine tranquille ou d'un miroir limpide, cette figuration aquatique s'accompagne toujours d'une portée symbolique plus profonde. Chez Pernette du Guillet, l'eau se présente en effet comme une source de fraîcheur, annonciatrice de renouveau et de vitalité pour la parole poétique ; elle devient aussi l'allégorie de la fluidité de l'inspiration créatrice, voire, dans sa valeur baptismale, l'expression d'une puissance génératrice propre à la création féminine.

Quoique fréquemment ignoré par la critique, l'élément aquatique s'entrelace subtilement avec les autres dimensions (mythologique, pétrarquiste, néoplatonicienne) pour donner lieu à une pluralité interprétative d'une richesse bien plus vaste et complexe qu'il ne paraît de prime abord. Le *textus* poétique que Pernette tisse à travers ses *Rymes* s'élève ainsi au-delà de la simple imitation ou variation thématique : il construit un réseau symbolique stratifié, où l'eau devient médiatrice d'un dialogue constant entre l'héritage littéraire, la quête spirituelle et l'affirmation d'une voix poétique propre.

2.3 : L'amour selon Pernette du Guillet : de l'exemple de Pétrarque au néoplatonisme

2.3.1 L'héritage pétrarquiste, une entrée problématique dans une tradition masculine

Au fil de notre analyse, nous avons évoqué brièvement l'influence des courants littéraires et philosophiques qui traversent le milieu lyonnais de la première moitié du XVI^e siècle et qui marquent, de ce fait, la poésie de Pernette du Guillet. Considérons, avant tout, l'exemple fructueux du pétrarquisme. Le modèle principal est, bien évidemment, celui de la poésie de Pétrarque. À près de deux siècles de distance, ce courant se développe en France en intégrant aussi des influences dérivées de la tradition amoureuse courtoise médiévale. Cette association n'est pas si inconcevable, comme le révèle Gillian Jondorf dans son essai critique, puisque «la poésie pétrarquiste s'inscrit de manière cohérente dans un contexte social où l'on attend des femmes un niveau de moralité sexuelle plus élevé que celui exigé des hommes»¹⁵⁵. L'attente sociale devient attente poétique : dans cette manière, dans les compositions pétrarquistes la femme est présentée comme une image idéalisée et en même temps insaisissable. La figure féminine représentait l'échantillon de l'inspiration poétique, car c'était son refus et son indifférence envers le poète qui le poussait à l'amour et surtout à l'écriture ; cependant, elle est souvent reléguée au second plan à l'intérieur du poème. Le poète privilégie en effet une représentation de la dame qui dépasse rarement le cadre de la description physique ou de l'évocation d'une beauté idéalisée. La matière de son chant ne réside pas dans le portrait de la femme mais plutôt dans l'exploration de sa propre intériorité, de sa douleur et de son déchirement amoureux.

Nous en avons eu plusieurs exemples dans la poésie de Scève : dans les dizains de la *Delie*, la figure féminine devient prétexte à l'expression de l'expérience lyrique masculine. La femme qu'il présente dans ses compositions n'est pas considérée comme égale, dans l'association amoureuse. Le rapport que l'écrivain du premier *Canzoniere* français dessine avec sa dame se révèle inconstant, souvent unilatéral et ambigu : même dans les dizains où l'on perçoit une harmonie profonde entre les amants, comme dans le dizain CCXXXV, le poète s'attarde sur ses attributs physiques, (v. 4-5, « ses deux mains yvoirines, / Ses deux Soleilz, ses lèvres corallines). Certes, il est probable que l'identité délienne soit en réalité un portrait multiple et figuré, qui cache derrière soi une pluralité de femmes et pas seulement la figure de Pernette du Guillet ; de toute manière, Scève ne fait jamais allusion à la

¹⁵⁵ Gillian Jondorf, «Petrarchan Variations in Pernette Du Guillet and Louise Labé», *op. cit.*, p. 766. Voir aussi Monica Paletti, Monica, *Il petrarchismo in francia e la poesia femminile*, Rome, Il Filo, 2008.

dame comme participante active au dialogue poétique. Elle pourrait être considérée plutôt comme une simple destinataire muette et immobile de son amour¹⁵⁶.

Pernette du Guillet, de sa part, fait l'éloge de l'habileté et de la grandeur poétique de Scève dans plusieurs poèmes des *Rymes*. En même temps, cela ne veut pas dire que la poétesse cherche à imiter le style du maître, comme nous avons montré à plusieurs reprises : une femme poète qui se présente en tant que « *amant* » actif (et nous utilisons exprès le mot au masculin) pose de nombreuses difficultés vis-à-vis du canon pétrarquiste. Le public était accoutumé à la convention du poète torturé par la dame et son indifférence, mais la situation renversée apparaît comme improbable, voire de mauvais goût ou ridicule. En effet, la poésie de Pernette du Guillet ne propose jamais au public un amour sans espoir dans le style de son maître, bien qu'elle s'attarde dans certaines compositions à évoquer sa propre jalousie. L'image générale que se dégage de l'ensemble des *Rymes* est celle d'un amour apaisé, caractérisé par un contentement spirituel dérivé de l'union des amants, qui mal se conjuguerait avec le tourment constant du poète pétrarquiste.

Le modèle de Pétrarque, toutefois, est souvent présent en guise de sous-texte et de clé d'interprétation. Nous l'avons observée le long de l'élégie XLIII, à partir de la réinterprétation des vers de la chanson XXIII du *Canzoniere*, « *Nel dolce tempo de la prima etade* », où elle semble se réimaginer en dame pétrarquiste, ambiguë et cruelle envers le poète. De manière surprenante, Pernette ne se contente pas d'endosser les habits du poète pétrarquiste en inversant simplement les rôles masculin et féminin. Elle semble, au contraire, vouloir faire entendre la voix de cette figure féminine habituellement chantée par la poésie masculine, en l'incarnant et en lui prêtant parole, tout en jouant subtilement avec les stéréotypes propres à la tradition pétrarquiste. Si l'amant-poète compare souvent sa dame à quelque chose de surnaturel et divin, ici Pernette s'imagine aussi puissante que Diane, et contemple son triomphe en transformant son Actéon en « *serf* » : tout en montrant la maîtrise et l'application des codes pétrarquistes, la poétesse frôle la parodie des *topoi* poétiques en mettant en scène, sous les yeux du lecteur, la « *suprématie* » féminine.

De toute façon, le rapport de la poétesse avec l'influence italienne n'est jamais linéaire ou simpliste : elle s'inspire du modèle de Pétrarque dans une réinterprétation bien plus personnelle, qui s'entrecroise avec les autres thématiques que Pernette souhaite développer à l'intérieur des *Rymes*, comme les références mythologiques, aquatiques ou de la lumière. Prenons en considération la deuxième composition du recueil, un dizain en décasyllabe qui introduit le lecteur au thème de la nuit, sur lequel la poétesse construit plusieurs poèmes.

¹⁵⁶ Voir Darcy Renee Murphey, *The Feminine Poetic Voice in the Rymes of Pernette du Guillet*, (Thèse de master) Portland State University, 1993, p. 42.

La nuict estoit pour moy si tresobscure
 Que Terre, et Ciel elle m'obscurissoit,
 Tant qu'à Midy de discerner figure
 N'avois pouvoir - qui fort me marrissoit:
 5 Mais quand je vis que l'aulbe apparoissoit
 En couleurs mille et diverse, et seraine,
 Je me trouvay de liesse si pleine
 (Voyant desjà la clarté a la ronde)
 Que commençay louer à voix haultaine
 10 Celuy qui fait pour moy ce jour au Monde.¹⁵⁷

Nous nous trouvons au début du recueil, où la poésie de Pernette est souvent commentée en tant que louange et imitation de la poésie scévienne. Et en effet tout, à première vue, semble une imitation : à partir de la structure et du rythme, qui suggèrent une proximité avec le dizain CCCLXVII de la *Delie*, jusqu'au thème du dizain. Le poème scévien dénonce lui aussi l'absence de l'aimée (« Assez plu long, qu'un Siecle Platonique / Me fut le moys que sans toy suis esté »), mais le poète s'apaise seulement par le contact physique de l'amante, qu'il décrit soigneusement du vers 7 jusqu'au vers final du dizain¹⁵⁸. Pernette choisit de réinterpréter, à sa manière, la même thématique. De même que le moment du lever du soleil, le thème nocturne laisse graduellement la place à un éloge de l'aubade, un véritable sous-genre littéraire dans la poésie pétrarquiste : cette image est effectivement employée pour figurer l'éloignement de l'amant¹⁵⁹. À première vue, la poétesse semble s'approcher du thème de façon très traditionnelle, en comparant l'absence de l'aimée à la « nuict tresobscure » et, conséquemment, son retour à la lumière du jour : la périphrase qui termine le dizain, « Celuy qui fait pour moy ce jour au Monde », nous introduit jusqu'à l'appellation fréquente en « Jour » de Maurice Scève.

Le lecteur pourra vite s'apercevoir que le dizain est susceptible de différents niveaux de lecture. La poétesse se voit plongée dans une nuit obscure, au point qu'au vers 3 elle n'arrive pas à discerner aucune figure « a Midy », à savoir, en plein jour. Cette illogicité apparente suggère une nuit symbolique et toute intérieure, représentant plutôt le désespoir de la poétesse à cause de l'absence de

¹⁵⁷ Pernette Du Guillet, *Rymes*, éd. cit., p. 118.

¹⁵⁸ Maurice Scève, *Délie: Objet de plus haute vertu*, éd. cit., p. 170.

¹⁵⁹ Pernette du Guillet, *Rymes*, éd. Christian de Barataud, *op. cit.* Introduction p. 38.

son amant : il s'agirait d'une image plutôt traditionnelle, si l'on ne considérait pas avec plus d'attention le vers 3. L'expression de ne pas « discerner figure » souligne une détresse subjective qui va au-delà du simple discernement matériel : le verbe, à la forte connotation intellectuelle, fait référence à une ignorance qui peut être éclairée seulement par la lumière de l'aimé. L'image de Scève comme lumière de la connaissance est ici présentée en filigrane, et le réveil de l'aube au vers 5 assume ainsi une signification plus profonde : celle du réveil intellectuel de Pernette du Guillet. Après cette rencontre, à la moitié exacte du poème, le ton change radicalement. Le rythme du vers ralentit, laissant l'espace à une énumération plus italianisante (« En couleurs mille et diverse, et seraine ») et à une construction syntactique plus simple et légère. Le *topos* pétrarquiste est ainsi enrichi et complexifié selon la vision amoureuse de Pernette du Guillet, qui trouve un apaisement dans la présence spirituelle du maître, tandis que lui réagit à sa réalité corporelle. Le vocabulaire employé par la poétesse, retenu et soupesé, manifeste son attitude mûre face à l'amour. Sa réélaboration du même thème ne relève pas de l'imitation : elle en propose une interprétation personnelle, affirmant ainsi sa propre virtuosité¹⁶⁰.

Le huitain VIII constitue une sorte de continuation et de prolongement du poème juste analysé. La poétesse retourne sur le thème pétrarquisant des ténèbres et de la lumière afin de les approfondir, dans un poème qui maintient une continuité thématique avec le précédent.

Jà n'est besoing que plus je me soucie,
 Si le jour fault ou que vienne la nuict,
 Nuict hyvernale, et sans Lune obscurcie :
 Car tout celà certes rien ne me nuit,
 5 Puis que mon Jour par clarté adoulcie
 M'esclaire toute, et tant, qu'à la mynuict
 En mon esprit me faict apercevoir
 Ce, que mes yeulx ne sceurent oncques voir.

Nous pouvons envisager une progression de lecture qui articule les deux poèmes, dans la mesure où le huitain VIII peut être considéré comme une véritable continuation thématique de la deuxième composition du recueil. Dans ce huitain, la poétesse n'apparaît pas effrayée, mais au contraire réconfortée par sa propre force, consciente que l'absence de l'Ami (figurée par la « Nuict hyvernale

¹⁶⁰ Darcy Renee Murphey, *The Feminine Poetic Voice in the Rymes of Pernette du Guillet*, op. cit.

sans Lune » du vers 3) persiste même « à mynuict », à l'heure la plus obscure. Nous pouvons d'ailleurs mettre en parallèle cette occurrence de « mynuict » (v. 6) avec celle de « midy » (v. 3) dans le dizain II. Ces deux termes s'inscrivent dans une relation d'inversion, et renvoient une fois encore à une image de la connaissance : dans le dizain, Pernelle confessait son incapacité à « discerner figure » même en plein midi, tandis que dans le huitain l'Ami lui procure une clairvoyance capable d'illuminer les ténèbres de l'ignorance jusque dans la nuit la plus profonde.

À la différence du dizain, Pernelle se réfère au poète par la dénomination « mon Jour », en faisant ainsi référence à la lumière de la connaissance émanée par l'Ami. Cette lumière qui éclaire la poétesse n'est pas seulement une métaphore du rapport amoureux, mais se présente aussi comme une « clarté adoucie ». La poétesse s'exprime toujours dans le même réseau sémantique, en représentant de cette manière le processus d'apprentissage et d'échange intellectuel avec son maître¹⁶¹. Éclairée, Pernelle se laisse guider par une lumière désormais intériorisée, source de conscience et de savoir qui transcende la simple représentation sensible (v. 10). C'est pourquoi le *je* poétique se manifeste ici plus assuré, plus lucide et plus ferme que dans les compositions précédentes.

La poétesse s'approprie des antithèses caractéristiques de la tradition pétrarquiste, telles que l'opposition typique entre lumière et ombre, pour les réorienter vers un discours d'une nature hybride, s'ouvrant à une quête intellectuelle et spirituelle. Ainsi, l'usage pétrarquiste des oppositions, typiquement centré sur la souffrance de l'amant et l'indifférence de la dame, se transforme sous sa plume en un instrument d'exploration de la connaissance.

Prenons en considération un autre motif conventionnel qui structure le lien entre les amants : celui de l'anneau. Hérité de la symbolique médiévale et courtoise, cet objet concentre une forte charge métaphorique, puisqu'il est à la fois signe visible d'un attachement affectif, promesse d'une union spirituelle et, plus largement, emblème d'une fidélité indéfectible¹⁶². Dans l'imaginaire poétique de la Renaissance, l'anneau a la valeur d'un gage, un sceau qui inscrit dans la matière la constance d'un sentiment et la permanence d'un engagement. Son caractère circulaire, sans commencement ni fin, renforce l'idée d'éternité et de continuité, tout en suggérant l'exclusivité du lien amoureux. Scève, notamment, met l'accent sur sa nature circulaire dans le dizain CCCXLVII et se concentre sur la présence physique de sa Délie : il est captivé par le rappel du lien que représente l'anneau au doigt de sa bien-aimée¹⁶³.

¹⁶¹ Voir. Pernelle du Guillet, *Rymes*, éd. Christian de Barataud, *op. cit.*, notes à la page 47.

¹⁶² Voir aussi Bright, Francis, «Language as Object: Gift-Giving and Dialogue in Scève and Pernelle du Guillet.», *MIFLC Review 1*, 1991, p. 48-57.

¹⁶³ Maurice Scève, *Délie: Objet de plus haute vertu*, éd. cit., p. 160. CCCXLVII v. 8-10

Le lecteur doit imaginer l'interaction des poètes hors des textes : il semble que Pernette ait offert un anneau à Scève qui, dans ses compositions, paraît presque rancunier à cause du don. Il accuse la dame de feindre sa générosité dans le seul but de l'enchaîner davantage dans un piège amoureux. Voici, alors, la réponse de Pernette dans l'épigramme X :

Si tu ne veulx l'anneau tant estimer,
Que d'un baiser il te soit racheptable :
Tu ne doibs pas, au moins si peu l'aymer,
Qu'il ne te soit, non pour l'or acceptable,
5 Mais pour la main, qui pour plus rendre estable
Sa foy vers toy, te l'a voulu lyer
D'un Dyamant, où tu peulx desplier
Un cueur taillé en face pardurable,
Pour te monstrier, que ne doibs oublier,
10 Comme tu fais, la sienne amour durable.

Le dizain joue sur un double registre, matériel et symbolique : la poétesse rappelle à son amant que la véritable valeur de l'anneau ne réside pas dans l'or dont il est composé. Elle cherche, avec patience et fermeté, à ramener l'ami à la raison, tout en reprenant le style de Scève afin de mettre en évidence le caractère superficiel de son traitement du motif. Comme l'a observé Susan Delaney, « [Pernette] assumera sa part dans le dialogue en établissant une position éthique, qui reconnaît explicitement l'autre et confère même une légitimité à un procédé poétique qui pourrait ne pas en avoir s'il était soumis à une analyse morale rigoureuse »¹⁶⁴. C'est précisément dans cette perspective que la poétesse cherche à guider le maître vers un niveau plus profond d'interprétation : elle lui rappelle que le véritable sens du don est à rechercher dans la main qui l'a offert, qui « pour plus rendre estable / Sa foy vers toy, te l'a voulu lyer ». Pour quelle raison la poétesse choisit-elle de se « métonymiser », en évoquant seulement sa propre main comme sujet actif dans l'action ? Elle aurait bien pu dire « Mais pour la personne qui te l'a offert », au lieu d'évoquer seulement sa main. Ce choix de se représenter

«Ta rondeur n'a aucun commencement,
Ny fin aussi, qui me donne à entendre
Que captif suis sans eslargissement»

¹⁶⁴ Susan Delaney, « Lyric Dialogue in the «Ring» Poems of Pernette du Guillet et Maurice Scève », *The French Review*, vol. 68, 1995, p. 825.

à travers une métonymie s'explique par le dialogue entre les deux textes : dans le dizain CCCXLVII, Scève n'adresse pas Délie directement, et ne la présente pas comme une entité unique à l'intérieur du poème. À la mode pétrarquienne, il la réduit à une seule caractéristique physique (ici, la main ; dans le dizain CCXXXV, les yeux ou les « lèvres corallines ») : de cette manière, les métonymies employées conservent uniquement une partie de la femme et tendent à la déshumaniser.

La poétesse reconnaît cette déshumanisation dans la poésie de Scève, mais lui oppose une autre partie du corps, bien plus importante, car elle est la source de son sentiment : « un cueur taillé », blessé par les accusations de Scève. C'est pourquoi la poétesse s'efforce de convaincre l'amant de sa bonne foi dans la deuxième moitié du dizain : elle évoque le diamant enchâssé dans l'anneau, symbole infrangible de pérennité et fidélité, et invite l'amant à « desplier », c'est-à-dire à considérer l'anneau comme symbole de son propre cœur sincère, blessé par ses accusations. L'attitude de Pernelle, toujours patiente à l'égard de Scève, lui permet néanmoins d'adresser un reproche au poète en fin de composition (« que ne doibs oublier, / Comme tu fais »), lui rappelant ainsi la constance de son amour et la nécessité de ne pas négliger l'engagement scellé entre eux. Le poème, en effet, se termine sur la signification plus profonde qui se cache derrière le symbole de l'anneau : il montre « la sienne amour durable ». De fait, dans le deuxième dizain que Scève consacre au thème de l'anneau, il reconnaît les vraies intentions de Pernelle dans le don et conçoit un poème au ton plus apaisé, qui laisse entrevoir la pacification des amants¹⁶⁵.

Nous avançons une autre considération sur cette composition de Pernelle du Guillet : bien que ce poème s'inscrive dans un dialogue amoureux et poétique, rien ne laisse entrevoir le genre du poète qui l'a écrit. En effet, il faut un savoir extérieur pour établir que ce poème a été écrit par une femme ; rien, même sur le plan grammatical, ne marque de façon incontestable la *persona* du poète comme masculine ou féminine, et pris isolément, le texte pourrait aisément être entendu comme la voix d'un homme¹⁶⁶. Voici comment Pernelle surmonte la difficulté de s'insérer dans le contexte de la poésie pétrarquiste : non seulement la poétesse donne voix à l'entité féminine, longtemps reléguée au rôle de prétexte poétique, mais elle se pose également en sujet actif, offrant à son aimé un anneau, symbole et promesse de leur lien. Elle investit ainsi un *topos* masculin, pour chanter le souhait d'un « amour durable ».

¹⁶⁵ Maurice Scève, *Délie: Objet de plus haute vertu*, éd. cit., p. 161-162.
CCCXLIX v. 1-3

« Tu as, Anneau, tenu la main captive
Qui par le coeur me tient encor captif
touchant sa chair précieusement vive
Pour estre puis au mal medicatif »

¹⁶⁶ Gillian Jondorf, « Petrarchan Variations in Pernelle Du Guillet and Louise Labé », *op. cit.*, p. 768.

Ce dizain peut être rattaché aux compositions dans lesquelles Pernette manifeste une véritable « agentivité », c'est-à-dire la capacité de se constituer en sujet agissant au sein d'un contexte particulier. Il en va de même pour l'élégie XLIII, où la poétesse conserve un rôle actif, renverse les *topoi* pétrarquistes et joue subtilement avec les codes de la séduction féminine. Dans le dizain X, en revanche, Pernette adopte une posture plus neutre, où le *je* lyrique ne se définit pas par une appartenance de genre précise. Cette neutralité, tout comme le choix d'offrir un anneau à son amant, apparaît immédiatement, selon les conventions de l'époque, comme un comportement masculin. Portons désormais notre attention sur l'épigramme XXI, où les rôles amoureux se trouvent totalement renversés : la dame y assume le rôle de « serviteur », traditionnellement réservé à l'Amant¹⁶⁷.

Si le servir merite recompense,
 Et recompense est la fin du desir,
 Tousjour vouldrois servir plus, qu'on ne pense,
 Pour non venir au bout de mon plaisir.¹⁶⁸

Pernette revendique une éthique du service typiquement pétrarquiste, où l'amant devient serf (ou, peut-être, cerf ? Comme nous avons pu observer, Pernette joue librement avec les incompréhensions phonologiques.) de la dame. Son plaisir évoqué au vers 4 se révèle être l'acte de servir en soi : par rapport à la tradition courtoise, où l'amant espère être récompensé de ses services par sa Dame, le désir de Pernette est sincère et constitue une fin en soi. La poétesse s'efforce de réhabiliter l'acte d'asservissement (lié à un sens de galanterie frivole au XVI^e siècle) à travers un quatrain qui renverse les rôles de genre : en effet, comme dans le dizain précédent, cette composition ne porte aucune marque du féminin. En même temps, si l'on considère le sens général du quatrain, Pernette du Guillet féminise le *service* amoureux : en se posant comme servante de son aimé, elle cherche à redonner à l'acte son sens ancien d'humilité¹⁶⁹. Elle confronte la *doxa* de son temps (« plus qu'on ne pense ») pour proposer une voie alternative et personnelle, où l'humilité n'est plus signe de soumission aveugle, mais devient un geste volontaire de don de soi, capable de rééquilibrer la relation amoureuse et d'en redéfinir la dynamique dans une perspective plus égalitaire et spirituelle.

¹⁶⁷ Françoise Charpentier, « Projet poétique, travail poétique dans les *Rymes* de Pernette du Guillet : autour de trois quatrains », *Poétique et narration : mélanges offerts à Guy Demerson*, Paris, Champion, 1993, p. 153.

¹⁶⁸ Pernette du Guillet, *Rymes*, *op. cit.*, p. 131-132.

¹⁶⁹ Voir Françoise Charpentier, « Projet poétique, travail poétique dans les *Rymes* de Pernette du Guillet : autour de trois quatrains », *art. cit.*

2.3.2 Le néoplatonisme revisité : une philosophie amoureuse au féminin

Nous avons observé comment, dans plusieurs épigrammes, Pernelle du Guillet célèbre les qualités personnelles et les accomplissements de son amant en s'inspirant de la tradition pétrarquiste. Toutefois, lorsqu'elle en faisait l'éloge, elle insistait davantage sur sa dimension spirituelle que sur son apparence physique : en s'éloignant ainsi des *topoi* traditionnels, son identité poétique commence à émerger.

