Université Lumière Lyon 2
Humanités et Sciences Humaines
Faculté des Lettres, des Sciences du Langage et Arts
Langue et littérature françaises
Institut d'histoire de la pensée classique

Louise Labé ou la lyre humaniste : écriture « féminine », écriture féministe

Par Béatrice ALONSO

Thèse de doctorat de Lettres et arts
Dirigée par Michèle CLÉMENT
Présentée et soutenue publiquement le 9 Juin 2005

Devant un jury composé de : Michèle CLEMENT, Professeur à l'université Lyon 2 ; Christine PLANTE, Professeur à l'université Lyon 2 ; Jean-Claude ARNOULD, Professeur à l'université de Rouen ; Daniel MARTIN, Maitre de conférences à l'université Aix-Marseille 3 Eliane VIENNOT, Professeur à l'Université de Saint-Étienne

Table des matières

Introduction . . 1

Présentation . 2

Le contexte lyonnais . 4

Les *Euvres* et leurs éditions . 6

Problématique . . 8

Humanisme et lyrique . 8

Sexes et genres dans la langue : une norme . 11

Première partie : la question de l'« écriture féminine » . 25

I.1 : Féminités . 27

I.1.1 L'*Ordo Mundi,* une définition symbolique : . . 27

I.1.2 La femme en folie : une vision médicale de la « Féminité » . 43

I.1.3 Le sujet et l'objet, ou comment la tradition est masculine (une définition linguistique et politique de la « féminité ») : . . 57

I.2 : Tentative de définition de l'"écriture féminine" . . 76

I.2.1 Des caractéristiques de forme (le syntaxique et le stylistique) : . 76

I.2.2 Des caractéristiques de fond (le thématique) : . 108

I.2.3 Comment a-t-on abandonné le corps à Louise Labé ? . 131

Deuxième partie : traditions et émancipations . 149

II.1 : Les *Euvres*, une œuvre . . 152

II.1.1 : L'architecture des *Euvres* dans le contexte de la Renaissance . 153

II.1.2 : Les *personae* des *Euvres* . . 196

II.1.3 : le mythe L.L.L . . 221

II.2 La lyre humaniste . 246

II.2.1 Querelles et débats : un particularisme lyonnais . 246

II.2.2 De l'androgyne à l'anthropos. . . 273

II. 2. 3. De l'écriture contradictoire à la poétique apaisée . 295

Conclusion . 317

Bibliographie . . 325

Sources premières : . 325

Editions des Euvres : . . 325

Edition de référence : . . 327

Œuvres (Antiquité, M.A, Renaissance) : . 327

Autres œuvres : . . 332

Critique labéenne : . 332

Ouvrages : . . 332

Articles : . . 336

Critique littéraire et historique sur la Renaissance : . . 343

Critique générale : . . 348

Sexe et genre : . 349

Annexes . . 355

Introduction

« Si les intellectuels pouvaient contribuer un peu moins à relayer les forces sociales dominantes, ce ne serait déjà pas si mal ». [1]

Choisir ces propos de Pierre Bourdieu pour ouvrir une étude des *E uvres* de Louise Labé peut paraître anachronique ou, du moins, anticipé. Pourtant, il semble nécessaire que tout travail de recherche, quel que soit son objet, et ce dès son préambule, s'interroge sur son rôle dans la société. Cette interrogation vaut pour celui ou celle qui s'engage dans la défense et illustration d'une thèse. La domination, et le rapport de la production littéraire aux forces sociales dominantes, est au cœur de notre réflexion sur le corpus que nous avons choisi.

Travailler sur les *Euvres* de Labé, notamment en cherchant une alternative de réflexion au postulat d'écriture « féminine » qui est celui d'une partie de la critique, c'est s'engager dans une action tant littéraire que politique. Il ne s'agit pas ici d'entreprendre une révolte communautariste, mais de remettre en question l'ordre symbolique qui perdure, dans notre société, comme système d'oppression de certains groupes d'individus « différenciés ». Les femmes sont privées de statut et de capacité juridique au XVIème siècle. Or, la première pièce des *Euvres* de Louise Labé est précisément un texte en prose basé en grande partie sur une rhétorique judiciaire habilement maîtrisée. Comment ne pas souligner l'audace, voire la témérité, de Louise Labé, attestant et prenant acte, par son œuvre, d'une émancipation sociale et mentale qu'elle prétend, sans doute ironiquement, acquise : « Estant le tems venu, Madamoiselle, que les severes loix

[1] [1] ***Pierre BOURDIEU, entretien avec Sylvain Bourmeau in Les Inrockuptibles, avril 1997.***

Copyright ALONSO Béatrice et Université Lumière - Lyon 2 - 2005.Ce document est protégé

des hommes n'empeschent plus les femmes de s'appliquer aus sciences et disciplines… » [2] ?

L'ouvrage est remarquable par rapport à l'ensemble de la production de la première moitié du XVIème siècle. Que l'auteure en soit une femme joue un rôle prépondérant dans la fascination que le texte a exercé et exerce toujours sur la critique. La légende de Louise Labé a été tissée, au cours des siècles, dans les zones de mystère laissées vacantes par la biographie de l'auteure en l'absence de traces historiques. Le texte paraît une première fois en 1555 chez Jean de Tournes, à Lyon, puis une seconde fois, en 1556, chez le même éditeur, mais avec une mention importante : les œuvres sont présentées comme *revues et corrigees par ladite dame* [3]. « La dite dame », c'est *Louise Labé, lyonnaise*.

Présentation

L'existence, la date de naissance (qu'on situe approximativement entre 1515 et 1526) et même l'orthographe du nom de l'auteure des *Euvres* restent, aujourd'hui encore, énigmatiques. Madeleine Lazard [4] a récemment fait le point sur les connaissances en la matière, permettant de distinguer les faits avérés des fantasmes. Le nom de Labé serait celui de son père, cordier remarié qui aurait pris le nom de sa première épouse pour maintenir la clientèle de son florissant commerce. L'emploi du conditionnel est rendu obligatoire par l'indigence des sources, qui se limitent aux *Euvres* et au *Testament* – en considérant l'écart qui existe toujours entre la réalité et la mise en scène nécessaire à tout mythe personnel – ainsi qu'à quelques brefs témoignages de contemporains, souvent calomnieux, que l'on trouve dans l'édition produite par François Rigolot. Le père de Labé, probablement un négociant – pas simplement un artisan besogneux – était réputé à Lyon pour son commerce de cordes. Est-ce de là qu'elle fut nommée la « Belle Cordière » sous l'influence conjuguée du métier de son père puis de son mari, cordier lui aussi ? Pierre Charly, dit Labé, donne à sa fille un époux nommé Ennemond Perrin. L'auteure choisit ainsi son nom de plume dans l'héritage familial, un nom auquel elle tient au point de le faire figurer cinq fois dans la présentation de ses *Euvres*, sans compter les nombreuses reprises de l'expression *Louïze Labé Lionnoize*, et qui prend force de locution, dans le corpus des *Escriz* adjoint à sa propre production. Daniel Martin, qui a récemment montré la cohérence et la volonté architecturale des *Euvres* dans son étude de leur agencement [5], relève le caractère quasi obsessionnel de la répétition de ce nom dans l'ensemble du

[2] Louise LABÉ, *Œuvres complètes*, éd. François RIGOLOT, Paris, GF-Flammarion, 1986, p. 41.

[3] *Euvres de Louize Labe, lionnoize,* édition originale de 1555, publiée chez Ian de Tournes. Fonds Ancien de la Bibliothèque Municipale de Lyon (rés. 335 915) puis *Euvres de Louize Labe, lionnoize, revues et corrigees par ladite dame,* édition de 1556, publiée chez Ian de Tournes. Fonds Ancien de la Bibliothèque Municipale de Lyon (rés. 335 916).

[4] Madeleine LAZARD, *Louise Labé,* Paris, Fayard, 2004.

[5] Daniel MARTIN, *Signe(s) d'Amante, l'agencement des Euvres de Louïze Labé Lionnoize,* Paris, Champion, 1999.

 Copyright ALONSO Béatrice et Université Lumière - Lyon 2 - 2005.Ce document est protégé

paratexte, cette signature figurant en des points « stratégiques : page de titre, fin de l'épître dédicatoire, titre du *Débat de Folie et d'Amour*, fin des poèmes, titre du sonnet liminaire des *Escriz…* » [6] . D'où lui vient ce surnom de Belle-Cordière qui l'a tant poursuivie et la poursuit encore ? Il est troublant de noter que le plan scénographique de la ville de Lyon, conservé aux Archives Municipales et que l'on date généralement de 1550 [7] , atteste l'existence d'une rue *Belle-Cordière* : la rue *du Bourchanin*, qui prolongeait le pont du Rhône puis bifurquait dans l'actuelle rue *Belle-Cordière*, en direction de l'Hôtel-Dieu (alors Hôpital du Pont-du-Rhône), était à la fois parallèle au fleuve et à une impasse déjà alors nommée *Belle-Cordière*. En 1868, le plan Pointet, qui recense les propriétaires des parcelles de ce quartier de la fin du XIVème siècle jusqu'au XVIIIème siècle, donne le nom de rue *Impériale* à ce court passage bientôt englobé dans l'actuelle rue de la République. Cela semble signifier qu'il existait une rue longeant la propriété des Perrin-Labé (sur le plan Pointet, Ennemond Perrin est désigné comme propriétaire d'une parcelle attribuée aux Labé en 1528, date qui atteste de l'écart d'âge existant probablement entre l'auteure et son époux), dont l'entrée se situait, et se situe toujours, au 28 de l'actuelle rue *Confort* (alors rue *Notre-Dame de Confort*). Cette petite rue portait le nom de *Belle-Cordière*. L'actuelle rue *Belle-Cordière*, nommée ainsi sur le plan Pointet de 1868, était l'ancienne rue *Bourchanin*, perpendiculaire à la rue *Confort*. L'impasse a-t-elle porté ce nom pour l'auteure, hypothèse improbable, ou l'auteure fut-elle surnommée ainsi pour la proximité de la ruelle ?

La formation de Labé et la façon dont elle a pu acquérir un savoir et une culture, tout en étant une bourgeoise aisée mais issue d'un milieu probablement illettré, sont elles aussi un mystère qui se prête aux plus incroyables hypothèses. En plus de la maîtrise de la prosodie et de la rhétorique françaises, on peut estimer qu'elle connaît certainement l'italien, puisqu'elle ouvre son recueil (sonnet I) dans la langue de Pétrarque, ainsi que des notions de latin, qui lui permettent un accès aux textes philosophiques et poétiques de référence de la Renaissance européenne. Elle semble avoir profité des toutes nouvelles théories sur l'éducation des enfants – celles de Rabelais et d'Erasme – et de ce que Montaigne appellera plus tard la « culture du corps », mais cette hypothèse demeure invérifiable. Devons-nous cependant nous fier à l'*Epistre Dédicatoire* en forme de manifeste ou à la troisième élégie qui se présente comme une autobiographie fictive à la manière des *Héroïdes* ovidiennes ? Nous ne pouvons suivre les allégations de Karine Berriot [8] qui affirme non seulement que Pierre Charly, le père de Labé, aurait été l'un des fondateurs du Collège de la Trinité, mais encore que ce collège aurait été mixte et aurait pu accueillir la poète. Le règlement du collège, rédigé par Barthélemy Aneau [9] , insiste

[6] *Ibid.,* p. 45.

[7] Voir, pour ces plans scénographiques, le travail effectué par Luc VAN BRABANT, in *Les Baisers littéraires et le salon de Dame Louïze Labé*, Coxyde (Belgique), édition de la Belle Sans Sy, 1968, pp. 9 à 36 .

[8] *Ibid.,* p. 42.

[9] Barthélemy ANEAU, *Formulaire et institution du collège de la Trinité de Lyon,* daté du 4 mai 1540, in Brigitte BIOT, *Barthélemy Aneau, régent de la Renaissance lyonnaise,* Annexe, p. 460.

en vertu de la loi du droit d'auteur.

lourdement sur l'interdit fait aux femmes de pénétrer dans l'enceinte de la Trinité : « *N'y aura poinct de femmes, car c'est une peste en ung colliege* ». Est-ce alors Antoine Fumée, humaniste qui signe probablement de ses initiales le vingt-troisième texte des *Escriz,* qui joua un rôle de mentor auprès d'une jeune fille que le contexte lyonnais lui aurait permis de croiser et dont il aurait perçu les qualités intellectuelles, comme il est écrit au dernier tercet de cette pièce d'hommage adjointe aux *Euvres* ? La ville de Lyon semble receler le secret de l'énigmatique formation intellectuelle labéenne. L'auteure marque, dès le titre de son œuvre, son attachement à sa ville.

Le contexte lyonnais

Alors que les poètes de la Pléiade élaborent une *Deffense et Illustration de la Langue Française*, que François Ier puis Henri II posent les bases d'une construction nationale et d'un pouvoir centralisateur, la ville de Lyon semble marginale. Elle cultive un certain cosmopolitisme, les imprimeurs allemands n'hésitant pas à s'installer rue *Mercière* ; pour leur part, les banquiers italiens ou même les exilés des grandes villes transalpines investissent de leur langue et de leur culture toute la Presqu'île lyonnaise. « Pour avoir été le premier point d'ancrage, en France, de la république toscane, Lyon mérita justement le surnom de *Florence françoise* » [10] . Lyon est, de fait, une ville prospère et dynamique, au confluent de deux voies navigables importantes, Saône et Rhône, qui permettent la circulation des biens, des personnes et des idées, venues d'Italie, des Pays germaniques et même d'Espagne. La ville jouit aussi d'une situation géographique particulière : elle possède un des rares ponts sur le Rhône et sert de ville frontière (à péage) entre la France et l'Italie, voire l'Europe orientale. Quatre grandes foires annuelles de quinze jours chacune et les fréquents passages de la cour royale assurent d'ailleurs son prestige et favorisent son expansion économique. Dans le quartier du Change, par exemple, on trouve des banquiers italiens influents comme le célèbre Thomas Guadagni, florentin exilé, banquier de François Ier, plus connu sous le nom de Gadagne [11] .

Les relations que l'auteure noue dans la ville à la faveur de l'impression et de la publication de ses *E uvres* jouent un rôle prépondérant dans le caractère « humaniste » de sa poétique. Par sa richesse économique, Lyon est une ville où les classes sociales sont sans doute moins étanches qu'ailleurs. Elle ne subit la pression d'aucune Sorbonne, d'aucune censure. Si Paris s'affirme alors comme le centre vital d'une monarchie de plus en plus forte et unifiée, la ville de Labé demeure encore le terreau fertile d'une création presque sans contrainte. Au cœur d'une large effervescence intellectuelle, Lyon est un pôle éditorial actif – voire *activiste*, dans le sens anglais du terme – où sont publiées depuis le début du siècle diverses traductions, comme les *Azolani* de Pietro Bembo en 1552,traduits par Jean Martin, ou les *Dames de Renom* de Boccace, traduites en français, en 1551, tous deux imprimés chez Roville [12] . Des ouvrages plus récents y sont aussi mis

[10] Karine BERRIOT, *Louise Labé, la Belle Rebelle, op. cit.,* p. 25.

[11] *Ibid.,* p. 47.

en vertu de la loi du droit d'auteur.

sous presse :

- les *Opere Toscane* de Luigi Alamanni, publiés en 1532-1533 chez Gryphe,
- le *Pantagruel* de François Rabelais en 1532 chez Claude Nourry et le *Gargantua* en 1535 chez François Juste,
- *Les Contes Amoureux* de Jeanne Flore vers 1540,
- l'*Éloge de la Folie* d'Erasme, parue chez Sébastien Gryphe en 1528,
- *Il Cortegiano* de Baldesar Castiglione, publié dès 1538, puis de nouveau en 1550, chez Roville,
- *L'Art poétique, L'Amour des amours,* de Jacques Peletier du Mans, chez Tournes, en 1555, mais aussi l'*Algèbre,* chez le même éditeur, un an auparavant,
- *Solitaire second ou prose de la musique,* de Pontus de Tyard, ainsi que les *Erreurs amoureuses* en 1555, chez Tournes, dont on connaissait déjà une édition de 1549.

Place forte européenne de l'imprimerie (Dolet s'y est installé en 1534 pour travailler chez Gryphe), Lyon se présente, à l'image de Florence, comme le « creuset du monde moderne » [13]. Le livre constitue un outil puissant de promotion des idées, notamment en faveur des femmes, comme l'atteste la publication de la *Nef des dames vertueuses* de Symphorien Champier en 1503 chez Jacques Arnoullet à Lyon, la même année que celle du *Trésor de la cité des dames de degré et de tous estatz* de Christine de Pisan, à Paris, chez Lenoir. La chronologie des écrits féminins est signifiante. Eliane Viennot, s'appuyant sur les travaux de William Kemp, en a montré l'importance : « Entre 1488, où parut (sous l'anonymat) l'*Art de Chevalerie* de Christine de Pizan, jusqu'au début des années 1530, vingt des vingt-deux ouvrages d'autrices publiées en France étaient l'œuvre de mortes et/ou de saintes (Christine, Proba Falconia, Hildegarde de Bingen, Elisabeth de Schönau, la Pseudo Brigitte de Suède…). Les deux autres étaient des princesses : Marguerite d'Autriche et Anne de France. L'impulsion décisive fut donnée par une troisième, Marguerite de Navarre, qui commença de publier à partir de 1531 et ne cessa plus ensuite. Entre cette date et 1555, l'année où Louise Labé fit imprimer ses *Œuvres,* elles furent onze écrivaines, toutes vivantes à l'exception de Pernette Du Guillet… » [14].

Lyon est donc une ville humaniste où se côtoient poètes, réformateurs, et écrivains. Labé a peut-être rencontré Pontus de Tyard, Clément Marot, Jacques Peletier du Mans, Olivier de Magny, Antoine Du Moulin, Charles Fontaine, Maurice Scève, Barthélemy Aneau ou encore Antoine Héroët, tous penseurs, linguistes, traducteurs, formés à la

[12] Henri et Julien BAUDRIER, *Bibliographie lyonnaise,* Genève, Slatkine, 1999.

[13] *Ibid.,* p. 18.

[14] Eliane VIENNOT, « La diffusion du féminisme au temps de Louise Labé », in *Louise Labé 2005,* études réunies par Béatrice ALONSO et Eliane VIENNOT, Collection l'*Ecole du genre,* Publications de l'Université de Saint-Etienne, 2004, p. 33. L'article de William KEMP dont il est fait mention est « Textes composés ou traduits par des femmes et imprimés en France avant 1550 : bibliographie des imprimés féminins (1488-1549) » in *L'Ecriture des femmes à la Renaissance française,* numéro spécial de *Littératures,* 18, Montréal, McGill, 1988, pp. 151-200.

Copyright ALONSO Béatrice et Université Lumière - Lyon 2 - 2005.Ce document est protégé

culture humaniste et aux débats d'idées.

Les *Euvres* et leurs éditions

Les *Eu vres* sont un ensemble hétérogène à la structure complexe. Une *Epistre Dedicatoire*, un *Débat*, trois *Elégies* et vingt-quatre *Sonnets* les composent, auxquels s'ajoutent un *Privilege* et vingt-quatre autres pièces poétiques, les *Escriz*, *Hommages* de quelques poètes – lyonnais ou non – à l'auteure. Il est nécessaire de reprendre pas à pas l'architecture de l'œuvre de Labé pour en cerner l'objectif. Daniel Martin a mis à jour l'« architecture secrète du volume » et les « procédés qui ont permis de faire de chacune des parties, de chaque *discours* du *Débat de Folie et d'Amour*, de chaque pièce poétique, autant d'éléments contribuant à l'unité de l'ensemble et prenant sens par rapport à cet ensemble et à ses parties constitutives » [15] . Ces *Euvres,* publiées une première fois en 1555, ont été *revues et corrigees par ladite Dame*, en 1556, chez Jean de Tournes et rien ne semble avoir été laissé au hasard par la poète. L'« aspect hétérogène qu'offre de prime abord le volume » [16] est désavoué par le nombre incroyable d'échos des pièces les unes par rapport aux autres, de la prose à la poésie, de l'épître à l'*Hommage*, et par les sutures que la poète a pris soin de faire entre les différentes parties de son œuvre. L'auteure s'inscrit ainsi dans une démarche raisonnée de production artistique, en rapport avec une époque où l'hétérogénéité esthétique ne s'oppose pas à l'affirmation d'une unité poétique – les œuvres de Jérôme Bosch ou d'Arcimboldo l'attestent. Demandant à son lecteur une approche tout d'abord naïve de sa production, Labé incite à la quête du secret des *Euvres.* Il est donc nécessaire de réhistoriciser sa production, en tenant compte de son intégralité structurée, ainsi que de l'intertexte renaissant qui s'y développe.

Toute la légende, toutes les hypothèses, toutes les théories biographiques de la critique labéenne tiennent peut-être au verbe majoritaire utilisé au sonnet XVIII, ce verbe *baiser*, répété de manière insistante au premier vers :

Baise m'encor, rebaise moy et baise… [17]

Ce n'est pas tant le caractère discrètement impudique du terme qui a pu gêner mais l'expression, par une femme, de la sensualité amoureuse. Louise Labé a longtemps été davantage considérée comme une courtisane que comme une auteure. Cela vient sans doute du *Philosophe de Court,* de Philibert de Vienne, cité par Daniel Martin [18] , qui évoque le premier, en 1547, une « Cordière de Lyon » que le critique identifie à Labé. Le

[15] Daniel MARTIN, *Signe(s) d'Amante, op. cit.,* p. 11.

[16] *Ibid*.

[17] ***Louise LABÉ, Œuvres complètes, op. cit., p. 131.***

[18] Daniel MARTIN, *Signe(s) d'Amante, op. cit.,* p. 16, citant l'édition critique de l'ouvrage de Philibert de Vienne, établie par P. M. SMITH, Genève, 1990, p. 138.

Copyright ALONSO Béatrice et Université Lumière - Lyon 2 - 2005.Ce document est protégé

texte ne fait pas mention de l'activité littéraire de l'auteure des *Euvres* mais de sa qualité de « courtisane honnête », c'est-à-dire de femme qui reçoit chez elle des hommes. Il n'est donc pas dit que Labé soit une « putain », pour employer le terme utilisé par Philibert de Vienne, mais le « soupçon de vénalité trouble la définition » [19], même italienne, de cette appellation de *cortegiana honesta.*

Le terme de courtisane mérite d'être commenté : l'auteure lyonnaise suit probablement l'exemple des Italiennes qui, comme celles présentées dans le Cortegiano de Castiglione, voient dans l'art de cour un modèle de promotion sociale, notamment des femmes. Mais, « l'aventure littéraire n'était pas sans danger pour une femme » [20], d'autant plus si elle tenait un discours féministe en se servant de toutes les formes d'expression que lui permettait l'humanisme renaissant [21].

Nous avons choisi de reconsidérer les Euvres de Louise Labé dans leur intégralité à partir de la version qu'elle en a elle-même donnée en 1556 chez Jean de Tournes, à Lyon : Euvres revues et corrigees par ladite dame. Nous travaillons conjointement sur cette édition originale et sur celle présentée par François Rigolot [22]. Nous devons dès lors nous interroger sur la relecture corrective des Euvres par leur auteure. Louise Labé a-t-elle relu et corrigé sa première édition, ce qui laisse supposer une certaine maîtrise de sa part et une grande confiance accordée par son imprimeur ? Jacques Peletier du Mans, alors correcteur chez Tournes, l'a-t-il aidée ? On peut en tout cas considérer que l'auteure Louise Labé est très investie par rapport à une œuvre pour laquelle elle obtient, en son nom propre, le privilège du roi. Les vingt-quatre poèmes qui viennent clore les Euvres, sous le titre d'Escriz de divers poètes à la louenge de Louize Labé Lionnoize, ont indéniablement un rôle à jouer dans la réception de l'œuvre et dans l'orientation que Labé a voulu lui donner. Les éditions d'Enzo Giudici [23] et de Françoise Charpentier [24] présentent au contraire quelques inconvénients, dont le choix de ne pas avoir retenu les Escriz que Labé fait figurer dans son recueil. L'édition de Françoise Charpentier a réuni dans un seul ouvrage les œuvres de Labé et de Pernette Du Guillet – et y a adjoint des Blasons –, associant deux poètes qui n'ont guère d'autres points communs que d'être des femmes lyonnaises, et c'est dans ce cadre qu'est justifié le rapprochement éditorial.

Notre parti pris sur les *E uvres*, objet poétique, sera politique. Les différentes

[19] *Ibid*. Martin cite ici l'ouvrage de E. BERRIOT-SALVADORE, *Les Femmes dans la société française de la Renaissance,* Genève, Droz, 1990, p. 453.

[20] *Ibid.,* p. 14.

[21] Voir pour cela Daniel MARTIN, *Louise Labé, Débat de Folie et d'Amour, Elégies, Sonnets,* Clefs-concours, Lettres XVIème, Paris, Atlande, 2004.

[22] Louise LABÉ, *Œuvres complètes , op. cit*. Nous renvoyons à la note de François RIGOLOT à propos de l'établissement du texte, p. 29.

[23] Louise LABÉ, *Œuvres Complètes,* édition Enzo GIUDICI, Genève, Droz, 1981.

[24] Louise LABÉ, *Œuvres Poétiques*, édition Françoise CHARPENTIER, Paris, NRF-Poésie Gallimard, 1983.

en vertu de la loi du droit d'auteur.

positions critiques sur l'œuvre de Labé ne peuvent être tenues pour absolument satisfaisantes de ce point de vue. Elles n'ont sans doute pas pris la « mesure du monde » des *Euvres,* c'est-à-dire la dimension renaissante de cette production et de son implication politique.

Problématique

Dès lors le sujet de notre étude est double : il s'agit d'une part d'opposer le féminisme des textes au postulat d'écriture féminine dont on les a trop souvent affublées ; d'autre part de s'interroger sur la poétique développée dans les *Euvres,* en tant qu'ensemble de principes créateurs reconnaissables, au travers de l'observation de l'utilisation humaniste que Louise Labé fait de la lyrique. Notre étude des *Euvres* s'articule autour de la manière dont se met en place, dans l'ensemble de la production de Louise Labé, un processus d'intégration et de revendication de l'Humanisme renaissant, ou comment les *Euvres* développent une lyrique humaniste, affirmation d'une politique et d'une poétique.

L'ouvrage, du fait même peut-être du mélange volontaire des « genres » et des formes d'expression littéraire, « totalité saisie dans la pluralité de ses constituants » [25], développe un humanisme propre à leur auteure en ce qu'il révèle de sa part un véritable projet à la fois poétique (notamment par la mise sur le même plan de la prose et des vers) et politique. Les *Euvres* sont un projet humaniste, un discours féministe, tenu le plus souvent au féminin, et non pas une expression de la « féminité ». Nous tenterons dans notre étude de ne pas « relayer les forces sociales dominantes », en tenant compte par exemple des schémas intégrés dénoncés par Bourdieu [26], et affirmant par là la nécessité absolue d'un travail de fond qui secoue un peu les institutions contribuant à éterniser la subordination des femmes et de leurs écrits dans l'histoire de la littérature. Si la littérature peut changer le monde, s'impliquer et s'appliquer à débattre dans la *polis*, la critique littéraire, dans une perspective interdisciplinaire en accord avec le sujet choisi, ne doit-elle pas s'inscrire, pour servir la société, dans une interrogation des normes et de l'ordre établi ?

Humanisme et lyrique

Il peut paraître contradictoire d'associer lyrisme et humanisme. L'humanisme désigne le mouvement artistique, littéraire, social et philosophique, caractéristique de la Renaissance, qui se développe à partir du règne de François Ier et qui place l'humain au centre de toutes les préoccupations. Au XVIème siècle, le mot n'existe pas, même si des

[25] *Ibid.,* p. 24.

[26] Pierre BOURDIEU, *La Domination masculine,* Paris, Le Seuil, 1998.

en vertu de la loi du droit d'auteur.

expressions latines, usuelles chez Cicéron et Quintilien, utilisent les termes de *studia humanitatis* ou encore de *literae humaniores,* qui renvoient aux actuelles *sciences humaines* et *humanités.* Les cinq matières dites *humanités* étaient l'éthique, la poétique, l'histoire, la rhétorique et la grammaire [27] . Les penseurs du XVIème siècle ont clairement le sentiment d'appartenir à une « renaissance » de l'esprit et de la philosophie, mais une renaissance toujours paradoxale, nourrissant des théories nombreuses et variées, parfois contradictoires. C'est une époque de quête, d'interrogation, de mise en doute et d'invention. Pour les penseurs de l'époque, il est nécessaire de revenir aux modèles antiques tant pour les sciences que pour l'art. L'humanisme est ainsi une sorte d'idéal auquel tendent les érudits de la Renaissance, plaçant l'homme au centre de la société humaine et de l'univers. Il est difficile à ce courant de pensée de prendre en considération les femmes, même si de nombreux débats agitent la société du XVIème siècle à propos de leur éducation, de leurs mœurs et de leur esprit. Bien que les réflexions sur l'éducation des femmes pullulent, c'est avant tout l'homme qui est considéré, comme genre social et individu politique, au centre de toutes les préoccupations philosophiques. L'éducation des femmes n'est souvent envisagée que par rapport à cet homme – *ecce homo* – dés-humanisé en fait puisque amputé de sa moitié femelle. L'humanisme cherche ainsi un modèle de société terrestre heureuse, de société idéale, pour dépasser des rapports de sexes marqués par l'*Ordo Mundi* : la bi-polarisation de la société oppose le haut et le bas, la droite et la gauche, le bien et le mal, le mâle et la femelle, le masculin et le féminin, l'Agapé et l'Eros, et bien d'autres couples encore, comme l'Amour et la Folie, mais demeure toujours une « norme naturelle », l'homme. L'humanisme labéen, pour sa part, se distingue de l'humanisme en ce qu'il est celui d'une exploitation de la philosophie renaissante au profit d'un projet féministe.

Nous entendons par *lyrique* la poésie lyrique, c'est-à-dire celle destinée à être chantée, appartenant à la tradition antique, étymologiquement issue de la *lyre,* instrument de musique d'Apollon, d'Orphée, de Sappho ou d'Amphion, personnages que l'on retrouve dans les *Euvres,* explicitement ou implicitement. Le *lyrisme* est le ton adopté généralement dans la poésie lyrique. En rapport étroit avec l'idée de musique et de chant, on a tendance à considérer que seul-e-s les *Elégies* et les *Sonnets* des *Euvres* de Louise Labé sont lyriques, appartiennent au lyrisme, puisqu'ils/elles sont les seules pièces versifié-e-s de cet ensemble hétérogène. Cependant, l'hétérogénéité apparente est remise en question par le système d'échos et d'interférences constant-e-s entre la prose et les vers des *Euvres.* Par conséquent, notre travail montrera que la production labéenne est composée à la fois d'une poésie pétrie d'humanisme et d'une prose qui résonne poétiquement. Il aurait été plus simple d'évoquer les thématiques humanistes dans l'*Epistre Dédicatoire* et surtout le *Débat,* et la poéticité uniquement dans les *Elégies* et les *Sonnets,* mais considérant les *Euvres* comme un tout – et comme un tout qui fonctionne sur la réconciliation de ce qui est généralement opposé –, comme une toile, un tissu, dont les pièces se parlent, communiquent, se répondent, nous pouvons conjointement envisager l'humanisme des vers et la poéticité de la prose des *Euvres* de Louise Labé.

L'effervescence émancipatrice de l'humanisme se fait donc, paradoxalement, au cœur d'une époque en quête de norme. La Renaissance française, notamment

[27] Peter BURKE, *La Renaissance européenne,* Paris, Le Seuil, 2000, p. 42.

Copyright ALONSO Béatrice et Université Lumière - Lyon 2 - 2005.Ce document est protégé

linguistiquement, développe l'idée d'une unité nationale. « A l'époque de François Ier et de Charles Quint un nouveau type de grand état centralisateur prend forme tandis que l'idéal italien de la cité-principauté est en déclin » [28] . L'Italie veut trouver une langue nationale unitaire, non seulement parlée mais écrite, sous l'influence de Boccace, Dante et Pétrarque, ou encore du *Courtisan* de Castiglione – même si ces textes sont alors plutôt contradictoires –. A l'époque des *Euvres*, le français est en train de se fixer, de fixer une norme linguistique, grammaticale et orthographique, mais aussi poétique (comme la réaffirmation de l'alternance des rimes féminines et masculines), prosodique et rhétorique. Telle est l'origine du projet de la *Deffense et Illustration de la Langue Française* : la modernité linguistique doit coïncider avec le sentiment d'une appartenance « nationale ». Au XVIème siècle, les questions orthographiques et grammaticales deviennent ainsi aussi importantes que les interrogations politiques. En 1530, François Ier fonde le Collège Royal (futur Collège de France) où sont enseignées les langues latine, grecque et hébraïque ainsi que la philosophie et les mathématiques. La volonté du roi est de souder la France autour de sa langue. La place du royaume de France en Europe, et la place des régions au sein de ce royaume, motivent également penseurs, linguistes et poètes. Le succès de l'imprimerie permet de déterminer une norme d'usage de la langue écrite et fait débattre les hellénistes érudits, comme Robert Estienne, et les tenants d'une simplification orthographique, comme Jacques Peletier du Mans. Fixer, c'est bien entendu normaliser. Les auteurs veulent, en outre, rompre avec la scolastique médiévale et revenir aux Anciens, à la culture gréco-latine. Les jeunes gens de la Pléiade ont pour projet « patriotique » de concurrencer les auteurs grecs et latins, mais aussi les modernes italiens. Pour les poètes de la Pléiade, il s'agit d'unifier le royaume de France autour de sa langue. Du Bellay [29] , par sa *Deffense et Illustration de la Langue Française* de 1549, fait évidemment écho à la décision prise par François Ier d'imposer la langue française dans tous les textes officiels (Edit de Villers-Cotterêts, 1539). Comment Louise Labé se situe-telle dans ce débat ? Elle ouvre son *canzoniere* sur un sonnet en italien : c'est déjà une manière d'affirmer une identité particulière – lyonnaise et influencée par l'Italie –. Adhère-t-elle à la norme Du Bellay ? Elle rédige une *Epistre Dédicatoire* aux accents féministes, percevant que l'humanisme peut servir l'émancipation des femmes de son temps, s'engageant ainsi dès le début de son œuvre dans un projet politique qui n'est pas sans rapport avec la volonté normalisatrice de la *Deffense et Illustration de la Langue Françoise*.

Le premier humanisme, enclin au paradoxe et à la contradiction, semble être celui auquel adhère l'œuvre labéenne. Il s'agit, comme dans les œuvres d'Erasme et de Rabelais ou dans les tableaux de Jérôme Bosch, Dürer ou Brueghel, de réconcilier l'humain avec lui-même, donc avec sa part d'excès et de folie possible. La Folie, force motrice alliant les traditions savantes et populaires, joue un rôle important dans la philosophie humaniste : les ouvrages de Sébastien Brant (*La Nef des Fous*) et de Josse Bade (*La Nef des Fols*) ainsi que l'*Eloge de la Folie* d'Erasme en 1509, attestent de la place qu'on lui donne dans la conscience de la Renaissance. Il s'agit de réconcilier

[28] Italo CALVINO cité par Karine BERRIOT, *Louise Labé, la Belle Rebelle, op. cit.,* p. 55.

[29] Joachim DU BELLAY, *Deffense et Illustration de la Langue Française* in *Les Regrets*. NRF-Poésie Gallimard, Paris, 1967.

 Copyright ALONSO Béatrice et Université Lumière - Lyon 2 - 2005.Ce document est protégé

l'homme avec sa part d'ombre, en démontrant que la folie fait partie intégrante de son être. La force populaire et carnavalesque de Folie se retrouve chez Rabelais et Marot, dans les débordements de leurs propos, dans une « harmonieuse fusion des courants savants et populaires propre à assurer l'essor et le renouvellement d'une langue, d'une littérature et du génie que celles-ci véhiculent à travers le temps » [30]. « Personnification de la langue vulgaire triomphant en France au milieu du siècle » [31], le personnage de Folie, tel qu'il existe dans le *Débat de Folie et d'Amour,* est donc peut-être le symbole de l'alliance des contraires réalisée par une écriture protéiforme humaniste, celle de Louise Labé. « Les poètes de la Renaissance entretiennent un rapport complexe et humoristique à leurs productions (...), jouant avec les doubles voire les triples sens » [32] ; la Folie entre souvent dans ce jeu de brouillage prosodique, de paradoxe linguistique, étant obstinément liée à toutes les expériences majeures de la Renaissance, comme l'explique Foucault [33]. Contexte particulier que le climat humaniste, « splendide carnaval du verbe que fut la Renaissance lyonnaise » [34], bouillon de culture philosophique du XVIème siècle, à la fois curieux, prodigue et multiple, échappant par-là même à toute tentative de simplification et peut-être même de définition ! Les auteurs du XVIème siècle ont, pour la plupart, ceci en commun que la création et la critique, ou la glose, de leur propre production, peuvent s'accorder dans leurs œuvres. Les productions littéraires de la Renaissance, qu'elles soient en vers ou en prose, font intervenir plusieurs « strates » ou possibilités de lecture, se nourrissant d'elles-mêmes, se commentant, se contredisant parfois, et entretenant un rapport étroit à la glose. Les humanistes jouent de l'ironie et du paradoxe, ne se contentent jamais d'un seul niveau de lecture mais donnent à leurs œuvres une richesse diverse et multiple, à l'image de la *Cornu Copia* [35]. « Les humanistes nous ont enseigné (…) que la vraie gravité s'éclaire toujours d'une ironie mariée d'indulgence », relève Karine Berriot [36].

Sexes et genres dans la langue : une norme

[30] Karine BERRIOT, *Louise Labé, la Belle Rebelle, op. cit.,* p. 16.

[31] *Ibid.,* p. 30.

[32] *Ibid. ,* pp. 18 et 19.

[33] Michel FOUCAULT, *Histoire de la Folie à l'Age Classique*, Paris, Gallimard, 1956.

[34] Karine BERRIOT, *Louise Labé, la Belle Rebelle, op. cit.,* p. 9.

[35] Voir pour cela l'ouvrage de Terence CAVE, *The Cornucopian texte : problems of writing in French Renaissance*, Oxford, Clarendon Press, 1979.

[36] Karine BERRIOT, *Louise Labé, la Belle Rebelle*, *op. cit.,* p. 9.

en vertu de la loi du droit d'auteur.

Louise Labé parle une langue normée. Nous en sommes tou-te-s réduit-e-s à utiliser les mots des autres : nous ne créons pas notre propre langage à mesure que nous parlons, nous ne parlons pas non plus selon des critères innés d'espèce ou de sexe. Nous parlons la langue normée et normative de notre société, une langue construite. « La langue ne connaît que sa logique propre. Les irrégularités, les dissymétries, les anomalies y foisonnent, sans mettre en cause pour autant son caractère systématique » [37] . La langue est un réseau de règles et de normes auxquelles nous obéissons la plupart du temps sans réfléchir, comme l'atteste la *Leçon* de Barthes : l'« objet en quoi s'inscrit le pouvoir, de toute éternité humaine, c'est : le langage – ou pour être plus précis son expression obligée, la langue. Le langage est une législation, la langue en est le code » [38] . Mettre en évidence le sexisme de la langue française est un devoir critique. Elle impose en effet de choisir entre le masculin et le féminin, et ne connaît pas de neutre alors qu'elle pourrait utiliser certains mots épicènes pour faire reculer la domination masculine. Il suffit d'ouvrir un dictionnaire pour constater qu'en français les genres grammaticaux sont confondus avec les genres sociaux qui déterminent les comportements des sexes par rapport à la norme. La langue apparaît comme une arme, l'arme du pouvoir et de la domination. Elle « implique une relation fatale d'aliénation. Parler (...) c'est assujettir : toute la langue est une rection généralisée. La langue (…) n'est ni réactionnaire ni progressiste, elle est tout simplement : fasciste ; car le fascisme, ce n'est pas d'empêcher de dire, c'est d'obliger à dire » [39] .

Si, pour Mikhaël Bakhtine, « un langage est une vision du monde » [40] , que dire d'une langue qui définit la *femme* comme la « femelle de l'homme », marquant ainsi le mâle comme référent de l'espèce ? Tous les dictionnaires, « le *Grand Robert*, le *Grand Larousse*, le *TLF*, en particulier, lui consacrent des rubriques très importantes, de plusieurs pages en général. Il est utile de citer et de définir les mots composés à partir de *femme* : *femme-enfant, femme-objet, femme de ménage, femme de charge, femme d'intérieur, femme au foyer,* etc… (on peut noter au passage qu'aucun de ces mots n'a de correspondant masculin), mais pour l'essentiel, les dictionnaires remplissent l'article *femme* avec des citations et des renvois associatifs. Plutôt que le sens d'un mot courant et connu de tous, les dictionnaires nous renseignent sur les *connotations* qui s'y rattachent, sur les *associations* d'idées qu'il provoque » [41] . Que dire d'une Académie qui donne comme exemples aux entrées d'*homme* et de *femme*, « homme de loi » et « femme de mauvaise vie » ? De toute évidence, l'image « qui se dégage à la lecture d'un article de dictionnaire consacré au mot *femme* est extraordinairement négative. On sort manifestement du cadre d'un "dictionnaire de langue" pour entrer dans l'idéologie » [42] . La

[37] Marina YAGUELLO, *Le Sexe des mots,* Paris, Belfond, 1989,p. 11.

[38] Roland BARTHES, *Leçon,* Paris, Le Seuil, 1978, p. 12.

[39] *Ibid.,* pp. 13 et 14.

[40] Mikhaël BAKHTINE, *Esthétique et théorie du roman,*Paris, Gallimard, Bibliothèque des Idées, 2001.

[41] Marina YAGUELLO, *Le Sexe des mots, op. cit.,* pp. 76 et 77.

en vertu de la loi du droit d'auteur.

définition du substantif *femme* dans le dictionnaire est révélatrice du statut des femmes dans la société humaine. Ce n'est pas seulement au sein de l'unité la plus évidente de la domination des hommes sur les femmes, l'unité domestique, que réside le principe de perpétuation de la subordination mais aussi dans la langue et dans les instances sociales tels « l'Ecole ou l'Etat, lieux d'élaboration et d'imposition de principes de domination » [43]. On traduit le latin « *omni homines* » le plus souvent par « tous les hommes » [44]. On relève le même phénomène dans la traduction française de l'anglais « *Human Rights* » ou de l'espagnol « *Derechos Humanos* » par « les Droits de l'*Homme* ». On nous objectera aisément, comme le fait la *doxa,* que le substantif porte une majuscule, ce qui lui confère un statut de neutre. L'argument pourrait être défendable s'il existait effectivement un neutre en français ou si le mot « humain », présent dans tous les dictionnaires, ne figurait pas dans notre langue. « Du cognitif, il y en a partout, dans le quotidien comme dans le socio-politique, qui trame ce quotidien » [45]. Il y a, dès qu'on interroge les mythes ou les images réglant les rapports entre intellectualité et sexualité, entre sexe et ordre des savoirs, une vision mythique des femmes, que l'on retrouve sous le terme La Femme. On parle de manière identique de l'Homme et de l'homme (le viril, le fort, le dominant…). Que penser de l'Homme comme genre commun aux deux sexes ? Il serait aisé d'utiliser le terme *personne*, féminin générique, pour désigner tout individu de l'espèce humaine en occultant le « sexe de l'individu en question de façon beaucoup plus efficace que *homme* » [46]. Il est important, si l'on veut « quereller sur le neutre », de réfléchir activement au sexisme latent de la culture et de la norme linguistique françaises.

Travaillant sur un texte de la Renaissance, nous sommes en droit de nous demander si la langue française fut sexiste dès lors. Dans la langue, « servilité et pouvoir se confondent inéluctablement. Si l'on appelle liberté, non seulement la puissance de se soustraire au pouvoir, mais aussi et surtout celle de ne se soumettre à personne, il ne peut donc y avoir de liberté que hors du langage. Malheureusement, le langage humain est sans extérieur : c'est un huis clos » [47], écrit Barthes. Il est donc nécessaire de réformer le système de l'intérieur afin de protéger les dominé-e-s par des lois qui freinent les dominants. La langue est une arme politique et le garant des structures sociales, et, dans le cas de notre société, d'une structure fortement patriarcale. Ne doit-on pas réformer la langue si l'on veut faire changer les mentalités ? Nous tenons à appliquer dans le travail que nous entreprenons les règles de féminisation des noms de métiers proposées dans une circulaire de Laurent Fabius datée du 11 mars 1986, et publiée au

[42] *Ibid*.

[43] Pierre BOURDIEU, *La Domination masculine, op. cit.,* p. 15.

[44] Voir ce qu'en dit Michèle LE DOEUFF, *Le Sexe du Savoir,* Paris, Alto-Aubier, 1998,p. 241, à propos de la philosophie de Bacon.

[45] *Ibid.*, p. 17.

[46] Marina YAGUELLO,*Le sexe des mots*, *op. cit.,* p. 129.

[47] Roland BARTHES, *Leçon, op. cit.*, p. 15.

Copyright ALONSO Béatrice et Université Lumière - Lyon 2 - 2005.Ce document est protégé

Journal Officiel du 16 mars de la même année. Elle a tenté de remédier en partie et sans grande révolution à cet état de faits. Cette circulaire, sur les conseils d'Yvette Roudy, a défini de nouvelles règles de genre pour adapter la langue française à « l'évolution sociale », qui se manifeste en particulier par l'accession des femmes à des métiers pendant longtemps réservés aux hommes. Ces règles sont les suivantes :

- l'emploi d'un déterminant féminin
- les noms terminés à l'écrit par un e muet sont identiques au masculin et au féminin (ex : une architecte)
- les noms masculins terminés à l'écrit par une autre voyelle que le e muet ont un féminin en « e » (ex : une déléguée)
- les noms masculins terminés par une consonne ont soit un féminin identique au masculin (ex : une médecin), soit un féminin en « e » avec éventuellement l'ajout d'un accent sur la dernière voyelle ou le doublement de la dernière consonne (ex : une agente, une mécanicienne)
- les mots masculins terminés en –teur ont un féminin en –teuse, si le t appartient au verbe de base et en –trice si le t n'appartient pas au verbe de base

Notons qu'il existe, et c'est un principe dans notre langue, des exceptions à ces règles : nous devrions morphologiquement utiliser le terme *autrice*, mais, comme le précise Alain Rey [48] , l'usage ayant finalement en France fixé la règle, nous lui préférons *auteure*, terme québécois que nous avons choisi au début de notre recherche et avons tenu à garder. Nous prenons le parti de féminiser le mot *poète* par l'emploi d'un déterminant, plutôt que d'employer le terme « poétesse » (le suffixe -esse étant trop souvent senti comme ironique ou péjoratif, voire archaïque [49]). Les termes de *masculin* et de *féminin* ne seront utilisés que pour parler du genre, grammatical ou social (*habitus* sexués), tandis que ceux de *mâle* ou de *femelle* désigneront, à l'instar de l'anglais, les sexes biologiques. Nous préférerons aussi l'utilisation d'*humain* ou de *personne* comme termes génériques désignant un individu quel que soit son sexe. Une femme dit-elle en parlant d'elle-même : « je suis un Homme » ? Même avec la « majuscule », cette phrase semble absurde. Un homme peut dire : « je suis une personne ».

Nous ne défendons pas une féminisation systématique du français qui conduirait à confondre de nouveau le sexe avec le genre en marquant une différence par rapport à une norme reconnue *de facto.*Nous constatons seulement que l'effacement du féminin en français correspond au retrait des femmes de la vie politique et de tous les lieux de pouvoir en général. « Pour des raisons essentiellement sociales, liées à la répartition des rôles masculin et féminin dans la société, les noms d'agent présentent de nombreuses lacunes dans l'alternance masculin/féminin ; en général, ce sont les féminins qui manquent ; mais il arrive que ce soit le masculin (*sage-femme*) » [50] . Or, la circulaire de

[48] Alain REY, sur *France Inter,* le 8 mars 2005, 8 h 45.

[49] GREVISSE, *Le Bon Usage,* édition refondue par André GOOSSE, Louvain, Duculot, 1988, p. 813 (les pages 754 à 819 peuvent aussi être consultées).

 Copyright ALONSO Béatrice et Université Lumière - Lyon 2 - 2005.Ce document est protégé

mars 1986, mentionnée précédemment, est à l'origine d'un article de Marc Fumaroli, dont les arguments appellent un commentaire [51]. Les propos tenus par l'académicien nous poussent à prendre le parti de Lacordaire [52] : « Entre le faible et le fort, c'est la liberté qui opprime et la loi qui affranchit ». S'opposant en effet « à la féminisation des titres et des fonctions en s'abritant derrière la logique grammaticale, comme si celle-ci tombait du ciel » [53], Fumaroli s'insurge contre la soi-disant dissimulation de cette circulaire, prétendant que cette circulaire serait restée « cachée » car non-assumée par ses auteurs : il y voit une « mystérieuse rumeur ». Du coup, l'académicien s'en prend violemment à un texte qu'il semble ne pas avoir lu. Toute décision ministérielle de ce type est nécessairement inscrite au Journal Officiel, par conséquent consultable. S'exprimant au nom de ses pairs, Fumaroli s'inquiète qu'une telle décision de « modernisation » de la langue ait été prise sans consultation de l'Académie (qui n'a eu dans ses rangs que bien peu de femmes, comptables sur les doigts d'une main). Précisément, Madame Roudy n'a-t-elle pas voulu, dans la diffusion de cette circulaire, produire un acte plus politique que linguistique et n'a-t-elle pas pensé qu'une institution exclusivement masculine serait peu encline à méditer sur le sujet de la féminisation des noms d'agent ?

C'est au nom des femmes françaises que Marc Fumaroli s'oppose ensuite à la confusion du genre grammatical avec le sexe, ce qui nous semble *a priori* louable. Les théories de Damourette et Pichon sur la « *sexuisemblance* » [54] viennent cautionner la doctrine sexiste. « Des théories rationnalisantes ont fleuri pour tenter de rendre compte de la distinction de genre dans les mots désignant des objets inanimés en termes de métaphore sexuelle. L'un des traits qui distingueraient les objets d'*essence* féminine des objets d'*essence* masculine serait la taille », souligne Marina Yaguello. Les objets de « petite taille » seraient alors « féminins ». Nous adhérons donc au premier argument de Marc Fumaroli : la « *sexuisemblance* » est une théorie très inquiétante. Il est dangereux de faire coïncider le sexe d'un individu avec le genre grammatical qui le représente dans la langue, car pour les femmes, la représentation serait une fois encore négative. Mais, il est ensuite hypocrite, de la part de l'académicien, d'affirmer que « la répartition de ces deux genres (grammaticaux, masculin et féminin) n'a jamais coïncidé avec la division des sexes ». En effet, selon Grévisse, « le genre est une propriété du nom, qui le communique, par le phénomène de l'accord, au déterminant, à l'épithète, à l'adjectif attribut, ainsi qu'au pronom représentant le nom. Il y a deux genres en français : le masculin, auquel appartiennent les noms qui peuvent être précédés de *le* ou de *un* ; et le féminin, auquel appartiennent les noms qui peuvent être précédés de *la* ou de *une* » [55].

[50] Marina YAGUELLO, *Le Sexe des mots , op. cit.,* p. 22.

[51] Marc FUMAROLI, « La Querelle du Neutre », in *Le Monde,* 31 juillet 1998.

[52] Cité par Laurent ZECCHINI (article du 29 juillet 1982) dans l'ouvrage collectif composé d'articles tirés du *Monde*, sélectionnés et présentés par Clarisse FABRE, *Les Femmes et la politique : du droit de vote à la parité*, Paris, Librio-Le Monde, 2001.

[53] Sylviane AGACINSKI, *Politique des Sexes,* Paris, Le Seuil, 1998, p. 26.

[54] Marina YAGUELLO, *Le Sexe des mots , op. cit.,* p. 23.

en vertu de la loi du droit d'auteur.

On sait que le genre grammatical d'un objet n'est en rien déterminé par des caractéristiques socio-culturelles attendues, même si Damourette et Pichon ont voulu l'affirmer. Dans leur ouvrage *Des mots à la Pensée* [56] , les deux grammairiens n'hésitent pas à prétendre qu'il faut opposer le genre féminin du mot *machine* au masculin des mots *outils* ou *appareils* car les machines « font toujours la même chose quand une puissance extérieure féconde leur passivité », et peuvent donc n'être que « féminines ». Ils ajoutent : « Un moteur communique la puissance et l'action à toutes les machines sans force propre qui lui obéissent ». Le prototype même de la machine serait la « pondeuse », « être éminemment féminin ». Pour la plupart des noms, le genre est arbitraire. Pour les noms désignant des animés, il y a un lien entre le genre grammatical utilisé et le sexe de l'être désigné. La confusion entre le genre des inanimés et une quelconque métaphore sexuelle est une doctrine dangereuse, mais quand il s'agit d'un individu, d'un sujet, d'un nom d'agent ou de métier, l'argument de Marc Fumaroli est plus que contestable. De fait, la hiérarchie des genres grammaticaux attribués aux noms désignant des animés existe bel et bien en français, fondée sur la hiérarchie sexuelle sociale : la *couturière* est forcément une « petite main » quand le *couturier* est forcément *grand*. Que dire alors de Mademoiselle Chanel ? Pourquoi certains noms de métiers sont-ils sexués, n'admettant pas de féminin ou de masculin ? La différence sémantique entre le masculin et le féminin des noms d'agent est parfois considérable et renvoie à l'implication sociale du langage : *courtisan/courtisane ; gars/garce ; maître/maîtresse.* Pourquoi n'existe-t-il en français aucun masculin pour *sage-femme* ? On a proposé le titre de « maïeuticien », ennoblissant nettement (par le rapport direct que le mot sous-entend avec Socrate et sa *maïeutique*) la fonction au masculin.N'est-ce pas là une manière de cantonner les sexes dans des rôles sociaux déterminés ? Les femmes se sont toujours chargées de la mise au monde et de l'élevage des enfants, même si au XVème siècle, les hommes inventent la gynécologie pour prendre le pouvoir sur le corps des femmes et théoriser le « mystère » de l'enfantement, cantonnant les « accoucheuses » au rang d'ouvrières, et se donnant le nom d'*obstétriciens* [57] . Les hommes se sont pour leur part toujours consacrés à l'exploration et à l'aventure en solitaires, tous Ulysse en puissance. Pourquoi un *homme fort* et une *femme forte* ne sonnent-ils pas de manière égale à nos oreilles ? Quelle différence existe-t-il entre un *grand homme* et une *grande femme* ? Peut-on dire que Marie Curie fut une *grande femme* comme son époux est un *grand homme* ? Ne peut-on y voir là la preuve d'un privilège mâle, la trace d'une norme virile valorisée ? « Certains grammairiens conservateurs font aujourd'hui semblant de confondre les noms de métier avec des épicènes ou encore avec une prétendue neutralité du masculin, comme si le

[55] GREVISSE, *Le Bon Usage, op. cit.,* p. 754.

[56] Jacques DAMOURETTE et Edouard PICHON, *Des Mots à la Pensée, essai de grammaire de langue française (1911-1927).* Luçon, Première édition chez Pacteau, 1930, puis Paris, dans la Collection des Linguistes Contemporains, 1930, p. 380. Notons que cet ouvrage est cité par Marina YAGUELLO, *Le Sexe des mots, op. cit.,* pp. 23 et 105.

[57] Voir les traités de médecine de la Renaissance in *Histoire de la médecine et du livre médical.* Paris, Pygmalion-perrin, 1978 et ce qu'en dit à plusieurs reprises Michèle LE DOEUFF in *Le Sexe du Savoir, op. cit.,* mais aussi Marina YAGUELLO, *Le Sexe des mots, op. cit.,* p. 141.

en vertu de la loi du droit d'auteur.

français n'accordait pas normalement le genre avec le sexe des personnes » [58] , mais c'est alors une erreur grammaticale qui consiste, intentionnellement, à confondre la règle 1 : les noms d'êtres humains, où le genre grammatical est conforme au sexe ; et la règle 2 : les noms d'êtres humains où effectivement le genre n'est pas conforme au sexe. Grévisse relève qu'il existe quelques épicènes en français mais que les noms de profession sont masculins puisque, pendant longtemps, elles n'ont été exercées que par des hommes (exemple le plus criant : *écrivain*).

Marc Fumaroli tente de démontrer que « le Conseil d'Etat », par exemple, est une « entité juridique impersonnelle et assexuée » (mais combien de femmes y siègent-elles, ainsi qu'au Sénat, à l'Assemblée ?), et qu'il n'est pas nécessaire d'y rendre plus visibles les femmes (la tâche paraît difficile voire, malgré la parité, impossible). Que doit-on comprendre ensuite lorsqu'il évoque la possibilité de « faire l'amour » avec ces « corps-là » (« corps » est-il utilisé au sens juridique du terme ? A-t-on affaire à un pesant jeu de mots ?) ? N'est-ce la preuve de son « enlisement dans les arguties sexistes » [59] ? Ne confond-il pas genre, identité sexuelle et sexualité ? Ce recours assez vulgaire et tendancieux à l'argument sexuel devient rapidement gênant : « *notairesse, mairesse, doctoresse, chefesse* (…) riment fâcheusement avec *fesse, borgnesse et drôlesse*, n'évoquant la *duchesse* que de très loin. Tranchons entre *recteuse, rectrice et rectale*… » [60] . Une levée de bouclier contre la sexualisation forcée de la grammaire française ne peut s'appuyer fermement sur l'article de Marc Fumaroli. Se contredisant à de nombreuses reprises, notamment au sujet de l'influence de la langue sur la société, il ne tient pas à changer une règle qui le maintient du côté des dominants dans la langue et dans la *polis*.

Il semble nécessaire de se pencher sur la théorisation de la différence des sexes, question évoquée par Françoise Héritier [61] , pour affronter la critique essentialiste, qui doit à la fois à l'influence littéraire de Sainte-Beuve et à ce sexisme linguistique. L'essentialisme postule l'idée d'une « écriture féminine ». Cette pensée suppose que le biologique précède le sociétal et le détermine, tout comme le sexe détermine le genre, y compris dans la langue. Françoise Héritier constate, pour sa part, que « l'observation de la différence des sexes (…) est au fondement de toute pensée, aussi bien traditionnelle que scientifique » [62] . La construction sociale du genre est fondée sur « une opposition conceptuelle essentielle : celle qui oppose l'identique au différent » [63] . C'est ce que Bourdieu appelle, quant à lui, « l'inconscient androcentrique » [64] , schèmes intégrés qui nous font opposer le « féminin » au « masculin » de manière naturelle, alors qu'il s'agit

[58] Sylviane AGACINSKI, *Politique des Sexes, op. cit.,* p. 27.

[59] *Ibid.,* p. 29.

[60] Marc FUMAROLI, « La Querelle du neutre », *art. cit.*

[61] Françoise HÉRITIER, *Masculin-Féminin*, Paris, Odile Jacob, 1996.

[62] *Ibid.,* p. 19.

[63] *Ibid.,* p. 20.

Copyright ALONSO Béatrice et Université Lumière - Lyon 2 - 2005.Ce document est protégé

d'un fait culturel. Pour Françoise Héritier, la norme revendiquée par la science n'est en rien la « survivance d'une connaissance philosophique mais la manifestation spontanée d'une grille d'interprétation (…) qui trouve son origine dans l'observation primale de la différence irréductible des sexes » [65] ou dans un système de différences toutes également naturelles en apparence.

La réalité physiologique du sexe et le concept de genre sont pourtant deux choses différentes. Le sexe est, dans les espèces animales et en particulier dans l'espèce humaine, le signe de reconnaissance du mâle ou de la femelle, dans la potentialité reproductive. Or, le genre, masculin ou féminin, est à la fois une marque grammaticale et une construction sociale. C'est le résultat d'un « programme social de perception incorporé qui s'applique à toutes les choses du monde, et en premier lieu au *corps lui-même*, dans sa réalité biologique (…). La différence *biologique* entre les *sexes*, c'est-à-dire entre les corps masculin et féminin, et, tout particulièrement, la différence *anatomique* entre les organes sexuels, peut ainsi apparaître comme la justification naturelle de la différence socialement construite entre les *genres* » [66] . Cet amalgame entre sexe et genre produit une confusion entre une spécificité anatomique, une propriété biologique, et les rôles définis et hiérarchisés par la construction éducative et sociale de comportements, sur lesquels a été construite la « différence » sexuelle. « La valence différentielle exprime un rapport conceptuel orienté, sinon toujours hiérarchique » [67] .

Nous avons, selon Bourdieu, incorporé les structures historiques de l'ordre masculin au point de les croire « naturels ». Pour la psychanalyse, il est ainsi nécessaire de « choisir un sexe » et les comportements « normaux » qui lui sont dus ; car la déviance s'avère pathologique. Mais une remise en question de l'évidence de la norme ne serait-elle pas un moyen de supprimer la notion même de déviance ? Ce que les psychanalystes, sous l'influence d'une société qui s'est fondée sur la dichotomie dans ses principaux fonctionnements, tentent de faire admettre comme une norme naturelle est un fait sociétal ethnocentriste : obliger un individu à se percevoir « masculin » ou « féminin » est une manière de cautionner la société en place. C'est déterminer, et donc cantonner, un sexe biologique à un comportement sociétal de genre. Freud n'a-t-il pas pris conscience que le champ épistémologique qu'il avait découvert autour de la sexualité, et plus précisément de la *libido*, se fondait sur un ordre androcentrique auquel, de fait, il collaborait ? Il a, de fait, élaboré en grande partie sa théorie à partir de l'observation des anatomies féminine et masculine. D'une donnée exclusivement physiologique, il a tiré la conclusion d'un « désir féminin » et d'une « féminité » qui ne serait que manque, absence et énigme, *a contrario* de la « masculinité ». Les femmes envieraient désespérément le pénis, attribut du masculin, et se construiraient, pour Freud, dans le creux, le vide, en quête de maternité pour combler cette intense angoisse de l'absence. Pour Freud, la

[64] Pierre BOURDIEU, *La Domination masculine, op. cit.,* p. 17.

[65] Françoise HÉRITIER, *Masculin-Féminin*, *op. cit.*, p. 20.

[66] Pierre BOURDIEU, *La Domination masculine, op. cit.,* p. 25.

[67] Françoise HÉRITIER, *Masculin-Féminin*, *op. cit.*, p. 24.

 Copyright ALONSO Béatrice et Université Lumière - Lyon 2 - 2005.Ce document est protégé

« féminité est définitivement inscrite dans une *logique du manque* et de la castration que l'enfant viendra, au mieux, réparer (…) Cette logique androcentrique va en effet marquer l'ensemble de l'histoire de la sexualité féminine » [68] . Revendiquer la différence, c'est reconnaître la norme. Il en va de même pour le mot *tolérance*, très positivement investi par notre société mais on ne tolère, normalement, que ce qui nous gêne. Un monde utopique rendrait l'utilisation de ce mot inutile.

La formule emblématique du *Deuxième Sexe* de Simone de Beauvoir, « on ne naît pas femme, on le devient », ne met-elle pas en évidence le caractère construit des rôles et places que doivent tenir les femmes (et donc les hommes) dans la société ? Cette formule peut encore sembler discutable mais la sociologie et la biologie semblent pourtant aujourd'hui lui donner raison. Les garçons et les filles ne reçoivent toujours pas, et n'ont jamais reçu, une éducation identique qui les prépare à tenir des rôles égaux dans la société. Leurs comportements sociaux sont les produits plutôt d'une éducation différente – différenciée – que d'une hypothétique détermination sexuelle. Les rôles sociaux sont en fait imposés à la plupart des individus de la planète à travers un système complexe de contraintes éducatives, législatives, historiques, sociales et économique. L'étude sociologique de ces contraintes montre que la « féminité » n'est pas une donnée innée, mais la conséquence, qui se veut naturelle, d'une construction sociale, justifiant domination et oppression. La norme n'est pas un fait naturel mais une construction politique de hiérarchisation du monde au profit d'une « classe de sexe et de race » [69] . Les dissemblances physiques et biologiques des sexes n'induisent en rien l'existence de différences naturelles des comportements. Au regard de cette interrogation de la « norme », comment la «minorité » des femmes peut-elle faire sens ?

A partir de la norme établie se définissent les minorités, c'est-à-dire les groupes communautaires, sexués ou ethniques, différents de la norme. Selon certains, ce ne sont pas des groupes « numériquement minoritaires mais des personnes juridiquement telles qui devraient savoir rester à leur place, qui est marginale » [70] . L'écriture « mineure » est-elle l'écriture d'une « minorité » dans la langue d'une majorité, c'est-à-dire celle des dominants ? Est-ce celle de Senghor, de Césaire ? Dans quelle mesure n'est-elle pas celle de Saint John Perse ? On peut être considéré comme une minorité dès lors que l'on diffère de la norme. Etre une minorité dominée ne signifie pas être en nombre moins important que la majorité dominante. Penser la différence, c'est penser la structure de pouvoir et de domination qui est au cœur du rapport des sexes aux genres, tant linguistiques que sociaux. Le différencialisme induit une norme et une hiérarchie rigide dans la distribution des rôles sociaux, ce que les différencialistes eux-mêmes ne veulent en aucun cas reconnaître, bien que ce soit un fait acquis et vérifiable au quotidien : élevage des enfants et entretien de la maison sont plus assumés par les femmes que par les hommes ; les salaires des femmes continuent d'être inférieurs à ceux de leurs

[68] Sylviane AGACINSKI, *Politique des Sexes, op. cit.*, p. 20.

