

Epreuve - Matière : 102 - 0775 Session : 2024

CONSIGNES

- Remplir soigneusement, sur CHAQUE feuillet officiel, la zone d'identification en MAJUSCULES.
- Remplir soigneusement le cadre relatif au concours OU à l'examen qui vous concerne.
- Ne pas signer la composition et ne pas y apporter de signe distinctif pouvant indiquer sa provenance.
- Rédiger avec un stylo à encre foncée (bleue ou noire) et ne pas utiliser de stylo plume à encre claire.
- N'effectuer aucun collage ou découpage de sujets ou de feuillet officiel.
- Numéroté chaque PAGE (cadre en bas à droite de la page) sur le nombre total de pages que comporte la copie (y compris les pages vierges).
- Placer les feuilles dans le bon sens et dans l'ordre de numérotation des pages.

À l'inverse d'autres poètes du XVI^e comme Joachim du Bellay ou Ronsard, il n'existe pas de traces de mise en musique des poèmes de Louise Labé. Pourtant, Guy Demerson, dans Louise Labé, les voix du lyrisme, définit l'écriture de la poète par son caractère lyrique, c'est à dire éminemment musical : « La parole de Louise Labé est une parole lyrique, jouant des répétitions et des silences, écartant et réévoquant du même geste savant les motifs sonores, jouant des dissonances subtiles dans la régularité de la musique, agencant avec une précision presque mathématique les effets typiques de l'écho renversé. Elle soumet son univers lyrique à une structure sonore en faisant alterner les contraires ; se souvenir est une façon d'entrer en harmonie avec les rythmes cosmiques, c'est donc finalement se raccorder avec soi-même. » Guy Demerson associe l'aspect musical de la parole labéenne à un travail d'agencement des sons et motifs, qui s'opère surtout par l'alternance des contraires, comme le montrent les antithèses qu'il met en place : « répétitions et silences », « écartant / réévoquant ». C'est que la parole

ne concerne pas que les mots, elle concerne tout ce qu'il y a autour, à savoir le rythme, les rimes, la ponctuation. Ce travail est rigoureux, c'est celui d'un « geste soigné », qui opère avec « une précision presque mathématique », même si le critique modère son propos en évoquant « des dissonances subtiles dans la régularité de la musique », c'est-à-dire des entorses aux règles et codes poétiques, aux thèmes également, notamment néoplatonicien et pétrarquiste. Tout est donc concerté dans les Oeuvres de Louise Labé, afin de tendre vers un but, celui de la reconstruction de soi. En effet, l'action « se souvenir » consiste à convoquer le passé et le présent, parfois le futur, signe de « l'alternance des contraires », signe de « l'harmonie avec les rythmes cosmiques ». Ainsi, la parole de Louise Labé est une parole consciente du temps qui passe. La convocation de motifs opposés, associés à la musicalité permet d'accéder à la connaissance de soi et de réparer ce qui a été brisé. Il s'agirait donc d'une parole de l'intime, ce qui semble confirmé par l'image de « l'écho renversé », donc d'un discours qui reviendrait sur soi, qui ne toucherait pas les autres. Or Louise Labé dédie bien ses écrits, à la fois à Clément de Bourges et aux « Dames lyonnaises ». Il faudrait donc montrer que le ressassement apparent des motifs au sein de la parole lyrique labéenne est en réalité une ouverture sur le monde : la guérison de soi passe par l'adresse aux autres. D'abord, il faut voir que la parole lyrique

permet de se réparer soi-même, la musicalité étant au service du ressassement des motifs. Néanmoins, il est légitime de se demander si ce ressassement en est bien un : il semble plutôt s'agir d'un renouvellement permettant l'expression d'une voix lyrique personnelle et originale. En effet, Louise Labé souhaite utiliser cette parole lyrique du souvenir pour servir plus d'exemple que d'admonition.