Cependant, la manipulation du canon pétrarquiste ouvre aussi une autre voie à la poétesse, qui ne l'oblige pas à s'adapter à une tradition strictement masculine : celle de la philosophie néoplatonicienne¹⁷⁰. Nous avons observé comment la réponse de Pernelle au pétrarquisme de Maurice Scève s'inscrit dans une perspective néoplatonicienne dans l'élégie XLIII. Dans cette composition, comme dans l'ensemble des *Rymes*, Pernelle s'attache à orienter son aimé vers une voie autre, non pas imposée, mais présentée avec délicatesse comme l'idéal à poursuivre. Plutôt que de rejeter brutalement le rôle que Scève lui avait assigné dans *Délie*, explique Murphey, elle choisit de l'assumer autrement, en se posant comme poétesse néoplatonicienne et participante d'un amour pur¹⁷¹. Le néoplatonisme se manifeste à la fois dans son refus de rester la simple *Délie*-objet décrite par Scève, et dans la possibilité qu'elle saisit d'affirmer son autonomie, à travers une utilisation variée des thématiques et du vocabulaire employé. La différence fondamentale entre la poésie de Scève et celle de Pernelle du Guillet, en termes de sujet et de focus poétique, rend les motivations qui poussent Pernelle à s'orienter vers la philosophie néoplatonicienne plutôt évidentes.

Le néoplatonisme, pour les intellectuels de la Renaissance française, visait avant tout à élever la poésie vers une forme plus pure. Il était inspiré des *Dialogues* de Platon (réinterprétés d'abord par les platoniciens grecs puis par les néoplatoniciens), et il plaçait au centre l'idéal esthétique de la beauté comme reflet du cosmos divin et harmonieux. La poésie, alors, devenait ainsi une activité spirituelle et transcendante, destinée à célébrer un amour épuré, affranchi de sa dimension charnelle. L'amour y apparaissait comme un absolu métaphysique, où étaient exaltés des notions telles que « la vertu », « le bien » et « l'amitié », bien au-delà de toute expression physique. Une telle conception trouve un écho direct dans la poésie de Pernelle du Guillet.

Le corps ravy, l'Ame s'en esmerveille

¹⁷⁰ Voir aussi Élisabeth Caron, « Les femmes et la politique du néo-platonisme – les Enjeux à la Renaissance d'un baiser de Platon », *Études littéraires*, Vol. 27, 1994, p. 97- 109.

¹⁷¹ Darcy Renee Murphey, *The Feminine Poetic Voice in the Rymes of Pernelle du Guillet*, op. cit., p. 63.

Du grand plaisir, qui me vient entamer,
 Me ravissant d'Amour, qui tout esveille
 Par ce seul bien, qui le faict Dieu nommer.

5 Mais si tu veulx son pouvoir consommer :

Fault que par tout tu perdes celle envie :

Tu le verras de ses traictz se assommer,
 Et aux Amantz accroissement de vie. ¹⁷²

Dans le huitain XII, Pernelle aborde le thème néoplatonicien de « l'accroissement d'amour ». La composition semble se situer à mi-chemin entre une leçon didactique de néoplatonisme et une expérience personnelle, où la voix poétique glisse la troisième à la première personne. Dans les premiers vers, elle évoque une expérience amoureuse encore corporelle, placée au degré le plus bas de l'échelle néoplatonicienne : le corps est « ravy », extasié, et l'âme, à son tour, s'émerveille de ce plaisir qui l'envahit. Pernelle montre ainsi que la perception sensible peut éveiller l'esprit, et que l'amour emprunte d'abord les voies du corps avant d'atteindre l'âme. Elle prend ensuite la parole à la première personne pour préciser qu'il ne s'agit pas d'une simple passion charnelle qui « vient entamer », mais bien de l'Amour en tant que principe qui élève et réveille l'être tout entier, le « Bien » au sens platonicien, qui rapproche de Dieu. Le lecteur perçoit alors que le ton du huitain est marqué par un mouvement ascendant : tout concourt à l'expression d'une plénitude spirituelle. Sur le plan lexical, le terme de « ravissement » au vers 4 acquiert une valeur spirituelle et transcendante, bien plus profonde que la simple sensation physique évoquée au premier vers.

Au cinquième vers, la poétesse s'adresse à un « tu » impersonnel, auquel elle délivre sa leçon d'amour néoplatonicien : l'interlocuteur doit apprendre à se détacher du sentiment d'amour purement charnel, « celle envie », et à renoncer à la simple concupiscence, afin de s'élever de l'expérience sensible vers la dimension spirituelle de l'amour. Le verbe consommer, dans ce contexte, revêt un double sens. Il signifie à la fois « accomplir, mener à sa plénitude » et « consumer, détruire en consumant ». C'est précisément là que réside le paradoxe de l'amour supérieur : il ne s'accomplit véritablement qu'en se dépassant lui-même, en renonçant à ce qui le rend fragile et destructeur ¹⁷³. Ainsi, « qui veut dominer et conserver l'amour (*son pouvoir consommer*) doit renoncer à le consommer », c'est-à-dire que l'amant, s'il cède à la consommation charnelle, condamne l'amour à

¹⁷² Pernelle du Guillet, *Rymes, op. cit.*, p. 126-127.

¹⁷³ Voir Pernelle du Guillet, *Rymes*, éd. Christian de Barataud, *op. cit.*, notes à la page 54.

s'épuiser dans sa propre finitude ; mais s'il accepte de mettre à l'écart le désir, il inverse cette logique de destruction en une dynamique d'accroissement spirituel. Ainsi, l'amour n'est plus réduit simplement à un désir qui se consume, mais devient une force qui élève et qui enrichit la vie de l'âme. En fait, la poétesse révèle un des thèmes fondamentaux de la philosophie néoplatonicienne dans le tout dernier vers du huitain : l'accroissement de l'amour réciproque, incarné par la figure mythologique d'Antéros, possible seulement grâce à la sublimation de l'érotisme.

La théorie amoureuse que Pernette élabore au fil des *Rymes* reflète une conception personnelle et novatrice, qui s'accorde étroitement avec la philosophie néoplatonicienne : cette dernière en constitue le pendant théorique. Par rapport au cadre pétrarquiste, où la poétesse se sentait contrainte à assumer une identité masculine, la seule envisageable dans ce cadre, la philosophie néoplatonicienne lui offre la possibilité de s'inscrire dans le discours poétique de manière différente.

Du Guillet, tout en s'adressant à Scève et en professant vouloir suivre son exemple, résiste néanmoins à ses pétrarquismes, en élargissant considérablement la part relative du néoplatonisme dans son œuvre. Ce faisant, elle répond — avec une voix résolument féminine — à la tradition pétrarquiste et à son exigence de silence féminin.¹⁷⁴

En effet, le schéma néoplatonicien qu'elle propose dans sa poésie lui permet d'affirmer et d'assumer son identité féminine. Partie intégrante, et égale, du tout que représente la relation néoplatonicienne des amants, Pernette du Guillet écrit en tant que femme qui, à l'instar de Scève, se reconnaît en même temps comme amante et comme poète. Au même temps, si la philosophie néoplatonicienne lui permet de s'exprimer plus librement que ne le permettent les canons pétrarquistes, elle semble néanmoins réduire son désir, le reléguant à l'arrière-plan au profit de la sublimation amoureuse. Or, la dimension corporelle contribue également à l'harmonie de l'être tout entier. Dans l'épigramme XVI, la poétesse développe précisément cette thématique et poursuit ainsi sa réinterprétation de la philosophie néoplatonicienne.

L'ame, et l'esprit sont pour le corps orner,

Quand le vouloir de l'Eternel nous donne

Sens, et sçavoir pour pouvoir discerner

Le bien du bien, que la raison ordonne.

5 Parquoy si Dieu de telz biens te guerdonne,

¹⁷⁴ Jan Boney, « Ardeur de veoir: Reading Knowledge in Pernette du Guillet's *Rymes* », *L'Esprit Créateur*, 1990, p. 50. Traduit par nos soins.

Il m'a donné raison, qui a pouvoir
De bien juger ton heur, et ton sçavoir.
Ne trouve donc chose si admirable,
Si à bon droict te désirent de veoir

10 Le corps, l'Esprit, et l'Ame raisonnable.

Dès les premiers vers, la poétesse établit la relation particulière qui lie l'âme, l'esprit et le corps : loin d'opposer frontalement les facultés corporelles aux facultés spirituelles, elle les conçoit dans une dynamique d'élévation mutuelle. Le verbe « orner » ne doit pas être entendu au sens moderne, comme si l'âme et l'esprit étaient simplement un embellissement du corps : loin de réserver au corps une primauté d'importance dans l'échelle d'élévation néoplatonicienne, la poétesse le considère tout de même comme la base, « sur laquelle doivent se développer ces manifestations de la beauté plus proprement divine que sont l'âme et l'esprit »¹⁷⁵. Cette conception n'est toutefois possible que si la volonté divine confère à l'homme des dons particuliers, à savoir le « sens » et le « sçavoir », qui permettent de discerner le vrai Bien. La pensée de Pernette se situe donc à l'intersection de la théologie chrétienne, puisqu'elle conçoit Dieu à la source de ces dons, et de la philosophie platonicienne.

Comme dans le huitain précédent, la poétesse recourt à la deuxième personne du singulier pour s'adresser à son interlocuteur. À la différence de cette composition, nous avons ici l'impression d'assister à un véritable dialogue entre Pernette et Scève, en particulier dans les vers 5 à 7 : si Dieu a doté l'aimé de sagesse et de discernement, elle, pour sa part, a reçu la raison, qui lui permet de reconnaître et d'évaluer la valeur de ces dons. Chez l'individu qui a reçu de Dieu « sens et sçavoir », le corps, l'âme et l'esprit concourent ainsi à l'harmonie de l'être : ce microcosme équilibré qu'est l'homme raisonnable trouve son reflet et sa réciprocité dans un autre être, doté des mêmes dons, devenant dès lors une image de l'*harmonia mundi*. Dans ce cadre théorique se manifeste donc l'égalité et la réciprocité entre les amants, que Pernette a exaltées tout au long des *Rymes*. Cette réciprocité place Pernette dans une position singulière : elle se situe à la fois comme poétesse mais aussi comme juge qui évalue, dépassant ainsi le simple rôle passif que la tradition pétrarquiste assignait à la femme.

Les derniers vers justifient le désir légitime de contempler l'union parfaite du corps, de l'esprit et de l'âme raisonnable : Pernette manifeste ici une volonté de rapprochement à l'amant, associée avec l'accroissement d'amour traité dans le huitain précédent. Au contraire d'une vision purement

¹⁷⁵ Voir. Pernette du Guillet, *Rymes*, éd. Christian de Barataud, *op. cit.*, notes à la page 60.

spirituelle qui relèguerait le corps au second plan, Pernette affirme que la corporéité participe pleinement à cette harmonie. Le corps, loin d'être un obstacle, est intégré dans la totalité de l'être, en équilibre avec l'âme et l'esprit.

Nous avons essayé de montrer de quelle manière, dans l'œuvre de Pernette du Guillet, l'amour occupe une place fondamentale dans sa conception poétique. L'étape fondamentale vers la purification amoureuse consiste à surmonter le désir physique, à apprendre à préférer l'amitié et l'affection à une forme d'amour plus commune et sensuel : en effet, à la différence de la majorité de ses contemporains, la poétesse considérait l'affection comme l'aspect qui doit précéder une interaction amoureuse, et non le désir¹⁷⁶. Malgré cette différence par rapport à la poésie de Scève, Pernette n'exprime jamais l'idée que l'objet de l'amour doit être abandonné au profit d'objets de contemplation plus élevés. Au contraire : Anthony Perry affirme que « Pernette ne dénigre jamais les actions sensuelles... [il est entendu] que le désir et l'amour sont distincts, et que le premier dépend du second. Une fois ce principe bien compris, le désir n'est pas répréhensible, à moins qu'il n'en vienne à oublier cette dépendance »¹⁷⁷.

Nous avons montré que la philosophie néoplatonicienne s'applique plus harmonieusement à la poésie de Pernette du Guillet, qui élève fréquemment les thèmes et les tonalités de ses compositions, en contraste avec la production de Scève qui est plus sensible à l'influence de Pétrarque. Malgré le fait que la réciprocité de l'amour soit envisagée dans le cadre néoplatonicien, la femme et sa beauté physique sont considérées traditionnellement comme un simple degré dans l'ascension de l'homme vers le monde des Idées et vers le Bien suprême, ce « bien du bien » (v. 4) évoqué dans l'épigramme XVI. Dans cette perspective, l'appropriation du cadre néoplatonicien par Pernette du Guillet ne se limite pas à une simple reconduction des hiérarchies traditionnelles. Là où la beauté féminine fonctionne ordinairement comme une étape transitoire dans l'élévation spirituelle masculine, Pernette investit la parole poétique pour redéfinir la relation amoureuse sur un plan de stricte réciprocité. C'est en ce sens que, dans l'épigramme XXIII, elle privilégie explicitement le thème de l'égalité entre les amants.

Je puis avoir failly par ignorance,

Cela me fault, maulgré moy, confesser :

¹⁷⁶ Voir Carol Ann Maxwell, «Pernette Du Guillet: A Woman Poet in the Male Poetic Tradition», *ProQuest Dissertations Publishing*, 1985, p. 67.

¹⁷⁷ Anthony Perry, «Pernette du Guillet's poetry of love and desire», *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, Vol. 35, 1973, p. 269. Traduit par nos soins.

Mais que je prenne en moi telle arrogance,
 Que dessus vous je m'osasse avancer :
 5 Je vous supply ne me vouloir penser
 Si indiscrete à faire mon devoir.
 Bien il est vray, que je tasche à avoir
 Ce qui m'est deu, quoy qui en ait esmoy :
 Car si Amour, et foy ont ce pouvoir,
 10 De vous donner, vous estes tout à moy.¹⁷⁸

Ce dizain met en lumière une tension subtile entre humilité et affirmation. La poétesse fait ici une confession : en plein *topos modestiae*, elle admet avoir pu « faillir par ignorance » et reconnaît ainsi sa faiblesse, avec le ton modeste attendu d'une femme de la rhétorique amoureuse traditionnelle. Elle rejette aussitôt, cependant, l'idée qu'elle puisse se montrer arrogante en prétendant surpasser l'aimé (v. 3–4), ou se considérer meilleure que lui : une position moins conforme à l'éthique de mesure qui caractérise la figure de l'amante respectueuse qu'elle construit dans le poème.

Le ton reste humble dans la majorité des vers du dizain jusqu'au vers 7, où la poétesse change radicalement de ton. Pernelle revendique son droit à « ce qui [lui] est dû » : elle n'est pas simplement soumise à l'amant, mais elle revendique une légitimité fondée sur l'échange amoureux. Les termes néoplatoniciens d'égalité amoureuse se transforment en une revendication presque juridique, comme si la poétesse réclamait un droit de propriété sur l'amant. Elle n'est pas en train de limiter le libre arbitre de l'Ami : elle revendique une légitimité fondée sur l'échange amoureux. « Amour, et foy » (v. 9) doivent être réciproques, afin que les amants puissent réclamer la « possession » l'un de l'autre. Comme le note Barataud, jamais, dans les *Rymes*, le caractère possessif de l'amour n'est exprimé avec plus de détermination¹⁷⁹.

Selon Ficino et les néoplatoniciens de la Renaissance, l'amour repose sur le fondement d'un don réciproque par lequel l'amant s'offre à l'aimé, qui reçoit dès lors celui-ci comme un bien spirituel. C'est à la lumière de cette conception que nous interprétons les déclarations de Pernelle dans le dizain XXIII : la poétesse montre que, si Amour et Fidélité détiennent bien ce pouvoir, l'aimé lui est donné tout entier. Par-là, la poétesse met en avant son rôle de sujet parlant, affirmant avec force ses droits

¹⁷⁸ Pernelle du Guillet, *Rymes*, *op. cit.*, p. 133.

¹⁷⁹ Pernelle du Guillet, *Rymes*, éd. Christian de Barataud, *op. cit.*, notes à la page 72.

dans une relation fondée sur la réciprocité. Dans le dizain qui suit, Pernette poursuit et approfondit encore plus le discours du poème précédent, en s'ouvrant sur une question rhétorique : « A qui est plus un Amant obligé/Ou à Amour, ou vraiment à sa Dame ? ».

[...] Car son service est par eulx redigé
Au ranc de ceulx, qui aiment los, et fame.
5 A luy il doibt le cueur, à elle l'Ame,
Qui est autant, comme à tous deux la vie :
L'un a l'honneur, l'autre a bien le convie :
Et toutesfois voicy un tresgrand point,
Lequel me rend ma pensée assouvie,
10 C'est que sans Dame Amour ne seroit point.¹⁸⁰

Après avoir défini son engagement, en tant que femme, dans le lien amoureux, elle se demande de quelle nature est le lien d'amour pour l'homme. La poétesse reconnaît que l'amour naît de l'action conjuguee des deux : Amour inspire et guide, tandis que la Dame incarne et rend possible ce sentiment. Barataud considère que, au vers 3, le pronom « eulx » pourrait se référer au genre masculin en général : si l'on suit cette interprétation, ces deux vers dénonceraient la tendance des hommes de son époque à juger l'amour comme une simple poursuite d'honneur et de gloire, alors que, pour l'amant véritable, l'amour engage le cœur, l'âme et la vie entière¹⁸¹. Certes, ici nous ne trouvons pas une critique directe de l'amant, mais la poétesse semble quand-même mettre en doute la quête amoureuse. Il s'agit assurément d'une réévaluation du rôle et des intentions de l'Ami, par rapport à la louange qui caractérisait les compositions précédentes.

C'est aux vers 5 et 6 que Pernette établit une répartition fondamentale : le cœur appartient à Amour (principe universel), l'âme à la Dame (objet singulier de l'amour), et la vie entière aux deux. La femme, en revanche, « convie au bien » : elle invite, par sa présence et par son rôle d'inspiratrice, à tendre vers le Bien suprême au sens platonicien. Ce vers, en effet, prépare le lecteur à la pointe du dizain (vers 9–10) qui introduit une hiérarchie bien claire : si Amour a besoin de la Dame pour se manifester, alors la Dame prime sur Amour. L'amour, sans objet concret, ne serait qu'une abstraction

¹⁸⁰ Pernette du Guillet, *Rymes*, *op. cit.*, p. 133.

¹⁸¹ Pernette du Guillet, *Rymes*, éd. Christian de Barataud, *op. cit.*, notes à la page 73.

vide ; c'est donc la Dame qui confère à Amour sa réalité. La vision de Pernette respecte la dialectique néoplatonicienne, où, si l'Amour est un principe universel, la Dame en est l'incarnation concrète.

Dans ces conditions, si Scève transforme l'amour physique en un amour néoplatonicien, spirituel et intellectuel, où le désir pour la beauté terrestre conduit à l'ascension vers l'Idée pure, Pernette affirme au contraire la centralité de la femme aimée, non pas comme un simple reflet mais comme la condition même de l'existence de l'élévation vers l'Amour. C'est une manière de revaloriser la figure féminine à l'intérieur d'une philosophie amoureuse d'inspiration néoplatonicienne, au-delà des conventions pétrarquistes, où la Dame reste muette et distante. Toutefois, il faut souligner que l'élaboration philosophique de Pernette, quoique d'inspiration néoplatonicienne, reste profondément personnelle et nettement simplifiée par rapport aux constructions complexes des théoriciens du néoplatonisme. Cette relative simplification n'enlève rien à sa portée : au contraire, elle confère à sa pensée une originalité et une immédiateté qui la rendent d'autant plus efficace dans le cadre poétique. Ainsi, sans chercher à rivaliser avec les spéculations philosophiques, Pernette propose une version accessible, incarnée et singulière de l'amour néoplatonicien, qui s'impose par sa force et sa modernité.

3 : La voix chétive et son héritage : Pernette du Guillet inspiratrice de Louise Labé

Au cours de la présente étude il nous est arrivé assez souvent de remettre en question certaines lectures critiques, qui se sont limitées à repérer dans les *Rymes* une « voix chétive », réduite à imiter Maurice Scève ou, au mieux, à incarner une image de la soumission féminine se traduisant en soumission poétique. À plusieurs reprises, nous avons évoqué ces positions critiques pour ensuite poursuivre notre analyse et montrer, en revanche, l'originalité et la force de l'écriture de Pernette.

Dans cette section, nous proposons d'aborder les poèmes « favoris » de la critique, ceux où la poétesse fait preuve d'humilité. Afin de creuser plus en profondeur la question de sa venue à l'écriture, nous nous pencherons donc sur ses premières compositions. À ce stade de notre analyse, le lecteur est désormais muni des outils interprétatifs lui permettant de mesurer la finesse de l'art poétique de Pernette du Guillet : il nous semble en effet que connaître la maturité de sa voix poétique en éclaire d'autant mieux les prémices et l'évolution. Ainsi, face à des lectures critiques, notre analyse vise à reconsidérer les débuts poétiques de Pernette du Guillet, en restituant toute la richesse et la profondeur d'une voix qui, dès ses premières compositions, affirme sa légitimité¹⁸².

De plus, nous souhaitons maintenant élargir notre analyse en examinant les pièces liminaires du texte de Pernette du Guillet afin de mieux comprendre les enjeux éditoriaux qui ont rendu possible la publication des *Rymes*. Il s'agira donc d'analyser les paratextes du recueil, en accordant une attention particulière à l'épître de l'éditeur (« Antoine du Moulin aux dames lyonnoises s. ») ainsi qu'aux épitaphes qui rendent hommage à la jeune poétesse. L'étude de paratextes nous permettra également de comprendre comment s'exerce une forme d'« intrusion » masculine dans l'œuvre de Pernette. Même si cette intervention contribue indéniablement à la diffusion des *Rymes*, elle risque aussi d'en orienter la lecture dans un sens qui minorise l'autorité d'une voix féminine encore fragile dans le champ littéraire du XVI^e siècle. L'étude des stratégies discursives d'Antoine du Moulin et des poètes qui rendent hommage à Pernette nous permettra ainsi de mesurer jusqu'à quel point l'auctorialité pernettienne est soutenue, relayée, mais aussi parfois infléchie ou encadrée par des médiateurs masculins qui s'érigent en garants de la valeur de son œuvre.

¹⁸² Verdun-Louis Saulnier, « Études sur Pernette du Guillet et ses *Rymes* : avec des documents inédits », *op. cit.*, p. 69. « Sa passion est fondée sur la vertu et le savoir, ou plutôt sur la vertu du savoir, et en dernière analyse la Science est son seul mérite : la soumission de la Dame à son ami n'est que l'humilité de l'élève devant le maître ; c'est un effort profane, une recherche d'humaniste. »

Cette transition vers le contexte éditorial nous permettra de comprendre en même temps dans quelle manière se transforme le paysage éditorial lyonnais au cours de cette décennie, et de mesurer les conditions de l'émergence d'une nouvelle voix poétique féminine, celle de Louise Labé. Dans son épître adressée à M.C.D.B, La poétesse se révèle sensible au rôle de la communauté féminine, car elle reconnaît la nécessité de reconnaître explicitement l'importance des femmes dans le champ poétique de Lyon. Étudier l'entrée de Labé dans ce même cadre éditorial nous permettra donc de saisir comment elle s'y inscrit, mais aussi comment elle en déplace les limites.

Bien évidemment, notre analyse des dispositifs textuels qui encadrent la publication des *Œuvres* de Louise Labé vise aussi à mettre en lumière la filiation directe qui s'instaure avec l'expérience pernettienne. La lettre liminaire d'Antoine du Moulin constitue un point d'ancrage essentiel : en reprenant et en amplifiant cet appel, elle crée les conditions de possibilité de la publication de Labé. C'est dans ce cadre que Louise Labé peut forger une auctorialité féminine pleinement assumée, plus solide et plus souveraine que celle nécessairement plus fragile de Pernette du Guillet. En outre, dans cette perspective d'association, il est alors possible d'établir plusieurs rapprochements entre les œuvres des deux poétesses lyonnaises, afin de saisir non seulement les évolutions qui marquent le court laps de temps d'une décennie qui les sépare, mais aussi d'examiner quels éléments de l'héritage de Pernette se retrouvent, transformés et amplifiés, dans l'œuvre de Louise Labé.

