

**RIEF**

**Revue italienne d'études françaises**

Littérature, langue, culture

9 | 2019

E pluribus unum

---

## Traduire Louise. Sur le sonnet XII des *Euvres de Louïze Labé Lionnoize*, 1555

*Translating Louise. About the twelfth sonnet in the Euvres de Louïze Labé Lionnoize, 1555*

Michel Jourde et Jean-Charles Monferran

---



### Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/rief/3836>

DOI : 10.4000/rief.3836

ISSN : 2240-7456

### Éditeur

Seminario di filologia francese

### Référence électronique

Michel Jourde et Jean-Charles Monferran, « Traduire Louise. Sur le sonnet XII des *Euvres de Louïze Labé Lionnoize*, 1555 », *Revue italienne d'études françaises* [En ligne], 9 | 2019, mis en ligne le 15 novembre 2019, consulté le 18 novembre 2019. URL : <http://journals.openedition.org/rief/3836> ; DOI : 10.4000/rief.3836

---

Ce document a été généré automatiquement le 18 novembre 2019.



Les contenus de la RIEF sont mis à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International.

---

# Traduire Louise. Sur le sonnet XII des *Euvres de Louïze Labé Lionnoize*, 1555

*Translating Louise. About the twelfth sonnet in the Euvres de Louïze Labé Lionnoize, 1555*

Michel Jourde et Jean-Charles Monferran

---

## XII

- 1 1 Lut, compagnon de ma calamité,  
 2 De mes soupirs témoin irréprochable,  
 3 De mes ennuis controlleur veritable,  
 4 Tu as souvent avec moy lamenté :  
 5 Et tant le pleur piteus t'a molesté  
 6 Que commençant quelque son delectable,  
 7 Tu le rendois tout soudein lamentable,  
 8 Feignant le ton que plein avoit chanté.  
 9 Et si te veux efforcer au contraire  
 10 Tu te destens et si me contreins taire :  
 11 Mais me voyant tendrement soupirer,  
 12 Donnant faveur à ma tant triste plainte :  
 13 En mes ennuis me plaie suis contreinte,  
 14 Et d'un dous mal douce fin esperer.<sup>1</sup>

## XII

- 2 1 Luth, compagnon de ma désolation,  
 2 De mes soupirs témoin irréprochable,

3 De mes malheurs fidèle enregistreur,  
 4 Tu t'es souvent avec moi lamenté.  
 5 Et la triste larme t'a tellement affecté,  
 6 Que, quand je commençais quelque air délicieux,  
 7 Tu le rendais aussitôt douloureux,  
 8 Jouant en mineur ce qu'en majeur il avait chanté.  
 9 Et si je veux te faire faire le contraire,  
 10 Tu te détends et ainsi me contrains à me taire :  
 11 Mais, me voyant soupirer tendrement,  
 12 Et favorisant ma plainte si douloureuse :  
 13 Je suis contrainte de me délecter de mes malheurs  
 14 Et d'un doux mal espérer douce fin.