[69] Cours de Michel FOUCAULT au Collège de France, retransmission radiophonique des *Chemins de la Connaissance.* France Culture, janvier 2002.

[70] Michèle LE DOEUFF, *Le Sexe du Savoir*, *op. cit.,* p. 280.

en vertu de la loi du droit d'auteur.

collègues masculins pour le même emploi. Revendiquer une différence, c'est toujours le faire par rapport à une norme qui se trouve de fait reconnue. C'est ce que l'on peut appeler la norme latente, principe de la *doxa.* La construction du genre (comme de la race) est un moyen commode d'obliger l'individu à rester dans le rang, c'est-à-dire, dans la lignée du comportementalisme, de faire en sorte qu'il corresponde à ce que l'on attend de lui socialement, en fonction de ce qu'il est biologiquement (femelle ou noir). Le genre est une contrainte grammaticale qui subit l'influence de « la culture et de l'imagination collective qui s'emparent *a posteriori* de la *sexualisation des mots*, telle que la langue l'a effectuée au préalable, sur des bases non motivées » [71] . La question du genre pose de toute évidence problème dans les *Euvres.* La critique s'y est déjà maintes fois enlisée. Louise Labé développe-t-elle une « écriture féminine », une écriture « mineure » ? Est-elle le porte-parole d'une vision différencialiste et communautaire ? Et dans ce cas, de quel communautarisme s'agit-il ? Considérer que l'écriture d'une minorité est l'écriture d'une différence, c'est avoir intériorisé la norme, sans doute la reconnaître là où elle est, ce qui est indéniable mais discutable, et doit l'être. Sans se résoudre à l'ignorer, on peut interroger cette intériorisation ; car ne pas l'affronter, c'est accepter le rôle donné par les maîtres à des minorités longtemps restées silencieuses. Mettre en question la norme, comme le fait Labé en s'emparant du verbe, en vers comme en prose, n'est-ce pas avoir déjà un projet politique ? N'est-ce pas là l'orientation des *E uvres* ? Pour comprendre ce que pourrait être l' « écriture féminine », il nous faut envisager ce que semblent être les « caractères du féminin ». Les qualités attribuées au féminin, comme genre social, ont pu varier dans le temps, selon les époques. Il se définit cependant généralement par les mêmes « vices et vertus ». La « féminité » se caractérise, pour la *doxa*, par des traits physiques changeant selon les époques, mais qui reviennent à chaque « réaction » de la société au progrès. La « féminité » possède aussi des caractères psychologiques récurrents, que nous détaillerons. Quoi qu'il en soit, la « femme virile » est perçue comme dénaturée pour les essentialistes (et les réactionnaires). La « féminité » s'oppose généralement à la « virilité », qui définit les caractéristiques socialement construites du masculin. C'est d'après la racine latine *vir* (mâle de l'espèce humaine) qu'on a formé le mot *vertu*, synonyme dès son origine de *bravoure, honnêteté, pureté* et autres substantifs valorisés et valorisants. Le seul fait que le mot *écrivain*, désignant une réalité neutre mais de genre masculin, soit privé d'équivalent féminin atteste la rémanence tenace de l'interdit séculaire formulé par saint Paul [72] : « Pendant l'instruction, la femme doit garder le silence, en toute soumission. Je ne permets pas à la femme d'enseigner ni de dominer l'homme. Qu'elle se tienne donc en silence ». Que sont les « assemblées » qu'il évoque sinon tous les lieux possibles d'expression et de parole ? Bourdieu, dans le système d'oppositions qu'il relève comme soutien principal de la domination masculine, signale lui aussi ce mutisme archaïque et récurrent des femmes. Elles n'ont pas le droit de parler, du moins en public. La virilité est la norme sociale vers laquelle tout individu doit tendre dans l'histoire du monde, le mot même fondant une norme dominante et l'essentialisme fonctionne sur les *paradoxes* de la *doxa,* qui tendent à transformer le *culturel* en *naturel*.

[71] Marina YAGUELLO, *Le Sexe des mots*, *op. cit.*, p. 23.

[72] PAUL, « Première Epître à Timothée » (I, 10-15), in *La Bible*, traduction œcuménique, Paris, Le Livre de Poche, 1993.

en vertu de la loi du droit d'auteur.

Marina Yaguello rappelle qu'une *virago*, en latin, est « une femme qui a le courage d'un homme ; c'est un terme très laudatif (bien qu'en même temps péjoratif puisqu'il suggère qu'une femme normale n'a pas de courage). En français, le mot a été fortement déprécié et prend le sens de *femme hommasse, autoritaire et rude* » [73] . Or, dans les *Euvres* de Louise Labé, les marques de « virilisation » du propos, tant dans la forme adoptée que dans les objets utilisés, sont nombreuses. Autre fait marquant de la définition de l'« essence féminine », la présence démesurée du corps des femmes dans leur vie et dans leurs productions. L'emploi du mot *sexe* de façon absolue est d'ailleurs restreint aux femmes dans l'expression : *les personnes du sexe*. Plus proches de l'animal et du naturel, le corps des femmes semble « déborder », dans leurs comportements, leurs amours, leurs propos. Cette volonté d'érotisation de l'art produit par des femmes mésestime nécessairement les œuvres en question.

Dans cette logique, si on considère que les *Euvres* de Louise Labé sont « féminines », donc érotiques, on les estime produite par une « femme en folie », une hystérique guidée uniquement par son utérus. La sensualité, dans l'*Ordo Mundi* essentialiste, s'oppose à la raison, comme le corps à l'esprit. Or en quoi la production labéenne est-elle érotique et quel sens doit-on attacher à cet adjectif ? Le lyrisme est la mise en avant du corps par la voix, du cœur par le choix d'Eros, y compris l'Eros philosophique, comme sujet de prédilection. C'est l'expression d'un *je* mis en scène, fait d'une apparence de chair et de sang, qui dit sa souffrance d'aimer. Le corps des femmes est, de ce point de vue, au centre de la poésie lyrique des hommes de la Renaissance, corps morcellé et érotisé ; c'est celui des *Blasons et Contre-blasons.* Mais, la « femme en folie » est-elle une figure centrale des *Euvres* ? Labé adhère à ce mythe et le reprend à son compte, faisant de *Folie* la porte-parole des femmes, et d'elle-même, dans le *Débat de Folie et d'Amour.* Pourtant, cette récupération est selon nous une manœuvre et la détermination de sa finalité constituera en partie l'objet de notre étude.

Dans l'ensemble de la production de Louise Labé, se développe une prose poétique et s'affirme une lyrique humaniste. Pour creuser cette hypothèse, nous allons mener une étude en deux mouvements, le premier visant à en finir avec les postulats critiques de production « féminine » autobiographique, le second s'interrogeant sur la dimension humaniste de l'ensemble des œuvres labéennes, conséquence de l'interférence du lyrique et du prosaïque, ainsi que sur le dessein sans doute tant poétique que politique de l'auteure.

La **première partie** de notre travail s'interrogera sur ce qui, dans les *Euvres,* va dans le sens d'une séparation du monde en deux sexes, deux genres, deux pôles, opposés et complémentaires.

- Il s'agit de l'*ordo mundi* sur lequel est bâtie la société de la Renaissance et, toujours, la nôtre.
- Nous reviendrons sur les positions de certains critiques vis-à-vis des *Euvres* pour expliquer quels sont leurs fondements et leurs conséquences sur la réception et la perception de la production labéenne. La critique sainte-beuvienne et la critique

[73] Marina YAGUELLO, *Le Sexe des mots*, *op. cit.,* p. 26.

Copyright ALONSO Béatrice et Université Lumière - Lyon 2 - 2005.Ce document est protégé

essentialiste ont, chacune à leur manière, fait des *Euvres* le fer de lance du postulat d'« écriture féminine ». La confusion entre les instances énonciatives de la production poétique et le sexe de l'auteur-e- a conduit à une perception positiviste et naturalisante de la littérature en général.

- Si Labé est la représentante achevée et la référence aboutie du postulat de l'«écriture féminine », il faudra montrer en quoi « son œuvre développe les caractères du féminin » [74] . La présence ou l'absence des genres masculin et féminin dans le système lexical, grammatical et dans les références historico-mythiques, qui seront étudiées, ainsi que les alternances des rimes masculines et féminines, peuvent être probantes si l'on repose une problématique politique. Il importe d'interroger le texte dans son adhésion aux codes masculins, jusqu'à la façon dont il subvertit la lyrique dominante à la Renaissance.
- La **seconde partie** montrera de quelle manière les *Euvres* s'inscrivent dans une tradition renaissante lyonnaise et comment elles parviennent à s'affirmer comme particulièrement originales.
- S'il n'existe pas à l'époque d'originalité thématique, si une œuvre doit toujours se référer à une topique préexistante, Louise Labé n'hésite pas à contrarier les modèles attendus de la féminité silencieuse au profit de mythes guerriers et violents. Le mythe de l'*amazone* tient une place importante dans les *Euvres.* Symbole de la virilisation des femmes, le terme venu du grec *amazon, via* le latin (de *a,* préfixe privatif, et *mazos,* « mamelle »), signifie « littéralement *femme sans mamelles*, c'est-à-dire le symbole même de la non-féminité » [75] . Les amazones symbolisent la possibilité pour les femmes de développer un courage « mâle et guerrier » [76] . Ce n'est guère Vénus que Labé met en scène dans son œuvre, sinon dans le *Débat* pour ironiser sur sa symbolique « féminine ». C'est bien plutôt Diane, celle qui ne peut être vue (qui aveugle, comme Folie ?) et celle qui chasse (comme Apollon et Cupidon ?), que la poète privilégie. Les références topiques sont nombreuses dans les *Euvres* mais l'auteure procède à des choix référentiels significatifs. Louise Labé a élaboré sa poésie dans un engagement politique qui nécessite une architecture extrêmement raisonnée des *E uvres.* Elle doit montrer que son œuvre n'est pas seulement le fait de Folie mais aussi celui d'Amour, le travail acharné d'une humaniste de son temps voulant transmettre un message enfin audible. Elle s'approprie donc la norme virile dominante, celle de la Raison, en plaçant paradoxalement son discours dans la bouche de Folie. D'une part, Le *Débat de Folie et d'Amour* lui permet de montrer qu'elle connaît Platon et qu'elle a compris les enjeux de sa philosophie. D'autre part, comme tout poète de la Renaissance, elle construit son mythe personnel, celui qui va lui permettre de durer, d'atteindre cette immortalité dont rêve la Pléiade. L'architecture raisonnée de sa production s'oppose non seulement à la critique biographique, désuète, mais surtout au postulat de l'« écriture féminine », en ouvrant une voie nouvelle à la lecture des *Euvres*, prises dans leur complexité et leur globalité.
- C'est en mêlant lyrisme et philosophie dans une perspective clairement politique que Louise Labé nous livre sa vision de l'humanisme renaissant. Son projet est celui d'une réconciliation des contraires qui pose l'intégrité humaine, c'est-à-dire de

[74] Béatrice ALONSO, *Louise Labé ou la lyre humaniste*, Paris, Presses Universitaires de France, 1997. C'est l'ensemble du texte qui nous intéresse.

[75] Marina YAGUELLO, *Le Sexe des mots, op. cit.*, p. 26.

[76] *Ibid.*

Copyright ALONSO Béatrice et Université Lumière - Lyon 2 - 2005.Ce document est protégé

l'humain – mâle et femelle –, comme valeur absolue. La folie peut-elle se passer de l'amour et l'amour de la folie ? Ne sont-ils pas alliés, complémentaires, plutôt qu'opposés ? La poésie est-elle l'ennemi de la philosophie ? Les femmes des hommes ? L'invocation de l'évocation ?

- L'auteure développe un véritable projet humaniste, qui ne sépare plus l'Andros de la Gynê. Les uns ne peuvent aller sans les autres et l'harmonie du monde ne peut se trouver que dans l'acceptation des contraires. Le projet des *E uvres* peut être ainsi symbolisé par la figure mythique de l'Androgyne. Au cœur de nombreux textes de la Renaissance, elle rassemble et réconcilie les deux sexes, le mâle et la femelle, dépasse la stérilité hermaphrodite, et incarne l'amour parfait, celui qu'évoque Platon dans son *Banquet*. La figure de l'androgyne est ainsi un élément central des discussions sur les « différences » physiologiques des deux sexes mais aussi sur celui des genres socialement construits. Chez Louise Labé, l'Androgyne ne se contente pas de symboliser la réconciliation de l'âme et du corps, du masculin et du féminin, de la poésie et de la philosophie, il redonne au monde son intégrité.

La catégorie « femme » ne peut être opératoire pour l'analyse de la création littéraire. La déshistoricisation et la désintégration, ou atomisation, des *Euvres*, œuvre renaissante hétérogène mais harmonieuse, comme l'omission volontaire de leur portée politique féministe, tient de l'aveuglement critique. Mais c'est sans doute un aveuglement nécessaire, comme celui que Folie impose à Amour dans le *Débat* labéen, afin que la critique littéraire prenne conscience de sa vulnérabilité puisque seuls les fous sont certains et résolus. Le dessein ultime des *Euvres* est donc un projet humaniste, centré sur l'amour, accordant les mêmes droits aux hommes et aux femmes. Cette étude se veut tout autant une réfutation de l'existence de l' « écriture féminine », qu'une affirmation de l'humanisme des *Euvres* de Louise Labé,par l'intermédiaire de la revendication féministe.

Le postulat critique d' « écriture féminine » est une des clefs d'analyse utilisée pour expliquer les Euvres de Louise Labé. Notre étude propose de remettre en question cette vision en lui substituant une perspective politique et poétique basée sur la cohérence hétérogène de l'ensemble de la production labéenne. Il s'agit pour nous de montrer la manière dont s'y met en place un processus d'intégration et de revendication de l'Humanisme renaissant, ou comment les Euvres développent une lyrique humaniste.

en vertu de la loi du droit d'auteur.

en vertu de la loi du droit d'auteur.

Première partie : la question de l'« écriture féminine »

« Le cerveau féminin est ainsi fait que la femme n'est capable ni de beaucoup d'esprit ni de grande sagesse (…) Dans la mesure où la femme est ce qu'elle est, chaque genre de littérature et de science est contraire à son esprit… Les femmes, donc, à cause de la froideur et de l'humidité de leur sexe, ne peuvent atteindre à aucune profondeur d'esprit. » [77]

La poétique de Louise Labé est le reflet de son époque, de ses lectures et de ses convictions. Il s'agit pour nous de montrer la fausseté des analyses critiques produites sur et autour des *Euvres* de Louise Labé sous l'influence de la « légende noire » de l'auteure, contaminée par la théorie de l'ontologie féminine. Or, cette idée de l'existence possible d'un féminin ontologique trouve ses fondements dans l'ordre du monde normatif ou normalisé de la *doxa.* L' « écriture féminine » s'inscrit dans cette vision ontologisée des sexes en genres, transformant l'histoire – y compris mythologique – en nature, l'arbitraire culturel du genre en manifestations naturelles du sexe. Le postulat d'une « naturalité sexuée » de l'écriture se fonde :

- sur l'hypothèse de l'existence d'une « féminité » ;
- sur l'hypothèse de l'existence de caractéristiques littéraires ou poétiques de cette

[77] ***HUARTE in Examen de ingenios para la sciencias cité par SCHOPENHAUER, Essai sur les femmes, Arles, Babel, Actes Sud, 2002, p. 33.***

Copyright ALONSO Béatrice et Université Lumière - Lyon 2 - 2005.Ce document est protégé

« féminité » ;

- sur l'hypothèse de la concordance entre le *je* lyrique et le *je* autobiographique.

L'*Ordo Mundi* s'articule autour du dimorphisme sexuel et de la polarisation qui en résulte. Cet ordre du monde engendre la confusion entre le sexe d'un individu et le genre social qu'il représente. Il correspond à une sorte de topologie sexuelle du corps socialisé : « Arbitraire à l'état isolé, la division des choses et des activités (sexuelles ou autres) selon l'opposition entre le masculin et le féminin reçoit sa nécessité objective et subjective de son insertion dans un système d'oppositions » [78] . Ces oppositions sont à l'origine de l'hypothèse de l'existence de l' « écriture féminine » qui considère le genre « féminin » comme une donnée « naturelle ». Cet *Ordo Mundi* n'est pas le fruit d'une réflexion scientifique. La croyance a précédé la science : c'est un ordre symbolique, né de l'explication primitive et naïve du monde par les grandes religions monothéistes et la mythologie greco-latine. Si la division entre les genres paraît être dans l'ordre des choses, comme « normale », « naturelle », c'est parce qu'elle est ancrée dans notre inconscient collectif. Cet ordre du monde a entraîné une confusion traditionnelle et séculaire entre le sexe des individus de l'espèce et les genres qui furent créés par les sociétés pour diverses raisons et notamment leur *continuum* historique. Il est à l'origine d'une certaine perception « naturelle » des femmes, des explications symboliques de leur existence et de leur particularité de genre (et non de sexe). Le postulat de l' « écriture féminine », qui considère que le sexe-genre d'un individu s'exprime dans sa production artistique, se base aussi sur la confusion entre le *je* autobiographique et le *je* lyrique, dans la tradition sainte-beuvienne. A la longue traversée du désert subie par les *Euvres* durant les XVII et XVIIIème siècles s'est substituée une redécouverte de Louise Labé au début du XIXème siècle évidemment influencée par le travail critique de Sainte-Beuve. Nous pensons ici aux éditions données successivement en 1824 par Breghot du Lut et Cochard, par Blanchemain en 1875 et enfin par Boy en 1887. Dès l'édition lyonnaise de 1824, Louise Labé est considérée comme le personnage principal de ses *Euvres,* notamment versifiées, comme en témoigne le texte fictionnel que les critiques y ont inclus, *Dialogue entre Sappho et Louise Labé,* composé par un certain Daumas. Le postulat d'« écriture féminine » a une répercussion importante sur notre perception des *Euvres* de Louise Labé comme sur les œuvres de nombreuses autres auteures et poètes, posant implicitement la question de la place des femmes dans la société humaine et des rapports de subordination qui perdurent, y compris dans la critique littéraire.

Qu'est-ce que la « féminité » ? Le préalable à toute définition de l' « écriture féminine » doit être celui de la résolution de cette question fondamentale : la « féminité » existe-t-elle ? S'il existe une écriture dite « féminine », c'est qu'il existe une manière d'écrire que l'on peut attribuer aux femmes. Or, qu'est-ce qu'une femme ? Comment définit-on une femme ? Est-ce par son sexe biologique, évidemment différent de celui d'un homme ? Est-ce par une manière d'être, de parler, de penser, d'agir ? Doit-on définir l'écriture féminine comme la manifestation, consciente ou pas, par une auteure, de son sexe biologique, dans sa production littéraire ? Qu'est-ce alors que le genre ? Est-ce la manifestation grammaticale de la différence de sexe, dans la langue, entre les individus

[78] Pierre BOURDIEU, *La Domination masculine, op. cit.,* p. 20.

Copyright ALONSO Béatrice et Université Lumière - Lyon 2 - 2005.Ce document est protégé

de l'espèce ou bien est-ce autre chose, par exemple un code normatif intégré auquel il est bien aisé de se référer pour perpétuer l'ancestrale domination des hommes sur les femmes ? « Le paradoxe est (…) que ce sont les différences visibles entre le corps féminin et le corps masculin qui, étant perçues et construites selon les schèmes de la vision androcentrique, deviennent le garant le plus parfaitement indiscutable de significations et de valeurs qui sont en accord avec les principes de cette vision » [79] .

Il s'agit de questionner la critique labéenne en la passant au tamis de l'exercice de domination masculine qu'elle a longtemps intégré à son propos : nous observerons pour cela comment est née la « féminité », c'est-à-dire un féminin mythique (*Eternel Féminin*), dans l'ordre symbolique de la construction sociale, puis comment cette croyance, née de la différence sexuelle, a influencé la science, c'est-à-dire la création de genres déterminés devant par la suite se plier à des codes ou *habitus* sexués. Notre propos est, en ce début d'étude, de situer les *Eu vres* de Louise Labé et leur critique dans le contexte de la polarisation du monde entre le masculin et le féminin comme genres grammaticaux et sociétaux. Partant du caractère symbolique de l'idée de genre, nous détaillerons, puis remettrons en question les manifestations de cette hypothétique « écriture féminine » dans le langage littéraire et poétique, dans la pratique comme dans les thèmes. Nous verrons l'intérêt ou la conséquence d'une définition des œuvres de femmes, et plus particulièrement de celles de Labé, comme une « écriture du corps ».

Les diverses instances énonciatives des *Euvres* de Louise Labé sont souvent révélatrices. Il s'agit de définir l'émetteur/trice de chaque pièce du recueil, mais aussi les divers-es destinataires. Nous reviendrons sur le statut du *je* lyrique et de son présupposé autobiographique, ainsi que sur la portée idéologique de la théorie d' « écriture féminine ». Le brouillage des genres grammaticaux dans l'énonciation, fait relevé par François Rigolot sous le terme d'*estrangement* [80] , est au cœur de la problématique des genres dans les *Euvres* de Louise Labé, l'auteure se devant d'adhérer, au milieu du XVIème siècle, à une topique renaissante extrêmement masculine.

I.1 : Féminités

I.1.1 L'*Ordo Mundi,* une définition symbolique :

Il est nécessaire de prendre en considération cet *Ordo Mundi* bipolaire non seulement pour comprendre la poétique de notre auteure, mais aussi pour appréhender la remise en question de l'«écriture féminine ». Les explications symboliques de la création du monde

[79] *Ibid.,* p. 39.

[80] L'ensemble du travail de François RIGOLOT sur les *Euvres* de Louise Labé met en évidence cet « estrangement » sur lequel nous reviendrons. Voir *Œuvres complètes*, *op. cit.* ou *Louise Labé lyonnaise ou la Renaissance au féminin, op. cit.* et « Quel genre d'amour pour Louise Labé ? » in *Poétique 55*,Paris, 1983.

en vertu de la loi du droit d'auteur.

dans nos sociétés gréco-latines et judéo-chrétiennes ont posé comme principe le dualisme sexuel. C'est ce que l'on peut appeler aujourd'hui une construction arbitraire du biologique, fondée sur la nécessité de la reproduction de l'espèce, qui « donne un fondement en apparence naturel » [81] à la différenciation sexuée des rôles sociaux. Le *Débat de Folie et d'Amour* entre dans cette problématique, dans le discours qu'Apollon prononce en faveur d'Amour, séparant nettement les hommes des femmes, l'homme de la femme, et les réunissant ensuite dans l'institution du mariage [82] . Les hommes et les femmes doivent y jouer des rôles prédéterminés et sont nécessaires l'un à l'autre, se complètent, s'accompagnent : « Celui qui voit que l'homme (quelque vertueus qu'il soit) languit en sa maison, sans l'amiable compagnie d'une femme […] ne confessera il que l'amour conjugale est dine de recommandacion ? » [83] . Contrairement à ce que l'on pourrait penser, Labé ne prend pas ici le parti de la *doxa* mais propose une lecture ironique d'une vision idéalisée de l'amour marital. Apollon veut réhabiliter le mariage d'amour (« n'atribuera cette felicité au mariage, mais à l'amour qui l'entretient » [84]), mais dans une perspective de domination d'un homme sur une femme, absolument vouée corps et âme à son époux : « qui fidelement lui dispense son bien, lui augmente son plaisir […] lui ote les fascheries, et quelquefois les empesche de venir, l'appaise, l'adoucit… » [85] , l'enchaînement des propositions disant assez l'attention portée à l'un par l'autre. Cependant, cette vision du mariage s'oppose à la vision doxique, puisque c'est apparemment l'épouse qui civilise l'époux dans le discours d'Apollon, l'épouse qui permet à l'époux d'être humain, par l'intermédiaire de l'amour qu'elle semble seule à porter : « Et est preuve certeine, que la seule amitié fait avoir en mariage contentement, que lon dit s'y trouver » [86] . Divers textes du début du siècle, comme la grossière *Louenge des femmes* [87] *,* recueil sans doute collectif daté de 1551 et publié chez Tournes, attribué à un énigmatique André Misogyne, utilise toutes les arguties et les clichés sexistes pour détourner les hommes des êtres difformes et malfaisants que sont les femmes. L'*Epistre de messire André Misogyne, Gentilhomme Florentin,* dont l'anagramme semble révéler sieur O. de Magny – à une lettre près – en route pour Florence précisément aux alentours de 1550, est une violente critique du mariage, et surtout des femmes.

Les mythes des récits des origines ont normalisé les rapports entre les individus selon leur sexe, c'est-à-dire leur appartenance biologique au mâle ou à la femelle. L'*Ordo Mundi* doxique, système mythico-rituel, enregistre et ratifie symboliquement un fait

[81] Pierre BOURDIEU, *La Domination masculine, op. cit.,* p. 40.

[82] Louise LABÉ, *Œuvres complètes, op. cit.,* pp. 68 à 72.

[83] *Ibid.,* p. 70.

[84] *Ibid.*

[85] *Ibid.*

[86] *Ibid.*

[87] *La Louenge des femmes,* Lyon, Jean de Tournes, 1551.

en vertu de la loi du droit d'auteur.

biologique indiscutable en y associant des croyances d'abord mythiques, puis religieuses. Ces croyances vont sembler objectives par un système de naturalisation du fait social selon des *habitus* différenciés. Ce n'est pas un hasard si les mythes fondateurs expliquent l'origine du monde à partir de la différence sexuelle, les plus évidents étant la distinction entre le ciel, masculin et principe mâle, et la terre, féminine et principe femelle, dans la mythologie grecque, ou la création d'Adam et Eve, dans l'Ancien Testament. Quel-le-s représentations, comportements et manifestations sont attendus d'une femme (et qui soient différent-e-s d'un homme) ? Les notions de « femme » et de féminité supposent une vision symbolique des sexes et déterminent un comportement typé dû au sexe biologique d'un individu, ce qu'on appelle les caractères sexuels secondaires. Le terme même de « femme », dans l'emploi générique de « *la* Femme » (au singulier et avec une majuscule), qui est souvent employé pour désigner l'ensemble des femmes, suppose de la part de l'individu qui l'emploie une vision mythique du « féminin ». La vision symbolique des femmes qui se cache derrière le genre féminin est diverse et multiple, allant du silence des femmes comme fait historique et social attesté – silence que vient rompre Folie malgré les menaces d'Amour [88] dans le *Débat* –,à la tenue du corps, aux pratiques vestimentaires, tout cela étant lié à une norme morale qui les constitue comme subordonnées aux hommes : « ta jeunesse, ton sexe, ta façon de faire te dementent assez… » [89] . Or, Louise Labé oppose sans cesse à cet ordre du monde ontologisé une vision universaliste, résultat de sa lecture féministe de l'humanisme.

A– Une nature « différente »

Est première la nature biologique différente, dans l'instance de reproduction de l'espèce, des individus. L'ordre symbolique instauré par les croyances diverses qui sont à l'origine de notre modèle social, précèdent la réflexion scientifique sur la « nature » de la différence sexuelle. Le dogme préexiste à la science, et la théorisation de la différence des sexes n'est sans doute qu'une relecture, après coup, des mythes fondateurs.

Les fables mythologiques nourrissent les *Euvres*. Labé puise dans le répertoire antique et allégorique où les dieux et les déesses sont les représentants symboliques de l'*ordo mundi* social. Le *Débat de Folie et d'Amour* est souvent présenté comme un conte mythologique, une fable, traitant allégoriquement des conflits entre passion et raison. Il en a en effet les caractéristiques. En observant l'ensemble des *Euvres*, il nous faut constater que l'auteure y évoque à plusieurs reprises la différence sexuelle, et non seulement sous couvert de croyances mythologiques. L'auteure choisit par exemple de sexuer Amour sous les traits d'un jeune « garsonneau » et Folie sous ceux d'une « femme » [90] . Le *Débat* peut alors être lu comme l'affrontement des sexes face à la morale de la *doxa* dans le contexte de la Renaissance. Les premiers mots de l'*Epistre Dédicatoire* mettent quant à eux immédiatement en évidence la différence voire l'opposition entre les hommes et les femmes, dans la *polis* et devant le savoir : « Estant le tems venu, Madamoiselle, que les

[88] Louise LABÉ, *Œuvres complètes, op. cit.,* pp. 49-50.

[89] *Ibid.,* p. 50.

[90] Louise LABÉ, *Œuvres complètes*, *op. cit.,* p. 49.

Copyright ALONSO Béatrice et Université Lumière - Lyon 2 - 2005.Ce document est protégé

severes lois des **hommes** n'empeschent plus les **femmes** de s'appliquer aus sciences et disciplines… » [91] . L'ambition déclarée par l'auteure dès le seuil de son œuvre à propos de son « sexe » est de le voir « non en beauté seulement mais en science et vertu passer ou egaler les hommes » [92] . Si l'on ajoute à cela l'inspiration ovidienne des *Elégies,* placées sous l'égide de la double référence gréco-latine (Sappho/Ovide) et de la traduction par Octovien de Saint-Gelais des *Héroïdes* [93] *,* on ne peut que constater la place faite aux femmes dans l'œuvre de Labé, non pas dans une perspective « féminine » mais féministe : il s'agit de rendre visibles celles qu'on a invisibilisées, de leur rendre une parole qu'on leur a confisquée (le personnage de Folie servant de preuve et d'exemple).

La Renaissance s'interroge sur l'accès des femmes aux savoirs et sur leur hypothétique différence d'acquisition des connaissances, déterminée par le sexe biologique qui les caractérise. Depuis l'Antiquité, durant tout le Moyen-Age, de la Renaissance jusqu'au XXème siècle, la possible « sexualisation de l'intellect » est au cœur des débats sur la différenciation sexuelle. Labé produit son œuvre à la lumière des grands textes antiques dont certains viennent d'être redécouverts par les humanistes de la Renaissance. Ces textes sont à l'origine, comme l'Ancien et le Nouveau Testaments, de lois sociales incorporées qui apparaissent, de fait, comme « naturelles ». La Bible et la mythologie grecque vont être les garantes de l'ordre symbolique des genres, nés de l'observation du dimorphisme sexuel. Nous allons observer comment se met en place une norme de domination d'un genre sur l'autre. L' « écriture féminine » doit beaucoup à cet *Ordo Mundi* religieux. Le schème du péché originel joue dans notre vision de l'accès des femmes au savoir.

Le premier texte qui fonde cet ordre symbolique, à la Renaissance, est celui de la Bible. Bourdieu a mis en évidence le rôle joué par l'Eglise, l'Etat, la famille et l'Ecole, dans le travail d'éternisation de ce qui apparaît comme « naturel » : ces institutions sont là pour veiller à la reproduction de l'ordre du monde, et notamment de la relation entre les sexes dans une vision naturaliste et essentialiste. Les femmes sont inférieures aux hommes : « Les Pères de l'Eglise -dont saint Augustin- , saint Thomas d'Aquin, les commentateurs de la Bible l'ont toujours affirmé » [94] . Les grandes religions monothéistes se fondent sur la différence sexuelle, voire sur une hiérarchie sexuelle, notamment entre Adam et Eve. A la lecture du *Débat* labéen, il est aisé de voir la distance que l'auteure des *Euvres* prend avec cette lecture de la *Genèse.* Certains textes de la Renaissance tentent de réhabiliter la figure emblématique d'Eve, notamment les *Dames de Renom* de Boccace, dont le premier chapitre est consacré à « Eve, nostre premiere mere » [95] . Le texte labéen est

[91] *Ibid.,* p. 41.

[92] *Ibid.,* p. 41.

[93] *Les Vingt et une Epistres d'Ovide translatée de Latin en Francoys, par reverend pere en dieu monseigneur l'Evesque d'Angoulesme*, Paris, chez Anthoine Vérard, en 1503 ; en 1512, à Paris, chez la Vve Jean Trepperel ; en 1534, à Paris, chez G. de Bossozel ; en 1546, à Paris chez Nicolas Du Chemin et enfin à Lyon en 1552, chez Jean Temporal. Cette traduction des *Héroïdes* estassurée par Octovien de Saint-Gelais.

[94] Madeleine LAZARD, *Les Avenues de Fémynies, op. cit.,* p. 11.

 Copyright ALONSO Béatrice et Université Lumière - Lyon 2 - 2005.Ce document est protégé

fortement influencé par le *De Claris mulieribus* (on en trouve une édition en latin dès 1487 – Lovanii, per Egidium Van Der Heerstraten –, puis une traduction chez Roville, à Lyon, en 1551). L'apologie d'Eve, mère de tous les vivants, tend à l'excuser de la « faute » originelle.

Les interprétations de la *Genèse* sont toujours controversées. Deux récits sont concurrents pour expliquer la naissance des sexes. Le premier récit date du VIème siècle avant Jésus-Christ et explique la création simultanée des deux sexes : « Dieu créa l'homme à son image, à l'image de Dieu il le créa ; mâle et femelle il les créa ». C'est la figure enlacée d'Eve et d'Adam, proche de l'image de l'Androgyne platonicien, que l'on retrouve dans les gravures médiévales. Dieu donne naissance à un être hermaphrodite, créé à son image ou à sa ressemblance, à son nom. Le mot Dieu est un neutre en hébreu, mais aussi l'imprononçable, le non-dit, celui qui est, fut et sera, sans limite dans le temps et l'espace. Adam et Eve, féminin et masculin du même mot en hébreu ancien, ne connaissent pas encore la mortalité mais sont déjà « féconds et prolifiques » dans *Genèse* I.28. La « chute » viendra de ce qu'ils voudront savoir et donc se dissocieront de Lui, et entre eux. C'est cette lecture que semble retenir Labé lorsqu'elle fait dire à Apollon : « Donq, les hommes sont faits à l'image et semblance de nous… » puis plus loin « sont neanmoins ensemble liez et assemblez… » [96] . Le texte de Labé, dans un syncrétisme particulier à la Renaissance, est écrit dans la réminiscence de la *Genèse* à laquelle l'auteure des *Euvres* a certainement eu accès, de par son éducation et les impressions de la *Bible* en français faites chez Tournes ou chez Roville (ou Rouillé), entre 1547 et 1554 [97] . L'utilisation d'une intertextualité biblique (notamment dans le lexique utilisé, qui fait intervenir une terminologie biblique : « absoudre », « oraison », « gloire », « ofenser », « vertueus »… [98] , mais aussi dans la mise en parallèle de l'histoire de Castor et Pollux et de Jonathas et David [99]) dans une fable mythologique laisse à penser que Labé veut en quelque sorte en inverser les propositions. Elle fait un parallèle entre la *Genèse* et les mythes gréco-latins. Or, dans la mythologie gréco-latine, les dieux et déesses ont des comportements humains.

Les religions monothéistes sont définies comme des religions du texte, mais aussi de la glose, c'est-à-dire d'une interrogation sans cesse renouvelée du texte en quête d'une hypothétique vérité. Les passages de l'hébreu au grec, puis au latin, puis aux langues vernaculaires, sont forcément tributaires d'une perte de sens, trahison probable d'une langue extrêmement difficile à traduire. Le récit enseigné dans le catéchisme n'est pas celui de la version première évoquée dans *Genèse I.27*. C'est celui de *Genèse II.21/22*,

[95] Voir extrait en Annexe.

[96] Louise LABÉ, *Œuvres complètes*, *op. cit.,* p. 68.

[97] Voir pour cela Henri et Julien BAUDRIER, *Bibliographie des éditions lyonnaises,* Slatkine, Genève, 1999ou Alfred CARTIER, *Bibliographie des éditions de Tournes,* BNF, 1937.

[98] Louise LABÉ, *Œuvres complètes*, *op. cit.,* pp. 67 à 71.

[99] *Ibid.,* pp. 70-71.

en vertu de la loi du droit d'auteur.

repris par ailleurs dans le texte de la *Première Lettre aux Corinthiens (XI-8/9)* : « Le seigneur Dieu fit tomber dans une torpeur l'homme qui s'endormit ; il prit l'une de ses côtes et referma les chairs à sa place. Le Seigneur Dieu transforma la côte qu'il avait prise à l'homme en une femme qu'il lui amène. L'homme s'écria : *Voici cette fois l'os de mes os et la chair de ma chair, celle-ci on l'appellera femme car c'est de l'homme qu'elle a été prise.* » Ce verset exprime une création successive de l'homme et de la femme. Paul donne ensuite comme version canonique de la différence des sexes une relation de subordination des femmes aux hommes : « Le chef de tout homme c'est le Christ ; le chef de la femme, c'est l'homme » [100] . C'est bien une hiérarchie sociale qui est mise en place ici. La relation de pouvoir et de domination est claire. L'opinion courante dans les milieux d'Eglise fait de la soumission de la femme à l'homme un principe préexistant même au péché originel. Cette soumission était primitivement volontaire et naturelle. Elle devint contrainte et pénible après la chute.

Le risque hermaphrodite contenu dans *Genèse I-27*, présentant une création simultanée du mâle et de la femelle en un seul être à l'image de Dieu, laissant clairement sous-entendre un être androgyne à l'origine de l'humanité, est condamnée par l'ordre androcentrique que relaie l'Eglise, car l'hermaphrodisme entraîne nécessairement l'indifférenciation. Or, cette indifférenciation pose pour la norme différents problèmes : absence de subordination mais aussi de légitimation de la procréation. L'Eglise, fondée sur la transcendance et l'autorité, a besoin, sur terre, d'une hiérarchie sexuelle, besoin d'un Haut et d'un Bas, d'une Droite et d'une Gauche, d'une ascension civilisatrice, à la droite de Dieu, de l'animal en humain puis de l'humain en fidèle. Depuis l'Antiquité et jusqu'aux années 1550, le système d'oppositions fondamentales entre positif et négatif, endroit et envers, haut et bas, droite et gauche, plein et vide, fécond et stérile, etc…, fondant l'ordre du monde, est posé en mesure de toute chose, l'homme et la femme étant perçus comme deux variantes, supérieure et inférieure, de la même physiologie : « L'homme n'a pas été tiré de la femme, mais la femme a été tirée de l'homme ; et l'homme n'a pas été créé à cause de la femme, mais la femme a été créée à cause de l'homme. C'est pourquoi la femme doit avoir sur la tête une marque de l'autorité dont elle dépend. » [101] Les *Epîtres* de Paul (*aux Corinthiens, à Thimothée*), base de l'orthodoxie chrétienne, sont souvent très violentes envers les femmes : « Qu'elles aient une tenue décente, qu'elles se parent avec pudeur et modestie (…) Pendant l'instruction la femme doit garder le silence, en toute soumission. Je ne permets pas à la femme d'enseigner ni de dominer l'homme. Qu'elle se tienne donc en silence. C'est Adam, en effet, qui fut formé le premier. Eve ensuite. Et ce n'est pas Adam qui fut séduit, mais c'est la femme qui, séduite, tomba dans la transgression. Cependant, elle sera sauvée par sa maternité…» [102] . Apollon dans le discours V du *Débat* condamne la prise de parole de Folie, même si la transgression semble moins grave : « Amour voulant savoir qui c'estoit, s'adresse à elle. Elle lui dit plus d'injures, qu'il n'apartient à une femme de bien à dire » [103]

[100] PAUL, *Première Epître aux Corinthiens (XI-2)* in *Le Nouveau Testament,* traduction œcuménique , *op. cit.,* p. 276.

[101] *Ibid.*

[102] PAUL, *Première Epître à Thimothée (II, 9-15)* in *Le Nouveau Testament,* traduction œcuménique, *op. cit.,* pp. 336 et 337.

en vertu de la loi du droit d'auteur.

. Folie est apparentée aux femmes, portant la marque grammaticale du féminin, désignée par Vénus comme une « femme abandonnée, ô à tort nommée Deesse » [104], alors que Jupiter désigne Amour sous les termes de « petit mignon » [105]. Une femme, lorsqu'elle parle trop, ne peut que proférer bêtise ou propos grossiers. « Coquetterie, sots bavardages, futilité » [106] sont le plus souvent le lot des femmes dans la pensée ecclésiastique médiévale. C'est dans le corps des femmes que se trouve alors la justification principale du statut social qui leur est assignées dans l'ordre androcentique, au nom des oppositions traditionnelles entre dominant et dominé, extérieur et intérieur, activité et passivité. Se rendre coupable de transgression, c'est désobéir à Iahvé et faire la connaissance du bien et du mal, c'est devenir mortel, ultime châtiment. C'est pouvoir se reproduire. C'est par la faute que commit Eve que l'humanité devint mortelle : « Ce sexe a empoisonné notre premier parent, qui était aussi son mari et son père, il a étranglé Jean-Baptiste, livré le très courageux Samson à la mort. D'une certaine manière, il a tué le Sauveur, car si sa faute ne l'avait pas exigé, notre Sauveur n'aurait pas eu besoin de mourir » [107]. Le grief le plus lourd à l'encontre des femmes est la responsabilité d'Eve dans la Faute, en répondent les iconographies médiévales qui font directement sortir Eve du flanc d'Adam. Non seulement elle fut créée en second, ce qui en fait une subordonnée « naturelle », mais elle fut seule coupable de la faute, seule responsable de la chute : « Ce sexe a en effet abusé par sa persuasion le premier homme et a circonvenu par sa question l'Apôtre Pierre. Il a poussé le premier à la transgression et le second au reniement. C'est pourquoi ce sexe (…) tous ceux qu'il séduit, soit il les exclut de la vie comme Pierre du Christ, soit il les inclut dans la mort comme Adam au Paradis » [108]. Le rapport de domination des hommes sur les femmes est perçu comme « naturel » quand il est symbolique. Pourtant, dans le *Débat,* ce rapport de domination semble obsolète pour Apollon : «Celle, qui se sent aymee, ha quelque autorité sur celui qu'elle ayme » [109]. La prose labéenne va plus loin : elle présente les femmes comme des êtres humains, possédant une âme, appartenant à la même espèce que les hommes. Décrivant les manifestations, sentiments et actions des femmes amoureuses, en se servant exclusivement du pronom personnel « elles », Mercure conclut : « ne sont ce tous signes d'un homme aliéné de son bon entendement ? » [110]. On ne peut voir là un trait du hasard

[103] Louise LABÉ, *Œuvres complètes, op. cit.,* p. 66.

[104] *Ibid.,* p. 57.

[105] *Ibid.,* p. 62.

[106] Madeleine LAZARD, *Les Avenues de Fémynies, op. cit.,* p. 12.

[107] George DUBY, Michelle PERROT, *Histoire des femmes en Occident*, tome II, « Le Moyen-Age », ouvrage réalisé sous la direction de Christiane KLAPISCH-ZUBER, article de Jacques DALARUN, citant G. de VENDOMES, p. 37, Paris, éditions Perrin, 1990.

[108] *Ibid.,* p. 39.

[109] Louise LABÉ, *Œuvres complètes, op. cit.,* p. 73.

Copyright ALONSO Béatrice et Université Lumière - Lyon 2 - 2005.Ce document est protégé

sous la plume de celle qui écrit par ailleurs l'*Epistre dédicatoire*. Le syntagme généralisant « homme » est utilisé pour parler de « femmes » dans une conception humaniste universaliste, démentant toute idée d'ontologie féminine.

Notre société perpétue cette séparation du monde en deux pôles dus au dimorphisme sexuel originel et prétendument « naturel » des textes bibliques. S'organise ainsi un rapport hiérarchique entre les deux pôles qui ne sont plus seulement opposés mais ordonnés selon la nécessité de la transcendance. La norme sera masculine et patriarcale puisqu'on la prétend à l'origine, donc au plus près du principe, de la création divine, de Dieu lui-même (*Pater Noster*). Les enfants, conçus dans le ventre des femmes, doivent permettre aux hommes de perpétuer leur lignée en faisant d'autres mâles qui porteront leur nom, comme dans les immenses généalogies bibliques qui aboutissent au Christ [111]. Si le christianisme médiéval et primitif considère que l'ascétisme est le comportement a-sexuel vers lequel doit tendre tout chrétien, l'Eglise comprend que le mariage peut permettre de contrôler non seulement le corps des femmes et les naissances, mais aussi la sexualité. Le mariage chrétien assure une gestion des femmes par les hommes, anxieux de devoir dépendre de leurs ventres pour la continuation de l'espèce et de leur nom. C'est ainsi que reprenant les paroles de saint Paul qui constituent les femmes en mères, Thomas d'Aquin, dans un passage de sa *Somme Théologique* commenté par Claudia Opitz, « attribue l'apparition de la femme dans la Création, uniquement au fait que l'homme, pour assurer sa descendance par la « *procreatio* », ne peut se passer de la capacité à engendrer de la femme : *Il était nécessaire que la femme entrât dans la Création, comme le dit l'Ecriture, comme aide de l'homme ; certes non pas pour l'aider à une autre œuvre qu'à la procréation, comme certains l'affirment, car pour n'importe quelle autre œuvre l'homme trouve une bien meilleure aide en un autre homme qu'en une femme, mais au contraire comme aide indispensable dans l'œuvre de procréation*… » [112]. On voit bien quel contre-pied prend Labé dans le *Débat* lorsqu'elle fait faire à Apollon l'éloge du mariage d'amour, consenti par les deux parties [113], expliquant que les hommes et les femmes sont « liez et uniz ensemble », dans une relecture de l'androgyne platonicien (« deus corps, quatre bras, deus ames, et plus parfait que les premiers hommes du banquet de Platon… » [114]). De plus, il n'est fait nulle mention de la procréation dans les *Euvres.* Pourtant, dans la *doxa* de la Renaissance, les femmes ont une fonction génitale qui passe pour essentielle, voire définitionnelle, sous la pression de l'Eglise. La privation du savoir et de la liberté, pour les femmes, dans une

[110] *Ibid.,* p. 98.

[111] MATTHIEU, *Evangile* in *Le Nouveau Testament (I, 1-17),* traduction œcuménique, *op. cit.*

[112] George DUBY, Michelle PERROT, *Histoire des femmes en Occident*, tome II, « Le Moyen-Age », ouvrage réalisé sous la direction de Christiane KLAPISCH-ZUBER, Paris, éditions Perrin, 2002, article de Claudia OPITZ, « Contraintes et Libertés (1250-1500) », p. 367.

[113] Louise LABÉ, *Œuvres complètes, op. cit.,* p. 70.

[114] *Ibid.*

 Copyright ALONSO Béatrice et Université Lumière - Lyon 2 - 2005.Ce document est protégé

répression globale du connaître est une forme d'esclavage exacerbée. L'interdit porté sur l'accès des femmes aux connaissances produit un mode d'existence insupportable, fondée sur la domination de l'un sur l'autre, car c'est forcément assujettir un être à un autre, directeur de conscience ou mari, dont on dépend intellectuellement et moralement : « quand il n'y a pas d'accès personnel aux textes, il y a assujettissement (…). Ne pas être libre, c'est être sous la domination d'autrui. Etre privée d'autorité sur soi-même, c'est être inféodée au pouvoir d'autrui » [115] . Or, nous l'avons dit, Louise Labé connaît au moins une langue étrangère et paraît avoir lu à peu près tout ce qui avait été publié en français et en italien à Lyon avant 1555, et ce sans l'autorisation de son époux, totalement absent des *Euvres,* y compris dans le nom de plume dont elles sont signées.

Le seule mère présentée dans les *Euvres* est une mère incompétente, nous le verrons plus loin. Or, c'est bien la maternité qui est le ferment du mythe de l'Eternel Féminin, utilisé par exemple par le régime de Vichy pour glorifier la Mère : « Vous seules savez donner à tous le goût du travail, ce sens de la discipline, de la modestie, du respect qui font les hommes sains et les peuples forts. Vous êtes les inspiratrices de notre civilisation chrétienne» [116] . Trois postures sont assignées aux femmes : la virginité, la servilité et la maternité, inscrites comme composantes originelles et naturelles de l'identité féminine. On trouve là les trois K du nazisme « la cuisine *Küche*, les enfants *Kinder*, et l'Eglise *Kirche* » [117] .

B– Les Femmes dans l'Antiquité

Le second élément fondateur de la perception que notre société a de la différence sexuelle est la mythologie et la philosophie gréco-latines. A l'image de la plupart des œuvres de la Renaissance, où l'on redécouvre, par l'intermédiaire de l'influence italienne, les bienfaits des civilisations gréco-latines, le texte labéen regorge de références aux croyances et cultures antiques, comme dans sa première Elégie [118] où sont évoqués les « dieus », « Phebus », « Jupiter », « Mars »... Par la contamination des modèles antiques, pindarique, horacien, catullien, ovidien ou virgilien, les références allégoriques à la mythologie grecque foisonnent dans les textes renaissants, comme celle à la figure d'« Orphee » que Labé nomme à plusieurs reprises dans son *Débat* :« Quelle peine croyez vous qu a ù Orphee pour destourner les hommes barbares de leur acoutumee cruauté ? » [119] . C'est lui qu'elle invoque au sonnet X :

Quand j'aperçoy ton blond chef couronné D'un laurier verd, faire un Lut si bien

[115] Michèle LE DOEUFF, *Le Sexe du savoir, op. cit.,* p. 79.

[116] Maréchal Philippe PÉTAIN, « Discours prononcé le 25 mai 1941, jour de la fête des mères » in *Les Femmes, citations choisies*, Paris, éditions Le Temps des Cerises, 1999.

[117] Michèle LE DOEUFF, *Le Sexe du savoir, op. cit.,* p. 119.

[118] Louise LABÉ, *Œuvres complètes, op. cit.,* p. 107.

[119] *Ibid.,* pp. 68-69 ; mais aussi p. 77.

en vertu de la loi du droit d'auteur.

pleindre Que tu pourrois à te suivre contreindre Arbres et rocs… [120]

A l'origine de la mythologie grecque coexistent trois mythes de la création du monde et des humains. Dans un premier système religieux archaïque, légende de la création d'Hérodote, il n'y a ni dieux, ni prêtres, nous explique Robert Graves [121], « mais seulement une déesse et ses prêtresses, la femme dominant l'homme (…) On n'honorait pas le père ». Le mythe orphique, quant à lui, est influencé par une doctrine mystique tardive de l'amour (Eros) et des théories au sujet du rapport entre les sexes, la Nuit et la Lune devenues, à partir de ce mythe uniquement, des éléments « féminins ». Ces deux versions sont étroitement liées au mythe de l'Age d'Or que l'on retrouve dans l'évocation de l'Eden biblique, temps d'avant le temps, sans souci, sans douleur, sans mortalité, mais aussi sans procréation, sans perpétuation, sans plaisir sexuel.

Enfin, le dernier mythe grec de la création, celui que notre société a retenu, fonde le système patriarcal, c'est celui d'Ouranos, de Gaïa et de l'Olympe : « Au commencement de toutes choses la Terre-Mère surgit du Chaos, et mit au monde son fils Ouranos tandis qu'elle dormait… » [122]. Le mythe patriarcal de l'Ouranos fut « officiellement accepté par le système religieux olympien. Ouranos, dont le nom signifiait le ciel, semble avoir acquis sa situation de Père Originel par identification avec le dieu berger Varuna, l'un des trois membres de la trinité mâle aryenne » [123]. Paradoxalement, ce mythe, qui semble d'abord détrôner le féminin de son rôle originel, réinvestit de symbolique la maternité : dans ce système patriarcal, le père est à l'origine mais au lieu de nier la nécessité maternelle, il l'exalte. Les femmes sont cantonnées au rôle de reproductrices subordonnées.

Les mythes philosophiques gréco-latins prennent racine dans cette mythologie « primitive ». De la *Théogonie* d'Hésiode aux *Métamorphoses* d'Ovide, la question de la différence sexuelle s'inscrit dans la perception qu'a l'humanité de sa finitude et de la nécessité de sa perpétuation. Les hommes ne peuvent se prolonger physiquement dans un autre être aussi directement que les femmes qui portent leur descendance en elles. Les juifs, héritiers de ce mythe canaanite, le détournent au profit d'un système patriarcal plus idéologiquement favorable à la domination des hommes. « Dans la version talmudique de la création, l'archange Michel – réplique de Prométhée – crée Adam de la poussière, sur l'ordre, non pas de la *mère de tous les vivants*, mais de Iahvé. Iahvé lui insuffle ensuite la vie et lui donne Eve qui, comme Pandore, est à l'origine des malheurs de l'humanité » [124].

Platon, quant à lui,fait de l'Amour, par la bouche de Phèdre, le plus ancien des dieux, celui qui préexiste à toute chose, à tout principe. Labé reprend cette théorie, dans son *Débat de Folie et d'Amour* : « Amour, la vraye ame de tout l'univers »,à la suite de Marsile

[120] ***Ibid., p. 126.***

[121] Robert GRAVES, *Les Mythes Grecs,* Paris, Fayard, 1967, pp. 29-30.

[122] *Ibid.,* pp. 32-33.

[123] *Ibid.*, p. 35.

[124] *Ibid*.

en vertu de la loi du droit d'auteur.

Ficin, dans son *Commentaire sur le Banquet de Platon* [125] . Autre influence apparente des *Euvres* sur laquelle nous reviendrons dans la seconde partie de notre travail, la philosophie de Léon l'Hébreu, mais aussi la poésie de Catulle ou celle du *Cantique des Cantiques*. Louise Labé ne donne pas vraiment de genre au mot *amour.* S'il n'apparaît pas dans l'*Epistre,* l'auteure en fait un des personnages principaux du *Débat* : dans le titre de la pièce, impossible de déterminer le genre du mot, incarné cependant dans le texte par Cupidon, un jeune garçon, alors que Folie est une femme. Sont-ils, selon le genre grammatical qui leur est attribué dans le *Débat*, les représentants des sexes, mâle et femelle, mais aussi du masculin et du féminin ? Dès la troisième phrase de *l'Argument,* les deux personnages sont déterminés en genre par l'intermédiaire des termes « prest » et « premiere », associé-e-s à chacun-e- d'entre eux/elles. On peut relever cependant plusieurs utilisations du mot au féminin dont un exemple des plus frappants est celui du discours IV où dans sa discussion avec Jupiter, le « petit mignon », fils de Vénus, parle de « **la** vraye et entiere Amour » [126] .On ne peut admettre la « coquille » sur un sujet qui préoccupe Labé : la différence des sexes et la différence des genres. Serait-ce donc qu'elle attribue à Amour les deux genres ?

L'Amour est à l'origine du dimorphisme sexuel pour Platon. C'est par la bouche d'Aristophane que Platon nous livre une version mythique de l'Amour, de la création du monde et des humains : des humains doubles sont à l'origine de notre espèce, et notamment les androgynes. Pour Aristophane, notre nature primitive se déclinait en trois êtres : « le mâle, la femelle et outre ces deux-là, une troisième composée des deux autres (…) C'était l'espèce androgyne qui avait la forme et le nom des deux autres, mâle et femelle, dont elle était formée » [127] . Le *Débat* reprend cette croyance mythique qui donne comme origine de l'humanité l'Amour, Amour né de l'indifférenciation sexuelle primitive de l'Androgyne, qui « le fait avoir deus corps, quatre bras, deus ames et plus parfait que les premiers hommes du banquet de Platon » [128] .

Comme dans la Bible, un interdit, tacite pour la société grecque, est porté sur la parole publique des femmes, qui doivent être passives et silencieuses, enfermées au gynécée. Seule la parole privée leur est permise. Or, Louise Labé déroge à cette règle, sous l'influence de la traduction par Octovien de Saint-Gelais des *Héroïdes* ovidiennes. Les femmes parlent et doivent parler non seulement en privé, comme semble l'attester l'œuvre lyrique, mais aussi en public comme le dit l'*Epistre* [129] et le prouve le *Débat.* Les *Escriz* viennent eux-aussi témoigner de la prise de parole d'une femme dans la société, prise de parole louée par les plus grands. Platon, cependant, met en scène une femme

[125] Marsile FICIN, *Commentaire sur le Banquet de Platon.* Texte du manuscrit autographe présenté par Raymond MARCEL, Paris, Les Classiques de l'Humanisme, Les Belles Lettres, 1956. Il sera fait référence à l'ensemble de l'ouvrage.

[126] Louise LABÉ, *Œuvres complètes, op. cit.,* p. 63.

[127] PLATON, *Le Banquet (discours d'Aristophane)*. GF-Flammarion, Paris, 1964, pp. 49 et 50.

[128] Louise LABÉ, *Œuvres complètes, op. cit.,* p. 70.

[129] *Ibid.,* p. 42.

Copyright ALONSO Béatrice et Université Lumière - Lyon 2 - 2005.Ce document est protégé

dans son *Banquet.* Socrate laisse la parole à Diotime, « savante en ces matières et en bien d'autres » [130] , pour parler à son tour de l'Amour. C'est même elle qui porte la parole juste et vraie. Les femmes n'ont donc pas à se taire dans la philosophie de Platon et plus précisément dans le *Banquet*. Cette particularité n'a pas en effet valeur de loi générale, Ficin l'oubliant dans le choix des convives de son propre banquet.

Les *Euvres* mettent en scène des personnages féminins – comme Vénus/Aphrodite – et des personnages masculins – comme Mars –. Il existe deux versions du mythe de la création d'Aphrodite et d'Arès, pôles féminin et masculin symboliques. Tout commence au moment de la castration d'Ouranos par le jeune Cronos, persuadé par la Terre-Mère que cet acte est nécessaire pour l'équilibre de l'Univers. Elle l'arme d'une faucille en silex et l'impitoyable Cronos châtre Ouranos. « S'emparant des organes génitaux de la main gauche (qui a été depuis lors de mauvais augure), il les jeta, ainsi que la faucille, dans la mer [...] des gouttes de sang s'écoulant de la blessure tombèrent sur la Terre-Mère et elle donna naissance aux trois Erinyes, furies qui vengent les parricides » [131] . Lorsque Cronos tranche les parties génitales et le phallus d'Ouranos, puis jette le tout derrière lui sans se retourner [132] , il fait naître guerres et conflits, selon Quignard. De l'écume qui s'amasse autour du sexe d'Ouranos tombé en mer naît Aphrodite [133] . Déesse de l'amour et de la beauté, représentée généralement sortant d'une vague, elle est celle qui *naît de l'écume*. « Dans la philosophie stoïcienne, le *logos* spermatique régit le monde» [134] . L'identification, relevée par Bourdieu [135] , entre le lait et le sperme est courante, car ils sont tous deux symboles de fécondité. Un corps peut porter la vie. L'autre doit prendre pouvoir de ce corps pour SE perpétuer. Le mot grec *femme* est proche de l'étymologie grecque de la Terre-Mère, Gaïa. « Platon affirme dans le *Ménéxème (238a) : car ce n'est pas la Terre qui a imité (memimètai) la femme dans la grossesse et l'enfantement mais la femme la Terre (alla gynè gèn)* » [136] .

Le panthéon labéen utilisé dans le *Débat* est divers. Il reprend cependant assez systématiquement les grandes oppositions de genre incarnées par Vénus et Mars.

Mars voit Vénus… [137]

Les Parques, dont l'une est supposée avoir donné le bandeau qui sert à Folie contre

[130] PLATON, *Le Banquet, op. cit.,* p. 62.

[131] Robert GRAVES, *Les Mythes Grecs*, *op. cit.,* p. 37.

[132] HESIODE *Théogonie (187)*, cité par Pascal QUIGNARD, *Le Sexe et l'Effroi.* Paris, Folio, Gallimard, 1994, p. 91.

[133] Robert GRAVES, *Les Mythes Grecs*, *op. cit.,* p. 46.

[134] Pascal QUIGNARD, *Le Sexe et l'Effroi, op.cit,* p. 98.

[135] Pierre BOURDIEU, *La Domination masculine, op. cit.,* p. 26.

[136] Pascal QUIGNARD, *Le Sexe et l'Effroi, op.cit,* p. 98.

[137] Louise LABÉ, Œuvres complètes, op. cit., p. 133.

 Copyright ALONSO Béatrice et Université Lumière - Lyon 2 - 2005.Ce document est protégé

Amour [138] , sont utilisées par Labé dans le *Débat*. Au nombre de **trois**, comme les Erinyes, elles occupent une place de choix. Eros, quant à lui, au centre du *Débat de Folie et d'Amour*, mais aussi de la plus grande partie de la philosophie renaissante, est le premier dieu, puisque sans lui, aucun des autres dieux n'aurait pu naître. Dans le *Débat,* il se présente lui-même comme le dieu le plus important du panthéon, ce qu'Apollon reprend ensuite : « la vraye ame de tout l'univers » [139] . D'autres sources semblent en faire le fils d'Aphrodite et d'Arès [140] . Vénus est présente dans le *Débat*, en tant que mère de Cupidon, dès le discours II, et Amour lui-même est présenté par Folie par atténuation comme « fils de Venus » [141] . Mars apparaît au tout début de l'œuvre poétique labéenne, aux vers 13 de la première élégie [142] , immédiatement associé à Amour, à la fois comme mythe fondateur de l'humanité, source d'inspiration lyrique et ferment philosophique. Plus loin, au début des sonnets, c'est de nouveau Amour qui est interpellé :

Pur, Amour, co i begli occhi tu fatt'hai… [143]

La mise en évidence du terme, interlocuteur privilégié du *je* qui s'exprime dans le premier sonnet des *Euvres,* dit clairement la place que réserve Labé au dieu central de la philosophie renaissante. Cependant, Labé fait une place tout aussi importante à Folie, personnage humaniste d'influence lucianique puis érasmienne. L'un ne semble pas aller sans l'autre dans la production labéenne, étroitement lié-e-s l'un à l'autre, situation présente dès le discours I puis entérinée par Jupiter « vous commandons vivre amiablement ensemble, sans vous outrager l'un l'autre… » [144] . Labé est présentée comme la fille de Mars et de Vénus, conjuguant à la fois la « force virile » et la « grâce féminine ». Cette mythification de l'auteure est dû sans doute aux allégations sur l'origine du nom de *Fourvière* désignant une des deux collines de la Cité lyonnaise. Selon François Rigolot, *Fourvière* viendrait de *Forum Veneris.* « C'est à Lyon que Jean Lemaire de Belges, le vulgarisateur des légendes sur l'origines des Français, avait placé le fameux *Temple de Vénus* dans sa *Concorde des deux Langages* (…) On faisait dériver *Fourvière* de *Forum Veneris* (marché de Vénus)… Archéologues – Symphorien Champier en tête – et philologues s'unissaient pour consacrer la *saincte* montagne au culte de Vénus » [145] , étymologie acceptée à l'époque et attestée par une manchette du dernier texte des *Escriz.* Labé, fille de Lyon, serait le rejeton des amours du Rhône viril et de la Saône

[138] *Ibid.,* p.55.

[139] *Ibid.,* p. 65.

[140] Robert GRAVES, *Les Mythes Grecs*, *op. cit.,* p. 53.

[141] Louise LABÉ, *Œuvres complètes, op. cit.,* p. 50.

[142] *Ibid.,* p. 107.

[143] Ibid., p. 121.

[144] *Ibid.,* p. 103.

[145] François RIGOLOT, *Poésie et Renaissance*, Paris, Le Seuil, 2002, p. 121.

en vertu de la loi du droit d'auteur.

lascive, la situation géographique de la ville devenant la représentation confluente de l'*Ordo Mundi*. Marot souligne le contraste entre « l'impétuosité du fleuve masculin avec la féconde attente de la rivière féminine. Dans l'épître dédiée *A Monseigneur le Cardinal de Tournon,* il écrivait : *Dieu gard'la Saône au port bien fructueux /Et son mari, le Rhône impétueux* » [146] doncun homme et une femme (le fleuve et la rivière anthropomorphés représentés par une statue toujours visible place de la Bourse). Autre base mythique : la ville de Lyon avait été comparée (…) à une nouvelle Troie, plus magnifique encore que l'ancienne ville d'Asie Mineure. Lemaire en était le principal responsable. En bon rhétoriqueur, il pouvait donner, grâce au jeu de la paronomase (Lyon et Ilion, autre nom de Troie), des vertus troyennes aux habitants de Fourvière où il plaçait son *Temple de Vénus*. *Lyon* acquérait sa *valeur antique* par le biais des sonorités qui l'identifiait à Ilion » [147] . Le contexte mythologique de Lyon, relevé aussi par Karine Berriot [148] , inscrit les *Euvres* dans l'*Ordo Mundi*.

Dans ce monde bipolaire, on distribue de manière stricte et hiérarchique les activités imparties à chacun des deux sexes selon leur genre social déterminé. Le commentaire que fait Sylviane Agacinski [149] d'un extrait de la *Politique* d'Aristote met en évidence la théorie de la hiérarchie des genres (et des sexes) : « il fait reposer l'institution familiale sur la supériorité naturelle de l'homme, élément dominant, et sur l'infériorité de la femme, élément subordonné » en déclarant que *toute famille est régie par le mâle le plus âgé.* C'est ce que reprend en partie un texte tiré d'un recueil sans doute collectif, mais anonyme, de 1551, intitulé *La Louenge des femmes, invention extraite du Commentaire de Pantagruel, sus l'Androgyne de Platon,* dont l'*Epistre de Messire André Misogyne* affirme :

Cela est fable, aussi c'est verité Creüe en tout temps par seinte autorité,
Qu'hommes estoient immortelz, impassibles, Prochains de l'huer des haults
Dieux invisibles : Si une femme, encor' freschement nee Et seule au monde, à mal faire adonnee Ne les eust fait, par un malheureux mords, Subietz à tous les maux, et à deux morts. [150]

C- Les valences différentielles

Françoise Héritier explique que la question de la différence des sexes peut être rattachée à celle du rôle différent des sexes dans la reproduction et des valeurs différentielles qui sont attribuées, partant de ce constat, au masculin et au féminin dans les sociétés humaines. La construction sociale des genres découle de là : « la répartition des tâches telles que nous les connaissons dans les sociétés occidentales ne sont pas des

[146] *Ibid.,* p. 124.