Nous nous concentrons ici sur les écrits de Louise Labé dans une double perspective. D'une part, en tenant compte du prestige dont elle jouit au sein du cercle littéraire lyonnais, il s'agira d'examiner brièvement le mythe de la *femme poète*, celui de Sappho, *topos* désormais bien établi en Italie pour légitimer l'écriture des autrices. D'autre part, il nous paraît indispensable de souligner que la "Belle Cordière" ne se construit pas en rupture avec Pernette, mais dans une forme de reconnaissance implicite envers celle qui, la première à Lyon, ouvrit un espace d'expression féminine. Dans cette optique, nous nous attarderons sur un sonnet où Labé narratrice se mesure à la figure de Diane, véritable double poétique de Pernette du Guillet. Comme ce dialogue implicite et pourtant riche d'enjeux n'a jamais été véritablement exploré par la critique, il mérite à nos yeux une attention particulière.

3.1 La genèse d'une légitimité poétique : émergence et résonance des premières compositions

3.1.1 De l'humilité imposée à l'introspection poétique, un cheminement vers l'autonomie

Considérons, avant tout, la position particulière dans laquelle Pernette, jeune lyonnaise, se retrouve lorsqu'elle commence à entretenir une relation poétique avec Maurice Scève : elle est une jeune femme et au même temps l'écolière d'un des poètes les plus connus et appréciés dans le milieu lyonnais. Cet écart se manifeste indubitablement dans son écriture. Si, comme nous l'avons montré précédemment, l'expression poétique de Pernette est souvent un "symptôme en vers" de son interaction et de son dialogue avec le maître, cela est particulièrement percevable dans les premières pièces des *Rymes*. La notoriété de Scève lui assigne forcément le rôle d'une simple dédicataire : pour faire face à l'œuvre du maître, Pernette est obligée à se réfugier, avant tout, dans une posture encomiastique. Nous l'avons remarqué dans le dizain IV, cité à plusieurs reprises pour sa métaphore aquatique ou pour l'identification de Scève à Apollon. Si l'éloge de Scève apparaît comme le véritable thème du dizain, les stratégies diverses mises en œuvre par la poétesse témoignent d'une virtuosité poétique qui est en mesure de dépasser les attentes du lecteur.

Certes, l'on ne saurait attendre moins de l'élève de Scève, et Pernette est parfaitement consciente de la position délicate qui est la sienne, notamment dans les premières compositions du recueil. Gisèle Mathieu-Castellani décrit avec une attention particulière le contexte poétique qui caractérise ses premières poésies : elle définit ainsi la « parole chétive » de Pernette.

Parole chétive, certes, et aux deux sens du terme : faible et fragile, en effet, mal assurée et comme hésitante ; mais captive aussi, prise dans le texte, dans la parole de l'autre ; parole d'Écho, qui ne peut dire son désir qu'avec les mots de Narcisse.¹⁸³

De quelle manière, alors, Pernette peut-elle se soustraire à ce schéma qui l'assigne d'emblée à une posture de soumission poétique ? Ce ne sera pas par la forme, encore largement empruntée à son maître ; ce ne sera pas non plus par le recours aux références mythologiques, encore fidèles à la tradition littéraire et qui, de ce fait, ne portent pas encore la marque d'une création originale, à l'exception de l'élégie XLIII. Loin de fuir la confrontation inévitable avec le maître, la poétesse s'y engage pleinement et consacre plusieurs dizains à la louange de Scève. Cette apparente conformité aux attentes cache pourtant déjà, pour la jeune poétesse, une occasion de se distinguer de Scève : en

¹⁸³ Gisèle Mathieu Castellani, « La parole chétive : Les "Rymes" de Pernette du Guillet », *Littérature*, N. 73, Mutation d'images, 1989, p. 48.

exaltant l' « Ami », Pernette s'offre un espace pour affirmer sa propre voix, modulée certes par la reconnaissance, mais déjà orientée vers une appropriation personnelle du discours poétique. Nous proposons d'analyser le dizain III comme un exemple révélateur de cette dynamique d'adhésion.

Ce grand renom de ton meslé sçavoir
Dedemonstre bien, que tu es l'excellence
De toute grâce exquise pour l'avoir
Tous dons des Cieulx en pleine jouyssance.
5 Peu de sçavoir, que tu fais grand nuysance
A mon esprit, qui n'à la promptitude
De mercier les Cieulx pour l'habitude
De celuy là, ou les trois Graces prises
Contentes sont de telle servitude
10 Par les vertus, qui en luy sont comprises.¹⁸⁴

La première partie du dizain, grammaticalement simple et linéaire, présente un éloge hyperbolique de l'ami-poète, qui apparaît comme la somme de toutes les vertus intellectuelles et spirituelles. La poétesse insiste sur son « meslé sçavoir », formule qui suggère à la fois la richesse, la variété et la subtilité de son érudition : savoir théologique, philosophique, poétique et scientifique se trouvent harmonieusement réunis. L'image qui en découle est celle d'un homme élu, comblé de tous les dons célestes (v. 4).

Il est intéressant de remarquer que, dans la préface des *Rymes*, Antoine du Moulin attribue à Pernette l'expression « meslé sçavoir », désignant l'ensemble de ses talents artistiques et sa connaissance des langues anciennes et modernes. Dans ce dizain, cependant, « le “sçavoir” qui fascine du Guillet est d'ordre spirituel et moral, et c'est sur ce plan-là qu'elle se voit elle-même inférieure », souligne Barataud¹⁸⁵. Si l'on suppose que les compositions des *Rymes* suivent une progression temporelle, (ce qui n'est pas certain, vu les rares repères biographiques disponibles), le sentiment d'infériorité de Pernette serait aussi justifié par son jeune âge, et par la nécessité qu'elle ressent, en ce moment de sa vie, d'être guidée dans la connaissance et dans l'écriture. À la différence des autres

¹⁸⁴ Pernette du Guillet, *Rymes*, *op. cit.*, p. 119.

¹⁸⁵ Pernette du Guillet, *Rymes*, éd. Christian de Barataud, *op. cit.*, notes à la page 39.

textes que nous avons analysés, où c'est elle qui adopte le rôle de guide moral et spirituel, dans ce dizain la voix poétique semble s'effacer face aux mérites de Scève.

Dans les premières compositions des *Rymes*, Pernette adopte une posture de modestie rhétorique, le *topos modestiae*, en mettant en valeur la petitesse de son propre savoir et l'impossibilité de son esprit à exprimer la gratitude envers les dieux. Ce contraste fonde une dynamique asymétrique entre les amants : Pernette reconnaît qu'elle n'a pas la même vivacité d'esprit que « celui là », alors que c'est justement son travail poétique qui démontrera le contraire. En fait, la louange de Scève ne fait que préparer le lecteur à la lecture de l'œuvre de Pernette : en rendant hommage à la supériorité masculine, elle respecte les attentes de ses contemporains, mais elle introduit en même temps sa propre voix poétique, qui se place vis-à-vis. La référence aux trois Grâces (v. 8–9), symboles traditionnelles de l'inspiration et de la beauté artistique, rattache cette louange à la sphère de la création poétique : elles fondent à la fois l'éminence de l'ami et la possibilité, pour la poétesse, d'exprimer son admiration par l'écriture. De cette manière, la poétesse oriente les attentes du lecteur quant au recueil, appelée à rendre compte d'un double projet de « travail sur soi » : il s'agit, d'une part, de suivre le développement et la maturation d'un sujet encore jeune et, de l'autre, de mesurer le travail poétique que l'expérience amoureuse a induit et façonné en lui¹⁸⁶.

Dans ses premières compositions, Pernette adopte une poésie à la structure volontairement simple et linéaire qui propose au lecteur une lecture immédiate et souvent appuyée sur l'exploitation explicite, voire hyperbolique, du *topos modestiae*. C'est précisément dans ces textes que l'écriture semble afficher sa simplicité et petitesse : elle n'y déploie ni des images raffinées, ni un travail soutenu sur les figures du discours. À cet égard, le dizain VI apparaît comme un exemple particulièrement significatif, où se conjuguent l'élan de la poésie encomiastique et l'affirmation de l'humilité poétique.

Par ce dizain clerement je m'accuse
De ne sçavoir tes vertus honorer,
Fors du vouloir, qui est bien maigre excuse :
Mais qui pourroit pas escript décorer
5 Ce, qui de soy se peult faire adorer ?
Je ne dy pas, si j'avois ton pouvoir,
Qu'a m'acquicter ne feisse mon devoir,

¹⁸⁶ *Ibidem*.

A tout le moins du bien, que tu m'advoues.

Preste moy donc ton eloquent sçavoir

10 Pour te louer ainsi, que tu me loues.¹⁸⁷

La poétesse adopte ici un ton volontairement humble et presque auto-dépréciatif, se présentant comme incapable d'élever sa voix au niveau de la grandeur de l'ami : Pernette emploie un réseau sémantique judiciaire pour reconnaître sa culpabilité. Il s'agit d'une des lieux dans les *Rymes* où Pernette se présente le plus explicitement comme incapable malgré son « vouloir », qui est au contraire bien déterminé à s'élever au rang de poétesse ; du moins pour chanter les louanges de l'ami. L'hyperbole de l'incapacité (« qui pourroit pas escript décorer / Ce, qui de soy se peult faire adorer ? ») confère au texte une tension paradoxale : tout en se plaçant en position d'infériorité, Pernette exalte Scève au rang d'être quasi divin, « adorable » par essence, au-delà de toute médiation poétique. À travers cette rhétorique d'effacement, Pernette établit en réalité une double dynamique : d'une part, elle se situe dans le discours convenu de la poétesse débutante, qui ne saurait rivaliser avec le maître ; d'autre part, elle met en avant le paradoxe d'une parole qui, même dans son incapacité proclamée, parvient à dire et à chanter. On observe, enfin, une nuance désidérative au vers 6 (« si j'avois ton pouvoir ») : cette hypothèse crée un espace de projection où l'élève se rêve à la hauteur du maître, en dévoilant ainsi une ambition poétique voilée par une humilité affichée.

Dans les derniers vers, Pernette du Guillet fait appel au principe de réciprocité conçu comme une exigence d'égalité entre les amants : cela nous rappelle le motif du contrat, que Mathieu Castellani définit comme « l'archaïque loi d'échange, qui exige don pour don »¹⁸⁸. C'est exactement ce que la poétesse demande à l'ami à la fin de la composition. Le distique final, « Preste moy donc ton eloquent sçavoir / Pour te loeur ainsi, que tu me loues », apparaît à la fois comme une requête de l'élève au maître et comme un subtil déplacement : en invitant l'ami à lui prêter sa voix, Pernette s'en approprie, en transformant la dépendance affichée en un premier geste d'affranchissement poétique. Sous le voile de l'humilité, le dizain témoigne ainsi d'un jeu plus complexe : si la poétesse fait semblant de ne pas être à même de parler, elle montre en même temps qu'elle est capable de maîtriser les codes de l'éloge et inscrire sa voix, quoique fragile, dans le dialogue amoureux et poétique.

À ce stade initial des *Rymes*, il apparaît avec évidence que le simple « vouloir » de Pernette ne saurait atteindre la grandeur poétique de Scève : il serait absurde de prétendre le contraire, et la poétesse en a parfaitement conscience. Elle choisit alors de composer des vers qui mettent en avant son humilité, parfois à l'excès. À notre avis, c'est justement dans cette dynamique qu'émerge la

¹⁸⁷ Pernette du Guillet, *Rymes*, op. cit., p. 122.

¹⁸⁸ Gisèle Mathieu-Castellani, *La Quenouille et la lyre*, op. cit., p. 141.

trajectoire poétique de Pernette : en composant un recueil dont la base est l'humilité déclarée, elle s'approprie un espace poétique dans lequel elle n'osait pas s'aventurer. Ce trouve une illustration particulièrement intéressante dans l'épigramme XXXIV, où la poétesse se confronte pour la première fois, de manière directe et sans détour, à ses propres limites.

Ma voulenté plus grande, que l'effect,
Si elle estoit justement mesuree,
Rendre ne peult mon desir si parfaict,
Qu'elle ne soit en luy demesuree.
5 Et toutesfois s'estant avanturee
De tout en tout son pouvoir mesurer,
Oncques n'à peu seulement endurer
Son moindre effort : que seroit du surplus ?
Pour autant donc ne s'ose avanturer
10 De plus vouloir ce, qu'elle veult le plus.¹⁸⁹

Ce dizain met en scène, avec une intensité toute rhétorique, le décalage entre la « voulenté » de la poétesse, ailleurs appelée « vouloir », et la possibilité concrète de l' « effect », c'est-à-dire la réalisation. La poétesse développe ensuite une autre hyperbole, du vers 2 au vers 4 : comme dans le dizain VI, la volonté ne manque pas, mais elle se présente cette fois-ci à la fois excessive et impuissante, puisqu'elle dépasse largement les possibilités réelles de la poétesse et se voit inévitablement condamnée à se heurter à ses propres limites. Cela crée un effet de tension interne au dizain, perceptible dès le premier vers, et d'autant plus souligné par l'antithèse « mesuree/demesuree ». Sa volonté, malgré son immensité, ne saurait pas décrire et transposer en vers un « desir si parfaict ». Qu'est-ce que désigne cette expression ? Sûrement, elle renvoie de manière transparente au désir d'écrire, qui apparaît comme un moteur intérieur mais aussi comme une source de tension pour la poétesse. En insistant sur le décalage entre son intention et sa capacité, Pernette met à nu ses doutes face à l'acte poétique, en confessant avec une honnêteté désarmante ses limites ou mieux son inquiétude à l'égard des bornes qu'elle n'ose pas encore dépasser. Ce motif de la fragilité, déjà récurrent dans les *Rymes*, prend ici une forme singulière : loin de se mesurer à Scève, elle se confronte

¹⁸⁹ Pernette du Guillet, *Rymes*, *op. cit.*, p. 134.

surtout à elle-même, dans un dialogue intérieur qui révèle la conscience aiguë de ses propres limites mais aussi la sincérité de sa démarche créatrice.

C'est ainsi que l'affranchissement poétique prend la forme d'une « aventure » (vers 5) traduisant l'élan de sa voix, ou au moins de sa volonté, qui se révèle prétentieuse et téméraire et qui prend la mesure de son pouvoir. De cette manière, bien que Pernette continue d'adhérer à une poétique de l'humilité jusqu'à la conclusion du dizain, elle laisse progressivement affleurer l'espace du « non-dit », celui d'un désir formulé mais encore non pleinement assumé à haute voix. Nous percevons dans ces vers une dynamique rythmique singulière : au vers cinq, la poétesse s'élanche dans une entreprise dont l'issue demeure incertaine et téméraire, portée par la force de sa volonté. Aux vers 8 et 9, toutefois, elle se reconnaît aussitôt incapable de soutenir « le moindre effort », ce qui introduit une tonalité de résignation dans le distique final. Pourtant, le poème décrit un mouvement cyclique, car c'est encore la volonté qui domine le deux derniers vers : le texte se clôt sur « ce qu'elle veut le plus », rappel discret mais puissant de l'énergie démesurée de ce vouloir, à la fois source d'élan et marque de fragilité.

Nous remarquons une différence substantielle dans cette composition par rapport aux premiers dizains : dans les poésies précédentes, Pernette affronte ses limites principalement dans le cadre de la comparaison avec Scève, en adoptant une position d'apparente infériorité qui s'inscrit pleinement dans une poétique de l'humilité. Toutefois, dans le dizain XXXIV, le regard de la poétesse se déplace progressivement : le modèle du maître n'est plus le seul paramètre de référence, mais il cède la place à un dialogue intérieur avec elle-même. Les limites ne sont alors plus exhibées comme acte de déférence, mais analysées avec lucidité et honnêteté, en révélant une voix poétique qui, bien que consciente de ses fragilités, s'affirme de plus en plus dans son autonomie.

3.1.2 Assumer la filiation : la voix assurée et la réciprocité amoureuse

Comment, dès lors, dépasser l'écueil apparemment insurmontable que représente la poésie et la figure de Maurice Scève ? Pernette du Guillet a pleinement conscience qu'un détachement total de l'œuvre du maître n'est ni possible ni, au fond, véritablement souhaité. Elle s'apprête à réaliser un recueil qui repose essentiellement sur la forme du dialogue amoureux, c'est-à-dire sur une relation poétique qui suppose et requiert la présence de l'autre. Comment, en effet, pourrait-elle espérer faire entendre sa propre voix lorsqu'on s'inscrit dans une filiation aussi pesante ?

D'un côté, l'usage récurrent du *topos modestiae*, que nous avons mis en lumière jusqu'ici, lui permet de se placer dans une posture d'humilité qui apaise les tensions d'un tel rapport. Mais, de l'autre, la seule possibilité qu'elle voit est celle d'assumer pleinement son rôle d'« écolière » de Scève : il ne s'agira plus seulement de suggérer ou d'insinuer la filiation, mais de la proclamer avec franchise, de la revendiquer presque, afin de transformer ce lien d'autorité en espace de création. Dans cette reconnaissance explicite de la dépendance vis-à-vis du maître s'esquisse alors aussi la possibilité d'un dépassement : l'aveu d'une filiation poétique devient paradoxalement un point de départ pour l'affirmation de soi.

Encore une fois, la poétesse se voit contrainte de s'engager dans une poésie de type « encomiastique », mais elle le fait selon des modalités renouvelées, qui témoignent déjà d'une certaine inventivité. Dans le dizain V, en effet, elle introduit à deux reprises l'anagramme du nom de l'ami, comme pour inscrire matériellement dans le tissu même du poème la présence de l'autre, et montrer par-là combien sa louange dépasse la simple rhétorique de l'éloge pour devenir un véritable exercice de virtuosité poétique.

Puis qu'il t'à pleu de me faire congnoistre,
 Et par ta main, le VICE A SE MUER,
 Je tascheray faire en moy ce bien croistre,
 Qui seul en toy me pourra transmuer :

5 C'est asçavoir, de tant m'esvertuer,
 Que congnoistras, que par esgal office
 Je fuiray loing d'ignorance le vice,
 Puis que desir de me transmuer as
 De noire en blanche, et par si hault service

10 En mon erreur CE VICE MUERAS.¹⁹⁰

Pour la première fois, la posture d'écolière si souvent adoptée par la poétesse s'accompagne d'une véritable identification délienne. L'expression « me faire congnoistre » révèle en effet une assimilation à la figure même que Scève avait chantée sous le nom de Délie. Loin de marquer une soumission, ce processus représente au contraire un premier geste d'affirmation dans le dialogue poétique qui fonde les *Rymes*. La poétesse reconnaît que sa venue à l'écriture n'est pas seulement une

¹⁹⁰ Pernet, 120-121.

réponse à l'œuvre écrite de Scève, figurée ici par la synecdoque de « ta main », mais aussi le fruit de leurs échanges qui l'ont guidée dans ses premiers pas poétiques et qui ont permis la première étape de sa transformation, évoquée symboliquement par le « vice ». C'est précisément dans le vers 2 qu'elle dissimule le premier anagramme du maître, "Maurice Seve". L'anagramme, qui reflète à la fois la prononciation du nom et un jeu de mots avec le latin *saevus*, sur lequel Pernette reviendra ailleurs dans le recueil, devient alors un signe subtil de reconnaissance. Il existe une littérature critique assez vaste concernant le nom anagrammé du maître et sur ses implications ; il s'agit pour la plupart d'interprétations qui, à nos yeux, tendent à figer l'image de soumission poétique de Pernette. Il nous semble toutefois que le discours critique est en réalité bien plus nuancé¹⁹¹.

Au vers 3, la poétesse semble animée d'un souffle entièrement nouveau, en contraste avec le ton affligé qu'elle avait montré dans le dizain XXXIV. Certes, la création poétique est marquée par des oscillations, mais ici l'élan semble être conduit par cette « volenté desmesuree » qui, déjà auparavant, la poussait à dépasser ses limites. Presque comme si c'était une déclaration d'intention, Pernette s'engage à louer le maître et à nourrir en elle le « Bien », qui acquiert déjà une résonance nettement néoplatonicienne. Elle annonce ainsi une véritable mutation intérieure, une « métamorphose en objet de plus haulte vertu », qui constitue le cœur du dizain¹⁹².

L'expression « en toy me pourra transmuer » semble faire référence à l'hypotexte néoplatonicien qui imprègne tout le dizain. La transformation n'est pas seulement morale ou poétique ; elle vise en réalité à une véritable union des âmes, selon la conception de Léon l'Hébreu : la vertu et la sagesse de l'ami agissent comme un principe actif qui permet au disciple de s'élever vers une essence commune, partagée dans un « esgal office »¹⁹³. Cependant, comme le précise Barataud, il s'agit d'une réciprocité plus projetée qu'accomplie : le processus reste univoque, et seule la poétesse semble engagée dans cet élan ascendant¹⁹⁴. Par conséquent, tout le dizain exprime une dynamique de dépassement de soi, où Pernette, encore à ses premiers pas mais animée d'une volonté ferme, aspire déjà à la métamorphose spirituelle et poétique. La poétesse exprime un désir sincère de progression, mais inscrit ce désir dans une relation de réciprocité : si Scève la transforme, elle promet en retour de « fuir loing d'ignorance le vice ».

¹⁹¹ Parmi les études critiques qui ont pris en considération l'anagramme de Maurice Scève dans le cinquième épigramme de Pernette du Guillet, nous retrouvons une première identification chez Albert Baur, *Maurice Scève et la Renaissance Lyonnaise : étude d'histoire Littéraire*, Paris, Champion, 1906, aussi bien que dans l'*Étude sur Pernette du Guillet* de Saulnier, précédemment cité. Il figure aussi dans des articles plus récents comme celui de Gisèle Mathieu-Castellani, « La parole chétive: Les "Rymes" de Pernette du Guillet », *Littérature*, N. 73, *Mutation d'images*, 1989, p. 47-60. ; Pierre Martin, « De Maurice Scève à Pernette du Guillet, ou le jeu d'Actéon », *op. cit.*, p. 39-55 ; Thomas Hunkeler, « Muer le vice ? L'art de pétrarquiser selon Maurice Scève et Pernette du Guillet », *Littérales*, n.50, 2023, p. 177-195.

¹⁹² Voir Gisèle Mathieu-Castellani, *La Quenouille et la lyre*, *op. cit.*, p. 139.

¹⁹³ Voir Leone Ebreo, *Dialoghi d'amore*, *op. cit.*, p. 51.

¹⁹⁴ Pernette du Guillet, *Rymes*, éd. Christian de Barataud, *op. cit.*, notes à la page 41.

Dans les derniers vers, l'énonciation prend une tournure particulièrement subtile. Le « hault service » dont parle Pernette ne doit pas être compris comme un simple éloge adressé à l'ami, mais comme un « hault service » rendu à son erreur, c'est-à-dire à la condition imparfaite et fautive de la poétesse. Celle-ci reconnaît son imperfection initiale (« noire ») et s'attend à ce que l'intervention du maître la “corrige”, en la transformant de noire « en blanche ». Le service de l'ami consiste donc à corriger, purifier et rediriger cette erreur, et la formulation à la deuxième personne (« ce vice mueras ») accentue ce mouvement : c'est l'ami qui a la tâche de provoquer la métamorphose, de substituer la lumière à l'ombre. À cela s'ajoute un raffinement supplémentaire : dans ce même vers se cache un second anagramme du nom du maître, ce qui renforce le caractère à la fois intime et crypté de l'éloge. L'acte d'écriture devient en lui-même un espace d'initiation, où le jeu anagrammatique incarne le pouvoir de l'ami pour transformer, purifier et réorienter la voix poétique de Pernette. En ce sens, l'anagramme de Scève ne saurait être réduite, comme l'a souvent fait la critique, à un simple indice d'identification de l'aimé dans les *Rymes*, ni au signe d'une soumission totale de la poétesse à son modèle. Elle devient plutôt un dispositif poétique dynamique, à travers lequel Pernette négocie la relation à l'autre et élabore progressivement sa propre autorité, en intégrant l'influence de l'ami sans s'y dissoudre.