## Note à la traduction

- 3 Le douzième sonnet de Louise Labé se situe au centre du trajet accompli par le luth dans un cycle de vingt-quatre sonnets. D'abord évoqué comme l'instrument d'un amant-poète, au service de son pouvoir de séduction (sonnet II, v. 10-11 : « O lut pleintif, viole, archet et vois : / Tant de flambeaus pour ardre une femmelle ! »), symbole de sa puissance apollinienne et orphique (sonnet X, v. 1-2 : « Quand j'aperçoy ton blond chef couronné / D'un laurier verd, faire un Lut si bien pleindre »), le luth figurera bientôt parmi les « signe[s] d'amante » (sonnet XIV, v. 13), instrument d'une expérience poétique féminine qui compte finalement plus encore que l'expérience amoureuse (v. 5-6 : « Tant que ma main pourra les cordes tendre / Du mignart Lut, pour tes graces chanter »), avant d'être l'objet d'un questionnement sur l'amour et sur le « desir » (sonnet XXI, v. 5-8 : « Quel chant est plus à l'homme convenable ? / Qui plus penetre en chantant sa douleur ? / Qui un dous lut fait encore meilleur ? / Quel naturel est le plus amiable ? »). Au centre de ce parcours, le sonnet XII marque donc l'instant de l'appropriation féminine du luth.
- 4 Selon l'échelle que l'on choisit, cette appropriation pourrait d'abord être comprise au sein de la dynamique intertextuelle qu'elle engage : une femme poète reprend et déplace de fait un modèle, celui du poète masculin associé à un symbole du lyrisme, traditionnel (lyre) ou moderne (luth)<sup>2</sup>. Cette appropriation pourrait être comprise aussi comme un fait historique – au XVI<sup>e</sup> siècle, l'usage du luth se féminise en même temps qu'il s'élargit socialement et l'on voit ainsi apparaître, en Italie ou à Lyon, des figures de « femme luthiste »<sup>3</sup> –, ou comme un phénomène anthropologique, puisque dans d'autres contextes culturels, d'autres instruments à cordes ont connu des appropriations comparables et se sont inscrits dans de telles répartitions de genre<sup>4</sup>.
- 5 Nous envisagerons ici cette appropriation exclusivement dans sa réalisation poétique, en quatorze décasyllabes dont nous chercherons, pas à pas, à déterminer ce qui se prête et ce qui résiste finalement à notre effort de traduction.

\*

- 6 Dans le premier quatrain, une simple modernisation graphique suffirait presque : l'ordre des mots ne crée pas d'illisibilité (ni la construction intransitive, ancienne, du

verbe *lamenter*), et aucun mot employé n'est inconnu du lecteur francophone d'aujourd'hui. Trois substantifs, cependant, ont vu leur sens évoluer trop nettement depuis le XVI<sup>e</sup> siècle pour qu'on puisse les maintenir tels quels : la *calamité* n'évoque plus guère à présent que des maux collectifs, les *ennuis* sont devenus trop communs et affadis, et l'on ne reconnaît plus dans un *controlleur* la référence au « rôle », c'est-à-dire au « registre », à la mise en liste. Les modestes ajustements nécessaires obligent toutefois d'emblée (sauf décision expresse du traducteur qui n'a pas été nôtre), sinon à déroger tout à fait pour l'heure au rythme du décasyllabe, à remiser le système de rimes constitutif du quatrain et, avec lui, d'une certaine manière la forme canonique du sonnet – cadre pourtant essentiel à la dynamique intertextuelle évoquée plus haut, Louise dialoguant ici notamment avec deux sonnets de Pontus de Tyard<sup>5</sup>. Quant à la substitution jugée nécessaire de *calamité*, elle pose moins une difficulté lexicale (plusieurs termes équivalents étant disponibles en français moderne) qu'elle ne soulève une question phonique et rythmique : à l'entame du poème, *calamité* vaut aussi par son volume (quatre syllabes) et par son attaque consonantique (comme par sa finale vocalique) qui le rattache ainsi étroitement à *compagnon* : à *douleur* trop bref, à *infortune* rejeté pour son attaque vocalique (et sa finale consonantique) a finalement été préféré le terme de *désolation* qui, rimant de surcroît avec *compagnon*, permet de façon sensible de sauvegarder l'association de l'instrument à l'amante et à sa souffrance.