[147] *Ibid.,* p. 122.

[148] Karine BERRIOT, *Louise Labé, la belle rebelle et le françois nouveau*, *op. cit.,* pp. 35 à 40.

[149] Sylviane AGACINSKI, *Politique des Sexes, op.cit,* pp. 62 à 67.

[150] ***La Louenge des femmes, op. cit., p. 18.***

en vertu de la loi du droit d'auteur.

phénomènes générés par une nature biologique commune mais bien des constructions culturelles (…) Dans la perspective naïve de l'illusion naturaliste, il y aurait une transcription universelle et unique, sous une forme canonique qui légitime le rapport des sexes, de faits considérés comme d'ordre naturel, parce qu'ils sont les mêmes pour tout le monde » [151] . Les dominations sociales s'inscrivent d'abord dans la langue, y compris dans celle des textes de l'Antiquité qui constituent le *corpus* humaniste.

Le problème de la traduction en français du latin *homo* se pose à la lecture des *Métamorphoses* d'Ovide. Dans le mythe de la création humaine, Ovide ne semble pas séparer le mâle de la femelle, précisant juste que l'humain est un « animal plus noble », à l'image des dieux. Comme il existe des dieux et des déesses dans la mythologie gréco-latine, les mâles et les femelles de l'espèce humaine coexistent dans les mythes ovidiens. Ovide est un des principaux auteurs que redécouvre la Renaissance et dont les poètes du XVIème se veulent les héritiers. Cette vision de l'humain dans les *Métamorphoses* ne peut avoir échappé à Labé. Louise Labé fait référence à Ovide, dans son *Débat* [152] , mais aussi dans sa première élégie [153] :

Il m'a donné la lyre, qui les vers Souloit chanter de l'Amour lesbienne.

Les derniers mots associent l'écriture lyrique des élégies labéennes à l'inspiration ovidiennes par l'intermédiaire des *Héroïdes.* L'évocation de Lesbos rattache le *je* des *Euvres* à l'influence de Sappho – déjà évoquée dès le *Débat* – mais aussi à Catulle [154] , nous le verrons plus loin.

Les femmes romaines, sans doute comme les femmes grecques avant elles, n'ont aucun choix et surtout pas celui de l'amour, car elles sont des *matrones,* portant le « matrimoine » [155] de leur époux et ne pouvant accéder par conséquent à ce sentiment de « prostituée » qu'est l'amour et la volupté de cet amour. « Les sociétés grecque et romaine ne dissociaient pas biologie et politique » [156] . Est-ce ce que l'on a reproché à Ovide ? Il y a une différence claire et nette pour les latins entre Vénus, déesse des « louves » et du lupanar, et Junon, protectrice des matrones. Junon protège les *matrones* et le mot romain qui désigne le mariage, *matrimonium,* ne concerne que les femmes. Ce mot latin ne dit que la maternité potentielle des femmes, « matrimoine » de la lignée mâle. Le mariage est une « *societas,* une association de procréation » [157] .

[151] Françoise HÉRITIER, *Masculin-Féminin, op. cit.,* p. 22.

[152] Louise LABÉ, *Œuvres complètes*, *op. cit.,* p. 77.

[153] *Ibid.,* p. 107.

[154] Selon Karine BERRIOT, *Louise Labé, la belle rebelle et le françois nouveau*, *op. cit.*, p. 113.

[155] Pascal QUIGNARD, *Le Sexe et l'Effroi, o p. cit.,* p. 31.

[156] *Ibid.,* p. 85.

[157] *Ibid.,* p. 31.

Copyright ALONSO Béatrice et Université Lumière - Lyon 2 - 2005.Ce document est protégé

Si la différence sexuelle n'est marquée pour les Latins que par rapport à la reproduction, les femmes ne possèdent pas les mêmes droits que les hommes dans la Rome d'Auguste ou de Tibère, précisément parce qu'elles sont potentiellement des mères donc chargées de la perpétuation de la race, de la caste, de la famille. La sexualité latine est codifiée. Puisque *mater certissima, pater semper incertus,* les hommes doivent s'assurer un pouvoir sur les femmes : Lucrèce se suicide car elle a été souillée par un viol, non pas en tant que femme mais en tant que mère. C'est ce que nous explique Pascal Quignard dans son essai sur le passage de la sexualité grecque à la sexualité latine, *Le Sexe et l'Effroi* [158] . « Par le viol, la fécondité est souillée. La fidélité n'est pas un sentiment conjugal mais une conséquence de la fiabilité de la lignée spermatique ». Une femme mariée ne peut être touchée par un autre homme que son époux ou elle encourt la mort pour avoir mis en péril sa lignée, sa descendance. « La *castitas* c'est l'intégrité de la caste qui résulte de celles qui portent l'embryon, lequel provient exclusivement, dans l'imaginaire des Anciens, de la semence virile » [159] . C'est la *castitas*, seul but de la fécondité du mariage. Les Romains développèrent une véritable politique de surveillance du coït. « Le pouvoir à Rome lia en un seul faisceau (…) la puissance sexuelle, l'obscénité verbale, la domination phallique » [160] . Le *fascinus* est le mot romain pour dire phallus, selon Quignard. Le mot faisceau, ou *fascis*, désigne les baguettes de bouleau reliées par une courroie que tiennent les licteurs. C'est le même mot qui désigne le *fascinus* (ou *phallos*), la fascination, le fascisme. C'est la *potentia* romaine, fondée sur l'érection virile. Tout ce qui fait une société était soumis aux appels de la fécondité, de la perpétuation. « Les femmes ne peuvent que devenir ce qu'elles sont selon la raison mythique » [161] . Françoise Héritier précise ainsi que « ce n'est pas le sexe, mais la fécondité, qui fait la différence réelle entre le masculin et le féminin » [162] . Le principe de perpétuation de l'espèce est le « seul *point de départ* du masculin et du féminin » [163] , effectivement. Or, la seule mère présentée dans les *Euvres* est Vénus, et tout est fait pour la rendre ridicule aux yeux du lecteur, du lyrisme exagéré de sa première intervention à la fin du discours II [164] qui, dans le contexte prosaïque du *Débat,* la décrédibilise, à son manque total de jugement et de justice du début du discours III [165] .

[158] *Ibid.,* p. 27.

[159] *Ibid.*, pp. 27 et 28.

[160] *Ibid.*, p. 38.

[161] Pierre BOURDIEU, *La Domination masculine, op. cit.,* p. 48.

[162] Françoise HÉRITIER, *Masculin-Féminin*, *op. cit.,* p. 230.

[163] Sylviane AGACINSKI, *Politique des Sexes, op. cit.,* p. 16.

[164] Louise LABÉ, *Œuvres complètes, op. cit.,* p. 58.

[165] *Ibid.,* p. 59.

Copyright ALONSO Béatrice et Université Lumière - Lyon 2 - 2005.Ce document est protégé

De la valence différentielle théorisée par Françoise Héritier peut s'expliquer l'idée d'une essence féminine ou d'une « féminité ». Béatrice Didier, dans son ouvrage sur «l'écriture féminine», *L'Ecriture Femme* [166] , est le porte-parole d'une idéologie critique qui croit en l'existence de la « féminité ». L'essentialisme et le différencialisme, deux notions différentes mais qui se recoupent souvent, sont les principaux outils de ce type de critique.

Le différencialisme est la doctrine qui classe les individus selon leurs supposées caractéristiques « innées ». Cette théorie fonde une « norme » en répartissant des individus, en groupes ou catégories, dans leurs différences par rapport à celle-ci, différences de sexe, de couleur de peau, d'origine géographique. Ces différences détermineraient alors un comportement anormal (la norme étant elle-même « naturelle » selon cette doctrine).

L'essentialisme, quant à lui, se fonde sur l'existence d'une « essence naturelle ou innée » des individus selon leur sexe, leur origine géographique ou leur couleur de peau. Cette doctrine, extrêmement proche du différencialisme, estime ainsi qu'on naît femme, ou homme, ou noir, et nos comportements comme nos productions, sont déterminés par notre « essence », notre « nature ». Elle affirme l'existence d'un « éternel féminin » et d'une « virilité » auxquels les individus « normaux » et non-déviants se conforment, reléguant au second plan l'idée de construction sociale de l'individu.

Il s'agit en fait de fonder des doctrines « naturalisantes » sur des faits sociétaux (ou de construction sociale) : « les apparences biologiques et les effets bien réels qu'a produit, dans les corps et les cerveaux, un long travail collectif de socialisation du biologique et de biologisation du social se conjuguent pour renverser la relation entre les causes et les effets et faire apparaître une construction sociale naturalisée » [167] . Ces doctrines ont été appliquées à la critique littéraire.

I.1.2 La femme en folie : une vision médicale de la « Féminité »

« Du fait que le principe de vision social construit la différence anatomique et que cette différence socialement construite devient le fondement et la caution d'apparence naturelle de la vision sociale qui la fonde, on a ainsi une relation de causalité circulaire qui enferme la pensée dans l'évidence de rapports de domination inscrits à la fois dans l'objectivité, sous forme de divisions objectives, et dans la subjectivité, sous forme de schèmes cognitifs qui, organisés selon ces divisions, organisent la perception de ces divisions objectives » [168] .C'est sur les rapports de la médecine avec la différence sexuelle que se fondent en grande partie les théories littéraires différencialistes. On a longtemps cru qu'on devenait femme par défaut : le discours scientifique sur la différenciation sexuelle a été influencé par des clichés sexistes et il s'est intéressé de fait beaucoup plus au sexe mâle

[166] Béatrice DIDIER, *L'Ecriture-Femme, op. cit.*

[167] Pierre BOURDIEU, *La Domination masculine, op. cit.,* p. 14.

[168] *Ibid.,* p. 25.

en vertu de la loi du droit d'auteur.

dit « actif », les ovaires étant supposés se former de manière « passive ».

A– Théorie médicale : les « mâles manqués »

La science, et surtout la biologie, « a bien souvent fourni à la société des fondements prétendument naturels à sa vision du monde, voire à ses pires préjugés. Ce fut le cas au XIXème siècle par exemple, où certains anthropologues “démontrèrent” la supériorité de la race caucasienne sur les autres, ou encore de celle des hommes sur les femmes » [169]. Inséré dans un système d'oppositions mythiques, le schème médical d'intégration de la hiérarchie des genres affirme comme naturelles les dichotomies entre haut/bas, dessus/dessous, droite/gauche, droit/courbe, sec/humide, plein/vide, clair/sombre, dehors/dedans, public/privé, etc... La médecine a relayé la confusion entre sexe et genre : elle a déduit de l'observation de l'anatomie des mâles et des femelles (posant au préalable le mâle comme norme, ou principe de toute chose) que le sexe des mâles « sorti », au contraire de celui des femmes « rentré, caché, secret », détermine les rôles qu'ils doivent jouer en tant qu'homme et femme dans la société, ou comment « trouver dans le corps de la femme la justification du statut social qu'ils – les moralistes – lui assignent au nom des oppositions traditionnelles entre l'intérieur et l'extérieur, la sensibilité et la raison, la passivité et l'activité » [170]. Nous ne nions en rien la possibilité d'une influence du corps sur les comportements mais elle est aussi hypothétique que la seule détermination sociale. On ne peut se contenter de cette seule clé d'analyse pour affirmer l'existence de l'« écriture féminine ».

Nous devons nous méfier du glissement sémantique si terriblement aisé entre le sexe biologique et le sexe social (entre sexe et genre) ou pour simplifier entre mâle/femelle et homme/femme, notions qui ne se recouvrent pas complètement. Le sexe biologique est pour les scientifiques contemporains une notion complexe et variable. C'est pourtant sur lui que se fonde la théorie différencialiste, souvent sur sa manifestation la plus simpliste, à savoir les organes génitaux externes, pour séparer les individus de notre espèce en deux catégories bien distinctes, deux classes. C'est sur cette « nature » physiologique de l'individu qu'ont été définis et que sont imposés à la naissance les titres d'homme ou femme (garçon ou fille dans les maternités et les instances d'Etat-Civil). Ces deux catégories, homme/femme, ont été bien utiles pour « répartir de manière inégalitaire, mais apparemment naturelle, les biens, les corvées, les pouvoirs, les devoirs » [171]. Les femmes sont ainsi constamment « condamnées à donner à chaque instant les apparences d'un fondement naturel à l'identité minorée qui leur est socialement assignée » [172]. C'est ainsi qu'une loi sociale passe pour médicale et naturelle alors qu'elle est avant tout incorporée.

[169] Joëlle WIELS, « L'Ovaire sort de l'ombre » in « Sexes, comment devient-on homme et femme », *op. cit.,* p. 30.

[170] Pierre BOURDIEU, *La Domination masculine, op. cit.,* p. 29.

[171] Joëlle WIELS, « L'Ovaire sort de l'ombre » in « Sexes, comment devient-on homme et femme », *op. cit.,* p. 30 .

[172] Pierre BOURDIEU, *La Domination masculine, op. cit.,* p. 49.

en vertu de la loi du droit d'auteur.

Dès l'origine de la médecine moderne, que l'on peut faire remonter aux travaux d'Hippocrate, les femmes ont eu à souffrir de l'androcentrisme. Hippocrate pense que la médecine doit traiter différemment hommes et femmes puisque, la femme est autre, par sa nature et sa constitution. Rapidement, les médecins élaborent des théories basées davantage sur des principes philosophiques et religieux, ceux qui ordonnent leur monde, que sur des observations de la réalité.

Evelyne Berriot-Salvadore relève chez Galien, héritier de Platon et d'Aristote, l'affirmation d'un corps féminin qui porterait les stigmates que lui confère son infériorité : « De même que de tous les animaux l'homme est le plus parfait, de même dans l'espèce humaine, l'homme est plus parfait que la femme » [173] .

Pour les savants de la Renaissance, les genres masculin et féminin se déploient suivant un continuum : ils placent aux deux extrémités l'homme viril et la femme féminine, mais expliquent aussi que le sexe femelle est un sexe mâle « rentré » ou « manqué », plaçant le pénis comme norme biologique de l'espèce. Sylvie Steinberg étudie dans la *Physionomie Humaine* de Jean-Baptiste Porta (vaste compilation de traités physiognomonistes, médicaux et philosophiques de l'Antiquité) la distinction que le savant du XVIème siècle fait entre les corps des femmes et des hommes : le corps des femmes se distingue de celui des hommes car il est « charnu, mol, inarticulé, délié, humide, rond, petit, étroit, grêle, mal ouvert, gras » [174] , souvent blanc et blond, comme dans le *Blason de la femme,* tiré de *La Louenge des femmes, invention extraite du Commentaire de Pantagruel, sus l'Androgyne de Platon,* publié en 1551 :

Femme, de qui les cheveux blonds, Soient troussez court, ou pendant longs,
Servent à l'amoureuse ruse Comme les serpents à Meduse… [175]

« Par contraste, l'homme présente un aspect nerveux, dur, articulé, sec, gros d'ossements, grand, fort, gros, large, carré, bien formé, qui dénote sa supériorité. Il est aussi plus sombre de cheveu et de peau. Il va presque sans dire que cette opposition se retrouve dans le domaine des mœurs : si l'homme est doté d'un *cœur généreux, sans crainte, étant juste, simple et désireux d'emporter la victoire et l'honneur de ce qu'il entreprend, l'esprit de la femme est craintif, furieux et surtout trompeur.* Cette description strictement dichotomique – dichotomie dont Françoise Héritier a montré la constance à travers les cultures humaines qu'elle a étudiées – » [176] et qui se veut naturaliste, est influencée par la vision symbolique androcentrée que le scientifique a de la différence sexuelle. Les femmes qui apparaissent dans les *Euvres* ne correspondent pas à cette vision, que ce soit Folie qui se montre immédiatement violente (« quand j'aurois un bras lié, si ne te creindrois je gueres » [177]) ou Sémiramis, dans la première élégie, présentée comme un personnage viril :

[173] Evelyne BERRIOT-SALVADORE, *Un Corps, un destin : la femme dans la médecine de la Renaissance.* Paris, Champion, 1993, p. 10.

[174] Sylvie STEINBERG, « Anatomie d'une double révolution » in « Sexes, comment devient-on homme et femme », *op. cit.,* p. 14.

[175] ***Voir extrait en Annexe.***

[176] Sylvie STEINBERG, « Anatomie d'une double révolution » in « Sexes, comment devient-on homme et femme », *op. cit.,* p. 14.

Copyright ALONSO Béatrice et Université Lumière - Lyon 2 - 2005.Ce document est protégé

Semiramis, Royne tant renommee, Qui mit en route avecques son armee Les noirs squadrons des Ethiopiens… [178]

Les femmes sont en général virilisées dans les *Euvres,* perçues comme primordiales dans la *polis* : « Ne se sont trouvees des armees en danger en païs estranges, et sauvees par l'amitié que quelques Dames portoient aus Capiteines ? des Rois remiz en leurs principales citez par les intelligences, que leurs amies leur avoient pratiquees secretement ? » [179] . Si Eliane Viennot précise que « la guerre et la violence physique étaient beaucoup moins rares chez les femmes de la Renaissance (comme du reste des époques antérieures) qu'on ne l'imagine depuis le XIXème siècle » [180] , ne devons-nous cependant souligner la difficile association *Euvres* -« écriture féminine », par rapport aux critères définitionnels de cette théorie ?

B- Des oppositions

Dans le modèle de la Renaissance et en fonction des mythes fondateurs du dimorphisme sexuel, les hommes et les femmes s'opposent. A l'époque de Vésale, cette opposition va jusqu'à influencer les descriptions et représentations que les anatomistes de la Renaissance vont faire des organes de la procréation. Galien, à la suite d'Aristote, propose un système explicatif de la symétrie inverse des organes génitaux des deux sexes. C'est la doctrine des tempéraments, doctrine hippocratique, adaptée au Moyen-Age et encore vivace au moment de l'écriture des *Euvres* par Labé.

Le texte de *La Louenge des femmes* nous semble particulièrement parlant : si le titre révèle assez le ton, ironique, la moquerie envers Ficin paraissant évidente, ainsi que le caractère antiphrastique de la première partie de la proposition, nous ne pouvons immédiatement déterminé s'il s'agit d'une critique ou d'un éloge des femmes. Se plaçant sous le double patronage de Platon et de l' « Abstracteur de Quinte essence » [181] , l'auteur anonyme du texte qui ouvre ce recueil comprenant sans doute les écrits de plusieurs poètes, explique : « Le tresdocte, treseloquent & tresfacecieux Architecte de risees Pantagruel, au ne scay quantieme chapitre de son Commentaire sus l'Androgyne de Platon, escrit que le femme est un sexe tan fragil, tant variable, tant muable, tant inconstant, tant imperfait, que Nature luy semble s'estre egaree de ce bon sens par lequel elle avoit creé, & formé toutes choses, quand elle ha basti la femme ». Le présupposé sexiste s'inscrit dans une problématique humorale qui fait des femmes le « sexe faible ». La première pièce en prose de ce recueil revient sur l'impossibilité « naturelle » des femmes à réfléchir (« les débouter de la divine philosophie »), à s'impliquer dans la *polis*

[177] Louise LABÉ, *Œuvres complètes, op. cit.,* p. 49.

[178] Ibid., pp. 108-109.

[179] *Ibid.,* p. 71.

[180] Eliane VIENNOT, « La diffusion du féminisme au temps de Louise Labé », in *Louise Labé 2005,* études réunies par Béatrice ALONSO et Eliane VIENNOT, collection *L'école du genre,* Publications de l'Université de Saint-Etienne, 2004, p. 22.

[181] Voir extrait en Annexe.

Copyright ALONSO Béatrice et Université Lumière - Lyon 2 - 2005.Ce document est protégé

(« leur defendre la police civile »), enfin à commercer. Tout cet argumentaire se fait dans la perspective rabelaisienne (« Maistre Alcofribas ») et pourrait laisser supposer qu'il est antiphrastique. Cependant, la suite du recueil est une critique misogyne des femmes dans leur ensemble, un *Blason de la Femme* la comparant au diable, puis une *Epistre de Messire André Misogyne, Gentilhomme Florentin, envoyee au Seigneur Pamphile, Theliarche, qui luy avoit demandé conseil sus le propos de se marier* en faisant l'incarnation pandorique de tous les malheurs des hommes. Critique violente du mariage, le texte d'André Misogyne commence sur une présentation élogieuse du mariage, comparé à la « monachale vie ». L'éloge ne dure cependant que six vers et se rompt sur un « Mais toutefois » qui laisse entrevoir le début de l'argumentaire contradictoire – où les femmes vont être tenues pour responsable de l'échec de l'institution sacrée –. Or, dans le *Débat de Folie et d'Amour,* Apollon se sert lui aussi de l'évocation du *Banquet* platonicien et de son mythe central, l'Androgyne, pour en arriver à une valorisation du mariage d'amour. La « femme » est d' « amiable compagnie ». Elle rend l'« homme » plus heureux, « fidelement lui dispense son bien, lui augmente son plaisir, ou le tient en bride doucement… » [182] . Il faut bien entendu tenir compte du problème que pose le contexte de cet éloge, dans la bouche d'Apollon, et de la vision assez caricaturale qu'il fait des femmes comme celles qui peuvent parfaire l'imperfection masculine. Complète inversion des valeurs proposées par André Misogyne, cette phrase ne considère pas les femmes comme des « object de servitude », mais bien comme celle qui parfait l'imperfection masculine : « lui ote les facheries, et quelquefois les empesche de venir, l'appaise, l'adoucit, le traite sain et malade, le fait avoir deus corps, quatre bras, deus ames, et plus parfait que les premiers hommes du banquet de Platon… » [183] . Le texte de Misogyne étant de 1551, on peut imaginer que les *Euvres* aient entrepris d'y répondre, d'autant plus si l'auteur est Olivier de Magny (Par anagramme, André Misogyne pourrait être Sieur O. de Magny. L'*Epistre* en questionutilise un champ lexical qu'on retrouve par ailleurs chez l'auteur notamment dans l'Ode XIX des *Escriz,* comme le mot *masque*. Cette ode a pour titre : *Odes en faveur de D. Louize Labé, à son bon signeur D.M*). Magny a dialogué avec Louise Labé, comme semblent le prouver le sonnet LV des *Souspirs* de 1556, dont seuls les tercets diffèrent du sonnet II des *Euvres* de Louise Labé Il est aussi l'auteur de l'*Ode à sire Aymon* publiée dans le recueil des *Odes* de 1559. La virulence de l'attaque de Magny pourrait alors s'expliquer par le caractère profondément contradictoire de leurs avis respectifs sur le droit des femmes, leur dialogue paraissant être avant tout une discussion de plus sur les femmes, chacun-e- défendant son point de vue. Le recueil de 1551 est en tout cas symptomatique des clichés sexistes en vigueur au moment où Labé écrit et probablement décide de publier.

Folie est une femme dans le *Débat.* Dès le début de l'œuvre [184] . L'auteure marque le genre grammatical du personnage symbolique en opposition avec celui d'Amour. Paradoxalement, Amour ne démontre pas qu'il est un homme mais bien un

[182] Louise LABÉ, *Œuvres complètes, op. cit.,* p. 70.

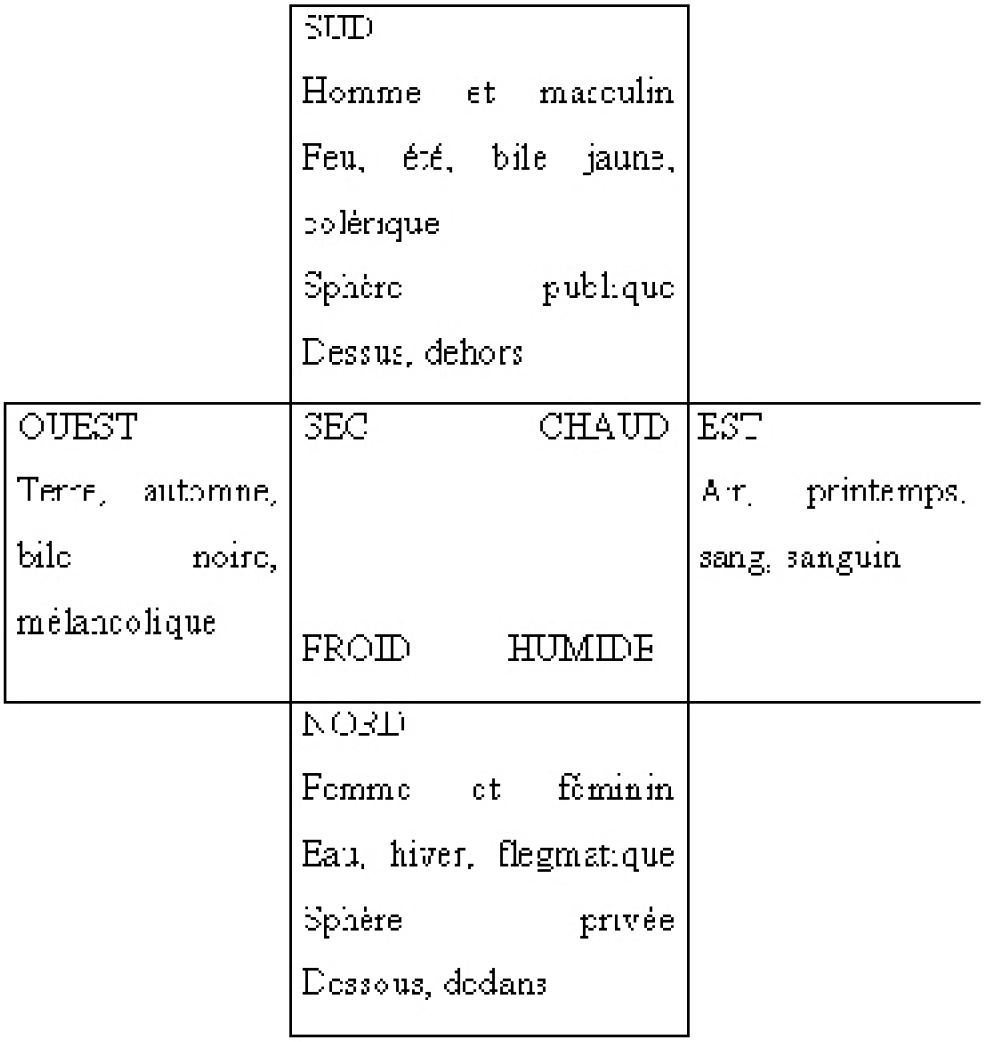
[183] *Ibid.*

[184] *Ibid.,* pp. 49 mais aussi 50, 52, et 54.

en vertu de la loi du droit d'auteur.

« garsonneau » qui va se réfugier rapidement (discours II) dans les jupes de sa mère, Vénus, alors que Folie s'assume seule, prend la parole seule, ne craint pas Amour mais au contraire s'affirme face à lui.

La physiologie du corps et la médecine viennent s'inscrire dans une représentation orientée du monde, représentation d'un *ordo mundi* galénique qui fonctionne sur les oppositions :



Il ne s'agit pas seulement d'une théorie médicale mais d'un agencement philosophique du monde où les femmes ne vont pas tenir le « beau rôle », situées en bas, dans les eaux froides de la société humaine. Dans les *Euvres,* le sonnet des antithèses (sonnet VIII) [185] aurait pu s'accorder avec ce schéma d'oppositions. Ce n'est pas le cas, car un *je* au genre non-identifiable grammaticalement incarne seul toutes les oppositions possibles, dans une posture pétrarquiste déjà presque obsolète en 1555.

[185] *Ibid.,* p. 125.

en vertu de la loi du droit d'auteur.

Je vis, je meurs : je me brule et me noye J'ay chaut estreme en endurant froidure…

La civilisation médiévale a, dans le cadre galénique, proposé une description des organes génitaux des femmes, l'observation et les connaissances admises étant orientées par les enjeux sociaux et théologiques. Les femmes sont réduites à leur corps, et plus précisément à leur ventre. Les organes génitaux des femmes sont considérés comme les mêmes que ceux des hommes mais «retournés et rentrés » suivant des « isomorphismes puisés dans la lecture de Galien : les médecins font ainsi l'analogie entre l'utérus et le scrotum, les testicules et les ovaires, le vagin et la verge. Les planches d'anatomie de la Renaissance représentent le sexe de la femme comme un sexe viril rentré, avec des ovaires qui ont juste la particularité par rapport aux testicules d'être sortis de leur sac » [186] . Ainsi : « Dans la représentation hiérarchisée des êtres et des choses, la femelle est située entre l'homme et l'animal : *la femelle est plus imparfaite que le masle, pour une et principale raison, à savoir pource qu'elle est plus froide* » [187] . Louise Labé a conscience du poids de cette définition naturalisée du genre féminin par son sexe anatomique, mais elle s'y oppose, exhortant les « dames » à « s'employer à faire entendre au monde » que le domaine public et la cité les concernent autant que ceux dont elles sont pour l'instant les silencieuses compagnes [188] .

C– La matrice

Vision symbolique des sexes, pensée archaïque, voire magique, la « féminité » est une essence supposée du « féminin » associée à des traits physiques et vestimentaires caractéristiques (cheveux longs, formes généreuses évoquant la fécondité, soin, robe : traits caractéristiques de « l'essence féminine », ils dépendent de l'histoire des sociétés et des cultures) ainsi que psychologiques (douceur maternelle, sens du sacrifice). La conception dichotomique de la différence des sexes est fondée sur les savoirs grecs anciens, sur la physique présocratique et la médecine hippocratique, et donne une image assez nette de l'opposition existant entre les êtres parfaits que sont les hommes et les êtres imparfaits que sont les femmes. L'analogie galénique aura de lourdes conséquences. « L'anatomie, par des voies détournées, est venue confirmer le mépris des théologiens qui, tirant argument de la *Genèse*, étaient naturellement enclins à voir dans la femme un produit second et donc inférieur à l'homme » [189] . En connexion avec les mythes chrétiens fondateurs, la série d'oppositions entre les hommes et les femmes (parfait/imparfait, chaud/froid, sec/humide) va s'enrichir des contraires théologiques haut/bas, droite/gauche. « La première échelle qui relie l'homme et la femme est une échelle verticale hiérarchique » [190] .

[186] Sylvie STEINBERG, « Anatomie d'une double révolution » in « Sexes, comment devient-on homme et femme », *op. cit.,* p. 14.

[187] Evelyne BERRIOT-SALVADORE, *Un corps, un destin : la femme dans la médecine de la Renaissance*, *op. cit.,* p. 23.

[188] *Ibid.,* p. 42.

[189] George DUBY, Michelle PERROT, *Histoire des femmes en Occident*, tome II, « Le Moyen-Age », ouvrage réalisé sous la direction de Christiane KLAPISCH-ZUBER, article de Claude THOMASSET, « De la Nature féminine », *op. cit.,* p. 69.

Copyright ALONSO Béatrice et Université Lumière - Lyon 2 - 2005.Ce document est protégé

Pour les médecins, et ce depuis l'Antiquité, si le corps des femmes existe, il doit servir à quelque chose. Ce corps a beau être un accident anatomique, la conviction profonde de tous est que la « Nature » (avec majuscule) ne fait rien en vain et au hasard. La pensée médiévale soumettait le corps des femmes au modèle masculin dont elle serait alors, en tout point, l'opposé, par l'idée d'une « similitude inverse des organes mâles et femelles » [191] ,. Ce système organise le monde et l'adaptation « de la doctrine des tempéraments, d'origine hippocratique, au galénisme, est accueillie avec la plus grande faveur par le Moyen-Age. Elle associe le psychique au somatique » [192] . Les représentations figurées, entre 1730 et 1790, des squelettes des hommes et des femmes, accentuant de manière exagérée les différences physiologiques entre les deux sexes, sont caractéristiques de ce mode de pensée : « le crâne de la femme y est proportionnellement plus petit que chez l'homme (…) Le bassin féminin voit sa largeur très accentuée par la présence d'une cage thoracique anormalement étroite et resserrée vers le bas » [193] . Le corps féminin n'est formé que pour servir à la maternité (dans l'article même de l'*Encyclopédie* consacré au squelette, la conclusion est : *Tous ces faits prouvent bien que la destination des femmes est d'avoir des enfants et de les nourrir…*). Tout le problème est dans ce *et* qui destine les femmes, selon leur capacité anatomique de procréation, à l'élevage d'une progéniture qui ne leur appartient plus, bonnes épouses et bonnes mères. « Femmes gardées (…) définies comme mâles manqués et imparfaits, douées d'une forme en rapport avec la faiblesse et l'imperfection de leur matière débordante, privées d'une raison capable de pleinement gouverner leurs passions, les femmes des commentaires aristotéliciens sont fragiles, malléables, irrationnelles et passionnelles » [194] , il faut les surveiller et les soumettre afin qu'elles ne souillent pas la lignée spermatique par une infidélité à laquelle leur corps les pousse naturellement. « Face à la putain, la matrone » [195] . Ce à quoi s'oppose Louise Labé pour qui la seule mère des *Euvres,* Vénus, est largement tournée en ridicule par le ton burlesque du *Débat* qui fait de la déesse de la beauté une mère à la fois trop présente (elle parle à la place d'Amour, utilisant la première personne du pluriel pour parler du « couple » qu'ils forment ensemble, et lui donne des ordres [196]) et à la fois incompétente (selon les reproches que lui adresse son fils [197]), nous le verrons plus loin.

[190] Sylvie STEINBERG, « Anatomie d'une double révolution » in « Sexes, comment devient-on homme et femme »*, op. cit.,* p. 15.

[191] George DUBY, Michelle PERROT, *Histoire des femmes en Occident*, tome II, « Le Moyen-Age », ouvrage réalisé sous la direction de Christiane KLAPISCH-ZUBER, article de Claude THOMASSET, « De la Nature féminine », *op. cit.,* p. 69.

[192] *Ibid.,* p. 73.

[193] Sylvie STEINBERG, « Anatomie d'une double révolution » in « Sexes, comment devient-on homme et femme »*, op.cit,* p. 17.

[194] George DUBY, Michelle PERROT, *Histoire des femmes en Occident*, tome II, « Le Moyen-Age », ouvrage réalisé sous la direction de Christiane KLAPISCH-ZUBER, article de Clara CASAGRANDE, « La Femme gardée », *op. cit.,* p. 121.

[195] *Ibid.,* article de Jacques DALARUN, « Regards de clercs », p. 47.

[196] Louise LABÉ, *Œuvres complètes, op. cit.,* p. 62.

 Copyright ALONSO Béatrice et Université Lumière - Lyon 2 - 2005.Ce document est protégé

La matrice va être longtemps considérée comme la partie « la plus noble » du corps des femmes. Les médecins la considèrent noble car elle permet la procréation et donne une utilité à ce mâle inachevé qu'est la femelle, mais aussi nécessaire car ils estiment qu'elle est le centre de tous les organes, de toutes les affections, de toutes les manifestations du corps féminin. La femme est « un être gouverné par ses organes, particulièrement sexuel. Etre naturel, la femme l'est tout entière, puisqu'elle est l'élément de la continuité de la race humaine… » [198] . Or, dans les élégies labéennes, ce sont les *personae* masculines qui sont infidèles, ou du moins inconstantes :

D'un tel vouloir le serf point ne desire La liberté, ou son prot le navire, Comme j'atens, helas, de jour en jour De toy, Ami, le gracieus retour (…) [199]

Celui auquel s'adresse la *persona* élégiaque au féminin :

Comme oses tu ainsi abuser celle Qui de tout tems t'a esté si fidelle ? [200]

et qui est soupçonné :

En me changeant pour prendre une autre Dame… [201]

ressemble tout autant à Ulysse, celui de l'*Odyssée* qui fait attendre Pénélope, qu'à Enée ou Phaon, qui font souffrir Didon ou Sappho, personnages que l'on retrouve dans le *Débat*.

La dichotomie homme/femme ou masculin/féminin, fondée sur le dimorphisme physiologique mâle/femelle, s'enrichit d'une nouvelle opposition des femmes entre elles, sorte de mise en abyme de la condition sociale des femmes : femme-mère ou femme-fille. Les femmes-mères sont des femmes, les autres sont inutiles pour la société humaine (nous pensons ici à celles qu'on a ou qui se sont elles-mêmes, assignées à l'intériorité de l'âme, choisissant la vie monacale). L'antinomie Eve-Marie fonctionne sur le triomphe des mères : « la sanctification de Marie mène droit à l'Immaculée Conception ; son Assomption corporelle au Ciel, qui n'est pas l'absence de mort mais la mise à l'écart de toute putréfaction. Dans la conception comme dans le trépas, Marie échappe encore un peu plus à la condition humaine » [202] , ce qui en fait la femme idéale mais certes pas la représentante des femmes dans leur ensemble. Par conséquent, louer la Vierge-Mère n'est en rien avoir une image positive des femmes. Aucune référence à Marie n'est identifiable dans les *Euvres,* même si la virginité est évoquée dans l'ode XXIV [203] des *Escriz,* où Louise Labé, personnage légendaire, est appelée « la pucelle Lionnoize ».

[197] *Ibid.,* p. 57 : « A tard se feront ces defenses, il les failloit faire avant… ».

[198] George DUBY, Michelle PERROT, *Histoire des femmes en Occident*, tome II, « Le Moyen-Age », ouvrage réalisé sous la direction de Christiane KLAPISCH-ZUBER, article de Claude THOMASSET, « De la Nature féminine », *op. cit.,* p. 66.

[199] ***Louise LABÉ, Œuvres complètes, op. cit., p. 111.***

[200] ***Ibid.***

[201] ***Ibid.***

[202] George DUBY, Michelle PERROT, *Histoire des femmes en Occident*, tome II, « Le Moyen-Age », ouvrage réalisé sous la direction de Christiane KLAPISCH-ZUBER, article de Jacques DALARUN, « Regards de clercs », p. 59.

en vertu de la loi du droit d'auteur.

Les femmes sont l'objet de jugements sans cesse dépréciatifs qui font d'elles des copies très inférieures aux hommes. Schopenhauer constate ainsi que les femmes sont intuitives car elles sont frappées de « myopie intellectuelle » [204], et cantonnées dans le présent le plus pragmatique, incapables de voir l'avenir, ce qui est l'apanage des hommes. La fin des *Elégies,* parl'utilisation du futur, vient contredire cette affirmation :

Alors ton faix plus aisé me sera, Quand avec moy quelcun le portera… [205]

La fameuse « intuition féminine » est avant tout la marque de l'incapacité élémentaire des femmes à raisonner, à réfléchir, à penser, à se projeter : « La notion d'intuition, qui dans la langue classique désigne un mode de connaissance immédiat, une saisie intellectuelle directe de quelque chose de vrai, et ce par différence mais non nécessairement opposition radicale, avec la connaissance médiate ou laborieuse, cette dernière supposant raisonnement, discussion, débat intérieur, dialectique, expérimentation, déduction, langage, administration ou tentative d'administration d'une forme quelconque de preuve... ce qu'on appelle, globalement, la connaissance discursive » [206], va être « donnée » aux femmes dans l'ordre symbolique du monde. Qu'est-ce donc que l' « intuition féminine » ? Pour Hegel, dans sa *Phénoménologie de l'esprit,* commenté par Michèle Le Doeuff, l'intuition produit « dans le meilleur des cas de belles pensées, non des connaissances » [207]. Les *Euvres* viennent suffisamment, par leur culture et leur qualité rhétorique, s'opposer à cette pensée masculine oppressive. Inévitablement, l'intuition fut associée à un mode de pensée, non de réflexion, naturellement féminin. Les femmes sont « instinctives », animales. Pour Schopenhauer : « la nature, en séparant l'espèce humaine en deux catégories, n'a pas fait les parts égales. La différence entre le pôle positif (l'homme) et le pôle négatif (la femme) n'est pas seulement une différence de qualité mais aussi de quantité (…) la femme par nature est destinée à obéir » [208].

Le flux menstruel est le symptôme le plus évident de cette proximité des femmes avec leur corps : dans la culture judéo-chrétienne, la femme menstruée est impure et, depuis l'Antiquité, elle apparaît douée d'un pouvoir mystérieux et maléfique. Le sang menstruel nourrit des études médicales pétries de croyances populaires. Dès Isidore de Séville, les menstrues sont rattachées, selon l'étymologie grecque *mene,* nom que l'on donne à la lune, au cycle lunaire donc à la sorcellerie [209]. C'est ainsi qu'on fait de la Lune

[203] Louise LABÉ, *Œuvres complètes, op. cit.,* p. 189.

[204] SCHOPENHAUER, *Essai sur les femmes, op.cit,* p. 24.

[205] Louise LABÉ, Œuvres complètes, op. cit., p. 118.

[206] Michèle LE DOEUFF, *Le Sexe du savoir*, *op. cit.,* p. 26.

[207] *Ibid.,* p. 29.

[208] SCHOPENHAUER, *Essai sur les femmes, op. cit.,* pp. 34 et 42.

[209] George DUBY, Michelle PERROT, *Histoire des femmes en Occident*, tome II, « Le Moyen-Age », ouvrage réalisé sous la direction de Christiane KLAPISCH-ZUBER, article de Claude THOMASSET, « De la Nature féminine », *op. cit.*, p. 66.

en vertu de la loi du droit d'auteur.

un principe féminin. Pour tout le Moyen-Age, il est « répété que la femme possède peu de chaleur naturelle : elle est froide (…) En dehors des périodes de gestation, les résidus que son défaut de chaleur ne lui permet pas de transformer par la coction sont expulsés sous la forme de sang menstruel. C'est pourquoi Aristote, suivi par la pensée médiévale, avait pu avancer que les femmes n'ont pas de saignements de nez, pas d'hémorroïdes et une peau douce et lisse » [210]. Pour la plupart des médecins de la Renaissance et ce jusqu'au milieu du XXème siècle, le sang est la marque d'une superfluité, effet « naturel » du tempérament féminin, froid et humide, gauche, bas, courbe. Or, Folie, dans le *Débat,* est aussi celle qu'Amour nomme « sorciere » [211]. Ce sang ne peut servir que lors de la grossesse, pour nourrir le fœtus, mais hors de cette période, il est un danger latent, l'arme possible de celles qui, vouées à la résignation et à la discrétion, mettent en place des « stratégies symboliques » contre les hommes qui les dominent. La magie passe pour une réplique de dominée à l'agression de la domination. L'utilisation que fait Folie de ce qu'Amour analyse comme de la sorcellerie (« A ce que je voy, tu dois estre quelque sorciere… » [212]) entre en partie dans ce processus : elle se rend invisible à Amour puisqu'il est de toutes façons incompétent à voir, puisqu'il voit mal [213]. Cependant, elle conçoit son dialogue avec le jeune dieu ignorant comme un exercice de maïeutique qui permet enfin à Amour de devenir celui qu'il doit être, le libérant par la même occasion d'une mère abusive.

Malgré l'observation anatomique et les progrès thérapeutiques, le discours scientifique, presque uniquement masculin, va rester tributaire, jusqu'au milieu du XXème siècle, de cet ordre du monde qu'il faut garantir. L'utérus est le lieu sacré de la féminité, de l'éternel féminin, et permet d'établir une définition de *la* Femme. Les femmes sont tout entières confondues avec leur corps, avec leur matrice : « c'est à cause de ce vase que la femme a été constituée, et non pour la nécessité d'aucun autre membre ou partie » [214]. Cette conception utérocentriste pousse les médecins à rapprocher la femelle, bien plus que le mâle, de l'animal, guidée et soumise aux pressions de sa chair. Elle n'appartient pas vraiment à l'espèce humaine car proie d'une animalité utérine. A celles qui ne peuvent procréer ne reste finalement que la folie ou la haine. Pécheresses depuis l'origine (Eve ou Pandore), elles glissent plus facilement que les hommes du côté de l'ombre, de la Folie aussi. Or, Labé reprend en partie Boccace et son *De claris mulieribus,* qui réhabilite Eve, la plaçant au tout début d'une œuvre certainement lue par l'auteur des *Euvres*. Dès le haut Moyen-Age est défini, hérité de l'idée hippocratique des déplacements utérins, un mal né de ce désir féminin absolu de faire des enfants. Cette « boule hystérique » crée la

[210] *Ibid.*, p. 80

[211] Louise LABÉ, *œuvres complètes, op. cit.,* p. 55.

[212] *Ibid.,* p. 52.

[213] *Ibid.*

[214] PARACELSE, *Œuvres complètes,* trad. Grillot de Givry, Paris, 1913, tome II, « De la matrice », pp. 114 et suivantes, cité par Evelyne BERRIOT-SALVADORE, *Un corps, un destin : la femme dans la médecine de la Renaissance, op. cit.,* p. 38

Copyright ALONSO Béatrice et Université Lumière - Lyon 2 - 2005.Ce document est protégé

pensée d'une intériorité féminine qui échappe à tout contrôle, la pensée de femmes possédées par leurs organes [215] . Jean Bodin dans sa *Démonomanie* explique clairement que la nature imparfaite des femmes qui restent « filles » les pousse vers la sorcellerie [216] . Bodin développe même une théorie médicale pour expliquer le caractère presque essentiellement féminin de la sorcellerie. Pour la plupart des médecins, les sorcières sont des folles, dont l'esprit est tourmenté par un utérus resté vide, ou plus simplement par leur tempérament et leur constitution imparfaite et animale. Femmes en folie, hystériques et sorcières sont associées dans la vision androcentrée du monde. Labé semble cependant réhabiliter Folie dans le Panthéon, lui donnant une place qui en fait l'égale d'Amour, et ce dès le titre du *Débat,* la conjonction de coordination entre les termes venant l'attester. Chez les femmes, c'est le bas et la gauche qui dominent quand les hommes trônent en haut à la droite de Dieu le Père : « Au dire des autorités ecclésiastiques, (la) démesure (de la femme) la pousse aux diaboliques pratiques de la sorcellerie » [217] . C'est pourtant les « exemptez d'Amour » que l'auteure des *Euvres* décrit comme des « gens mornes, sans esprit, qui n'ont grace aucune à parler, une voix rude, un aller pensif, un visage de mauvaise rencontre, un œil baissé, creintifs, avares, impitoyables, ignorans, et n'estimans personne : Loups garous » [218] . Ces « Mysanthropes et Taupes cachees sous terre » sont clairement des hommes, le genre grammatical utilisé et leurs vêtements étant masculins. Labé utilise-t-elle « Mysanthropes » pour Misogyne ?

Toute la pathologie féminine mais aussi tous les constituants de la vision symbolique du féminin, de *la* Femme, vont graviter autour de l'utérus. « Dans l'Europe moderne, le sexe féminin est par excellence symbole de désordre, une *beste imparfaicte, sans foy, sans loy, sans craincte, sans constance*, ainsi va le proverbe » [219] . La Femme en folie, la sorcière, la prostituée, la Pythie, toutes ont en commun ce mystère de la matrice qui semble être l'origine de leur différence : « Toutes les maladies des femmes proviennent de la matrice » nous dit Paracelse [220] . La plus frappante illustration de l'utérocentrisme est le traitement que les médecins feront de l'hystérie, la considérant pendant longtemps comme une maladie essentiellement féminine. « Le désordre est d'ordre physiologique ; tout médecin le sait, au XVIème siècle. La femme est formée d'humeurs froides et humides, tandis que l'homme est chaud et sec ; la froideur et l'humidité signifient un tempérament inconstant, trompeur, rusé. Sa matrice est comme un animal affamé : si des rapports sexuels ou une gestation ne viennent pas l'assouvir, elle risque de se mettre à

[215] George DUBY, Michelle PERROT, *Histoire des femmes en Occident*, tome II, « Le Moyen-Age », ouvrage réalisé sous la direction de Christiane KLAPISCH-ZUBER, article de Claude THOMASSET, « De la Nature féminine », *op. cit.*, p. 71.

[216] Jean BODIN, *Démonomanie des sorciers*. Rouen, 1604, p. 26, cité par Evelyne BERRIOT-SALVADORE, p. 30.

[217] Natalie ZEMON DAVIS, *Cultures du peuple, op. cit.,* p. 211.

[218] Louise LABÉ, *Œuvres complètes, op. cit.,* p. 72.

[219] Natalie ZEMON DAVIS, *Cultures du peuple, op. cit.,* p. 201.

[220] PARACELSE, *Œuvres complètes*, *op. cit.,* p. 148, cité par Evelyne BERRIOT-SALVADORE, p. 44.

 Copyright ALONSO Béatrice et Université Lumière - Lyon 2 - 2005.Ce document est protégé

errer dans tout son corps… » [221] . Le portrait de la *povre vieille* de la fin de la première élégie pourrait être une figure de la *femme en folie* :

Telle j'ay vù qui avoit en jeunesse Blamé Amour : apres en sa vieillesse Bruler d'ardeur, et pleindre tendrement L'âpre rigueur de son tardif tourment… [222]

Cette femme n'a pas aimé quand il était temps de le faire et se ridiculise maintenant à tenter de *se faire venir belle* [223] *.* Les femmes sont dominées par leur corps et le vide que constitue leur utérus, pénis manquant : c'est un présupposé que la psychanalyse, science d'un homme, a du mal à évacuer. Dans les théories de Freud comme dans celles de Lacan, l'androcentrisme s'exprime par le primat de phallus dans l'ordre symbolique. La *libido* y est d'abord masculine d'où l'idée d'une sexualité féminine pulsionnelle *à but passif*. « Si le rapport sexuel apparaît comme un rapport social de domination, c'est qu'il est construit à travers le principe de division entre le masculin, actif, et le féminin, passif, et que ce principe crée, organise, exprime et dirige le désir » [224] .

Et quand je suis quasi toute cassee, Et que me suis mise en mon lit lassee, Crier me faut mon mal toute la nuit… [225]

S'exclame le *je* lyrique labéen, *persona* de femme amoureuse (le féminin à la rime est clair quant à l'identité énonciatrice) qui semble adhérer fatalement au rôle qui lui est assigné dans la société : elle souffre physiquement de l'absence de l'autre et ne peut l'exprimer que dans le cri. Ce n'est cependant là qu'une *persona* c'est-à-dire une construction poétique identitaire, qui « crie » par l'intermédiaire d'une maîtrise lyrique, celle du sonnet.

Selon la psychanalyse, les femmes se construisent dans le manque du pénis. Leur utérus est le réceptacle vide et passif en attente de semence virile. Comme tant d'autres en Occident, Freud « associe toujours aveuglément l'*actif* au masculin et le *passif* au féminin, sans s'interroger sur l'origine ou le sens de cette hiérarchie conceptuelle » [226] . Le vagin, « secret, sacré, tabou », «doit sans doute son caractère funeste maléfique, au fait qu'il est pensé comme vide mais aussi comme *inversion* en négatif du phallus » [227] . Freud pense la femelle comme un mâle mutilé : c'est la théorie de la castration freudienne qui serait la découverte, par la fille, de l'absence du pénis. Cette théorie structure une fois de plus la différence dans la dichotomie et la présence/absence. Dans la logique freudienne, qui reprend celle formulée bien avant par Aristote, le couple féminin/masculin

[221] Natalie ZEMON DAVIS, *Cultures du peuple, op. cit.,* p. 201.

[222] ***Louise LABÉ, Œuvres complètes, op. cit., p. 109 puis 110.***

[223] *Ibid.,* p. 110.

[224] Pierre BOURDIEU, *La Domination masculine, op. cit.,* p. 37.

[225] ***Louise LABÉ, Œuvres complètes, op. cit., p. 124.***

[226] Sylviane AGACINSKI, *Politique des Sexes, op. cit.,* p. 47.

[227] Pierre BOURDIEU, *La Domination masculine, op. cit.,* p. 33.

en vertu de la loi du droit d'auteur.

est établi selon une hiérarchie binaire : il oppose le 1 au 0, la présence à l'absence, et le sexe masculin à sa privation (la castration). Aujourd'hui encore, la société organise des rites de « virilisation » et de « féminisation ». Les filles ne doivent ni pratiquer de sports virils, ni s'adonner à la violence, ce qui les maintient dans une continuité avec leur mère (silence, travaux domestiques, tenue sage du corps). Or, les *Euvres* se placent dès les élégies en contradiction avec cette tenue du corps, reprenant en cela les termes de l'*Epistre.* Il s'agit non seulement d'une femme qui ose parler, et qui s'affirme comme telle dans le titre qu'elle a donné à sa production : *Euvres de Louise Labé Lionnoise*, mais encore d'une *persona* qui refuse la dictature du corps féminin imposée par les hommes :

Mais si en moy rien y ha d'imparfait, Qu'on blame Amour : c'est lui qui l'a fait…

dit le *je* lyrique aux vers 28 et 29 de la troisième élégie– l'adresse faite au premier vers de cette pièce aux « Dames Lionnoises » nous fait immédiatement associer ce *je* à l'expression d'un féminin grammatical –,comme pour affirmer la théorie platonicienne, déjà développée dans le *Débat*, de la place centrale d'Amour dans l'origine universaliste de la société humaine. Dans le *Débat,* Apollon ne distingue les hommes des femmes que pour mieux affirmer leur égalité. Cette perfection vient de ce que cet être a su à la fois endosser le rôle social féminin qui lui était assigné :

Pour bien savoir avec l'esguille peindre…

la quenouille, le fuseau et l'aiguille étant des attributs féminins à la Renaissance, mais aussi le rôle social « viril » :

Qui m'ust vù lors en armes fiere aller, Porter la lance et bois faire voler, Le devoir faire en l'estour furieus, Piquer, volter le cheval glorieus…[228]

Réminiscence des romans de chevalerie et de l'*Orlando Furioso* de l'Arioste, le discours labéen s'oppose directement à cette pratique d'éducation différenciée qui n'a rien d'objective mais est socialement, et volontairement, orientée. Le phallocentrisme n'est pas une donnée scientifique, mais bien une volonté politique de domination d'une classe de sexe sur l'autre. Déjà dans le *furor uteri,* vision fantasmatique du sexe dévorateur, les hystériques sont des femmes sans hommes : « Quand une femme, principalement celle qui est jeune et salace, charnue, bien nourrie et abondante en sang et en semence, est ou religieuse, ou qui de son vouloir se contient en chasteté, ou qui est mariée à un homme qui peu s'adonne à femme, ou icelle qui estant devenue veusve d'un mary, est tentée du désir de Vénus, irritée du regard de quelque homme, du parler impudique et lascif, de baiser, et de l'attouchement des tetins ou des parties naturelles, ou encore que ce luy fust representé par des songes, elle repand largement sa semence en la matrice, laquelle se convertit en faulx germe, esleve au cœur et au cerveau certaines vapeurs corrompues, desquelles s'engendrent de cruels accidens… »[229] .

L'hystérie est le refoulement sexuel de celles que leur utérus domine. Les femmes doivent « emplir leur matrice » : voilà une idée de ce qu'est, médicalement, la « féminité ». La femme en folie est, pour Natalie Zémon Davis, un thème comique souvent utilisé dans

[228] ***Louise LABÉ, Œuvres complètes, op. cit., p.116.***

[229] Jacques SYLVIUS, *Livre de la nature et utilité des femmes,* Paris, 1559, p. 236, cité par Evelyne BERRIOT-SALVADORE, *Un corps, un destin : la femme dans la médecine de la Renaissance, op. cit.,* p. 47.

en vertu de la loi du droit d'auteur.

les fabliaux. C'est celle qui « lâche la bride à ses bas instincts ». Reflets de l'imaginaire sexuel et des fantasmes médiévaux, les fabliaux mettent généralement en scène des femmes guidées par leur utérus et leur matrice, et se basent sur la dichotomie féminine : il ne s'agit pas de mettre en scène les saintes, mères immaculées et rarissimes – puisque « seul le corps béni de la Vierge Marie » [230] fut sauvé de la tare de la matrice – mais les femelles grivoises et obscènes, pécheresses bien évidemment, livrées à leur « nature ». Les ribaudes se laissent aller aux mœurs dissolues qui définissent leur sexe (leur genre), et fixent toute leur attention sur les parties génitales des hommes et l'acte sexuel qu'elles pourront en tirer. Les femmes, qui n'atteignent jamais la perfection mariale, sont donc plus « naturellement » adultères, tentatrices et affolées par la chair que les hommes. Pour les poètes, il est nécessaire par conséquent de trouver un objet poétique qui puisse mériter leur attention. C'est dans ces diverses oppositions, dans ce climat dichotomique, que vont naître les lyriques médiévale et renaissante, inspirées en grande partie de la tradition poétique antique.

I.1.3 Le sujet et l'objet, ou comment la tradition est masculine (une définition linguistique et politique de la « féminité ») :

Il n'y a pas eu *d'Age d'Or* de la condition des femmes au Moyen-Age ou à la Renaissance, « ère idyllique » qui généraliserait des expériences avant tout exceptionnelles [231] . Le gouvernement des hommes sur les femmes ne correspond évidemment pas à un ordre prétendument naturel mais bien à une exigence politique. « Le travail constant de *différenciation* auquel les hommes et les femmes ne cessent d'être soumis et qui les porte à se distinguer en se masculinisant ou en se féminisant » [232] , entretient cet ordre du monde. D'ailleurs, «le propre des dominants est de faire reconnaître leur manière d'être particulière comme universelle » [233] .

Cette tradition androcentrée se répercute dans l'ensemble des arts littéraires médiévaux. Dans l'ordre social et politique, les femmes doivent reproduire l'espèce et les hommes gouverner sur ces corps qui leur permettent de se perpétuer et de perpétuer leur société. Objectivées par les hommes dans l'attente créée par l'invention du « féminin » et de la « féminité », les femmes vont devoir se plier aux codes sociaux et littéraires. L'adjectif féminin possède deux sens distincts et c'est pourquoi il a deux antonymes, masculin et viril. La confusion n'est pas malencontreuse. C'est la marque d'une volonté politique, volonté inscrite dans la langue comme dans la littérature. La domination masculine se révèle au quotidien dans la manière dont il est imposé aux femmes de se soumettre, tant dans l'Antiquité qu'au Moyen-Age : « L'éducation fondamentale tend à

[230] Natalie ZEMON DAVIS, *Cultures du peuple, op. cit.,* p. 210.

[231] *Ibid.,* pp. 19 et 20.

[232] Pierre BOURDIEU, *La Domination masculine, op. cit.,* p. 116.

[233] *Ibid.,* p. 89.

Copyright ALONSO Béatrice et Université Lumière - Lyon 2 - 2005.Ce document est protégé

inculquer des manières de tenir le corps dans son ensemble ou dans telle ou telle de ses parties, la main droite masculine, ou la main gauche, féminine, des manières de marcher, de porter la tête, ou le regard… » [234] . Considérées comme des objets, l'usage que les femmes font de leur corps, ou que les hommes font du corps des femmes, est sans cesse subordonné au point de vue masculin : « Le principe de l'infériorité et de l'exclusion de la femme, que le système mythico-rituel ratifie et amplifie, au point d'en faire le principe de division de tout l'univers, n'est autre que la dissymétrie fondamentale, *celle du sujet et de l'objet, de l'agent et de l'instrument,* qui s'instaure entre l'homme et la femme sur le terrain des échanges symboliques » [235] , échange symbolique paradoxal, malgré le code courtois, que constitue la poésie lyrique, notamment médiévale, perçue par les hommes comme un moyen détourné de subordonner les femmes. Dans l'ordre poétique comme dans l'ordre social, les femmes vont être instrumentalisées, voire objectivées en tant que symboles « dont la fonction est de contribuer à la perpétuation ou à l'augmentation du capital symbolique détenu par les hommes », comme l'écrit Bourdieu [236] . La lyrique courtoise puis le pétrarquisme, inspirés du modèle antique, prétendant cependant donner aux femmes une place prédominante, n'en cautionnent pas moins implicitement cette domination d'un genre sur un autre, par les codes linguistiques et littéraires.

La tradition sociale antique, comme le montre Pascal Quignard, est fortement patriarcale. La littérature n'échappe guère à ce modèle et la violence symbolique faite aux femmes par la domination masculine est perceptible dans la plupart des écrits antiques : le modèle socio-sexué grec influence la poésie d'Homère (le modèle Ulysse/Pénélope ayant une postérité non-négligeable).

La lyrique courtoise du Moyen-Age dissocie-t-elle vraiment rapports sociaux et expression poétique ? Cela reste à prouver. Le statut des femmes au Moyen-Age n'est que très éloigné du modèle apparemment idéal que l'amour courtois voudrait nous en donner, car le trait dominant de la littérature courtoise demeure la place d'objet réservée aux femmes.

Œuvre savante et novatrice, les écrits labéens doivent se positionner par rapport à cette tradition masculine. L'*Epistre Dédicatoire* à elle seule constitue une remise en question des traditions littéraire et poétique françaises. La poète refuse dans ce texte les « attributs traditionnels de la femme-objet : ce qui compte pour elle, ce n'est pas de se parer de colliers, de bagues, de somptueux vêtements, mais de participer à égalité à cette culture nouvelle, ou renouvelée » [237] de l'Humanisme renaissant, ce qui s'oppose à l'un des clichés principaux mis en avant dans la plupart des pièces du recueil de 1551, paru chez Tournes, *La Louenge des femmes,* à savoir la vénalité. « Louise Labé (…) justifiera son œuvre en termes essentiellement éthiques » [238] , mais aussi philosophiques et

[234] Pierre BOURDIEU, *La Domination masculine, op. cit.*, p. 46.

[235] *Ibid.,* p. 65.

[236] *Ibid.*

[237] Louise LABÉ, *Œuvres complètes*, *op. cit.,* p. 8.

Copyright ALONSO Béatrice et Université Lumière - Lyon 2 - 2005.Ce document est protégé

politiques dans l'*Epistre Dédicatoire* [239] . Elle reprend certains des arguments de ce recueil, les plus importants, et y oppose des contre-arguments très efficaces. Au soupçon de vénalité, elle répond qu'il vaut mieux pour les femmes se parer de savoir et de gloire, « plustot que de chaines, anneaus, et somptueus habits : lesquels ne pouvons vrayment estimer notres, que par usage ». Le contre-argument est fort : ce n'est que parce que les hommes font des femmes des objets qu'elles en sont.

Il n'est cependant guère facile pour une femme de s'affirmer face à des siècles de traditions, d'où des postures énonciatives d'humilité qu'on retrouve dans l'ensemble de la production labéenne, et plus particulièrement dans le *canzoniere* lyrique composé des trois élégies et des vingt-quatre sonnets.

A– La lyrique

Les *Euvres* de Louise Labé ne contiennent que deux parties à proprement parler lyriques : les trois élégies et les vingt-quatre sonnets. Le mot **lyrique** est récent en 1555, apparu en français au XVème siècle, emprunté au latin *lyricus,* relatif à la lyre, terme désignant à la fois l'instrument de musique et le chant (ou poème lyrique) composé sur cet instrument. Le mot **lyrique** va être rapidement utilisé pour désigner la poésie en général. Au XVIème siècle, le mot qualifie les formes poétiques issues des genres lyriques de l'Antiquité, puis du Moyen-Age. La dichotomie sociale masculin/féminin se manifeste dans la thématique lyrique par l'opposition sujet/objet et se traduit par un dualisme activité/passivité. La lyrique est l'expression d'un sujet énonciateur.

Labé revendique clairement l'héritage lyrique, présentant un *je* énonciateur accompagné de l'instrument de musique qui sert d'emblème au premier des poètes lyriques, Orphée :

Tant que ma main pourra les cordes tendre Du mignart Lut, pour tes graces chanter… [240]

dit le *je* lyrique du sonnet XIV. Trois mots au moins attirent notre attention : *cordes, Lut, chanter.* Que les cordes puissent désigner le métier du père et de l'époux de l'auteure des *Euvres* ajoute à sa gloire de poète lyrique : les cordes sont-elles celles que l'on fabrique dans l'entreprise labéenne, celles du tissage arachnéen ou celles de l'instrument de musique qui servait à Orphée ? Le sonnet étant approximativement un sonnet rapporté, les éléments des quatrains repris termes à terme dans les tercets, l'aspect répétitif de l'action renforce le caractère lyrique de l'ensemble, contenu dans le mot *chanter,* à forte valeur sémantique. Le luth, instrument de musique qui fait pencher la poésie du côté de la lyrique, revient par quatre fois dans le *canzoniere* labéen (sonnets II, X, XII, XIV). Dès la première élégie, le mot *lyre* apparaît, lié à la *fureur* créatrice donnée par Phébus-Apollon, celui dont l'emblème est le laurier :

Il m'a donné la lyre… [241]

238 François RIGOLOT, *Poésie et Renaissance, op. cit.,* p. 61.

239 Louise LABÉ, *Œuvres complètes*, *op. cit.,* p. 42.

240 Ibid., p. 128.

en vertu de la loi du droit d'auteur.