Le dizain V nous a montré comment Pernette, pour la première fois, formule avec force son désir de métamorphose et son aspiration à un dépassement de soi, en inscrivant son rapport au maître dans une dynamique ascendante. Au fil des compositions, la poétesse affine son regard sur Maurice Scève et sur la relation qui les unit : de simple écolière, elle devient interlocutrice, consciente à la fois de la dépendance qui la lie au maître et de la nécessité d'un équilibre plus juste dans leur dialogue poétique. Cette tension, déjà perceptible dans le dizain V, trouve une expression plus mûre et plus nuancée dans la composition XXX, où l'élève commence véritablement à interroger la figure du maître et à redéfinir sa place dans leur relation.

Si je ne suis telle, que soulois estre,
 Prenez vous en au temps, qui m'à appris,
 Qu'en me traictant rudement, comme maistre,
 Jamais sur moy ne gaignerez le prys.

5 Et toutesfois vous voyant tousjours pris
 En mon endroit, vostre ardeur me convye
 Par ce hault bien, que de vous j'ay compris,

A demeurer vostre toute ma vie.

Dans ce poème, nous assistons à l'émergence d'une thématique qui apparaît rarement dans les *Rymes* : celle du temps. Pernette se confronte ici au temps qui passe et qui lui permet d'affiner ses capacités poétiques. Le dizain XXX constitue à cet égard une étape décisive dans la trajectoire du recueil : au fil du temps la poétesse acquiert une expérience nouvelle, et, par-là, un affranchissement partiel du modèle scévien. La poétesse revendique une certaine indépendance, en affirmant que son développement poétique ne se fait plus exclusivement selon la volonté du maître, mais aussi grâce à un apprentissage progressif et une maturation intérieure : « Si je ne suis telle, que soulois estre ».

Les vers 3 et 4 se démarquent surtout par leur ton assertif, qui préfigure déjà la position future de Pernette dans l'élégie XLIII où elle se positionnera comme guide spirituelle de l'ami. Avant de pouvoir incarner ce rôle, elle entreprend ici de l'instruire sur ce qu'il ne doit pas faire : en évoquant la rudesse de Scève (« en me traictant rudement, comme maistre »), Pernette semble dénoncer une attitude dépassant les limites convenues d'un simple rapport entre maître et écolière. Cette expression est aussi « un rappel de l'éthique courtoise, où c'est la femme qui est la maîtresse, celle de qui l'amant apprend à se conduire »¹⁹⁵. Loin d'adopter une posture de soumission, elle suggère une résistance inédite dans le dialogue poétique.

Le poème fait ainsi apparaître une tension subtile, qui se résout rapidement grâce à la conjonction adversative du vers 5. Cette tentative de se démarquer du maître ne vient toutefois pas effacer la dimension à la fois amoureuse et spirituelle de leur lien : Pernette insiste ici encore sur la nécessité d'une égalité entre les amants. De la même manière qu'elle reconnaît la force de l'ardeur de Scève, elle se démontre prête à lui rester fidèle toute sa vie. Ces quatre vers témoignent d'un renversement subtil de la dynamique entre l'ami et la poétesse. D'une part, Pernette affirme le pouvoir de son propre charme : malgré la rudesse qu'elle dit avoir subie de la part de son maître, celui-ci reste « captif » d'elle, ce qui inverse le rapport traditionnel de dépendance. D'autre part, l'« ardeur » de l'ami, loin d'intimider ou d'éclipser la poétesse, devient au contraire une source d'élan positif qui la conforte dans sa vocation poétique et spirituelle. Le syntagme « à travers le bien suprême » traduit déjà une lecture néoplatonicienne du lien entre eux : il ne s'agit plus seulement d'une relation hiérarchique maître-élève, mais d'une communion fondée sur une vertu supérieure. Enfin, la clause du dizain « à rester vôtre pour toute ma vie » prend l'allure d'un engagement solennel, presque conjugal, qui combine à la fois fidélité affective et fidélité poétique, et qui annonce déjà la voix affirmée et singulière de l'élégie XLIII. Le dizain joue donc sur l'ambiguïté entre une dépendance

¹⁹⁵ Pernette du Guillet, *Rymes*, éd. Christian de Barataud, *op. cit.*, notes à la page 83.

affective et une autonomie croissante, en inscrivant le rapport maître-disciple dans une tension féconde qui nourrit la dynamique du recueil.

Nous pouvons donc observer que l'interaction entre Pernette et Scève est toujours susceptible de différentes interprétations : au moment où Pernette commence à assumer une position plus sûre et moins dépendante dans le rapport amoureux, leur relation se complexifie. À cet égard, il devient désormais évident qu'une lecture simpliste, comme celle proposée par Albert Baur, ne satisfait plus la critique moderne : « Tous ces vers respirent le bonheur d'un amour réciproque et l'assurance d'une foi parfaite. Pernette n'exprime nulle part une incertitude ou un doute sur les sentiments du poète qu'elle adore, qui l'a chantée, comme elle dit ; et son plus grand soin est de pouvoir payer par des louanges semblables, les louanges poétiqués dont elle a été l'objet »¹⁹⁶.

Une analyse plus approfondie, au contraire, révèle que plusieurs dizains de cette section insistent sur la nature particulière du lien qui unit les deux poètes, un lien qu'elle envisage presque comme d'ordre juridique. Nous l'avons déjà observé dans le dizain XXIII, où Pernette introduit son propos en reconnaissant ses propres possibles fautes et limites. Dans le huitain XXVII, en revanche, elle pose le rapport avec le maître comme une donnée acquise et incontestable : cette affirmation est condensée dans les deux premiers vers. Cependant, la formule d'ouverture « Prenez le cas » apporte une nuance décisive, qui n'énonce pas une certitude pleinement réciproque, mais ouvre un espace hypothétique, où la réciprocité demeure souhaitée plutôt qu'assurée. Si la poétesse affirme sans réserve son propre don à l'aimé, « comme je suis vostre (et estre veulx) », l'adhésion symétrique de celui-ci reste formulée sur le mode du possible, « que vous soyez tout à moy ». Cette formule conditionnelle laisse ainsi affleurer une tonalité optative, qui rappelle la même hésitation dans l'élégie XLIII, où le désir se déploie dans l'écart entre aspiration et accomplissement.

Une fois cette prémisse énoncée, la réflexion poétique et morale de Pernette peut se développer avec une plus grande autonomie et profondeur. Ce glissement montre comment la poétesse, tout en respectant les conventions du dialogue avec le maître, parvient progressivement à imposer sa voix et à structurer son discours sur l'amour et la réciprocité. Poursuivons donc la lecture de certains compositions emblématiques.

Prenez le cas, que, comme je suis vostre

(et estre veulx) vous soyez tout a moy :

Certainement par ce commun bien nostre

¹⁹⁶ Albert Baur, *Maurice Scève et la Renaissance Lyonnaise : étude d'histoire Littéraire*, op. cit., p. 90.

Vous me debvriez tel droict, que je vous doy.

5 Et si Amour vouloit rompre sa Loy,

Il ne pourroit l'un de nous dispencer,

S'il ne vouloit contrevenir a soy,

Et vous, et moy, et les Dieux offencer.¹⁹⁷

Dans ce dizain, Pernette affirme avec clarté et audace l'idée de réciprocité amoureuse. La formule « comme je suis vostre [...] vous soyez tout à moy » met en avant la logique de symétrie qui sous-tend le lien amoureux, qu'elle a développé soigneusement tout au long des *Rymes* : l'amour vrai implique un partage équitable des droits et devoirs entre les amants, et sur cette réciprocité s'installe encore une fois la fiction juridique. Comme c'est souvent le cas dans l'œuvre de Pernette, on entrevoit ici des pistes de lecture multiples, où les références se croisent et se répondent, en tissant un réseau de significations différentes : « l'échange (je suis à toi, tu es à moi) aboutirait à une « communauté de bien », mais le registre juridique est une métaphore galante du concept platonicien de « bien », devenu commun aux deux amants à partir du moment où ils tendent tous deux parfaitement à la même chose¹⁹⁸. Cela est possible seulement si les amants fusionnent en une seule entité, ce qui constitue, selon la conception néoplatonicienne, le but de l'amour : la transformation de l'un en l'autre et la fusion des deux en un. Pernette établit ainsi une règle presque de nature cosmique, qui définit le rapport entre elle et son amant, et elle le fait en invoquant l'autorité divine et l'inviolabilité de la loi de l'Amour. L'expression au dernier vers, « vous, et moy, et les Dieux offencer », souligne l'ampleur de cette loi, qui dépasse les limites humaines pour toucher à l'ordre divin. L'union des amants est si forte, que même Amour ne pourrait les séparer, sans se contredire et, ce faisant, transgresser sa propre loi ainsi que l'ordre cosmique.

Ce dizain témoigne d'une étape décisive dans l'affirmation de la voix poétique de Pernette du Guillet : la poétesse y articule explicitement une réflexion d'ordre éthique et philosophique sur le lien amoureux, tout en s'inscrivant dans un cadre formel rigoureusement maîtrisé. À partir de l'image juridique, elle commence à développer une vision de l'amour néoplatonicien qui l'accompagnera pour le reste du recueil. La philosophie néoplatonicienne, envisagée comme un principe universel, moral et cosmique, devient ainsi une des clés de lecture de l'œuvre de Pernette du Guillet. Elle permet de comprendre comment l'amour et les relations humaines sont inscrits dans un ordre harmonieux, où la voix de la poétesse s'affirme avec assurance et cohérence. À ce stade, Pernette apparaît

¹⁹⁷ Pernette du Guillet, *Rymes*, *op. cit.*, p. 136.

¹⁹⁸ Pernette du Guillet, *Rymes*, éd. Christian de Barataud, *op. cit.*, notes à la page 79.

pleinement lancée dans la construction d'une poétique originale, capable de conjuguer sensibilité personnelle et élévation philosophique.

3.2 Les *Rymes* et leurs échos : de la préface d'Antoine de Moulin, à « l'appel aux armes » de Louise Labé

3.2.1 Stratégies éditoriales et voix féminine. Sur quelques paratextes des *Rymes*

La structure des *Rymes* reste globalement identique entre l'édition originale, publiée en août 1545 (quelques semaines seulement après la mort de Pernelle du Guillet), et les éditions suivantes¹⁹⁹. Suivre l'ordre éditorial des *Rymes* implique donc de prendre en compte la stratégie mise en place par les éditeurs, Antoine du Moulin et Jean de Tournes. Guidé par les paratextes, le lecteur découvre une poétesse d'abord humble et réservée, qui semble hésiter à s'engager pleinement dans l'acte de création poétique, avant de construire progressivement une œuvre fondée sur la mesure et la modération. Ce choix éditorial répond sans doute à la volonté de proposer une reconstruction nécessairement approximative de la chronologie des poèmes. Rien ne permet en effet d'en garantir l'exactitude, mais, à l'instar d'Antoine du Moulin recevant du mari de Pernelle un « petit amas de rymes »²⁰⁰, on peut supposer que les poèmes où la poétesse confesse « ne sçavoir [les] vertus honorer » de Scève relèvent d'une phase encore initiale de son écriture²⁰¹.

Il est certain que les éditeurs avaient tout intérêt à mettre en avant, comme premières compositions (celles qui bénéficient ainsi d'une place privilégiée dans le recueil) les poèmes qui recourent au *topos modestiae*. Essayons donc de comprendre de quelle façon les paratextes contribuent non seulement à forger l'identité auctoriale posthume de poétesse de Pernelle du Guillet, mais aussi à enrichir le panorama littéraire lyonnais, désormais prêt à accueillir en son sein des voix féminines. « Faire figurer un nom féminin sur une page de titre c'est faire acte de transgression et conférer ainsi une dimension publicitaire supplémentaire à l'ouvrage », explique avec justesse Elise Rajchenbach²⁰². Ce geste souligne, dans une perspective éditoriale plus large, l'originalité de l'édition lyonnaise : la femme autrice interroge les genres littéraires et les textes de façon renouvelée, et elle le fait dans un contexte bien précis, qui lui permet d'émerger parmi les auteurs masculins. À ce propos, les *Rymes* de Pernelle du Guillet se placent en un moment particulièrement relevant pour les publications féminines lyonnaises : trois années après la publication des *Comptes amoureux* de

¹⁹⁹ Pernelle du Guillet, *Rymes de gentile et vertueuse dame D. Pernelle du Guillet, Lyonnaise*, (publiées par Antoine de Moulin), Lyon, Jean de Tournes, 1545, in 8°, 80 p.

²⁰⁰ Pernelle du Guillet, *op. cit.*, dans « Antoine du Moulin aux dames lyonnaises s. », p. 110.

²⁰¹ Pernelle du Guillet, *Rymes, op. cit.*, p. 122.

²⁰² Élise Rajchenbach, *Mais devant tous est le Lyon marchant. Construction littéraire d'un milieu éditorial et livres de poésie française à Lyon (1536-1551)*, Genève, Droz, 2016, p. 299.

Jeanne Flore, et dix ans avant les *Œuvres* de Louise Labé²⁰³. Remarquons que l'identité lyonnaise de Pernette est mise en évidence à partir du titre du recueil : *Rymes de gentile et vertueuse dame D. Pernette du Guillet, Lyonnaise*.

Avant d'entrer dans l'analyse, arrêtons-nous un instant sur la composition éditoriale des *Rymes*. Il s'agit d'un recueil de dimensions très modestes : environ soixante-dix poèmes qui, dans cette première édition, éditeur rassemble en quatre-vingts pages, selon un ordre présumablement chronologique et thématique. En effet, dans l'épître qui précède le corpus du recueil, Du Moulin insiste longuement sur ce point. Les poèmes de Pernette sont des « papiers confusément extraictz, que l'éditeur a voulu reproduire « quasi comme pour copie »²⁰⁴. Pernette n'avait préparé aucune édition de ses poèmes avant de mourir : ainsi, Du Moulin atteste la fidélité de son travail en assurant le lecteur d'avoir recopié fidèlement les manuscrits de Pernette. Le recueil s'insère en réalité à l'intérieur d'une logique éditoriale : la *Délie*, du reste, fait sa parution chez le même éditeur seulement l'année précédente, et, dans le 1545, Jean de Tournes publie également *Il Petrarca*. Elise Rajchenbach resume ainsi le panorama littéraire de ces deux années :

Lorsqu'en 1545 [...] Jean de Tournes publie les *Rymes* de Pernette du Guillet et un *Petrarca*, deux textes qui multiplient les échos avec le recueil scévien, l'imprimeur construit une identité poétique lyonnaise, fondée sur l'introduction en France d'un nouveau genre poétique, celui du *canzoniere* ou recueil d'Amours. Assez rapidement, Jean de Tournes s'approprie un genre qu'il efforce de lancer, et développe, à partir du recueil de *Delie*, une identité poétique qui semble dessiner une cohérence à Lyon.²⁰⁵

Ainsi, l'identité littéraire lyonnaise s'élabore d'abord dans le sillage du modèle italien, avant de poursuivre ensuite son propre cheminement autonome²⁰⁶. Nous percevons cette filiation dans le nom même du recueil de Pernette du Guillet : en choisissant de désigner ces compositions sous le terme de « rimes », Antoine du Moulin entend sans aucun doute établir un renvoi explicite aux recueils de *Rime* des grandes poétesses pétrarquistes italiennes, telles que Vittoria Colonna, Veronica Gambara ou encore Gaspara Stampa²⁰⁷. La confrontation avec les dames italiennes, évoquée indirectement dans le titre du recueil, est aussi explicitement encouragée dans l'épître d'Antoine de Moulin : le milieu lyonnais vise désormais à faire rentrer les femmes dans le discours littéraire.

²⁰³ En guise de justesse, il est important de rappeler que la critique a établi que Jeanne Flore n'est qu'une construction littéraire des humanistes lyonnais. Nous pourrions affirmer que cette décision révèle d'autant plus l'intérêt du contexte éditorial lyonnais à publier un recueil sous le nom d'une femme.

²⁰⁴ Pernette du Guillet, *op. cit.*, dans « Antoine du Moulin aux dames lyonnaises s. », p. 111.

²⁰⁵ Elise Rajchenbach, *Mais devant tous est le Lyon marchant. Construction littéraire d'un milieu éditorial et livres de poésie française à Lyon (1536-1551)*, *op. cit.*, p. 260.

²⁰⁶ Pour un élargissement, voir Anne Larsen et Colette Winn, *Renaissance Women writers: French Texts/American Contexts*, Detroit, Wayne State University Press, 1994.

²⁰⁷ Voir Mireille Huchon, « La fabrique des Rymes de Pernette Du Guillet », *Cahiers de recherches médiévales et humanistes*, 2023, p. 482-483.

Considérons les paratextes de l'œuvre : ils sont constitués par l'épître citée, « Antoine du Moulin aux dames lyonnoises s. », un huitain composé par l'imprimeur Jean de Tournes, « L'imprimeur au lecteur », et, à la suite des poèmes, cinq « Epitaphes de la gentille et spirituelle Dame Pernelle du Guillet dicte cousine, trespassee L'an M. D.XXXV. le XVII de Juillet », dont trois attribuées à Scève et deux à Jean de Vauzelles. Le véritable texte qui révèle le plus les intentions éditoriales du recueil est sans doute l'épître de du Moulin, qui se compose de deux parties : une lamentation sur la mort de la jeune poétesse, une célébration de son talent et de son érudition, et un appel aux dames de Lyon.

[...]je ne doubteray point que la plus part de vous, Dames vertueuses, ne soit assés marrie de soy mesmes du trespas de celle vertueuse, gentile, et toute spirituelle Dame D. Pernelle du Guillet. [...] Mais les instantes, et affectionnés remonstrances de son dolent mary m'ont persuadé, comme luy, à vous vouloir plus tost desplaire pour un peu, vous renouvelant vostre particulier regret, que de vouloir généralement priver toutes celles, qui ne la cogneurent onc de face, de ce petit amas de rymes, lesquelles elle nous laissa pour tesmoignage de la dexterité de son divin esprit.²⁰⁸

Dès l'incipit de l'épître, Antoine du Moulin s'adresse à des destinataires bien précises : les « Dames vertueuses lyonnoises ». L'éditeur construit son propos selon des stratégies discursives précises. D'une part, l'épithète « vertueuses », qui fonctionne comme une *captatio benevolentiae*, établit une proximité immédiate avec la figure de Pernelle du Guillet, évoquée quelques lignes plus loin comme « vertueuse, gentile et toute spirituelle ». Cette assimilation implicite crée un effet de miroir entre les destinataires et la défunte ; elle invite les lectrices à s'identifier à la poétesse et, par conséquent, à ressentir de l'empathie et de la compassion à son égard. L'épître se caractérise par un pathétisme fortement connoté au féminin, en rappelant en quelque sorte le genre des complaintes féminines héritées des *Héroïdes* ovidiennes. Du Moulin donne une fonction précise à cette lamentation pathétique : prolonger la mémoire de la jeune poétesse au-delà de sa disparition prématurée, en légitimant la publication du recueil comme un acte de piété autant que de diffusion littéraire. Il est vrai que, comme le remarque Elise Rajchenbach, toutes ces stratégies de légitimation et d'encadrement du texte relèguent paradoxalement au second plan le texte lui-même : « la voix de l'auteur se trouve effacée par la convocation de la voix [...] de l'éditeur-exécuteur testamentaire, désormais apte à s'approprier une œuvre dont la publication relève de ses soins. Par un transfert d'autorité comparable, la publication des Rymes détache le texte de son auteur pour l'inscrire dans une nouvelle fin, la modélisation »²⁰⁹.

²⁰⁸ Pernelle du Guillet, *op. cit.*, dans « Antoine du Moulin aux dames lyonnoises s. », p. 109-110.

²⁰⁹ Elise Rajchenbach, « “Tu le pourras clerement icy veoir.” Les Rymes de Pernelle du Guillet, publication vertueuse ou stratégie éditoriale ? », in *L'émergence littéraire des femmes à Lyon à la Renaissance, 1520-1560*, éd. Michèle Clément et Jeanne Incardona, Saint-Etienne, Publications de l'université de Saint Etienne, 2008, p. 125.

À la suite de la présentation élogieuse de Pernette du Guillet, de son application aux lettres et à l'étude des langues et à la musique, la seconde partie de l'épître prend une dimension plus programmatique : elle se veut un appel adressé aux dames lyonnaises à marcher sur ses traces. Cet appel s'appuie à la fois sur le patriotisme local et sur la dignité féminine, et s'inscrit dans une logique d'émulation : les lectrices sont invitées à suivre l'exemple des dames lettrées d'Italie, qui s'étaient déjà distinguées par leur plume et avaient contribué à légitimer la voix féminine dans la création littéraire ²¹⁰.

[...] Quand les Cieux nous enviantz tel heur la nous ravirent, ô Dames Lyonnaises, pour vous laisser achever ce, qu'elle avoit si heureusement commencé : c'est à sçavoir de vous exercer, comme elle, à la vertu, et tellement, que, si par ce sien petit pasetemps elle vous à monsté le chemin à bien, vous la puissiez si glorieusement ensuyvre, que la mémoire de vous puisse testifier à la posterité de la docilité et vivacité des bons espritz, qu'en tous artz ce Climat Lyonois a tousjours produit en vos sexes, voire assés copieusement, que guere autre, que l'on sache. [...] Et quand ce ne seroit, que [les poèmes de Pernette, n.d.r.] pourront inciter quelcune de vous, ou d'ailleurs, et l'animer aux lettres, pour participer de ce grand et immortel los, que les Dames d'Italie se sont aujourdhuy acquis, et tellement, que par leurs divins escriptz elles ternissent le lustre de maintz hommes doctz [...]²¹¹

Ce passage de l'épître de Du Moulin est particulièrement révélateur de la fonction incitative et programmatique que prend la publication des *Rymes*. L'éditeur, en s'adressant directement aux « Dames lyonnaises », transforme la mort prématurée de Pernette en point de départ d'une mission collective : c'est désormais aux dames d'« achever » ce qu'elle avait commencé. Nous retrouvons ici une rhétorique de la transmission et de l'exemplarité qui érige Pernette en modèle à suivre, non seulement pour ses qualités morales, mais aussi pour son engagement littéraire, présenté comme un « petit pasetemps », un terme d'humilité qui dissimule en réalité un projet plus ambitieux.

En suivant l'exemple de la vertueuse Pernette, Du Moulin conçoit la venue à l'écriture des dames lyonnaises comme la conséquence naturelle et la continuation logique d'un projet poétique plus vaste, destiné à révéler les talents et les vertus des poétesses de Lyon au monde et au milieu éditorial français dominé par Paris. Ainsi, l'héritage de la jeune poétesse devient non seulement un modèle individuel, mais le fondement d'une mission collective et patriotique, inscrivant la voix féminine dans l'horizon culturel et littéraire de la ville. Du Moulin insiste sur la richesse intellectuelle et artistique du « climat lyonois », capable de produire chez les femmes autant de génie que dans d'autres foyers culturels célèbres, voire davantage. Le passage illustre donc un double enjeu : d'une part, légitimer la voix féminine dans la création poétique en la reliant à un héritage italien prestigieux

²¹⁰ Pour un approfondissement, voir aussi Élise Rajchenbach, « Une querelle poétique : la Querelle des dames parisiennes et des dames lyonnaises » *Jean-Eudes Girot. La Poésie à la cour de François Ier*, Presses Universitaires de Paris-Sorbonne, 2012, p.101-119.

²¹¹ Pernette du Guillet, *op. cit.*, dans « Antoine du Moulin aux dames lyonnaises s. », p. 111.

; d'autre part, inscrire Lyon dans la compétition littéraire avec Paris et les autres centres européens, en soulignant la spécificité et la fécondité de son milieu culturel. Conscient de la singularité du moment historique, Du Moulin exhorte sans doute les dames de manière emphatique, parfois même hyperbolique ; mais, ce faisant, il saisit une occasion unique dans son contexte culturel et éditorial. Ce sont en effet les femmes qui confèrent à l'édition lyonnaise son caractère d'exception et sa spécificité.