Dans un premier temps, la régularité de la musique confère un statut lyrique à la parole labéenne, notamment par la thématique du luth et du chant qui traverse les Oeuvres. Cette thématique implique un travail musical sur la langue et sur le rythme, travail qui passe également par le choix du décasyllabe en poésie. La musicalité de la parole labéenne met en avant le ressassement des « contraires » et l'aspiration de la poète à « se raccorder avec soi-même ».

Le terme de « chant » revient à plusieurs reprises tout au long des Oeuvres, comme au vers 2 du sonnet V : « Entends ma voix qui en plaints chantera » ainsi que dans le sonnet XII, où la figure du luth - correspondant à la lyre d'Orphée - devenue le « compagnon de ma calamité » (vers 1) devient sous la plume de l'auteure actif : il est d'abord « témoin » (vers 2) puis devient actif : « Tu as souvent avec moi lamenté » (vers 4) et permet à la voix lyrique de s'épancher : « Donnant faveur à ma tant triste plainte » (vers 12). Dans le sonnet XIV, l'image du luth est à nouveau associée à celle de la création poétique :

« Tant que ma main pourra les cordes tendre

Du mignard luth, par tes grâces chanter » (vers 5-6)

La musique consacre donc la poète comme une

Orphée au féminin, le premier des poètes lyriques puisque comme l'évoque Apollon dans le Débat de Folie et d'Amour, Orphée est bien celui qui est capable de charmer tout le monde par son chant, les dieux comme les hommes et comme les âmes des enfers. En conférant un statut lyrique à la parole labéenne, Guy Demerson la place donc au même rang qu'Orphée donnant ainsi une force à la « parole lyrique » labéenne. Mercure dans le Débat reprend la métaphore du chant et de la musique, même si c'est pour la tourner en dérision et dit des femmes qu'elles « prennent la plume et le luth en main : écrivent et chantent leurs passions. » Or c'est exactement ce que fait Louise Labé : ce motif du chant et du luth instaure donc un retour à l'état premier de la poésie, qui était d'être chantée. Le travail sur la langue et le rythme est donc indispensable pour faire entendre ce chant.

Etienne Dolet, dans La Manière de bien traduire, écrit que « sans grande observation des nombres, un auteur n'est rien ». Le nombre désigne en vérité le rythme. Du Bellay, dans sa Défense et illustration de la langue française, tente d'établir une différence entre rythme et rime, ce qui n'est pas commode dans une langue naissante, et qui n'a plus de pied (d'alternance syllabe courte ou longue comme en grec, en latin ou en italien). Il faut retenir que le travail du nombre a un impact capital sur la qualité de la poésie. Chez Louise Labé, le travail du rythme concerne à la fois la syllabe, la césure, et la période (qui désigne un mouvement mélodique se terminant par un point ou par deux points). Si les éditeurs de l'édition des Oeuvres au programme ont fait le choix de moderniser l'orthographe, ils ont refusé de modifier la ponctuation. En effet, les deux points n'ont pas la même fonction. 4. / 16.

Epreuve - Matière : 102 - 0775

Session : 2024

CONSIGNES

- Remplir soigneusement, sur CHAQUE feuillet officiel, la zone d'identification en MAJUSCULES.
- Remplir soigneusement le cadre relatif au concours OU à l'examen qui vous concerne.
- Ne pas signer la composition et ne pas y apporter de signe distinctif pouvant indiquer sa provenance.
- Rédiger avec un stylo à encre foncée (bleue ou noire) et ne pas utiliser de stylo plume à encre claire.
- N'effectuer aucun collage ou découpage de sujets ou de feuillet officiel.
- Numéroté chaque PAGE (cadre en bas à droite de la page) sur le nombre total de pages que comporte la copie (y compris les pages vierges).
- Placer les feuilles dans le bon sens et dans l'ordre de numérotation des pages.

qu'en français moderne. Ils marquent une période, c'est-à-dire la succession d'une apodose (montée en tension plus ou moins longue), puis d'une protase (chute, généralement brève). On peut le voir dans les vers 81 et 82 de l'« Élégie II » :

« Tu es tout seul, tout mon mal et mon Bien :

Avec toi tout, et sans toi je n'ai rien. »

Ces vers contiennent les différents éléments mentionnés par Guy Demerson : la répétition de « tout » à trois reprises, l'alternance des contraires » avec les antithèses

« mal / bien », « avec / sans », « tout / rien ».