Le pronom personnel sujet *il* désigne Apollon transmettant son instrument au *je* des *Elégies.* La transmission divine – un don –, doublée d'une transmission légendaire antique par l'évocation implicite de Sappho au vers 15 (*Amour lesbienne*), arrivent à propos puisque cette pièce est celle qui inaugure la partie poétique des *Euvres*. Le *chef couronné* réapparaît au sonnet X, le personnage d'Apollon tendant à se confondre avec celui d'Orphée (*que tu pourrois à te suivre contreindre/Arbres et rocs*) [242] . Notons d'ailleurs que c'est Apollon qui, dans le *Débat,* convoque le personnage d'Orphée comme symbole du caractère civilisateur de l'Amour et de la poésie [243] . Le caractère lyrique de la production labéenne est souligné, symétriquement, au tout début de la troisième élégie (vers 4) par l'évocation du chant. La référence au laurier est peut-être une référence aux *Métamorphoses*, notamment à celle de Daphné, et place le discours labéen sous le double patronage pétrarquien et ovidien.

Le pronom personnel le plus utilisé dans les élégies et les sonnets de Labé est le *je*, le plus souvent sujet de l'expression et de l'action exprimée, et dont la particularité principale est son utilisation récurrente au féminin : la première occurrence est au vers 40 de la première élégie, puis 19 autres suivent ; dans les sonnets, 10 fois le pronom sujet *je* peut être directement défini grammaticalement comme féminin. Plus d'une fois, c'est par l'implicite et le contexte que le lecteur/la lectrice comprend que le *je* qui s'exprime est féminin. Certains sonnets marquent davantage que d'autres l'attachement à ce genre, comme le sonnet II, et son utilisation du substantif *femmelle*, ou le sonnet XV qui met en évidence un *je* féminin dans son dernier tercet.

Le terme de *sujet* mérite une double définition : la première est grammaticale, le sujet étant le mot auquel le verbe se rapporte et qui décide de sa conjugaison ; la seconde est philosophique, il s'agit de l'être qui a conscience de lui-même (propre de l'humain et de l'humanité) par opposition à objet. Il est intéressant de noter que sujet et objet ont parfois tendance à se confondre, pouvant même selon les emplois être synonymes. C'est dans leur opposition (grammaticale et philosophique) que les deux mots donnent matière à notre réflexion. Le mot objet, emprunté au latin scolastique *objectum,* désigne d'abord (XIVème siècle) « ce qui affecte les sens » ou « toute chose qui occupe l'esprit et la pensée » puis, au XVIème siècle, il est utilisé au sens de « ce qui est la cause d'un sentiment ». On voit quel glissement peut se faire en direction des dames, muses, égéries, objets de la flamme ou du désir des poètes. L'objet est aussi la chose inanimée ou sans conscience. C'est *Littré* qui donne le sens figuré du mot, celui de « femme aimée ». La longue tradition lyrique, celle de la prétendue « attention » d'un des pôles, sujet de l'énonciation lyrique, envers l'autre, objet de cette « attention », est plus simplement la marque, dissimulée sous l'expression de l'amour, de la domination d'un sujet sur un objet, en complet déni de l'intégrité de l'individu. Or, dès l'*Epistre,* Labé, auteure des *Euvres* revendique sa place de sujet : sujet de l'écriture, puisque ce sont ses écrits que nous allons lire (« ce mien euvre » [244]), mais aussi sujet social (« satisfaire au

[241] ***Ibid., p. 107.***

[242] *Ibid.,* p. 126.

[243] *Ibid.,* p. 73.

en vertu de la loi du droit d'auteur.

bon vouloir que je porte à notre sexe, de le voir non en beauté seulement mais en science et vertu passer ou egaler les hommes… » [245]). La quête du savoir et de l'existence politique n'est guère compatible, normalement, avec l'exercice traditionnel de la poésie lyrique. Pourtant, Labé compose, en plus de deux pièces prosaïques, trois élégies et vingt-quatre sonnets lyriques. Elle prend une parole, en tant que sujet, qui lui est interdite socialement, en tant qu'objet.

Le silence imposé aux femmes durant les siècles médiévaux, leur parole étant mise en doute, forcément pépiante, c'est-à-dire à la fois prolixe et creuse, commandement réitéré à travers les siècles par les religions, les systèmes politiques et les manuels de savoir-vivre, parfois par certains systèmes philosophiques, va marquer durablement cette relation masculin-sujet lyrique actif et parlant / féminin-objet passif et silencieux. C'est ce silence qu'on retrouve évoqué dans *La Louenge des femmes*, dans *Le Blason de la femme* :

Femme, de qui le faux parler Espand maints mensonges par l'air Pour vuider, d'argent, l'escarcelle Du monsieur, qui te pense belle… [246]

Non seulement le discours féminin est mensonger mais il est intéressé, le soupçon de vénalité pesant une fois encore sur cette « nature féminine ». Les femmes mentent lorsqu'elles parlent. Elles ne savent que :

Fienter, friander, fouiller, Feindre, fascher, filer, fouler… [247]

La parole trompeuse féminine est immédiatement associée au travail sur la « Quenoille(s) » [248] , clichés auquel s'oppose l'*Epistre* labéenne, dont le sonnet XXIII met en doute l'authenticité du discours poétique masculin :

Donques c'estoit le but de ta malice De m'asservir sous ombre de service ? [249]

L'inversion est ici subversive puisque c'est le discours de l'autre, identifié dans le premier tercet comme masculin (*Ami*), qui est mensonger et trompeur. La palinodie finale vient cependant atténuer l'accusation. Cependant, le terme *asservir* insiste sur la position qu'on a voulu donner aux femmes et que Labé conteste, par sa parole, refusant par là la subordination. Dans les codes de la poésie lyrique, ce n'est pas la dame qui parle, mais le poète. La dame se tait et écoute, réceptacle idéal de la parole masculine. Le silence convient à la subordination, tout comme la réification. Pourtant, « le sujet amoureux ne peut obtenir la reconnaissance que d'un autre sujet, mais qui abdique, comme lui-même, l'intention de dominer » [250] .

[244] *Ibid.,* p. 43.

[245] *Ibid.,* p. 41.

[246] La Louenge des femmes, op. cit., p. 11.

[247] Ibid., p. 39.

[248] *Ibid.,* p. 4.

[249] Louise LABÉ, Œuvres complètes, op. cit., p. 134.

Copyright ALONSO Béatrice et Université Lumière - Lyon 2 - 2005.Ce document est protégé

Le terme « élégie » est apparu dès le milieu du XVème siècle même si Du Bellay en attribue la paternité à Lazare de Baïf dans sa *Deffense et Illustration de la Langue Française* [251] *.* Selon Thomas Sébillet dans son *Art Poétique* de 1548, l'élégie est un poème qui « traite singulièrement les passions amoureuses (…) et déclare désirs, ou plaisirs, et tristesses à celle qui en est la cause et l'objet » [252] . Dès Sébillet, il n'est guère imaginable que l'*objet* de l'élégie soit un homme mais semble être nécessairement une femme.On imagine aisément que Louise Labé, auteure d'élégies, devant se plier à cette définition et cette norme, va devoir jouer de ce schéma traditionnel sujet/objet. Etre poète, c'est être amoureux nous dit Apollon dans le *Débat de Folie et d'Amour*, amoureux de la poésie d'amour même. Labé développe dans ses *Elégies*, selon Rigolot, une « conscience très forte de la vocation du poète et de sa place dans la tradition lyrique » [253] . L'évocation des « amours lesbiennes » au vers 15 de la première élégie labéenne inscrit clairement l'auteure dans la tradition non pas épique ou scientifique – puisque sont rejeté-e-s à la fois les « cruelles guerres » de Mars et les « bruians tonnerres » de Jupiter – mais bien élégiaque, par le rattachement à l'héritage ovidien dans l'évocation de Phébus-Apollon, « ami des Lauriers vers ».

Cependant, Ovide est « le premier Romain chez qui la *voluptas* est réciproque et pour qui le désir masculin doit être dompté… » [254] . La réciproque de désir entre les hommes et les femmes, qui n'est plus alors simplement l'expression d'un sujet-actif soumettant à sa loi un objet passif, lui vaut peut-être en partie son exil à Tomes : *Odi concubitus qui non utrumque resoluunt* [255] , dit-il dans son *Ars amatoria.* Le parallèle doit être fait avec le sonnet XIII des *Euvres,* sonnet du contentement partagé dans une étreinte réciproque :

Si m'acollant me disoit, chere Amie, Contentons nous l'un l'autre, s'asseurant
Que ja tempeste, Euripe, ne Courant Ne nous pourra desjoindre en notre vie… [256]

La passivité sera longtemps attribuée aux femmes dans l'Antiquité, ou à tout ce qui possède orifice et non phallus, objets du plaisir viril. Les femmes n'ont pas à exprimer un désir qu'elles n'ont pas le droit d'avoir. On mesure à quel interdit se heurte Labé au sonnet XVIII, sonnet du scandale, lorsqu'un *je*, objet et réceptacle du baiser, qu'on peut supposer féminin puisqu'on s'inscrit dans le cadre d'un sonnet lyrique, réclame de l'autre,

[250] Pierre BOURDIEU, *La Domination masculine, op. cit.,* p. 151.

[251] Joachim DU BELLAY, *Deffense et Illustration de la Langue Française*, in *Les Regrets, op. cit.,* p. 262.

[252] Thomas SÉBILLET, *Art Poétique,* in *Traités de poétique et de rhétorique de la Renaissance,* Paris, Le Livre de Poche, 1990, p. 129.

[253] Louise LABÉ, *Œuvres complètes*, *op. cit.,* p. 19.

[254] Pascal QUIGNARD, *Le Sexe et l'Effroi, op. cit.,* p. 20.

[255] *Ibid.* : « Je hais les étreintes où l'un et l'autre ne se donnent pas », cité et traduit par Pascal QUIGNARD.

[256] Louise LABÉ, Œuvres complètes, op. cit., p. 128.

 Copyright ALONSO Béatrice et Université Lumière - Lyon 2 - 2005.Ce document est protégé

un *tu* non-identifié :

Baise m'encor, rebaise moy et baise : Donne m'en un de tes plus savoureus, Donne m'en un de tes plus amoureus : Je t'en rendray quatre plus chaus que braise…[257]

Le tabou qu'ose enfreindre l'auteure est celui de l'expression d'un désir actif qui non seulement réclame les baisers mais en donne dans une dynamique de partage et de réciprocité : *je t'en rendray.* On identifie logiquement ce *je* à une expression féminine (*Chacun en soy et son ami vivra*). Loin d'être l'objet passif qu'on attend – le *je* qui s'exprime dans les sonnets et qui peut-être clairement identifié comme féminin au sonnet XVI [258] – inverse les rôles sociaux antiques et les théories hippocratiques en un seul tercet :

Et suis au point auquel tu me voulois : Tu as ta flame en quelque eau arrosee, Et es plus froit qu'estre je ne soulois…

La femme est la matière que l'homme anime. Elle est le foyer, la demeure, le bien dans la logique des échanges symboliques antiques, un « objet évaluable et interchangeable, circulant entre les hommes au même titre qu'une monnaie » [259] . Les hommes s'approprient l'œuvre de fécondation, masculine. Pour Pascal Quignard, la domination serait le produit de l'effort des hommes pour ne pas se laisser déposséder de leurs progénitures. Le mariage romain, tel que nous l'avons évoqué par l'intermédiaire du travail de Quignard, reprend les mœurs sexuelles grecques opposant passivité d'objet de désir et activité du sujet désirant viril [260] . Les enfants, les femmes et les esclaves étaient passif-ve-s, les hommes, adultes et libres, actifs. Le féminin était associé à la passivité, celle de Pénélope, par exemple, attendant sagement pendant vingt ans Ulysse. Ulysse, dans sa volonté inflexible de rentrer chez lui, ne distingue pas entre le désir de revoir Ithaque, son fils ou Pénélope : c'est un tout qui lui appartient, en tant que roi et maître. Ulysse est celui qui part et ne s'attache pas et si Circé l'importune, tout comme Calypso, c'est parce qu'elle veut le retenir, le garder, l'empêcher de partir. Que penser en ce cas de l'utilisation du mythe odysséen par Labé au sonnet I des *Euvres* ? Qu'en penser en le relisant à la lumière de l'*Epistre Dédicatoire* qui exhorte les femmes à n'être plus seulement des Pénélopes ? Qu'en penser en l'associant aux vers 69 et 70 de la seconde élégie – inspirée par ailleurs de vers de l'*Olive* de Du Bellay (sonnet 113, vers 9-10) – ?

Goute le bien que tant d'hommes desirent : Demeurent au but ou tant d'autres aspirent…[261]

Le *je* lyrique de cette élégie se place dans la position de Pénélope, mais une Pénélope

[257] ***Ibid., p. 131.***

[258] *Ibid.,* p.130.

[259] Pierre BOURDIEU, *La Domination masculine, op. cit.,* p.66, citant les propos de Anne-Marie DARDIGNA, *Les Châteaux d'Eros ou les infortunes du sexe des femmes,* Paris, Maspero, 1980, p. 88.

[260] Pascal QUIGNARD, *Le Sexe et l'Effroi, op. cit.,* p. 17.

[261] ***Louise LABÉ, Œuvres complètes, op. cit., p. 113.***

en vertu de la loi du droit d'auteur.

active, à la manière de celle du *Dis, quand reviendras-tu* de Barbara, et le *tu* auquel s'adresse le *je* lyrique élégiaque n'est peut-être rien d'autre qu'Ulysse lui-même, c'est-à-dire une des postures masculines de l'antiquité grecque :

Maints grans Signeurs à mon amour pretendent, Et à me plaire et servir prets se rendent, Joutes et jeus, maintes belles devises En ma faveur sont par eus entreprises…

Devenant les *pretend*ants d'une nouvelle Pénélope, les hommes se retrouvent en position de dominés (*à me plaire et* ***servir***), mais viennent aussi illustrer les propos de l'*Epistre* [262] et du *Débat* [263] (où la réciproque aussi est évoquée : « Plusieurs femmes, pour plaire à leurs Poëtes amis, ont changé leurs paniers et coutures, en plumes et livres » [264]) : si les femmes sont aimables, les hommes se surpasseront et l'humanité tout entière bénéficiera de cette émulation réciproque entre les sexes.De plus, les derniers vers de cette même élégie font référence sans doute à Didon, celle qui meure, comme Ariane, abandonnée par un « héros », mais aussi à la Sappho de l'*Héroïde* ovidienne :

Revien donq tot, si tu as quelque envie De me revoir encor' un coup en vie…

Labé connaît Homère et Virgile, dont elle a probablement en partie lu les œuvres [265] , traduites, éditées chez Gryphe, Roville ou Tournes avant 1555. Elle associe en quelques lignes du *Débat,* à la fois Ovide, Pétrarque, Homère et Virgile, celui qui chanta « les amours de la Dame de Carthage » [266] . Voilà une façon bien orientée de parler de l'*Enéide.*

B– La domination courtoise

La *querelle des femmes* de la Renaissance naît en réaction aux siècles passés de tradition courtoise. Il convient de s'interroger sur la croyance en une Renaissance des femmes, alors que c'est dans une théorie ontologisée de la « nature » féminine que cette querelle se développe. Comme l'explique Eliane Viennot, le temps de Louise Labé est « marqué par une très forte tension des rapports entre les sexes, que l'expression "querelle des femmes" adoptée par les historiens depuis la fin du XIXème siècle ne traduit qu'imparfaitement ; nombre de ses contemporains parlent de "guerre", les plus honnêtes précisant que ce sont les hommes qui la font aux femmes » [267] . L'hypothèse historique répandue associant le progrès de la condition féminine aux avancées communes de l'économie et des mœurs d'une société, n'est-elle pas avant tout fondée par une vision « littéraire » des réalités sociales ?

[262] *Ibid.,* p. 42.

[263] *Ibid.,* pp. 72 à 74, puis 99 et 100. La morale pourrait être : « Donq, pour se faire aymer, il faut estre aymable ».

[264] *Ibid.,* p. 100.

[265] Voir pour cela Henri et Julien BAUDRIER, *Bibliographie lyonnaise, op. cit.,* p.24 et suivantes, puis pp. 193 à 225.

[266] Louise LABÉ, *Œuvres complètes, op. cit.,* p. 77.

[267] Eliane VIENNOT, « La diffusion du féminisme au temps de Louise Labé », *art. cit.,* p. 20.

en vertu de la loi du droit d'auteur.

Le rôle d'objets passifs attribué aux femmes dans la société médiévale, codifiée et déterminée par des interdits séculaires, va être en partie garanti par la tradition poétique : « Pour échapper complètement à l'essentialisme, il ne s'agit pas de nier les permanences et les invariants, qui font incontestablement partie de la réalité historique ; il faut *reconstruire l'histoire du travail historique de déshistoricisation,* ou, si l'on préfère, l'histoire de la (re)création continuée des structures objectives et subjectives de la domination masculine… » [268] . Réifiées par la courtoisie médiévale, grandes muettes d'une poésie qui se faisait sans elles mais dont elles étaient le précieux prétexte, les femmes ont subi, le poids essentialiste de « toute la culture savante (…) qui, dans ses variantes tant littéraire ou philosophique que médicale ou juridique, n'a pas cessé de charrier (…) des modes de pensée et des modèles archaïques (avec par exemple le poids de la tradition aristotélicienne qui fait de l'homme le principe actif et de la femme l'élément passif) » [269] . Les *Euvres,* production renaissante des années 1550, sont aussi le fruit de cette tradition littéraire et historique médiévale (parfois rompue par des événements ou des figures exceptionnel-le-s) où les femmes sont des objets symboliques le plus souvent muets, n'existant qu'au travers des écrits des hommes, qu'au travers même du regard que posent sur elles les hommes. Les femmes se taisent et les hommes parlent, et parlent d'elles. Les hommes ont la parole au Moyen-Age. Ils la possèdent. Certes, une grande majorité n'est pas suffisamment instruite mais leur existence sociale est plus visible – ne serait-ce que dans les droits qui leur sont octroyés – que celle de leurs mères, sœurs, épouses, ou filles. Deux catégories d'hommes écrivent : les clercs et les poètes.

Les clercs de l'âge féodal – dont le statut impose célibat et chasteté, règle fermement étendue à partir du XIème – détiennent le savoir : « Moines ou prélats séculiers, ils se doivent de penser l'humanité, la société et l'Eglise, de les orienter sur le plan du salut, d'assigner aux femmes aussi leur place dans cette divine économie… » [270] . Ils se figurent les femmes, ou plutôt la « Femme », comme un être de « nature » ou d' « essence » spécifique, bien différente des hommes. La beauté de surface des femmes est un leurre, cliché que reprend à plusieurs reprises *La Louenge des femmes* :

Femme, de qui le perçant œil Fait tourner tout plaisir en dueil Par un regard envenimé Souz couleur, qu'on se pense aymé. Femme, de qui les ioues peintes De vermillon, & de fard teintes Souz feinte rougeur, ont peau molle, Et chair rongee de verole… [271]

Le *Blason de la femme* utilise habilement l'argumentaire clérical médiéval qui fait du corps des femmes un objet de dégoût, car *souz la blancheur du dehors* il *cache dedens trous noirs & ords* [272] . Elle est l'incarnation du *serpent, venimeux animal* [273] , ce qui en fait l'incarnation d'Eve. Il existe pour ces clercs deux sortes de femmes, la Vierge Marie et les

[268] Pierre BOURDIEU, *La Domination masculine, op. cit.,* p. 115.

[269] *Ibid.,* p. 119.

[270] Michelle PERROT et Georges DUBY, *Histoire des femmes en Occident, II. Le Moyen-Age,* ouvrage collectif sous la direction de Christiane KLAPISCH-ZUBER, article de Jacques DALARUN, *op. cit.,* p. 33.

[271] ***La Louenge des femmes, op. cit., p. 11.***

Copyright ALONSO Béatrice et Université Lumière - Lyon 2 - 2005.Ce document est protégé

autres, opposées en tout point. Le XIIème est celui de l'essor marial. On dédie nombre d'œuvres à la Vierge, et cela va durablement influencer la poésie courtoise. La Vierge est la mère par excellence, celle qui pourrait racheter les autres femmes, mais espoir des hommes avant tout, seule, unique, sans exemple, pure, immaculée : dès le XIème siècle se développent les discours sur l'Immaculée Conception mariale. Les quatre dogmes qui définissent Marie sont : maternité divine / virginité / Immaculée Conception et Assomption. Les deux derniers n'ont été théorisés que tardivement (1854 et 1950) mais ils déchaînent les passions dès le Moyen-Age. Modèle inaccessible, Marie pèse sur la vision symbolique du féminin. La poésie courtoise s'inscrit dans cet ordre symbolique, repris par l'interdit porté sur la parole des femmes au Moyen-Age, interdit qui trouve son origine chez Paul mais aussi dans la *Genèse* (la parole d'Adam crée, celle d'Eve tente). Le motif marial clérical est repris par la poésie lyrique médiévale, dans un rondeau d'Adam de la Halle [274] , :

A jointes mains, je vous prie, Douce dame, pitié. Je suis joyeux quand je vous vois ; A jointes mains, je vous prie, Ayez pitié de moi, Dame, je vous en prie…

Le glissement de Marie l'inaccessible à la Dame elle-même inaccessible, est aisé. Les femmes vont être représentées dans la poésie courtoise comme les objets qu'elles sont de fait dans la symbolique des genres sociaux et grammaticaux, sous l'apparence d'une inversion idéale de cette position. La poésie courtoise va être la mise en mots du statut politique et social des femmes du Moyen-Age, des objets soumis aux désirs et dénonciations des poètes (presque tous des hommes), seuls sujets possibles. De nos jours encore, la plupart des femmes « existent d'abord par et pour le regard des autres, c'est-à-dire en tant qu'*objets* accueillants, attrayants, disponibles. On attend d'elles qu'elles soient *féminines,* c'est-à-dire souriantes, sympathiques, attentionnées, soumises, discrètes, retenues, voire effacées » [275] , c'est-à-dire qu'on attend d'elles une pudeur qui les éloigne de la parole publique mais aussi lyrique (pas d'expression de sentiments sinon par les larmes et l'inaudible du cri). L'*Epistre* des *Euvres* est par conséquent un texte en tension. Elle développe un double discours : celui de l'humilité et de la pudeur qu'on attend d'une femme (« je n'y cherchois autre chose qu'un honneste passetems et moyen de fuir oisiveté et n'avois point intencion que personne que moy ne les dust jamais voir… » [276]) ; et celui de la fierté d'une auteure (« mettre ses concepcions par escrit, le faire songneusement et non dédaigner la gloire » [277]).La publication des *Euvres* est en soi subversive, véritable transgression de la morale doxique. Au sein de l'Eglise, aucune

[272] *Ibid.,* p. 12 .

[273] *Ibid.,* p. 13.

[274] *Chansons d'amour du Moyen-Age,* édition de Marie-Geneviève GROSSEL, sous la direction de Michel ZINK, Paris, Le Livre de Poche, 1995, p. 27.

[275] *Ibid.,* p. 94.

[276] Louise LABÉ, *Œuvres complètes*, *op. cit.,* p. 43.

[277] *Ibid.,* p. 41.

 Copyright ALONSO Béatrice et Université Lumière - Lyon 2 - 2005.Ce document est protégé

parole de femme n'est permise. De l'avis des prédicateurs et des moralistes, les femmes parlent trop et mal. Par conséquent, « la femme qui entonne le chant dans le chœur est la chapelaine du Diable et ceux qui lui répondent sont ses clercs » dit Jacques de Vitry [278]. Dans la société laïque, pas plus de place n'est laissée à la parole des femmes : « elles mentent avec habileté, elles échangent des médisances, elles querellent sans cesse, elles sont lancinantes et plaintives, elles ne s'arrêtent jamais de caqueter. Tous les lieux communs d'une littérature misogyne séculaire se retrouvent dans les sermons et les traîtés moraux adressés aux femmes, pour livrer la pénible image d'une femme bavarde et insolente qui use de manière pervertie de cette extraordinaire faculté humaine qu'est la parole » [279].

Repoussées hors de la *polis,* les femmes doivent demeurer gardées à l'intérieur des monastères ou des maisons où elles fileront, tisseront, broderont, repriseront… toutes activités qui tiennent occupés leurs mains et surtout leur esprit : « la figure idéale d'une femme qui, toujours active et laborieuse, sait triompher des embûches de l'oisiveté en s'armant de l'aiguille, du fil, du fuseau, de la laine et du lin, est commune à toute la littérature didactique et pastorale, des sermons des prédicateurs aux traîtés moraux d'inspiration aristotélicienne, et jusqu'aux œuvres pédagogiques des laïcs » [280]. Dans la troisième élégie, au vers 33, le *je* lyrique au féminin affirme d'ailleurs que son éducation a tenu dans ce maniement de l'*esguille* [281] mais il suffit ensuite de lire les vers suivants (qui affirment que la *persona* élégiaque savait aussi monter à cheval et se battre) ou les déclarations féministes de l'*Epistre Dédicatoire* [282] (les femmes doivent abandonner la quenouille pour la lyre) pour être convaincu : subtilement, Labé semble maintenir des postures supposées « féminines » en les combinant avec des postures supposées « masculines », produisant ainsi une discrète subversion des codes.

La poésie lyrique médiévale « ne cherche nullement l'originalité du contenu. Elle ne craint pas d'être répétitive et de redire sans se lasser, chanson après chanson, que le printemps invite à chanter l'amour, mais que ce chant est douloureux dans la bouche de celui qui aime sans être payé de retour. La création poétique, pour les troubadours, vise à se conformer le plus possible à un modèle idéal… » [283]. Le modèle idéal de cette poésie est défini selon des codes très clairs, ceux de la *Fine Amor* transmis par les chants de

[278] Michelle PERROT et Georges DUBY, *Histoire des femmes en Occident, II,* « Le Moyen-Age »*,* cité par Carla CASAGRANDE, *op. cit.,* p. 120.

[279] *Ibid.,* p. 135.

[280] Michelle PERROT et Georges DUBY, *Histoire des femmes en Occident, II,* « Le Moyen-Age »*,* ouvrage collectif sous la direction de Christiane KLAPISCH-ZUBER, article de Carla CASAGRANDE, *op. cit.,* p. 99.

[281] Louise LABÉ, *Œuvres complètes*, *op. cit.,* p. 116

[282] *Ibid.,* pp. 41 à 43.

[283] Michelle PERROT et Georges DUBY, *Histoire des femmes en Occident, II,* « Le Moyen-Age »*,* ouvrage collectif sous la direction de Christiane KLAPISCH-ZUBER, article de Jacques DALARUN, *op. cit.,* p. 50.

en vertu de la loi du droit d'auteur.

poètes essentiellement masculins. Louise Labé se permet cependant au sonnet XII des *E uvres,* en évoquant le luth, en s'adressant directement à lui, en en faisant l'instrument principal et nécessaire, de son amour et de son désespoir,de s'inscrire comme l'héritière du « grand chant » [284] :

Lut, compagnon de ma calamité, De mes souspirs témoin irreprochable, De mes ennuis controlleur veritable, Tu as souvent avec moy lamenté…

Le point de vue sur l'amour, au Moyen-Age, est fondamentalement masculin : née sans doute de la rencontre entre la culture latine (et en particulier Ovide) et arabo-andalouse, la poésie courtoise entretient les paradoxes. Les femmes y tiennent une place essentielle, l'amant courtois faisant de sa femme une *dame,* « sa *domna (domina)* c'est-à-dire sa suzeraine au sens féodal. Il se plie à tous ses caprices et son seul but est de mériter des faveurs qu'elle est **apparemment** toujours en droit d'accorder ou de refuser librement » [285] . Liberté très virtuelle en apparence accordée aux femmes : elles demeurent des objets passifs, devant pour plaire à leur amant, développer à l'extrême les caractéristiques du féminin, en tant que genre social codé, (beauté, soin, douceur, sensualité, mais aussi froideur, cruauté, insensibilité…), dans un système de tenue du corps associé à une tenue morale. Il ne faut pas croire que l'amour courtois, mis en scène dans la poésie lyrique, ait permis une promotion de la condition féminine, d'une part parce qu'il s'agit d'une posture poétique, d'autre part parce que cette posture même se révèle être une manière de dissimulation de la domination masculine. Comme l'explique Duby, la *fine amor* des poètes lyriques place bien sûr une femme en position dominante, la Dame, celle qui devrait *dominer*, dont tombe éperdument amoureux un jeune homme lors d'une rencontre inattendue. C'est une femme inaccessible, la plupart du temps mariée. L'homme est blessé d'amour (par l'intermédiaire d'un regard qui agit comme une flèche : on voit à quel point la topique pétrarquiste doit à la poésie courtoise médiévale, qui doit elle-même à la tradition ovidienne) et ne songe plus qu'à cette femme. Il se sert alors d'un stratagème : en vertu de sa condition sociale, cette femme se trouve la plupart du temps hiérarchiquement au-dessus de lui, et il va jusqu'à s'affirmer serf de celle qu'il aime : « il s'agenouille, prenant la posture du vassal. Il parle, il engage sa foi (…) A la manière d'un serf, il fait donation de lui-même » [286] . Le leurre vient du choix même du contrat vassalique que le poète fait mine de passer avec celle qu'il a choisie ou qui l'a choisi par la force du destin : « si la dame (…) prête l'oreille, se laisse envelopper de paroles, elle devient à son tour prisonnière puisqu'il est établi, dans cette société, que tout don mérite un contredon. Calquées sur les stipulations du contrat vassalique, lesquelles obligent le seigneur à rendre au bon vassal autant qu'il reçoit de lui, les règles de l'amour courtois astreignent l'élue, pour prix d'un loyal service, à se livrer finalement tout entière. D'intention, l'amour courtois (…) n'était pas platonique. C'était un jeu (…) de ce jeu, les hommes étaient en vérité les maîtres » [287] . Le rapport est subtilement renversé dans le

[284] Louise LABÉ, *Œuvres complètes*, *op. cit.,* p. 126.

[285] Michel ZINK, *Introduction à la littérature française du Moyen-Age*, *op. cit.,* p. 48.

[286] Michelle PERROT et Georges DUBY, *Histoire des femmes en Occident, II,* « Le Moyen-Age »*,* ouvrage collectif sous la direction de Christiane KLAPISCH-ZUBER, article de Georges DUBY, *op. cit.,* p. 324.

en vertu de la loi du droit d'auteur.

sonnet X du *canzoniere* labéen. L'objet décrit est un *tu* masculin (le genre des participes passés utilisés dans le texte nous le dit), présenté dans sa beauté physique, ses vertus morales et son talent poétique :

Quand j'aperçoy ton blond chef couronné D'un laurier verd, faire un Lut si bien pleindre, Que tu pourrois à te suivre contreindre Arbres et rocs : quand je te vois orné, Et de vertus dix mile environné, Au chef d'honneur plus haut que nul atteindre, Et des plus hauts les Louenges esteindre… [288]

Au-delà de l'identification à Orphée, l'amant-poète que décrit ici le *je* lyrique est, par un subtile renversement de situation, semblable au stéréotype courtois de la Dame : blond-e-, bel-le-, vertueux/se… Il est cependant présenté comme l'égal du *je* lyrique, puisqu'il est poète (*laurier* et *Lut*) et digne des plus hautes louanges. Puisque l'égalité est présentée comme acquise (« Amour se plait de choses egales » [289] , l'utilisation du présent à valeur de vérité générale étant une preuve suffisante de cet état de fait), la réciprocité amoureuse devrait l'être. Or, les tercets, construits sur deux phrases interrogatives, reviennent sur cette réciprocité nécessaire mais non encore atteinte, réciprocité vantée au discours IV par Amour (« Lors tu sentiras bien un autre contentement, que ceus que tu as uz par le passé : et au lieu d'un simple plaisir, en recevras un double. Car autant y ha il de plaisir à estre baisé et aymé, que de baiser et aymer » [290]).

Dans les œuvres des poètes, troubadours et trouvères médiévaux, les femmes sont, la plupart du temps, des proies, et le but final est la domination, l'appropriation, la délectation, de leur corps : « *Sire, votre belle apparence me serre tant le cœur que j'en suis vôtre, quoiqu'on en dise, et sur-le-champ.* Elle ne fit pas trois pas qu'entre ses bras il l'a saisie sur l'herbe verdoyante » [291] nous dit une pastourelle anonyme. Dans les *Euvres*, au contraire, c'est Antéros bien plus qu'Éros qui est recherché : « Amour n'est autre chose qu'un desir de jouir, avec une conjonccion, et assemblement de la chose aymee » [292] , nous dit Mercure. Si Eros est l'élément fondamental du cosmos dans le panthéon labéen, assurant la cohésion universelle, c'est Antéros, l'amour réciproque, que mettent en avant les *Euvres* :

Jouissons nous l'un de l'autre à notre aise. [293]

L'amour est conçu comme un plaisir réciproque, un échange, un partage, une perspective

[287] *Ibid.,* p. 326.

[288] ***Louise LABÉ, Œuvres complètes, op. cit., p. 126.***

[289] *Ibid.,* p. 64.

[290] *Ibid.*

[291] *Chansons d'amour du Moyen-Age,* édition de Marie-Geneviève GROSSEL, sous la direction de Michel ZINK, *op. cit.,* p. 25.

[292] Louise LABÉ, *Œuvres complètes, op. cit.,* p. 99.

[293] ***Ibid., p. 131.***

Copyright ALONSO Béatrice et Université Lumière - Lyon 2 - 2005.Ce document est protégé

humaniste. Dans la lyrique médiévale, au contraire, la Dame appartient à son amant : « Quand il vous plaira vous pourrez m'embrasser. Je veux m'aller coucher entre vos bras » dit une *Chanson de Toile* anonyme [294] . Les *Chansons de Toile* devaient être celles de Dames attendant leur chevalier parti en croisade, composant des poésies d'amour tout en tissant, comme Pénélope espérant le retour d'Ulysse. Si on a longtemps cru que ces chansons avaient été écrites par des femmes, il est dit aujourd'hui qu'elles furent le fait d'hommes. « Coucher dans vos bras » : le lit est un lieu de prédilection de la poésie courtoise. Les amants s'y retrouvent. Le sonnet V des *Euvres* met en scène un lit comme lieu d'attente d'Amour :

Mieus mon lit mol de larmes baignera… [295]

Le lit n'est pas envisagé comme un lieu de repos mais de douleur. Les deux quatrains sont au futur (*chantera, luira, s'atendrira, gettera, baignera*), la plupart du temps à la rime. Les deux tercets se présentent quant à eux comme une conclusion (*Donq*), au présent, et font du lit le lieu du cri de la plainte lyrique proférée par celle qui attend.

Dans la littérature médiévale, le topos de la reverdie développe lui-aussi une sexualité à peine voilée, dominée par les hommes qui rencontrent sur leur route de belles jeunes filles peu vêtues dont ils détaillent le corps par partie. La fine amor se construit autour du corps des femmes, expression du désir d'un homme, qui vise au guerredon sexuel, récompense de l'amour. Ce corps de femme mis en scène poétiquement est le plus parfait et le plus difficile à obtenir qui soit : corps silhouette aux appas gourmands et détaillés, blond, clair… mais contenant une âme pernicieuse qui fait souffrir l'amant potentiel. Il attend, à son retour de guerre ou de croisade, que ce corps lui donne toute satisfaction puisqu'il lui appartient. On voit la distance critique instaurée par un sonnet ironique comme le sonnet XXI des Euvres, sorte de blason du corps masculin, détaillé dans son intimité la plus vulgaire :

Quelle grandeur rend l'homme venerable ? Quelle grosseur ? quel poil ? quelle couleur ? Qui est des yeus le plus emmieleur ? [296]

Le choix du rythme des décasyllabes, basé sur l'anaphore, et des termes, font de ce qui devrait être un sonnet pétrarquiste blasonnant une critique burlesque du mensonge de la poésie lyrique.

Puisque le genre grammatical du mot amour n'est pas fixé, il est facile pour les poètes médiévaux de confondre le mot, le sentiment et la dame. Ils empruntent à Ovide la métaphore du mal dont le seul remède est lui-même : l'amour est une maladie dont il est aussi le médecin. Amour est un chasseur devant lequel fuit l'amant gibier (qui était pourtant celui qui courtisait et chassait auparavant la dame). Cela éclaire le sens du sonnet XIX de Louise Labé [297] , souvent évoqué pour prouver la « féminité » du propos

[294] *Chansons d'amour du Moyen-Age, op. cit.,* p. 17.

[295] ***Louise LABÉ, Œuvres complètes, op. cit., p. 123.***

[296] ***Ibid., pp. 132-133.***

[297] Louise LABÉ, *Œuvres complètes , op. cit.,* p. 131.

Copyright ALONSO Béatrice et Université Lumière - Lyon 2 - 2005.Ce document est protégé

labéen (une femme se trouvant dans une situation de sujet-objet donc déstabilisée dans sa « nature » profonde), reprise de ce topos médiéval et ovidien :

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

L'objet est de genre masculin (*passant*), les cent brèches une hécatombe ritualisée et la *persona* lyrique, identifiée comme féminine par les vers précédents (*Nynfe estonnee, qui ne t'es tu vers Diane tournee, o compagne…*) se trouve désarmée devant l'ennemi, mais le parallèle topique tient pourtant. Labé doit se situer par rapport à une double tradition : elle se place dans la position de l'amant chassé, puisqu'elle est poète, puis de l'amante chassant, puisqu'elle est une femme, puis finalement de celle qui est blessée, à la fois femme et poète.

La poésie courtoise est charnelle. Françoise Charpentier redonne à la lyrique médiévale sa dimension sexuelle en évoquant le *don de mercy* ou « cinquième point en amour » [298] : il s'agit du but souvent non avoué des troubadours, « là où la dame se déshabille ». La société médiévale influence la poésie courtoise tout comme la poésie courtoise est influencée par les codes sociaux médiévaux. Georges Duby précise que les règles sociales médiévales excluent toute idée de mixité et cantonnent chaque sexe dans un genre et un comportement déterminés par la prétendue « nature » de leurs organes génitaux : aucune communication entre « l'univers masculin et l'univers féminin, mais au contraire, incompréhension et méfiance (…) La ségrégation entre les deux sexes implantait dans les consciences masculines une inquiétude dont les chevaliers s'évertuaient à triompher par la jactance, par l'affectation de mépris et par la proclamation de leur supériorité naturelle » [299] . Il est ainsi aisé d'interpréter les « fantasmes sur quoi la fine amour s'est construite comme l'un des artifices dont usèrent à un certain moment les hommes pour vaincre leur crainte d'être incapables de satisfaire ces êtres étranges que tout leur système de valeur réputait alors insatiables et d'une perversité foncières ». Les femmes aimées sont cruelles, absentes (et cette absence renforce l'amour et le désir du poète) et le poète souffre d'un mal qui ne peut cependant trouver sa guérison qu'en lui-même, reprise d'un *topos* ovidien. La souffrance du poète prend parfois des accents de passion christique par ce désir qui n'est évidemment jamais réalisé, puisque fictionnel, et si le poète dédie sa poésie à la dame, c'est sa poésie même qu'il glorifie au-delà de cette représentation idéalisée des femmes, de ce symbole, prétexte à une lyrique qui finalement jouit d'elle-même. Le poète est le seul initiateur, le seul sujet et le seul bénéficiaire de cette poésie où les femmes ne sont que des objets, de désir, de lyrisme, de sublimation.

C– L'érotisme.

La poésie courtoise nous a permis de comprendre quel était le modèle de société et la répartition des genres sociaux dans la civilisation médiévale. Au début du XIVème siècle,

[298] Louise LABÉ, *Œuvres Poétiques,* édition Françoise CHARPENTIER, *op. cit.,* p. 10.

[299] Michelle PERROT et Georges DUBY *Histoire des femmes en Occident, II,* « Le Moyen-Age », ouvrage collectif sous la direction de Christiane KLAPISCH-ZUBER, article de Georges DUBY, *op. cit.,* p. 331.

en vertu de la loi du droit d'auteur.

Dante subira l'influence de cette poésie, et la topique amoureuse courtoise reviendra en France à la Renaissance, accommodée « à l'italienne ». A la Renaissance, Eros et Antéros représentent des forces antagonistes. Or, il n'y a pas de lyrisme sans érotisme. C'est l'érotisme qui fait écrire : « incontinent que les hommes commencent d'aymer, ils escrivent des vers », nous dit Apollon dans le *Débat* [300] .

Il y a nécessité pour le poète de sacraliser l'objet aimé, de se trouver en position de dominé par rapport à la dame : l'amour doit être dangereux, semé d'obstacles et secret. La dame est un objet vers lequel tendre, et qui initie le poète à l'amour, à la douleur, au bonheur, à la vie. Elle est dématérialisée, désincarnée, sorte de Bien Suprême platonicien mais aussi figure d'intercession chrétienne entre l'homme et Dieu. La situation idéale pour que se développe et s'exprime l'amour courtois est l'absence de la Dame. Morte, elle revêt les qualités mariales. On comprend aisément pourquoi Dante aima Béatrice et Pétrarque sa Laure. La littérature courtoise comme la poésie lyrique ne montre pas la réalité des femmes mais l'image que les hommes s'en faisaient et voulaient que l'on s'en fasse. Cependant, il s'agit de placer Eros au principe de la poésie, voire de la philosophie : « Ovide a toujours dit qu'il aymoit », comme Pétrarque, Virgile, « Orphee, Musee, Homere, Line, Alcee, Saphon, et autres Poëtes et Filozofes » [301] . C'est Antéros que semble choisir Labé, principe érotique d'échange et de partage : « Pour les poètes du début du siècle, influencés par le renouveau évangélique, le "fol amour", fondé sur la beauté extérieure et le désir sensuel, doit s'effacer devant le "ferme amour", sentiment vertueux et qui émane du cœur », nous dit François Rigolot [302] , d'où la tension que l'on perçoit dans les *Euvres* de Labé entre ces deux principes. L'érotisme du sonnet IX est gagné par le doute du fantasme nocturne :

Faites au moins qu'elle en ait en mensonge. [303]

Le plaisir érotique est un *songe,* celui d'un Amour fou non-partagé, celui d'Eros. L'influence marotique sur les *Euvres* point peut-être ici : « Dans le *Temple de Cupidon,* Clément Marot avait refusé l'érotique traditionnelle du *Roman de la Rose* pour découvrir un "Ferme Amour", nouvel avatar d'*Antéros* » [304] . Il s'agit de substituer aux plaisirs sensuels les plaisirs spirituels d'un christianisme renouvellé, de spiritualiser l'érotisme dans une jouissance réciproque, ce que le sonnet XIII [305] des *Euvres* illustre plus qu'un autre.

On trouve quelques femmes à l'origine de la lyrique occidentale. De Sappho aux *trobaïritz* médiévales comme la Comtesse de Die, Na Castellosa, Azalaïs de Porterargue,

[300] Louise LABÉ, *Œuvres complètes, op. cit.,* p. 76.

[301] *Ibid.,* p. 77.

[302] François RIGOLOT, *Poésie et Renaissance, op. cit.,* p. 208.

[303] Louise LABÉ, Œuvres complètes, op. cit., p. 126.

[304] François RIGOLOT, *Poésie et Renaissance, op. cit.,* p. 208.

[305] Louise LABÉ, *Œuvres complètes, op. cit.,* p. 128.

en vertu de la loi du droit d'auteur.

aux *Lais* de Marie de France, Labé a quelques modèles poétiques et littéraires, certains illustres, d'autres légendaires. A la Renaissance, ces devancières sont Marguerite de Navarre, Jeanne Flore (même inventée), Pernette Du Guillet, Hélisenne de Crenne. Les femmes écrivent mais leurs œuvres sont toujours minoritairement diffusées. En effet, les productions d'auteures sont peu copiées, peu imprimées et peu publiées. Le rapport des femmes à la parole écrite fut regardé, durant tout le Moyen-Age, avec suspicion. Doit-on observer les discours de ces femmes, se débattant contre un ordre du monde qui leur impose le silence, comme l'expression d'un genre qui serait naturellement la continuation sociale de leur sexe ? La critique littéraire, redevable des propos tenus par les contemporains de Louise Labé, et sous l'influence de la « légende noire » labéenne, a voulu, à la lecture de son *Epistre Dédicatoire*, discours féministe, en faire le porte-drapeau du postulat de l'« écriture féminine ». On a fait de ses *Euvres* une production sexuelle et sexuée. Le *je* mis en scène dans les *E uvres*, car il s'agit bien de repenser le *je* lyrique comme la mise en scène tantôt politique, tantôt érotique, tantôt dramatique, d'un personnage à mille facettes, n'est pas plus Louise Labé que celui des *Amours* n'est Ronsard. La transgression labéenne, celle d'une femme osant s'emparer de la parole, et qui plus est du discours lyrique typiquement masculin, est évidente et va porter préjudice à la réception de son œuvre durant quelques siècles. Contrairement à d'autres auteures, Labé va subir une mise à l'écart due en grande partie sans doute au caractère philosophique et politique de son œuvre, bien plus qu'à la « féminité » de ses écrits car il ne s'agit pas dans les *Euvres* d' « écriture féminine» mais féministe et de promotion des femmes, au féminin grammatical, du féminin tel qu'il est perçu dans l'*Ordo Mundi* et que l'auteure tente à la fois de redéfinir et de subvertir.

Ecrire, pour une femme, est un acte politique en soi. C'est un acte féministe et non pas « féminin », d'autant plus si cet acte s'accompagne d'une explication (art poétique ?) au ton de manifeste comme peut être considérée à juste titre l'*Epistre Dédicatoire.* Dans le rapport de la poésie au corps, et notamment au corps des femmes, les *Euvres* apportent une vision nouvelle. Elles sont la prise en charge d'un discours sur le désir habituellement essentiellement masculin par un *je* le plus souvent au féminin.

L'érotisme des troubadours, comme l'expliquent Duby et Grossel, se fonde sur la confusion entre amour et désir : mélange « d'effroi respectueux et de sensualité audacieuse devant la femme aimée » [306] . Le désir est plus important que l'amour, la poésie plus importante que l'être qui la suscite et qui n'en est donc plus que le prétexte. Voyeurisme, rêves érotiques, fantasmes de domination, « épuisent le désir sans l'assouvir » et font du corps féminin un objet morcelé, victime de toutes leurs violences, réelles ou symboliques. Ce corps morcelé est celui aussi des blasons : éloge des parties du corps, le blason nie l'intégrité de l'être, donc son existence en tant que sujet. Les parties de l'anatomie féminine évoquées dans les blasons sont fétichisées : « je fouille le corps de l'autre (…). Certaines parties sont plus particulièrement propres à cette *observation* (…). Il est évident que je suis alors en train de fétichiser un mort » nous dit Barthes dans ses *Fragments d'un discours amoureux* [307] . Les blasonneurs se trouvent

[306] Michel ZINK, *Introduction à la littérature française du Moyen-Age*, *op. cit.,* p. 48.

[307] Roland BARTHES, *Fragments d'un discours amoureux, op. cit.,* pp. 85 et 86.

Copyright ALONSO Béatrice et Université Lumière - Lyon 2 - 2005.Ce document est protégé

dans la même position que l'amoureux décrit par Roland Barthes. La forme blasonnante est médiévale et c'est Marot le premier qui, à la Renaissance, la remet au goût du jour avec son *Blason du Beau Tétin.* Le blason est la représentation de l'anatomie féminine par « l'éloge réel ou ironique, d'un objet partiel, isolé de son contexte » [308] . Il s'adresse « toujours à un corps morcellé, divisé, même lorsqu'il tente, dans son titre et son intention, de recomposer son unité ». Qu'ils soient idéalistes ou voluptueux, les blasons fétichisent les parties d'un corps qu'ils ne considèrent pas comme une entité cohérente. C'est le tétin (à la fois marque de l'utérocentrisme et de l'érotisation du corps des femmes) qui fait le lien entre sacralisation et érotisation du corps, comme d'ailleurs entre blason et contre-blason. Le corps féminin morcelé est finalement annihilé puisque l'addition des parties ne forment pas le tout. Jamais n'en surgit une personne. Les blasons sont la taxinomie violente d'un corps mutilé. A la vision sacralisée du corps morcelé des blasons, répond la violence érotique des contre-blasons, héritiers lointains des fabliaux, comme le *Laid Tétin* de Marot. On en retrouve un exemple pour le moins vulgaire dans *l'Enigme* proposée à la fin du recueil de *La Louenge des femmes* [309] .Le corps des femmes, insolemment détaillé, porte les stigmates de la gaucherie et de la bestialité. Il est le lieu où assouvir les désirs : « Main qui autant que la bouche peux dire » dans le blason de *La Main* de Chappuys [310] , partie à laquelle on s'adresse pour mieux nier le tout. Obscènes, les contre-blasons n'évoquent que les parties érotiques du corps des femmes [311] :

Con, non pas con, mais petit sadinet, Con, mon plaisir, mon gentil jardinet.

L'appropriation comme la domination sont claires. Ce n'est que le désir de l'homme qui compte et son contentement sur un corps parcellisé. Les *Fabliaux Erotiques* médiévaux s'adressent aux mêmes lecteurs que ceux de la poésie courtoise et des lais, jouent sur un humour grivois basé sur le mythe de la bestialité sexuelle des femmes ; les fabliaux utilisent d'ailleurs des vers courtois qu'ils replacent dans des situations scabreuses. Pour Michel Zink, ces deux genres s'éclairent mutuellement : « A la prétérition chère à la littérature courtoise, à son art du détour pour dire le désir, à son refus d'une expression directe de l'innommable, répond, dans les fabliaux, de façon inversée et symétrique, un gros plan exclusif et permanent, à vrai dire assez peu érotique à notre goût sur les parties génitales et sur l'acte sexuel, comme si les mêmes peurs, les mêmes mépris, les mêmes méprises recevaient deux expressions et deux déguisements opposés et complémentaires » [312] . Le système binaire et la bipolarité jouent à plein dans la littérature médiévale. Misogynes, les fabliaux sont le reflet d'une société où les femmes n'ont pas d'existence légale, mineures assujetties à leur père ou à leur mari, mais constituant toujours une menace possible par leur pouvoir sur la lignée spermatique. La littérature

[308] Louise LABÉ, *Œuvres Poétiques,* édition Françoise CHARPENTIER, *op. cit.,* pp. 13 et 14 (introduction).

[309] *La Louenge des femmes, op. cit.,* p. 49 à 54.

[310] Louise LABÉ, *Œuvres Poétiques,* édition Françoise CHARPENTIER, *op. cit.,* p. 151.

[311] *Ibid.,* p. 152.

[312] *Fabliaux érotiques,* collection dirigée par Michel ZINK. Le Livre de Poche, Lettres Gothiques, Paris, 1992, p. 8.

Copyright ALONSO Béatrice et Université Lumière - Lyon 2 - 2005.Ce document est protégé

médiévale met toujours en scène une femme adultère, qu'elle soit dame aimée d'un poète ou d'un chevalier, ou ribaude voulant débaucher le curé du village. Son activité érotique est débridée, fantasmatiquement ou réellement. Par sa « nature », cette femme tente les hommes et les pousse au péché. La sexualité masculine de la littérature du Moyen-Age puis de la Renaissance se développe par rapport à un corps féminin contraint par les mythes et les traditions, un corps qui fait toujours peur, fétichisé, morcelé, érotisé, fantasmé, vidé de son existence, de sa cohérence, de son intégrité, de sa réalité. Or, nous l'avons vu, dans le *Débat,* c'est souvent le corps des hommes qui est ridiculisé, celui des « Mysanthropes », « exemptez d'Amour » [313] , ou celui du jeune amoureux du discours de Mercure [314] .La seule femme ridiculisée est la vieille femme de la fin de l'élégie I [315] , portrait sur lequel nous reviendrons. Le sonnet II des *Euvres,* écho du sonnet des *Souspirs* de Magny [316] peut être considéré comme un blason. Cependant, ce sonnet est un blason inversé, sorte de mise en scène ironique du ton blasonneur des *Souspirs.*

O ris, ô front, cheveux, bras, mains et doigts !

Labé détaille minutieusement le corps de l'autre, instrument de plaisir ironique, une ironie qui vient précisément directement de sa position de « femme qui écrit », et de la nécessité d'inverser les codes pour qu'ils soient cohérents avec son genre, jusqu'à l'antiphrase cinglante du vers 11 qui nous force à une relecture du sonnet :

Tant de flambeaux pour ardre une femelle !

Labé situe son propos sur le terrain sexuel et retourne comme un gant toute la tradition hypocritement policée de la poésie courtoise et pétrarquiste. L'auteure réinvestit le discours sur le corps et notamment le corps érotique, ce que des siècles de critique ne lui pardonneront pas. Obligée de choisir son sexe et son camp, sans cesse tiraillée par la bipolarité et la binarité du monde, le dualisme sexuel, les codes moraux et poétiques, la poète est à la fois l'héritière de l'ordre apollinien et du chaos mercurien – qui semble par ailleurs extrêmement structuré –, ceux-là même qui s'affrontent et finissent par trouver un terrain d'entente dans son *Débat de Folie et d'Amour.* Les *Euvres* brouillent les genres sociaux comme les genres grammaticaux. Pour que la poésie de Louise Labé soit le garant du postulat de l'« écriture féminine », il faut déjà que la poète adhère aux caractéristiques et comportements attendus de son genre. En définissant plus précisément ce que les critiques entendent par « écriture féminine », au regard de cet ordre du monde que nous venons de présenter, nous verrons que Labé ne répond pas aux caractéristiques thématiques et formelles de ce postulat.

« Ecriture féminine » est une métaphore naturalisante : non seulement elle soutient la particularité des femmes et l'idée d'une norme naturellement masculine, mais encore elle

[313] Louise LABÉ, *Œuvres complètes, op. cit.,* p. 72.

[314] Louise LABÉ, *Œuvres complètes, op. cit.,* p. 93.

[315] *Ibid.,* p. 110.

[316] Olivier de MAGNY, *Les Souspirs (chez jean Dallier et Vincent Sertenas, Paris, 1557),* édition critique de David WILKIN, Paris-Genève, Droz, 1978.

en vertu de la loi du droit d'auteur.

fait de la création des femmes une « sécrétion naturelle », espèce de production biologique particulière, et non le résultat d'un travail. Reprenant les écrits de Béatrice Didier [317] sur l' « écriture féminine » dans sa théorisation générale de ce postulat, nous allons tenter de définir ce qu'est l'« écriture féminine », notion qui se révèle bien vague, et les manifestations qui lui sont associées. Toute civilisation impose à ses membres des codes corporels. Transformés en automatismes, ces codes paraissent toujours être naturels pour chaque individu qui les met en pratique. Le postulat de l' « écriture féminine » fonctionne par rapport aux schémas sociaux intégrés. « Nous avons incorporé, sous la forme de schèmes inconscients de perception et d'appréciation, les structures historiques de l'ordre masculin » [318] et il est bien difficile de penser librement. Dans la perception sociale de la langue, c'est toujours le genre masculin qui se pose comme norme quand le féminin se trouve spécifiquement caractérisé. Les différencialistes distinguent le féminin par rapport à la norme masculine en en définissant une essence ou nature spécifique. Ainsi, l'écriture semble sexuée quand elle est avant tout socialement gendrée.

I.2 : Tentative de définition de l'"écriture féminine"

I.2.1 Des caractéristiques de forme (le syntaxique et le stylistique) :

Une des erreurs les plus récurrentes du postulat d' « écriture féminine » est celle de la concordance entre le *je* textuel, c'est-à-dire celui utilisé dans le texte, et le *je* auctorial. L'association d'idées et de termes (écriture + « féminine ») amalgame une pratique artistique avec le mythe et la vision symbolique des femmes dans l'ordre du monde. « LA Femme » est une formation imaginaire, vision « différencialiste » qui ignore « ce que la définition dominante doit à la relation historique de domination et à la recherche de la différence qui en est constitutive […] Elle oublie que la différence n'apparaît que lorsqu'on prend sur le dominé le point de vue du dominant » [319] . Il s'agit donc de définir l'« écriture féminine » suivant des caractéristiques formelles, caractéristiques définies suivant trois points : l'identité de l'instance énonciative des œuvres de femmes, c'est-à-dire l'intervention systématique du biographique dans la critique littéraire appliquée aux auteures ; la présence du féminin comme genre grammatical ; et enfin comme genre social, ou symbolique, dans les œuvres de femmes et plus particulièrement dans celle de Louise Labé. Que recouvre la notion de « féminité » en littérature ? Quels sont les traits littéraires ou linguistiques particuliers de l'expression de la « féminité » ?

Le premier constat que nous devons faire est un détail signifiant : la critique dans son

[317] Béatrice DIDIER, *L'Ecriture-Femme, op. cit.*

[318] Pierre BOURDIEU, *La Domination masculine, op. cit.,* p. 18.

[319] Pierre BOURDIEU, *La Domination masculine, op. cit.,* p. 90.

en vertu de la loi du droit d'auteur.

ensemble appelle l'auteure des *Euvres* par son prénom, comme si le sexe de l'écrivante induisait une relation d'intimité. Or, présente-t-on Ronsard par son prénom en précisant que c'est un homme qui écrit ? S'il est absolument nécessaire de se poser la question de l'identité des instances énonciatives dans les *Euvres*, est-il pour autant judicieux de la différencier de l'ensemble des écrivains de la Renaissance ? La critique biographique, se fondant principalement sur la « légende noire labéenne » va chercher, fouiller, et affirmer avoir trouvé les traces de son existence dans l'expression fictionnelle de ses *Euvres*. La critique essentialiste prétend qu'il existe une « féminité » des *Euvres,* donc une manière particulière de s'exprimer pour Labé qui dépend de son sexe, démonstration d'une ontologie de l'expression littéraire.

A- La critique biographique

Etudier les *Euvres* de façon biographique, dans un processus qui tend à confondre le *je* de l'auteure avec le *je* énonciatif du texte, le *je* réel et le *je* textuel, est une approche critique du texte littéraire dont la paternité première revient à Sainte-Beuve, fondateur, au XIXème siècle, d'une critique dont la caractéristique principale est la reformulation d'anecdotes de la vie de l'auteur-e- en guise d'explication d'un texte. Cette théorie a « pris de plein fouet » le *Contre Sainte-Beuve* de Marcel Proust « et la vague structuraliste» [320] il n'en demeure pas moins que la critique biographique perdure, notamment pour l'étude d'œuvres écrites par des femmes. Peut-être n'est-il pas ce « critique scolaire qu'on a dit – et scolaire selon d'anciennes normes –, totalement dévoué à la sacro-sainte biographie, s'empêtrant dans "l'homme", ses relations mondaines et ses maîtresses, plutôt que d'affronter la difficile explication des œuvres ». La méthode biographique – « C'est là que je vise : ainsi j'observe les mœurs de mon sujet » [321] , nous dit Sainte-Beuve – devrait être devenue pour nous une « exigence un peu désuète, qu'on abandonne volontiers aux notices des manuels ou aux tâcherons de la biographie romancée » [322] . Sainte-Beuve pense que « la personne de l'écrivain, son organisation tout entière s'engage et s'accuse elle-même jusque dans ses œuvres ; il ne les écrit pas seulement avec sa pure pensée, mais avec son sang et ses muscles. La physiologie et l'hygiène d'un écrivain sont devenues un des chapitres indispensables dans l'analyse qu'on fait de son talent » [323] . La méthode de Sainte-Beuve est le préalable nécessaire à la théorisation par Béatrice Didier de l' «écriture-femme » (terme qu'elle emploie pour éviter de parler d'«écriture féminine »), car ce système biographique est presque systématiquement utilisé pour étudier les productions de femmes.

Sainte-Beuve définit lui-même sa méthode : « En fait de critique et d'histoire littéraire,

[320] SAINTE-BEUVE, *Pour la critique, op. cit.,* présentation à l'œuvre éditée par Annie PRASSOLOFF et José-Luis DIAZ,pp. 14 puis 15.

[321] *Ibid.,* p. 43.

[322] *Ibid.,* p. 47.

[323] *Ibid.,* p. 51.

Copyright ALONSO Béatrice et Université Lumière - Lyon 2 - 2005.Ce document est protégé

il n'est point, ce me semble, de lecture plus récréante, plus délectable, et à la fois plus féconde en enseignements de toute espèce, que les biographies bien faites des grands hommes » [324] . Il faut, selon lui, saisir « l'instant où le poëte se ressemble le plus à lui-même » [325] . Le critique biographe observe la vie des auteur-e-s dont il doit présenter les œuvres, avec minutie sans doute, avec moralisme plus encore. La critique biographique nécessite par conséquent de n'étudier que les auteur-e-s dont on est contemporain, ce qui pose un sérieux problème dans le cas des *Euvres* de Labé. En effet, les quelques rares témoignages des années 1550-1600 que l'on peut avoir à propos de la poète et de son œuvre, sont, la plupart du temps, calomnieux (Calvin, Magny, Rubys, Pierre de Saint-Julien… [326]). D'autres font partie du corpus des *Escriz de divers poëtes,* textes poétiques frappés par conséquent de la mise en doute critique par leur potentiel fictionnel. Sainte-Beuve écrit à propos de notre auteure : « Qu'importe qu'elle ait été docte, puisqu'elle a été passionnée et qu'elle parle à tout lecteur le langage de l'âme ? » [327] . Le caractère réfléchi de l'œuvre labéenne est rejeté au profit d'une sorte d'expression intuitive et sensuelle, une communication directe et sans médiation intellectuelle. Proust remarque les liens étroits existant entre la méthode biographique sainte-beuvienne et le positivisme, citant les propos de Taine sur Sainte-Beuve : « Cette sorte d'analyse botanique pratiquée sur les individus humains est le seul moyen de rapprocher les sciences morales des sciences positives, et il n'y a qu'à l'appliquer aux peuples, aux époques, aux races, pour lui faire porter ses fruits » [328] . On voit bien les dangers de tels glissements, d'un scientisme poussé à l'extrême et qui ne se soucie guère de l'œuvre mais les juge au travers de la moralité de leurs auteur-e-s. « L'œuvre de Sainte-Beuve n'est pas une œuvre profonde. La fameuse méthode (…) qui consiste à ne pas séparer l'homme et l'œuvre (…) à s'entourer de tous les renseignements possibles sur un écrivain, à collationner ses correspondances (…) cette méthode méconnaît ce qu'une fréquentation un peu profonde avec nous-mêmes nous apprend : qu'un livre est le produit d'un autre *moi* que celui que nous manifestons dans nos habitudes, dans la société, dans nos vices. Ce moi-là, si nous voulons essayer de le comprendre, c'est au fond de nous-mêmes, en essayant de le recréer en nous, que nous pouvons y parvenir » [329] . Les jugements littéraires de Sainte-Beuve dépendent en effet souvent du degré d'amitié qu'il entretenait avec tel ou tel auteur, de son ressenti personnel sur la valeur des mœurs de tel ou tel autre d'où le caractère « mondain » de sa critique. Il s'agira par exemple de juger de la « vulgarité » d'une œuvre selon ce qu'on sait de son auteur-e-, et Sainte-Beuve se laisse plus d'une fois guider par ses propres rancunes envers certains de ses

[324] *Ibid.,* p. 115.

[325] *Ibid.,* p. 118.

[326] Louise LABÉ, *Œuvres complètes*, *op. cit.,* pp. 242 à 245.

[327] *Ibid.,* p. 251.

[328] Marcel PROUST, *Contre Sainte-Beuve, op. cit.*, pp. 123-124.

[329] *Ibid.,* p. 127.

Copyright ALONSO Béatrice et Université Lumière - Lyon 2 - 2005.Ce document est protégé

contemporains, par exemple Stendhal, l'estimant bien inférieur à d'illustres inconnus ayant cependant aujourd'hui sombré dans l'oubli de ses *Lundis.* « La littérature lui semble une chose d'époque qui vaut ce que valait le personnage » conclut Proust [330] .

Diverses éditions attirent notre attention quant au sujet qui nous occupe. Il semble nécessaire de s'attarder sur les éditions des *Euvres* du dix-neuvième siècle, contemporaines ou presque de Sainte-Beuve, car elles jouent sans doute un rôle important dans les positions critiques qui vont être prises sur la production labéenne ensuite. « Le XIXème siècle a été une période de résurrection de l'œuvre de Louise Labé (…) De 1815 à 1887, huit éditions différentes voient le jour en France. Sur ces huit éditions, trois sont riches » [331] et retiennent plus particulièrement notre attention : l'édition Cochard et Breghot du Lut en 1824, l'édition Prosper Blanchemain de 1875, et enfin l'édition Charles Boy de 1887. L'édition de 1824 est la première qu'on peut aujourd'hui qualifier de « critique » : elle propose une notice, des notes, un glossaire. A partir de cette époque, Labé est considérée comme une auteure reconnue par l'histoire littéraire comme objet d'étude possible. « Tous ces commentateurs sont évidemment des hommes et tous sont confrontés à un auteur femme, au point de faire de cette spécificité le centre de leur analyse » [332] .

L'édition de Breghot du Lut a permis la redécouverte de Louise Labé. Si l'épisode vaut pour son caractère pittoresque, le préjudice porté à l'étude des *Euvres* est énorme. Nous passerons sur son *Dialogue entre Sappho et Louise Labé*, attribué à un certain Daumas, et le ton familier utilisé envers les deux auteures, notamment Labé qu'il nomme « notre belle lyonnoise » [333] . La quatrième page de ce *Dialogue* affirme qu'il n'y a aucun précédent aux *Euvres*. Les auteures contemporaines de Labé sont vantées au travers des « compositions charmantes » et pleines de « modestie » du « beau sexe ». Ce dialogue a de toutes évidences « deux finalités : entériner l'existence d'une création féminine (voir la liste ajoutée en note par Breghot du Lut de femmes créatrices du XIXème siècle) et balayer le soupçon d'homosexualité qui pèse sur Sappho pour préparer le terrain à la réhabilitation morale de Louise » [334] , souligne Michèle Clément dans son analyse des éditions des *Euvres* du XIXème siècle. Associer Labé à Sappho permet aussi d'exclure le *Débat de Folie et d'Amour,* texte en prose satirique, qui gêne le critique. En effet, tout est biaisé par le filtre différencialiste que le critique utilise. Il faut réhabiliter celle qui n'est après tout qu'une représentante « du sexe ».