Il existe toutefois une dynamique sous-jacente qui s'installe dans ce climat lyonnais. En apparence, les femmes occupent pour la première fois le devant de la scène littéraire et éditoriale ; en réalité, il s'agit aussi d'une véritable stratégie « publicitaire », destinée non seulement à promouvoir la ville de Lyon dans son ensemble, mais également les œuvres qui dialoguent avec les écrits des poétesses. En tant que femmes s'affirmant dans un univers majoritairement masculin, celles-ci doivent en effet s'appuyer sur des modèles récurrents pour légitimer leur propre voix, comme nous l'avons montré à travers l'exemple des premiers poèmes de Pernelle du Guillet²¹². Dès lors, un lecteur des *Rymes* ne peut pas ignorer le dialogue constant avec le modèle scévien, un dialogue que notre analyse a essayé de révéler dans toute sa complexité. À cet égard, il est temps désormais de s'arrêter sur une véritable « intrusion » de Scève dans les *Rymes* de Pernelle du Guillet : nous employons délibérément ce terme pour désigner une partie du paratexte de l'édition de 1545, sur laquelle la poétesse, bien entendu, n'a pu faire entendre sa propre voix.

Il conviendra donc d'examiner deux des trois épitaphes qui portent la signature de Scève, dont le premier est un douzain, suivi d'un quatrain et d'un huitain final. Les textes participent pleinement à la construction paratextuelle de la figure de Pernelle du Guillet : l'éloge se déploie selon une rhétorique traditionnelle et une écriture toute encomiastique. Dans la première composition, précédée des initiales du poète, nous retrouvons l'intérêt que Scève avait montré ailleurs pour la matérialité de sa dame ; ici, la fragmentation du corps, outre à refléter la douleur du cœur déchiré de l'amant, contraste avec la grandeur spirituelle attribuée à l'âme de la défunte²¹³. La disparition de la poétesse

²¹² Pour un approfondissement, voir Caroll Ann Maxwell, « Pernelle Du Guillet : A Woman Poet in the Male Poetic Tradition », *ProQuest Dissertations Publishing*, 1985.

²¹³ Voici le douzain, en Pernelle du Guillet, *op.cit.*, p. 200.

«L'heureuse cendre aultresfois composee
En un corps chaste, ou Vertu repose,
Est en ce lieu par les Graces posee
Parmy ses os, que Beaulté composa.
O Terre indigne : en toy son repos à
Le riche Estuy de celle Ame gentile
En tout sçavoir sur toute aultre subtile,
Tant que les Cieulx, par leur trop grand envie,
Avant ses jours l'ont d'entre nous ravie
Pour s'enrichir d'un tel bien mescongneu :
Au Monde ingrat laissant honteuse vie,

est ensuite placée sous le signe d'une sentence cosmique : ce ne sont pas les hommes, mais les Cieux qui, « par leur trop grand envie », l'ont ravie prématurément. Scève présente ici l'idée d'une injustice universelle, d'un deuil collectif de ceux qui l'ont connue e du monde entier. Le poème, appartenant au genre de la déploration, se termine avec ce que Barataud définit « une vague mélancolie matérialiste ». Quoique nous concordions avec cette interprétation, qui met en évidence la dimension corporelle de l'existence de Pernette, nous voudrions nous attarder plus longuement sur le vers 11 : le poète évoque un « monde ingrat », probablement en référence à ses contemporains, qui n'ont pas su reconnaître « à temps » le talent poétique et la grandeur d'âme de Pernette. Mais comment justifier une telle affirmation, étant donné que Pernette n'eut jamais l'occasion de publier ses écrits de son vivant ? Ce que nous percevons dans ce vers est en réalité une note d'amertume, voire de ressentiment, que Scève laisse transparaître, non sans subtilité, en filigrane. Se pourrait-il qu'il y ait, derrière cette expression, des raisons bien plus personnelles qui l'aient conduit à un tel jugement ?

Nous avons évoqué précédemment l'importance de la *Délie* en tant que texte fondateur de la nouvelle tendance lyonnaise : par l'intermédiaire de Scève, Lyon introduit en effet le genre du *canzoniere* dans le paysage littéraire français. Nous disposons toutefois de plusieurs témoignages concernant la réception immédiate du recueil, qui semble avoir suscité, de la part de la critique, y compris de figures reconnues telles que Charles Fontaine, un accueil jugé « trop froid », un enthousiasme bien trop réservé par rapport à ce que le poète et son éditeur pouvaient espérer. En tenant compte que la publication de la *Délie* a été suivie, en 1545, d'un texte anonyme intitulé *Paradoxe contre les lettres*, Michèle Clément a formulé l'hypothèse que ce dernier pourrait avoir été composé par Scève lui-même, « peu après la *Délie*, et sans doute en réaction au silence ou aux reproches dont on a entouré la parution de l'ouvrage. [...] Il s'agirait donc de la réaction épidermique d'un auteur déçu »²¹⁴. En effet, c'est bien une impression de déception que l'on perçoit dans les vers du premier épitaphe dédié à Pernette du Guillet : désormais, l'expression « Monde ingrat » du vers 11 peut être comprise sous un tout autre éclairage.

Dès lors, il apparaît que Scève, marqué par l'accueil mitigé de la *Délie*, cherche à renforcer son influence dans le champ éditorial lyonnais des années 1540. De cette manière, si les *Rymes* s'inscrivent presque comme un véritable « pendant féminin » du recueil scévien, ses paratextes témoignent eux aussi de l'emploi de cette stratégie de promotion scévienne : notre hypothèse trouve alors un nouvel appui dans le second épitaphe consacré à Pernette du Guillet²¹⁵. À une première

Et longue mort a ceulx qui l'ont congneu. »

²¹⁴ Michèle Clément, « La Rhétorique paradoxale à Lyon. Maurice Scève et l'anonyme *Paradoxe contre les lettres* (1545), in *Lyon et l'illustration de la langue française à la Renaissance*, éd. sous la direction de Gérard Defaux, Lyon, ENS Éditions, 2003, p. 460.

²¹⁵ Pernette du Guillet, *Rymes*, op. cit., p. 201.

lecture, ce quatrain semble offrir au lecteur un ton plus léger et apaisé par rapport au premier épitaphe : si la « beaulté mortelle » est condamnée à disparaître, la « Vertu vive » s’érige éternelle et inaltérable, survit à la disparition physique et donc demeure immortelle, comme l’esprit.

Le premier vers du deuxième épitaphe, en réalité, ne fait que traduire littéralement le quatrain *Mortal bellezza indarno si sospira*, un sonnet attribué à Pétrarque mais qui pourrait être, probablement, issu de la plume de Scève²¹⁶. Cette citation, en tout cas, ne fait qu’évoquer chez le lecteur l’édition d’*Il Petrarca*, publié dans la même année : le quatrain italien ainsi que la découverte par l’illustre poète du supposé tombeau de Laure en 1533 dans l’arrière-pays avignonnais y sont en effet rapportés en ouverture. Ainsi, si l’on considère que les deux premières épitaphes consacrés à Pernette reprennent la même organisation textuelle du *Petrarca*, nous nous retrouvons face à une stratégie éditoriale à Lyon, vise à la promotion du modèle de *canzoniere* scévien, « un an après la publication ambitieuse mais incomprise de Délie »²¹⁷.

Il est clair que, derrière l’exaltation de la figure de Pernette Du Guillet et plus largement des « Dames Lyonnaises », se profile en réalité une évidente mais constante intrusion masculine, qui se révèle dans la stratégie éditoriale. C’est dans cette optique que nous pouvons interpréter l’insistance des éditeurs et des poètes érigeant Pernette en modèle, grâce à l’excellence de sa vertu et de son esprit : si ce discours contribue à lui conférer une autorité posthume et à préparer le terrain pour l’émergence d’autres voix féminines dans le climat lyonnais, il reste toutefois imprégné d’une médiation masculine qui conditionne la réception de son œuvre. Face à cette emprise, Pernette ne peut véritablement se défendre et affirmer sa voix propre qu’à travers ses poèmes eux-mêmes, qui restent l’expression la plus authentique et la plus résistante de son identité auctoriale.

3.2.2 Aux dames lyonnaises : l’autorisation à l’écriture de la Belle Cordière

Nous avons observé dans quelle manière Lyon devient vite un des centres les plus dynamiques de l’édition en France : la ville s’ouvre aux influences italiennes et la richesse de son milieu humaniste permet d’instituer un lien étroit entre l’imprimerie, la poésie et la philosophie. Les éditeurs lyonnais

« Beaulté mortelle ici en vain souspire,
Puis que la Mort le corps soubdain ravit.
Mais Vertu vive, et qui jamais n’empire,
Comme l’Esprit au ciel, en Terre vit. »

²¹⁶ Voir Huchon, Mireille, « La fabrique des Rymes de Pernette Du Guillet », *Cahiers de recherches médiévales et humanistes*, 2023, p. 479-496.

²¹⁷ Elise Rajchenbach, « “Tu le pourras clerement icy veoir.” Les Rymes de Pernette du Guillet, publication vertueuse ou stratégie éditoriale ? », *op. cit.*, p. 135.

expérimentent de nouvelles formes de paratextes et promeuvent une identité littéraire propre à la ville : la publication des *Rymes* de Pernette du Guillet s'inscrit exactement dans ce climat foisonnant. L'apparition d'une voix féminine telle que celle de Pernette est alors perçue comme novatrice et significative, car elle participe à la construction d'une image collective de Lyon comme foyer d'une modernité littéraire, tout en révélant les tensions entre l'affirmation d'une écriture féminine et le contrôle éditorial masculin. Dans les années qui suivent la publication de la *Délie* et des *Rymes*, la poésie masculine lyonnaise s'enrichit des recueils de Pontus de Tyard, Guillaume des Autelz et de Jacques Peletier du Mans, publiés entre le 1550 et le 1555²¹⁸. Malgré les premières réticences, le modèle du *canzoniere* scévien semble finalement s'imposer et exercer une influence profonde sur la génération suivante des poètes lyonnais. D'ailleurs, il n'est pas un hasard si tous ces recueils sont publiés sous le nom de Jean de Tournes, qui semble désormais avoir mis au point une stratégie éditoriale solide.

C'est toujours chez l'imprimerie de Jean De Tournes que Les *Euvres* de Louise Labé paraissent au public, en 1555, dix ans exacts après les *Rymes* de Pernette du Guillet²¹⁹. Le décennie qui sépare les deux œuvres a assurément porté ses fruits : loin de la voix chétive de la jeune poétesse, Louise Labé présente une œuvre bien plus structurée et variée²²⁰. Il s'agit en outre du premier recueil d'une femme à obtenir le privilège royal. Le recueil présente des compositions variées en prose (comme le conte mythologique *le Débat de Folie et d'Amour*) et en vers (des élégies, des décasyllabes et des sonnets)²²¹. Dans cette section de notre mémoire, nous nous concentrerons pourtant sur les paratextes : une épître dédicatoire signée par Louise Labé et 24 poèmes anonymes, qui composent une sorte d'hommage collectif (*Escriz de divers poëtes à la louenge de Louize Labé Lionnoize*). Certes, cette configuration textuelle reste caractéristique des recueils de l'époque : les poétesses qui commencent à publier doivent encore se mesurer explicitement au modèle masculin dominant, en premier lieu Pétrarque, ou bien chercher une légitimation à travers les éloges des poètes contemporains, ou encore s'identifier à une figure féminine prestigieuse de l'Antiquité. C'est dans ce cadre que la référence à Sappho s'impose : Vittoria Colonna, Laura Terracina, Gaspara Stampa ou

²¹⁸ Voir *Ibidem*.

²¹⁹ *Evres de Louize Labé Lionnoize. A Lion par lan de Tournes*. MDLV. Avec Privilege du Roy. In-8 de 173 p. chiff., titre compris.

²²⁰ Pour un approfondissement, voir Karine Berriot, *Louise Labé, La belle rebelle et le françois nouveau. Essai, suivi des Œuvres complètes*, Paris, éd. du Seuil, 1977 ; Guy Demerson, *Louise Labé, les voix du lyrisme*, Sainte Etienne, Presses Universitaires de Saint Etienne, 1990.

²²¹ À cet égard, voir Daniel L. Martin, «Les élégies de Louise Labé : le faix d'amour et le faix de l'écriture», *Etudes littéraires*, Vol. 27, 1994, p. 39-52 ; Bruno Roger-Vasselín, « Louise Labé et l'écriture au féminin. » *L'information littéraire*, Vol. 56, 2004, p. 8-17.

encore Marguerite de Navarre sont, comme dans le cas de Labé, rapprochées de la poétesse de Lesbos, dont l'exemple permet d'inscrire leur voix dans une tradition poétique ancienne²²².

Considérons brièvement la particularité du processus d'écriture et de publication de Louise Labé, un cas plutôt complexe. Si, pour Pernette du Guillet, nous avons pu parler d'une « venue à l'écriture » favorisée par sa condition de jeune femme noble, vertueuse et savante, et consolidée par son rôle d'élève de Maurice Scève, la situation de la Belle Cordière exige d'avoir recours plutôt à la notion d'« autorisation à l'écriture ». En effet, la mort prématurée de Pernette avait permis d'inscrire sa poésie dans le schéma d'un *exemplum* de vertu féminine typiquement lyonnais, ce qui assura à son recueil pas moins de quatre éditions au XVI^e siècle, deux chez Jean de Tournes et deux à Paris. Labé, au contraire, a dû affronter un contexte plus délicat : malgré l'ouverture progressive du milieu lyonnais aux voix féminines, son cas restait singulier. Comme l'explique François Rigolot, « lorsqu'une femme de modeste condition osait sortir du silence que lui imposait son rang, il était fatal que des voix s'élevassent pour réprocher un comportement jugé indécent selon les bienséances de l'époque »²²³. En effet, Louise Labé n'était pas issue de la noblesse, mais de la bourgeoisie, et elle a été par ailleurs accusée d'être courtisane, ou encore d'entretenir de comportements considérés comme immoraux, ce qui rendit son accès à l'auctorialité d'autant plus problématique.

Les voix critiques furent peu nombreuses, et elles s'attaquèrent moins aux écrits eux-mêmes qu'aux mœurs jugées scandaleuses de leur autrice. Louise Labé s'inscrit ainsi dans un contexte pour le moins hasardeux, dont elle a pleinement conscience. À mi-chemin entre une impulsion à l'écriture que l'on pourrait qualifier de « proféministe » (une impulsion qui, toutefois, dissimule en partie des enjeux éditoriaux et économiques masculins) et les reproches formulées par certains de ses contemporains, la poétesse prend soin d'aborder directement cette question dans l'épître qui ouvre son recueil. En ce sens, la construction des *Euvres* évoque, dans l'esprit du lecteur, la structure même des *Rymes*, où un texte liminaire joue à la fois le rôle de présentation de l'œuvre et de justification du choix éditorial. Cependant, dans le cas de Louise Labé, il ne s'agit plus d'une simple venue à l'écriture, comme pour Pernette du Guillet, mais bien d'un véritable processus d'autorisation à l'écriture. En effet, l'acte d'écrire, pour une femme issue de la bourgeoisie lyonnaise du milieu du XVI^e siècle, ne va pas de soi. Contrairement à Pernette, dont la noblesse et la réputation de vertu légitimaient en partie l'expression poétique, Louise Labé doit conquérir le droit même de prendre la plume. Cette autorisation s'inscrit à la fois dans un cadre social et éditorial : social, parce qu'il faut justifier la voix d'une femme qui s'exprime publiquement dans un univers dominé par les hommes ;

²²² Voir Louise Labé, *Œuvres*, éd. Michèle Clément et Michel Jourde, Paris, Flammarion, 2022, p. 211.

²²³ François Rigolot, *Louise Labé Lyonnaise ou la Renaissance au féminin*, Paris, Honoré Champion Editeur, 1997. Introduction, p. 12.

éditorial, parce que cette prise de parole s'appuie sur un réseau d'imprimeurs et de protecteurs qui cautionnent, en quelque sorte, son geste littéraire.

Dans cette perspective, nous pouvons supposer que Louise Labé se soit sentie directement interpellée par la fonction promotrice de l'épître « Aux dames lyonnoises » de De Moulin, qui invitait les femmes à prendre la plume et à contribuer au prestige de la poésie lyonnaise. Le processus d'autorisation à l'écriture de la Belle Cordière prend ainsi racine dans l'héritage textuel de Pernette du Guillet, tout en s'affirmant, au fil du recueil et des paratextes, par la récurrence du nom de la poétesse, qui consacre son identité d'autrice et la genèse pleinement maîtrisée de son œuvre²²⁴. Cette stratégie témoigne d'un véritable effort de protection face au regard critique du public et, dans la même optique, l'épître « À M. C. D. B. L. » qui ouvre les *Euvres* ne constitue pas seulement une dédicace amicale mais elle est aussi une véritable stratégie d'affirmation. Considérons l'ouverture de l'épître :

À M. C. D. B. L

Estant le tems venu, Mademoiselle, que les severes loix des hommes n'empeschent plus les femmes de s'apliquer aus sciences et disciplines : il me semble que celles qui ont la commodité, doivent employer cette honneste liberté que notre sexe ha autre fois tant désirée, à icelles aprendre : et montrer aus hommes le tort qu'ils nous faisoient en nous privant du bien et de l'honneur qui nous en pouvoit venir.²²⁵

Afin de consolider la légitimité culturelle de son entreprise, l'épître dédicatoire adressée à Clémence de Bourges agit comme un gage d'autorité morale et littéraire. Le nom, ou plutôt les initiales de Clémence de Bourges, sont en effet plutôt évidentes pour les lecteurs de l'époque : la jeune femme lyonnaise est du rang plus élevé que celui de Louise Labé, et offre ainsi une espèce de « caution » à la poétesse, nous explique Elise Rajchenbach²²⁶. Cette dédicace remplit une fonction éminemment stratégique, car elle sert de garantie morale à un recueil susceptible de choquer les conventions de son temps.

À l'intérieur de cette préface, nous remarquons en effet deux stratégies adoptées par Louise Labé comme garantie de crédibilité. D'une part, elle se sert de l'évocation directe de Clémence de Bourges, comme intermédiaire, en bénéficiant aussi, indirectement, de l'exemple vertueux de la seule poétesse lyonnaise jusqu'à ce moment-là, Pernette du Guillet. De l'autre, pour la quasi-totalité de l'épître, elle se réfère à la communauté des femmes lyonnaises, en considérant l'autorisation à

²²⁴ Voir Mercedes Travieso Ganaza, « L'Écriture féminine à l'imprimerie lyonnaise du XVIe siècle », *Çédille revista de estudios franceses*, n. 12, 2016, p. 429-445.

²²⁵ Louise Labé, *Œuvres complètes*, éd. Mireille Huchon, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2021, p. 3.

²²⁶ Elise Rajchenbach, « Au seuil de l'auctorialité dans les Œuvres de Louise Labé : l'épître à Clémence de Bourges », *Fabula, Les colloques*, « Lire les Œuvres de Louise Labé », URL : <https://www.fabula.org/colloques/document11682.php>, article mis en ligne le 27 Février 2024

l'écriture comme une mission collective. De cette manière, « les éventuelles critiques qui pourraient être portées sur l'œuvre de la poétesse ne sauraient affecter la légitimité de la revendication, [car] elles ne sauraient justifier le silence de toutes les femmes »²²⁷. Louise Labé parvient de cette manière à entourer son œuvre d'un voile de respectabilité. Ce geste permet de légitimer un livre audacieux, portant en pleine lumière le nom d'une femme issue de la bourgeoisie artisanale sur sa page de titre, et dont le contenu, empreint de passion et d'émancipation, risquait d'être perçu comme transgressif. Au contraire, elle inscrit son écriture dans une communauté de femmes éclairées et vertueuses, en revendiquant implicitement le droit à une parole féminine autonome et légitime²²⁸. En effet, la poétesse adopte une posture à la fois audacieuse et revendicative : elle célèbre un moment historique où les « sévères lois des hommes » ne peuvent plus interdire aux femmes l'accès au savoir. En affirmant cette rupture, la poétesse fait de la conquête intellectuelle féminine non seulement un droit, mais un devoir moral, « celles qui ont la commodité, doivent employer cette honneste liberté ».

Dès les premières lignes, il apparaît clairement que Louise Labé s'inscrit dans la continuité du discours de promotion de l'écriture féminine qu'avait amorcé Antoine du Moulin. Ce dernier exhortait en effet les dames lyonnaises à « s'exerciter, comme elle, à la vertu, et tellement que [...] vous la puissiez si glorieusement ensuyvre », en érigeant ainsi la pratique de l'écriture féminine en véritable devoir moral. Louise Labé reprend cette logique incitative en recourant, dans sa propre épître, à des verbes modaux qui invitent les femmes à s'engager sur la voie de l'autonomie intellectuelle et créatrice. De cette manière, elle se place à la fois dans la filiation exemplaire de Pernette du Guillet et à la fois dans une dynamique nouvelle, proposant une réflexion nouvelle sur l'autorisation à l'écriture féminine. Dans son discours, la légitimité de la voix féminine dans la sphère littéraire se fonde précisément sur la démonstration, adressée aux hommes, de ce que les femmes auraient pu accomplir si elles en avaient eu la possibilité. Derrière cette affirmation d'un potentiel longtemps nié, un message profondément personnel se laisse entrevoir. En guise de continuité avec les *Rymes* de Pernette du Guillet, les « Dames Lionnoises » deviennent les destinataires du message poétique : « l'auteur se défait de son masque, de sa persona, pour s'adresser à son amie dans un discours paratextuel [...] et propose un esprit de lecture où se lisent ses propres intentions »²²⁹.

Le propos de Louise Labé se distingue par une structure particulièrement maîtrisée. Cela se manifeste notamment dans une *captatio benevolentiae* très marquée, où l'autrice déploie une humilité conforme aux codes rhétoriques traditionnellement associés à l'écriture féminine. Dans un énoncé

²²⁷ *Ibidem*, p. 4.

²²⁸ Voir François Rigolot, « Louise Labé et les « Dames Lionnoises » : les ambiguïtés de la censure », dans *Louise Labé 2005*, Sainte Etienne, Presses Universitaires de Saint Etienne, 2005, p. 57-69. En particulier, p. 67-68.

²²⁹ François Rigolot, *Louise Labé Lyonnaise ou la Renaissance au féminin*, *op. cit.*, Introduction, p. 22.

qui relève de l'irréel du passé, la poétesse déclare « Si j'eusse été tant favorisée des Cieux, que d'avoir l'esprit grand assez pour comprendre ce dont il a eu envie, je servirais en cet endroit plus d'exemple que d'admonition »²³⁰. L'hypothèse exclut, à première vue, toute prétention de la locutrice à se poser en modèle. Il s'agit plutôt d'un avertissement, d'une invitation adressée aux femmes plus favorisées par le destin à suivre la voie qu'elle-même esquisse²³¹. La poétesse manie habilement le *topos modestiae*, tout en laissant transparaître, sous le voile de l'humilité, un profond désir d'affirmation auctoriale. Elle atténue, pour le moins en apparence, « la portée subversive du texte et de la revendication qu'il soutient. La longue protase souligne toute la disproportion entre l'esprit de la locutrice et les intentions divines : la protestation de faiblesse est certes un *topos* de l'épître dédicatoire »²³². En outre, l'emploi du conditionnel comme marque apparente de réserve, devient en réalité le vecteur d'un vœu dissimulé, un procédé que nous avons déjà relevé dans l'élégie XLIII de Pernelle du Guillet.

C'est précisément au nom d'un discours mesuré, sans doute hérité de la posture d'humilité adoptée par Pernelle, que Louise Labé poursuit la cause de l'écriture féminine. Tout comme Pernelle du Guillet concevait l'amour comme un échange fondé sur la réciprocité (« Pour te louer ainsi, que tu me loues »), Labé manifeste, elle aussi, une forme d'« ambition modeste » : celle de se placer non pas en opposition, mais aux côtés des hommes, en les accompagnant dans l'exercice de leurs pouvoirs et dans la sphère du savoir²³³.