- 7 Dans le second quatrain, aux difficultés communes liées à l'état de langue (*pleur piteus, molesté*, la construction ancienne de la consécutive en *tant ... que*) se joint celle, singulière et délicate, provenant du recours au lexique spécialisé de la musique : l'opposition technique du *plein* et du *feint*<sup>6</sup> invite le traducteur à proposer une approximation qui soit plus familière au lecteur contemporain (*majeur / mineur*). La difficulté essentielle réside toutefois ailleurs : elle concerne deux problèmes d'agent qui, au demeurant, ont fait l'objet de discussions critiques<sup>7</sup>. D'une part, qui *commence* le *son delectable* ? Si l'on considère que c'est la locutrice et non le luth<sup>8</sup>, on voit apparaître la tension – sur laquelle s'organisera le sizain – entre l'expressivité continument plaintive du second – marque de sa fidélité à l'intériorité du sujet lyrique – et les efforts de la première pour aller de la *calamité* à la *douceur*. D'autre part, qui *avoit chanté* le *ton plein*? Plusieurs éditeurs modernes ont proposé de corriger *avoit* en *avois*<sup>9</sup>, mais l'initiative paraît somme toute inutile puisqu'on peut considérer que c'est le *son delectable* – cette quête d'un plaisir par la musique malgré les souffrances intérieures – qui *avoit chanté* de la sorte avant d'être ainsi rendu à la tristesse par le luth. Dans ce quatrain, les nombreuses transpositions et explicitations nécessaires rendant difficile le maintien du décasyllabe (même sous une forme « approchante »), nous avons simplement cherché à conserver le système de rimes afin de tenter de compenser par ce maintien de la structure formelle la perte du rythme et, par-delà, celle de la mémoire de la poésie. Mais, plus qu'auparavant, la densité de la parole poétique se dilue. La transposition en français moderne que nous proposons, paraphrase fidèle (croyons-nous) mais prolixement explicite du texte-source, échoue à rendre l'intensité de ce qui se joue à ce moment précis dans le désaccord de l'amante et du luth. Il faut assurément tout l'art de Rainer Maria Rilke, son sens de la distribution des mots comme des sons à l'intérieur de la strophe, sa liberté créatrice surtout, aux antipodes de la lecture littérale et suivie, pour en rendre compte : suppression de l'évocation des pleurs au profit d'une métaphore viatique, ajout d'une incise sur le sentiment de claustration dans le chagrin qu'éprouve l'amante :

[...] Ich Riß  
 dich so hinein in diesen Gang der Klagen,  
 drin ich befangen bin, daß wo ich je  
 seligen Ton versuchend angeschlagen  
 da unterschlugst du ihn und tontest weh.  
 [...] Je t'ai mené  
 Si loin sur la voie du chagrin  
 Où je suis piégée, que partout où  
 Je tente de frapper un son heureux  
 Tu le caches et le fais taire et disparaître<sup>10</sup>.

- 8 Ouvert par *et* qui le rattache à la strophe précédente, le distique que forment les vers 9 et 10 ne fait pas partie des vers les plus délicats à traduire. Typique de l'ancienne langue, la non-expression du sujet au vers 9 comme dans la seconde partie du vers 10 (l'ancien adverbe *si* favorisant souvent l'omission du pronom personnel) oblige en effet à une restitution qui ne souffre cette fois aucune ambiguïté possible : c'est bien l'amante qui veut obliger le luth à se détourner de la lamentation<sup>11</sup> et, par la suite, le luth qui se refuse à cette compromission et pousse la dame au silence – ce qui, *a posteriori*, semble invalider la lecture qui ferait du luth celui qui souhaitait au vers 6 *commenc[er] quelque son delectable*. Quant au verbe *détendre* sans doute pris dans un sens particulièrement technique<sup>12</sup>, il a l'avantage, contrairement au lexique musical du quatrain précédent, d'être encore à peu près perceptible tel quel en français moderne.
- 9 Il en va tout autrement avec le dernier quatrain dont pourtant ni le lexique, commun cette fois (le glossaire musical a disparu), ni l'ordre des mots ne présente de difficultés particulières. Nous nous sommes ici contentés pour tenter de restituer la simplicité apparente de la langue de renoncer aux inversions et, au risque de prosaïser quelque peu les vers originaux, d'adopter l'ordre naturel du français. D'ordre référentiel, la difficulté tient ici à l'instance (aux instances ?) que chaque lecteur est amené à rétablir peu ou prou derrière les participes présents : qui donne *faveur* à la *tant triste plainte* de l'aimée ? Qui voit *tendrement soupirer* la Dame ? Le luth, pleinement présent dans l'esprit du lecteur (puisque c'est lui qui était encore le sujet du v. 10) ou bien l'amante elle-même, sujet des deux derniers vers ? L'enjeu pour le traducteur est de taille puisqu'il engage, outre la compréhension du quatrain final, celle de l'articulation de ce quatrain avec ce qui précède – la bascule du poème s'opérant assurément autour de *Mais* à l'initiale du vers 11. Faut-il alors, après le constat d'un désaccord, y lire l'acceptation résignée par l'amante de la plainte portée par le luth dans la mesure où celle-ci est magnifiée par l'art et « transmuée en objet esthétique »<sup>13</sup> ? Ou faut-il envisager, au contraire d'un accord final entre l'instrument et l'amante, une volte-face de l'amante qui décide seule d'accepter sa douleur et d'entonner le chant qu'elle suscite ? L'abandon dans ces derniers vers de toute référence à la seconde personne, au luth comme à tout lexique musical au profit d'une première personne omniprésente (v. 11-13) qui se réalise pleinement dans l'énonciation du v. 14, dépourvu de toute référence personnelle explicite (« Et d'un dous mal douce fin esperer »), nous semble permettre de privilégier cette seconde option<sup>14</sup>. Pourquoi, dans l'option inverse, Louise Labé n'aurait-elle pas plutôt que la forme impersonnelle du vers 12 choisi une forme personnelle, pleinement viable prosodiquement (\**donnes faveur*) ?