Les références au corps ne manquent pas chez Breghot du Lut qui semble fixer toute

[330] *Ibid.,* p. 139.

[331] Michèle CLÉMENT, « La Réception de Louise Labé dans les éditions du XIXème siècle : la résistance au féminin, la résistance du féminin » in *Masculin / féminin dans la poésie et les poétiques du XIXème siècle*, collection « Littérature et Idéologie », sous la direction de Christine PLANTÉ, Presses Universitaires de Lyon, 2002, p. 39.

[332] *Ibid.,* p. 40.

[333] Louise LABÉ, *Œuvres,* édition BREGHOT DU LUT, Paris, 1824 , première page.

[334] Michèle CLÉMENT, « La Réception de Louise Labé dans les éditions du XIXème siècle… », *art. cit.,* p. 40.

en vertu de la loi du droit d'auteur.

son attention sur les « baisers » labéens [335] et l'érotisme des *Sonnets.* Le critique s'emploie avant tout à défendre ses auteures des calomnies qui ont voulu « flétrir la réputation » de Labé et Sappho, au point de nier l'*Epistre Dédicatoire* en faisant dire à la poète lyonnaise : « Pour moi, je ne me suis jamais mêlée d'affaires publiques », propos en complète contradiction avec la dédicace à Clémence de Bourges: « ne puis faire autre chose que prier les vertueuses dames (…) s'employer à faire entendre que (…) ne devons nous estre desdaignees pour compagnes tant es affaires domestiques que publiques » [336] . Il est cependant nécessaire à Breghot de Lut de faire de Labé une « femme », c'est-à-dire un être dénué de réflexion et d'implication dans la Cité. Est-ce pour lui permettre d'accéder à la réédition ? Sa défense de la moralité de l'auteure est pernicieuse « puisqu'elle nécessite le rappel litanique de toutes les accusations portées contre elle par les biographes et les compilateurs pendant trois siècles » [337] . De plus, le critique est victime des schémas sexistes de son temps : une femme ne pense pas, n'a pas d'idée et si elle écrit, c'est uniquement pour exprimer l'amour véritable, passionné et sans feinte qui l'habite.

Le biographe place son étude dans un discours de la « vérité des sentiments » développée dans les *Euvres* et des mœurs de leur auteure, plutôt que sur le texte lui-même [338] . Il fonde sa présentation sur la troisième élégie et l'*Epistre Dédicatoire* de Labé – les traces biographiques sont indigentes et seul ce qu'a écrit l'auteure peut servir à imaginer et postuler ce que fut sa vie –. Il n'en prend cependant que ce qui l'intéresse puisqu'il affirme qu'elle pratiquait « la broderie » [339] . « La notice se résume donc à deux postulats : Louise n'est pas immorale et son œuvre, entièrement sienne, est par conséquent acceptable. Quant au génie dans le discours amoureux, il vient bien de la connaissance expérimentale de l'amour par Louise mais d'un amour pur et chaste : il n'est pas exclu que l'amant chanté dans les vers soit le mari ! L'aporie logique qui consiste à déduire de l'œuvre des faits de la vie de l'auteur pour ensuite, grâce à ces faits reconstruits, expliquer l'œuvre, n'apparaît pas un instant aux critiques » [340] .

Sont proposées uniquement des hypothèses biographiques comme aboutissement de la réflexion : « Louise commença à ressentir les premières atteintes de l'amour (…) L'absence de celui qu'elle aimoit lui inspira les vers les plus touchants, les plus empreints d'une vive sensibilité » [341] . Nulle trace du *Débat* ou de l'*Epistre.* Pris au piège d'une mise

[335] Louise LABÉ, *Œuvres,* édition BREGHOT DU LUT, *op. cit.,* pp. 7 et 8.

[336] Louise LABÉ, *Œuvres complètes, op. cit.,* p. 42.

[337] Michèle CLÉMENT, « La Réception de Louise Labé dans les éditions du XIXème siècle… », *art. cit.,* pp. 40 et 41.

[338] Louise LABÉ, *Œuvres,* édition BREGHOT DU LUT, *op. cit.,* p. 13

[339] *Ibid.,* p. 18.

[340] Michèle CLÉMENT, « La Réception de Louise Labé dans les éditions du XIXème siècle… », *art. cit.,* p. 41.

[341] Louise LABÉ, *Œuvres,* édition BREGHOT DU LUT, *op. cit.,* p. 21.

en vertu de la loi du droit d'auteur.

en scène élégiaque semblable à celle des *Héroïdes,* Breghot du Lut fait de Labé une héroïne romanesque dont il tient à sauver la moralité, mêmes'il critique des « expressions un peu vives et qui semblent sortir de la retenue imposée à son sexe » [342] .

Breghot du Lut donne pour seule explication à la production labéenne l'amour, non pas dans le sens philosophique du terme – qui retiendra notre propre attention –. C'est la présentation anecdotique du sentiment amoureux qui l'occupe. Le critique biographe évoque « l'énergie de ce sentiment » auquel on doit « ces expressions si tendres, si naïves, si touchantes » qui, « malgré la vétusté du langage font encore les délices des âmes sensibles » [343] . Il s'agit de dénier à Labé toute intelligence créatrice, toute volonté intellectuelle, tout raisonnement littéraire. Les trois critères sur lesquels repose la critique biographique des *Euvres* sont : « valeur, savoir, vertu » [344] . La fin de la *Notice* est édifiante : c'est une sorte de défense des « personnes du sexe » (faible ou beau), afin qu'on puisse leur reconnaître parfois quelques traits d'intelligence et d'entendement.

Prosper Blanchemain donne à son tour une édition des *Euvres* de Louise Labé, en 1875 : « Malgré le nombre des éditions de Louise Labé, il n'en est aucune qui puisse passer pour absolument satisfaisante », dit-il en *Avertissement* à son travail [345] . Son étude est basée sur la « vie inédite de Louise Labé ». Etude essentiellement biographique, son édition est « très surprenante car profondément contradictoire » [346] . Il nomme Labé : « la Belle Cordière ». L'appellation familière enferme Labé dans sa biographie et rend l'auteure des *Euvres* tributaire de ses père et époux. Blanchemain disserte longuement sur les mœurs de Labé plutôt que sur son œuvre (était-elle ou non une courtisane ? semble être la seule question qui le préoccupe !), allant jusqu'à la comparer à Juliette Récamier. Il s'agit pour lui de condamner le génie poétique de Labé qui ne lui viendrait que des ses expériences. Davantage encore que diminuer la portée des *Euvres* c'est tout bonnement nier leur existence que de s'intéresser uniquement à la biographie amoureuse de Labé. Les propos sexistes s'enchaînent les uns aux autres dans cette *Etude* où le critique biographe nous présente la poète sous les traits d'une courtisane, se fondant pour cela, à son tour, uniquement sur la troisième élégie et l'*Epistre Dédicatoire*. Piégé lui-aussi par la mise en scène élégiaque, le critique ne remet à aucun moment en question sa théorie, même s'il minimise les conséquences des mœurs dissolues de Labé : finalement, ce qui compte, au fond, c'est son génie poétique, qu'importe d'où il lui vient !

Blanchemain affirme que Labé « tenait salon » à la manière de Récamier, et Pernette du Guillet subit le même sort. Le critique trouve à Labé une « beauté quelque peu virile » [347] . Le critique énumère les charmes physiques de la poète puis extrapole sur les

[342] *Ibid.,* p. 31.

[343] *Ibid.,* p. 32.

[344] *Ibid.,* p. 57.

[345] Louise LABÉ, *Œuvres,* édition Prosper BLANCHEMAIN, Paris, 1875, p. 1.

[346] Michèle CLÉMENT, « La Réception de Louise Labé dans les éditions du XIXème siècle… », *art. cit.,* p. 41.

Copyright ALONSO Béatrice et Université Lumière - Lyon 2 - 2005.Ce document est protégé

rapports conjugaux de Labé avec son époux, Ennemond Perrin. Pour défendre les mœurs de Labé, et sa qualité d'épouse fidèle et chaste, Blanchemain évoque la possibilité que « ces sortes de vers » ne fussent « que des jeux d'esprit. L'amour offrait un prétexte à poésie ; l'imagination seule y avait part… » [348] . Blanchemain parvient à trouver des excuses aux propos poétiques « sensuels » de Labé. De nouveau, c'est à la véracité de l'amour chanté par les sonnets labéens que le biographe fait référence, prétendant ainsi dédouaner celle qui a écrit sous le coup de la passion et non de l'entendement : elle n'est pas responsable de ce qu'elle écrit car elle écrit sous la dictée d'une passion amoureuse contre laquelle elle ne peut rien ! Il réduit le *Débat de Folie et d'Amour* à un « petit drame aussi bien conçu que bien conduit, un chef-d'œuvre de finesse naïve et de grâce malicieuse » [349] : le style élevé et savant du *Débat* est la marque de l'esprit de Maurice Scève qui ne s'est pas contenté d'aider Labé à l'écrire mais en a « même retouché le style » [350] . Le doute tombe sur de nombreux vers des *Sonnets* et des *Elégies* labéennes, « inspirés » à Labé par Magny, par la poésie de Magny. Une femme ne peut faire des rimes de qualité sans l'aide d'un homme. Blanchemain, à propos du sonnet II, accorde à Magny la primauté de l'écriture : « peut-on imaginer que notre poëte eût effrontément copié ces huit vers, s'il n'avait cru y avoir des droits ? » [351] . Il conçoit le plagiat comme impossible de la part de Magny. « Aucun argument solide pour étayer cette impossibilité n'est avancé mais le fait est donné pour indéniable » [352] . Dans le contexte de la Renaissance, le dialogue poétique est courant, et probable entre les deux auteur-e-s. Ce n'est pas la question de la primauté de l'écrit qui nous occupe, mais l'évidence d'un échange poétique entre Labé et Magny, dont l'auteure des *Euvres* a probablement lu l'*Epistre* dans le recueil de 1551 paru chez Tournes, *La Louenge des femmes* [353] *.* Le sonnet II tient une place particulière dans l'économie du recueil labéen puisqu'il initie le retour au français après un premier sonnet en italien. Comme le souligne Daniel Martin, le sonnet II et son utilisation récurrente du vocatif et de l'exclamatif, trouve écho au sonnet suivant des *Euvres*, apparaissant aux « mêmes points stratégiques du sonnet : au début de chaque hémistiche du premier vers des quatrains. En outre, l'apparition des deux substantifs *soupirs* et *larmes,* à la même place dans le même vers, contribue à lier fortement les deux poèmes, de même que l'emploi du terme *désir,* à une place différente mais dans un contexte vocatif semblable et avec un effet de mise en valeur particulier… » [354] . Cohérents entre eux, les sonnets II et III des *Euvres* sont aussi en lien avec

[347] Louise LABÉ, *Œuvres,* édition Prosper BLANCHEMAIN, *op. cit.*, p. 12.

[348] *Ibid.,* p. 13.

[349] *Ibid.,* p. 14.

[350] *Ibid.,* p. 15.

[351] *Ibid.,* p. 20.

[352] Michèle CLÉMENT, « La Réception de Louise Labé dans les éditions du XIXème siècle… », *art. cit.,* p. 42.

[353] *La Louenge des femmes, op. cit.,* p. 16.

Copyright ALONSO Béatrice et Université Lumière - Lyon 2 - 2005.Ce document est protégé

l'ensemble du recueil labéen, construit comme une réponse féministe à un climat généralisé de critique ou d'éloge des femmes dans les années 1550.

Blanchemain sous-entend que l'auteure fut influencée par les hommes qui l'ont prétendument entourée, composant peut-être sous leur dictée de « brûlants sonnets » qu'il faudrait attribuer davantage à Scève, Magny, pourquoi pas Rubys, plutôt qu'à elle-même. « Les positions de Blanchemain sont doublement négatives voire flétrissantes. Premier constat : celui de l'immoralité nécessaire à l'écriture et deuxième constat, dépossession de la qualité d'auteur là où il y a excellence. C'est l'honneur perdu en vain d'un auteur qui n'en est pas un » [355] . Le XIXème siècle permet la redécouverte de la Renaissance [356] , mais c'est une Renaissance que les contemporains de Sainte-Beuve ne peuvent s'empêcher de passer au filtre de leur propre époque. Blanchemain, Breghot de Lut ou Boy n'ont su y résister, comme beaucoup de critiques de leur temps [357] .

Charles Boy, en 1887, publie à son tour une édition des *Euvres*. Faisant directement référence à l'influence de la méthode sainte-beuvienne sur son travail dès la troisième page de ses *Recherches sur la vie et les œuvres de Louise Labé* [358] *,* il parle de la poète comme d'une « jolie femme » espérant depuis l'enfance un « libérateur, beau, brillant, faisant d'elle une grande dame, dont elle eût tenu le rôle avec une aisance élégante ».

L'édition Charles Boy est une réponse à celle de Blanchemain. Il s'oppose, le premier, à une identification entre le texte des *Euvres* et leur auteure, et met en garde contre l'équivalence faite entre le lyrique et le biographique par Blanchemain. Cependant, pour lui aussi, les *Euvres* portent la marque de « finesse et observation » forcément « féminines ». Réaffirmant qu'il n'y a « rien de licencieux » dans les écrits de Labé, il prétend que l'auteure a composé ses *Euvres* en « jetant tout simplement sur le papier, à ses heures de loisir, tout ce qu'elle avait de poésie, de tendresse et d'ardeurs » [359] , en véritable « femme » qu'elle était. Cela laisse évidemment entendre que les femmes sont peu capables de réflexion, de travail et de composition littéraires, mais sont les proies d'un enthousiasme vague, confus (on voit bien à quels clichés sexistes de l'*Ordo Mundi* ces propos font référence, à quelle construction sociale fantasmatique de la « féminité » ils répondent). « On pourrait s'extasier sur la rigueur des postulats critiques de Boy, n'était le retour inopiné du féminin sous sa plume (…) de l'éternel féminin, celui qui permet aux

[354] Daniel MARTIN, *Signe(s) d'Amante, op. cit.,* pp. 200 et 201.

[355] Michèle CLÉMENT, « La Réception de Louise Labé dans les éditions du XIXème siècle… », *art. cit.,* p. 42.

[356] Peter BURKE, *La Renaissance européenne*, *op. cit.,* p. 10 puis pp. 282 et 283.

[357] François RIGOLOT, *Poésie et Renaissance, op. cit.,* p. 16 mais aussi pp. 363 à 367 : « *Enfin Sainte-Beuve vint* ». Rigolot met en évidence dans ces quelques pages le caractère fantaisiste du critique du XIXème et de son approche de l'histoire littéraire de la Renaissance dans son *Tableau historique et critique de la poésie française et du théâtre français au XVIème siècle* dont la première édition date de 1828, donc ayant sans doute influencé les critiques labéens.

[358] Louise LABÉ, *Œuvres,* édition Charles BOY (deux tomes, Paris, Lemerre Editeur, 1887), Genève, Slatkine, 1968.

[359] *Ibid.,* p. 7.

en vertu de la loi du droit d'auteur.

hommes de n'avoir pas à comprendre les femmes » [360] . Car évidemment, ce qui pointe dans ces trois éditions biographiques des *Euvres* de Labé, c'est le recours à un féminin mythique, une essence du féminin.

Les allégations biographiques que Charles Boy met en avant comme des témoignages, tant sur les mœurs de Labé que sur son éducation (en cela, il est dans la ligne droite de la plupart des critiques labéens qui se fondent sur la fameuse troisième élégie et sur l'*Epistre dédicatoire*), sont gênantes lorsqu'elles glissent vers le différencialisme essentialiste. Il faut lui reconnaître en tout cas d'avoir eu une clairvoyance critique suffisante pour contester les propos de Blanchemain et Turquety, notamment en remettant en question l'hypothèse d'un Magny auteur partiel des *Euvres.* « Il est assez singulier (…) de faire une nouvelle édition des vers d'un poète et d'écrire au début que ces vers ne lui appartiennent pas ou ne lui appartiennent qu'en partie. J'aurais vivement désiré ne pas placer au commencement (…) une discussion avec le précédent biographe, mais sa thèse –qui a fait fortune – étant admise dans le monde des lettres et n'allant à rien moins qu'à priver Louise Labé de ses écrits, il me paraît difficile de ne pas l'examiner » [361] . A propos du sonnet II des *Euvres,* il émet, peut-être le premier, la possibilité d'une écriture topique au XVIème siècle, tout en réaffirmant la primauté de la production labéenne sur les *Souspirs* de Magny : « le même travail de rapprochement sur les vers d'un autre poète de la région aurait donné le même résultat, et que telle strophe de Pontus de Tyard, de Mâcon, de Guillaume de la Taysonnière, de la Dombe, peut, aussi bien qu'une strophe d'Olivier de Magny, être une réponse à Louise Labé » [362] .

Blanchemain comme Boy vont influencer, et durablement, la perception des *Euvres.* Aujourd'hui encore la biographie romancée de Louise Labé qu'a proposée Florence Weinberg [363] en 2001, est comparable au *Louise Labé ou la Belle Cordière*, *épisode lyonnais en trois actes,* par Gustave Mayer et Théodore Lacroix, représenté à Lyon, au Théâtre des Célestins, le 4 septembre 1847, et qui met en scène une Labé fantasmée devenue personnage légendaire d'une pièce de théâtre fondée sur la troisième élégie des *Euvres* et les délires de la critique sainte-beuvienne [364] . La biographie légendaire de Louise Labé a fasciné durablement les critiques de ses *Euvres.* En l'absence de traces historiques, il était, il est, aisé d'inventer, de fabuler, de fonder un mythe sur des songes et mensonges. « Ainsi perdure, en dépit de quelques études de qualité (…) une image faussée par l'étroitesse d'esprit et la malveillance (…) Labé pâtit d'un intérêt passionné, sinon franchement voyeur, centré trop exclusivement sur la femme au détriment de l'écrivain… » [365] . Les critiques faites à la vertu de Labé le sont en fait à la publication de ses *Euvres.* Il est choquant pour de nombreux critiques conservateurs qu'une femme ait

[360] Michèle CLÉMENT, « La Réception de Louise Labé dans les éditions du XIXème siècle… », *art. cit.,* p. 43.

[361] Louise LABÉ, *Œuvres,* édition Charles BOY, *op. cit.,* p. 14.

[362] *Ibid.,* p. 17.

[363] Florence WEINBERG, *Longs désirs, Louise Labé, lyonnaise,* éditions lyonnaises d'Art et d'Histoire, 2001.

[364] Gustave MAYER et Théodore LACROIX, *Louise Labé ou la Belle-Cordière*, Lyon, Imprimerie Louis Perrin, 1847.

en vertu de la loi du droit d'auteur.

non seulement osé écrire mais encore publier ce qu'elle avait écrit. L'ensemble de la production poétique et littéraire a souffert, et souffre parfois encore, de cette mise en perspective biographique qui fonctionne presque exclusivement sur l'observation des mœurs des auteures, comme pour Gaspara Stampa par exemple : « Gaspara [366] a été offensée d'une autre manière par certains critiques de notre temps. Il existait à Venise, on le sait, des courtisanes renommées, ayant, pourrait-on dire, pignon sur canal. Certaines d'entre elles constituaient une classe supérieure, sous le nom de *cortegiane oneste* ou courtisanes de luxe… » [367] .

La fixation biographique sur les *Euvres* vient autant d'une tradition critique sainte-beuvienne que d'une volonté de dénigrer la production littéraire d'une femme, de la dénier ou de la diminuer, de la classifier en dehors, à la marge, dans la différence, par rapport à une norme masculine. Bien entendu, « l'énumération anecdotique des faits et gestes d'une existence, en l'occurrence impossible, n'est jamais qu'un éclairage parmi d'autres, moins significatif que ne l'a donné à croire une certaine forme de critique littéraire positiviste (convaincue de l'enchaînement mécanique des causes et des effets) et moins instructif aussi (…) que l'étude du climat ambiant dans lequel s'est formée une personnalité » [368] . Si on peut reconnaître à Karine Berriot, après vérification et recoupement d'informations, l'existence probable d'une « impasse Belle-Cordière » sur les plans topographiques de Lyon, ce qui contredit l'hypothèse de la plupart des biographes labéens qui prétendent qu'on aurait donné ce nom à une rue lyonnaise, celle là-même où l'auteure avait sa maison, en hommage au succès des *Euvres,* il faut dès maintenant couper court à une légende que Berriot tient pour véritable, comme Florence Weinberg : le Collège de la Trinité, administré par l'humaniste Barthélemy Aneau, actuel collège et lycée Ampère, n'était pas mixte au XVIème siècle et ne peut en aucun cas avoir accueilli Labé, comme démontré précédemment.

Ludovic Bernero [369] , dans son ouvrage *Une gloire littéraire lyonnaise, Louise Labé, surnommée "La Belle Cordière" (1526-1566)* publié aux éditions Les Amis de Pétrarque, en 1957 ; Marcel Brion [370] , dans son *Louise Labé. Les Amantes,* publiéchez Albin Michel, en 1941 ; Albert Champdor [371] , avec un *Louise Labé, son œuvre et son temps,* en 1981 ; Pierre de Gorsse [372] ; ou encore Emile Henriot [373] : tous ces critiques ont en commun

[365] Karine BERRIOT, *Louise Labé, la belle rebelle et le françois nouveau, op. cit.,* p. 15.

[366] Remarquons l'utilisation du prénom que fait le critique pour désigner l'auteure, pratique nominative impensable s'il s'agissait de Pétrarque ou de quelque autre auteur homme.

[367] Gaspara STAMPA, *Poèmes,* traduction et présentation de Paul BACHMANN, édition bilingue, Paris, Poésie Gallimard, 1991, p. 10.

[368] Karine BERRIOT, *Louise Labé, la belle rebelle et le françois nouveau, op. cit.,* p. 19.

[369] Ludovic BERNERO, *Une gloire littéraire lyonnaise, Louise Labé, surnommée "La Belle Cordière" (1526-1566),* Préfacé par Paul GACHE, L'Isle-Sur-Sorgue, éditions Les Amis de Pétrarque, 1957.

[370] Marcel BRION, *Louise Labé. Les Amantes,* Paris, Albin Michel, 1941.

Copyright ALONSO Béatrice et Université Lumière - Lyon 2 - 2005.Ce document est protégé

d'appliquer la méthode sainte-beuvienne et de justifier cela par le sexe de l'auteure qu'ils présentent, donc en doublant leur critique biographique d'essentialisme, inconscients sans doute des schèmes sociaux intégrés. L'ouvrage de Girault sur Labé s'inscrit dans une suite une collection, dont le titre général est *Les Femmes qui ont fait l'Histoire*, où l'on retrouve pêle-mêle Héloïse, Christine de Pizan, Ninon de Lenclos, Mme de Staël, Mme de Lafayette, Mme Sabatier et Louise Labé. Les hypothèses critiques deviennent sous la plume de Girault des vérités inaliénables : la date de naissance de Labé ou celle de la publication de ses *Euvres,* les lectures de l'auteure, ses rapports avec certains auteurs de l'époque, enfin ses histoires d'amour avec Magny, Pontus de Tyard ou Henri II [374] … Girault le dit elle-même : c'est sous le patronage de Sainte-Beuve qu'elle envisage l'étude de la production littéraire labéenne [375] .

N'ayant pas la prétention de l'exhaustivité, reprenant pour nous dédouaner une phrase de Todorov : « Un des premiers traits de la démarche scientifique est qu'elle n'exige pas l'observation de toutes les instances d'un phénomène pour le décrire » [376] , nous évoquerons enfin les travaux de Paul Ardouin [377] puis d'Enzo Guidici [378] (et l'influence qu'ils ont aujourd'hui encore sur les études labéennes),. Paul Ardouin ouvre le chapitre 1 de son ouvrage, intitulé fort à propos *La Vie et l'œuvre de Louise Labé* [379] , sur une phrase symptomatique : « Dans sa diversité, la vie de Louise Labé est semblable à un roman ». Ces quelques mots résument l'erreur commise par les critiques biographes (ceux-là même auxquels fait référence Ardouin, nommant familièrement l'auteure par son prénom, puis par son pseudonyme légendaire de « Belle Cordière » : Pernetti, Breghot du Lut, Blanchemain, Boy, Van Brabant, Zamaron [380]), à savoir prendre les *Euvres* de Louise Labé pour une autobiographie. Il s'agit, bien au contraire, de ne pas prendre au pied de la

[371] Albert CHAMPDOR, *Louise Labé, son œuvre et son temps,* éditions de Trévoux, 1981.

[372] Pierre de GORSSE, *Amours de poètes : Olivier de Magny et la Belle Cordière,* Cahors, Coueslant, 1956.

[373] Emile HENRIOT, *Louise Labbé, écuyère, amoureuse et poétesse*, Portraits de Femmes, Paris, Albin Michel, 1951.

[374] Yvonne GIRAULT, *Louise Labé, nymphe ardente du Rhône, op. cit.,* p. 10.

[375] *Ibid.,* pp. 18 et 22, entre autres.

[376] Tzetan TODOROV, *Introduction à la littérature fantastique,* Paris, Le Seuil, 1970, p. 8.

[377] Paul ARDOUIN, *Maurice Scève, Pernette du Guillet, Louise Labé : l'amour à Lyon au temps de la Renaissance*, Paris, Nizet, 1981.

[378] Enzo GIUDICI, *Louise Labé, essai,* Paris et Rome, Nizet, 1981.

[379] Paul ARDOUIN, *Maurice Scève, Pernette du Guillet, Louise Labé*, *op. cit.,* p. 95.

[380] Je renvoie pour cela les lecteurs à la bibliographie adjointe à ce travail. Les ouvrages de Luc Van Brabant comme ceux de Fernand Zamaron étant sans doute, étant donné leur date de publication, les plus riches d'enseignement pour étayer la thèse défendue ici. Les critiques en question appliquent en effet dans leurs études un parti-pris sexiste et le plus souvent archaïque.

 Copyright ALONSO Béatrice et Université Lumière - Lyon 2 - 2005.Ce document est protégé

lettre son discours et en particulier la troisième élégie mais de la reconsidérer au travers du prisme de la topique renaissante :

Qui m'eust vue lors, en armes fière, aller Porter la lance et bois faire voler… [381]

Il s'agit là d'une référence à l'*Orlando Furioso* de l'Arioste [382], que Labé a certainement lu. Qu'elle évoque plus loin *Medee* et *Jason* [383] doit-il nous laisser envisager la possibilité d'une pratique de la sorcellerie par Labé ? Les mythes guerriers utilisés par l'auteure servent à la virilisation de son propos poétique. Cela participe d'un processus de valorisation de sa création et de reconnaissance de sa production par l'ensemble de la société, littéraire et civile, d'universalisation de son propos.

Dorothy O'Connor [384], s'appuie sur l'hypothèse sentimentale Magny-Labé pour étudier les *Euvres,* reprenant les travaux de Boy, ce qui fausse sans doute la lecture que l'on peut avoir du sonnet II des *Euvres.* Enfin, Ardouin consacre un chapitre entier à une question : « Louise Labé fut-elle une courtisane ? ». Nous retrouvons ici les propos tenus sur Gaspara Stampa, qui n'écrit pas, selon Paul Bachmann, guidée par une réflexion masculine, comme Pétrarque ou Bembo, mais « poussée par un sentiment impérieux » [385], puisque la spontanéité, comme l'intuition, définissent la « féminité ». Paul Ardouin s'évertue dans son ouvrage à trouver un lien direct qui unissent Labé à Scève et Du Guillet. Il veut en faire une fervente néoplatonicienne ficinienne. Il conviendra de s'interroger sur cette théorie car il semble difficile de concilier l'esprit de Ficin avec la violence de certains sonnets, la liberté du *Débat* et une certaine ironie des *Elégies*.

Enzo Giudici [386] a pendant longtemps été considéré comme le grand spécialiste de Labé, avant les travaux de François Rigolot. Bien qu'il ait mis en évidence l'influence de l'Italie sur la production labéenne, et qu'il ait eu le courage d'employer le mot « féminisme » pour caractériser certains discours poétiques ou prosaïques des *Euvres*, il n'a pas su éviter lui non plus le piège du différencialisme biographique. Il se fonde tout d'abord implicitement sur l'idée répandue d'une émancipation de l'ensemble des femmes de la Renaissance en rapport avec les progrès de la société du XVIème siècle : « on ne peut nier que la philosophie de la beauté et de l'amour que fut le néo-platonisme (…) a

[381] ***Louise LABÉ, Œuvres complètes, op. cit., troisième élégie, vers 37/38, p. 116.***

[382] ARIOSTE, *Roland furieux,* traduction M. ORCEL, Le Seuil, Paris, 2000 : c'est la représentation généralement admise à la Renaissance du héros de L'Arioste qui nous intéresse ici.

[383] Louise LABÉ, *Œuvres complètes*, *op. cit.,* troisième élégie, vers 87, p. 117.

[384] Dorothy O'CONNOR, *Louise Labé, sa vie et son œuvre, op. cit.*

[385] Gaspara Stampa, *Poèmes, op. cit.,* p. 19.

[386] Enzo GIUDICI, *Louise Labé, essai, op. cit.* ; voir aussi, *Influssi italiani nel Débat di Louise Labé*, Roma, Porfiri, 1953 ; *Louise Labé e « l'Ecole Lyonnaise »,* Studi e ricerche con documenti inediti (avant-propos de Jean TRICOU), Napoli, Liguori, 1964 ; *Documenti della fama di Louise Labé la seconda*. Padova, Antenore, 1976 ; *Amore e follia nel'opera della « Belle Cordière »,* Napoli, Liguori, 1965 ; *Louise Labé e Pietro Bembo,* Roma, Porfiri, 1953, notamment pour l'influence durable de la critique biographique en ce qui concerne les études labéennes.

en vertu de la loi du droit d'auteur.

contribué sans aucun doute à l'émancipation sociale de la femme et à l'idéalisation esthétique de sa personnalité » [387] . Cette affirmation est problématique car elle s'appuie sur une suite d'erreurs : d'abord, « La Femme » est la marque linguistique d'un préjugé qui consiste à considérer l'ensemble des femmes de la Renaissance dans leur diversité comme un tout répondant à un modèle, un type ; ensuite le culte de la « féminité », en tant que manifestation du genre social féminin idéalisé par la poésie, avait déjà cours dans la lyrique et la société médiévales ; enfin, il n'existe pas nécessairement de concordance entre progrès social et droits des femmes. Le néoplatonisme a peut-être permis une réévaluation du rôle social des femmes, et les débats de la Renaissance sur la question de leur éducation semblent le prouver, mais l'époque n'a pas été cet « âge d'or » de l'émancipation féminine que Giudici voudrait nous présenter. Pour donner une idée de ce qu'est la Renaissance, Robert Muchembled explique que la violence est presque aussi quotidienne que le pain. La saleté, la puanteur, la scatologie, également très présentes, témoignent d'une civilisation où l'hygiène n'est pas culturellement valorisée [388] . Il convient d'autant plus de s'interroger sur cette possible « émancipation des femmes » de la Renaissance quand on sait que « les autorités urbaines ne s'émeuvent pas outre mesure, au XVIème siècle, des fréquents viols collectifs commis par des bandes de jeunes hommes à marier, par exemple à Dijon, car il s'agit dans l'esprit de tous de rites virils… » [389] . De nos jours, malgré d'indéniables progrès faits en faveur des droits des femmes, les violences faites aux femmes demeurent un facteur inquiétant qui remet en question les valeurs humaines d'une société pourtant économiquement forte et socialement « civilisée ».

Giudici dans son *Essai* [390] sur Labé relève les erreurs commises par les biographes précédents comme Van Brabant ou Blanchemain. S'il relève le caractère légendaire de nombreuses hypothèses biographiques, il nomme Labé « notre Louise » ou « la Belle-Cordière ». Ainsi, les procès évoqués par Giudici où une certaine « Belle-Cordière » est accusée d'empoisonnement et de mœurs libertines [391] peuvent-ils donner crédit à la légende labéenne ou bien ne devons-nous pas nous interroger, linguistiquement, sur les termes utilisés ? Ce nom de « Belle-Cordière » ne pourrait-il désigner quelqu'une d'autre ? Ne pourrait-il s'agir d'une appellation commune à plusieurs femmes ? N'y avait-il qu'un cordier à Lyon ? Qu'une seule femme de cordier qui fût belle ? Lorsque Calvin évoque une « bellam corderiam vocabant » [392] , n'est-il pas déjà victime de la légende ?

[387] Enzo GIUDICI, *Louise Labé, essai, op. cit.,* p. 12.

[388] Robert MUCHEMBLED, *L'Invention de l'homme moderne*, *op. cit.*

[389] *Ibid.*

[390] Enzo GIUDICI, *Louise Labé, essai, op. cit.,* p. 17.

[391] *Ibid.,* p. 20.

[392] Jean CALVIN, *Gratulatio ad venerabilem presbyterum dominum Gabrielum de Saconay, praecentorem ecclesiae lugdunensis,* Pamphlet contre Gabriel de Saconay, 1560 (Venise, 1541), cité par Rigolot in Louise LABÉ, *Œuvres Complètes, op. cit.,* p. 242.

en vertu de la loi du droit d'auteur.

Qu'il accuse ensuite Labé, ou une autre donc, de s'être habillée en homme doit-il être pris au pied de la lettre et ne peut-on envisager plutôt qu'il s'agisse là d'une accusation portée à propos du comportement « viril » d'une femme qui ose écrire et tenir des propos féministes, sortir de ses « vêtements » de femme pour endosser les caractères sexuels secondaires des hommes ? Quoi qu'il en soit, est-il nécessaire à Giudici de consacrer tant de pages aux interrogations sur les mœurs et vertu de Labé, alors qu'il reconnaît lui-même que « la question ne peut être tranchée (…) par l'insuffisance des documents » [393] ? Une fois de plus, c'est la troisième élégie qui vient peser sur la critique labéenne, cette troisième élégie qui permet à Labé de construire son mythe personnel. Là où l'auteure a voulu sans doute mettre en scène une *persona* poétique à la manière de Dante, Pétrarque, Ronsard, les critiques biographes ont lu le témoignage autobiographique d'une femme amoureuse. Pourtant, Giudici s'en défend : « les questions (…) sur la vie et les mœurs des poètes sont inutiles à la compréhension de l'art, quand elles ne vont pas jusqu'à leur être nuisibles… » [394] . Il reconnaît ensuite cependant que ce sont souvent à propos des auteures davantage que de leurs confrères que ces questions se posent. Une femme qui écrit transgresse un interdit presque originel et par conséquent doit justifier cet acte par la moralité de sa vie. Une femme qui écrit sort de sa condition de femme. Une femme qui écrit est soupçonnée de mille choses et les critiques doivent même justifier le choix de leur sujet, tout comme les chercheurs travaillant sur des auteures, philosophes ou scientifiques féminins doivent s'en expliquer [395] . Giudici cite ensuite Schaffter [396] : « que nous importent aujourd'hui les querelles qui se sont élevées au sujet de la vie privée de Louise Labé ? L'œuvre est là, qui répond de son auteur. La personnalité qui s'en dégage est celle d'un être passionné, épris d'idéal et de beauté. Une femme, dont les chants d'amour ont survécu à cinq siècles, a tiré du profond de son être les éléments de cet extraordinaire destin… ». La suite de l'*Essai* de Giudici est problématique : « c'est dans ses vers que l'on peut connaître ses sentiments (…) le *Débat* nous donne, de Louise, ce qu'elle a *voulu être* et les vers, eux, ce qu'elle a *dû être* (…) la poésie n'est donc pour Louise que le résultat d'une situation imprévue » [397] .

Françoise Charpentier affirme, dans son introduction aux *Euvres* dans l'édition Gallimard de 1983, que Labé écrit avant tout comme une femme. Pour la critique, le corps « déborde » du texte labéen : « le désir féminin va trouver une expression éclatante et douloureuse dans l'œuvre poétique de Louise Labé. Cette poétesse (…) se reconnaît écrivain et en revendique le statut mais elle se reconnaît aussi femme, et c'est en tant que femme qu'elle entend se situer et s'exprimer » [398] . Cette « féminisation de l'écriture » se

[393] Enzo GIUDICI, *Louise Labé, essai, op. cit.,* p. 32.

[394] *Ibid.,* p. 33.

[395] Michèle LE DOEUFF, *Le Sexe du Savoir*, *op. cit.,* pp. 15 et 16.

[396] Roger SCHAFFTER, *Œuvres poétiques de Louise Labé,* Porrentruy, Aux Portes de France, 1943, p. 18, cité par Enzo GIUDICI, in *Louise Labé, essai, op. cit.,* p. 33.

[397] Enzo GIUDICI, *Louise Labé, essai, op. cit.,* p. 49.

Copyright ALONSO Béatrice et Université Lumière - Lyon 2 - 2005.Ce document est protégé

fonde sur :

- la présence du pronom personnel de première personne au féminin
- l'emploi de substantifs et d'adjectifs au féminin
- l'utilisation de rimes davantage féminines que masculines ou alternées

Or que les *Euvres* mettent en scène un *je*, au féminin, participe de la posture du sujet lyrique, qui reprend le sexe de l'auteure, parfois même son nom (Marie de France, Ronsard, Du Bellay n'ont guère hésité…) et on accorde logiquement substantifs et adjectifs à cet état de fait. Les choix éditoriaux de Gallimard, dont Charpentier dépend, s'appuient très clairement sur les clichés différencialistes et c'est pourquoi sont associés dans un seul volume les *Euvres* de Labé, les *Rimes* de Du Guillet et des *Blasons du Corps Féminin*. La critique reconnaît la position d'objet, tant social que littéraire, attribuée aux femmes, notamment dans la courtoisie médiévale et l'esprit blasonnant, mais évoque ensuite la véracité du contenu des *Rimes* due à la situation amoureuse de leur auteure. Se conjuguent la méthode Sainte-Beuve et le différencialisme autour de l'idée de « naturalité féminine ». La critique lit dans les *Rimes* l'influence de Scève : « Les poèmes de Pernette du Guillet se situent explicitement dans le sillage de Maurice Scève (…) elle a cherché à retrouver l'intensité et l'hermétisme de ce que Scève appelle lui-même ses *durs épigrammes* » [399] . Charpentier prétend ensuite que le coq-à-l'âne est un genre « peu féminin » [400] . Cependant : qu'est-ce qu'un genre féminin ? Il était de première importance de donner enfin une édition de poche, accessible, de ces textes, mais doit-on imaginer, à lire entre les lignes de sa *Préface* que l' « écriture féminine » se définit par l'utilisation de « conditionnels enfantins » comme dans les *Rimes* ou bien par « l'expression éclatante et douloureuse » du « désir féminin » comme dans les *Euvres* [401] ? Semblent être confondues expression féminine et féministe. Charpentier considère les trois élégies comme une « autobiographie condensée et une sorte de journal » [402] . Si écrire et aimer sont pour Labé la même chose, il faut s'interroger sur le sens que l'on donne à l'amour dans les *Euvres* et non se contenter de fonder toute la poétique labéenne sur l'érotisme.

Bref, « l'imbrication du pouvoir et de la différence sexuelle dans les structures politiques de la production artistique est une donnée de l'expérience quotidienne » [403] . Il s'agit donc de définir clairement ce qu'est l' « écriture féminine ». Les données

[398] Louise LABÉ, *Œuvres poétiques,* édition Françoise CHARPENTIER, *Préface, op. cit.,* p.23.

[399] *Ibid.,* pp. 16 et 17.

[400] *Ibid.,* p. 22.

[401] *Ibid.,* p. 23.

[402] *Ibid.,* p. 25.

[403] François RIGOLOT, *Louise Labé lyonnaise ou la Renaissance au féminin, op.cit,* p. 139.

Copyright ALONSO Béatrice et Université Lumière - Lyon 2 - 2005.Ce document est protégé

biographiques ne peuvent servir d'uniques bases à un travail de recherche littéraire : voilà notre premier argument contre le postulat de l'« écriture féminine ». Pour un ouvrage de la Renaissance, fonder une analyse critique sur d'éventuelles références à la vie de l'auteur est non seulement une folle gageure mais une méthode obsolète. Nous contestons l'hypothèse d'interférences biographiques dans l'expression lyrique, comme nous contestons une perception exclusivement poétique des écrits labéens. N'appliquer cette « biographisation » de la production littéraire qu'aux écrits de femmes est extrêmement tendancieux.

B- L'écriture « femme »

Quelle est la part d'insincérité inévaluable dans la production poétique à la Renaissance ? Peut-on croire au pied de la lettre les propos de Du Bellay dans *Les Regrets* ou les *Antiquités de Rome* ? Peut-on penser qu'il nous y raconte sa vie, sans aucune médiation, sans aucun tour de l'esprit, aucune manipulation ? Doit-on croire tout ce que dit d'Aubigné dans l'*Hécatombe à Diane* ? On sait pourtant qu'en choisissant leurs « muses », les poètes choisissaient avant tout un nom qui puisse faire sens dans leurs discours, de la béate et bienheureuse Béatrice à la ceinte de lauriers et d'or Laure, de l'idée délicieuse d'une Délie à l'anagrammatique Marie, de Cassandre (celle qui sait l'avenir mais qu'on ne croit pas) à Hélène (la plus belle sœur de Castor et Pollux pour qui eut lieu la plus épique guerre). Que Ronsard, Du Bellay, Taillemont ou Scève aient su jouer du luth, comme Labé, c'est sans doute vrai, car les travaux d'historiens sur la Renaissance semblent conforter cette idée avancée par les poètes eux-mêmes dans leurs œuvres, mais qu'ils aient aperçu Cupidon tout armé venant percer leur cœur d'une flèche paraît plus douteux. Il faut reconsidérer les pièces d'apparence biographiques dans les *Euvres* avec le recul critique nécessaire, sans glisser dans le jugement moral ou mondain.

Dans son *Préambule* à *L'Ecriture-Femme*, Béatrice Didier propose une définition du postulat qu'elle veut défendre. Bien qu'elle reconnaisse que le « facteur social » a son importance « dans la création artistique », elle fonde sa réflexion sur une idée préconçue de la répartition sociale des sexes en genres. Son discours critique est pris dans les lacs d'une psychanalyse datée : « la spécificité de l'écriture féminine n'exclut pas ses ressemblances avec l'écriture masculine (…) La bisexualité latente de l'artiste (sans parler de l'homosexualité) amène à trouver sans cesse des thèmes qui pouvaient sembler proprement féminins dans une œuvre masculine et inversement » [404]. Il paraît nécessaire de douter de telles affirmations que n'étaie aucune preuve et surtout qui ne se fondent que sur de la croyance, et non sur le raisonnement scientifique. Il existerait une grammaire du « féminin » ontologique, comme l'emploi d'un *je* au féminin, d'une large quantité de substantifs et d'adjectifs de ce même genre, selon la règle logique de l'accord en français. « Des lignes de forces communes permettent de reconnaître un écrit féminin » [405] nous dit-elle. Revenant sur la méthode sainte-beuvienne, elle affirme qu'on suppose « l'œuvre de la femme » plus autobiographique et chargée de « l'expression d'un

[404] Béatrice DIDIER, *L'Ecriture-Femme, op. cit.,* p. 6.

[405] *Ibid.,* p. 11.

en vertu de la loi du droit d'auteur.

désir » [406] .

L'édition que propose Gallimard, dans la Bibliothèque de la Pléiade, des œuvres de poètes du XVIème siècle a le mérite de faire figurer Louise Labé aux côtés de Scève, Marot, Pontus de Tyard, Du Bellay, Jodelle… Ce florilège, selon le nom que lui donne Albert-Marie Schmidt – omettant le premier sonnet italien –, qui a établi et annoté cette édition, met en évidence dans son *Avertissement* l'idée d'un « Eternel Féminin » que l'on pourrait trouver selon lui chez Pernette du Guillet et Louise Labé. Il définit cette ontologie féminine selon plusieurs critères : ces auteures sont douées d'une « jolie intelligence », une « finesse intuitive », mais aussi de « sensualité » et d'un « voluptueux savoir » [407] . Albert-Marie Schmidt reprend ensuite les erreurs d'une légende inventée de toutes pièces par ses prédécesseurs biographes sans tenter d'y apporter le moindre éclairage critique, faisant de l'auteure Labé un personnage de roman, celui qu'elle-même a décidé de mettre en scène dans sa troisième élégie. Toujours sous l'influence de Sainte-Beuve et sans tenir compte des travaux éclairants de Marcel Proust, sans se poser la question du recul critique nécessaire devant l'utilisation du *je* lyrique par un poète, Schmidt prétend que, contrairement à Marot, dont les élégies sont souvent une « discussion sur un point de casuistique amoureuse », les trois *Elégies* labéennes sont « autant de pages d'un journal intime » [408] . On peut ainsi rapprocher Charpentier et Schmidt lorsqu'ils considèrent que « comme pour Pernette, on suppose, on croit savoir qu'il y a une histoire réelle à l'origine des poésies d'amour de Louise Labé (…) Des éléments anecdotiques se laissent reconnaître çà et là dans le texte, surtout dans les *Elégies*, genre qui accueille plus volontiers la narration (…) Les trois élégies qui ouvrent le recueil sont comme une autobiographie condensée et une sorte de journal » [409] . Cette obsession de l'association simple – voire simpliste – femme = autobiographie, renvoie à une symbolique essentialiste : l'auteure serait toujours une « femme au miroir » qui « parviendrait difficilement à créer des êtres absolument distincts d'elle » [410] . La plus importante et plus préjudiciable conséquence de cette association est le renvoi des écrits de femmes à l'oubli de leur intimité. En quoi les écrits labéens peuvent-ils être autobiographiques quand il s'agit, et l'étude que fait Martin de l'*Epistre Dédicatoire* [411] nous sert ici de référence, d'une plainte élégiaque sur le modèle marotique où est mise en scène une *persona* d'auteure ? François Lecercle [412] met en évidence la double fonction dont les

[406] *Ibid.,* p. 14.

[407] *Poètes du XVIème siècle,* édition présentée par Albert Marie SCHMIDT, bibliothèque de la Pléiade, NRF-Gallimard, 1953, p. X.

[408] *Ibid.,* p. 272.

[409] Louise LABÉ, *Œuvres poétiques,* édition Françoise CHARPENTIER, *Préface, op. cit.,* p. 25.

[410] Béatrice DIDIER, *L'Ecriture-Femme, op. cit.,* p. 18.

[411] Daniel MARTIN, *Signe(s) d'Amante, op. cit.,* p. 45, notamment.

[412] François LECERCLE, « L'Erreur d'Ulysse. Quelques hypothèses sur l'organisation du *Canzoniere* de Louise Labé » in *Louise Labé, les voix du lyrisme, op. cit.,* pp. 208 et 209.

en vertu de la loi du droit d'auteur.

Elégies semblent investies, celle de « squelette » de *canzoniere,* avec un début, une fin et au centre, l'élégie II, héroïde et mise en scène de la *persona* labéenne, et celle d'amorce des *Sonnets*. Les trois élégies qui ouvre le *canzoniere* labéen sont un « arrière-plan narratif qui servira de toile de fond à la parole en archipel que constituent les sonnets » [413], mais cependant fictif, fictionnel, mythique pour l'auteure sinon mythologique dans ses thèmes. Non seulement les *Elégies* ne correspondent en rien à la définition, aujourd'hui admise, de l'autobiographie selon Lejeune mais de plus Rigolot insiste, dans son édition des *Euvres,* comme nous l'avons précisé en introduction à notre travail, sur l'influence de l'élégie marotique dans la production élégiaque labéenne. Les critiques biographes et essentialistes veulent dénier à Labé les influences masculines qui ont rapport au raisonnement et à l'intellect mais par contre, attitude étrange et paradoxale, ils n'hésitent pas à prétendre qu'elle a copié les hommes ou même s'est laissée dicter ses œuvres par des hommes. Il suffit de relire ces *Elégies* pour se faire un point de vue personnel sur la véracité ou la mise en scène, pétrarquiste ou marotique, des propos qui y sont tenus :

Ainsi, Ami, ton absence lointeine Depuis deus mois me tient en cette peine, Ne vivant pas, mais mourant d'une Amour Lequel m'occit dix miles fois le jour… [414]

Doit-on croire ces dires qui se servent des plus beaux tours de la rhétorique amoureuse ? Doit-on se fier au connecteur temporel utilisé (*depuis deus mois*) pour chercher à qui s'adresse l'auteure – qui aurait pu l'abandonner à son triste sort de lyonnaise pour rejoindre les rives du *Pau cornu* –, comme l'ont fait de nombreux critiques biographes ? Ne peut-on simplement penser que l'évocation italienne permet à Labé d'inscrire ses *Euvres* dans une tradition pétrarquiste, d'être « à la mode » poétique de ces années 1550 ? Que nous ne puissions trancher est peut-être ce qui importe le plus mais l'intertexte pétrarquien des trois élégies tout comme la réminiscence de l'œuvre de Pontus de Tyard, soulignée par Martin [415], semble plaider en faveur d'une topique renaissante réinvestie. De plus, cette seconde élégie labéenne est un exemple d'argumentaire amoureux : j'aime un homme qui me laisse derrière lui comme Pénélope mais attention, je ne suis pas Pénélope (« je n'ai pas la vertu des femmes de marins » aurait dit Barbara) et d'autres galants vantent ma beauté, mon intelligence et mon talent.

De toy, Ami, j'aye nouvelle aucune. Si toutefois pour estre enamouré En autre lieu, tu as tant demeuré, Si say je bien que t'amie nouvelle A peine aura le renom d'estre telle, Soit en beauté, vertu, grace et faconde, Comme plusieurs gens savans par le monde M'ont fait à tort, ce croy je, estre estimee… [416]

Si les qualités de la *persona* lyrique détaillées ici sont avant tout celles attribuées à Sappho par Ovide dans les *Héroïdes,* le terme *enamouré* reprend directement de manière adjectivale celui d'*innamoramento.* Il inscrit donc le texte dans la tradition

[413] Daniel MARTIN, *Signe(s) d'Amante, op. cit.,* p. 157.

[414] ***Louise LABÉ, Œuvres complètes, op. cit., deuxième élégie, vers 89 à 92, p. 113.***

[415] Daniel MARTIN, *Signe(s) d'Amante, op. cit.,* p. 158 : le premier sonnet du Livre 1 des *Erreurs Amoureuses* s'achève sur un tercet aux étranges similitudes avec le texte labéen.

[416] ***Louise LABÉ, Œuvres complètes, op. cit., p. 112, vers 52 à 59.***

Copyright ALONSO Béatrice et Université Lumière - Lyon 2 - 2005.Ce document est protégé

C'est là ce qui doit nous interpeller. Labé ne se contente pas de disserter sur les dangers de l'amour, elle bâtit son mythe personnel dans ces trois élégies, de son enfance jusqu'à la publication de ses *Euvres*, jusqu'à leur organisation comprenant des *Escriz de divers poètes* qui chantent ses louanges, œuvre de ces *gens d'esprit* qui lui *donnent quelque gloire* [417] *.* Le *je* lyrique n'est pas autobiographique car il est un moyen pour l'auteure de se mettre en scène, et en valeur, dans diverses *personae,* jusqu'à donner au lecteur les mots qui devront être gravés sur sa tombe [418] (quel meilleur gage d'immortalité ?). Labé reprend, en le personnalisant, un topos renaissant, présent d'abord chez Ovide et qu'on retrouve ensuite chez Pétrarque et Bembo.

Le caractère biographique de la présentation de Labé conduit Albert-Marie Schmidt vers l'ontologisation complète de la production de l'auteure des *Euvres* : « la poétesse ne s'y préoccupe guère de suivre les articles d'un plan rigoureux. Elle s'y applique à suivre les sinuosités d'une étonnante pensée, affective et sensuelle à la fois… » [419] . Or les travaux récents de Daniel Martin tendent à dire exactement le contraire [420] . En observant attentivement l'organisation de ces *Euvres revues et corrigees par ladite dame,* on ne peut que constater la minutie et la précision du plan suivi par Labé, chaque pièce occupant une place particulière et riche d'enseignement, ce que nous verrons par la suite dans notre travail. La transgression labéenne est bien plus forte qu'il n'y paraît.

Béatrice Didier traque les « marques d'une différence qui rend habituellement reconnaissable un texte écrit par une femme ». La première de ces marques serait l'affirmation du *je* au féminin qui pousserait les auteures à un « effacement de l'homme » [421] dans leurs œuvres, un « *je* ou un *elle* ou tout autre pronom féminin » qui désignerait bien sûr « l'instance narratrice ». Ce *je*, selon Didier, n'hésiterait pas à affirmer sa marginalité, sa différence par rapport à la norme, dans le langage même, par une originalité substantielle. C'est ce que la critique appelle la « spécificité en quelque sorte spontanée de l'écriture féminine ». Le propos de Didier devient contradictoire : il souligne que la grammaire du féminin a longtemps été considérée comme celle d'un « style papillonnant, superficiel et prolixe, embarrassé dans les chiffons et les falbalas, les larmoiements et les flots d'une sensibilité névrotique. Typiquement féminin, un laisser-aller, une absence de rigueur plus proche du parler que de l'écrit » [422] . La réflexion est ici plus que légitime, judicieuse : « on voit (…) comment toute recherche de spécificité était piégée d'avance. Si on insistait sur la parenté de l'écriture féminine avec le langage oral, c'était pour la rejeter, comme le folklore, vers le marginal ou vers le passé »

[417] *Ibid.,* p. 113, vers 68.

[418] *Ibid.,* vers 101 à 104, p. 114.

[419] *Poètes du XVIème siècle,* édition présentée par Albert Marie SCHMIDT, Bibliothèque de la Pléiade*, op. cit.,* p. 272.

[420] Daniel MARTIN, *Signe(s) d'Amante, op. cit.* : c'est l'ensemble de la thèse qui sert ici de contrepoids aux propos de SCHMIDT.

[421] *Ibid.,* pp. 29 et 30.

[422] *Ibid.*

Copyright ALONSO Béatrice et Université Lumière - Lyon 2 - 2005.Ce document est protégé

[423] . Cependant, Didier reprend ensuite à son compte le cliché différencialiste, en définissant comme caractéristique de l'« écriture féminine » le recours à l'« oralitude », l'oralité des œuvres écrites par des femmes étant un préalable à la « spécificité féminine » : « Ecrire n'apparaîtra plus à la femme comme une sorte de trahison par rapport à la parole si elle sait créer une écriture telle que le flux de la parole s'y retrouve, avec ses soubresauts, ses ruptures et ses cris » [424] . Les arguments définitionnels de la grammaire du féminin avancés ensuite par Béatrice Didier tiennent de l'hypothèse aventureuse : « Il est possible aussi que la femme ressente le temps autrement que ne le ferait l'homme, puisque son rythme biologique est spécifique, temps cyclique, toujours recommencé mais avec ses ruptures, sa monotonie, ses discontinuités. Ainsi s'expliquerait que le rythme de sa phrase puisse apparaître (…) plus lent et plus heurté » [425] . La référence essentialiste et naturalisante par l'évocation à peine voilée des menstrues, est ici évidente. Les menstrues semblent définir le temps des femmes, les renvoyant ainsi à leur « nature » de mères potentielles. La phrase « féminine » serait ainsi marquée d'une « ponctuation de l'affectivité et de la cassure », pleine de blancs, de silences. Un des constituants tenaces et principaux du « féminin » ontologique est le silence, qu'il soit paulinien ou gréco-latin. Or, écrire n'est en rien se taire.

Mona Ozouf, redevable aux travaux de Didier, explique qu'une des caractéristiques de la grammaire du féminin est, selon elle, le passage presque systématique dans les écrits de femmes du *je* au *nous*, puisqu'une auteure entend toujours parler « pour le sexe entier » [426] (la confusion sexe et genre est plus que jamais perceptible dans de tels propos), Gisèle Mathieu-Castellani, quant à elle, tente de définir une rhétorique proprement féminine dans son ouvrage *La Quenouille et la lyre*.

Cet ouvrage reste dans la perspective de son article sur « Les Marques du féminin dans la parole amoureuse de Louise Labé » [427] . Elle traque les marques du féminin, à l'imitation de Didier, notamment dans les *Euvres* de Labé, en précisant au préalable qu'il « ne saurait évidemment s'agir des seules marques grammaticales qui dans notre système linguistique indiquent le sexe du locuteur, ni même d'écriture *féminine* ou d'écriture-femme, mais plutôt d'écriture du féminin, d'inscription du féminin dans l'écriture… » [428] . Mathieu-Castellani évoque cependant l'idée du « féminin » comme une donnée évidente, même si elle s'en défend. Elle explique qu'il faudrait aborder les textes

[423] *Ibid.,* p. 32.

[424] *Ibid.*

[425] *Ibid.,* p. 33.

[426] Mona OZOUF, *Les Mots des Femmes*, *op. cit.,* p. 24.

[427] Gisèle MATHIEU-CASTELLANI, « Les Marques du féminin dans la parole amoureuse de Louise Labé » in *Louise Labé 2005, op. cit.,* p. 107. L'article est paru la première fois dans DEMERSON Guy (dir.), *Louise Labé, les voix du lyrisme,* Saint-Etienne, Paris, Publication de l'université de Saint-Etienne, éditions du CNRS, 1990, pp. 189-205.

[428] Gisèle MATHIEU-CASTELLANI, *La Quenouille et la lyre, op. cit.,* p. 110.

en vertu de la loi du droit d'auteur.

« par le biais de leur énonciation » mais c'est pourtant par celui de la symbolique psychanalytique qu'elle se lance dans l'étude des *Euvres*, appliquée à une vision biographique de la production labéenne. Elle base sa réflexion sur les travaux de Mélanie Klein [429] : « en supposant la double polarité de l'être sexué. La polarité F (…) est présente chez nombre d'écrivains (pas nécessairement homosexuels), peut-être même, comme le suggère Lou-Andréas Salomé, chez tout artiste, qui est également *Femme* et connaît une grossesse spirituelle lorsqu'il met au monde l'œuvre-enfant… » [430]. Gisèle Mathieu-Castellani affirme que la position d'*objet*, position sociale généralement donnée aux femmes, est plus facilement utilisée par les auteures que par leurs confrères. Elle cite pour cela le célèbre sonnet XVIII :

Baise m'encor, rebaise moy et baise…

Louise Labé semble selon la critique s'accorder à son rôle, hérité de la tradition courtoise, d'objet du « commerce amoureux : à l'un l'activité créatrice, à l'autre la passivité d'un bel objet muet » [431]. Ces vers ne sont-ils pas cependant une posture de l'auteure qui finalement est celle qui crée puisqu'elle est celle qui écrit, celle qui a la parole ? La suite du sonnet devrait nous en convaincre, car le sujet, au féminin, y reprend ses droits actifs :

Je t'en rendray quatre plus chaus que braise…

Il est donc bien nécessaire à Labé de sortir de son rôle :

Tousjours suis mal, vivant discrettement, Et ne me puis donner contentement, Si hors de moy ne fay quelque saillie.

Le sujet est marqué dans chacun de ces trois vers avec l'emploi du pronom *je*, en position d'objet de lui-même : *suis, me puis, de moy fay…* Le sujet au féminin réinvestit son rôle et s'empare du langage.

Mathieu-Castellani ne distingue pas la qualité universelle de l'auteur-e- : or, l'*homo* latin n'est pas l'*homo* grec. Ce n'est pas le même, mais l'autre, l'humain, qui se retrouve dans une grande œuvre poétique ou littéraire. « Mâle et femelle (…) l'écrivain porte en lui une bisexualité qui l'autorise à être chacun » [432]. L'idée fut sans doute tentante mais aimer les deux sexes – avoir une pratique bisexuelle – ne signifie pas les posséder, c'est-à-dire être hermaphrodite. Penser ainsi c'est commettre l'erreur de confondre sexe, genre et pratiques sexuelles. Louise Labé est définie comme celle qui trouve « encore dans cette voix, dans ce nom qui lui restent, de quoi dire, avec sa plainte amoureuse, son identité » [433]. La poétique labéenne est frappée d'une ontologique oralité (*parle, voix, dire, plainte*) biographique (*nom, identité*). Elle est celle de la « parole d'Echo, cette parole

[429] Mélanie KLEIN, *Essais de psychanalyse*. Payot, Paris, 1974. C'est l'ensemble de la théorie sexuelle psychanalytique de Klein que nous évoquons ici par l'intermédiaire de l'ouvrage de MATHIEU-CASTELLANI.

[430] Gisèle MATHIEU-CASTELLANI, *La Quenouille et la lyre, op. cit.,* p. 111: la critique se fonde sur l'*Eros* de Lou Andréas Salomé, Paris, éditions de Minuit, 1984.

[431] *Ibid.,* p. 118.

[432] *Ibid.,* p. 119.

[433] *Ibid.,* p. 121.

en vertu de la loi du droit d'auteur.

timide qui s'assure par le biais du travail de la traduction ou de l'imitation, et qui s'essaie à la rivalité mimétique en toute conscience de sa *débilité* » [434] . Il n'y aurait pas d'originalité de l'« écriture féminine », mais une imitation *débile* de l'« écriture masculine » (où l'on retrouve les arguments des critiques du XIXème siècle, et les clichés de *La Louenge des femmes*). Les femmes sont primitivement muettes ou condamnées à une parole inefficace, « ne pouvant dire son désir qu'avec les mots de l'autre » [435] . On se rend bien compte que dans le contexte topique de la production littéraire renaissante, un tel argument ne tient pas. Les hommes imitant des hommes, comme les hommes de la Renaissance ont conseillé de le faire à leurs contemporains à propos des auteurs de l'Antiquité, sont-ils des femmes qui s'ignorent ?

Les hypothèses critiques proposées par Mathieu-Castellani sont tributaires de l'ordre du monde et des clichés sexistes, ainsi quand elle affirme que l' « écriture féminine » utilise une « grande souplesse de la syntaxe » qui « dessine un parcours sinueux » [436] . Cette rhétorique, celle du silence et paradoxalement de l'oralité, est identique à celle de « l'*infans* au stade du miroir, assumant l'image spéculaire avant que le *je* ne s'objective dans la dialectique de l'identification à l'autre » [437] . Nous retrouvons les arguments utilisés par Xavière Gauthier ou Hélène Cixous. Si on ne peut établir de différence langagière entre les sexes (c'est-à-dire si un sexe ne détermine pas la manière dont on parle), la sociologie nous a permis de constater des différences dans l'accès à la parole des genres sociétaux. Les femmes, en tant que groupe de genre social, sont plus souvent et plus facilement interrompues que les hommes lorsqu'elles s'expriment, la prise de parole établissant la relation de pouvoir et de hiérarchie entre les individus (les femmes se retrouvant en position d'infériorité). Christine Delphy [438] explique ainsi que les femmes, dans les pratiques conversationnelles, s'attendent davantage à être interrompues. Cela s'affiche dans leur syntaxe par l'utilisation majoritaire de phrases interrogatives, ou rhétorico-interrogatives, qui laissent à leur interlocuteur l'espace de sa propre parole. Il est vrai que les interrogatives et les interrogations rhétoriques occupent une place prépondérante dans les *Elégies* [439] . Ce sont aussi les marques de l'ironie et nous verrons que c'est sans doute dans ce sens que Labé les utilise, notamment dans les vers 11-12, puis 13-14 :

As tu si peu de memoire de moy, Que de m'avoir si tot rompu la foy ? Comme oses tu ainsi abuser celle Qui de tout tems t'a esté si fidelle ? [440]

[434] *Ibid.,* p. 124.

[435] *Ibid.,* p. 125.

[436] *Ibid.,* p. 130.

[437] *Ibid.,* p. 139.

[438] Christine DELPHY, *L'Ennemi Principal,* Paris, éditions Syllepse, Nouvelles Questions Féministes.

[439] Louise LABÉ, *Œuvres complètes, op. cit.,* p.109, vers 73 à 86.

[440] Ibid., p. 111.

Copyright ALONSO Béatrice et Université Lumière - Lyon 2 - 2005.Ce document est protégé

Les mots venant à la rime *moy/foy/celle/fidelle* insistent sur l'intégrité de la *persona* lyrique, tout comme l'adverbe *Comme* et les verbes *oses/abuser*, mettent en évidence l'instabilité du *tu* auquel on s'adresse.

Partant du constat du silence social des femmes, les études différencialistes émettent l'idée d'une « écriture féminine » fondée sur l'utilisation des silences et des blancs. C'est le cas de Xavière Gauthier qui, lors de ses *Entretiens avec Marguerite Duras* [441] , définit les silences comme marques d'une grammaire du féminin, non seulement parce que les femmes sont ancestralement condamnées au silence, mais aussi parce qu'elles sont engluées dans une « impossibilité à dire », sorte encore une fois de « parole débile » ou d'accès difficile à l'expression. Gauthier guide les propos de Duras vers l'affirmation de l'existence d'une « écriture féminine » qui se définirait par le « retrait », des « creux », « manques » : « je me demandais si, ça, ce ne serait pas quelque chose de femme, vraiment de femme, blanc. S'il y a, par exemple, une chaîne grammaticale, s'il y a un blanc dedans, est-ce que ce ne serait pas là que serait la femme (…) parce que, ça, ce serait comme une rupture de la chaîne symbolique (…) pour moi ce serait un peu comme quand on retient son souffle. Il y a un rythme et il y a des moments où on ne peut plus respirer, c'est bloqué… » [442] . Une grammaire du silence, donc, définirait l'« écriture féminine ». Une grammaire du blanc, qui, pour Cixous, est symbolique de la maternité latente de toute femme, qui ne se définit femme qu'ainsi, par sa maternité : « En elle subsiste au moins un peu du bon-lait-de-mère. Elle écrit à l'encre blanche » [443] .