Ils sont de plus adressés à un amant absent, qui donc ne répond pas, ce qui génère un « silence » face à la répétition. La musicalité de la parole labéenne dans sa poésie, vient également du choix du décasyllabe, dont la scansion ne se pratique que d'une seule manière : 4/6, jusqu'au XIX^e siècle même sans qu'il y ait de correspondance syntactico-rhythmique, comme dans ce vers du sonnet XVII :

« Tu pus, et non sans force, me contraindre », où la ponctuation ne permet pas de lire selon la scansion 4/6, car accentuer sur « non » comme il le faudrait créerait une rupture de sens du vers. Il s'agit 5... 1/6.

toutefois de pratiques marginales au sein d'une poésie codifiée par le choix du décasyllabe, que l'on peut considérer, avec Guy Deleury, comme une « dissonance subtile dans la régularité de la musique ». Parmi les autres signes de musicalité, on peut noter le travail sur les allitérations et les assonances. Par exemple, dans le « Discours II » du Débat, Vénus s'adresse à Jupiter en mère éplorée pour le supplier d'intervenir et de punir Folie, après qu'elle a ôté ses yeux à son fils. Cette « parole lyrique » s'exprime par un usage intensif du « ô » lyrique : « ô maudite ennemie de toute sagesse, ô femme abandonnée, ô à tort nommée Déesse [...] », finalement convoqué à sept reprises dans une même réplique. La même stratégie est d'ailleurs utilisée par son fils Cupidon qui l'utilise six fois dans la dernière réplique qu'il adresse à Folie à la fin du « Discours I ». Cette récurrence de la syllabe [o] donne une musicalité prégnante à un texte qui est pourtant de la prose.

Louise Labé choisit donc de donner à sa parole une forte musicalité afin de mettre en valeur les motifs répétés. En effet, le schéma des Élégies témoigne de cet aspect : la première est celle de l'inflammation, c'est-à-dire du moment où elle tombe amoureuse et analyse les effets de cet amour ; la seconde est celle de l'absence de l'amant tandis que la troisième est celle du regret du temps passé. On retrouve toutes ces idées, tous ces « contrastes » dans le Débat comme dans les Sonnets. En effet, Mercure montre l'attitude des femmes amoureuses dans le « Discours V »

du Débet, en évoquant le fait qu'elles ne ~~vont~~ plus prier, qu'elles peuvent abandonner leur famille pour leur amant : « Elles laissent leurs occupations mulièbres. Au lieu de filer, coudre, besogner au point, leur étude est bien de se parer, promener ès églises, fêtes, et banquets pour avoir toujours quelque rencontre de ce qu'elles aiment. » On peut ici noter l'orsonance en [E] qui ajoute de la musicalité au passage. L'amour a donc un effet grisant sur les femmes. À l'opposé, il a également un autre effet, celui de l'étrangement à soi. Et c'est bien en ce sens que la « parole de Louise Labé » cherche le ressassement en se ressassant du passé, en l'alternant avec le présent : il s'agit pour elle de se reconstruire, « d'entrer en harmonie avec les rythmes cosmiques ». Dans la première élégie, la voix lyrique explique qu'une fois amoureuse elle n'a plus goût à rien, elle ne sait plus réfléchir, n'a plus envie de manger. On est ici à l'opposé de la chaleur soulevée par l'Amour tel qu'il est décrit par Héraure. La parole lyrique permet donc à l'autrice une forme d'introspection, puisqu'en proposant une analyse rétrospective, en opposant « les rythmes cosmiques » que sont le passé et le présent, elle est capable de voir ses erreurs et ses faiblesses.