\*

- 10 L'opération de traduction à laquelle nous nous sommes livrés, qui a cherché à transférer le contenu d'une expérience poétique d'un état de langue à un autre, a donc dû se confronter au geste de transfert que constituait en elle-même cette expérience poétique : l'appropriation féminine du luth coïncide en effet avec une transformation de la douleur amoureuse en la découverte d'un plaisir pris à la production de la plainte. Cette métamorphose est inscrite dans le poème par la seule répétition à l'identique d'un même syntagme<sup>15</sup> : au v. 3, le syntagme *mes ennuis* (que nous rendons par « mes malheurs ») désigne un vécu subi ; au v. 13, il désigne désormais une ressource d'expressivité.
- 11 Tel qu'il est révélé par l'opération traductive, le récit de cette découverte paraît à la fois limpide et couvert : sa portée est claire, mais est-on capable de dire toujours avec certitude qui fait quoi au cours de ce processus ? Notre réponse à cette occasion évolue au fil du poème. Dans le deuxième quatrain, nous introduisons des pronoms personnels pour clarifier la situation de référence afin de rendre l'image perceptible au lecteur : la locutrice commence un « son » que le luth transforme, altère, malgré elle. Mais dans le dernier quatrain, nous préférons rendre des participes présents (*me voyant, donnant faveur*) par des participes présents (« me voyant », « favorisant ») sans préciser l'agent des verbes : nous laissons trancher ainsi – hypocrites traducteurs ! – la langue moderne, qui relie spontanément, bien plus qu'au XVI<sup>e</sup> siècle, ces agents non exprimés à l'agent indiscutable du verbe de la proposition principale (*suis contrainte*). Selon la lecture ainsi suggérée, c'est bien la locutrice, et non le luth (comme d'autres critiques ont pu l'argumenter), qui se voit elle-même (*me voyant*) et entend elle-même [*s*]a tant triste plainte.
- 12 Quel statut donner alors, dans la lecture du poème, à l'hésitation, au moment de doute ? Si l'on fait crédit au poème de la maîtrise de ses moyens poétiques (rappelons que l'identité, à la fois exceptionnelle et mystérieuse, de son autrice a suscité depuis longtemps les soupçons les plus variés à ce sujet), on ne pourra pas se satisfaire d'y voir l'effet d'une maladresse de l'expression. Autorisée par la plus grande souplesse du moyen français dans la construction de la référence, l'incertitude qui porte à plusieurs reprises sur l'identité de l'agent sert d'abord à questionner la solidarité de l'amante et du luth, qui paraissent tour à tour réunis ou séparés. Plus concrètement, elle oblige le lecteur à réfléchir finalement à la nature précise de la relation entre la locutrice et l'instrument de musique, relation évoquée dans la simplicité du v. 4 (« Tu as souvent avec moy lamenté »). Que lisons-nous au juste dans ce transparent *avec moy* ? Le poème parvient à faire que le lecteur ne peut jamais trancher entre deux lectures différentes, qui correspondent à deux usages contemporains du luth : l'instrument « compagnon » accompagne-t-il un chant ou exprime-t-il par ses seuls moyens, en instrument soliste, ce que ressent la locutrice-musicienne et qu'elle souhaiterait ne plus ressentir ? La densité de l'expression poétique, qui ruse même avec les verbes « chanter » et « taire » (pouvant être associés à une production musicale non vocale), maintient cette relation, cet *avec moy*, dans une zone d'incertitude que notre traduction a choisi de respecter.
- 13 Que ce soit dans le français d'aujourd'hui comme dans n'importe quelle autre langue, traduire Louise oblige ainsi à faire un choix souvent périlleux entre deux impératifs contradictoires, expliciter ce qui semble devoir l'être et respecter la part de construction du sens qui, tel que le poème a été écrit, incombe nécessairement au lecteur. Dans le cas précis, le français contemporain présente tout de même l'avantage par rapport à d'autres langues d'avoir conservé au masculin le terme de *luth*, au