C- La question de la « e, dite muette » et autres considérations

Pour la critique essentialiste, il existe des modes de communication spécifiquement masculins ou féminins, ce que nous ne contestons pas, qui sont dus, ce que nous contestons ici, à une « naturalité » de la langue, à un féminin otologique. Une œuvre porterait les traces du féminin parce qu'il s'agit d'une auteure, d'une femme qui l'a écrite. *La Parfaicte Amye* d'Héroët est un parfait contre exemple renaissant à ce postulat. Nous utilisons au quotidien une communication orale et écrite correspondant à des codes et règles prédéfinis par la société et que nous avons intégrés sans réfléchir forcément à leur bien-fondé. Puisque nous les utilisons de manière inconsciente, il est bien malaisé d'y réfléchir. Pourtant, Edith Slembeck [444] explique que l'origine de cet accès social des femmes à la parole, non pas d'après leur sexe mais selon les règles appliquées à leur genre, vient directement de l'Antiquité (grecque ou chrétienne) où elles étaient privées de parole publique : « Le fait que la parole soit disponible pour tous relève donc du mythe » [445] . L'utilisation des conditionnels, des expressions limitatives, des formules dépréciatives

[441] Xavière GAUTHIER, *Entretiens avec Marguerite Duras,* Paris, éditions de Minuit, 1977.

[442] *Ibid.*

[443] Hélène CIXOUS, « Le rire de la Méduse » in *L'Arc 61*, *op. cit.,* p. 41.

[444] *Nature, Langue, Discours.* Cahiers Masculin-Féminin, sous la direction de Merete STISTRUP JENSEN, Presses Universitaires de Lyon, 2001, article d'Edith SLEMBECK, p. 65.

Copyright ALONSO Béatrice et Université Lumière - Lyon 2 - 2005.Ce document est protégé

dénote le manque d'assurance verbale des femmes : c'est ce qu'on pourrait appeler la « langue de l'excuse », composée de phrases inachevées, ou de séquences interrogatives accolées à une affirmation (à la manière anglo-saxonne). L'utilisation du conditionnel chez Louise Labé est d'abord liée à une forme d'ironie et de *captatio* : l'interrogation rhétorique n'est pas « féminine » chez Labé mais judiciaire et ironique, dans un dessein féministe. Le langage « féminin » est perpétuellement ressenti comme « chaleureux, sociable mais aussi inefficace » [446] . L'ensemble des *Euvres,* dont l'agencement formel et thématique révèle la volontaire efficacité, écarte le discours labéen d'une telle définition.

Notre remise en question du postulat de l' « écriture féminine » part de la même constatation que Merete Stistrup Jensen [447] : « on peut se demander si valoriser le féminin dans l'écriture ne revient pas à refuser d'inscrire dans l'Histoire la production littéraire des femmes, en l'enfermant dans une nature particulière ». Christine Planté, dans l'ouvrage collectif dirigé par Merete Stistrup Jensen, analyse l'utilisation en français de la *e* dite *muette* : « Une lettre que l'on entend à peine dans les parlers, mais qui joue un rôle important dans la versification et dans la morpho-syntaxe, est ainsi supposée incarner le *féminin* » [448] . Si la « e » sert effectivement « à la formation du féminin pour nombre de substantifs et fournit le moyen d'accord au féminin des adjectifs et participes » [449] , elle subit une politique de la langue. Christine Planté relève ainsi qu'il est étrange de considérer cette lettre comme une marque du féminin alors qu'elle concerne presque autant de noms masculins (47%) que de féminins, sinon pour calquer sur le mythe de la « féminité » une pratique linguistique. La *e* dite *muette* ne peut que représenter la silencieuse moitié du monde que sont les femmes, d'autant plus que cette *e* est dite aussi *caduque, instable, féminine*. Cela renvoie à la possibilité de sa disparition, à l'éventualité de son effacement. La réponse de Louise Labé à ce silence est qu'elle parle, qu'elle l'assume et joue ironiquement, par l'intermédiaire de Folie, de l'invisibilisation des femmes. Au début du XVIème, on réfléchit à l'alternance en poésie française de rimes dites *masculines* et de rimes dites *féminines*. Les secondes seront « caractérisées par la présence d'un *e* muet final, première occasion d'un discours sexué et sexualisé sur le *e* dit *muet* et, à travers lui, sur la langue » [450] . Est-ce parce que la *e* appartient à une catégorie – les voyelles – moins nombreuses en français mais cependant absolument nécessaire, notre langue n'étant point sémitique, pour la création (enfantement ?) des mots qu'on lui attribue de « porter le féminin » ou la part « féminine » de la langue ?

[445] *Ibid.,* p. 67.

[446] *Ibid.,* p. 69.

[447] *Ibid.,* préface, p. 6.

[448] *Ibid.,* p. 7.

[449] *Ibid.,* p. 47, article de Christine PLANTÉ : « De Quelques Discours sur l'E muet ».

[450] *Ibid.,* p. 48.

en vertu de la loi du droit d'auteur.

L'alternance rimique est « pratiquée pour la première fois de façon systématique par Octavien de Saint-Gelais dans ses *Epistres d'Ovide* en 1500 (…) motivée par la recherche d'une *douceur féminine* qu'il conviendrait d'entrelacer aux vers masculins, exigence esthétique et mélodique, nécessaire pour la mise en musique *quasi* systématique de la poésie lyrique française, qui, cependant, ne s'impose que progressivement. Du Bellay la traite encore avec mépris dans la *Deffense et Illustration de la Langue Françoise* (1549), tandis que Ronsard en recommande l'application dans son *Abbregé de l'art poëtique françois*. L'apparition de cette règle a suscité deux grands types d'explication. Récemment, des linguistes et des historiens de la littérature ont mis l'accent sur le substrat symbolique qui la porte » [451] . L'alternance *féminines* et *masculines* accompagne le jeu courtois de la *Fine Amor* mais aussi que « l'emploi exclusif de la rime *féminine* va de pair avec une thématique *féminine*, suggérant donc qu'une pratique adoptée pour des raisons avouées de facilité du chant et d'euphonie s'est pour le moins trouvée rapidement investie d'une forte charge sémantique » [452] . Peut-on pour autant en conclure que c'est là le fait d'une « naturalité » de l'écriture qui, de plus, toucherait davantage les femmes que les hommes (puisqu'elles sont supposées plus proche de la Nature : « La femme est naturelle, c'est-à-dire abominable » [453] , dit le brillant misogyne) ?

Dès 1539, Gratien du Pont dans son *Art et Science de Rhétorique Métrifiée* [454] explique qu'il faut toujours au féminin une syllabe de plus en fin de ligne « à cause que le masculin est plus parfait et plus noble que le féminin ». Pour Thomas Sébillet [455] , « l'*e féminin* se connaîtra plus aisément conféré avec son mâle ; car il n'a que demi-son, et en est autrement tant mol et imbécile, que se trouvant en fin de mot et de syllabe, tombe tout plat, et ne touche que peu l'oreille ». Cette lettre est la représentante symbolique du *féminin* dans la langue, portant une « syllabe pour rien comptée, non plus que les femmes en guerre et autres importantes affaires ». Les propos misogynes de ces traîtés de rhétorique et de ces arts poétiques sont conséquents de la représentation symbolique des femmes dans l'ordre du monde. Si la *e* est dite *caduque,* c'est que l'on ne peut compter sur les femmes. Il faut bien compter avec elles cependant pour l'alternance rimique. On va attribuer à cette lettre toute la topique sexiste et essentialiste de la définition d'une prétendue féminité naturelle : douceur, instabilité, effacement, faiblesse, charme nécessaire, maternité. On voit que le *Débat de Folie et d'Amour* de Labé et sa forte charge symbolique n'entrent pas dans la définition proposée ici.

Vaugelas, en 1647, exclut quant à lui les femmes de la culture savante et leur abandonne l'intuition en une toute petite phrase mais sémantiquement lourde : les

[451] *Ibid.* Voir aussi Daniel DELAS, in *Genre et Langage,* Actes du colloque tenu à Nanterre du 14 au 15 décembre 1988.

[452] *Ibid.,* p. 48.

[453] Charles BAUDELAIRE, *Mon cœur mis à nu,* Paris, Gallimard, 1986, p. 90.

[454] GRATIEN DU PONT, *Art et Science de Rhétorique Métrifiée*, Toulouse, 1539, cité par Alain CHEVRIER in *Le Sexe des Rimes*, Paris, Les Belles Lettres, 1997, p. 67.

[455] Thomas SÉBILLET, *Art Poétique Français* in *Traités de poétique et de rhétorique de la Renaissance*, *op. cit.*, pp. 68 à 70.

en vertu de la loi du droit d'auteur.

femmes sont arbitres de l'usage dans les « doutes de la langue » plutôt que « ceux qui sont bien savants en la langue grecque et en la latine » [456], ce qui revient à dire que les femmes sont habiles et intuitives, mais ne connaissent pas leurs lettres classiques (exclusion de la culture savante). Si pour Vaugelas l'usage l'emporte sur le savoir, c'est tout de même une contre-valeur que réinvestissent les femmes. Elles auraient selon les essentialistes un accès plus immédiat et naturel au langage : or, c'est là les exclure de l'idée de réflexion sur la langue, de maîtrise de la syntaxe. C'est l'idée même, dès l'origine de la formation du français, d'une « féminité de la langue », que Didier ou Cixous reprendront à leur compte. C'est le « naturel féminin » qui est évoqué, comme dans les propos du père Bouhours, cités par Christine Planté : « Il est vrai qu'il n'y a rien de plus juste, de plus propre, et de plus naturel que le langage de la plupart des femmes françaises. Les mots dont elles se servent semblent tout neufs, et faits exprès pour ce qu'elles disent, quoiqu'ils soient communs : et si la nature elle-même voulait parler, je crois qu'elle emprunterait leur langue pour parler naïvement » [457]. La langue des femmes doit être plus naïve et plus intuitive. Francis Ponge (*Pour un Malherbe*), plus récemment, reconnaît à la poésie française une force qu'elle doit au mélange des éléments « masculins » et « féminins », c'est-à-dire à l'alliance de la « virilité » et de la « féminité » : « La même bonne proportion est, dans la poésie française à cette époque, dans l'alternance des rimes féminines et masculines. L'importance de la muette en français exprime parfaitement l'importance toujours accordée en France à l'élément féminin (…) l'accent est pourtant sur l'élément masculin et (…) la prédominance est finalement donnée en nombre, et en situation, aux rimes masculines sur lesquelles se conclut presque toujours la strophe, c'est-à-dire aussi bien la musicalité que la signification» [458]. Nécessaire mais muet, le « féminin » se voit accorder une place de choix, aphonique et insignifiante. L'ordre « viril » est maintenu par l'utilisation du système linguistique. A la rime *féminine* la grâce, à la *masculine* la fermeté. Ce qu'il nous faut dès lors constater, comme le fait Christine Planté, c'est l'absence de toute démarche critique, voire d'une « attitude délibérément non-scientifique » pour évoquer cette « grammaire du féminin » dont on ne trouve au bout du compte nulle marque tangible, nulle preuve efficace. Que Pérec fasse disparaître la *e* de l'un de ses romans, comme le souligne Planté, n'est pas la marque d'un sexisme évident mais celle de l'effacement, plus simplement, de la voyelle la plus utilisée (et nécessaire) de notre langue (sans oublier qu'il s'agit là d'un roman autobiographique sur *La Disparition* d'EUX, ses parents). Il est regrettable de lire ensuite sous la plume de Jacques Roubaud que l'œuvre de Pérec procède d'une langue bâtie sur une « excision » [459].

Le postulat de l'« écriture féminine » se développe sur certaines thématiques.

[456] *Nature, Langue, Discours.* Cahiers Masculin-Féminin, sous la direction de Merete STISTRUP JENSEN, *op. cit.,* article de Christine PLANTÉ, p. 50.

[457] *Ibid.,* p. 52.

[458] *Ibid.*

[459] *Ibid.,* p. 58.

Copyright ALONSO Béatrice et Université Lumière - Lyon 2 - 2005.Ce document est protégé

Au-delà de l'utilisation de la *e muette*, Gisèle Mathieu-Castellani revient sur cette « grammaire du féminin » et sur l'idée d'une « écriture féminine » marquée du sceau de l'écho, de la reprise de la topique amoureuse au « féminin ». Pour Mathieu-Castellani, la voix labéenne est celle de « l'ardente attente », celle d'une Pénélope qui utilise à de nombreuses reprises le préfixe *-re-* , comme un principe non seulement d'écho mais de recommencement :

Comme j'atens, helas, de jour en jour De toy, Ami, le gracieus retour Là j'avois mis le but de ma douleur, Qui finiroit, quand j'aurois ce bon heur De te revoir (…) Cruel, Cruel, qui te faisoit promettre Ton brief retour en ta premiere lettre…

nous dit la seconde élégie des *Euvres.* L'utilisation du conditionnel procède d'une fonction ironique qui semble montrer la mise à distance de toute « sincérité » poétique « féminine ». De plus, la répétition est récurrente dans ces vers parce qu'elle s'inscrit dans une réécriture des *Héroïdes* d'Ovide dans la traduction d'Octovien de Saint-Gelais. Cependant, Mathieu-Castellani se sert de ces vers pour prouver ce qu'elle considère comme un fait avéré, à savoir l'idée d'une différence dans leur rapport au temps, entre les hommes et les femmes. Le temps des femmes serait heurté et discontinu, un temps d'attente toujours recommencé. Davantage que la marque d'une obsession de la répétition, le préfixe peut dire le renouveau, le renouvellement, une vision dynamique du monde à l'image de celle de Montaigne.

Autre phénomène linguistique qui s'oppose à l'hypothèse d'une « naturalité féminine » de l'œuvre labéenne, celui de l'utilisation que fait Louise Labé de l'onomastique : si la langue courante réserve en général aux noms propres la seule qualité de dénotation, c'est-à-dire de désignation d'un objet par un mot, le langage poétique tend à briser cette résistance du nom au sens, à rendre signifiant le nom utilisé. La Renaissance se pique d'onomastique, chez Rabelais, Scève, Ronsard, à l'exemple de Dante ou Pétrarque : de Gargantua (« car grand tu as ») à Délie (l'Idée, hypothèse encore discutée mais que nous admettons ici), Cassandre (de Troie), Marie (anagramme d'Aimer), Hélène (de Troie, encore et toujours), comme les illustres Béatrice (la bienheureuse) ou Laure (or et lauriers). L'onomastique participe de l'attrait de la poétique du XVIème siècle pour les jeux linguistiques. Si un nom propre n'a, par définition, pas de signification, les poètes et auteurs se chargent de les réinvestir de sens. Louise Labé choisit non seulement son nom [460] (elle aurait pu s'appeler Perrin ou Charly, mais elle choisit délibérément Labé) mais aussi celui de sa dédicataire principale, Clémence de Bourges (la clémence nécessaire à la *captatio* du lecteur et la ville de Lyon, le bourg, à laquelle Labé appartient et qu'elle revendique). François Rigolot explore ce nom : « Poète de la Renaissance, Louise Labé ne pouvait rester insensible aux évocations de son propre nom. Le rapprochement entre le patronyme français et ses paronymes latins devait s'imposer à sa conscience poétique : *Labium*, la lèvre ; *labia*, les lèvres, appelaient, si l'on peut dire, une poésie *labéenne* du baiser… », d'où sans doute le sonnet XVIII, à la sensualité soudainement plus linguistique et ludique :

[460] Voir les travaux de François RIGOLOT sur ce sujet, sa *Préface* aux *Euvres* dans l'édition GF-Flammarion, d'où est tirée cette citation, p. 25, mais aussi *Poétique et onomastique, op.cit,* ainsi que « Signature et signification : les baisers de Louise Labé »in *Romanic Review LXXXV-1, art. cit.*

 Copyright ALONSO Béatrice et Université Lumière - Lyon 2 - 2005.Ce document est protégé

Baise m'encor, rebaise moy et baise… [461]

Il faut replacer ce sonnet dans le contexte renaissant, surdéterminé, d'autant plus qu'il est rappelé par l'*Ode Latine* des *Escriz* qui joue sur cette sémantique de la paronomase (*De Aloysae Labaeae Osculis* : des baisers de Louise Labé). A la Renaissance renaît l'inspiration étymologique de l'onomastique, celle héritée des traditions hébraïque et de la densité exégétique, celle que l'on retrouve chez les poètes latins qui motivent le contenu sémantique du signifié par la toute-puissance du signifiant, faisant de *Roma* l'anagramme d'*Amor*. Le nom sert ainsi à Labé pour trouver l'immortalité, celle là chantée par les *Escriz*, louange de son nom, comme celui de sa ville dont la parenté mythique n'est pas immédiatement visible mais sur laquelle la poète joue : Lyon, Ilion – l'emprunt est fait à Lemaire de Belges que Labé a probablement lu –, la rime est aisée ! La capitale des Gaules est une nouvelle Troie qui cherche ses légendes. A cela s'ajoute la figure de l'animal royal, symbole du courage. On voit alors que l'expression de la subjectivité lyrique est biaisée – c'est-à-dire qu'elle ne peut être identifiée à de l'autobiographie – jusque dans l'utilisation que font les poètes renaissants, et Labé en particulier, des noms, voire de leur propre nom.

Si l'on part du principe que l'« écriture féminine » existe, sa manifestation linguistique la plus simple doit être la grammaire, cette « grammaire du féminin » évoquée plus haut, et l'on doit obligatoirement trouver dans les *Euvres* de Labé davantage de présence de la « polarité féminine » : plus de substantifs au féminin, plus d'adjectifs et de participes accordés, plus de rimes féminines… Le féminin doit être le genre majeur des *Euvres.* Or, François Rigolot s'est interrogé, précisément, sur l'utilisation que fait Labé des genres grammaticaux, à une époque où le système orthographique n'est pas encore fixé, notamment du genre d'un des mots principaux et sans doute le plus chargé sémantiquement, le mot *Amour.* Rigolot pose comme préalable à son travail la question qui nous occupe au fond : le discours littéraire est-il sexué ? Le critique insiste sur le caractère topique de l'écriture poétique à la Renaissance, définie par un « *horizon d'attente* qui conditionne d'avance le processus de perception, tout en se laissant modifier ou subvertir jusqu'à un certain point par la production de telle ou telle œuvre poétique particulière » [462] . Rigolot démasque cette possible « sexuation » de l'écriture dans des agrammaticalités possibles, dans le *Débat de Folie et d'Amour* [463] . L'auteure va réitérer cette agrammaticalité dans la seconde élégie [464] (vers 89-92) :

Ainsi, Ami, ton absence lointeine Depuis deus mois me tient en cette peine, Ne vivant pas, mais mourant d'<u>une</u> Amour <u>Lequel</u> m'occit dix mile fois le jour.

Nombreuses sont les solutions proposées pour résoudre cette « erreur », de la graphie incorrecte (coquille oubliée par Labé et de Tournes), jusqu'au *lapsus* lacanien, sorte de projection symbolique dans le langage du sexe de l'auteure (d'où, « écriture féminine »).

[461] ***Louise LABÉ, Œuvres complètes, op. cit., p. 131.***

[462] François RIGOLOT, « Quel genre d'amour pour Louise Labé ? », *art. cit.,* p. 304.

[463] Louise LABÉ, *Œuvres complètes, op. cit.,* pp. 84, 98 et 102.

[464] *Ibid.,* p. 113.

en vertu de la loi du droit d'auteur.

Or, il semble aberrant de penser que Labé ait fait une erreur d'orthographe alors que les *Euvres* sont publiées chez un imprimeur lyonnais au renom établi, et qui « avait la réputation de veiller lui-même à la correction de la copie ou d'en confier la surveillance à des savants. Dans les années 1550, il était le plus distingué des imprimeurs lyonnais et ses livres passaient alors pour des chefs-d'œuvre de clarté et de précision. En outre, il avait à cœur de respecter les intentions de ses auteurs au sujet de la typographie. Qu'on en juge, par exemple, par ses relations professionnelles avec un humaniste comme Jacques Peletier du Mans » [465] . Donc, même si les normes orthographiques sont vagues, on ne peut considérer une agrammaticalité comme une simple erreur de Labé, d'autant plus sur un mot aussi sémantiquement fort. Le genre d'*Amour* n'est absolument pas fixé, ou plutôt fixe, pour Labé, mais soumis à des variations en fonction de ce qui veut être dit par l'auteure, en fonction de sa vision du monde, universalisée. L'agrammaticalité est ainsi sans doute la première marque de la conscience politique labéenne appliquée à sa poétique.

Si l'on fait le compte exact du nombre d'utilisation de noms propres des deux genres, on obtient un résultat qui ne soutient en rien le postulat de l'« écriture féminine ». En effet, on trouve, dans l'ensemble des *Euvres*, c'est-à-dire à la fois la prose et les vers de Labé, pratiquement autant de noms qui désignent des hommes que de noms qui désignent des femmes. Environ 29 personnages féminins sont évoqués contre presque 52 personnages masculins dans le *Débat* : on constate qu'il y a davantage de personnages hommes que de personnages femmes. Parmi les cinq personnages principaux, on rencontre deux femmes (Vénus et Folie) et trois hommes (Apollon, Mercure et Jupiter). Le genre du mot Amour, comme on l'a vu, est fluctuant pour Labé, alors que son personnage semble être un homme (« un garsonneau »). Plus loin, à côté de Sappho sont cités Platon, Homère, Virgile, Ovide et Aristote.

Dans les *Elégies,* on retrouve un rapport quasiment égal de personnages féminins et de personnages masculins (7 personnages féminins, 9 masculins). En aucun cas on ne peut donc considérer que Labé fait la part belle aux femmes ou renvoie à davantage de personnages féminins. Dans les *Sonnets*, les personnages masculins et féminins alternent régulièrement, sans que l'on puisse prétendre (comme l'imagine Béatrice Didier) à une disparition du masculin, « effacement de l'homme dans les œuvres féminines » [466] . Remarquons le sonnet V où Vénus et Soleil (une femme, un homme) se partagent l'espace mythique, et les sonnets VII et XIII qui semblent correspondre par l'adresse dans le premier à l'*Ami* et dans le second à son féminin *Amie*.

De la même façon qu'il n'y a pas plus de noms propres féminins que de noms propres masculins, on ne peut se fonder sur une part plus importante laissée aux substantifs féminins et à leurs adjectifs ou participes accordés. Les genres se répartissent apparemment à part égale dans les *Euvres* et il serait bien illusoire donc d'y lire une « féminité » de l'écriture. Louise Labé respecte l'alternance rimique préconisée à la Renaissance par la plupart des poètes, les *Elégies* admettant dans leur globalité une

[465] François RIGOLOT, « Quel genre d'amour pour Louise Labé ? », *art . cit.,* p. 308.

[466] Béatrice DIDIER, *L'Ecriture-Femme, op. cit.,* p. 29.

en vertu de la loi du droit d'auteur.

égalité *quasi* parfaite entre les rimes féminines et les rimes masculines (50 % environ) : 60 vers se terminent par une rime féminine sur les 118 de la première élégie ; 54 sur les 104 vers que compte la seconde élégie ; enfin, 49 vers sur les 104 de la troisième et dernière élégie. Nous devons remarquer l'intentionnalité de l'utilisation de l'alternance rimique lorsque celle-ci n'est pas respectée à part égale, contrairement à ce que dit Jean-Michel Gouvard dans l'*Information grammaticale* d'octobre 2004 [467] . En effet, le stylisticien affirme que « l'alternance entre vers féminins et vers masculins, dite "alternance en genre", ne s'imposera à l'intérieur des strophes qu'à la charnière des XVIème et XVIIème siècles, en particulier suite à l'influence prépondérante de Malherbe », ce qui est une erreur. La seconde erreur, provenant de cette première, consiste dans son refus de vouloir par conséquent « commenter d'un point de vue stylistique le fait que certains sonnets de Louise Labé sont composés presque exclusivement sur des vers "masculins", comme le cinquième, et d'autres presque exclusivement sur des vers "féminins", comme le troisième ». Il attribue ce fait indéniable de la poésie labéenne au hasard : « Le plus probable est que la belle cordière, comme la plupart de ses contemporains, n'accordait pas d'importance à de telles distributions » [468] . Prenons au hasard le sonnet II des *Amours* de Ronsard, de 1552, dont nous ne donnons ici que le premier quatrain :

Nature ornant la dame qui devoyt De sa douceur forcer les plus rebelle, Luy fit present des beautez les plus belles, Que des mille ans en espargne elle avoyt… [469]

L'alternance est absolument respectée, dans les quatrains comme dans les tercets. On retrouve le même souci d'alternance dans l'œuvre de Charles Fontaine, *Les ruisseaux de Fontaine,* et plus particulièrement l'*Epistre philosophant sur la bonne amour à une dame* [470] . Autre exemple de l'importance des rimes féminines et masculines dans la poésie des années 1550, le premier chant de *La Tricarite* de Claude de Taillemont, *A Treshaute, é tresexelante Princesse Madame Iane, Reyne de Navarre, é Duchesse de Vandôme* [471] *,* où l'on retrouve l'alternance adoptée par Labé dans ses œuvres versifiées. Nous ne citerons pas d'autres textes, bien qu'il soit possible d'aller vérifier l'indéniable utilisation de l'alternance dans la plupart des productions de l'époque. Certains sonnets labéens chargent plus aisément de sens le système rimique. Les sonnets III et V semblent se répondre, comme agencés en miroir l'un de l'autre. Si le sonnet III est bâti sur une majorité de rimes féminines, puisqu'une seule est masculine, celle des vers 10 et 12 :

[467] Jean-Michel GOUVARD, « Le Vers de Louise Labé », in *L'Information grammaticale,* n°103, octobre 2004, pp. 42 à 47.

[468] *Ibid.,* p. 42, pour les trois citations.

[469] ***Pierre de RONSARD, Les Amours, op. cit., p. 59.***

[470] Charles FONTAINE, *Les ruisseaux de Fontaine, œuvre contenant Epitres, Elegies, Chants divers, Epigrammes, Odes et Estrenes pour cette presente annee 1555,* Lyon, Thibauld Payan, 1555, p. 13.

[471] Claude de TAILLEMONT, *La Tricarite, plus qelqes chants en faveur de pluzieurs Damoêzelles,* Lyon, lean Temporal, 1556,p. 11.

Copyright ALONSO Béatrice et Université Lumière - Lyon 2 - 2005.Ce document est protégé

Que de nouveaux feus me gette et nouveaux dars (…) Car je suis tant navree de toute pars…[472]

sur un mot notamment sémantiquement fort, *dars,* le sonnet V en est son contrepoint exact, pratiquant majoritairement les rimes masculines, sauf aux vers 12 et 13, sur des termes eux aussi connotés :

Et quand je suis quasi toute cassee, Et que me suis mise en mon lit lassee…[473]

Remarquons d'ailleurs que le *navree* du sonnet III semble déjà annoncer les deux autres participes passés au féminin, *cassee, lassee,* sorte de résumé en trois mots de la souffrance du *je* lyrique féminin. Le sonnet VIII, sonnet de réécriture d'un *topos* pétrarquiste, celui des antithèses, laisse percevoir un triomphe des rimes féminines [474], ce qui semble peu innocent de la part de la poète : il s'agit bien de s'approprier, au féminin, un code pour l'instant presque essentiellement masculin, et de marquer une identité au féminin dans l'énonciation lyrique. Dans l'ensemble des vingt-deux autres sonnets, on trouve une égalité presque parfaite entre rimes féminines et masculines, qui alternent régulièrement, notamment au sonnet XIII, sonnet central qui est aussi celui de l'enlacement, de l'accolade, assurant quant à lui la perfection de l'alternance. Dans les *Elégies,* l'alternance est elle aussi respectée, sauf dans quelques vers, épiphénomènes qui méritent par conséquent qu'on s'y attarde. On en trouve des exemples parlants aux vers 85 à 90 de la première élégie, aux vers 13 à 20 de la seconde, ou encore aux vers 1 à 6 de la troisième. Le premier exemple met en évidence, dans des vers de rimes exclusivement féminines, un brouillage énonciatif, les genres semblant bien flous (attributs virils pour une femme : *aigreurs Marciales* ; métamorphose : *estrangee* ; flou grammatical : *celui lequel d'amour esprise*). Dans les seconde et troisième élégies, les vers cités sont, la plupart du temps, parmi ceux qui évoquent très clairement un *je* lyrique au féminin, dans une posture de souffrance par rapport au masculin, ou bien dans une adresse féministe à la communauté des lyonnaises.

On doit cependant conclure que les rimes féminines ne sont pas plus importantes dans les *Euvres* que les rimes masculines. Les critiques soutenant l'existence de l'« écriture féminine » ne peuvent en aucun cas se fonder sur le système rimique ou sur la sémantique grammaticale pour prouver leur hypothèse. Sur les trois cent cinquante vers environ des *Elégies*, le pronom personnel *je*, sous sa forme sujet ou sous sa forme objet (*moi, m', me*) et les possessifs de cette première personne, n'apparaissent qu'environ cinquante fois, et pas forcément marqué en genre (le féminin n'y est pas systématique) : on ne l'identifie, implicitement, à du « féminin » qu'aux vers 43 à 55 de la première élégie par une identification du *je* énonciateur au *vous* auquel il s'adresse, la communauté des *Dames* :

… Dames, qui les lirez De mes regrets avec moy soupirez… [475]

[472] ***Louise LABÉ, Œuvres complètes, op. cit., p. 122.***

[473] ***Ibid., p. 124.***

[474] *Ibid.,* p. 125.

[475] ***Ibid., p. 108.***

 Copyright ALONSO Béatrice et Université Lumière - Lyon 2 - 2005.Ce document est protégé

L'utilisation ensuite des participes passés accordés au féminin concorde avec la qualification de ces « dames ». On associe le *je* des *Elégies* à un *je* féminin par la mise en scène des vers 61 à 88 d'un mythe de femme, de reine, Sémiramis, mythe ambigu pourtant. Ce n'est qu'au vers 91 de cette même élégie, sur 118 en tout, que le *je* est clairement identifié au féminin grammatical :

Donques celui lequel d'amour esprise Pleindre me voit, que point il ne mesprise Mon triste deuil…[476]

Ce féminin intervient après un vers (vers 84) qui semble vouloir maintenir l'équilibre constant du masculin et du féminin dans le texte :

Ha pù si tot ton cœur viril corrompre…[477]

On attendrait une adresse aux femmes, en rappel du vers 43, et c'est à un homme que s'adresse ici le *je* lyrique féminin. L'élégie II est plus claire : il s'agit bien d'un *je* au féminin qui s'exprime, s'adressant à un *tu* masculin, dans une mise en scène de l'amour ovidienne, semblable à l'épistolarité des *Héroïdes* :

Comme j'atens, hélas, de jour en jour De toy, Ami, le gracieus retour…[478]

peut-on lire aux vers 3 et 4, puis :

Comme oses tu ainsi abuser celle Qui de tout tems t'a esté si fidelle ?[479]

aux vers 13 et 14. D'ailleurs, cette seconde élégie se clôt sur la scénographie poétique de l'épitaphe où le féminin est fortement affirmé, dans le thème comme dans la grammaire et la poétique, avec quatre participes passés au féminin portés à la rime. Cela est d'autant plus remarquable qu'on trouve une volonté d'équilibre statistiques entre féminines et masculines. L'élégie III, quant à elle, fonctionne sur le même principe que la première : féminin implicite qui ne s'identifie que par l'utilisation dans les vers de mythes féminins ambigus (femmes légendaires : Bradamante, Marphise, Oenone, Médée…), d'adresses aux *Dames*, et par le détour d'une question posée par *Amour* lui-même au *je* élégiaque, qui affirme ainsi son genre grammatical, aux vers 47 et 48 de cette dernière élégie :

Tu penses donq, ô Lionnoise Dame, Pouvoir fuir par ce moyen ma flame… [480]

Dans les *Sonnets*, on ne peut affirmer que le genre féminin, dans l'expression du *je*, est plus important que le masculin, en tenant compte du fait que la subjectivité lyrique en jeu est identifiable à une *persona* féminine. Par conséquent, le féminin ne serait pas plus présent que le masculin dans les *Euvres* Mais il suffit d'une fois pour que le lecteur considère que, dans l'ensemble de l'œuvre versifiée, c'est-à-dire le *canzoniere* labéen – même s'il y a nécessité de considérer les *Euvres* de Labé comme un tout – l'énonciateur lyrique est une énonciatrice (ce qui féminise du coup tout le discours). Lorsque les traits

[476] ***Ibid., p. 109.***

[477] ***Ibid.***

[478] ***Ibid., p. 111.***

[479] ***Ibid.***

[480] ***Ibid., p. 116.***

en vertu de la loi du droit d'auteur.

linguistiques font défaut à la critique essentialiste, elle traque le « féminin » dans l'expression thématique, imaginant une thématique essentiellement féminine, en grande partie fondée sur l'*Ordo Mundi*. Béatrice Didier définit ce que l'on estime être la thématique « féminine », ou de la « féminité », que l'on doit retrouver dans chaque production artistique de femme.

I.2.2 Des caractéristiques de fond (le thématique) :

Dans son essai *Louise Labé ou la Renaissance au féminin,* Rigolot interroge ce « féminin »labéen, sans doute symbolique. La thématique «féminine » va fonctionner sur les mêmes principes que la grammaire du « féminin », c'est-à-dire sur des *a priori* sexistes et des définitions aléatoires. Les femmes ont une tendance « naturelle » à l'autobiographique (à l'anecdotique) procédant d'un « naturel » besoin d'épanchement. Leur lyrisme doit être toujours teinté de biographique et leur poétique d'invocation involontairement pythique. Leur rapport au langage doit être plus charnel et plus érotique que celui de leurs confrères masculins, puisqu'elles écrivent ce qu'elle sentent. « Il semble que la femme ait une complicité avec l'animal qu'ignore et que réprouve l'homme » [481] , supposition de rapport instinctif et « naturel » au langage que l'on doit à Béatrice Didier, à propos de la spontanéité des vers de Sappho, de la « grande liberté du corps et du langage » de Labé et de la « féminité » de Colette qui « a créé un style spécifique de la femme (…) tout simplement parce qu'elle s'est mise à écrire ce qu'elle sentait » [482] . Les femmes doivent, selon cette logique, développer une thématique du « dedans » contrairement aux hommes, tournés vers l'extérieur, une écriture de « soi » produite dans la chambre ou le boudoir : bien évidemment les femmes, en tant que genre social, n'ont pas, et nous l'avons déjà montré dans leur accès différent au langage, le même rapport à la société que les hommes.

A- La question autobiographique

Les femmes, étant donnée leur situation sociale, développent thématiquement une écriture différentielle de la norme. Cela suppose, comme préalable, l'affirmation « d'un *je* au féminin (…) Plus la société les empêchait de dire *je*, plus elles l'écrivaient dans leurs textes. Jusqu'à une époque récente, les genres littéraires qui ont été le plus représentés dans la littérature féminine sont incontestablement ceux du *je* : poésie, lettre, journal intime, roman… » [483] . Cette affirmation est contestable sur deux points : d'une part on ne peut comparer le *je* du journal intime et les *je* des autres genres cités par Didier ; d'autre part, l'origine de cette expression du *je* par les auteures n'est pas due à une « naturalité », une ontologie, de l'expression mais à une approche socialement différente du langage. Il semble pourtant à la critique que « la relation entre écriture et identité est ressentie

[481] Béatrice DIDIER, *L'Ecriture-Femme, op. cit.,* p. 21.

[482] *Ibid.,* p. 35.

[483] *Ibid.,* p. 19.

en vertu de la loi du droit d'auteur.

comme une nécessité par la femme ». Si les femmes écrivent davantage de journaux que les hommes, c'est effectivement dans la croyance qu'elles ont de l'inutilité sociale, sinon personnelle, de leurs écrits, dans la dépréciation qu'elles font de leur production littéraire, dues à la situation sociale et éditoriale oppressive qu'elles subissent. Cependant, définir un mode d'expression typiquement féminin selon le critère de « chaleur, cette vie de la voix et du chant premiers » puisque « la voix fondamentale est maternelle » [484] renvoie à une idéologie naturalisante, ontologie féminine qui exclut la production des femmes de la civilisation humaine. Dans les *Euvres*, il y a une écriture de la chambre et du lit qui est indéniable :

Et quand je suis quasi toute cassee, Et que me suis mise en mon lit lassee… [485]

mais il existe aussi une écriture de l'extérieur (*Ethiopiens, Babylonne, France, Calpe, et Pyrenee, du large Rhin, païs* large et aux frontières *quasi* européennes [486]).

Le différencialisme et l'essentialisme reconduisent l'idéologie phallocentrée en croyant contrer des siècles de culture patriarcale car ils reprennent à leur insu des « motifs hérités de toute une tradition de commentaires avec leurs masses théoriques » [487] .

Pour donner un contre-argument simple à la critique biographique, il suffit de redéfinir ce que l'on entend par autobiographie : c'est un récit rétrospectif écrit à la première personne et qui suppose de la part de celui qui l'écrit de signer un pacte d'honnêteté avec son lecteur, pacte qui l'engage à ne pas mentir. Il exige aussi que l'auteur, le narrateur et le personnage du récit soient une seule et même personne. La seule autobiographie avérée pourrait être le journal intime. Cependant, l'autobiographie demeure un genre impossible puisque ce qui est écrit n'est déjà plus vrai, ce qui appartient au langage est déjà une trahison de la pensée, une mise en mots ou en scène du sentiment. Alors que penser d'une identification du *je* lyrique au *je* autobiographique ? Que penser des critiques qui font de Sappho la première autobiographe ? Est-ce dû à l'indigence manifeste des traces biographiques que nous avons de la poète lesbienne ? Quoi qu'il en soit, le mythe sapphique retenu est celui inventé par Ovide dans ses *Héroïdes* qui fait de l'auteure une femme amoureuse qui n'écrivit que par douleur d'un amour perdu, Phaon, et alla jusqu'à se suicider pour lui. « A la manière des *Héroïdes* d'Ovide, l'amante adresse une missive à l'amant absent et lui fait part des souffrances de sa solitude. Nous sommes dans la fiction d'un échange épistolaire… » [488] , écrit Daniel Martin à propos de la production élégiaque labéenne. Loin d'être autobiographiques, les élégies des *Euvres* mettent en scène un *je* lyrique où « le véritable héros de l'histoire amoureuse y est celui qui en incarne la dimension exemplaire et universelle le dieu Amour lui-même. L'ami n'est

[484] *Ibid.,* p. 32.

[485] ***Louise LABÉ, Œuvres complètes, op. cit., p. 124.***

[486] *Ibid.,* pp. 112 et 113.

[487] Béatrice DIDIER, *L'Ecriture-Femme*, *op. cit.*, p. 60.

[488] Daniel MARTIN, *Signe(s) d'Amante, op. cit.,* p. 160.

Copyright ALONSO Béatrice et Université Lumière - Lyon 2 - 2005.Ce document est protégé

plus qu'une illusion évanescente… » [489] . C'est à partir des *Héroïdes* que s'est construite l'histoire légendaire de la lesbienne, Sappho, texte sous la parenté duquel se placent les vers de Labé dès la première élégie. Le poids de Sappho pèse lourd sur la tradition lyrique, d'autant plus lorsque c'est une femme qui écrit car en effet les tenants du postulat de l'« écriture féminine » font systématiquement référence à la poète de Mytilène pour revendiquer l'oralitude du style « féminin », sans imaginer que, dans l'Antiquité, rares étaient les poètes qui composaient des poèmes devant être lus. Elles et ils étaient les héritier-e-s d'une tradition orale très forte, où le poème était un chant, où Orphée dominait les esprits, où la lyre était avant tout un instrument de musique. Les vocatifs sont aussi importants dans le *Débat* (« O meschante et traytresse ! O noire journee ! O moy trop credule ! » [490]) que dans l'expression lyrique des *Elégies* et des *Sonnets*. D'une part, on lisait ou chantait tout haut tout ce qui était composé, qu'on soit un homme ou une femme. D'autre part, le caractère sacré des vers sapphiques (prières à Aphrodite) explique l'inspiration incantatoire qu'ils contiennent. Ce n'est pas parce qu'elle racontait sa vie que Sappho est demeurée dans l'histoire des Lettres, mais parce que sa poésie lyrique est riche, inventive, puissante. La légende de son amour pour Phaon et de son suicide, racontée par Ovide, a fait d'elle une figure mythique de l'amour désespéré : c'est un topos dont se servira Labé dans la construction de son propre mythe auctorial, d'autant plus que Pétrarque et Boccace ont évoqué en des termes flatteurs la poète lesbienne.

Si Labé n'a pas directement lu le texte sapphique, elle en connaît sans doute en substance la teneur, et sait le mythe par l'intermédiaire de Catulle et d'Ovide. A Bâle, lorsque paraît, en août 1554, le traité *Du Sublime* de Longin, est insérée dans son édition *princeps* la fameuse *Ode à l'Aimée.* L'édition de Catulle procurée par Marc-Antoine Muret en 1554, à Venise, chez Paul Manuce, fait figurer pour la première fois côte à côte le poème du poète latin et sa source, celui de Sappho. On peut par ailleurs affirmer qu'elle connaît les *Héroïdes* d'Ovide qui font de la poète de Lesbos un personnage, voire une légende [491] . C'est à la définition du lyrisme pour la poétique renaissante que nous touchons là. Nathalie Dauvois explique que : « Lyrisme et subjectivité tendent aujourd'hui à être confondus, l'une définissant l'autre… » [492] . Or, à l'aube de la Renaissance, « plus un poème est subjectif, au sens moderne du terme, c'est-à-dire plus il exprime une subjectivité individuelle et particulière, moins il est lyrique. Dans la poésie lyrique le *je* est une *pure instance d'énonciation* » [493] . La notion même d'individu ou de personne n'a rien à voir avec notre conception moderne de l'être. Et pourtant, Labé, si elle joue avec les instances énonciatives lyriques, fait référence, par l'intermédiaire des vers de l'élégie I, à

[489] *Ibid.,* p. 161.

[490] Louise LABÉ, *Œuvres complètes*, *op. cit.,* p. 55.

[491] Je renvoie pour cela à l'ouvrage de Madeleine LAZARD, *Louise Labé, op. cit.,* pp. 114 à 116, qui souligne l'importance pour Labé de cette référence non seulement à Sappho, mais aussi à Catulle et Ovide.

[492] Nathalie DAUVOIS, *Le Sujet lyrique à la Renaissance, op. cit.,* p. 5.

[493] *Ibid.* : les mots en italique sont une citation de D. Montet-Clavie, *Le Sujet Lyrique,* TER, 1983.

 Copyright ALONSO Béatrice et Université Lumière - Lyon 2 - 2005.Ce document est protégé

toute la tradition lyrique renaissante, celle de Sappho, de Catulle et d'Ovide, en affirmant sa connaissance des grecs et des latins aux yeux de ses lecteurs.

Le *je* lyrique n'est en rien autobiographique dans la *canso* car c'est un sujet abstrait et universel qui, lorsqu'il dit « je t'aime » répète inlassablement « je chante ». Le sujet lyrique « est indissociable du chant qui le promeut. C'est le chant, le lien à la musique qui définit le lyrisme et ce depuis l'Antiquité » [494] , celui de Sappho, d'Ovide, de Virgile…

O dous archet, adouci moy la voix, Qui pourroit fendre et aigrir quelquefois… [495]

La poésie de la fin du XVème siècle et de la première moitié du XVIème siècle est d'abord définie par sa forme (voir Pierre Fabri en 1521, Thomas Sébillet en 1548 et Du Bellay en 1549 [496]). C'est une poésie où s'exprime le plus souvent un *je* mais entièrement confondu avec sa virtuosité lyrique. La première personne du singulier y exprime alors la conscience collective. On peut dire que « l'expression d'une subjectivité non plus abstraite mais singulière ne commencerait qu'avec Marot » [497] . Mais Marot, tout comme Labé, n'est pas en rupture complète avec la poésie médiévale : il sait ce que les grands poètes italiens doivent à la *canso* provençale et ce qu'il doit lui-même à toute cette tradition. Clément Marot a durablement influencé les *Euvres* de Labé, ce que relève Daniel Martin notamment en y consacrant une partie de son travail [498] . Marot est passé par Lyon, cela ne fait nul doute et Daniel Martin comme Madeleine Lazard soulignent cette évidence. Il a rencontré Rabelais mais aussi préparé, avec l'aide de Dolet, la première édition de ses œuvres de 1538. S'il écrit un poème, sans doute à Lyon, contenant l'expression « louez moy Loyse » [499] , rien ne peut déterminer qu'il s'agit bien de Labé. « S'il y a complicité ou affinité entre Marot et Louise Labé, elle passe plus sûrement par le détour des *Comptes amoureux* de Jeanne Flore : on sait que sous ce nom se dissimule sans doute un cercle docte… Marot prit-il part à l'entreprise ? Rien n'est moins sûr, mais la silhouette de Marot se profile en toile de fond des *Comptes amoureux* » [500] et Louise Labé a sans doute été

494 Nathalie DAUVOIS, *Le Sujet lyrique à la Renaissance, op. cit.,* p. 5.

495 Louise LABÉ, Œuvres complètes, op. cit., élégie I, vers 17 et 18, p. 107.

496 Pour Fabri et Sébillet, voir les *Traités de poétique et de rhétorique de la Renaissance, op.cit* ; pour Du Bellay, voir sa *Deffense et Illustration de la Langue Françoise* in Joachim DU BELLAY, *Les Regrets, op. cit.*

497 Nathalie DAUVOIS, *Le Sujet Lyrique à la Renaissance, op. cit.,* p. 12.

498 Daniel MARTIN, *Signe(s) d'Amante, op. cit.,* pp. 167 à 179 dans une mise en évidence de la réécriture à la fois marotique et ovidienne des *Elégies* de Labé.

499 *Ibid.,* p. 168. Daniel MARTIN fait référence à l'édition de Marot fait par G. DEFAUX, et notamment à sa notice qui date ces mots de 1541.

500 *Ibid.,* p. 168. MARTIN fait ici référence aux travaux de Gabriel André PÉROUSE sur Jeanne Flore : *Nouvelles françaises du XVIème siècle. Images de la vie du temps,* Genève, Droz, 1977, pp. 82-99 et *Comptes amoureux par Madame Jeanne Flore*, édités par le Centre Lyonnais d'Etude de l'Humanisme sous la direction de Gabriel André PÉROUSE, Paris et Lyon, CNRS et Presses Universitaires de Lyon, 1980, notice pp. 21-25.

en vertu de la loi du droit d'auteur.

marquée par le monde poétique de Jeanne Flore avec lequel sa propre poésie renoue [501] . L'influence marotique est très présente dans la production des *Euvres*.« L'horizon avoué du texte dans les élégies I et III est le futur de la rencontre avec les dames lectrices. Paradoxalement, ces deux élégies accordent une large place au récit de l'événement désormais lointain qu'est l'*innamoramento.* Dans l'élégie III, en particulier, ce récit occupe en position centrale près de la moitié du texte (vers 29 à 72, soit 44 vers sur 104). Or, ce long passage est en partie inspiré du *Temple de Cupido* : la présence d'un vers littéralement emprunté au poème de Marot en est la marque volontaire et ostensible » [502] , souligne Daniel Martin, à la suite de Koczorowski [503] et O'Connor [504] . Il s'agit pour le poète de mettre en scène un *je* fictif, comme celui des *Héroïdes* d'Ovide, « dont l'émule la plus remarquable est la Maguelonne de l'épître marotique » [505] . L'intertexte marotique compte pour notre compréhension du terreau poétique labéen mais aussi pour sa référence directe à la tradition ovidienne. La pratique du genre élégiaque inscrit sans aucun doute d'emblée Labé dans l'intertexte ovidien. « La naissance de l'élégie dans la poésie française est en effet consécutive à la première traduction des *Héroïdes* par Octovien de Saint-Gelais. Tandis que l'ouvrage d'Ovide ne cessait de gagner en popularité tout au long du siècle, Marot imposait l'élégie » [506] . Labé suit cette double tradition ovido-marotique en décidant d'écrire des *Elégies* : cette forme poétique permet la mise en texte d'un *je* qui « renvoie au personnage d'un auteur », et non à l'auteure elle-même, « qui joue lui aussi, parfois à l'intérieur même d'un poème, (…) plusieurs rôles » [507] . Si l'élégie II contient de très nombreuses références au texte ovidien, c'est sans doute la relation ambiguë, jouant à plein dans le texte d'Ovide, qui existe entre la *persona* d'amante poète et un personnage historique auquel elle réfère sans totalement coïncider avec lui, qui nous semble le plus pertinent dans la problématique labéenne. Cette ambiguïté se retrouve, dans une certaine mesure, dans les *Euvres* de Labé, ambiguïté que renforce le caractère autoréférentiel de l'élégie II. Le lecteur, par l'évocation des « gens d'esprit », est renvoyé aux *Escriz* réunis à la fin du volume des *Euvres.* De plus, la tradition ovidienne des *Euvres* n'est pas seulement saphique mais aussi orphique :

Quand j'aperçoy ton blond chef couronné D'un laurier verd, faire un Lut si bien

[501] Voir article de Gabriel André PÉROUSE, «Louise Labé, Claude de Taillemont et le monde poétique de Jeanne Flore », pp. 79-90, in *Louise Labé 2005, op. cit.,* article publié pour la première fois dans Guy Demerson (dir.), *Louise Labé, les Voix du Lyrisme,* pp. 35 à 52.

[502] Daniel MARTIN, *Signe(s) d'Amante, op. cit.,* p. 169.

[503] Stanislas Piotr KOCZOROWSKI, *Louise Labé, étude littéraire*, Paris, Champion, 1925, p. 47.

[504] Dorothy O'CONNOR, *Louise Labé, op. cit.,* p. 140.

[505] Nathalie DAUVOIS, *Le Sujet Lyrique à la Renaissance, op. cit.,* p. 14.

[506] Daniel MARTIN, *Signe(s) d'Amante, op. cit.,* pp. 174 et 175.

[507] *Ibid.,* p. 15.

en vertu de la loi du droit d'auteur.

pleindre, Que tu pourrois à te suivre contreindre Arbres et rocs…

François Rigolot souligne la place de choix que Labé donne à Orphée [508]. Le chantre de Thrace est l'incarnation mythique de la lyrique renaissante car sa poésie procède de l'incantation. Il est intéressant de noter que l'auteure fait apparaître, à quatre reprises, dans son œuvre en prose, la légende orphique, comme si la présence d'Orphée influait, quasi par magie, sur la perception poétique que l'auteure veut donner de sa prose. Comme le dit Apollon, être poète c'est être amoureux – et surtout amoureux de la poésie d'amour – : « Le plus grand plaisir qui soit après amour, c'est d'en parler » [509]. Cependant c'est un Orphée problématique qui occupe le *Débat*. Celui évoqué par Mercure [510] est identifié aux femmes, les folles d'amour, celles capables de se retirer « jusques aus Enfers, pour essaier si elles pourront, comme jadis Orphee, revoquer leur amours perdues ». On distingue clairement ici une référence à *l'Epistre dédicatoire* – dans l'évocation de celles qui veulent tenter, par l'écriture, de retrouver ce qui fut perdu – mais aussi à la *persona* d'amante du *canzoniere* qui se retrouvera ensuite précisément mise en scène dans cette posture. Si l'Orphée apollinien est civilisateur, l'Orphée mercurien est poète avant tout. Il n'hésite pas à descendre aux Enfers chercher Eurydice et sublime son double échec en chantant mieux encore qu'avant d'être profondément blessé d'amour. Pour une poète, il est tentant de glisser une comparaison implicite entre soi et cet Orphée. Pour une auteure, il convient aussi qu'Orphée soit celui qui parvient à « destourner les hommes barbares de leur acoutumee cruauté » [511]. La double posture, apollinienne et mercurienne se justifie dans l'ensemble architecturé que sont les *Euvres*. « Tout se passe comme si, sous le masque de Mercure (…) le nouveau poète féminin revendiquait le droit de s'assimiler à la grande figure du *poeta vates* légendaire. Comme le mythe antique n'avait pas donné de voix à Eurydice, Louise Labé allait oser s'identifier au modèle masculin dont le chant amoureux avait seul valeur d'exemple » [512]. Rigolot voit dans l'appropriation du mythe orphique par la poète une mise au féminin du lyrisme, puisque Orphée porte dans son nom la marque du féminin grammatical. Il nous semble que cette présence volontaire et affichée du féminin est de l'ordre d'une problématique féministe, récupération féministe du masculin orphique au profit des femmes qui écrivent (tout comme l'utilisation des références à Sappho). Il est intéressant de noter que dans son ouvrage généraliste sur la poésie de la Renaissance, Rigolot revient sur le modèle orphique et la prolifération du mythe dans l'ensemble de la production française du XVIème siècle : « Figure mythique de tous les temps, le chantre de Thrace devait connaître une fortune particulièrement riche au XVIème siècle (…) Emblème du syncrétisme philosophique et politique d'un nouvel âge d'or, le musicien de Thrace est à

[508] François RIGOLOT, *Louise Labé lyonnaise ou la Renaissance au féminin, op. cit.*, p. 254 ; et l'article « Orphée aux mains des femmes – l'exemple de Louise Labé à la Renaissance » in *Versants, 24,* 1993.

[509] Louise LABÉ, *Œuvres complètes*, *op. cit.,* p. 76.

[510] *Ibid.,* p. 98.

[511] *Ibid.,* p. 69.

[512] François RIGOLOT, *Louise Labé lyonnaise ou la Renaissance au féminin, op. cit.,* p. 255.

Copyright ALONSO Béatrice et Université Lumière - Lyon 2 - 2005.Ce document est protégé

la fois un prêtre et un prophète, sa parole *jaillit comme une incantation individuelle…* » [513] . Orphée intéresse l'ensemble des poètes renaissants car il est un musicien et un enthousiaste dans le premier sens du terme, et c'est dans cette perspective qu'il figure comme personnage de première importance dans les *Euvres*.Chez Pétrarque, dans son *Canzoniere* [514] , comme chez Ronsard dans ses *Amours* [515] , les poètes mettent en scène un *je* amoureux et chantant, le *je* lyrique, sorte de « héros pathétique au sens propre » [516] . Ce schéma peut très bien s'appliquer à Labé, et notamment à sa troisième élégie. On peut dire que « ce qui caractérise la poésie lyrique, c'est donc moins une vocation épidictique ou expressive, ou une thématique, qu'un mode d'énonciation, une adresse lyrique susceptible de plusieurs modalités » [517] . Orphée, donc ! « Ne pouvant et ne voulant être la muette Eurydice de la tradition, elle assumera elle-même le rôle du poète qui l'a chantée ; elle deviendra le double d'Orphée… » [518] . D'où la relecture conjointe que l'on peut faire des vers 55 à 70 de la seconde élégie et du sonnet X, vers 9 et 11 :

Tant de vertus qui te font estre aymé, Qui de chacun te font estre estimé, Ne te pourroient aussi bien faire aymer ?

De qui parle l'auteure ? L'emploi du participe passé au masculin atteste grammaticalement qu'il s'agit d'un destinataire masculin. Cette renommée que le *je* lyrique accorde à un *tu* masculin au sonnet X trouve un écho, cette fois au féminin, dans la seconde élégie :

Non seulement en France suis flatee, Et beaucoup plus, que ne veus, exaltee.

L'adresse lyrique et l'exaltation orphique, dont l'Amour est l'épicentre et le but, permettent la conjugaison grammaticale et sociale du masculin et du féminin, la mise sur un pied d'égalité des deux sexes, traditionnellement voués, pourtant, à des rôles différenciés.

Le sujet lyrique des *Euvres* ne peut être considéré comme l'expression d'un *moi* autobiographique par un *je* purement auctorial. Il suffit de reprendre pas à pas cette troisième élégie dont se servent nombre de critiques pour conforter leur méthode, biographique et différencialiste, qui retrace le parcours d'une femme lyonnaise (telle qu'elle est présentée et nommée au vers 47), personnage que Labé modèle pour bâtir son propre mythe, de la formation adolescente (vers 30 à 42) :

Lors qu'exerçoi mon corps et mon esprit…

jusqu'à la reconnaissance adulte de la seconde élégie (vers 61 à 80) :

[513] François RIGOLOT, *Poésie et Renaissance*, *op. cit.,* p. 30, citant François ROUGET, *L'Apothéose d'Orphée,* Genève, Droz, 1994, p. 41.

[514] PÉTRARQUE, *Canzoniere,* édition bilingue de Pierre BLANC, Classiques Garnier-Bordas, Paris, 1988.

[515] Pierre de RONSARD, *Les Amours*. GF-Flammarion, Paris, 1981.

[516] Nathalie DAUVOIS, *Le Sujet Lyrique à la Renaissance*, *op. cit.,* p. 21.

[517] *Ibid.*

[518] François RIGOLOT, *Louise Labé lyonnaise ou la Renaissance au féminin, op. cit.,* p. 268.

 Copyright ALONSO Béatrice et Université Lumière - Lyon 2 - 2005.Ce document est protégé

Non seulement en France suis flatee Et beaucoup plus, que ne veus, exaltee…

Aveu de fausse modestie, *captatio* maîtrisée qui séduit le lecteur, Labé affirme qu'elle est, corps et âme, une *parfaicte amie*, et même un peu plus, accomplie jusque dans sa capacité à écrire en étant reconnue, louée (*Escriz*). Ce *je* féminin parle, écrit, plait. Dans le texte d'Héroët [519] , c'est précisément une femme qui s'exprime au *je,* ce qu'on perçoit très rapidement et qu'entérine le vers 49, alors que l'auteur est un homme. Le discours est en vers, et les problématiques relativement semblables à celles évoquées par les élégies labéennes. Evoquant son « amy », le *je* féminin du texte d'Héroët s'exclame :

Ie l'ay aimé, ie l'ayme et l'aymeray… [520]

Le propos poétique peut-il être autobiographique quand tout le cheminement poétique s'inscrit dans une topique du temps et quand tout ce qui est dit est invérifiable ? Peut-on croire, après l'exemple de *La Parfaicte amye,* que le sexe d'un-e- auteur-e- se reconnaît dans la manière dont il écrit ?

« La poésie de la Renaissance cherche en effet à étendre la palette expressive du sujet lyrique jusqu'au point où il devient l'objet d'une représentation » [521] . Nous pouvons retrouver la marque de cette représentation du sujet dans la diversité réfléchie du recueil labéen, diversité de formes, de tons, d'adresses. Trois élégies et vingt-quatre sonnets suivent un débat philosophique et une épître dédicatoire aux accents de manifeste féministe : où Labé s'exprime-t-elle directement ? Certes pas dans les œuvres purement lyriques, ni dans le débat philosophique qui nécessite distance et recul de l'auteur. L'importance stratégique de l'épître, discours liminaire des *Euvres,* interroge la place que Labé, en tant qu'auteure, veut donner à sa personne. C'est probablement le dernier texte écrit avant l'impression du volume, le 24 juillet 1555. Labé ne sacrifie pas seulement avec ce texte à une pratique éditoriale très en vogue dans les années 1550 mais le conçoit « en pleine connaissance de la forme finale du recueil et des desseins qui ont présidé aux divers stades de son élaboration », nous dit Daniel Martin [522] . Il s'agit non seulement de la pièce ultime façonnée par Labé « en vue de couronner son ouvrage », mais aussi de « l'élément qui en fixe définitivement les contours, l'architecture, le sens. Louise Labé avait parfaitement conscience de l'importance stratégique de ce texte » [523] . La diversité des formes d'expression choisies dans l'ensemble des *Euvres,* sert Labé. Elle prouve ainsi son talent d'auteure. Cela conforte ce qu'elle dit dans l'*Epistre* [524] : « Estant le tems

[519] Antoine HÉROËT, *La Parfaicte Amye,* in *Opuscules d'Amour, par Héröet, La Borderie et autres divins poëtes,* Lyon, Jean de Tournes, 1547.

[520] Ibid., p. 5.

[521] Nathalie DAUVOIS, *Le Sujet Lyrique à la Renaissance*, *op. cit.,* p. 31.

[522] Daniel MARTIN, *Signe(s) d'Amante, op. cit.,* p. 27. Le critique fait par ailleurs référence dans cette page aux travaux de François RIGOLOT et de Kirk D. READ, « Discours liminaire et identité littéraire » dans *Versants*, n°15, 1989, pp. 75-98.

[523] *Ibid.*

[524] Louise LABÉ, *Œuvres complètes*, *op. cit.,* p. 41.

en vertu de la loi du droit d'auteur.

venu, Madamoiselle, que les severes loix des hommes n'empeschent plus les femmes de s'appliquer aus sciences et disciplines (…) de pouvoir metre ses concepcions par escrit, le faire songneusement et non dédaigner la gloire, et s'en parer plustot que de chaines, aneaus et somptueus habits… ». Justification du recueil qui suit, *captatio* subtile du lecteur, affirmation d'un *je* féministe non pas individuel mais collectif, l'*Epistre* met déjà en scène un sujet qui n'est plus l'auteur, mais la figure de sa parole poétique et politique : elle se met en scène dans la gloire, ou la honte, qu'elle peut attendre de son œuvre, et dans l'implication collective d'une revendication de droits pour toutes les femmes. Il s'agit en effet, comme le souligne Martin, à la fois de défendre les droits des femmes mais sans pour autant agresser les lecteurs. C'est pourquoi les corrections établies entre la version de 1555 et celle de 1556 mettent en évidence l'effacement de termes un peu trop « belliqueux », ceux-là mêmes que Labé a maintenu par la suite dans les *Elégies* : le verbe « armer » est changé en « animer », « pour ne pas donner à l'encouragement féministe un caractère choquant, difficilement acceptable pour la majorité des lecteurs de l'époque : mieux valait ne pas commettre par une formulation excessive l'accueil réservé à l'audace des idées » [525]. Le fait que Labé s'affiche en tant que femme écrivant à la première personne ne doit en rien nous faire oublier le contexte de cette *Epistre* : les *Euvres,* comme ensemble littéraire, sont variées et signées à plusieurs reprises, de manière insistante, de ces trois mots cinglants *Louise Labé, Lionnoise.* Labé « a retouché son texte parce qu'elle avait pleinement conscience de la vocation fondamentale du texte préfaciel » [526], à savoir à la fois informer sur la teneur du texte qui suit la préface et séduire le lecteur, le convaincre de continuer sa lecture. « La *captatio benevolentiae* proprement dite recourt à une véritable rhétorique de la personne auctoriale ou locutrice. Pour créer chez autrui l'attrait dont elle espère tirer profit, il s'agira pour elle de se rendre aimable, et la voie royale de cette conquête est la modestie » [527], explique Arnaud Tripet. Labé se sert de son épître pour se dédouaner de toute honte, affirmer sa gloire par la fausse modestie, posture incroyable de timidité toute « féminine », et pour servir ses desseins féministes.

Lire la production labéenne comme une histoire à la première personne, autobiographie fictionnelle d'un être féminin, fait oublier la teneur contextuelle du recueil, son imbrication dans la topique renaissante. Nathalie Dauvois souligne que « la composition du recueil lyrique isole et relie à la fois chaque pièce, multiplie les facettes du sujet. Les recueils lyriques ne nous racontent pas exactement des histoires mais empruntent aux histoires, mythiques (…), romanesques (…) en en déplaçant, décalant les enjeux et la linéarité, justement par l'emploi de la première personne » [528]. On pourrait imaginer, comme le fait Dauvois, que « la subjectivité lyrique se définit à la frontière des styles, haut, moyen et bas, d'un recueil à l'autre, à l'intérieur d'un même recueil… » [529], et

[525] Daniel MARTIN, *Signe(s) d'Amante, op. cit.,* p. 28.

[526] *Ibid.,* p. 30.

[527] Arnaud TRIPET, *Montaigne et l'art du prologue au XVIème siècle,* Paris, Champion, 1992.

[528] Nathalie DAUVOIS, *Le Sujet Lyrique à la Renaissance*, *op. cit.,* p. 40.

en vertu de la loi du droit d'auteur.

cela correspondrait presque exactement à la définition de l'expression labéenne du *je* labéen versifié. « Le *je* lyrique émerge précisément au moment où il s'agit moins de persuader que de seulement émouvoir… » [530] :

Et quand je suis quasi toute cassee Et que me suis mise en mon lit lassee Crier me faut mon mal toute la nuit… [531]

« … de raconter que de représenter et de représenter que d'exprimer, au seuil du discursif, du narratif au descriptif » [532] :

Ne permets point que de Mort face espreuve, Et plus que toy pitoyable la treuve : Mais si tu veus que j'ayme jusqu'au bout, Fay que celui que j'estime mon tout, Qui seul me peut faire plorer et rire, Et pour lequel si souvent je soupire, Sente en ses os, en son sang, en son ame, Ou plus ardente, ou bien egale flame. [533]

Mise en scène de la subjectivité, soutenue par l'utilisation de l'allégorie, de l'accumulation allitérative (*sente, ses os, son sang, son…*), de l'enchaînement rythmique (trois propositions puis deux, dans les deux derniers vers cités), cette troisième élégie labéenne est un exemple de maîtrise des topiques lyriques renaissantes (jeu des antithèses : *plorer et rire*, mythe de l'Eros-Thanatos, adresse au *tu*, plainte du *soupire*), revitalisées par une auteure sûre des échos qu'elle tisse dans son recueil (*ou plus ardente, ou bien egale flame* fait songer au « en science et vertu passer ou egaler les hommes »).