L'écriture de Louise Labé a donc, comme l'affirme Ray Demerson, une empreinte musicale indéniable. La poète alterne motifs et thèmes dans ce qui semble être un ressassement perpétuel. Mais cela ne pourrait être qu'une apparence : ne pourrait-il pas s'agir d'un renouvellement plutôt que d'un ressassement ?

Le renouvellement de la parole poétique provient en partie de ces « dissonances subtiles dans la régularité de la musique » : Louise Labé s'affirme en enseignant... F. Mb..

les codes de la poésie de l'époque, si bien que la portée prêtée à « l'alternance des contraires » par Guy Demerson s'en trouve modifiée : il y a plutôt complémentarité qu'opposition.

Louise Labé enfreint les règles et codes poétiques de l'époque de plusieurs manières. Sur le plan musical, elle utilise et tolère l'hiatus, ce qui est déjà prohibé en 1555. On peut alors opposer rythme coulant et hyléque, qui est un rythme brisé par l'hiatus. Deux critiques s'affrontent sur le terrain de la musicalité chez Louise Labé : Jean Vigne explique que les sonnets XII à XXIII sont pourvus d'une alternance de rime masculine avec rime féminine, ce qui les rend propres à être mis en musique. À l'inverse, Edwin Duval considère le sonnet XIX comme un sonnet anti-lyrique, c'est-à-dire non prêt à être chanté. En effet, il explique que pour qu'un sonnet puisse être chanté, les quatrains doivent posséder une mélodie propre, tandis que les sizains doivent en posséder une autre. Or dans le sonnet XIX, on voit un enjambement strophique, ce qui rend impossible le changement de mélodie, comme le montrent les vers 8 et 9 :

« En me voyant sans arc et sans carquois,
Qu'as-tu trouvé, ô compagne, en ta voie[...] »

Labé n'hésite donc pas à recourir à l'enjambement, parfois avec rejet ou contre-rejet, comme dans les vers 1 et 2 de la deuxième élégie :

« D'un tel vouloir le serf point ne désire
La Liberté, ou son port le navire, [...] »

Or si la musique, comme l'affirme Guy Demerson, est une alternance de « répétitions » et de « silences », on peut se demander où se trouve le silence dans les Oeuvres de Louise Labé. Certes, on peut voir l'absence de repère de l'amant de la deuxième élégie comme un silence, mais en va-t-il de la même manière pour le Débat et pour les Sonnets ? Si les

Epreuve - Matière : 102 - 0775 Session : 2024

CONSIGNES

- Remplir soigneusement, sur CHAQUE feuillet officiel, la zone d'identification en MAJUSCULES.
- Remplir soigneusement le cadre relatif au concours OU à l'examen qui vous concerne.
- Ne pas signer la composition et ne pas y apporter de signe distinctif pouvant indiquer sa provenance.
- Rédiger avec un stylo à encre foncée (bleue ou noire) et ne pas utiliser de stylo plume à encre claire.
- N'effectuer aucun collage ou découpage de sujets ou de feuillet officiel.
- Numéroté chaque PAGE (cadre en bas à droite de la page) sur le nombre total de pages que comporte la copie (y compris les pages vierges).
- Placer les feuilles dans le bon sens et dans l'ordre de numérotation des pages.

motifs sont répétés, ressassés, renouvelés en réalité, il faut dresser le constat que la « parole lyrique » de Louise Lalé est une parole pleine. Il ne semble pas y avoir de silence qui revienne avec régularité dans l'ensemble des Oeuvres, et s'il y en a un, il est alors comblé par la figure du luth, le compagnon des peines de la poète.