contraire, par exemple, de l'allemand pour qui l'instrument se dit au féminin (*die Laute*), ce qui oblige nécessairement Rilke ou Sophie Jacot des Combes<sup>16</sup> à faire du luth une compagne (*Genossin* ou *Gefährtin*) de l'amante, non le substitut de l'amant, absent ici et désiré.

---

## NOTES

1. L. Labé, *Euvres*, Lyon, Jean de Tournes, 1555, f. h3r.
2. Depuis Bembo et Scève, le luth est parfois montré dans les mains de la dame aimée, mais c'est chez Louise Labé que cette compétence musicale féminine se trouve corrélée à une capacité personnelle d'expression poétique. Voir C. Zecher, « The Gendering of the Lute in Sixteenth-Century French Love Poetry », dans *Renaissance Quarterly*, 53, 3, 2000, p. 769-791 ; Id., *Sounding Objects. Musical Instruments, Poetry and Art in Renaissance Art*, Toronto, University of Toronto Press, 2007.
3. Voir J.-M. Vaccaro, *La Musique de luth en France au XVI<sup>e</sup> siècle*, Paris, CNRS, 1981, p. 35 : « La littérature lyonnaise du milieu du siècle constitue une véritable apologie de la femme luthiste ». Voir également F. Dobbins, *Music in Renaissance Lyons*, Oxford, Clarendon Press, 1992 ; J. L. Baldauf-Berdes, *Women Musicians of Venice. Musical Foundations 1525-1855*, Oxford, Clarendon Press, 1996.
4. Sur ces répartitions, voir E. Koskoff (dir.), *Women and Music in Cross-Cultural Perspective*, University of Illinois Press, 1989 ; V. Doubleday, « Sounds of Power: An Overview of Musical Instruments and Gender », dans *Ethnomusicology Forum*, 17, 1, 2008, p. 3-39. Pour une étude comparée des pratiques genrées concernant deux instruments à cordes au début de l'époque moderne, la « vihuela » espagnole et le « pipa » chinois, voir J. A. Millward, « Chordophone Culture in Two Early Modern Societies : A Pipa-Vihuela Duet », dans *Journal of World History*, 23, 2, 2012, p. 237-278.
5. Pontus de Tyard, *Second livre des Erreurs amoureuses* [1551], sonnets 23 (« Leut, seur tesmoing et fidelle confort ») et 24 (« Leut, qui un temps pour des-aigrir ma peine »), dans Pontus de Tyard, *Œuvres poétiques complètes*, éd. J. C. Lapp, Paris, Didier, 1966, p. 111-112. La critique a également rapproché le sonnet de Louise Labé de deux dizains de *Délie* de Maurice Scève : dizains 344 (« Leuth resonnant, et le doulx son des cordes ») et 345 (« Entre ses bras, ô heureux, près de cœur »). Voir M. Scève, *Délie object de plus haulte vertu*, éd. E. Parturier, introduction de C. Alduy, Paris, STFM, 2001, p. 235-237.
6. La « musique feinte » (*musica ficta*) désignait l'introduction par l'interprète de notes altérées non inscrites dans la partition. Sur le sens musical de ce vers, voir P. Bonnifet, « Leuth-persona ou lut-personnage (M. Scève et L. Labé n'entendent pas le luth de la même façon) », dans G. Demerson (dir.), *Louise Labé. Les Voix du lyrisme*, Saint-Étienne – Paris, Université de Saint-Étienne – C.N.R.S., 1990, p. 243-263, p. 257 : « feindre un ton plein, c'est faire d'un ton entier un intervalle de seconde diminuée ».
7. Pour une riche synthèse sur ces débats, voir D. Martin, *Louise Labé, Débat de Folie et d'Amour, Elegies, Sonnets*, Neuilly, Atlande, 2004, p. 175-176.
8. La seconde solution est celle adoptée parmi d'autres par François Rigolot dans son édition L. Labé, *Œuvres complètes*, éd. F. Rigolot, Paris, Flammarion, « GF », 2004 [1986], note 1, p. 127.