Je ne puis faire autre chose que prier les vertueuses Dames d'élever un peu leurs esprits par-dessus leurs quenouilles et fuseaux, et s'employer à faire entendre au monde que si nous ne sommes faites pour commander, si ne devons nous être dédaignées pour compagnes tant ès affaires domestiques que publiques, de ceux qui gouvernent et se font obéir.²³⁴

En invitant les femmes à « élever un peu leurs esprits par-dessus leurs quenouilles et fuseaux » Labé transpose sur le plan spatial la question de l'émancipation intellectuelle féminine, explique Elise Rajchenbach²³⁵. Les instruments domestiques, traditionnellement associés à la condition des femmes et situés symboliquement « au niveau du sol », deviennent le point de comparaison d'une élévation

²³⁰ Louise Labé, *Œuvres complètes*, éd. Mireille Huchon, *op.cit.*, p. 3.

²³¹ Sur l'utilisation du *topos modestiae*, nous reportons ici l'opinion de Dudley B. Wilson, un savant qui semble conserver, à notre avis, une opinion modérée sur la question : « Je dirai simplement qu'il faut se méfier non seulement de son humilité, mais aussi du savoir qui semble se dégager de son œuvre : la vérité serait peut-être à trouver entre les deux extrêmes. Finalement elle n'a été ni aussi simple ni aussi innocente que l'on pourrait croire. »

Dudley B. Wilson, « La poésie amoureuse de Louise Labé », dans *Louise Labé 2005*, Sainte Etienne, Presses Universitaires de Saint Etienne, 2005, p. 184.

²³² Elise Rajchenbach, « Au seuil de l'auctorialité dans les Œuvres de Louise Labé : l'épître à Clémence de Bourges », *op. cit., ibidem*.

²³³ Gisèle Mathieu-Castellani, *La Quenouille et la lyre*, *op. cit.*, p. 40.

²³⁴ Louise Labé, *Œuvres complètes*, éd. Mireille Huchon, *op.cit.*, p. 4.

²³⁵ Elise Rajchenbach, « Au seuil de l'auctorialité dans les Œuvres de Louise Labé : l'épître à Clémence de Bourges », *op. cit.*, p. 5.

possible : celles qui saisiraient la liberté nouvelle offerte à leur sexe s'élèveraient vers les sphères du savoir et de la parole. Avec une honnêteté désarmante, Louise Labé offre très clairement au lecteur le dualisme du dilemme féminin, qui se joue entre l'humilité des occupations typiquement associées à son sexe, et l'orgueil nouveau qui comporterait une élévation de l'esprit désormais possible dans son siècle. Bien entendu, il ne s'agit pas de renverser la hiérarchie établie (les hommes seront toujours « ceux qui gouvernent et se font obéir »), mais d'en proposer une version plus égalitaire où les femmes assument le rôle de « compagnes » des hommes dans tous les domaines ²³⁶. C'est dans cette dernière affirmation, en particulier, que nous percevons en filigrane la perception de la poétesse sur les changements de sa société ; en effet, « le binôme « tant es affaires domestiques que publiques » suggère qu'il s'agit de rétablir un équilibre dans ce qui était autrefois un monde déséquilibré »²³⁷.

Si l'expression d'une véritable équité entre les sexes se manifeste de manière plus explicite et affirmée dans l'œuvre de Louise Labé (puisqu'elle est revendiquée dès l'épître dédicatoire), son origine peut néanmoins être retracée dans un désir plus discret, souvent à peine avoué, qui traverse l'œuvre de Pernelle du Guillet. Chez cette dernière, l'affirmation poétique naît d'une prise de conscience progressive : à partir d'une voix hésitante, la poétesse revendique une forme de réciprocité à l'égard de son maître. Au contraire, Louise Labé fait de cette aspiration le point de départ même de sa réflexion poétique. Dans son épître, elle érige ce principe en véritable manifeste, en transformant la quête individuelle de Pernelle en un discours plus universel sur la dignité des femmes et leur droit à la parole. Elle prolonge ainsi l'élan de sa devancière en l'amplifiant dans l'écho collectif d'une conscience féminine lyonnaise et, au-delà, humaniste.

Ce n'est que vers la fin de l'épître que la poétesse délaisse le ton collectif et les revendications ambitieuses, pour recentrer son propos sur sa propre voix. Dans ce dernier mouvement, l'adresse générale aux femmes s'efface au profit d'une introspection plus intime, où la locutrice se met elle-même en scène, en mesurant la portée de son engagement et la légitimité de sa prise de parole.

Quant à moi tant en écrivant premièrement ces jeunesses qu'en les revoyant depuis, je n'y cherchais autre chose qu'un honnête passe-temps et moyen de fuir oisiveté : et n'avais point intention que personne que moi les dût jamais voir. ²³⁸

Un autre exemple du *topos modestiae* se manifeste dans la manière dont la poétesse qualifie son œuvre de *jeunesses*. Cette désignation renvoie à un genre alors en vogue, celui des *juvenilia*, très prisé dans le paysage littéraire du XVI^e siècle : considérons, par exemple, *L'Adolescence clémentine* de

²³⁶ « Ce n'est donc pas à une concurrence destructrice entre les sexes que nous invites Louise Labé mais bien plutôt à une entente efficace et dynamique qui, de proche en proche, puisse gagner toutes les honnêtes gens de la société lyonnaise pour le plus grand « plaisir des sentiments » ». François Rigolot, « Louise Labé et les « Dames Lionnoises » : les ambiguïtés de la censure. », *op. cit.*, p. 68-69.

²³⁷ Voir *ibidem*.

²³⁸ Louise Labé, *Œuvres complètes*, éd. Mireille Huchon, *op.cit.*, p. 5.

Marot, publiée en 1532. En revendiquant ainsi le caractère juvénile et d' «honnête passe-temps » de son recueil, la poétesse s'inscrit dans une tradition qui, tout en reconnaissant la dimension encore imparfaite de l'œuvre, appelle à une indulgence critique de la part du lecteur. Curieusement, observe Elise Rajchenbach, « le terme a déjà été associé dix ans plus tôt au recueil posthume de Pernette Du Guillet, que l'éditeur Antoine Du Moulin présente comme un « passetemps » et comme des « petites, et louables jeunesses »²³⁹».

À la fin de l'épître, après un bref moment d'introspection où la poétesse se recentre sur elle-même, Louise Labé déplace de nouveau son regard vers sa destinataire. Ce glissement témoigne d'une modestie féminine caractéristique qui adoucit l'affirmation de sa voix auctoriale : plutôt que de revendiquer ouvertement son statut d'écrivaine, Labé inscrit son geste dans une relation de solidarité et de complicité féminine. Elle ne se présente pas comme un modèle, mais comme une initiatrice qui invite une autre femme à poursuivre et perfectionner ce qu'elle-même a commencé.

Et pource que les femmes ne se montrent volontiers en public seules, je vous ai choisie pour me servir de guide, vous dédiant ce petit œuvre, que ne vous envoie à autre fin que pour vous acertener du bon vouloir lequel de long temps je vous porte, et vous inciter et faire venir envie en voyant ce mien œuvre rude et mal bâti, d'en mettre en lumière un autre qui soit mieux limé et de meilleure grâce.²⁴⁰

Ce renvoi à la figure de Clémence de Bourges, à la fois guide et double symbolique, permet à Labé de légitimer sa prise de parole tout en l'ancrant dans un lien de sororité ; il s'agit d'une manière subtile d'affirmer sa présence littéraire sans jamais rompre avec les codes de pudeur et d'humilité imposés à son sexe. Tout porte à croire que la poétesse lyonnaise, consciente de l'héritage littéraire et moral laissé par Pernette du Guillet, s'inscrit dans une continuité féminine où la parole des femmes se construit et se légitime à travers d'autres voix. Certes, les éléments qu'elles partagent relèvent en partie de motifs convenus et de *topoi* largement diffusés dans la culture humaniste et poétique de la Renaissance ; toutefois, leur réinvestissement dans un cadre explicitement féminin leur confère une portée particulière. Le lien de sororité qui traverse l'épître dédicatoire dépasse ainsi le seul cadre de la relation entre Labé et Clémence : il réactive, à un autre niveau, la mémoire de Pernette du Guillet comme figure fondatrice d'une écriture au féminin à Lyon. Cette chaîne de références et d'échos montre combien la conception de l'œuvre de Labé est imprégnée de l'héritage pernettien ; non pas dans une imitation directe, mais dans une reprise consciente du geste fondateur de celle qui, la première, avait osé inscrire sa voix dans la tradition poétique lyonnaise.

²³⁹ ²³⁹ Elise Rajchenbach, « Au seuil de l'auctorialité dans les Œuvres de Louise Labé : l'épître à Clémence de Bourges », *op. cit.*, p. 5.

²⁴⁰ Louise Labé, *Œuvres complètes*, éd. Mireille Huchon, *op.cit.*, p. 5.

3.3 Entre les mythes de Sappho et de Diane, la construction d'une lignée poétique féminine lyonnaise

3.3.1 Sappho réinventée, l'émergence du mythe de la femme-poète

Chez Louise Labé, le lecteur ne perçoit pas l'hésitation qui traverse l'écriture de Pernelle du Guillet ; au contraire, son style se déploie avec une clarté et une assurance bien supérieures à celles de sa devancière. Comme l'a révélé l'analyse de l'épître, la posture d'humilité de la Belle Cordière témoigne en réalité d'une forte prise de conscience de la position féminine dans la société, à mi-chemin entre une émancipation à son stade initial et une confrontation avec les rôles traditionnels. À cette affirmation de soi, évidente et assurée à l'œil de la critique littéraire d'aujourd'hui, s'ajoute un soutien plus large de la part du milieu littéraire et éditorial lyonnais de son siècle ; c'est en effet l'opinion des doctes et l'imprimerie masculine qui ont permis à une femme bourgeoise d'accéder pleinement à la sphère poétique et d'y affirmer sa voix.

En particulier, nous souhaiterions nous attarder ici sur une pratique de légitimation qui commençait alors à s'affirmer au-delà des Alpes : la tendance à comparer les poétesses naissantes à une figure lyrique déjà consacrée pour légitimer leur revendication poétique. En effet, s'il est possible pour un poète comme Maurice Scève de se présenter comme un « nouveau Pétrarque français », il en va tout autrement pour une femme. Comme nous l'avons montré, une poétesse doit d'abord se dégager du rôle traditionnel de muse pour accéder à une véritable parole créatrice. Pour contourner ce problème, les poétesses italiennes telles que Vittoria Colonna, Gaspara Stampa ou Laura Terracina sont fréquemment associées au modèle de Sappho, devenue une figure de référence pour l'expression poétique féminine. De la même manière, l'autorisation à l'écriture de Louise Labé passe inexorablement par ce modèle ancien.

Ce type d'identification nous conduit à réfléchir à ce que pouvait signifier pour une femme de lettres de la Renaissance incarner Sappho ou se réclamer de son héritage, surtout dans la difficile construction d'une voix auctoriale. En s'appropriant de cette figure à la fois historique et mythologique, Louise Labé arrive à nouveau à dépasser le modèle pernettien, encore étroitement lié au cadre du dialogue poétique avec un maître masculin. Certes, dans les *Œuvres* de la Belle Cordière, la présence masculine est quand même essentielle dans l'optique de promotion et de diffusion du recueil, ainsi que dans la légitimation morale de son autrice. Toutefois, à la différence des *Rymes* de Pernelle du Guillet, cette intervention n'envahit pas le cœur du texte : elle reste circonscrite à sa périphérie. En effet, la seule véritable intrusion masculine se situe après la clôture des *Œuvres* ;

plusieurs humanistes lyonnais lui consacrent en effet diverses compositions réunies dans la section intitulée *Écrits de divers poètes à la louange de Louise Labé Lyonnaise*. Par ce geste, ils inscrivent la poétesse dans une lignée saphique qui, tout en la glorifiant, participe aussi à façonner son image littéraire. Nous nous attarderons sur deux textes en particulier : la première composition et la neuvième.

Le poème qui ouvre cette section met fortement en avant l'image saphique. Même le choix de la langue de composition souligne cette filiation symbolique : il s'agit en effet de l'un des rares textes de louange rédigés en grec ancien. La critique littéraire n'en a pas encore découvert l'auteur, quoique François Rigolot avance l'hypothèse du fameux humaniste Henri Estienne, vu son grand intérêt pour la figure saphique : « il était normal que Jacques Peletier et Jean de Tournes confient à un helléniste de la stature d'Henri Estienne l'honneur d'ouvrir l'ensemble des *Escriz de divers poètes à la louange de Louise Labé*. Ils consacraient la gloire des milieux littéraires lyonnais en désignant la nouvelle poétesse comme l'héritière légitime de la veine saphique »²⁴¹. Et, en effet, le message qu'il veut transmettre se révèle plutôt transparent : Estienne affirme que « les poésies de Sapho furent détruites par le temps [...] c'est maintenant Labé, nourrie au sein doux comme le miel de la Paphienne et des Amours, qui les a ramenées au jour »²⁴². Face à une comparaison hyperbolique si hardie, l'humaniste introduit la voix d'un interlocuteur étonné, en interrompant l'éloge pour s'interroger sur cette poétesse encore inconnue qu'on ose comparer à Sappho. Sans répondre directement à son interlocuteur, l'auteur du poème choisit plutôt de détourner la question, en esquissant en deux distiques le portrait d'une "Belle Cordière" marquée par les tourments de l'amour. La reprise de la quinzième héroïde d'Ovide, où la malheureuse Sapho adresse à Phaon une plainte brûlante et mélodieuse est ici bien évidente. C'est bien cette figure de la poétesse blessée, oscillant entre passion et douleur, que le poète a essayé de projeter sur Louise Labé, réincarnation saphique moderne.

Naturellement, la critique moderne juge peu vraisemblable qu'un humaniste du XVI^e siècle ait cru à une véritable résurrection de l'œuvre de Sappho dans les *juvenilia* d'une bourgeoise encore inconnue par le grand public²⁴³. Que retenir alors de cette composition anonyme, sinon qu'elle relève

²⁴¹ Voir François Rigolot, *Louise Labé Lyonnaise ou la Renaissance au féminin*, Paris, Honoré Champion Editeur, 1997, p. 57.

²⁴² Voir Hélène Cazes et Jean Dupèbe, « Louise Labé et Sappho », *Narrations fabuleuses. Mélanges en l'honneur de Mireille Huchon*, Classiques Garnier, 2022, p. 721-728. Nous reportons ici la traduction intégrale du texte, présente dans l'article juste cité :

« Aux poésies de Louise Labé. Les poésies de Sappho à la douce voix, lesquelles furent détruites par la violence du temps qui dévore tout, c'est maintenant Labé, nourrie au sein doux comme le miel de la Paphienne et des Amours, qui les a ramenées au jour. Mais si l'on s'en étonne comme d'une nouveauté et qu'on dise : « D'où vient la nouvelle poétesse? », qu'on sache qu'elle est amoureuse d'un Phaon, l'infortunée, fier et inflexible. Accablée par la fuite de celui-ci, elle s'est mise, la malheureuse, à moduler son chant plaintif aux cordes de sa lyre. Dans ces poèmes elle jette de puissants aiguillons, propres à rendre amoureux de garçons orgueilleux. »

²⁴³ *Ibidem*, p. 741-742.

d'un remarquable effort « publicitaire », enrichi par de brillants paradoxes, au faveur de la nouvelle poétesse lyonnaise ? « La présence de cette ode saphique est, en outre, révélatrice d'une prise de conscience collective : Louise Labé est intimement associée au phénomène culturel qu'a été la redécouverte des textes de Sappho au XVI^e siècle », nous révèle en effet François Rigolot²⁴⁴. À cette époque, la figure de Sappho oscillait encore entre mythe et histoire : poétesse inspirée des Muses, symbole d'une passion amoureuse absolue, mais aussi exemple de la femme savante et créatrice, elle condensait en elle un imaginaire à la fois lyrique et transgressif. Une telle représentation ambiguë, se prête parfaitement au jeu de construction identitaire d'une poétesse encore en devenir comme Louise Labé.

D'ailleurs, ce type d'éloge hyperbolique dont les cercles humanistes raffolent ressurgit plus loin dans un sonnet laudatif dédié « À D. Louize, des Muses ou première ou dixième couronnant la troupe »²⁴⁵. Il est généralement attribué à Jean de Vauzelles, le même auteur qui figurait dans les poèmes funéraires consacrés à Pernette du Guillet²⁴⁶. C'est la dédicace à se révéler particulièrement intéressante à notre avis : l'appellation de « dixième Muse » qui lui est attribuée renvoie directement à l'épithète que Platon avait accordée à Sappho dans l'un des épigrammes transmis par l'Anthologie grecque, largement diffusée à la Renaissance grâce à ses traductions latines²⁴⁷. Cette dédicace, en résonance avec le poème précédemment analysé, offre à Louise Labé une double inscription dans le champ littéraire : non seulement elle est symboliquement assimilée aux Muses elles-mêmes (comme tous les femmes qui ont inspiré la poésie masculine), mais elle s'inscrit également dans une lignée prestigieuse de génie poétique féminin, héritée directement de Sappho, dont elle est présentée comme la première héritière pleinement reconnue. Il nous paraît aussi évident que, dix ans avant la parution des *Œuvres*, Jean de Vauzelles n'aurait pu tenir un discours semblable à propos de Pernette du Guillet, tant l'ombre de Maurice Scève pesait encore sur sa production poétique. Quant à Pernette elle-même, il va de soi qu'elle n'aurait pu, ni sans doute osé, revendiquer un tel héritage.

Cette dédicace suffit à transformer radicalement la perception de Louise Labé et à consacrer une reconnaissance sans précédent pour une femme française de son époque dans le paysage littéraire lyonnais. À partir de ce cadre de légitimation exceptionnel, l'analyse de la première élégie des *Œuvres* constitue un point d'entrée privilégié pour interroger la manière dont Labé s'approprie cette autorisation à écrire et construit sa posture d'autrice. Le fait d'ouvrir la section lyrique des *Œuvres*

²⁴⁴ François Rigolot, *Louise Labé Lyonnaise ou la Renaissance au féminin*, *op.cit.*, p. 31.

²⁴⁵ Louise Labé, *Œuvres complètes*, éd. Mireille Huchon, *op.cit.*, p. 126.

²⁴⁶ En effet, la devise qui clôt le sonnet, « D'immortel zèle », rappelle singulièrement celles que l'on sait être attribuées à Jean de Vauzelles, telles que « D'un vrai zèle » ou encore « Crainte de Dieu vaut zèle ». Voir : Louise Labé, *Œuvres*, éd. Michèle Clément et Michel Jourde, Paris, Flammarion, 2022, notes à la page 223.

²⁴⁷ *Selecta epigrammata Graeca Latine versa*, éd J. Bebel, 1529.

par un poème qui aborde la question de l'accès à l'écriture est, bien évidemment, un choix conscient et délibéré.

Au tems qu'Amour, d'hommes et Dieus vainqueur,
Faisoit bruler de sa flamme mon coeur,
En embrasant de sa cruelle rage
Mon sang, mes os, mon esprit et courage:
5 Encore lors je n'avois la puissance
De lamenter ma peine et ma souffrance.²⁴⁸

Comme dans les *Rymes* de Pernette du Guillet, l'élégie, grâce à sa forme étendue, offre à Louise Labé la possibilité d'adopter un ton narratif apte à évoquer les événements avec une précision quasi dramatique. La première phrase s'étend sur six vers, en s'ouvrant sur une indication temporelle et en déployant une image « imposante, presque pathétique », soutenue par un usage marqué des figures rhétoriques²⁴⁹. Dès les premiers vers, Louise Labé déploie un réseau d'images où l'allégorie d'Amour, la métaphore du feu et une progression du sensible vers le spirituel (« mon sang, mes os, mon esprit et courage ») traduisent la totalité dévorante de la passion. L'hyperbole s'allie à l'antithèse pour mettre en évidence la puissance d'Amour et l'impuissance du sujet, en conférant à l'incipit une forte intensité élégiaque. « Louise Labé nous montre sa capacité à utiliser et à synthétiser des champs linguistiques, littéraires et culturels différents, celui de l'élégie, implicitement celui de l'épopée, tout comme celui du Pétrarquisme, du néoplatonisme (au niveau du sens) et de la mythologie »²⁵⁰.

Le texte ne se présente pas simplement dans sa dimension dramatique et dans sa richesse de figures rhétoriques, mais il s'inscrit dans un dialogue implicite avec la même image d'une Sappho affligée par les peines d'amour, telle qu'elle était présente dans les intertextes masculins dans la section *Écrits de divers poètes à la louange de Louise Labé Lyonnaise*. Sans encore l'évoquer explicitement, Louise Labé se sert du douleur amoureux comme moment de dégagement pour l'écriture : c'est l'expérience sensible, en ce moment de l'élégie, qui rapproche les deux femmes. Toutefois, pour découvrir un lien plus profond entre les deux poétesses, il est nécessaire de poursuivre la lecture.

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

²⁴⁸ Louise Labé, *Œuvres complètes*, éd. Mireille Huchon, *op.cit.*, p. 73.

²⁴⁹ Rosemary Snelling, « Louise Labé : Sodalité Expansive Et Individualité singulière, La Formation d'une Autorité poétique (féminine) », *Savoirs En Prisme*, n° 3, 2020, p. 55.

²⁵⁰ *Ibidem*, p. 56.

Mais maintenant que sa fureur divine

10 Remplit d'ardeur ma hardie poitrine,
 Chanter me fait, non les bruians tonnerres
 De Jupiter, ou les cruelles guerres,
 Dont trouble Mars, quand il veut, l'Univers.
 Il m'a donné la lyre, qui les vers

15 Souloit chanter de l'Amour Lesbienne:
 Et à ce coup pleurera de la mienne.²⁵¹

C'est au vers 9 que le lecteur perçoit un changement de ton évident : la poétesse se révèle animée d'une véritable ardeur poétique, et elle précise le genre poétique qui sera désormais le sien et auquel elle se sent le plus intimement liée : non pas l'épopée héroïque, mais l'élégie. Pour la première fois dans les *Œuvres*, Labé évoque explicitement l'« Amour Lesbienne », en refermant ainsi la chaîne de références saphiques amorcée dans la section *Écrits de divers poètes*. Néanmoins, les repères textuels ne s'arrêtent pas ici : entre autres, Hélène Cazes et Jean Dupêbe soulignent que les *Héroïdes* d'Ovide figurent comme un des intertextes principaux des *Œuvres*, «“l'Amour Lesbienne” qu'elle y chante (v. 15), c'est celle de l'ardente et malheureuse Sapho [...]». Du reste, l'emphase des premiers vers de ce poème prouve qu'elle se place, ou plutôt qu'elle place son personnage d'héroïne dans la lignée des illustres victimes de Vénus »²⁵².

Ainsi, dans la section qui nous intéresse de cette première Élégie, Louise Labé reprend l'héritage du surnom de « nouvelle Sapho », mais elle le réinterprète selon sa propre sensibilité : loin de se limiter à une imitation érudite, elle transforme ce modèle en un instrument d'expression intime et singulière. À l'image des *Héroïdes* d'Ovide, la poétesse prête sa voix à une subjectivité féminine pleinement incarnée. C'est une voix qui dit le désir, la douleur, mais aussi la conscience de soi. Elle se réapproprie de la figure de Sapho en tant qu'un nouvel espace de parole, où la femme peut affirmer la force et la légitimité de son expérience amoureuse et poétique.

La différence avec l'exemple de Pernette du Guillet apparaît ici avec évidence. Peu d'études se sont véritablement attachées à explorer, chez Louise Labé, l'influence ou la continuité éventuelle du modèle pernettien, que ce soit sur le plan du ton, de la posture d'auteure ou de la conscience formelle. Parmi les rares chercheurs qui ont évoqué l'intérêt d'un tel angle d'analyse figure Dudley Wilson, dont il convient de rappeler ici la réflexion :

²⁵¹ Louise Labé, *Œuvres complètes*, éd. Mireille Huchon, *op.cit.*, p. 73.