Le *je* lyrique se définit en se comparant, aux héroïnes mythiques, tragiques, romanesques : Sappho (dans la première élégie [534]), Medee, Bradamante, Marphise. L'expression subjective labéenne se dit à la frontière des genres, voire dans leur affinité, l'épique côtoyant le lyrique, sorte de réécriture d'un discours mythique, épique ou romanesque. L'élégie II reprend la référence de l'élégie I à la poète de Mytilène, lettre fictive qui se clôt sur une épitaphe topique des *Héroïdes* d'Ovide :

Cruel, cruel, qui te faisoit promettre Ton brief retour en ta premiere lettre… [535]

Cette élégie II est aussi une entreprise d'affirmation du *je* et du *nom*, même s'il n'est pas identifiable, affirmation que reprendront les *Escriz* et notamment l'*Ode grecque* [536] :

Non seulement en France suis flatee, Et, beaucoup plus que ne veus, exaltee… [537]

Tout se répond dans ce recueil des *Euvres* à la construction si précise, pour que Louise

529 *Ibid.,* p. 42.

530 *Ibid.*

531 Louise LABÉ, Œuvres complètes, sonnet V, dernier tercet, op. cit., p. 124.

532 Nathalie DAUVOIS, *Le Sujet Lyrique à la Renaissance*, *op. cit.,* p. 44.

533 Louise LABÉ, Œuvres complètes, troisième élégie, vers 95 à 102, op. cit., p. 118.

534 *Ibid.,* pp. 107 à 110.

535 Ibid., p. 111.

536 *Ibid.,* p. 142.

Copyright ALONSO Béatrice et Université Lumière - Lyon 2 - 2005.Ce document est protégé

Labé, *Belle à soy,* impose son nom et sa ville aux yeux des lecteurs, au-delà des frontières du lyonnais, du XVIème siècle et de l'espace textuel, devenant, de sa volonté même, un personnage légendaire, à l'identique de Sappho : « sous la plume d'Ovide, Sappho peut légitimement revendiquer la gloire liée à son nom » [538] affirme Martin. Labé fait de même, bâtissant sur et autour de son nom un mythe labéen : « A l'exemple de la Sappho ovidienne, l'amante se targue dans l'élégie II d'une renommée qui ne connaît plus de frontière (…). Prenant soin de circonscrire l'ère géographique sur laquelle s'étend cette renommée, elle lui donne tout le poids de l'effet de réel, lié à l'évocation d'un référent concret ».

Le *je* lyrique labéen se sert d'un discours anecdotique fictionnel, tissu d'effets de réel, pour forger son mythe. Visible dans l'utilisation polyphonique des discours, comme dans le *Débat de Folie et d'amour*, mais aussi dans le dialogue systématique des élégies et des sonnets, des élégies et des *Escriz,* la subjectivité lyrique nécessite l'adresse, sans jamais être un monologue introspectif : adresse à Clémence de Bourges, adresse aux dames lyonnaises, adresse à l'amour perdu, adresse aux divinités (dans le *Débat,* tout le discours est un dialogue d'ordre théâtral). L'élégie surtout, empruntée de Marot et d'Ovide, suppose un destinataire. La première s'adresse aux dames, la seconde à l'amour enfui, la troisième aux dames, comme si l'expression subjective ne pouvait en aucun cas n'être que personnelle mais supposait une conscience collective, le *je* lyrique pouvant en ce cas servir d'exemple et modèle à l'ensemble d'une communauté politique. Réduire la portée des œuvres écrites par des femmes, comme le fait la critique essentialiste et parfois certaines auteures, à des récits autobiographiques et anecdotiques, permet de les écarter de l'humain, de l'universel, du politique : c'est en faire des œuvres finalement mineures, petites musiques de chambre, sans portée sociale, des œuvres qui ne menacent en rien l'ordre patriarcal.

B- L'écriture du « dedans »

Hélène Cixous et Xavière Gauthier définissent l' « écriture féminine » comme une écriture du *Dedans* [539] *.* C'est la proximité des femmes avec leur corps et l'intérieur de leur corps qui peut définir, selon la critique essentialiste, leur rapport à l'écriture et à la production littéraire. Pourtant, comme le relève Michèle Le Doeuff [540] : « on se plaît à détailler les différences cognitives supposées exister entre femmes et hommes, sans opérer jamais le retour critique minimal qui s'imposerait : comment connaissons-nous ces différences et les *connaissons*-nous ? ». Didier pose comme présupposé à sa réflexion linguistique l'hypothèse de l'existence d'une « nature » féminine, non prouvée scientifiquement. Elle développe ce présupposé en affirmant qu'il existe des « traits communs » aux œuvres écrites par des femmes, basés sur un « conflit entre un désir d'écrire, souvent (…) violent

[537] ***Ibid., p. 112.***

[538] Daniel MARTIN, *Signe(s) d'Amante, op. cit.,* p. 177.

[539] Hélène CIXOUS, *Dedans, op. cit.*

[540] Michèle LE DOEUFF, *Le Sexe du Savoir, op. cit.,* p. 33.

 Copyright ALONSO Béatrice et Université Lumière - Lyon 2 - 2005.Ce document est protégé

chez la femme, et une société qui manifeste à l'égard de ce désir, soit une hostilité systématique, soit cette forme atténuée, mais peut-être plus perfide encore, qu'est l'ironie ou la dépréciation » [541] . Il est étrange de constater cependant que la Renaissance laisse quelque place aux publications d'auteures, dont les noms nous sont aujourd'hui encore connus, de Pernette du Guillet à Marie de Gournay, d'Hélisenne de Crenne à Marguerite de Navarre, sans omettre les Italiennes, Colonna, Stampa, Gambara, Franco. Jean Delumeau estime qu' « il y eut plus de femmes cultivées au XVIème siècle qu'à nulle autre époque antérieure […]. Si on nous décrit, au début du XVIème siècle, un pays où l'on donne la même instruction aux enfants des deux sexes, ce pays est imaginaire et s'appelle *Utopie.* Mais la preuve était déjà faite que des femmes d'élite, dont on avait orné l'esprit dans le milieu familial, pouvaient être aussi instruites et posséder autant de sens artistique que les hommes […]. Divers témoignages nous assurent qu'une élite féminine avait maintenant accès à la culture » [542] . Labé obtient un *Privilège du Roy* daté du treize mars 1554 a.s, pour cinq années consécutives. Le caractère très administratif de ce texte nuance sa portée symbolique mais il nous faut admettre l'exploitation très perspicace de ce *Privilège* dans l'économie du volume des *Euvres.* Peut-on estimer que la production labéenne soit une « écriture du dedans » alors qu'elle est tournée vers la reconnaissance de tous par l'intermédiaire d'un *Privilège* demandé en son nom propre ? Reprenant l'hypothèse émise par Virginia Woolf dans *Une Chambre à soi* [543] *,* Béatrice Didier explique qu'il est nécessaire à toute femme de posséder un lieu clos pour pouvoir écrire, sorte de traduction dans l'espace de cette impossibilité d'ordre existentiel. C'est ce que l'on pourrait lire dans les vers de Labé, au sonnet V [544] , dans l'évocation du « lit » :

Et quand je suis quasi toute cassee, Et que me suis mise en mon lit lassee…

reprise au sonnet IX [545] :

Tout aussi tot que je commence à prendre Dens le mol lit le repos desiré…

Il convient cependant d'adjoindre à ces deux vers les suivants :

Mon triste esprit hors de moy retiré S'en va vers toy incontinent se rendre…

La confusion de Béatrice Didier est d'ordre « biographique ». Elle identifie Virginia Woolf à ses héroïnes. Cependant, Virginia Woolf et Louise Labé n'ont pas choisi une vie de recluses. Le lieu « à soi » est nécessaire pour créer, il n'est pas consubstantiel à la condition « féminine ». La *persona* d'amante mise en scène par Labé sort, ne reste pas au lit, même si c'est métaphoriquement, elle part, s'en va, n'est pas celle qui attend mais celle qui parcourt *l'espesseur d'un bois* au sonnet XIX [546] , celle qui fuit *la vile, temples et*

[541] Béatrice DIDIER, *L'Ecriture Femme*, *op. cit.,* p. 11.

[542] Jean DELUMEAU, *La Civilisation de la Renaissance (l'éducation, la femme et l'humanisme)*. Paris, Arthaud, 1967, p. 435 et suivantes. Voir aussi Evelyne BERRIOT-SALVADORE, *Les Femmes dans la Société Française de la Renaissance*. Genève, Droz, 1990.

[543] Virginia WOOLF, *Une Chambre à soi, op. cit.*

[544] Louise LABÉ, *Œuvres complètes*, *op. cit.,* p. 124.

[545] *Ibid.,* p. 125.

en vertu de la loi du droit d'auteur.

tous lieus. Elle ne se restreint jamais réellement au dedans, car si le sonnet IX est le sonnet du fantasme ou du « songe » au vers 11, peut-on cependant en conclure qu'il s'agit du sonnet du « dedans » ? Certes, le terme apparaît au vers 5, supposant un enfermement en soi, dans le lit, la chambre, la nuit, mais le déplacement a lieu : l'esprit se retire, « s'en va », se rend (remarquons d'ailleurs que les deux consonnes allitératives sont le « s » de la forme réfléchie et le « t » de la forme de seconde personne du singulier). Le *je* qui s'exprime dans les sonnets se limite à des lieux qui ont l'apparence d'une claustration : *espesseur*, fuite des lieux « habités »… mais relevons aussi qu'il s'agit pour le *je* lyrique du sonnet XVII [547] de :

… hors de moymesme vivre…

Confinées dans l'espace, les femmes qui écrivent le sont aussi dans le temps, selon Didier : « La femme ressent le temps de l'écriture comme un temps volé à l'homme et éventuellement à l'enfant (…) vocation de la voix, du chant, de la tradition orale qui a été assumée par les femmes (…) parce que pour l'enfant, fille ou garçon, la première voix est la voix maternelle… » [548] . Affirmer son « identité de femme » obligerait ainsi une auteure à plonger son écriture dans l'autobiographique retrouvant une forme d'« animalité » femelle, afin d'écrire « avec son sexe » (son *sexte* dit Cixous), d'où une plus grande présence du corps dans les œuvres de femmes, d'où une plus grande « oralitude ». Lorsque Didier affirme que « l'écriture féminine est une écriture du Dedans : l'intérieur du corps, l'intérieur de la maison. Ecriture du retour à ce Dedans, nostalgie de la Mère et de la mer » [549] , elle réinstaure la norme en identifiant les femmes dans leur diversité à leur rôle social de mère, le dedans étant celui du sexe, du ventre, de la maternité primitive. Or, nulle maternité dans les *Euvres* et au contraire une « saillie » récurrente, sortie de soi nécessaire à l'expression poétique (voir le sonnet XVIII [550] mais aussi l'*Epistre* qui fonde les *Euvres* comme une sortie « en publiq » [551]). Ouvrage pionnier en son temps, le travail de Didier n'est plus cependant recevable en ce qu'il ne permet pas de faire sortir les femmes, et notamment les femmes qui écrivent, du ghetto social forgé par les traditions. Elles sont condamnées, par celles et ceux-là mêmes qui voulaient les libérer, à rester chez elles, et à ne surtout pas s'impliquer dans la vie de la Cité, tissant et retissant le récit anecdotique de leurs amours enfuies. Etres « naturellement » apolitiques, elles ne pensent pas mais développent, par l'intermédiaire de leur corps, une sorte de rapport direct et instinctif aux choses. A lire l'*Epistre,* on ne peut que s'interroger sur l'application d'une telle théorie aux *Euvres* : « ne devons nous estre desdaignees pour compagnes

[546] *Ibid.,* p. 131.

[547] *Ibid.*

[548] Béatrice DIDIER, *L'Ecriture-Femme*, *op. cit.,* p. 17.

[549] *Ibid.,* p. 37.

[550] Louise LABÉ, *Œuvres complètes, op. cit.,* p. 131.

[551] *Ibid.,* p. 43.

en vertu de la loi du droit d'auteur.

tant es affaires domestiques que publiques, de ceus qui gouvernent et se font obéïr » [552] . Christine de Pizan, en 1405 (réédition en 1503, notamment), dans *Le Thrésor de la Cité des Dames* [553] concevait déjà la « différence » entre hommes et femmes non comme un fait « naturel » mais comme le résultat d'une éducation et de rôles différenciés dans la société. Même si elle faisait ce constat de manière tout à fait conventionnelle, elle trouvait une cause sociologique au « féminin », à l'existence du « féminin ». Louise Labé s'inscrit dans la même perspective lorsqu'elle écrit : « L'honneur que la science nous procurera sera entierement notre (…) je ne puis faire autre chose que prier les vertueuses Dames d'eslever un peu leurs esprits par-dessus leurs quenoilles et fuseaus » [554] .

. La « féminité » est pour *Le Rire de la Méduse* de Cixous, texte polémique publié dans *L'Arc (n°61)* en 1975, ontologique, une évidence « naturelle » due à la différence physiologique existant entre les hommes et les femmes. Le genre n'existe pas pour elle et les individus sont confondus avec leur sexe, déterminés par leur sexe, leur corps, et le biologique est la cause des différences de comportements en société. Toute thématique « féminine » est maternelle : « C'est tout entière qu'elle passe dans sa voix, c'est avec son corps qu'elle soutient vitalement la *logique* de son discours : sa *chair* dit *vrai*. Elle s'expose. En vérité, elle matérialise charnellement ce qu'elle pense, elle le signifie avec son corps. D'une certaine manière, elle *inscrit* ce qu'elle dit, parce qu'elle ne se refuse pas à la pulsion… » [555] . Les essentialistes érigent la maternité comme un instrument de domination des mâles par les femelles (quand il s'agit d'une instrumentalisation d'individus par d'autres individus pour se perpétuer). Maîtriser la maternité, de façon naturelle, semble permettre aux femmes d'être les véritables dominantes de l'espèce. « Dans la femme, il y a toujours plus ou moins de la mère qui répare et alimente, et résiste à une séparation… » [556] . Pour Cixous, une femme qui écrit est toujours une « femme enceinte », investie d'une puissance qui échappe aux mâles dominants (là où Bourdieu montrera qu'il s'agit d'une *Domination masculine*, c'est-à-dire sociologique), et produit des « sextes » : le néologisme résume à lui-seul l'hypothèse avancée par l'auteure-critique pour prouver l'existence de l' « écriture féminine » et d'une thématique qui n'appartiendrait « naturellement » qu'aux femmes.

Citant les ouvrages de Pic de la Mirandole, de Montaigne ou de Boaistuau, qui posent la question du statut de l'humain dans la création, et en particulier de son éventuelle supériorité sur l'animal, Gisèle Mathieu-Castellani [557] s'interroge sur la place laissée aux femmes dans l'organisation sociale. « A la Renaissance, il est en effet

[552] *Ibid.,* p. 42.

[553] Christine de PIZAN, *Le Thrésor de la cité des dames,* Paris, Lenoir, 1503 : édition consultée.

[554] *Ibid.,* pp. 41 et 42.

[555] Hélène CIXOUS, « Le Rire de la Méduse » in *L'Arc 61*, *op. cit.,* p. 41.

[556] *Ibid.*

[557] Pour toutes les citations de la page, voir Gisèle MATHIEU-CASTELLANI, *La Quenouille et la Lyre, op. cit.,* pp. 23 et 24.

Copyright ALONSO Béatrice et Université Lumière - Lyon 2 - 2005.Ce document est protégé

impossible de répondre à la question du statut et de la qualité du sexe féminin sans prendre en compte le cadre conceptuel qui organise la vision du monde… ». L'*Ordo Mundi* s'organise autour des rapports de sexes, entre le mâle et la femelle, entre l'homme et la femme (c'est-à-dire les genres associés abusivement aux sexes biologiques existant) : « la question de la différence sexuelle s'inscrit très précisément à l'intérieur du système qui organise le monde, ses quatre éléments, et ses quatre propriétés fondamentales selon un schéma différentiel ».

Eau Terre Feu Air

Humide Sec Chaud Chaud

Froid Froid Sec humide

La Théorie des Humeurs se calque sur ce raisonnement ontologique. C'est de cette pensée que va naître non pas la différence des sexes, qui est un fait biologique, mais la création différentielle de genres ; c'est en cela que la critique se trompe, en ne posant pas la confusion sexe/genre mais en définissant les individus par leur sexe : « La différence des sexes est l'exact reflet de cette structure. L'Homme est un composé de sec et de chaud, comme le feu et la flamme ; la femme un composé de froid et d'humide, comme l'eau…» [558] . Ce à quoi on peut ajouter : bas, gauche, intérieur, pour les femmes ; haut, droit, extérieur, pour les hommes. Mais pourquoi Mathieu-Castellani utilise-t-elle la majuscule pour *Homme* et la minuscule pour *femme* ?

La nécessaire conjugaison du mâle et de la femelle, du masculin et du féminin, du chaud et de l'humide, pour créer la vie et perpétuer l'espèce, vient conforter cette pensée archaïque. La *doxa* contemporaine relaie la pensée médiévale qui estime qu'une femme enceinte qui porte son fœtus en bas à gauche est enceinte d'une fille, le garçon se portant en haut, à droite. On imagine quelles couleuvres sont cachées dans des propos aussi apparemment innocents. Si les femmes sont, par définition, en bas, à gauche et dedans, elles doivent y rester. C'est sortir de leur sexe que de se piquer de politique, de philosophie, d'humour, de voyage, domaines réservés aux hommes. C'est un « réseau d'oppositions paradigmatiques entre le féminin et le masculin, que chaque sexe ne saurait bouleverser sans perdre son identité » [559] . La quenouille peut alors être perçue, et c'est ce que relève Mathieu-Castellani sans vraiment le contester, comme une représentation symbolique de La Femme, voire sa métonymie. La critique dénie à Labé la maîtrise rhétorique, la *captatio* et l'ironie lorsqu'elle prétend que son discours, manifestement féministe, de l'*Epistre Dedicatoire* est une « revendication modérée, où l'acceptation d'une *nature fragile* (…) rencontre une ambition modeste, celle d'*accompagner* les hommes dans l'exercice de leur pouvoir » [560] , là où nous lisons une subtile manipulation de l'auteure pour n'être point censurée, d'une part, et la marque de son goût pour l'ironie (sorte de moquerie de la « virilité »). Le terme de *nature fragile* ontologise une posture sociale. « En dépit des formules de politesse dictées par les lois du discours préfaciel, il

[558] *Ibid.,* p. 25.

[559] Gisèle MATHIEU-CASTELLANI, *La Quenouille et la Lyre, op. cit.,* p. 42.

[560] *Ibid.,* p. 40.

 Copyright ALONSO Béatrice et Université Lumière - Lyon 2 - 2005.Ce document est protégé

apparaît que la publication du volume des *Euvres* est ressentie par la poétesse comme un titre de gloire » nous dit Martin [561] . La *quenouille* est un labeur spécifiquement « féminin », une « occupation mulièbre ». Les femmes sont cantonnées à trois activités : écouter, pleurer, filer. « Aux oppositions du bas et du haut, de la terre et du ciel, du corps et de l'esprit, s'ajoutent ainsi les oppositions du dedans et du dehors, de la maison et de la société, du foyer et du *monde* ou de la cour » [562] . Selon Mathieu-Castellani, si le temps vécu est appréhendé autrement par la femme – ou par la polarité féminine de l'homme – c'est parce qu'il est en effet perceptible hors de l'événement, ressaisi par le désir ; ce temps est vécu par un corps qui structure à sa façon l'espace et la durée, par ce « corps féminin qui connaît le retour du cycle biologique, et se connaît dans ses métamorphoses. Un corps qui ne peut ignorer la perte, la dépense, et connaît aussi le retour, le recommencement » [563] . La « polarité féminine » serait soumise à un « cycle biologique » qu'elle invoque est une référence à la « nature » physiologique différente des femmes qui leur donnerait un autre rapport au temps. La critique prend en exemple le sonnet liminaire des *Euvres,* en italien et consacré à la figure mythique d'Ulysse [564] . Ulysse est « l'homme du retour, la figure emblématique du temps et de la patrie perdus et retrouvés », et ce sonnet met forcément en jeu les motifs de la perte et/ou de la dépense (perte et dépense qu'on retrouve dans le sujet même de tout c*anzoniere* pétrarquiste qui pourrait être considéré comme la réécriture du deuil orphique). Pourtant, le sonnet I des *Euvres* est d'abord une réécriture du motif ovidien de l'amour-poison et de l'amour-remède, au second quatrain notamment :

Che rimedio non v'è si tu n'el dai… [565]

Le *je* lyrique est frappé du venin d'un scorpion qui est en même temps le seul à pouvoir le guérir. Ulysse est au centre de ce texte : mythe du voyageur rusé, de celui qui erre, de celui qui vogue, mais aussi de celui qui réfléchit souvent avant d'agir, de celui qui a été puni pour avoir offensé les dieux, de celui qui ne vieillit pas. Labé utilise peut-être ce mythe, à l'ouverture de son recueil – thème qui sera repris dans le quatrième texte des *Escriz –,* pour signifier son « immortalité » littéraire, pour assurer sa gloire. Elle pourrait le faire aussi dans la première élégie en évoquant Sappho, et dans le *Débat* en citant les autorités littéraires reconnues de la Renaissance. Ulysse est en effet celui qui ne vieillit pas, celui que son voyage a préservé du temps :

Che mancar non potrà ch'i' non mi muoia.

C'est bien la mort qui est évoquée dans le dernier vers du sonnet liminaire, une mort à laquelle Ulysse a échappé bien des fois, une mort que la gloire littéraire permet en partie d'éviter : « pouvoir mettre ses concepcions par escrit, le faire songneusement et non

[561] Daniel MARTIN, *Signe(s) d'Amante, op. cit.,* p. 37.

[562] *Ibid.,* p. 43.

[563] *Ibid.,* p. 180.

[564] Louise LABÉ, *Œuvres complètes*, sonnet I, *op. cit.,* p. 121.

[565] ***Ibid.***

en vertu de la loi du droit d'auteur.

dédaigner la gloire… » [566] .

Cette « attente ardente », qui définirait selon Mathieu-Castellani et les critiques essentialistes, la thématique « féminine », la « féminitude », se signalerait donc par un « *tempo* féminin, à la fois discontinu et continu, régulièrement irrégulier, rythmé par les *plus jamais* et les *encore* » [567] : « Inscrit dans le corps féminin qui voit d'abord le cycle reprendre, mais qui fait aussi l'épreuve du début et de la fin d'un cycle, le temps de polarité féminine est rythmé par la répétition qui installe le continu dans le discontinu : plus sensible aux métamorphoses, plus avertie aussi des menaces, s'inquiétant de la disparition des cycles et redoutant le retour à l'inanimé, à l'inorganique, la moitié féminine de l'être vit dans le battement de deux temps » [568] . Ainsi, les femmes sont « naturellement » plus proches de la nuit (univers spatio-temporel des sorcières et des prostituées, ce que nous retrouvons dans le très misogyne ouvrage, *La Louenge des femmes,* « le naturel des femmes estoit figuré par la Lune, & en autres choses, & en ceste, Qu'elles se meussent, elles se dissimulent, & contraingnent en la veüe & presence de leurs maris : iceux absents elles prennent leur advantage, elles se donnent du bon temps : vaguent, trottent, deposent leur hypocrisie, & se declairent…» [569]). *La Quenouille et la lyre* affirme que [570] : « la femme » entretient sans doute « un rapport avec les grandes figures maternelles qui veillent dans l'univers » (Didier évoquait quant à elle le « retour féminin » à la « Mère-Nature »). La critique évoque alors le sonnet V [571] :

J'endure mal tant que le Soleil luit…

qui s'achève sur l'évocation de la nuit, temps privilégié d'expression de la plainte lyrique :

Crier me faut mon mal toute la nuit.

pour justifier son propos, mais en omettant le sonnet suivant [572] :

Deus ou trois fois bienheureus le retour De ce cler astre, et plus heureus encore Ce que son œil de regarder honore. Que celle là recevroit un bon jour, Qu'elle pourroit se vanter d'un bon tour Qui baiseroit le plus beau don de Flore, Le mieus sentant que jamais vid Aurore, Et y feroit sus ses levres sejour !

Le ton badin et exclamatif du sonnet laisse imaginer que la situation comble le *je* lyrique. Le sonnet IX [573] cite de nouveau le temps de la nuit dans le premier tercet. L'auteure

[566] *Ibid., Epistre Dedicatoire,* p. 41.

[567] Gisèle MATHIEU-CASTELLANI, *La Quenouille et la Lyre*, *op. cit.,* p. 181.

[568] *Ibid.,* pp. 184 et 185.

[569] *La Louenge des femmes, op. cit.,* p. 6.

[570] *Ibid.*

[571] Louise LABÉ, *Œuvres complètes, op. cit.,* p. 123.

[572] *Ibid.,* p. 124.

[573] *Ibid.,* p. 125.

en vertu de la loi du droit d'auteur.

mythifie le *tu* du sonnet X [574] sous les traits d'Apollon, mais aussi de Pétrarque ou d'Orphée, par la référence au « laurier » :

Quand j'aperçoy ton blond chef couronné D'un laurier verd…

Les « nocturnes de Louise Labé » qu'évoque Mathieu-Castellani omettent le caractère éminemment topique du propos, à la fois celui de la reprise ovidienne de la métaphore nocturne comme lieu et temps privilégiés de la plainte lyrique, et celui de la *primavera* (reverdie médiévale), symbole une fois encore de la Renaissance, au sonnet XV [575] :

Pour le retour du Soleil honorer…

Et le sonnet suivant [576] vient conforter cette idée, héritée de la topique humaniste, d'un temps nouveau, d'une renaissance, d'un nouveau jour :

Le beau jour vient, de lueur revétu…

Le mythe « féminin » associé à la Nuit est souvent celui de la chaste et cruelle Diane, évoquée à plusieurs reprises dans les sonnets, notamment le sonnet XIX [577] :

Diane estant en l'espesseur d'un bois…

Mais on ne peut considérer que ce soit cependant le seul mythe utilisé par Labé. Vénus aussi est évoquée dans les sonnets :

Clere Venus, qui erres par les Cieus…

au sonnet V [578] , et Apollon, Mercure, Jupiter et bien d'autres dans le *Débat* [579] . Les références à Vénus ou Apollon, motifs pour le moins solaires et diurnes, sont au moins au nombre de six dans les *Sonnets*. Il y a une volontaire égalité des mythes évoqués, égalité que souligne le sonnet XXII sans doute davantage qu'un autre :

Luisant Soleil, que tu es bien heureus De voir tousjours de t'Amie la face : Et toy, sa seur, qu'Endimion embrasse, Tant te repais de miel amoureus… [580]

La quête d'harmonie défendue dans ces vers, où soleil et lune se rejoignent, où *Mars voit Venus*, où finalement se lient ceux qu'on oppose généralement, contredit l'argument avancé d' « écriture féminine ». Les mots du bonheur (*Luisant, heureus, tousjours, repais*) sont importants et insistent sur le contentement. « La différence des sexes, prise pour une donnée de nature, apparaît comme une construction discursive, relevant d'intérêts sociaux et de représentations culturelles qui évoluent avec le temps. En étudiant son inscription dans les différentes langues, on touche de façon particulièrement nette à la

[574] *Ibid.*

[575] *Ibid.,* p. 129.

[576] *Ibid.*

[577] *Ibid.,* p. 131.

[578] *Ibid.,* p. 123.

[579] *Ibid.,* pp. 47 à 103.

[580] ***Ibid., p. 133.***

Copyright ALONSO Béatrice et Université Lumière - Lyon 2 - 2005.Ce document est protégé

relativité et à la variation de catégories supposées universelles et invariantes, mais on voit en même temps comment se construisent les illusions du naturel (…) Si les signes linguistiques relèvent de l'arbitraire, les locuteurs projettent dans les catégories formelles tout un imaginaire. C'est l'exemple classique du genre des substantifs, variable d'une langue à une autre : *soleil* et *lune* ne sont pas du même genre en français et en allemand, mais dans chaque langue, le genre de ces mots supporte toute une vision mythologique et symbolique » [581] qui n'ont donc aucun rapport avec une quelconque idée de « nature ».

C- L' « oralitude »

Dernier argument utilisé par la critique essentialiste pour définir l'« écriture féminine », l'« oralitude » serait cette plus grande faculté supposée des femmes au style « oral », conséquence directe du rapport plus direct de la « féminité » à la nature. Le style labéen est considéré comme celui d'une lyrique de l'épanchement. On attribue le strict aux hommes et le flou aux femmes, comme le relève Michèle Le Doeuff [582] , « dans l'ordre de la pensée comme dans celui de la confection ». Donc, aux hommes la réflexion, aux femmes l'intuition : « Platon distingue la *noêsis* (on traduit en général par intelligence) de la *dianoia* (raisonnement par pensée discursive) mais, s'il hiérarchise ces modes de connaissance – la *noêsis* est supérieure à la *dianoia* –, il pose leur coexistence dans l'activité cognitive que quiconque, homme ou femme, entreprend dans le long apprentissage de la philosophie » [583] .

La question qu'il faut nous poser, c'est bien comment est née l'expression « intuition féminine », dans l'imaginaire du connaître, c'est-à-dire dans une pensée de la pensée mythique, car cette « intuition » donnée aux femmes est la conséquence d'une vision naturalisante du genre et la cause d'une perception critique faussée des *Euvres* labéennes entre autres productions de femmes. Citant la *Phénoménologie de l'Esprit* de Hegel, Le Doeuff relève quelques propos intéressants sur l'intuition [584] : « L'intuition ne se connaît pas elle-même (…) autrement dit, elle ne connaît rien ». Le philosophe allemand prête ensuite aux femmes le « goût » et la « finesse » du « déploiement tranquille de la plante dont le principe est l'unité indéterminée du sentiment ». Et la plante est bien selon lui ce qui « ne parvient pas à l'*être pour soi* ». Donc, en tirant pour nous-mêmes de cette réflexion hégélienne une conclusion qui nous serve à démontrer à quel point l'intuition (dite « féminine ») est une contre-valeur, les femmes-plantes ne parviennent pas à la connaissance d'elles-mêmes, elles sont seulement intuitives. C'est ainsi qu'en plus d'une réification (ou végétalisation) des femmes, on obtient le cliché suivant : l'intuition est le style de pensée (le mode de savoir et de connaissance) spécifiquement « féminin » et la production littéraire des femmes est intuitive, naturelle, plus facilement orale qu'écrite,

[581] Préface de Merete STISTRUP JENSEN in *Nature, Langue, Discours.* Cahiers Masculin-Féminin, sous la direction de Merete STISTRUP JENSEN, *op. cit.,* première page.

[582] Michèle LE DOEUFF, *Le Sexe du savoir, op. cit.,* p. 25.

[583] *Ibid.,* p. 27.

[584] *Ibid.,* p. 29.

 Copyright ALONSO Béatrice et Université Lumière - Lyon 2 - 2005.Ce document est protégé

plus spontanée que rhétorique, « communication dite *naturelle* du langage ordinaire, à la limite de la littérature » [585]. Cixous définit ainsi l'« écriture féminine » selon trois points qui sont : le privilège de la voix ; le privilège du corps ; enfin la « dépropriation » ou « dépersonnalisation » (« les femmes par l'expérience de la maternité seraient davantage susceptibles de vivre *une subjectivité se divisant sans regret* » [586]). On voit que l'idée de « nature » joue à plein dans cette définition du « féminin » ou de la particularité « féminine » de l'accès à l'écriture des femmes. Il est nécessaire de « dénaturaliser les dualismes de la métaphysique occidentale » car « comment établir (…) le lien d'une approche formelle, philosophique et textuelle de la « féminité » avec la situation réelle des femmes telle qu'elle apparaît historiquement, socialement, culturellement ? » [587].

Les notions de « féminité » et d' « écriture féminine » sont d'autant plus problématiques que Cixous les assimile presque totalement, dans un essentialisme très radical, avec le maternel, allant même jusqu'à parler de « sexe maternel ». Comment considérer alors les textes de Labé comme « féminins » alors que l'auteure, selon le peu de sources biographiques que nous possédons, n'a pas eu d'enfant et ne fait que très peu cas, comme la plupart des écrivains de la Renaissance ? Pour Cixous, le maternel va de soi, lié au corps, à l'oralitude, à la dépropriation de soi, donc à la « nature profonde » des femmes. « Cette façon d'identifier le maternel à une structure finalement pré-œdipienne implique une naturalisation qui confine le maternel-féminin à une sorte de matrice-nature, préalable à la culture » [588]. L'« écriture féminine » utilise un *je* toujours implicitement autobiographique, spontané, sorte de « sécrétion naturelle » de la « féminité » dans l'écriture (d'où une parenté entre « écriture féminine » et « oralitude »). Cette idée de « nature » plus proche des femmes, ou des femmes plus proches de la « nature » voire de l'animalité, enracine le caractère positiviste et sexiste de la notion d' « écriture féminine ». Béatrice Didier relève chez Labé une prise de parole du corps, liée à l'oralité ontologique féminine, sorte de « chant strident des Bacchantes » qui retentirait sur « la lyre d'Orphée » [589]. Les femmes, soumises au mutisme, ne peuvent par conséquent que crier lorsqu'elles écrivent, mimant ainsi un acte de langage oral :

Crier me faut mon mal toute la nuit…

nous dit Labé au sonnet V mais dans un contexte de mise en scène de la *persona* lyrique. Le langage « féminin » est destructuré, chaotique, pythique, hystérique. Gisèle Mathieu-Castellani évoque cette caractéristique dans *La Quenouille et la Lyre* : elle intitule l'une de ses parties *L'oralitude ou la vocalisation de la parole amoureuse* et écrit : « l'un

585 *Nature, Langue, Discours.* Cahiers Masculin-Féminin, sous la direction de Merete STISTRUP JENSEN, article « La Notion de Nature dans les théories de l' "Ecriture Féminine" », par Merete STISTRUP JENSEN , *op. cit.,* p. 32.

586 *Ibid.,* p. 36. La critique cite Hélène Cixous et Catherine Clément.

587 *Ibid.,* p. 37.

588 *Nature, Langue, Discours.* Cahiers Masculin-Féminin, sous la direction de Merete STISTRUP JENSEN, article *La Notion de Nature dans les théories de l' « Ecriture Féminine »*, par Merete Stistrup Jensen, *op. cit.,* p. 39.

589 Béatrice DIDIER, *L'Ecriture-Femme, op. cit.,* p. 39.

en vertu de la loi du droit d'auteur.

des critères de l'écriture-femme serait son *oralisation* ou son *oralitude*, sa proximité à l'égard du parlé. Si l'on fait l'hypothèse d'une bipolarité du langage dans sa dimension symbolique inconsciente, on admettra peut-être le postulat des deux versants de l'écriture, orientée soit vers le pôle paternel, soit vers le pôle maternel » [590]. Mathieu-Castellani considère comme établie la relation que les productions littéraires des femmes entretiendraient au « parlé », au « flux émotionnel », d'où une écriture proche « de la bouche et du corps » [591]. L'oralitude procéderait d'une restitution du corps au langage, comportement naturellement « féminin » ou marqué de la « polarité *f* ». Le chant serait le mode d'expression « typiquement féminin » :

Quand vous lirez, ô Dames lionnoises, Ces miens écrits pleins d'amoureuses noises, Quand mes regrets, ennuis, despits et larmes M'orrez chanter en pitoyables carmes… [592]

Labé établit un parallèle entre ce qu'elle écrit et le chant, en cherchant l'accord des *Dames lionnoises* auxquelles elle s'est déjà adressée. L'auteure passe cependant par le terme *d'écrits* avant d'utiliser le verbe *chanter.* De plus, la structuration poétique du propos, avec la reprise anaphorique de l'adverbe *quand* au début du premier et du troisième vers, vient démentir le caractère a priori chaotique. Le *je* élégiaque, présent dans sa forme d'objet ou de possessif dans chacun des quatre vers, s'affirme dans la maîtrise de la rythmique, notamment au vers 3, par l'accumulation des compléments d'objets nominaux *regrets, ennuis, despits* et *larmes.*

« Les traces de l'oralitude, il faut se garder de les chercher de façon réductrice dans les marques d'une affectivité mal contrôlée, dans les exclamations, dans les brusques ruptures qui signaleraient le défaut de logique féminine, le délire verbal, la logorrhée, le *bavardage* (…), dans les *caprices* d'une *pensée non-pensée* qui vagabonderait en se laissant aller aux folles imaginations. Il faudrait se rappeler plutôt le modèle de représentation qui s'impose à la Renaissance, après Platon, lorsque l'humaniste essaie de décrire la spécificité de la parole poétique : *Le poète, dit Platon, assis sur le trépied des Muses, verse de furie tout ce qui lui vient en la bouche, comme la gargouille d'une fontaine, sans le ruminer et peser, et lui échappe des choses de diverse couleur, de contraire substance et d'un cours rompu…* » [593]. Le bémol apporté par Mathieu-Castellani pourrait être rassurant si cette citation de Montaigne, extraite des *Essais* (*De la Vanité*, III, 9), ne servait à la critique – par l'association qu'elle fait poète = femme, association qui n'est contenue ni chez Platon, ni chez Montaigne – à conforter, de manière détournée, la pensée d'une « écriture féminine » spontanée. Le poète n'a pas accès à la Cité idéale pour Platon car il est celui qui ne pense pas, ne réfléchit pas, mais laisse son corps être pénétré par son art (qui n'en est pas un puisqu'il ne le maîtrise pas), tout au contraire du philosophe. La citation choisie par Mathieu-Castellani ne valorise, une fois encore, qu'une

[590] Gisèle MATHIEU-CASTELLANI, *La Quenouille et la Lyre*, *op. cit.,* p. 190.

[591] *Ibid.,* p. 192, pour les deux citations et les suivantes.

[592] ***Louise LABÉ, Œuvres complètes, élégie III, vers 1 à 4, op. cit., p. 115.***

[593] Gisèle MATHIEU-CASTELLANI, *La Quenouille et la Lyre, op. cit.,* p. 192.

en vertu de la loi du droit d'auteur.

contre-valeur sociale, tant pour la société antique et la cité platonicienne que pour la Renaissance.

Pour la critique, pourtant, l'association poésie-« féminité » fait sens dans un rapport intuitif au langage : « la définition de la poésie comme *originel langage des dieux* déclare, sous l'écorce de la fable, l'oralisation de l'écriture, qui passe par la bouche, passe en bouche, en restant le plus près possible du corps et du corporage » [594] . Labé parle de chant car elle chante, car la plupart des œuvres poétiques de la Renaissance, si elles sont d'abord écrites, sont souvent chantées, comme l'était la *canso* provençale, à l'imitation du mythe orphique sans doute ou plus simplement par tradition, parce que la naissance de la littérature s'est faite dans le chant, celui d'Homère comme celui de Chrétien de Troyes. Par conséquent, que Louise Labé ait su « oraliser » son langage, comme Sappho sans doute, mais aussi comme Homère, Ovide, Virgile, est la marque de son attachement à la lyrique originelle.

Clere Venus, qui erres par les Cieus, Entends ma voix qui en pleins chantera… [595]

Le *je* lyrique, par définition, est *chant* et *voix* : il ne s'agit pas d'y lire une marque du « féminin » mais une trace topique de la Renaissance poétique, une métaphore du mythe orphique. Qu'elle ait écrit un *Débat* philosophique, placé en tête de ses *Euvres* doit davantage nous interroger. Une femme, une poète, se pique de raisonner, de réfléchir, de débattre du sens (et du genre ?) de l'*Amour*. Une femme ose philosopher, à la manière de Platon, de Léon l'Hébreu ou d'Erasme.

Si la poète invoque davantage qu'elle évoque, notamment dans les élégies et les sonnets (quoique les élégies, selon la définition marotique, soient assez proches de la description d'un état, de l'état d'un être, d'autant plus qu'elles sont des lettres imitatives des *Héroïdes*), peut-on dire pour autant que la lyrique labéenne est une lyrique de l'épanchement et que cette lyrique de l'épanchement est essentiellement liée à la « féminité » de l'auteure des *Euvres* ? Si l'invocation participe sans aucun doute à la poétique labéenne, peut-on en conclure pour autant qu'il s'agit de la preuve d'une « féminité » des *Euvres* ? Difficile à croire quand on observe la qualité de la poétique labéenne : des sonnets en décasyllabes qui observent les codes définis par les *Traités* de poétique de la Renaissance (tout comme le *Débat* suit les règles de la rhétorique). Observons par exemple le sonnet IV, et notamment son second quatrain :

Quelque travail, dont assez me donna, Quelque menasse et prochaine ruïne :
Quelque pensée de mort qui tout termine, De rien mon cœur ardent ne s'estonna… [596]

L'anaphore récurrente sur trois vers, la diérèse nécessaire au décasyllabe du second vers de ce second quatrain, font de ce sonnet, placé en grande partie sous le signe du double (on y répète deux fois les mots *Amour* et *tousjours* qui se trouvent rimer entre eux) un modèle de construction poétique. Les métaphores s'y enchaînent sur le thème du *feu,*

[594] *Ibid.,* p. 193.

[595] ***Louise LABÉ, Œuvres complètes, sonnet V, vers 1 et 2, op. cit., p. 123.***

[596] ***Ibid., p. 123.***

Copyright ALONSO Béatrice et Université Lumière - Lyon 2 - 2005.Ce document est protégé

fureur, brulay, ardent. Le dernier vers, chute attendue du sonnet dans la tradition renaissante, pratique une disposition symétrique :

Mais pour plus fort contre les fors paroitre… [597]

La structure d'inversion est aussi une structure d'amplification, cohérente avec le sens du vers. Invoquer c'est aussi s'adresser et les nombreuses adresses ou injonctions faites notamment aux Dames, à Clémence de Bourges, aux dieux et déesses, à elle-même, ou au destinataire amoureux des sonnets : *Clere Venus…, ou es tu donq o ame bien aymee…, Mais fais Ami…, o dous sommeil, o nuit à moy heureuse, Lut compagnon de ma calamité…* [598] , peuvent nous laisser penser qu'il s'agit pour Labé de refuser d'une certaine manière de considérer les divers destinataires de sa lyrique comme de simples objets poétiques, prétextes à son expression. Les vocatifs sont récurrents, permettant l'établissement d'un dialogue avec l'autre sous toutes ses formes, *Ami, Ame, Venus* ou *Lut.* L'adresse et l'invocation donnent sans doute un caractère sacré et mythique à ses vers mais lui servent aussi à donner une place de sujet à l'objet poétique, au destinataire lyrique. On décrit un objet, on communique avec un sujet. Le *je* lyrique, sujet de la poésie et de l'amour, ne peut se contenter de blesser d'amour l'objet dont il parle, qu'il désire, qu'il invoque. Il attend en retour d'être blessé de même :

Je m'animay, respons je, à un passant, Et lui getay toutes mes flesches Et l'arc apres : mais lui les ramassant Et les tirant me fit cent et cent bresches. [599]

Le dialogue engendre la réciprocité. Dans le sonnet XIX, il y a discussion entre *Diane* et le *je* lyrique, sur la nécessité d'être chassant et chassé-e-, d'être objet et sujet, un dialogue où l'auteure prouve son indéniable culture antique (l'utilisation du *cent et cent* fait référence à l'hécatombe du mythe de Diane). Ce sonnet peut être rapproché du discours d'Amour dans le *Débat* : « Lors tu sentiras bien un autre contentement, que ceus que tu as uz par le passé : et au lieu d'un simple plaisir en recevras un double ; car autant y ha il de plaisir à estre baisé et aymé, que de baiser et aymer » [600] . De plus, le peu d'espace laissé à la description dans les *Euvres* correspond sans doute à une volonté de l'auteure de resserrement de sa poésie en vingt-quatre sonnets (il y a davantage de description dans les *Elégies* et encore plus dans le *Débat*), c'est-à-dire que la taille du recueil peut expliquer l'économie descriptive au profit d'invocations, c'est-à-dire d'adresses et de communication entre deux sujets pensants, parlants, agissants. Dans le célèbre sonnet des baisers, le sonnet XVIII, le *tu* est en position de sujet aux premiers vers du premier quatrain, puis le dernier vers de cette même strophe inverse les positions et le *je* lyrique redevient sujet de l'action et de l'amour.

La lyrique est, en soi, épanchement et invocation, combinaison d'une expression personnelle par la plainte et le chant. L'attachement de Labé à la tradition lyrique est sans faille, comme le relève aussi François Rigolot [601] . « Tout poète qui écrit des sonnets

[597] ***Ibid.***

[598] *Ibid.,* sonnets V à XII, pp. 123 à 127.

[599] ***Ibid., p. 132.***

[600] *Ibid.,* p. 64.

 Copyright ALONSO Béatrice et Université Lumière - Lyon 2 - 2005.Ce document est protégé

communique son expérience nécessairement à travers des structures artificielles » [602], nous explique-t-il, quand Gisèle Mathieu-Castellani écrit : « Un autre rapport au temps, au monde, au langage : n'est-ce pas ce qui différencie le vivre-écrire de la polarité féminine ? Si l'écriture lyrique de Louise Labé se caractérise par sa liberté, par son aisance, sans doute est-ce dans la mesure où (…) l'acte d'écrire est vécu comme une jouissance particulière (…) La langue même semble maternelle pour la poétrice : n'est-elle pas, dans la langue, encore immergée dans la parole maternelle, dans le maternel du langage ? » [603]. Cependant, le lyrisme est en soi marqué par l'expression vocative et oralisée d'une subjectivité, sans rapport avec un hypothétique « maternel du langage ». La critique essentialiste est une critique biaisée par les clichés des schèmes sociaux intégrés. Elle se fonde sur une représentation thématique du féminin issue du système phallocentré et des contre-valeurs sociales.

I.2.3 Comment a-t-on abandonné le corps à Louise Labé ?

Pour prouver l'existence de l'« écriture féminine », va être avancée, comme argument ultime, la plus grande proximité des femmes au corps, au corporel, à l'érotisme. Mathieu-Castellani propose une lecture du sonnet dit « des baisers » qui n'a rien à voir avec l'analyse qu'en fait François Rigolot mais qui s'appuie, presque uniquement, sur la sensualité des vers, preuve pour la critique d'une « féminité » de l'écriture labéenne. Loin d'une vision historicisée qui replace ce texte de Labé dans son contexte à la fois renaissant et onomastique, elle explique que « le célèbre sonnet des baisers inscrit littéralement le désir dans la bouche qui s'ouvre, la parole qui s'oralise et *devient bouche* (…) Cette simplicité qui décourage le commentaire met en effet en évidence la coalescence du voir et du dire, du sentir et du dire. Une parole *naturelle* se fait entendre… » [604]. Ce qui intrigue dans les propos de la critique, ce n'est pas tant son analyse du sonnet, qu'elle emprunte en partie à François Rigolot [605], mais la suite naturalisante qu'elle lui donne, reconnaissant à Labé rhétorique, technique et maîtrise linguistique mais insistant cependant sur la « naturalité » du sonnet. Ce genre de commentaire renvoie à un *decorum* essentialiste qu'on retrouve dans les travaux de Julia Kristeva par exemple, qui définit une « modalité langagière des femmes » qu'elle appelle le *sémiotique* opposée à une autre modalité, le *symbolique*. « Si les deux modalités sont intrinsèquement liées dans tout processus de signifiance, le langage poétique est davantage traversé par le sémiotique » qui « renvoie (…) à l'oralité et au plaisir (…) Il

[601] *Ibid.,* pp. 19 et 20, dans l'introduction de François RIGOLOT.

[602] *Ibid.,* p. 22, dans l'introduction de François RIGOLOT.

[603] Gisèle MATHIEU-CASTELLANI, *La Quenouille et la Lyre*, *op. cit.,* p. 195.

[604] *Ibid.,* p. 195.

[605] François RIGOLOT, « Signature et signification : les baisers de Louise Labé »in *Romanic Review LXXXV-1, op. cit.,* pp. 10 à 24.

en vertu de la loi du droit d'auteur.

s'agit de fonctionnements qui remontent à des structures pré-œdipiennes, et Kristeva utilise parfois le terme *sémiotique maternel* pour qualifier ces processus qu'elle oppose au symbolique, le langage *social*, constitué comme lieu paternel, lieu du surmoi » [606] . Le « corporage » est sorte de présence hyperbolique du corps dans l'écriture dite « féminine ». Cette attribution excessive conduit à une surdétermination des contre-valeurs comme éléments définitionnels de la « féminité », par exemple l'érotisme.

A- Le « corporage »

Ce renvoi des femmes au *sémiotique*, c'est-à-dire à une forme de symptomatologie comportementale, cette exclusion du *symbolique*, peut aussi s'analyser par une réduction des femmes au *ça,* à la maternité, à la naturalité, à l'animalité, au corps. Les effets de la féminité, pour Didier [607] , pour Mathieu-Castellani [608] , pour Kristeva [609] , se trouvent dans un *privilège du corps*. Les femmes n'ont pas, comme les hommes, un rapport sublimé au corps, selon ces critiques, mais un rapport naturel, direct et spontané. Valorisant des contre-valeurs, la critique essentialiste explique aussi que la jonction entre corps et langage est la marque de la « sorcellerie » naturellement féminine (confortant la thématique des femmes-lunes face aux hommes-soleils que l'on retrouve dans *La Quenouille et la lyre* [610]).

Il va s'agir d'explorer cet érotisme, cette présence du corps plus importante, selon les essentialistes, dans l' « écriture féminine ». Nous devons nous demander si les *Euvres* de Louise Labé développent une plus grande présence du corps que les autres productions, prosaïques ou poétiques, de la Renaissance. Si tel est le cas, il s'agit de se demander dans quelle topique renaissante ce corps est exprimé. Si Labé affirme un corps féminin dans les *Euvres,* c'est dû en partie à son statut d'auteure : elle est une femme et elle signe à plusieurs reprises son œuvre de son nom, *Louize Labé, Lionnoize*, affirmant par là son sexe et son appartenance à la Capitale des Gaules. L'énonciation subjective de sa production nécessite que le *je* lyrique s'exprimant soit, du moins lorsqu'il est clairement identifiable – et on verra que ce n'est pas une constante sur laquelle on peut continuellement s'appuyer – féminin. Implicitement, les lecteurs des *Euvres* identifient le *je* qui s'y exprime, notamment dans la partie poétique de l'ouvrage, au nom de l'auteure. Le corps du *je* lyrique est donc le corps de l'auteure des *Euvres,* une femme. Mais cette

[606] *Nature, Langue, Discours.* Cahiers Masculin-Féminin, sous la direction de Merete STISTRUP JENSEN, article *La Notion de Nature dans les théories de l' « Ecriture Féminine »*, par Merete STISTRUP JENSEN, *op. cit.,* p. 35.

[607] Béatrice DIDIER, *L'Ecriture Femme, op. cit.,* p. 35 : la critique explique que Louise Labé, plus qu'une autre, développe une « écriture féminine » qui soit écriture du corps, comme Colette – le saut temporel ne l'effraie guère – qui *s'est mise à écrire ce qu'elle sentait*. Dommage pour les *essais* de Colette…

[608] Gisèle MATHIEU-CASTELLANI, *La Quenouille et la Lyre, op. cit.,* pp. 175 et 176 ; la critique développe entre autres arguments pour défendre le postulat d'une « écriture féminine » labéenne le cri « naturel » d'une *féminitude,* lié à une *sensualité érotique*.

[609] Julia KRISTEVA, *La Révolution du langage poétique*, Paris, Le Seuil, 1974, p. 614 ; et *Polylogue,* Paris, Le Seuil, 1977.

[610] Gisèle MATHIEU-CASTELLANI, *La Quenouille et la Lyre, op. cit.,* p. 109.

en vertu de la loi du droit d'auteur.

affirmation du sexe dans le nom n'est pas la trace d'une « féminité » : on a tendance à confondre finalement le féminisme du discours labéen avec l'expression de l'« éternel féminin ». Lorsqu'elle affirme, dans l'*Epistre,* que les dames doivent « eslever un peu leurs esprits par-dessus leurs quenoilles et fuseaus », et « mettre » leurs « concepcions par escrit », ce n'est certes pas la marque d'un discours féminin, mais féministe ou « du féminin ». Pourtant, Gisèle Mathieu-Castellani y lit la trace d'une maternité sans doute frustrée pour Labé : « *Mettre ses conceptions par écrit,* (…) c'est concevoir autrement, substituer (ou ajouter) à la *conception normale* cette autre forme d'enfantement ».

Le sonnet VII [611] fonctionne sur la redondance récurrente du mot *corps* :

On voit mourir toute chose animee, Lors que du corps l'<u>ame</u> sutile part : Je suis le corps, toy la meilleure part : Ou es tu donq, o <u>ame</u> bien aymee ?

Au corps est immédiatement associée l'âme. Le mot *corps* apparaît deux fois, tout comme le mot *ame,* de manière couplée. Nous ne lirons pas dans cette affirmation du *je* lyrique des *Euvres* (non-identifié comme féminin), comme le fait Mathieu-Castellani, une « dualité de l'âme et du corps » où « un corps-femelle, sensuel, un esprit-mâle, intellectuel » s'opposent, ni « l'orgueilleuse certitude d'une femme qui assume sa condition *merveilleusement corporelle* (…) dans la douleur comme dans la jouissance » [612] . Après lecture des deux derniers vers du second quatrain du même sonnet :

Las, ne mets point ton corps en ce hazart : Rens lui sa part et moitié estimee…

on se rend compte que la dissolution des liens hiérarchisés se produit à la fois dans le couple et dans chacune des moitiés qui le composent. Non seulement les termes sont symétriques et s'entrecroisent, mais ils se répondent du *je* au *tu*. Rien ne permet d'affirmer que le *je* et le *tu* sont deux personnes différentes, mais du moins pouvons-nous constater la présence d'un dialogisme intéressant. Renversement subversif des codes sociaux établis, ces vers sont aussi une mise sur le même plan de chaque partie de l'humain, considéré comme un tout et non une partie d'un tout. Le *je* lyrique des *Euvres* le réaffirme un peu différemment, associant le *corps* et l'*esprit* :

Lors qu'exerçoi mon corps et mon esprit…

dans la troisième élégie. L'importance de la conjonction de coordination qui met deux choses sur un plan d'égalité (ici le *corps* et l'*esprit*) dit, à elle seule, le refus pour ce *je* lyrique de n'être considéré qu'à moitié. Peut-on penser, comme le fait Gisèle Mathieu-Castellani, que le sonnet II (*femelle*), le sonnet XIII (*sein, acollant, contentons nous, aise, baiseroit*) et le sonnet XVIII (sonnet des baisers), sont des preuves irréfutables de l'érotisme affiché des *Euvres* ?Elle reprend par là nombre d'éléments de la critique biographique qui ne lisait, dans la production poétique de Labé, que l'expression d'une sensualité débordante, d'un érotisme hystérique, sans considérer les dimensions topiques, traditionnelles et ironiques des propos tenus. Elle affirme que « l'érotisme féminin est (…) moins refoulé et la liberté du corps se dit dans un langage libre et *naïf* » [613] .

[611] Louise LABÉ, *Œuvres complètes, op. cit.,* p. 123.

[612] Gisèle MATHIEU-CASTELLANI, *La Quenouille et la Lyre*, *op. cit.,* p. 172.

[613] *Ibid.,* p. 189.

Copyright ALONSO Béatrice et Université Lumière - Lyon 2 - 2005.Ce document est protégé

A la fin du discours IV, Amour, discutant avec Jupiter, affirme : « La lubricité et ardeur de reins n'a rien de commun, ou bien peu, avec Amour. Et pource les femmes ou jamais n'aymeront ou jamais ne feront semblant d'aymer pour ce respect » [614] . Amour semble dire que l'érotisme dans son aspect lubrique n'a rien à voir avec la fusion néoplatonicienne. Plus intéressant, Amour souligne à Jupiter son incapacité à se faire aimer, puisqu'il n'est pas un être humain. Sa divinité l'empêche d'être aimable, et surtout de se faire aimable, pour être aimer. Jupiter n'est connu que par ses infidélités sexuelles, qui n'ont que peu de choses en commun avec l'amour véritable, conjonction de deux êtres qui se considèrent et se respectent. Folie a déjà mis en évidence le caractère burlesque des amours de Jupiter [615] , ainsi que des amours de Mars et Vénus.Bien trop divins, les personnages de l'Olympe labéen sont ici moqués dans leur incapacité à être des humains. Les termes font songer à la prose rabelaisienne, notamment celle du *Gargantua*. François Rigolot relève la grande faculté à l'obscénité développée par l'œuvre de Rabelais, une obscénité qui ne choque personne au XVIème siècle : « C'est depuis le XIXème siècle que l'on parle d'érotisme et de scatologie ; au temps de Rabelais, ces mots n'existaient pas, parce que le concept même ne faisait pas partie de l'*outillage mental* des contemporains » [616] . Cependant, Rabelais fut condamné pour « obscénité » par la Sorbonne : c'est sans doute qu'il était allé un peu trop loin, non forcément dans l'érotisme et la scatologie mais plutôt dans l'utilisation critique qu'il en avait fait.

Dans les *Euvres,* le mot *corps* est peu utilisé. Une occurrence définit l'Amant par son corps (le masculin) et l'aimée par l'esprit (le féminin) : « Apres que l'Amant ha composé son corps et complexion à contenter l'esprit de l'aymee… » [617] . Enfin, dans le discours de Mercure, une fois encore, corps et esprit se trouvent placés sur un pied d'égalité et il n'est question à aucun moment d'une différence par rapport au corps ou à l'esprit entre les hommes et les femmes [618] : « On est las tant d'esprit que de corps », nous dit-il, plaçant sur le même plan grammatical le corps et l'esprit, tout comme la folie et l'amour.

Doit-on penser alors que c'est dans l'œuvre poétique labéenne que peuvent se débusquer les traits marquants de l'« écriture féminine » et de son intrinsèque sensualité (ou *corporage*) ? Dans le néoplatonisme, le corps lutte entre désir charnel et sublimation spirituelle. Rigolot souligne que la présence de l'érotisme dans de nombreuses œuvres de la Renaissance, quel que soit le sexe de leur auteur-e-, affirmant « qu'il n'y a pas de lyrisme sans veine érotique » [619] . Marot, à l'initiative des *Blasons* très en vogue à la Renaissance, ayant lui-même composé lors de son exil à Ferrare le très sensuel *Blason*

[614] Louise LABÉ, *Œuvres complètes*, *Débat de Folie et d'Amour*, *op. cit.,* p. 64.

[615] *Ibid.,* p. 53.

[616] François RIGOLOT, *Les Langages de Rabelais,* Genève, Droz, 1996, p. 112.

[617] Louise LABÉ, *Œuvres complètes*, *Débat de Folie et d'Amour*, *op. cit.,* p. 74.

[618] *Ibid.,* p. 89, la seule occurrence dans le discours de Mercure.

[619] François RIGOLOT, *Poésie et Renaissance, op. cit.,* p. 207.

 Copyright ALONSO Béatrice et Université Lumière - Lyon 2 - 2005.Ce document est protégé

du Beau tétin en 1535, « donnait libre cours à ses fantasmes, érotisant chaque nuit un corps dont il ne prenait possession qu'en rêve » [620] dans *Le Temple de Cupido*. Ronsard, quant à lui, dans le sonnet XX des *Amours* de 1552, n'hésite pas à rêver un poète pénétrant son amante comme la pluie d'or jupitérienne qui féconda Danaé [621] . Labé se moque ouvertement de cet érotisme, le disqualifiant, comme le fait Amour, dans le discours de Folie du discours I : « je l'ay fait transmuer en Cigne, en Taureau, en Or, en Aigle… » [622] . L'érotisme est fondé sur une topique qui, si elle n'est pas propre à la Renaissance, trouve un écho très positif dans les œuvres des poètes du XVIème siècle. Amour fait subir au corps (et à l'esprit) du *je* lyrique des *Elégies* une véritable violence physique : « En ce se montre la grandeur d'Amour quand on ayme celui dont on est mal traité » [623] , écho de la tradition ovidienne des *Remèdes à l'Amour,* qu'on trouve aussi aux vers 81 et 82 de la seconde élégie (comme dans le second quatrain du premier sonnet) :

Tu es tout seul tout mon mal et mon bien : Avec toy tout, et sans toy je n'ay rien…

Cette souffrance bienheureuse semble moins difficile à subir que le vide métaphysique du *RIEN*. La place accordée au corps dans les *Euvres* semble toujours davantage topique et codée que « naturellement » spontanée.

B- L'attribution de contre-valeurs aux femmes

Il n'est pas étonnant que l'érotisme, dans son sens le moins philosophique, et la sensualité la plus débridée, aient été abandonnés aux femmes. « L'attribution des contre-valeurs aux femmes est chose constante dans sa forme, même si le contenu précis varie *ad libitum.* N'importe quoi, pourvu qu'un moment quelconque de l'histoire y attache une valeur négative, pourra nous être attribué, de façon à la fois arbitraire et sans hasard. La chose n'a pas échappé à Gabrielle Suchon qui, en 1693, note : *S'il est vrai que les désirs sont des marques de la nécessité et de l'indigence, l'on ne manquera jamais d'en attribuer une multitude aux femmes et aux filles, puisque très volontiers on leur fait présent de toutes les choses les plus désavantageuses* » [624] . La psychanalyse s'est emparée progressivement de la notion de *désir* et du rapport de l'individu à son corps. Ce qui a longtemps été considéré comme une contre-valeur (c'est-à-dire un rapport libre de l'être à son corps et à ses désirs, et en ce cas les femmes étaient « naturellement » sensuelles et érotiques) va devenir le « signe privilégié de la santé mentale ». Devenu brusquement un attribut masculin (ou de « virilité ») dans les théories psychanalytiques, le

[620] *Ibid.,* p. 209.

[621] RONSARD, *Les Amours*, *op. cit.,* p. 67.

[622] Louise LABÉ, *Œuvres complètes*, *Débat de Folie et d'Amour*, *op. cit.,* p. 53.

[623] *Ibid.,* p. 63.

[624] Michèle LE DOEUFF, *Le Sexe du savoir, op. cit.,* pp. 45 et 46 pour cette citation et les suivantes ; la citation de Gabrielle SUCHON est tirée de son *Traité de la Morale et de la Politique*, réédité malheureusement partiellement, Paris, Ed. Des Femmes, 1988.

en vertu de la loi du droit d'auteur.

désir féminin va être dénié et devenir le pôle du non-désir absolu, du manque, de la frustration, de la castration. Que le *je* lyrique des *Euvres* ose prendre une position de sujet désirant plutôt que de se cantonner à la modestie toute féminine d'objet désiré, voilà ce qui pose problème. En effet, les critiques relèvent la sensualité du sonnet XVIII :

Baise m'encor, rebaise moy et baise…

sans s'émouvoir des *Blasons* et *Contre-Blasons*, de celui de *La Bouche* au *Tétin* marotique, du *Ventre,* au *Cul* attribué à Eustorg de Beaulieu. Labé conçoit désir et plaisir dans un rapport d'égalité entre hommes et femmes :

Jouissons nous l'un de l'autre à notre aise…

au huitième vers de ce même sonnet. Elle revendique *aise* et *contentement* (*jouissons*) dans la réciprocité (*nous l'un l'autre*). Identifiées au :

… venimeux animal plus pernicieux à l'œuvre, Que de serpent ne couleuvre… [625]

les femmes ne sont jamais que des *Pandora,* et c'est pourquoi :

… tous malheurs advenus Depuis ce temps sont par femmes venus… [626]

Amour rappelle à Folie qu'elle est une femme et que cela lui interdit de se « faire plus grande » [627] que lui. L'accès relatif au savoir permet cependant enfin à certaines femmes de la Renaissance de s'exprimer et perturbe les théories essentialistes sur leur rapport à l'esprit et à l'intellect, à la connaissance, à l'humanité. Il n'en demeure pas moins une volonté évidente des critiques essentialistes de cantonner Labé au corps, de lui ôter l'esprit, d'où une récurrence de l'oubli partiel ou complet du *Débat* dans plusieurs éditions des *Euvres* avant celle de François Rigolot, voire une analyse minorante du texte satirique, minoration que subit aussi l'*Epistre* (qui s'affiche clairement comme une *captatio* et un manifeste féministe).Labé est fort peu considérée comme une auteure de prose, d'autant plus si cette prose est comique et/ou politique. Nous avons vu que le discours féminin est analysé par les essentialistes comme un flux sécretionnel non-contrôlé et la maîtrise manifeste de la rhétorique du *Débat,* vient évidemment contredire cette analyse. Ce corps abandonné aux femmes, à la littérature produite par des femmes, on l'observe déjà dans les analyses que l'on fait de l'œuvre de Sappho (Byron la nomme la « brûlante Sappho » dans son poème *Don Juan* [628]). Elle est perçue comme très libre de son désir, qu'elle affiche dans le peu de fragments que nous avons d'elle, et on a tendance à considérer son œuvre lyrique uniquement dans ce rapport au corps et à l'érotisme, comme on l'a longtemps fait pour Louise Labé. Il est presque étonnant que l'on n'ait pas attribué le *Cantique des Cantiques* à une femme.