9. C'est le cas parmi d'autres de F. Charpentier dans son édition L. Labé, *Œuvres poétiques*, éd. F. Charpentier, Paris, Gallimard, « Collection Poésie », 1983, p. 120 ; voir aussi la note explicative, dans *Ibidem*, p. 181.
10. Texte et traduction cités d'après A. Manguel, *Une histoire de la lecture*, trad. C. Le Bœuf, Arles, Actes Sud, 1999, p. 313. Voir, plus largement, le commentaire d'A. Manguel sur la traduction de cette strophe par Rilke, p. 313-315. La traduction de Rilke fut publiée pour la première fois en 1917 ; voir R. M. Rilke, *Die Vierundzwanzig Sonette der Louïze Labé. Lionneserin. 1555*, Leipzig, Insel, 1917.
11. Certaines éditions donnent à tort la leçon suivante : « Et si tu veux efforcer au contraire ».
12. Le verbe évoque, selon P. Bonnifet, art. cit., p. 256, une pratique d'interprétation, « le jeu du luth *a corde avallée*, c'est-à-dire tendue plus soupement, un demi-ton à un ton plus grave pour jouer certains mouvements plus gravement que les autres parties de la pièce ». D. Martin, *op. cit.*, p. 176, propose pour sa part une glose moins technique, selon laquelle *détendre* désignerait la modification accidentelle de la tension de la corde au cours de l'interprétation (le luth « se désaccorde »).
13. C'est la lecture proposée par Daniel Martin, *op. cit.*, p. 177.
14. C'était déjà l'option défendue par Donald Stone dans un article consacré aux difficultés syntaxiques de ce quatrain. Voir D. Stone Jr., « Labé's Sonnet 12 : a New Reading », dans *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, 49, 2, 1987, p. 379-382.
15. Les cinq autres répétitions impliquent toutes une variation (polyptote, dérivation ou paronomase) : *soupirs* (v. 2) et *soupirer* (v. 11) ; *lamenté* (v. 4) et *lamentable* (v. 7) ; *plein* (v. 8) et *plainte* (v. 12) ; *contreins* (v. 10) et *contreinte* (v. 13) ; *dous* et *douce* (v. 14).
16. S. Jacot des Combes, *Neue Gedichte und Übertragungen*, Zürich, Institut Orell Füssli, 1924, p. 69.

## RÉSUMÉS

Par-delà les problèmes classiques posés par la traduction en français moderne d'un poème du XVI<sup>e</sup> siècle relevant d'un état de langue ancien, le sonnet XII, dont la lecture littérale de certaines strophes divise les commentateurs, oblige le traducteur à faire des choix. L'opération de traduction permet alors en retour de s'interroger sur le sens et la portée de l'incertitude construite par le poème.

Translating into modern french a 16th. century poem written in an old state of the language rises well known problems. In respect with Louise Labé 12th. sonnet, the translator 's task is still more difficult, since specialists disagree about the literal meaning of some verses. Therefore, the translator is obliged to make firm choices. By doing so, he is allowed to question the meaning and the scope of the uncertainty created by the poem.

## INDEX

**Keywords** : Labé (Louise), poetry, sonnet, lute, gender, male, female, ambiguity, XVIth century, translation

**Mots-clés** : Labé (Louise), poésie, sonnet, luth, genre, masculin, féminin, ambiguïté, XVIe siècle, traduction