Ainsi émerge la voix singulière de la poète. Renouveler la musicalité lui permet de renouveler les thématiques abordées. Lorsque Folie se présente à Amour dans le « Discours I » du Débat, cette dernière, au sein d'une tirade épilobiotique où elle loue ses qualités, se présente comme étant supérieure à Amour mais pas moins complémentaire. C'est tout l'objet de la défense de Mercure que de prouver que Folie et Amour vont de pair depuis toujours. Dans sa tirade, Folie reprend les arguments d'Amour, mais en donne une orientation différente : oui, il a créé les amours de Jupiter, d'Enée et de Didon, mais c'est folie qui les a rendues célèbres en leur faisant faire des choses insensées, qui furent racontées par les plus grands auteurs : Ovide, Virgile, Boccace ; 9.11b.

en somme, Folie est à l'origine de la littérature, et Louise Labé se place dans ce sillage. Folie est donc indissociable d'Amour, ce que Mercure va prouver en reprenant les arguments d'Apollon. Il ne s'agit pourtant pas là d'un ressassement ou sens où Guy Dermerson peut l'entendre, mais bien un renouvellement. Apollon par exemple convoque l'exemple de Sémiramis (qui apparaît aussi dans les Élégies) pour montrer la grandeur d'une reine tandis que Mercure montre la folie d'une reine incestueuse. Mais il ne discrédite pas sa grandeur. Or la voix lyrique reprend la figure de la reine pour se qualifier elle-même, puisqu'elle se présente comme une guerrière dans la troisième élégie. La voix poétique présente alors l'ethos d'une femme forte, apte à vaincre les turpitudes de l'amour.

Si la parole de Louise Labé est bien lyrique, si elle lui sert bien à « se rappeler » avec elle-même, il n'en demeure pas moins que la poète brise cette musicalité afin de faire entendre une voix personnelle et originale. Sa poésie n'est donc pas qu'intime : son chant est profondément tourné vers les autres.

En effet, cette introspection à laquelle se livre la « parole lyrique » labéenne débouche sur une remise en cause du modèle pétrarquiste, qui ne concerne pas que la poète. Le thème de l'étrangement à soi est repris, mais profondément modifié par la voix lyrique. À cet égard, le vers 89 de la première élégie est significatif : « Ainsi Amour de toi t'a étran­gée », qui

montre bien que l'amante n'est qu'une victime. Le fait d'écrire ce constat permet à la poète de prendre du recul par rapport à ses souffrances, tout en mettant à distance le pétrarquisme dont les Oeuvres sont empreintes : dans la troisième élégie, la voix lyrique donne l'image d'une femme fougueuse et sensuelle, oubliant tout car touchée par l'Amour reprenant l'héritage pétrarquiste du giovenile errore :

« Ne veuillez point condamner ma simplicité,
Et erreur de ma folle jeunesse,
Si c'est erreur » (vers 5 à 7)

Cette mention, « si c'est erreur » vient ici remettre en question l'inscription dans le pétrarquisme, comme elle le fait par ailleurs dans le sonnet XXIII :

« Donques c'était le but de ta malice
De m'asservir sous ombre de service ? »

Ici, Labé opère un renversement qui est nécessaire parce que c'est une femme qui écrit : elle ne peut pas se replacer dans une perspective pétrarquienne héritée de l'amour courtois, dans laquelle l'homme est au service de la Dame. Puisque Louise Labé construit tout au long de ses Oeuvres l'image d'une voix féminine, l'énonciation change forcément. Elle ne peut pas se soumettre à l'amant et se mettre à son service. Il faut donc qu'elle renverse la perspective. Et c'est ce qu'elle fait dans ces vers tout en découvrant la nature réelle de l'amour de l'amant, qui est de l'asservir. Il y a donc bien ici une mise à distance de l'héritage pétrarquiste. D'une certaine manière, en procédant ainsi, on peut dire que Louise Labé « brise » la « régularité de la musique ». Ray Demerson dit que le poète « joue » avec ces dissonances, mais cela semble être plus qu'un simple jeu. 11/16

On peut dire avec le critique que Louise Labé « soumet son univers lyrique », mais pas à une simple alternance des contraires ni même à la seule action de « se souvenir » : elle soumet son univers lyrique à sa voix féminine, qui doit émerger au sein de puissantes voix masculines, à l'attention d'autres figures féminines.