²⁵² Hélène Cazes et Jean Dupêbe, « Louise Labé et Sapho », *Narrations fabuleuses. Mélanges en l'honneur de Mireille Huchon*, *op. cit.*, p. 742.

Dans notre étude de Louise Labé, Pernette du Guillet est important surtout puisqu'elle insiste même plus que Marguerite de Navarre- sur sa faiblesse de femme. En proie à une humilité parfois exaspérante, elle affiche sa soumission à l'homme. [...] De ce point de vue Louise se montre beaucoup plus fière, en envisageant le rôle de la femme d'une façon qui pourrait nous paraître plus moderne, même plus raisonnable.²⁵³

Cette voie de réflexion peut être facilement appliquée au paradigme de la femme poète que Louise Labé vient d'explorer : la réaction des deux poétesses lyonnaises à l'attribution masculine d'un alter-égo mythique est très différente et pourtant, selon notre opinion, l'une ne serait pas envisageable sans l'autre. Considérons le cas de l'écolière : Maurice Scève relègue Pernette du Guillet au rôle de muse ambiguë et lunaire, sans jamais lui accorder un véritable espace de parole. C'est donc à elle seule qu'incombe la tâche de se tailler une place dans le dialogue poétique, en exploitant l'alter ego de Diane que son maître lui a inspiré. Or, Diane reste une figure équivoque et ambiguë, dont la portée symbolique ne facilite pas l'affirmation d'une voix autonome : cette identification ne peut que mener à l'excès, comme le révèle l'aveu même de la poétesse, « Certes Déesse estre me cuyderois ». Dès qu'elle sort de ce rêve « dianasque », Pernette se voit contrainte de regagner la place assignée à son sexe, à savoir le rôle de muse. Et, en effet, l'élégie XLIII se conclut sur une thématique bien précise : le triomphe poétique du maître.

Cet essai pernettien offre pourtant un précédent essentiel dans le processus d'*autorisation à l'écriture* de Louise Labé. Consciente de la décennie qui les sépare et du contexte éditorial désormais plus favorable, la poétesse comprend qu'elle peut se permettre d'oser davantage. Le climat intellectuel lyonnais s'est mûri : plusieurs figures masculines influentes la comparent ouvertement à Sappho. Le mythe de la *femme poète* lui offre ainsi un tremplin symbolique sans précédent. En adoptant pour modèle une figure classique et indestructible mais surtout féminine, Labé trouve la légitimité nécessaire pour affirmer sa voix. Et, dans le même registre élégiaque que celui de Pernette, elle parvient bien plus rapidement à se positionner : il ne lui faut que quinze vers de sa première élégie pour revendiquer pleinement son lien avec la poétesse de Lesbos.

Chez Louise Labé, la référence à Sappho marque un véritable tournant poétique. Par le biais du mythe, Labé transforme l'imitation en émancipation, et fait de la figure de Sappho non plus un modèle à suivre, mais un miroir à réinventer. Endosser cette filiation, pour Louise Labé, revenait donc à assumer une posture double : celle de l'amoureuse éprise jusqu'à l'excès et celle de la femme qui, par la force du verbe, revendique une voix poétique autonome. Au moment où certains de ses contemporains la présentent comme la « nouvelle Sappho », Louise Labé accueille cette association tout en la reformulant : son œuvre ne se contente pas d'imiter un modèle antique, mais elle réinvente,

²⁵³ Dudley B. Wilson, «La poésie amoureuse de Louise Labé», dans *Louise Labé 2005, op. cit.*, p. 184.

dans un idiome proprement lyonnais et renaissant, la possibilité même d'une parole féminine forte et légitime.

3.3.2 L'héritage de Diane : la re-connaissance de la "Belle Cordière" face à Pernette

Le long du dernier chapitre, nous avons insisté plusieurs fois sur l'importance du soutien éditorial et littéraire masculin, particulièrement nécessaire pour les publications des *Rymes* et des *Œuvres*. Bien que le monde éditorial manifeste quelques hésitations face à la publication d'écrits féminins, l'accueil réservé aux deux poétesses semble suivre une progression tout à fait envisageable. Si les écrits de Pernette du Guillet sont reçus comme un hommage et un monument à la vertu féminine, cet accueil s'amplifie et se transforme avec Louise Labé. Paradoxalement, sans bénéficier de la tutelle protectrice et écrasante d'un maître tel que Scève, son œuvre paraît dans un climat plus ouvert aux changements éditoriaux.

Toutefois, il serait approximatif de nous concentrer seulement sur les dynamiques éditoriales sans considérer un autre élément qui concourt, quoique de manière mineure, à la création de la figure auctoriale de Louise Labé. En considérant les nombreuses références disséminées au sein des *Œuvres*, il semble légitime de penser qu'une part de la force et du soutien dont bénéficie Louise Labé provient de la communauté féminine qui l'entoure. Autrement dit, elle s'inscrit dans la continuité de ces « Dames lyonnaises » que Antoine du Moulin exhortait, dix ans plus tôt, à prendre la plume. Ceci n'est qu'un indice de la progression de Louise Labé dans la construction de la posture auctoriale par rapport à celle de sa prédécesseuse. Au contraire, aucune source relative à la vie de Pernette du Guillet et aucune de ses compositions ne témoignent d'un lien féminin avec ses contemporaines. La critique n'a pu identifier qu'une seule figure potentiellement liée à la poétesse dans le milieu lyonnais de l'époque : Victor Graham reconnaît en Clémence de Bourges le sujet de la jalousie exprimée dans l'épigramme LI, aussi bien que la rivale évoquée dans l'épigramme XLIX de notre édition de référence, même si cette hypothèse est le plus souvent écartée à nos jours. La recherche de traces féminines dans les *Rymes* n'a mené qu'à quelques allusions fragiles et peu convaincantes. Cette absence de solidarité féminine s'accompagne aussi d'une relative méconnaissance de son propre genre ; Pernette du Guillet se conçoit en tant qu'écolière ou Amie, mais presque jamais comme femme en soi. Ceci est sans doute imputable, selon nous, à une écriture et une identité poétique encore en devenir, plutôt orientées vers la quête de soi à travers l'autre. Chez Pernette du Guillet, nous ne

trouvons aucune implication qui nous amène vers une conscience collective de la condition féminine, et ceci est une différence fondamentale entre les deux poétesses.

Louise Labé peut non seulement nommer d'autres femmes, comme Clémence de Bourges, mais leur adresser directement ses écrits, leur dédier son épître avec un ton de complicité et d'intimité inédit. Cette liberté de parole marque un tournant, car pour la première fois une poétesse s'inscrit consciemment dans un réseau féminin d'échange et de solidarité intellectuelle. La littérature peut devenir ainsi un espace d'émancipation, de dialogue et d'autorisation mutuelle entre femmes savantes. C'est pour cette raison que, dans sa préface, Louise Labé ne se présente plus comme une exception isolée, mais comme la voix la plus claire d'un collectif de femmes cultivées. Du reste, les *Œuvres* de Louise Labé sont enrichies de rappels constants, d'avertissements et de réflexions adressées explicitement aux femmes lyonnaises. Ces interventions prennent souvent la forme de méditations sur les souffrances amoureuses, auxquelles personne ne saurait échapper. Ce motif apparaît déjà dès la première élégie, que nous avons analysée précédemment : aux vers 43-48, la poétesse invoque la compassion des « Dames » insensibles et promptes à la juger. Louise Labé leur rappelle que la passion, aussi dévastatrice qu'universelle, pourrait un jour les atteindre à leur tour, les plaçant alors dans la même position de vulnérabilité que la sienne²⁵⁴. À cet égard, François Rigolot remarque que, tout en inversant la perspective pétrarquiste, la poétesse reprend un schéma analogue : comme « dans la tradition lyrique pétrarquiste l'amant suppliait la « Donna » de mettre fin à sa « rigueur » pour entendre la supplique qui lui était adressée », c'est désormais l'amante qui, souffrant du martyre amoureux, s'adresse à d'autres femmes pour les avertir du même destin et solliciter leur compassion²⁵⁵.

Le renversement du paradigme pétrarquiste, si fréquent dans l'œuvre de Louise Labé, est ici mobilisé au nom d'une forme de solidarité féminine. Mais pourquoi, précisément, cette inclination à fraterniser avec les femmes lyonnaises acquiert-elle une telle importance dans notre analyse ? Parce que la communauté féminine redevient un élément déterminant au moment d'aborder l'unique sonnet où la poétesse convoque la figure de Diane : le sonnet XIX, que nous reportons ici.

Diane étant en l'épaisseur d'un bois,
Après avoir mainte bête assénée,

²⁵⁴ « Dames qui les lirez
De mes regrets avec moy soupirez.
Possible, un jour, je feray le semblable
Et ayderay votre voix pitoyable
A vos travaux et peines raconter,
Au tems perdu vainement lamenter.»

²⁵⁵ François Rigolot, *Louise Labé Lyonnaise ou la Renaissance au féminin*, op.cit., p. 173.

Les trois premiers vers nous plongent dans un cadre mythologique que nous avons déjà rencontré dans l'élégie XLIII de Pernette du Guillet : une scène bucolique et sereine où Diane se repose, entourée de sa suite. Les deux textes présentent de nombreuses analogies qui invitent à envisager l'hypothèse d'un lien profond entre les deux poétesses, presque une forme de filiation symbolique. La présentation du décor et de la déesse conduit le lecteur dans un univers similaire, animé par les mêmes figures : Diane y apparaît, « de nymphes couronnée », tout comme chez Pernette, bien accompagnée de « Nymphes maintes ».

À la lumière de nos observations précédentes, il convient d'interroger la signification plus profonde de la présence des nymphes. Paul Ardouin, en évoquant l'entourage féminin de Pernette, parle d'une « présence imaginaire de ses sœurs les nymphes » ²⁵⁷. À notre avis, une affirmation particulièrement efficace car elle souligne encore plus la dimension allégorique de ces figures, dans la mesure où la poétesse ne semble entretenir aucun lien réel avec d'autres femmes de lettre de son temps. Chez Louise Labé, la situation se renverse : les nymphes qui entourent Diane dans le sonnet XIX prennent un corps, une consistance et une identité. Elles incarnent, pourrait-on dire, cette communauté féminine bien réelle à laquelle la poétesse ne cesse de s'adresser tout au long de ses *Œuvres*. Notre supposition semble être confirmée par Françoise Charpentier, qui nous offre une perception subtile de ce tercet initial :

J'ai toujours senti ces premiers vers, et cette épaisseur d'un bois, comme un fantôme de corps féminin défendu, protégé. L'horizontalité du massacre des bêtes s'oppose au surgissement altier de Diane et de sa couronne de nymphes – une des plus jolies traductions de son cercle de jeunes filles. Ce groupe s'offre comme un rempart protecteur, une sorte de forteresse féminine. ²⁵⁸

Il y a, sans aucun doute, une tonalité d'intimité singulière lorsque Louise Labé s'adresse aux dames lyonnaises, notamment dans l'épître dédicatoire. Cette intimité traduit, nous semble-t-il, un véritable désir de proximité et une volonté d'inclusion. La poétesse cherche le contact et la complicité, en créant ainsi un lieu protégé de la parole féminine qui peut finalement se déployer. Ce n'est pas un hasard, d'ailleurs, que le participe passé « couronnée » au vers 3 assume un double sens, consistant à la fois à « entourer la Déesse chaste d'une protection bienveillante pendant son moment de repos et à lui offrir une couronne royale en signe de triomphe après la chasse » ²⁵⁹. Ceci est, du reste, la même

²⁵⁶ Louise Labé, *Œuvres complètes*, éd. Mireille Huchon, *op. cit.*, p. 105.

²⁵⁷ Paul Ardouin, *Pernette du Guillet, L'Heureuse Renaissance, Miracle de l'Amour, de la Lumière et de la Poésie*, *op. cit.*, p. 32.

²⁵⁸ Françoise Charpentier, « Diane Lyonnaise », *op. cit.*, p. 36.

²⁵⁹ Deborah Lesko Baker, «The Goddess Re-described: Louise Labé's "Diana" and its Intertexts», *op. cit.*, p.153. Traduit par nos soins.

posture que Louise Labé adopte envers les autres dames lyonnaises. Toutefois, pour dévoiler les autres enjeux du sonnet, il convient de poursuivre la lecture.

J'allais rêvant comme fais maintefois,
5 Sans y penser : quand j'ouïs une voix,
Qui m'appela, disant, Nymphé étonnée,
Que n'es-tu vers Diane tournée ?²⁶⁰

Nous avons choisi de respecter une division thématique du sonnet, et non pas la séparation canonique des quatrains : cela, en fait, ne fait que révéler encore plus la disruption narrative et rythmique que Louise Labé met en scène dans le dernier vers du premier quatrain, où le narrateur devient un sujet poétique actif²⁶¹. La poétesse se dépeint comme une figure errante, suspendue sur cette frontière entre le présent et la rêverie récurrente. C'est d'ailleurs le participe présent « rêvant » qui signale au lecteur le glissement vers un espace onirique, entièrement projeté dans le désir : la césure du vers suivant, « Sans y penser », accentue l'irrationalité presque hallucinatoire du moment, où la poétesse, poursuivant sa marche dans l'imaginaire, peut rencontrer des déesses et des nymphes. Ce moment de passage « brusque » du ton contemplatif ou ton interrogatif dramatise encore plus la surprise de la locutrice lorsqu'une voix s'adresse à elle, la tirant brusquement, ainsi que le lecteur, de sa rêverie²⁶².

Or, si l'on compare ce vers à l'incipit de l'élégie de Pernelle du Guillet, « Combien de fois ay je en moy souhaité / Me rencontrer sur la chaleur d'esté [...] / où mon desir avec cil se pourmaine », l'on se rend compte que les deux poétesse inscrivent leurs écrits dans une dimension onirique du désir presque identique, un espace de liberté intérieure où leur parole poétique peut se déployer avec une intensité nouvelle. Il s'agit, à nos yeux, de renvois explicites à l'une des élégies les plus célébrées de Pernelle du Guillet : il nous paraît évident que Louise Labé rend ici un hommage direct à sa devancière.

Considérons à présent l'élément auditif, introduit au vers 5 après la césure : reprenant place dans la narration, la poétesse rapporte qu'elle entend une voix l'appeler, lui adressant ces mots : « Nymphé étonnée, / Que n'es-tu vers Diane tournée ? ». L'apparition de cet interlocuteur, ou plutôt de cette interlocutrice, soulève toutefois plusieurs difficultés d'identification. En premier lieu, l'identification thématique du sonnet : s'agit-il d'une réécriture ? Ce sonnet peut être envisagé comme

²⁶⁰ Louise Labé, *Œuvres complètes*, éd. Mireille Huchon, *op.cit.*, p. 3.

²⁶¹ Karen Wiley, « Louise Labé deceptive petrarchism », *Modern Language Studies*, Vol.11, n.3, 1981, p. 55-57. « Alors que l'emploi de figures conventionnelles [les personnages mythologiques, n.d.r] pourrait laisser attendre une structure de sonnet tout aussi traditionnelle, ce n'est pas le cas dans ce poème. Les ruptures attendues entre les quatrains et les tercets ne correspondent pas au sens poétique du texte, et Labé semble avoir pris soin de souligner le caractère singulier de cette construction. De manière non conventionnelle, le poème se divise en unités de trois, sept, deux et demi, puis une ligne et demie. » Traduit par nos soins.

²⁶²Voir *Ibidem*. Celle-ci est, selon Wiley, l'intention sous-jacente derrière le rejet du vers 5.

une réinterprétation onirique en dialogue avec le mythe de Diane et Actéon, sans toutefois en constituer une véritable réécriture, contrairement à l'élégie XLIII de Pernette du Guillet. Cette nuance invite à interroger le rôle fictif de la narratrice : certains critiques, tels que Kirk Read ou Carla Freccero, rapprochent en effet les errances rêveuses de Louise Labé de la marche inconsciente d'Actéon dans le récit ovidien²⁶³. Toutefois, cette analogie nous semble pour le moins fragile. Il manque en effet à ce texte l'élément visuel qui provoque la transgression chez le chasseur, le même que l'on retrouve dans la chanson XXIII de Pétrarque (« Io, perché d'altra vista non m'appago / stetti a mirarla »). Ici, au contraire, la poétesse ne voit pas, elle *entend* : cela nous semble plutôt une marque de distinction par rapport aux modèles. À l'exception des « cent et cent brèches » qui évoquent les blessures du mal d'aimer, dans le dernier vers du sonnet, les similitudes entre Louise Labé et le chasseur restent rares. Il semble plutôt que la poétesse cherche à se démarquer tout en se mesurant à ses prédécesseurs, dans une réflexion lucide et sincère sur sa propre position d'auteure. Ce rôle, précisément, s'incarne dans la question formulée par la mystérieuse interlocutrice : il s'agit probablement d'une nymphe, voire la déesse elle-même qui parle à la troisième personne.

Nous proposons à présent d'introduire la dernière étape de notre analyse, désormais centrée sur cette figure énigmatique et sur la manière dont elle est représentée. Nous avons déjà souligné l'hypothèse selon laquelle le cortège de nymphes pouvait représenter la communauté des Dames lyonnaises ; dans ce contexte, l'interlocutrice du poème pourrait être comprise comme la voix d'une « dame vertueuse » mettant en question Louise Labé et sa poésie. Plus intéressante encore est l'hypothèse selon laquelle cette voix appartiendrait à Diane elle-même²⁶⁴. En considérant les renvois constants à l'Élégie XLIII de Pernette du Guillet, il est légitime de supposer que Louise Labé ait voulu reprendre ce détail de l'œuvre de sa devancière. Si Pernette s'écriait « Certes déesse estre me cuyderois ! », alors Louise Labé choisit de la représenter en Diane : ainsi, dans la fiction labéenne, la narratrice se présente comme une nymphe qui n'endosse pas pleinement son rôle, qui ne suit pas exactement l'exemple de celle qui l'a précédée (« Que n'es-tu vers Diane tournée ? »). Comme nous l'avons déjà montré, en effet, Louise Labé construit une posture d'autrice bien plus solide et consolidée au sein de ses contemporains.

En représentant Pernette du Guillet sous les traits de Diane, Louise Labé semble tout de même se reconnaître dans une filiation littéraire et poétique bien définie, rendant hommage à la première

²⁶³ Voir Kirk Read, «Poolside Transformations: Diana and Actaeon Revisited by French Renaissance Women Lyricists», *Renaissance Women writers: French Texts/American Contexts*, Detroit, Wayne State University Press, 1994, p. 44-52; Carla Freccero, «Ovidian Subjectivities in Early Modern Lyric: Identification and Desire in Petrarch and Louise Labé», *Ovid and the Renaissance Body*, Toronto, University of Toronto Press, 2001, en particulier p. 30-33.

²⁶⁴ Deborah Lesko Baker, «The Goddess Re-described: Louise Labé's "Diana" and its Intertexts», *Early Modern Women*, vol. 8, 2013, p. 149-180.

voix féminine des lettres lyonnaises. Par ce geste, elle répond aussi au vœu formulé par Antoine du Moulin dans son épître dédicatoire des *Rymes* : « Et quand ce ne seroit, que [les poèmes de Pernelle, n.d.r] pourront inciter quelcune de vous, ou d'ailleurs, et l'animer aux lettres, pour participer de ce grand et immortel los »²⁶⁵. Ainsi, l'écriture de Louise Labé apparaît comme l'accomplissement d'un dessein annoncé : celui d'une parole féminine qui, enfin, se saisit d'elle-même.

Nous reportons ci-dessous la continuation du sonnet, qui inclut la dernière strophe du second quatrain et les deux tercets. La narratrice accable la poétesse de questions jusqu'aux derniers vers du premier tercet, soulignant ainsi son caractère atypique au sein du chœur des nymphes : Labé se met en scène comme une nymphe interrogée sur son rapport à Diane et à ses compagnes.

Et me voyant sans arc et sans carquois,
Qu'as-tu trouvé, ô compagne, en ta voie,
10 Qui de ton arc et flèches ait fait proie ?
Je m'animai, réponds-je, à un passant,
Et lui jetai en vain toutes mes flèches
Et l'arc après : mais lui le ramassant
Et les tirant me fit cent et cent brèches.²⁶⁶

Dans un premier niveau de lecture, l'absence d'« arc et carquois » renvoie, bien sûr, à l'impréparation de la poétesse face aux défis de l'amour. Louise Labé insiste sur la distance qui la sépare de cette communauté féminine dont Diane/Pernelle constituerait l'emblème. La « Belle Cordière » propose, au contraire, une autre approche à l'amour : elle semble à la fois en accepter les risques et les souffrances, fondement même de sa poétique, et au même temps conserver une admiration sincère pour cette communauté féminine de nymphes, même lorsqu'elle s'en écarte. Vient ensuite l'« argumentation » de la poétesse : en deux vers et demi, elle décrit son assaut contre l'amant, et en un vers et demi la contre-attaque de ce dernier. Même si nous retrouvons ici un usage tout à fait classique des *topoi* amoureux, c'est justement son effet dramatique à être novateur, comme l'observe justement Wiley : « la longueur de l'assaut s'étire, suggérant en quelque sorte la désespérance et la frustration de la guerrière, tandis que la riposte, brève et décisive, porte immédiatement son effet »²⁶⁷. La scène, brève mais constante au niveau du rythme narratif, donne ainsi à voir une nymphe déchaînée qui projette sur l'amant non seulement toutes ses flèches, mais encore son arc, en vain : en se « désarmant », Labé

²⁶⁵ Pernelle du Guillet, *op. cit.*, dans « Antoine du Moulin aux dames lyonnaises s. », p. 111.

²⁶⁶ Louise Labé, *Œuvres complètes*, éd. Mireille Huchon, *op. cit.*, p. 105.

²⁶⁷ Karen Wiley, « Louise Labé deceptive petrarchism », *op. cit.*, p. 57. Traduit par nos soins.

fait sentir, avec une lucidité inédite sous une plume féminine, la frustration brûlante d'un amour contrarié.

C'est précisément dans ce choix audacieux que Louise Labé met en lumière son individualité poétique, affirmant sa propre voix tout en prenant ses distances avec le modèle proposé par Pernette. Il s'agit, en définitive, d'un trait qui la rapproche encore une fois de l'Élégie XLIII de sa devancière : or, ces affinités ont été rarement relevées par la critique, qui ne s'est jamais véritablement arrêtée sur un rapprochement approfondi entre l'élégie et le sonnet. Le seul commentaire dont nous disposons est celui de Lesko-Baker, qui décrit ainsi la parenté entre les deux poétesses :

La Diane « désirante » de Du Guillet transgresse non seulement le code de chasteté propre à la déesse ovidienne, tout comme la narratrice de Labé dans l'aveu de sa séduction manquée, mais l'expression même de ce désir, comme chez Labé, sape le silence habituellement imposé à la dame dans la poétique pétrarquiste [...]. Elle suggère ainsi, au moins temporairement, son refus de se conformer au rôle muet que les amants du *Canzoniere* et de la *Délie* lui avaient assigné.²⁶⁸

Le rapprochement entre Louise Labé et Pernette du Guillet révèle un jeu subtil de dialogues poétiques, où chacune explore selon ses propres modalités les limites du désir, de la voix féminine et de la posture auctoriale. Louise Labé, en se mettant en scène comme une nymphe interrogée et en assumant pleinement les risques de l'amour, s'écarte de l'idéal de maîtrise incarné par la Diane de Pernette, tout en reconnaissant implicitement la valeur d'un modèle féminin antérieur. Leur confrontation symbolique, loin d'opposer deux poétiques inconciliables, éclaire au contraire la diversité des voies à travers lesquelles une femme de la Renaissance pouvait revendiquer une parole lyrique.

Dans cette perspective, la résonance de Pernette du Guillet apparaît bien plus vaste qu'on ne le suppose : son autorité poétique, discrète mais profonde, imprègne l'œuvre de son "héritière" qui lui rend hommage par le biais d'échos, de renversements et d'emprunts réfléchis. Louise Labé, loin de chercher à supplanter Pernette, en reconnaît la stature fondatrice et inscrit ainsi son propre geste créateur dans une continuité féminine revendiquée dans le paysage littéraire lyonnais du XVI^e siècle.