En effet, dès l'ouverture des Oeuvres, Louise Labé choisit Clémence de Bourges comme protectrice. Dans sa « Dédicace à M.C.D.B.L. », qui est en réalité une épître dédicatoire, Louise Labé écrit, pour la seule fois, en son nom. Elle ne s'adresse pas toutfois qu'à sa protectrice, elle s'adresse également aux « Dames Lyonnaises ». De manière étonnante, Louise Labé ne donne jamais le nom complet de sa protectrice : c'est qu'elle ne recherche en réalité pas de protection - elle n'en a pas réellement besoin, puisqu'elle est suffisamment riche pour prêter de l'argent au roi. En revanche, son épître, seuil des œuvres, veut plutôt servir d'exemple que d'admonition. Et pourtant, Louise Labé profite de ce moment pour enjoindre les femmes à « laisser leurs quenouilles et leurs fuseaux » et à s'éduquer pour, de manière très curieuse « passer ou égaler les hommes » (on remarquera qu'on attendrait l'inverse). La poète évoque dans cette dédicace le plaisir que procurent la lecture et, surtout l'écriture, en particulier l'écriture de soi. Elle y affirme que relire ce que l'on a écrit est source de satisfaction. Il ne s'agit pas là d'une fierté, mais bien de « se raccorder avec soi-même » comme l'affirme Guy Demerson. Ce raccord avec elle-même la conduit à remettre en cause la notion de genre, cela très tôt dans l'histoire de la littérature : les femmes, pour elles, ne doivent pas être réductibles à leurs vêtements ou à leurs bijoux, mais bien à leur savoir, seule

Epreuve - Matière : 102 0775 Session : 2024

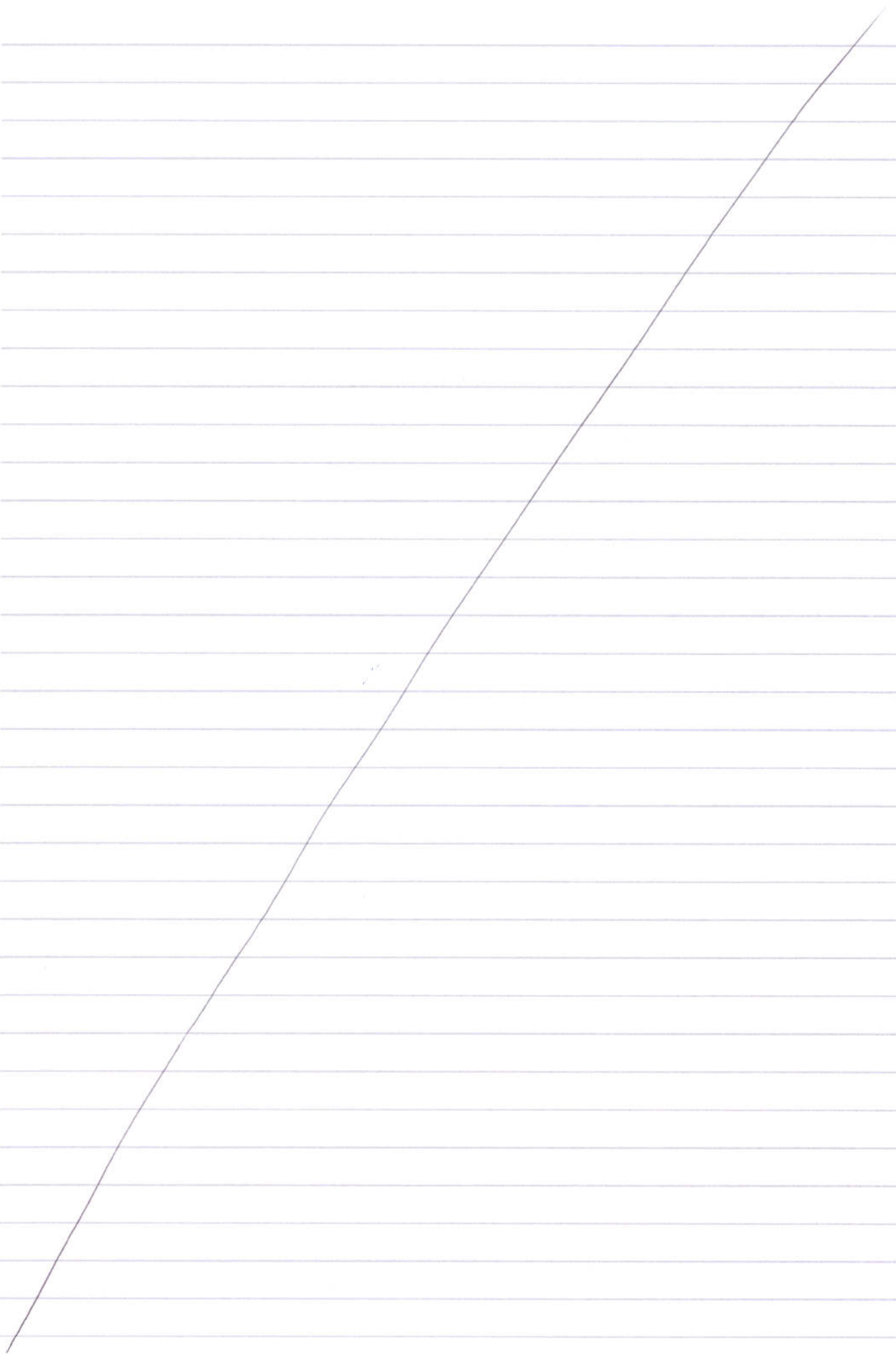
CONSIGNES

- Remplir soigneusement, sur CHAQUE feuillet officiel, la zone d'identification en MAJUSCULES.
- Remplir soigneusement le cadre relatif au concours OU à l'examen qui vous concerne.
- Ne pas signer la composition et ne pas y apporter de signe distinctif pouvant indiquer sa provenance.
- Rédiger avec un stylo à encre foncée (bleue ou noire) et ne pas utiliser de stylo plume à encre claire.
- N'effectuer aucun collage ou découpage de sujets ou de feuillet officiel.
- Numéroté chaque PAGE (cadre en bas à droite de la page) sur le nombre total de pages que comporte la copie (y compris les pages vierges).
- Placer les feuilles dans le bon sens et dans l'ordre de numérotation des pages.

chose que l'on ne peut pas leur prendre. Le début de l'épître est ancré dans une première personne assumée, puis s'opère un glissement vers le « nous » : cela montre bien qu'elle s'adresse aux dames. La poète les interpelle à plusieurs reprises, notamment dans les première et troisième élégies, ainsi que dans le dernier sonnet des Oeuvres. Il est d'ailleurs à noter qu'en voulant moderniser l'orthographe de l'édition au programme, les éditeurs se sont trouvés confrontés à un problème purement musical : il s'agit de la rime « lyonnaises / noises » qu'ils ont été obligés de conserver pour satisfaire l'œil à défaut de l'oreille. Il y a donc bien ressassement, mais aussi renouvellement car, entre la première interpellation et la dernière, la « parole lyrique » labéenne a été prononcée, et bien qu'elle affirme le contraire, elle a servi « plus d'admonition que d'exemple ».

En définitive, on peut convenir avec Guy Demerson que Louise Labé effectue un véritable travail musical portant sur 13/16

Ses Oeuvres, rapprochant le plus possible sa parole du lyrisme originel. Pourtant, elle n'opère pas ainsi que pour elle-même : ses entorses à la musicalité lui servant à faire entendre une voix féminine à laquelle elle donne du poids. Si elle semble ressasser certains motifs, musicaux ou non, elle les renouvelle en partie, ce qui lui permet de montrer une forme d'expérience. Elle n'a pour ambition que d'être un exemple à ne pas suivre pour ce qui concerne l'amour, mais à suivre pour ce qui concerne l'érudition et la pratique de l'écriture. Pourtant, la force de sa parole lyrique a fait d'elle l'un des étendards de la pensée féministe récente.



1.5116.