²⁶⁸ Deborah Lesko Baker, «The Goddess Re-described: Louise Labé's "Diana" and its Intertexts», *op. cit.*, p. 171-172.

Conclusion

Au cours de la présente étude, nous avons proposé une voie d'accès aux *Rymes* de Pernette du Guillet fondée sur une analyse textuelle attentive, visant à construire un parcours critique cohérent et, surtout, à restituer à l'œuvre de cette poétesse une forme d'autonomie poétique. Nous avons ainsi dépassé la simple lecture descriptive pour nous interroger sur la possibilité même de parler d'une posture auctoriale chez une poétesse qui n'a exercé aucun contrôle direct sur la publication de ses écrits, ceux-ci ayant été édités à titre posthume.

Afin de "décomposer" le texte tel que le présentait Antoine de Moulin en 1545 (et les conséquentes lectures réductrices de la critique), il nous a été nécessaire de le recomposer différemment : par conséquent, nous avons abordé notre premier chapitre par l'élégie XLIII. Ce long poème de 56 vers, qui constitue un moment pivotant dans la production poétique de Pernette du Guillet, nous a permis de mettre en évidence plusieurs instances présentes dans le texte :

- L'atmosphère onirique s'approprie la valeur symbolique du songe, en permettant à la poétesse d'exprimer ses aspirations inavouées dans un "ailleurs" poétique, et de franchir ainsi une double frontière : celle de l'écriture du sujet et celle de l'écriture propre à un sujet féminin qui explicite son désir selon une expérience féminine dépourvue de voix jusqu'à ce moment.
- Cette expérience est codifiée aussi à travers la réécriture du mythe, qui donne forme aux désirs de Pernette : l'"ailleurs" poétique n'est que le contexte mythologique, la « clere fontaine », le bois, la chaleur estivale qui pousse le chasseur à se reposer et à se rafraîchir. Dans la réécriture, Pernette se métamorphose en Diane, déesse toute-puissante, et « mue » son maître en Actéon.
- La réécriture du mythe se fait porteuse d'un détournement évident : en métamorphosant Scève/Actéon non plus en cerf, mais en serf, Pernette du Guillet met en scène un bouleversement des codes relationnels imposés jusqu'avant à travers la paronomase. Nous comprenons ainsi que l'ensemble de la scène n'est qu'une représentation de l'"ascension" poétique de Pernette ; ce désir profond et inavoué trouve finalement son expression à travers le mythe²⁶⁹.

Après avoir reconnu la volonté d'auctorialité de Pernette du Guillet à l'intérieur de l'élégie XLIII, il a été question de comprendre dans quelle manière cette conscience s'irradie le long de toute sa production : puisque la poétesse revient (du moins en apparence) sur ses positions, en transformant à nouveau son rapport avec le maître, nous avons jugé nécessaire de considérer comment l'identification de la dame en Diane se développe dans la *Delie* de Scève, à la lumière du fait que les

²⁶⁹ Le rêve de "lui avoir sa puissance ravie" évoque en clair le pouvoir métamorphique de Diane, [...] mais cette "puissance ravie" est aussi celle du poète, ravi à Apollon et aux Muses, celle du maître, devenu écolier aux jeux de l'amour et du hasard, et peut-être encore celle de l'amant, frappé d'impuissance.» (Gisèle Mathieu-Castellani, *La Quenouille et la lyre*, op. cit., p. 133.)

interactions entre les deux poètes se déploient dans un miroir dialogique. Maurice Scève érige la dame aimée en une Diane profondément ambivalente, à la fois chaste, distante et féroce, mais qui se fait aussi porteuse d'un questionnement intérieur ; Pernette du Guillet, de son côté, réinvente les traits déliens de la figure de Diane pour construire son identification poétique.

À partir des éléments centraux de cette composition, nous avons ensuite élaboré un parcours thématique cohérent dans le deuxième chapitre de notre travail. Dans la mesure où l'élégie XLIII est traversée par des influences multiples (littéraires et philosophique), construisant un véritable *textus* poétique enrichi d'allusions littéraires et symboliques ou de références philosophiques, nous avons consacré notre deuxième chapitre à élargir le champ d'analyse, dans le but de comprendre si la même richesse des *topoi* et la même finesse poétique irradiant aussi la totalité de la production pernettienne. En particulier, nous avons relevé trois aspects déterminants et constants dans son recueil : le répertoire mythologique traditionnel, le réseau symbolique de l'eau, et la coprésence de l'influence pétrarquiste et des théories néoplatoniciennes.

Chez Pernette du Guillet, la mythologie n'est pas un simple ornement érudit, mais elle devient un véritable outil d'élaboration d'une pensée poétique autonome : le réseau mythologique est transformé par la poétesse en une opportunité de s'ouvrir au paysage littéraire plus vaste de son époque, de jouer avec ironie avec les attentes du lecteur, de réinvestir les figures de la tradition classique dans une perspective néoplatonicienne inspirée par les *Dialoghi d'amore* de Léon l'Hébreu.

Évidemment, la mobilisation subversive mais surtout personnelle des figures mythologiques dans les *Rymes* s'entrelace aussi avec d'autres thèmes : dans la deuxième section du chapitre, nous observons dans quelle manière les eaux claires et courantes deviennent non seulement un symbole de purification et régénération, mais aussi la représentation d'une consécration baptismale. Si la poétesse évoque explicitement la source du Parnasse, les références au baptême de Pernette comme représentation de la déesse Diane ne font que se multiplier²⁷⁰. Pernette du Guillet montre à plusieurs reprises son désir d'accéder à la dimension poétique à travers son effort de composer un ensemble de poèmes unis par une symbolique commune et une cohérence thématique²⁷¹.

L'affirmation progressive d'une voix poétique plus assurée nous a conduites à éclairer la conception de l'amour propre à Pernette du Guillet. Nous avons relevé que l'effort principal de la poétesse, à la bordure entre pétrarquisme et néoplatonisme, était celui de réaffirmer la centralité de la femme aimée : « A qui est plus un Amant obligé/Ou à Amour, ou vraiment à sa Dame ? »²⁷². C'est

²⁷⁰ Pernette Du Guillet, *Rymes*, éd. cit., p. 169-170.

²⁷¹ « Elle est de ces poètes qui, écrivant peu mais ne laissant rien que d'achevé, semblent avoir été soucieux de composer leur propre anthologie » (Verdun-Louis Saulnier, « Études sur Pernette du Guillet et ses Rymes : avec des documents inédits », *op. cit.*, p. 69.)

²⁷² Pernette du Guillet, *Rymes*, *op. cit.*, p. 133.

toujours avec ironie que Pernette revalorise la figure féminine comme la condition même de l'élévation vers l'Amour, et elle revendique pour cette figure une légitimité fondée sur l'interaction amoureuse, sur l'égalité et la réciprocité entre les amants : l'implication qui se dégage de ce dialogue est, à notre avis, l'évidence qu'elle se considère désormais digne de prendre part aux échanges poétiques de son temps.

Dans le dernier chapitre, nous avons choisi de revenir aux premières compositions de Pernette du Guillet, non seulement par souci de complétude, mais surtout afin de les relire à la lumière de la maturité poétique de sa voix et de les relier aussi à l'ensemble de notre analyse. Ces poèmes souvent qualifiés par la critique de « modestes » ou d'« humbles » révèlent une densité nouvelle et laissent apparaître le début de la construction de la légitimité poétique de Pernette du Guillet. L'étude des pièces liminaires des *Rymes* (l'épître d'Antoine du Moulin et les poèmes d'hommage) a permis de mettre en évidence le rôle ambivalent de l'altérité masculine dans la publication de l'œuvre : si cette médiation contribue à sa diffusion et à sa reconnaissance, elle participe également à une rhétorique d'encadrement susceptible d'orienter la réception d'une voix féminine encore fragile dans le champ littéraire du XVI^e siècle.

Paradoxalement, c'est précisément la médiation masculine qui constitue le principal point de contact entre l'expérience pernettienne et celle de Louise Labé, qui occupe le dernier chapitre de notre mémoire. Lorsque Labé évoque les dames lyonnaises dans l'épître adressée à M.C.D.B, elle le fait à travers un modèle d'écriture féminin hérité d'un cadre discursif déjà élaboré, notamment dans l'exhortation de l'éditeur du Moulin lorsqu'il écrivait sa dédicace aux femmes de Lyon dans les *Rymes* : « pour vous laisser achever ce, qu'elle avoit si heureusement commencé : c'est à sçavoir de vous exercer, comme elle, à la vertu »²⁷³. Une continuité qui se dessine fragile, mais qui nous a quand-même poussée à nous interroger sur les échos de Pernette dans l'œuvre labéenne.

Louise Labé se distingue par une liberté de parole inédite, qui lui permet non seulement de nommer d'autres femmes, mais de leur adresser directement ses écrits et de s'inscrire consciemment dans un réseau féminin de solidarité intellectuelle. Cette posture marque un tournant décisif : là où Pernette du Guillet ne pouvait pas encore faire référence à une telle communauté, en raison même de son caractère pionnier dans le milieu lyonnais, Labé hérite d'un espace désormais ouvert par Pernette. De manière significative, cette filiation affleure au moment où Louise Labé convoque la figure de Diane dans le sonnet XIX, où de nombreuses analogies font ressortir une filiation symbolique. Comme Pernette du Guillet, elle inscrit le désir et l'auto-affirmation dans une dimension onirique, conçue comme un espace de liberté intérieure où la parole poétique peut se déployer. Le sonnet de

²⁷³ Pernette Du Guillet, *Rymes*, éd. Elise Rajchenbach, *op. cit.*, « Antoine du Moulin aux dames lyonnaises s. », p. 111.

Labé peut être considéré alors comme une réécriture de la réécriture, une véritable réinterprétation onirique et dialogique du modèle pernettien.

Dès lors, celle qui fut longtemps perçue comme une voix mineure ou effacée dans l'histoire littéraire, apparaît comme la première instance d'une filiation féminine lyonnaise. Une voix chétive, à l'apparence, ou une voix d'écho selon plusieurs critiques : et pourtant elle circule, se prolonge et se métamorphose, jusqu'à se révéler une voix fondatrice dont la résonance, portée par Louise Labé, s'avère durable.

À travers notre lecture des *Rymes* de « Vertueuse Dame, Pernette du Guillet », notre étude a essayé de mettre en lumière non seulement l'affirmation d'une subjectivité féminine en pleine construction, mais aussi la genèse d'une filiation poétique qui, de Pernette à Louise Labé, transforme et légitime la parole des femmes dans le champ lyrique de la Renaissance.

Bibliographie

Sources primaires

Du Bellay, Joachim, *La deffence, et illustration de la langue françoise*, dans *Œuvres complètes, 1er volume*, éd. Francis Goyet et Olivier Miller, Paris, Garnier, 2022.

Du Guillet, Pernelle, *Rymes*, Lyon, Jean de Tournes, in -8°, 1545.

—, *Rithmes*, Paris, Jeanne de Marnef, , in -12°, 1546.

—, *Rymes*, Lyon, Jean de Tournes, in -8°, 1552.

—, *Rymes*, éd. Christian de Barataud, Danielle Trudeau, Paris, Classique Garnier, 2006.

—, éd. Elise Rajchenbach, Genève, Librairie Droz, coll. « Textes littéraires français », 2006.

La Borderie, Bertrand de, *Le discours du voyage de Constantinople, envoyé dudict lieu à une damoyse de France, par le seigneur de la Borderie. La fable du Faulx cuider, envoyée à Madame Marguerite fille du roy. Déploration de Vénus sur la mort du bel Adonis. Avec autres composition*, Paris, Gilles Corrozet, 1546.

Labé, Louise, *Œuvres Complètes*, éd. Enzo Giudici, Genève, Librairie Droz, coll. « Textes littéraires français », 1981.

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

—, *Œuvres*, éd. Michèle Clément et Michel Jourde, Paris, Flammarion, 2022.

Ovidio, P. Nasone, *Le Metamorfosi*, Torino, Einaudi, 2015.

Petrarca, Francesco, *Canzoniere*, éd. Paola Vecchi Galli, Milan, BUR Rizzoli, Nuova edizione Classici Italiani, 2012.

—, *Canzoniere*, éd. Jean-Michel Gardair, Paris, Gallimard, coll. Poésie, 1983.

Scève, Maurice, *Délie: Objet de plus haute vertu*, éd. Françoise Charpentier, Paris, Gallimard, coll. Poésie, 1984.

—, *Delie, objet de plus haulte vertu*, éd. Eugène Parturier, Paris, Librairie Nizet, coll. « Société des textes français modernes », 1987.

—, *Délie: Objet de plus haute vertu*, éd. Françoise Joukovsky, Paris, Classiques Garnier, 2012.

Sources secondaires

Monographies

Ardouin, Paul, *Maurice Scève, Pernelle du Guillet, Louise Labé, L'amour à Lyon au temps de la Renaissance*, Paris, Librairie Nizet, 1981. (En particulier : « Pernelle du Guillet. Les rêves et les sortilèges de l'eau amoureuse »)

—, *Pernelle du Guillet, L'Heureuse Renaissante, Miracle de l'Amour, de la Lumière et de la Poésie*, Paris, Librairie Nizet, 1991.

Aynard, Joseph, *Les poètes lyonnais précurseurs de la Pléiade*, Genève, Slatkine Reprints, 2012.

Baur, Albert, *Maurice Scève et la Renaissance Lyonnaise : étude d'histoire Littéraire*, Paris, Champion, 1906. (En particulier : « Pernelle du Guillet et les femmes de la Renaissance lyonnaise »)

Boutang, Pierre, *Commentaire sur quarante-neuf dizains de la Délie*, Paris, NRF, 1953.

Charpentier, Françoise, *Œuvres poétiques précédé de Rymes, de Pernelle du Guillet et suivi de Blasons du Corps féminin*, Paris, Gallimard, 1983.

Mathieu-Castellani, Giselle, *Les thèmes amoureux dans la poésie française (1570-1600)*, Paris, Klincksieck, 1975.

—, *La Quenouille et la lyre*, Paris, José Corti, 1998.

Paletti, Monica, *Il petrarchismo in francia e la poesia femminile*, Rome, Il Filo, 2008.

Rajchenbach, Élise, *Mais devant tous est le Lyon marchand. Construction littéraire d'un milieu éditorial et livres de poésie française à Lyon (1536-1551)*, Genève, Droz, 2016.

Rigolot, François, *Louise Labé Lyonnaise ou la Renaissance au féminin*, Paris, Honoré Champion Editeur, 1997.

—, *Poétique et onomastique, L'exemple de la Renaissance*, Genève, Librairie Droz, 1977.

Risset, Jaqueline, *L'anagramme du désir, Essai sur la Delie de Maurice Scève*, Rome, Mario Bulzoni Editore, Biblioteca di Cultura, 1971.

Saulnier, Verdun-Louis, « *Étude sur Pernette du Guillet* », in B.H.R., 1944.

Torre, Andrea, *Variazioni su Adone. I. Favole lettere idilli (1532-1623)*, Lucca, Maria Pacini Fazzi editore, 2009.

Weber, Henri, « *La Création Poétique Au XVIe Siècle en France de Maurice Scève a Agrippa D'Aubigné* », Paris, Librairie Nizet, 1955.

Ouvrages collectifs

Berriot, Karine, *Louise Labé, La belle rebelle et le François nouveau. Essai, suivi des Œuvres complètes*, Paris, éd. Du Seuil, 1977.

Clément, Michèle, *L'émergence littéraire des femmes à Lyon à la Renaissance, 1520-1560*, Saint Etienne, Publications de l'université de Saint Etienne, 2008.

Demerson, Guy, *Louise Labé, les voix du lyrisme*, Sainte Etienne, Presses Universitaires de Saint Etienne, 1990.

Larsen, Anne, et Winn, Colette, *Renaissance Women writers: French Texts/American Contexts*, Detroit, Wayne State University Press, 1994.

Viennot, Eliane, *Louise Labé 2005*, Sainte Etienne, Presses Universitaires de Saint Etienne, 2005.

Articles

Boney, Jan, « *Ardeur de veoir: Reading Knowledge in Pernette du Guillet's Rymes* », *L'Esprit Créateur*, vol. 30, 1990, p. 49-60.

Bots, W.J.A, «Maurice Scève, Pernette du Guillet, ou la victoire de deux voix sur les escarpements de la syntaxe.» *L'Information Littéraire*, n. 3, 1987, p. 102-106.

Bright, Francis, «Language as Object: Gift-Giving and Dialogue in Scève and Pernette du Guillet.», *MIFLC Review 1*, 1991, p. 48-57.

Buron, Emmanuel. « Fragment de sémiologie et de poétique scévienne : « celer » comme indice d'une « théorie de l'expression » », *Fabula / Les colloques*, « Maurice Scève, Délie, Object de plus haute vertu », article mis en ligne le 14 Janvier 2013.

Campagne, Hervé-Thomas, « Diane / Actéon : les métamorphoses d'une parénèse », *Albineana, Cahiers d'Aubigné*, vol. 14, 2002, p. 171-187.

Caron, Élisabeth, «Les femmes et la politique du néo-platonisme – les Enjeux à la Renaissance d'un baiser de Platon», *Études littéraires*, Vol. 27, 1994, p. 97- 109.

Cazes, Hélène, et Dupèbe, Jean, « Louise Labé et Sapho », *Narrations fabuleuses. Mélanges en l'honneur de Mireille Huchon*, Classiques Garnier, 2022, p. 721-728

Charpentier, Françoise, « Diane Lyonnaise », *Albineana, Cahiers d'Aubigné*, vol. 14, 2002, p. 25-38.

—, « Projet poétique, travail poétique dans les *Rymes* de Pernette du Guillet : autour de trois quatrains », *Poétique et narration : mélange offerts à Guy Demerson*, Textes recueillis et publiés par F. Marotin et J.-Ph Saint-Gérard, Paris, Champion, 1993, p. 144-155.

Cottrel, Robert D., « Pernette du Guillet's Rymes. An Adventure in ideal love », *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, N. 21, 1969, p. 553-571.

Cubas, Cristina Badia, « Tradicion e innovacion en la poesia amorosa de l'Ecole lyonnaise : Maurice Scève, Pernette du Guillet, Louise Labé. », *Actas del II Coloquio sobre los estudios de filología francesa en la Universidad española: (Almagro, 3-5 de mayo de 1993)*, coordonné par Juan Bravo Castillo, 1994, p. 233-238.

Delaney, Susan, « Lyric Dialogue in the «Ring» Poems of Pernette du Guillet et Maurice Scève », *The French Review*, vol. 68, 1995, p. 822-829.

Duval, Edwin M., « Comme Hécate : mythography and the macrocosm in an epigramme by Maurice Scève », *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, vol. 41, n. 1, 1979, p. 7-22.

Frappier, Jean, « Variations sur le thème du miroir, de Bernard de Ventadour à Maurice Scève. *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 1959, n. 11. p. 134-158.

Ganaza, Mercedes Travieso, « L'Écriture féminine à l'imprimerie lyonnaise du XVIe siècle », *Çédille revista de estudios franceses*, n. 12, 2016, p. 429-445.

Glauser, Vanessa ; Thévenaz, Olivier, « Flux d'inspirations. Fleuves et sources entre Horace et Ronsard », *Versants*, vol 71, 2024, p. 13-28.

Griffin, Robert, « Pernette du Guillet's response to Scève. A case for abstract love », *L'Esprit Créateur*, n. 5, 1965, p. 110-116.

Huchon, Mireille, « La fabrique des Rymes de Pernette Du Guillet », *Cahiers de recherches médiévales et humanistes*, n° 45, 2023, p. 479-496.

Hunkeler, Thomas, « Muer le vice ? L'art de pétrarquiser selon Maurice Scève et Pernette du Guillet », *Littérales*, n.50, 2023, p. 177-195.

Jondorf, Gillian, « Petrarchan Variations in Pernette Du Guillet and Louise Labé », *The Modern Language Review*, vol. 71, 1976, p. 766-778.

Lesko Baker, Deborah, « The Goddess Re-described: Louise Labé's "Diana" and its Intertexts », *Early Modern Women*, vol. 8, 2013, p. 149-180.

Martin, Daniel L., « Les élégies de Louise Labé : le faix d'amour et le faix de l'écriture », *Études littéraires*, Vol. 27, 1994, p. 39-52.

Martin, Pierre, « De Maurice Scève à Pernette du Guillet, ou le jeu d'Actéon », *Albineana, Cahiers d'Aubigné*, vol 14, 2002, p. 39-55.

Mathieu-Castellani, Gisèle, « Parole d'Echo? Pernette au miroir des "Rymes" », *L'Esprit Créateur*, vol. 30, 1990, p. 61-71.

—, « La parole chétive: Les "Rymes" de Pernette du Guillet », *Littérature*, N. 73, Mutation d'images, 1989, p. 47-60.

Maxwell, Caroll Ann, « Pernette Du Guillet: A Woman Poet in the Male Poetic Tradition », *ProQuest Dissertations Publishing*, 1985.

Perry, Anthony T., « Pernette du Guillet's poetry of love and desire », *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, Vol. 35, 1973, p. 259-271.

Piéjus, Marie Françoise, « La création au féminin dans le discours de quelques poétesses du XVI^e siècle », éd. D. Budor, *Dire la création. La culture italienne entre poétique et poiétique*, Presses Universitaires de Lille, 1994, p. 79-90.

Preda, Alessandra, « La lirica lionese in versi italiani: il sonetto di Louise Labé e le ottave di Pernette Du Guillet », *Studi Francesi*, 2021, N. 1, p.136-150.

Rajchenbach, Élise, « Une querelle poétique : la Querelle des dames parisiennes et des dames lyonnaises » Jean-Eudes Girot. *La Poésie à la cour de François Ier*, Presses Universitaires de Paris-Sorbonne, 2012, p.101-119.

—, « Au seuil de l'auctorialité dans les Œuvres de Louise Labé : l'épître à Clémence de Bourges », *Fabula, Les colloques*, « Lire les Œuvres de Louise Labé », URL : <https://www.fabula.org/colloques/document11682.php>, article mis en ligne le 27 Février 2024

Rigolot, François, « Pétrarquisme et onomastique : la signification poétique du nom dans la *Délie* de Maurice Scève », *Studi di Letteratura Francese*, vol. IV, 1975, p. 85, 105.

—, « Ecrire au féminin à la Renaissance: Problèmes et perspectives », *L'Esprit Créateur*, vol. 30, 1990, p. 3-10.

Rodríguez-Navarro, María Victoria, « L'Amour à deux visages: el agua en Pernette du Guillet como reflejo del diálogo amoroso », *Palabras e imaginarios del agua. Les mots et les imaginaires de léau. XXV coloquio AFUE*, 2017.

Roger-Vasselin, Bruno, « Louise Labé et l'écriture au féminin. » *L'information littéraire*, Vol. 56, 2004, p. 8-17.

Saulnier, Verdun Louis, « Mellin de Saint-Gelais, Pernette du Guillet et l'air « Conde Claros » », *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, Vol. 32, N. 3, Librairie Droz, 1970, p. 525-537.

Snelling, Rosemary, « Louise Labé : Sodalité Expansive Et Individualité singulière, La Formation d'une Autorité poétique (féminine) », *Savoirs En Prisme*, n° 3, 2020, p. 45-66.

Vladislava, Lukasič, « Diane du Moyen Âge à la Renaissance : charme ou envoûtement ? », *Réforme, Humanisme, Renaissance*, n. 63, 2006. p. 59-74.

Wiley, Karen, « Louise Labé deceptive petrarchism », *Modern Language Studies*, Vol.11, n.3, 1981, p. 51-60.

Winn, Colette H., « Le procès du même et de l'autre : Pernelle du Guillet et le mythe ovidien de Diane et d'Actéon », *Les Représentations de l'Autre, du Moyen Age au XVIIe siècle. Mélanges en l'honneur de Kazimierz Kupisz*, vol. 14, 1995, p. 240-267.