Dans les *Sonnets*, les occurrences du mot *corps* ou de l'érotisme sont assez parsemées. Au sonnet II, l'utilisation du verbe *ardre,* associé au terme *femmelle,* laisse percevoir une distance ironique de l'auteure envers un sensualisme animal qui serait

[625] ***La Louenge des femmes, op. cit., p. 13.***

[626] ***Ibid., p. 18.***

[627] Louise LABÉ, *Œuvres complètes, op. cit.,* p. 50.

[628] Cité par Bernard LEDWIGE, *Sappho,* Paris, Mercure de France, 1987, p. 18.

en vertu de la loi du droit d'auteur.

attribué aux femmes, mais aussi envers l'esprit blasonneur du temps (le sonnet peut-être en effet lu comme la mise en morceaux d'un corps, notamment le premier vers du sizain, où sont détaillés *front, cheveus, bras, mains, doits*). L'étreinte amoureuse du sonnet XIII redonne sans doute au corps, à la chair, à la passion physique, sa place dans la lyrique amoureuse. Dans le sonnet italien, on peut déjà lire *el desir a me si caro* que Rigolot analyse ainsi : « pour les lecteurs de culture latine et italienne, le mot *caro* se chargeait d'une homonymie bilingue, désir très *cher* mais aussi désir latin de la *chair* » [629] . S'il est exprimé au féminin, le désir n'est cependant pas univoque mais harmonieux et partagé :

Si m'acollant me disoit, chere Amie, Contentons nous l'un l'autre… [630]

car la problématique labéenne est bien celle de l'égalité des amants et de la réciprocité devant le désir. Sonnet de l'accolade davantage que de l'expression du désir d'une femme, ce sonnet XIII est un tissu référentiel, dans la tradition de la *mors osculi,* des *Héroïdes* ovidiennes, ou encore de la mythologie médiévale des *Lais* de Marie de France [631] :

Si de mes bras le tenant accolé, Comme du Lierre est l'arbre encercelé… [632]

La présence du corps dans les productions littéraires et poétiques de la Renaissance n'est pas une exclusivité labéenne. L'érotisme est même un des centres de la réflexion humaniste. Il s'inscrit dans un nouveau rapport au corps, hérité d'Italie et du renouveau de la culture antique :

E tutti altri disir vedreste spenti, Od oppressi da grave ed alto sonno, E sol quei d'aver voi desti ed ardenti. [633]

Les termes utilisés par Stampa sont clairs : il s'agit bien de l'expression directe d'un désir qui se veut dominant et actif.

Louise Labé inscrit, on l'a souligné, son appartenance à la ville de Lyon (*lionnaise*) et à son sexe (par l'emploi des féminins et *ladite dame*) dans le titre même qu'elle donne à ses *Euvres.* Dans la prosopopée de la troisième élégie, on trouve une adresse d'Amour au *je* lyrique :

Tu penses donc, ô Lionnoise Dame…

Ces données ne sont pas seulement les traits caractéristiques d'une écriture biographique ou « féminine » mais aussi un jeu littéraire très fin (et très en vogue à la Renaissance) et

[629] François RIGOLOT, *Louise Labé lyonnaise ou la Renaissance au féminin, op. cit.,* pp. 100 et 101.

[630] ***Louise LABÉ, Œuvres complètes, op. cit., p. 128.***

[631] « Ils étaient tous deux comme le chèvrefeuille qui s'enroule autour du noisetier : quand il s'y est enlacé et qu'il entoure la tige, ils peuvent ainsi continuer à vivre longtemps. Mais si l'on veut ensuite les séparer, le noisetier a tôt fait de mourir, tout comme le chèvrefeuille » in MARIE DE FRANCE, *Lais*, traduction de Laurence HARF-LANCNER, Paris, Le Livre de Poche, 1990, p. 265.

[632] ***Louise LABÉ, Œuvres complètes, op. cit., p. 128.***

[633] ***« Et vous verriez tous mes désirs réduits en cendre Ou gisant lourdement assoupis, sauf un seul Eveillé, enflammé, c'est de vous posséder… » In Gaspara STAMPA, Poèmes, traduction et présentation de Paul BACHMANN, sonnet 153, op. cit., p. 80.***

Copyright ALONSO Béatrice et Université Lumière - Lyon 2 - 2005.Ce document est protégé

très répandu, celui de l'« effet de réel », indispensable dans la fiction amoureuse du *je* lyrique, comme il l'était dans les *Héroïdes,* dans l'élaboration politique des *Euvres* et dans la construction du mythe personnel labéen. Le parallèle établis avec les écrits de Gaspara Stampa montre que la tradition poétique labéenne est volontairement « féminine » dans le sens où elle fait appel à une communauté d'auteures : on retrouve cette volonté dans les adresses aux *dames* faites dans les *Euvres,* comme le souligne Madeleine Lazard [634] . Si l'on trouve des adresses aux dames chez des auteurs comme Pétrarque ou Héroët, elles ne s'inscrivent pas dans la même perspective communautaire, féministe, que celles des *Euvres.* Labé adresse son *Epistre* à M.C.D.B.L., c'est-à-dire à la fois une jeune femme et une lyonnaise. L'auteure des *Euvres* reprend aussi le *Donne* de Stampa [635] dans les trois occurrences du *Dames* des *Euvres*, elles-mêmes reprises dans *l'Epistre.* La tradition labéenne s'inscrit davantage dans un discours féministe que féminin. Charpentier relève quant à elle l'attachement de Labé à la tradition lyrique renaissante, qui ne fait pas l'économie du corps et du désir, qu'elle soit influencée par la courtoisie médiévale ou par la réélaboration platonicienne de la théorie de l'Amour par Ficin. Chez Pétrarque, par exemple, Charpentier lit cette double tradition : « Scintillant d'un spiritualisme exigeant, tendu dans un effort héroïque d'épuration, le *Canzoniere* reste traversé d'éclats d'une sensualité précise et brûlante » [636] . Labé réécrit la plupart des motifs de la lyrique renaissante : les « poètes de la tradition pétrarquiste et/ou néoplatonicienne parcourent tout un clavier de la sensibilité » [637] .

Les « blasons » occupent une place non-négligeable dans cette tradition qui imprègne la poétique labéenne, blasons où le corps, c'est presque un pléonasme, est présent :

Tu as puissance, ô corps de tel effet, Que sans toi seul rien ne serait parfait. [638]

Charpentier poursuit son analyse, à propos du sonnet XIV, en affirmant que : « Son *mignard luth* n'est pas un instrument décoratif ; <u>érotiquement associé à son corps et métonymie de tout corps à caresser et faire vibrer</u>, il est aussi sa voix et la manifestation même de sa vie » [639] . Ce qui nous arrête dans l'analyse « érotisante » que fait Charpentier de la poésie labéenne, c'est la mise en parallèle des vers 5 et 6 de ce sonnet XIV :

Tant que ma main pourra les cordes tendre Du mignart Lut, pour tes graces chanter… [640]

avec les vers du premier tercet du sonnet II des *Euvres,* qui est précisément jeu ironique

[634] Madeleine LAZARD, *Louise Labé*, *op. cit.,* p. 121.

[635] Gaspara STAMPA, *Poèmes,* traduction et présentation de Paul BACHMANN, *s*onnet 153, *op. cit.,* sonnet 241,p. 38.

[636] Françoise CHARPENTIER, *Préface* aux *Œuvres poétiques* de Louise LABÉ, *op. cit.,* p. 10.

[637] *Ibid.*

[638] Ibid., Blason du Corps, p. 164.

[639] *Ibid., Préface*, p. 27. C'est nous qui soulignons.

 Copyright ALONSO Béatrice et Université Lumière - Lyon 2 - 2005.Ce document est protégé

sur la tradition de la lyrique et du blason érotique :

O ris, ô front, cheveus, bras, mains et doits O luth pleintif, viole, archet et vois…

Ces deux premiers vers du sizain pourraient soutenir l'hypothèse avancée par la critique à propos du sonnet XIV sur la métonymie du corps par les instruments, le parallélisme de construction des deux vers semblant évident et mettant sur un pied d'égalité les parties du corps évoquées et les instruments, le luth, la viole, l'archet et la voix. Cependant, le troisième vers de ce sizain du sonnet II vient briser la belle harmonie morcelante :

Tant de flambeaus pour ardre une femmelle !

L'utilisation ironique du *tant* et du terme *femmelle,* à la rime, qui échappe au lexique amoureux pétrarquiste – renvoyant à l'animalité du rapport sexuel désiré et dissimulé sous les artifices langagiers et poétiques de la courtoisie –, ne peut que nous inciter à une lecture ironique de l'ensemble du sonnet, pastiche de blason. Ce texte, placé en seconde position dans l'agencement des *Sonnets* et premier sonnet en français, est sans doute une réponse ou une réécriture du sonnet de Magny [641] (si on imagine Magny comme l'auteur anagrammatique de l'*Epistre de Messire André Misogyne* dans *La Louenge des femmes,* texte publié chez Tournes et que Labé connaît très probablement puisque ses *Euvres* semblent répondre à certaines propositions de ce recueil anonyme mais sans doute collectif). Autre utilisation ironique de la posture blasonnante par l'auteure, le sonnet XXI utilise un lexique plus proche de Rabelais que de la tradition pétrarquiste, vocabulaire trivial mais qui sert de pendant aux blasons masculins du temps :

Quelle grandeur rend l'homme venerable ? Quelle grosseur ? Quel poil ? Quelle couleur ? [642]

Dans ce sonnet où alternent en parfait équilibre rimes masculines et féminines, la *Nature* est mise en question dans son rapport à l'art, et le *je* lyrique semble faire là une critique de la posture pétrarquiste d'érotisation systématique du corps de l'autre, critique même de la poétisation du désir soudain devenu artificiel :

Que tout le beau que lon pourroit choisir, Et que tout l'art qui ayde la Nature, Ne me sauroient acroitre mon desir. [643]

Il ne faut pas céder à l'illusion romantique de la sincérité poétique, de l'authenticité « naturelle » des sentiments exprimés. Il n'est pas question de « naturalité » de l'écriture labéenne d'une « écriture du corps » dans les *Euvres*, ou encore d'« accent véritablement personnel » [644] . Il s'agit d'un véritable exercice de style pétrarquiste. Labé puise dans le réservoir topique renaissant, passe par les lieux communs obligatoires à qui veut pétrarquiser. La création n'est pas un jeu servile d'imitation mais une réappropriation des

[640] ***Louise LABÉ, Œuvres complètes, op. cit., p. 129.***

[641] Olivier DU MAGNY, *Les Souspirs*, sonnet 55, reproduit par François RIGOLOT dans son édition des *Œuvres complètes* de Louise LABÉ, *op. cit.,* p. 228.

[642] ***Louise LABÉ, Œuvres complètes, op. cit., p. 132.***

[643] ***Ibid., p. 133.***

[644] Françoise CHARPENTIER, *Préface* aux *Œuvres poétiques* de Louise LABÉ, *op. cit.,* p. 28.

en vertu de la loi du droit d'auteur.

modèles. Bien que le pétrarquisme qui traverse les *Euvres* ait pu les pousser vers un modèle masculin où les femmes se retrouvent nécessairement en position d'objet, la subversion est induite par la *persona* lyrique féminine. Le *canzoniere* labéen ne perd jamais de vue la situation pétrarquiste conventionnelle du code masculin dominant. Le sonnet XXIII utilise les *topoï* les plus fréquents du pétrarquisme, motifs rebattus de la *tresse dorée,* des *yeus* comparés à des soleils [645] . Cantonner la production labéenne à celle de l'expression sensuelle d'un érotisme exalté, poésie du corps avant tout, permettait de la rappeler à sa « féminité », au rôle attendu dans la société pour les individus de son sexe. Enzo Giudici écrit ainsi que : « Louise (…) a été tout simplement une femme libre et indépendante, une créature passionnée et sincère qui s'offrit chaque fois qu'elle le voulut, sans pour cela devenir jamais prostituée, ni par vice ni encore moins par argent » [646] .

Si l'auteure accorde une large place à l'amour, c'est à la fois comme processus charnel et comme concept philosophique : « Amour, la vraye ame de tout l'univers » [647] . Le corps est présent dans les *Euvres* dans sa perspective renaissante, dans la reprise topique de la réflexion sur le corps et l'âme dans la philosophie de l'Amour. Giudici fait remarquer : « Esprit et corps, volupté et sentiment ne sont pas, chez Louise Labé, des éléments contraires, mais une seule chose : aucune opposition n'existant, les principes moraux, c'est-à-dire le critère du bien et du mal, s'identifient avec la réalité, et l'amour n'est plus seulement tout ce qui existe mais aussi tout ce qui est valable et qui constitue l'esprit de l'univers » [648] . Le monde de la Renaissance dans son ensemble n'est pas un monde d'oppositions et de dualisme tel que nous le connaissons. Il est perçu comme un tout, un macrocosme fait de microcosmes, où tout est lié, dans un complet *continuum*.

Autant de corps, donc, dans les *Euvres* de Louise Labé que dans les *Amours* de Ronsard, mais pas plus. Pourtant, Paul Ardouin relève l' « impétuosité sensuelle » de l'auteure lyonnaise et cherche à n'attribuer qu'à sa « franchise » la « limpidité » de son style, même si l'on peut déplorer « les excès de la représentation érotique » contenus dans les *Elégies* et les *Sonnets* [649] *.* L'adjectif utilisé par Ardouin mérite d'être commenté et surtout de retrouver son sens premier. La représentation *érotique* dans les *Euvres* est signifiante, mais si l'on considère qu'il s'agit de la représentation d'*Eros*. Labé produit une écriture érotique dans le sens où elle compose une œuvre qui parle d'Amour, physiquement et spirituellement : elle écrit un *Débat de Folie et d'Amour* dont le dieu ailé est un des personnages principaux, puis trois *Elégies* et vingt-quatre *Sonnets* qui parlent d'amour. Le sonnet XVIII, sonnets des baisers, est un sonnet très important pour le recueil car il a servi à la critique biographique pour qualifier l'auteure de courtisane et à la critique

[645] Louise LABÉ, *Œuvres complètes, op. cit.,* p. 134.

[646] *Ibid.,* p. 33. Nous soulignons.

[647] *Ibid.,* p. 65.

[648] *Ibid.,* p. 55.

[649] Paul ARDOUIN, *Maurice Scève, Pernette du Guillet, Louise Labé : l'amour à Lyon au temps de la Renaissance, op. cit.,* p. 123.

en vertu de la loi du droit d'auteur.

essentialiste pour désigner les *Euvres* comme modèle d' « écriture féminine ». Or, il s'agit d'un sonnet de tradition lyrique, à la manière de celle des blasons :

Dis, Bouche, Bouche, en me baisant Ce que tu dis en te taisant… [650]

et de la reprise de la tradition latine et néo-latine des *basia*, notamment de Catulle [651], où la bouche sert de médiation entre le corps et l'esprit, entre le dedans et le dehors, entre le baiser et le chant. Le *je* lyrique des *Elégies* se plaçant sous le signe de *Lesbos* au vers 15 de la première pièce poétique des *Euvres* est déjà une réécriture de Catulle et des vers pour sa *Lesbia* [652].

L'érotisme des *Euvres* n'est pas féminin. Il est renaissant et il est spécifiquement labéen parce qu'il participe de la construction d'un mythe personnel. Le nom même choisi par Labé pour publier ses *Euvres* y joue son rôle : le sonnet XVIII est celui de la « tradition érotique du baiser et de l'étreinte amoureuse » qu'on trouve aussi au sonnet XIII. « Si la tradition du *basium* participe à l'inspiration des sonnets, c'est peut-être pour des raisons en partie linguistiques, ou plus exactement onomastiques. Poète de la Renaissance, Louise Labé ne pouvait rester insensible aux évocations de son propre nom » [653]. Or, ce nom, c'est celui qui permet un rapprochement avec le latin « *labium,* la lèvre ; *labia*, les lèvres, appelaient, si l'on peut dire, une poésie *labéenne* du baiser » [654]. C'est sans doute ce dont vient attester l'ode latine des *Escriz.*

C- L'érotisme renaissant

Nous avons vu comment et pourquoi les critiques, biographiques ou essentialistes, ont voulu abandonner le corps à Louise Labé : les uns pour disqualifier une poétique réduite à l'expression sensuelle d'un corps ne possédant sans doute pas tous ses esprits ; les autres pour soutenir le postulat de l' « écriture féminine » qui ne peut être que l'expression sensuelle d'un corps ne possédant sans doute pas tous ses esprits. Nous devons insister pour cela sur le caractère traditionnel de la présence érotique dans une œuvre de la Renaissance.

La topique érotique participe dans les *Euvres* de Labé d'une réécriture des codes pétrarquistes. « On ne s'étonnera donc pas de trouver, à la source même de la poésie labéenne, le rappel du *coup de foudre* masculin préalable » [655], l'*innamoramento* qui

[650] ***Louise LABÉ, Œuvres poétiques, édition Françoise CHARPENTIER, Blason de la Bouche, attribué à Victor Brodeau, op. cit., p. 143.***

[651] « Donne-moi mille baisers, puis cent, puis mille autres, puis une seconde fois cent, puis encore mille autres, puis cent. Et puis, après en avoir additionné beaucoup de milliers, nous embrouillerons le compte si bien que nous ne le sachions plus et qu'un envieux ne puisse nous porter malheur, en apprenant qu'il s'est donné tant de baisers » in CATULLE, *Poésies,* édition et traduction de Georges LAFAYE, Paris, Les Belles Lettres, 1992, pp. 4 et 5.

[652] *Ibid*.

[653] Louise LABÉ, *Œuvres complètes*, *Préface*, *op. cit.,* p. 25.

[654] *Ibid.*

Copyright ALONSO Béatrice et Université Lumière - Lyon 2 - 2005.Ce document est protégé

suppose que l'homme-sujet s'éprenne le premier de la femme-objet dont l'indifférence doit le faire souffrir (*Canzoniere* de Pétrarque*,* les *Amours* de Ronsard, l'*Hécatombe à Diane* d'Agrippa d'Aubigné). « L'aveu féminin de la passion ne peut se faire qu'après avoir reproduit la situation paradigmatique de la tradition lyrique masculine » [656] . Labé applique les codes pétrarquistes dans sa mise en scène poétique d'une relation amoureuse, avec la particularité d'un *je* lyrique féminin : il lui faut passer d'objet à sujet, de bourrelle à victime.

On peut ainsi relire le sonnet initial dans cette perspective. Ulysse est le voyageur mythique égaré sur les mers par trop d'orgueil (de son nom notamment) mais il est aussi le modèle de l'âme néoplatonicienne en errance. Ulysse, comme Orphée, est l'inspirateur de Dante : la descente aux enfers, l'égarement puis le « guidage » étant liés à une présence féminine. Cependant, ce n'est pas pour s'identifier à une quelconque Pénélope que Labé utilise la figure mythologique du héros Ulysse, mais bien plus pour ironiser sur celui dont l'orgueil a été puni tant il en était aveuglé (comme Amour dans son *Débat* et que Folie, finalement, soigne de son « amour de soy » narcissique). Les premiers vers du sonnet initial [657] :

Non havria Ulysse o qualunqu'altro mai Più accorto fu…

se moquent de cette clairvoyance du héros qui n'a rien su prévoir de ce qui lui arrivait, comme l'amoureuse et l'amoureux pétrarquistes.

François Rigolot tient à inscrire Labé dans la tradition topique de l'érotisme renaissant, et il explique ainsi qu'« il y a d'ailleurs de bonnes raisons de rejeter l'interprétation naïve qui, depuis Sainte-Beuve, voit dans ces sonnets comme l'aveu spontané d'une âme féminine en désarroi. La *Nymphe ardente du Rhône* est une jolie métaphore, un peu désuète, qui se laisse prendre au piège d'une illusion d'écriture largement partagée » [658] . Cette illusion est celle de la topique renaissante et de la construction maîtrisée, par chaque auteur du XVIème siècle, y compris Louise Labé, d'un mythe personnel qui assure leur longévité dans l'histoire littéraire française. Le phénomène le plus frappant de cette volonté labéenne de s'inscrire dans une perspective glorieuse (« non dédaigner la gloire » écrit-elle dans son *Epistre* comme elle avait rappelé dans la seconde élégie « que gens d'esprits » lui donnaient « quelque gloire ») est le brouillage énonciatif voulu. L'*Epistre* est d'ailleurs composée de deux parties « nettement discernables. D'abord la poétesse expose les présupposés féministes de son œuvre (…) Ensuite, elle présente sa conception de l'activité littéraire et les raisons qui l'ont conduite à publier » selon Daniel Martin [659] . C'est sans doute de là que part la confusion car Labé y

[655] François RIGOLOT, *Louise Labé lyonnaise ou la Renaissance au féminin*, *op. cit.,* p. 73.

[656] *Ibid.*

[657] Voir l'étude de François LECERCLE, « L'Erreur d'Ulysse », in *Louise Labé.* Textes réunis par Guy DEMERSON dans *Les Voix du Lyrisme*, *op. cit.,* pour l'ensemble de l'article.

[658] Louise LABÉ, *Œuvres complètes, Préface*, *op. cit.,* p. 22.

[659] Daniel MARTIN, *Signe(s) d'Amante, op. cit.,* p.33.

 Copyright ALONSO Béatrice et Université Lumière - Lyon 2 - 2005.Ce document est protégé

utilise habilement la première personne du singulier en alternance avec la première personne du pluriel, comme si le texte progressait « du général vers le particulier, d'un point de vue théorique vers l'expérience personnelle de la poétesse » [660] . Elle se place ainsi, en tant qu'auteure, comme initiatrice et modèle pour l'ensemble des *Dames.* Donc, « la composition de l'épître, oscillant entre le plan général et le point de vue personnel, révèle à la fois la tentation de se parer de ce titre de gloire et la volonté de ne pas affecter une immodestie qui pourrait compromettre la quête de gloire » [661] . Or, l'épître va orienter notre lecture de l'ensemble des *Euvres* et c'est d'ailleurs sa mission. « Le programme féministe exposé au début de l'épître a (…) pour effet de mettre le volume sous le signe de la conquête de la parole par une femme » [662] . Par conséquent, on s'attend à ce que le *je* qui s'exprime dans les *Euvres* soit au féminin ou du féminin. Le *Débat* voit la disparition du *je*, ce qui brouille notre lecture. Il nous faut attendre les *Elégies* et les *Sonnets* pour retrouver l'expression d'un *je* mais qui n'est plus l'auteure du paratexte préfaciel. Ce *je* lyrique est confus. Cette confusion est en quelque sorte pour Labé et selon François Rigolot, la « traduction textuelle du trouble de la passion » et le « désir de traduire, dès le seuil des sonnets français, le chaos intérieur de la *persona* lyrique » [663] . Peut-être pourrions-nous nous demander si cela ne participe pas d'un brouillage des genres grammaticaux, puisque les deux premiers sonnets cultivent l'ambiguïté (le *je* lyrique n'y étant pas clairement marqué en genre alors que le lecteur attend le féminin) ? « Le lecteur est incapable de construire une référence cohérente et universellement satisfaisante » [664] . Dans le sonnet I, le *je* n'est pas marqué en genre mais joue sur la « virilité » du mythe homérique (Ulysse). Pourquoi ouvrir un recueil de sonnets sur ce trouble énonciatif, après avoir engagé les *Euvres* au contraire sur la voie politique de l'affirmation du genre dans l'*Epistre* et les *Elégies* ? Dans la construction d'ensemble de l'œuvre labéenne alternent donc affirmation énonciative et brouillage énonciatif : tout cela participe du mythe que bâtit Labé autour de ses *Euvres* et de son personnage d'auteure. Les *Euvres* s'inscrivent dans une topique lyrique par leur manière d'exprimer le corps, expression qui n'est pas typiquement féminine. La présence même de Sappho, prise comme expression sensuelle d'une communion féminine pour les essentialistes, est un topos renaissant. Sappho est, comme Orphée, à l'origine du lyrisme, et la plupart des poètes s'en revendiquent les héritiers plus ou moins lointains. « Quelques années avant la parution des *Euvres,* Rabelais avait repris ce récit pour consacrer, comme le faisait aussi Ronsard à la même époque, le retour en France du lyrisme antique » [665] . Labé se réclame de l'« Amour

[660] *Ibid.,* p. 34.

[661] *Ibid.,* p. 37.

[662] *Ibid.,* p. 39.

[663] Louise LABÉ, *Œuvres complètes*, *Préface*, *op. cit.,* p. 23.

[664] *Ibid.*

[665] François RIGOLOT, *Louise Labé lyonnaise ou la Renaissance au féminin*, *op. cit.,* p. 269, évocation du *Quart-Livre* et de l'*Ode à Michel de l'Hospital*.

en vertu de la loi du droit d'auteur.

lesbienne » dans la première élégie pour se construire une *persona* poétique à laquelle participent les vingt-quatre sonnets qui suivent ses propres œuvres. « Non seulement la théorie de l'*imitation* qui régnait alors souveraine peut justifier le jeu érudit sur les conventions littéraires mais, pour un écrivain de sexe féminin, le recours aux modèles légués par la tradition permet de légitimer une liberté d'expression jugée alors trop audacieuse. Le paradoxe veut ainsi que le lyrisme le plus personnel puisse d'autant mieux s'exprimer qu'il s'appuie sur des précédents thématiques et formels établis *a propio* ou *a contrario* par la tradition » [666] . L'érotisme affiché des *Euvres*, même s'il n'est pas plus flagrant que dans certaines autres productions de la Renaissance, est sans doute exemplaire dans le climat lyonnais car ni Scève ni Du Guillet ne développent une thématique sensuelle aussi poussée, mais il n'est en rien « féminin ». Il reprend sans doute d'une certaine manière la tradition italienne, celle d'une Gaspara Stampa [667] , elle-même héritière d'Ovide :

E finalmente un mal che unge e punge…

dont les œuvres sont publiées à Venise en 1553 mais dont Labé a peut-être lu une version manuscrite.

La traditionnelle origine divine attribuée à la ville de Labé participe elle-aussi de cet érotisme comme de la construction du mythe personnel de l'auteure. A la Renaissance, Fourvière et sa colline tirent, selon la légende, leur nom de *forum veneris,* lieu d'adoration de Vénus. Une autre légende fait de Fourvière le *forum veteris* mais elle intéresse moins Labé et ses biographes. Placé sous le double patronage de Vénus et d'Apollon, Lyon est la cité des plaisirs et notamment de ceux de l'Amour. « Pleinement consciente des atouts symboliques que représentait son lieu de naissance, Louise Labé pouvait se dire *lionnoise* et assumer les conséquences de son appellation d'origine (…) en ajustant le masque du lyrisme érotique à sa propre face, elle n'oubliait pas les (…) qualités symboliques associées à sa ville d'élection » [668] . L'*Ode grecque* des *Escriz* place d'ailleurs Labé sous la double maternité de Vénus et de Sappho [669] , et l'ode XXIV en fait la fille de Vénus et la sœur d'Eros. Labé n'associe guère de noms de femmes à Sappho dans les autorités dont elle revendique la caution, même si on peut trouver une parenté entre sa poétique et celles des italiennes de la Renaissance. Il n'est fait allusion, dans le texte labéen, qu'à des personnages légendaires, qu'à des mythes, comme si les références réelles qui l'ont précédé en écriture en tant que femmes, n'étaient pas, pour l'auteure, la priorité. Le rapprochement avec les italiennes, ainsi qu'avec les *Rymes* de Pernette Du Guillet dont on perçoit dans les *Euvres* le discret souvenir de l'épître de Du Moulin, se fait par l'évocation politique d'une communauté de femmes dont quelques-unes ont décidé de parler, comme nous l'avons déjà mentionné.

[666] *Ibid.,* p. 271.

[667] « Bref, un mal qui répand la douceur lorsqu'il blesse ». in Gaspara STAMPA, *Poèmes,* traduction et présentation de Paul BACHMANN, édition bilingue, pièce 241, *op. cit.,* p. 42.

[668] François RIGOLOT, *Louise Labé lyonnaise ou la Renaissance au féminin*, *op. cit.,* p. 275.

[669] Louise LABÉ, *Œuvres complètes, op. cit.,* p. 142.

en vertu de la loi du droit d'auteur.

La question de la « sincérité » ne peut pas se poser. Nous devons plutôt observer comment notre auteure va subvertir des codes essentiellement masculins dans un érotisme (philosophique et physique) assumé. Le topos de l'amant parti dans un autre pays, que l'on trouve dans la seconde élégie des *Euvres* (cet autre pays étant clairement défini comme l'Italie : *Or que tu es aupres de ce rivage du Pau cornu*) existe déjà au sonnet LXI des *Rime* de Gaspara Stampa. Les critique biographes ont voulu trouver là un indice dans leur quête de l'identité de l'amant, émettant diverses théories (serait-ce Marot ? Magny ? un poète italien ?). Les critiques essentialistes ont rattaché cette évocation de l'absence du masculin et de l'attente du féminin à l'inconscient de la « féminité » passive de « celle qui attend » (La Femme, par « nature », Pénélope), là où il faut lire une mise en scène textuelle et intertextuelle. Cependant, pour Stampa, qui est italienne, l'aimé ne peut être parti dans cette Italie, *quasi* mythique à la Renaissance, point de mire des poètes français, Italie prestigieuse, d'autant plus proche de Labé qu'elle est lyonnaise, Italie des lauriers, du soleil et de l'art. Le *je* lyrique des *Rime* projette son amant au loin, dans une « autre cour » :

E le vostre fidate amiche scorte, Che di giovarmi avriano sole il come, Saran lontane in quella altera corte. [670]

Le lieu commun du nouvel amour, qui vient remplacer dans le cœur de l'amant, lointain et cruel, le *je* lyrique, qui s'en plaint, ce cliché pétrarquiste – doublé du souvenir de la Sappho ovidienne des *Héroïdes* – qu'on trouve dans la seconde élégie :

Goute le bien que tant d'hommes desirent : Demeure au but ou tant d'autres aspirent : Et croy qu'ailleurs n'en auras une telle. Je ne dis pas qu'elle ne soit plus belle : Mais que jamais femme ne t'aymera, Ne plus que moy d'honneur te portera…

s'entend déjà dans le sonnet 171 des *Rime* [671] . L'*altra donna* qui pourrait venir remplacer dans le cœur de l'amant celle qui s'exprime dans ces vers fait écho aux écrits pétrarquistes du temps où un *je* lyrique masculin se plaint de l'inconstance volage de sa maîtresse, de sa cruauté, de son dédain. Labé et Stampa ont pour point commun principal d'utiliser toutes deux le réservoir topique amoureux pétrarquiste, au féminin puisque le *je* lyrique affiche, la plupart du temps, dans leurs œuvres, la marque du féminin.

La poétique labéenne traîne avec elle la réputation sulfureuse que lui ont faite quelques esprits jaloux et sexistes de son temps, de Rubys à Magny, de Calvin à Pierre de Saint-Julien. Il était bien aisé de lui « abandonner le corps » comme on l'avait fait pour bien d'autres avant elle, d'Eve à Sappho, pour toutes celles qui, justement, s'étaient légendairement piquées d'un peu d'esprit, pour toutes celles qui avaient eu l'effronterie de se vouloir un peu savantes. C'est le cas aussi de Folie, dans le *Débat de Folie et d'Amour*, qui pose très clairement une des questions primordiales dans l'analyse des *Euvres*, celle de l'énonciation. Labé inverse le schéma attendu. Daniel Martin souligne la cohérence du *Débat* dans l'architecture globale des *Euvres* mais aussi en lui-même,

[670] ***« Et seuls vos yeux, mes chers et sûrs gardiens, Auraient ce pouvoir ; mais ils seront loin, A la cour de France, orgueilleux séjour… » In Gaspara STAMPA, Poèmes, sonnet 61, op. cit., p. 102.***

[671] « Vous pouvez me prendre, monsieur, votre personne, - car votre cœur est fait du diamant le plus dur - Pour un nouvel amour, pour ne autre maîtresse, Et j'en aurais chagrin plus que de tout au monde ! » *Ibid.,* sonnet 171, p. 88.

Copyright ALONSO Béatrice et Université Lumière - Lyon 2 - 2005.Ce document est protégé

cherchant même « à nous faire assister à la naissance d'un nouvel ordre, mis en valeur par le découpage en discours et par les effets d'agencement qui en résultent » [672]. Composé de cinq discours, le *Débat* place en son centre le discours III, et de part et d'autre de ce discours pivot, sa composition joue « sur l'opposition entre Vénus, autorité maternelle, et Jupiter, autorité quasi-paternelle » [673]. Il est un peu réducteur de donner la Folie à Labé comme on lui donne le corps, car le brouillage énonciatif de sa production est plus complexe qu'il n'y paraît, même si « Folie joue auprès d'Amour le rôle du fou tel que le définit Michel Foucault » [674], permettant avant tout la connaissance de soi. Ainsi, Folie s'oppose à Vénus qui incarne de toute évidence une forme de passivité féminine quand elle est avant tout fille de Jeunesse, en quête de savoir et de reconnaissance.

Pour nous émanciper de la critique biographique et essentialiste, nous avons dû définir la « féminité », biologiquement et surtout symboliquement, montrant quelles conséquences oppressives résultaient de la confusion entre le sexe et le genre (social ou grammatical), puis définir l'« écriture féminine ». Les femmes, comme toutes les minorités (minorité de droits non de nombre), si elles n'ont pas accès au savoir, à la connaissance, à l'esprit, si on leur abandonne le corps, l'animalité, ne représentent pas de danger pour la norme majoritaire dominante, à savoir les hommes. Il est nécessaire de laisser les peuples dans l'ignorance pour les gouverner comme on le désire. La présence du corps et de l'érotisme n'est donc ni probante quant au postulat de l' « écriture féminine », ni même récurrente et définitionnelle de la poétique labéenne. Ne serait-ce donc pas plutôt la question de l'énonciation, c'est-à-dire de la prise de parole, de l'expression assumée d'un désir et d'un érotisme physique et philosophique, de la prise de possession d'un savoir (et de son expression) normalement masculin, qui pose problème à une certaine critique portant sur les *Euvres* de Labé ? La prise de pouvoir par la parole d'un *je* lyrique au féminin, sujet de son désir, bouleverse la vision normative et codée de l'ordre du monde où le genre féminin est normalement objet de désir, subissant, passif, dominé.

« Le développement de la conscience littéraire se rattache à la question de l'émergence de l'individu à l'époque pré-moderne et à la naissance du personnage social de l'écrivain à partir du XIVème siècle. Lorsque la civilisation du manuscrit s'efface devant celle de l'imprimé, un nouveau système de protection juridique se met en place -l'institution du Privilège- qui favorise chez les poètes l'éveil d'une conscience du droit de propriété » [675] .Sans éluder le moins du monde la question du genre et de la subjectivité énonciative, qui ont en grande partie orienté la critique labéenne depuis des années, il semble nécessaire de reconsidérer le propos des *Euvres* dans le contexte de la Renaissance, tant du point de vue du style que de celui des thèmes abordés, en évitant l'écueil d'une vision « naïvisée » [676] à la manière de Sainte-Beuve au XIXème siècle.

Les *Euvres* de Louise Labé ne peuvent être considérées comme une production

[672] Daniel MARTIN, *Signe(s) d'Amante, op. cit.,* p. 57.

[673] *Ibid.,* p. 68.

[674] *Ibid.,* p. 69. Martin évoque l'*Histoire de la Folie à l'âge classique*, Paris, Gallimard, 1976, p. 24.

[675] François RIGOLOT, *Poésie et Renaissance, op. cit.,* p. 18.

 Copyright ALONSO Béatrice et Université Lumière - Lyon 2 - 2005.Ce document est protégé

déshistoricisée ou décontextualisée. L'érotisme, comme écriture du corps et de la chair, s'inscrit dans une topique renaissante. Il s'agit pour nous de montrer comment l'auteure des *Euvres* se sert des différentes manifestations topiques du XVIème siècle pour imposer une œuvre personnelle ayant un dessein bien particulier. Se servant de références renaissantes (à la fois littéraires et architecturales), Labé produit une œuvre organisée où la question de la subjectivité, sur laquelle s'est focalisée la critique biographique et essentialiste, s'inscrit dans la perspective de l'interrogation globale du *je* lyrique renaissant. Les instances énonciatives hybrides des *Euvres* ne sont pas un cas particulier à la Renaissance, même si l'auteure se plait à cultiver un certain particularisme. Le jeu des *je* mis en scène est une des marques différentielles du lyrisme, notamment au XVIème siècle, et non pas l'expression d'une « féminité » biographique intime. Dans l'esprit de son temps, Labé se sert de sa production littéraire pour produire du mythe, un mythe personnel poétiquement renaissant, dans une volonté auctoriale de postérité. L'architecture extrêmement soignée du recueil, l'utilisation de la topique renaissante, l'interrogation de la subjectivité lyrique et la construction toute renaissante d'un mythe personnel, font des *Euvres* de Louise Labé une production inscrite dans une histoire précise de la littérature européenne.

[676] *Ibid.,* p. 16.

en vertu de la loi du droit d'auteur.

en vertu de la loi du droit d'auteur.

Deuxième partie : traditions et émancipations

Si l'on ne peut absolument pas considérer que l'écriture labéenne ne soit qu'une écriture biographique ou qu'une écriture du corps, si on ne peut adhérer au postulat de l'existence d'une « écriture féminine » dont on a montré les limites voire la caducité, si on considère que l'inscription du corps dans la production prosaïque et poétique de Louise Labé correspond à une tradition renaissante lyrique et érotique, dans le sens physique et philosophique du terme, il s'agit d'interroger les instances énonciatives mises en jeu dans notre *corpus.*

Laure ut besoin de faveur empruntee Pour de renom ses graces animer ; Louïze, autant en beauté reputee, Trop plus se fait par sa plume estimer. Et de soymesme elle se faisant croire, A ses loueurs est cause de leur gloire. [677]

A la lecture du sizain du sonnet liminaire anonyme *Aus poëtes de Louize Labé,* nous sommes contraint-e-s à la réflexion comparative : *Laure* trouve écho en *Louïze*. Le parallèle sonore entre les prénoms ne fait nul doute, et le glissement sémantique, de l'or et du laurier de la dame toscane à la louange qu'incite la lyonnaise, s'effectue naturellement par le changement des lettres centrales (on passe de *L* ***aur*** *e* à *L* ***ouïz*** *e*). Si Laure permettait à Pétrarque d'obtenir les lauriers de la gloire, Louïze « est cause » de

[677] ***Louise LABÉ, Œuvres complètes, op. cit., p. 141. François Rigolot attribue ce sonnet liminaire des Escriz à Jacques Peletier du Mans, « qui a édité et probablement corrigé les Œuvres de Louise Labé, ou à Jean de Tournes lui-même, l'imprimeur de l'ouvrage ». L'attribution n'est cependant qu'une hypothèse conjoncturelle, à laquelle nous n'adhérons pas.***

Copyright ALONSO Béatrice et Université Lumière - Lyon 2 - 2005.Ce document est protégé

gloire pour l'ensemble de ses « loueurs ». Le sonnetqui ouvre les *Escriz* de louange à l'auteure, figurant à la fin de son édition des *Euvres* de 1555 puis de 1556, mis en évidence par sa position externe aux écrits mais en même temps liminaire et introductive – il reprend en cela le statut de l'*Epistre* mais aussi du sonnet italien du *canzoniere* labéen –, nous incite à renoncer définitivement à une lecture essentialiste ou biographique du recueil, selon les caractéristiques assignées à ce type de critique. Par leur titre, leur agencement et le riche paratexte qui les ceint, et qui vient conditionner notre lecture de l'œuvre à proprement parler, les *Euvres* de Louise Labé relèvent d'une stratégie fine d'émancipation des femmes en général et d'une auteure plus particulièrement, émancipation qui passe par la reconnaissance de traditions.

Non seulement insuffisant pour apprécier la profondeur des *Euvres* mais encore pernicieux pour la réception correcte de la production d'une auteure, le postulat d'« écriture féminine » doit dorénavant laisser place à une vision davantage précise de la poétique labéenne. Il s'agit bel et bien de s'émanciper de la critique ancienne essentialiste et biographique qui perdure çà et là, afin de lui substituer une réflexion sur les desseins des *Euvres* à un moment particulier de l'histoire de l'humanisme lyonnais, et d'interroger l'importance du politique, au sens d'implication dans la *polis,* dans la poétique de Labé. Répondant apparemment à ce qu'on attend socialement de l'œuvre écrite par une femme – pudeur, modestie, mais lyrisme « échevelé » – le recueil de Labé n'en est pas moins une mise à distance de l'ordre du monde et de ses attentes, non pas vainement mais dans une perspective politique et poétique. Les *Euvres,* imprégnées des auteurs antiques et italiens, disponibles à Lyon avant 1554 grâce à la fécondité des imprimeurs, non seulement ne correspondent pas aux caractéristiques définitionnelles de l'« écriture féminine », mais encore s'en détachent nettement par leur implication humaniste, notamment le poids de l'intertexte des années 1550. La Renaissance et ses débats, la Renaissance et ses interrogations, la Renaissance et ses théories, laissent dans l'ensemble du recueil des sillons profonds : ceux de la nécessaire harmonie de la création artistique, de l'ordre et de l'obsession de symétrie des formes et des thèmes qu'utilisent les poètes du XVIème siècle, sous l'impulsion de l'architecture ; ceux du recours au burlesque et à la satire comme mise en question possible du poétique et des normes sociales ; ceux de la réflexion sur l'Amour et la Folie ; ou ceux de l'égalité des femmes et des hommes. Il y a tout cela dans les *Euvres*, tout ce que la grille de lecture unique, biographique et essentialiste, empêche de percevoir, tout cela et peut-être plus.

La première nécessité est d'interroger l'intertexte renaissant et les influences ayant pu jouer un rôle dans la production labéenne, en prenant la mesure du particularisme de l'auteure, de sa poétique propre. L'agencement qu'elle donne à son recueil, et sur lequel elle ne reviendra pas, malgré une édition *revue et corrigee* un an après la première, agencement réfléchi et posé, comme l'utilisation des topiques pétrarquistes et néoplatoniciennes, à la fois italiennes et françaises, ou encore la mise à distance prosaïque de ces topiques, laissent penser que Labé, en tant qu'auteure, est consciente de ce qu'elle produit et qu'elle le produit en ayant en tête un dessein certain. Le silence même de l'auteure, définitif, après que ses *Euvres,* dont le titre, choisi, évoque la complétude,ont été publiées et reconnues, nous semble signifiant. Le préalable intertextuel et formel nous permettra d'étudier les instances énonciatives de la production labéenne, qui ne peut être considérée comme un « journal intime ». La sincérité en poésie

Copyright ALONSO Béatrice et Université Lumière - Lyon 2 - 2005.Ce document est protégé

à la Renaissance est non seulement problématique mais encore préjudiciable dans une perspective critique. L'écriture de la Renaissance est réécriture par appropriation, adaptation, notamment du modèle pétrarquiste transmis en France – entre autres – par Bembo. A l'appropriation des modèles se combine la complexité énonciative des *Euvres*, complexité qui est la clé de voûte de l'édifice textuel labéen. Le lyrisme fonctionne, en fait, sur le fictionnel. Le *je* lyriquen'est pas le *je* réel. La personne Labé n'est pas le personnage des *Elégies* et des *Sonnets* : la *persona* est l'expression distanciée d'un-e-auteur-e- par l'intermédiaire d'un *je* fictif. Il y a une « impression de sincérité » sans doute voulue par l'auteure qui joue de masques identitaires. Ces *personae* lyriques et légendaires sont ainsi diverses, parfois « viriles » ou virilisées, de manière à correspondre à la masculinité littéraire. Elles participent d'un principe d'héroïsation quelquefois ironique. Ce sont des masques dont le « chaos intérieur », selon les mots de François Rigolot [678], n'est que l'apparence visible d'une harmonie profonde et invisible, et dont le dessein est politique, puisque le « véritable art est celui qui ne paraît pas être de l'art, et on doit par-dessus tout s'efforcer de le cacher… » [679], selon ce qu'en dit Castiglione dans le *Courtisan,* texte très en vogue dans les années 1550 et que Labé semble avoir lu. Deux points de contact au moins existent entre la production labéenne et celle de Castiglione : « les plaisirs merveilleux » qui s'ensuivent de « folie » [680] est la première interférence entre les deux textes. La seconde est un sonnet en italien présent dans l'édition italienne de 1562 publiée chez Guglielmo Rovillio (Guillaume Rouille), intitulé « Dell'Unico Accolti Aretino Sonetti » [681], faisant référence à la fin du neuvième dialogue au défi lancé à l'assemblée par l'Unico Aretino : « que chacun dise ce qu'il croit que signifie cette lettre S que madame la Duchesse porte sur le front » [682]. La note explique que la duchesse Elisabetta portait bien au front un pendentif en forme de **scorpion**. La lettre S est la première du mot scorpion, mais aussi de la plupart des mots utilisés dans le sonnet dit ensuite par l'Unico (« il finit par réciter un sonnet sur le sujet dont il avait été question, révélant la signification de cette lettre S » [683]), qui n'apparaît que dans l'édition de Rouille à Lyon en 1562, consultable à la Bibliothèque Municipale de Lyon, comme ajouté à la toute fin du volume. Or, cette référence au scorpion n'est pas sans nous rappeler le sonnet 1 des *Euvres,* où le même animal est mis en scène au vers 10 [684].

Les *personae* à la Renaissance correspondent à un jeu lyrique du *je*, savamment codé. Elles permettent à l'auteur-e- de s'exprimer sous couvert de masques, le plus

[678] Louise LABÉ, *Œuvres complètes, op. cit.,* préface, p. 22.

[679] CASTIGLIONE, *Le Livre du courtisan, op. cit.,* p. 55.

[680] *Ibid.,* pp. 28-29.

[681] CASTIGLIONE, *Il Cortegiano,* Lyon, Guglielmo Rovillio, 1562, BM de Lyon, rés. 811 287 (CGA), p. 495 (fin non-paginée).

[682] CASTIGLIONE, *Le Livre du courtisan, op. cit.,* pp. 30-31.

[683] *Ibid.,* p. 31.

[684] Louise LABÉ, *Œuvres complètes, op. cit.,* p. 121.

en vertu de la loi du droit d'auteur.

souvent légendaires, afin de dire ce que le *je* réel ne saurait assumer, et de servir à l'établissement d'une légende auctoriale. « Ce qui caractérise la poésie lyrique, c'est (…) un mode d'énonciation, une adresse lyrique susceptible de plusieurs modalités, étagée comme le sont les styles et les sujets divers qui relèvent du lyrisme » [685] . Par conséquent, pour prendre la mesure de la complexité énonciative des *Euvres*, il va falloir distinguer les deux *je* existant dans le texte : le *je* d'auteure et le *je* lyrique (ou encore le *je* de la *persona* fictionnelle utilisée par les écrivains et les poètes pour se mettre en scène dans leurs écrits). La poésie de la Renaissance, et sans doute plus encore celle de Louise Labé, qui est une femme et doit, de ce fait, adopter des postures différentes de celles de ses confrères aux yeux de la *doxa* et de son lectorat potentiel, gonfle en quelque sorte le sujet lyrique de diverses *personae* qui lui permettent de représenter le *je* auctorial : elles le « déréalisent », et ainsi le rendent quasi légendaire. Nous allons interroger cette posture énonciative dans le contexte de la Renaissance puis dans le cas particulier de la production labéenne en gardant toujours à l'esprit ce caractère légendaire de la *persona* d'auteure. Labé participe, dans ses choix poétiques, à la mise en légende d'elle-même. En était-elle cependant l'unique initiatrice, ou bien peut-on proposer qu'un cénacle littéraire lyonnais l'ait imaginée et diffusée pour elle ? Ces diverses interrogations nous permettront de distinguer à quel point le mythe Labé est une construction minutieuse. Nous estimons que le risque de la dispersion identitaire légendaire provoque l'*estrangement* souligné par Rigolot. Nous en donnerons, comme le fait Daniel Martin, une lecture plus positive en nous appuyant sur l'objectif politique des *Euvres*,qui aboutit sans doute à la revendication androgynique du neutre.

La mise en légende d'une auteure, cette mythification de la *persona* lyrique et auctoriale, sert un dessein plus large, plus humain, plus communautaire. Il s'agit de la revendication féministe des *Euvres,* que porte en partie le système de symétrie et de réconciliation des contraires, tant thématiques que formels. Cette poétique est une véritable politique, dont Labé se sert afin de démontrer que le féminisme est un humanisme. Il va s'agir pour elle de mettre en œuvre, dans sa poétique, un système de jointures, de liens, d'unions. Il est perceptible dans la forme et l'ordre qu'elle a donnés à son texte et à l'ensemble du recueil, dans le style qui lui est propre, perceptible aussi dans les débats qui s'y nouent, les idées qui s'y développent, les théories qui s'y propagent, dans la mouvance d'un certain humanisme préoccupé du droit des femmes et de leur nécessaire égalité avec les hommes. Pour cela, Labé développe une poétique « androgyne », par l'hétérogénéité des formes choisies, par le réinvestissement de valeurs dites « masculines », par la mise sur le même plan des hommes et des femmes, sans tomber dans l'affrontement ou l'agression mais en rêvant d'un monde où l'androgyne amènerait l'*anthropos*, où les hommes et les femmes seraient véritablement égaux.

II.1 : Les *Euvres*, une œuvre

[685] Nathalie DAUVOIS, *Le Sujet lyrique à la Renaissance, op. cit.,* p. 21.

en vertu de la loi du droit d'auteur.

II.1.1 : L'architecture des *Euvres* dans le contexte de la Renaissance

L'architecture des *Euvres,* que nous allons ici observer plus attentivement, semble être un acte volontaire de la part de leur auteure. Labé, auteure, veut faire de sa production littéraire une œuvre complète, organisée et sous l'influence des débats de son temps, au contraire de ce qu'affirme Dorothy O'Connor qui se place sous la protection critique de Sainte-Beuve à plusieurs reprises dans son étude de l'œuvre de Labé. Selon elle, l'auteure des *Euvres* : « usait de la poésie comme d'un vase où elle pût verser le trop plein de son cœur endolori » [686] .

Du choix du titre, remis en contexte par rapport à quelques autres titres d'œuvres des années 1550 ou antérieures, de la relecture corrective que l'auteure a peut-être fait de sa production avant l'édition définitive de 1556 (si l'on doit croire d'une part au nouveau titre donné : *Euvres revues et corrigees par ladite dame* ; d'autre part selon ce que nous dit le *Privilège du Roy* du 13 mars 1554 manquant dans certains exemplaires de l'édition de 1555 selon François Rigolot [687]), à la place donnée à chaque pièce dans l'économie du recueil, ou encore à l'harmonie d'ensemble, non-évidente au prime abord quand on observe l'hétérogénéité du corpus, les *Euvres* constituent de toute évidence un ensemble tant cohérent que varié. Le caractère intertextuel de la production labéenne, par des reprises topiques thématiques et stylistiques renaissantes, « masculines » et pour cause, laisse cependant apparaître des choix faits par l'auteure dans la masse des modèles. Par exemple, la qualité humoristique et satirique du *Débat de Folie et d'Amour* ne doit pas dissimuler le ton parfois ouvertement ironique des pièces rimées, tant les *Elégies* que les *Sonnets*.

A– Une hétérogénéité harmonieuse :

Les *Euvres* sont un recueil de pièces hétérogènes mais savamment organisées les unes avec les autres. Il est en effet tentant, comme le souligne Daniel Martin, de penser un peu hâtivement que Labé « a réuni ce qu'elle avait sous la main pour constituer un recueil d'œuvres de dimensions acceptables sans avoir à l'esprit un dessein donnant à l'ensemble une unité » [688] , tentation à laquelle Dorothy O'Connor semble avoir cédée : « ses sonnets nous paraissent des morceaux détachés, arrangés, sauf pour le premier et le dernier, assez au hasard » [689] . Rigolot, dans son introduction à l'édition des œuvres complètes de Labé de 1986, commente peu cet ensemble pour le moins varié et complexe, tant dans les formes d'expression choisies que les tons utilisés : une épître, un

[686] Dorothy O'CONNOR, *Louise Labé, sa vie, son œuvre, op. cit.,* p. 134.

[687] Voir pour cela le *Privilège du Roy* et les commentaires de François RIGOLOT, pp. 33 à 38 in Louise LABÉ, *Œuvres complètes*, *op. cit.*

[688] Daniel MARTIN, *Signe(s) d'Amante, op. cit.,* p. 11.

[689] Dorothy O'CONNOR, *Louise Labé, sa vie, son œuvre, op. cit.,* p. 138.

Copyright ALONSO Béatrice et Université Lumière - Lyon 2 - 2005.Ce document est protégé

dialogue mythologique en prose, trois élégies, vingt-quatre sonnets et un ensemble de textes rendant hommage à l'auteure. Assemblage hétéroclite, les *Euvres* dévoilent cependant dans leur structure un véritable parti-pris d'auteure, une conscience aiguë du poétique. Si « Louise Labé demande à son lecteur une approche naïve du volume, qui consiste à la suivre pas à pas, à s'abandonner au parcours proposé, et à observer chemin faisant les points de repère disposés ici et là qui permettent de découvrir le sens de cet itinéraire, d'en goûter les surprises, les forces et les beautés, parfois d'en percer les secrets » [690], c'est sans doute qu'elle a bâti son œuvre comme un véritable édifice textuel. Elle lui a d'ailleurs donnée un titre qui, à lui seul, donne cohérence à l'ensemble des pièces qu'elle y a placées. Les *Euvres*, parues une première fois en 1555, étaient dès la prime édition proposée par les presses de Jean de Tournes, déjà composées de cinq parties : l'*Epistre dédicatoire à MCDBL*, le *Débat de Folie et d'Amour*, trois *Elégies*, vingt-quatre *Sonnets* et enfin un ensemble de poèmes d'hommage sous le titre de *Escriz de divers poëtes à la Louenge de Louïze Labé Lionnoize*. Le volume se clôturait sur le *Privilège du Roy* de 1554. L'édition de 1556, quant à elle, *revue et corrigee par ladite dame*, reprend les fautes signalées dans l'*erratum* de 1555mais ne touche en aucun cas ni à la structure des *Euvres* ni au titre que Labé leur avait initialement donné. L'économie du recueil n'a subi aucune modification de quelque sorte que ce soit, ni dans l'agencement, ni dans les sutures entre chaque partie, ni dans leur dénomination.

Jean-Yves Boriaud, dans sa présentation générale de la littérature du XVIème siècle en France [691], ne fait que peu cas, lorsqu'il évoque Louise Labé, du *Débat de Folie et d'Amour,* texte sans doute le plus gênant pour les critiques. En effet, ce texte disparaît de nombreuses éditions des *Euvres* alors que, comme le souligne Madeleine Lazard [692], en cela suivie par Rigolot, Martin, dans leurs ouvrages et articles sur Labé, « Louise Labé n'a pas apporté la moindre retouche au recueil des *Œuvres,* et ne l'a pas étoffé durant l'année qui sépare les deux éditions de 1555 et 1556. Aucune modification n'a été apportée au choix ou à la disposition des pièces. Leur agencement concerté excluait donc les retouches… ». Par conséquent, le *Débat* est une des pièces du dispositif qu'on ne peut se permettre d'exclure si on veut comprendre les *Euvres.* Notons d'ailleurs que le *Privilège* de 1554 fait déjà mention d'un texte qui doit être le *Débat,* sous les termes de « quelque Dialogue de Folie et d'Amour » [693]. Charpentier l'exclut évidemment de l'édition qu'elle a proposée des œuvres labéennes, dans la collection poétique de Gallimard, ne pouvant justifier de fait la présence de textes en prose (elle fait cependant figurer l'*Epistre* sous le nom de *Préface* [694]), comme l'avait fait quelques années plus tôt Fernand Zamaron [695]

[690] Daniel MARTIN, *Signe(s) d'Amante, op. cit.,* p. 12.

[691] Jean-Yves BORIAUD, *La littérature française du XVIème siècle,* Paris, Armand Colin, 1995.

[692] Madeleine LAZARD, *Louise Labé, op. cit.,* p. 129.

[693] Louise LABÉ, *Œuvres complètes*, *op. cit.,* p. 37.

[694] Louise LABÉ, *Œuvres poétiques*, édition Françoise CHARPENTIER, *op. cit.,* pp. 93 à 95.

[695] Fernand ZAMARON, *Louise Labé, dame de franchise,* Paris, Nizet, 1968 : le critique omet volontairement l'*Epistre* et le *Débat.*

 Copyright ALONSO Béatrice et Université Lumière - Lyon 2 - 2005.Ce document est protégé

pour des raisons bien moins claires. Nous ne reviendrons pas sur l'ensemble de la critique labéenne et son oubli, quasi général, du *Débat*, ainsi que de la complexité globale des *Euvres* en tant qu'ensemble réfléchi et organisé, pour nous consacrer à montrer, dans la lignée du travail effectué par Daniel Martin, de quelle manière la production labéenne est un tout dont on ne peut exclure aucune des parties.

Que signifie le titre choisi par Labé ? Le mot *œuvre* apparaît en français vers le XIIème siècle, du latin *opera*, dont le genre était à l'origine exclusivement féminin, selon Robert. Ce n'est qu'au XVIème siècle qu'on voit apparaître un masculin qui établit des distinctions de sens (c'est alors un terme technique d'artisanat, notamment en maçonnerie et bâtiment). Il existe une hésitation entre les genres grammaticaux masculin et féminin en 1555. L'auteure utilise le mot au masculin dans l'*Epistre* : « en vous dediant ce petit euvre (…) en voyant ce mien euvre rude et mal bati » [696], puis le pluriel du mot dans le titre qu'elle choisit et on peut supposer que ce pluriel induit le féminin comme dans le *Privilège* où l'on trouve : « de pouvoir faire imprimer **sesdites** Euvres cy dessus **mencionnées** » [697]. Ce pluriel désigne, selon la définition de Robert, un ensemble organisé de signes et de matériaux propres à un art, composition ou production littéraire mise en forme par un esprit créateur. Une œuvre d'art est ce qui manifeste la volonté esthétique d'un artiste. L'emploi au pluriel du mot par Labé semble signifier qu'il s'agit de la composition achevée et pensée de l'ensemble de sa production, tout comme la répétition du mot à plusieurs endroits de l'*Epistre* qui, selon sa date, est le dernier texte écrit par Labé pour ce volume, juste avant la première impression du recueil. Les *Euvres* inscrivent la production labéenne dans un rapport de l'ensemble des ouvrages de l'auteure à l'action même de production.

Même si, comme nous le fait remarquer Daniel Martin, sont mentionnés dans le *Privilège « quelque Dialogue de Folie et d'Amour : ensemble plusieurs sonnets , Odes et Epistres »* que Labé aurait *« des long temps composé »,* et même si ce *Privilège* fait, en outre, référence à un travail de révision de ses textes par Labé (*« elle les ayant revus et corrigez à loisir »* puisque ses textes étaient *« encore non parfaits »*), nous ne pouvons supposer, par recoupement de dates, entre celle de l'*Epistre* du 24 juillet 1555 et celle du *Privilège* du 13 mars 1554 (13 mars 1555 n.s), que le travail littéraire de production des *Euvres* se soit échelonné « sur une longue période, sans doute plusieurs années » [698]. Cependant, il est sans doute le résultat d'un savoir et d'une maturation littéraires important-e-s. Le titre donné à l'ensemble est cohérent et explique en partie l'absence de production postérieure : cette œuvre est achevée. Les nombreuses répétitions d'éléments sémantiques entre les parties du tout tissent des liens dans l'ensemble du recueil. Les *Euvres* sont une organisation logique. Labé n'avait sans doute rien à y ajouter. « Il paraît assuré qu'en 1555, l'activité littéraire de Louise Labé est déjà ancienne et que l'ensemble des textes formant le petit volume des *Euvres* est le résultat d'un travail de longue haleine et d'un choix opéré à partir d'un corpus certainement plus vaste » [699].

[696] Louise LABÉ, *Œuvres complètes, op. cit.,* p. 43.

[697] *Ibid.,* p. 37.

[698] *Ibid.,* p. 15.

en vertu de la loi du droit d'auteur.

On peut supposer même que ce corpus était connu de certains auteurs de la Renaissance, comme Scève qui, dans le sonnet qui sert de troisième texte aux *Escriz,* remercie Labé d'un texte qu'il a lu et qu'elle lui a peut-être offert, et qu'il nomme sous son nom de 1554 : « En grace du Dialogue d'Amour et de Folie, euvre de D. Louïze Labé Lionnoize » [700] , nous y reviendrons. Le *Privilège* est par ailleurs accordé à Louise Labé, et non à son imprimeur, ce qui est assez étonnant à la Renaissance et peut laisser supposer : soit qu'elle avait en tête un projet de publication sans avoir encore d'imprimeur lorsqu'elle a demandé ce privilège, en son nom de plume (et non au nom de son père ou de son mari) ; soit, ce qui serait encore plus étonnant et plus intéressant, qu'elle ait pris conscience de la valeur de ce qu'elle avait à faire imprimer et se soit donnée la liberté de choisir son imprimeur (auquel cas, le choix de Tournes devra être commenté).

Le choix que fait Labé de donner le titre d'*Euvres* à l'ensemble de sa production l'oppose au titre de l'édition posthume des œuvres de Pernette Du Guillet, à qui elle est pourtant souvent comparée (voire associée dans l'édition de Françoise Charpentier [701]) comme le fait Colette H. Winn dans son article sur les *Rymes*. La critique s'oppose dès le préalable de son propos à François Rigolot [702] , se plaçant délibérément du côté du différencialisme en donnant des caractéristiques « féminines » à l'écriture de Du Guillet : « dans la lecture que nous proposons ici des *Rymes* de Pernette Du Guillet, il ne s'agira donc pas de montrer comment la femme utilise le langage mais plutôt d'examiner ce que dit la femme dans le langage » [703] . Les œuvres de Pernette Du Guillet, sous le titre de *Rymes*, ne possèdent pas la même hétérogénéité complexe que les *Euvres* sans doute. Le mot de *Rymes* insiste – comme le fait remarquer Antoine Du Moulin dans l'épître liminaire à l'œuvre posthume de Du Guillet – sur l'absence d'ordre de la production ou du moins sur son caractère inachevé. *Rymes* suggère atomisation et éparpillement, reprenant en cela la parcellisation des *rime sparse* de Pétrarque dans le premier sonnet du *Canzoniere* :

Voi ch'ascoltate in rime sparse il suono Di quei sospiri ond'io nudriva'l core… [704]

Le terme de *Rymes* est une synecdoque du poèmepuisqu'il désigne une des unités minimales à partir desquelles il est composé. Renvoyant au tout premier stade de la création, il s'oppose à *Euvres* qui suggère à la fois un ensemble achevé et une volonté de rassembler des parties pour former un tout cohérent. « Le titre choisi par Louise Labé semble faire référence pour s'y opposer à celui qui a été donné au recueil de poèmes de Pernette du Guillet. Il indique une totalité saisie dans la pluralité de ses constituants, et

[699] *Ibid.,* p. 17.

[700] *Ibid.,* p. 145.

[701] Louise LABÉ, *Œuvres poétiques*, édition Françoise CHARPENTIER, *op.cit*

[702] Colette H. WINN, « Le Chant de la nouvelle née, les *Rymes* de Pernette du Guillet » in *Poétique, 78,* 1989, pp. 207 à 217.

[703] *Ibid.,* p. 207.

[704] ***PÉTRARQUE, Canzoniere, édition Pierre BLANC, Paris, Bordas, 1988, p. 52.***

en vertu de la loi du droit d'auteur.

invite ainsi à s'interroger sur les rapports établis entre ces constituants, sur le travail d'agencement dont ils ont fait l'objet… » [705] .Il est par conséquent surprenant d'associer Louise Labé et Pernette du Guillet, ce que fait cependant Françoise Charpentier [706] (dont l'édition demeure une référence) sous la pression éditoriale de la collection poétique de Gallimard, surtout en y ajoutant une somme non-exhaustive de *Blasons et Contre-Blasons*. Cela souligne l'atomisation récurrente (voulue ? inconsciente ?) de la production labéenne, conséquence de choix critiques ou éditoriaux, atomisation non-cohérente avec le volume des *Euvres.*

Il ne faut pas se fier à l'aspect d'abord hétérogène des Euvres mais s'interroger sur l'unité d'ensemble qu'elles constituent. Œuvre organisée, la production labéenne l'est en référence aux arts architecturaux de la Renaissance. L'édifice textuel des Euvres est semblable à un monument renaissant qui en respecterait toutes les règles, les harmonies, les valeurs, ou presque. Comme la rhétorique, qui constitue le discours en bâtiment de guerre, principe directeur de l'art à dessein didactique qui persuade ou dissuade, l'architecture est au centre des préoccupations artistiques de la Renaissance. Des historiens aussi différents que Burke et Burkhardt [707] , font de l'art architectural le centre caché de la société des XIVème-XVIème siècles en Europe. La Renaissance semble être selon eux un âge où tout est ordonné, architecturé et pensé. On organise le monde, les arts et les sciences suivant le même principe architectural d'ordre et de symétrie : que l'on se rappelle les églises à plan circulaire ou central, créées vers 1500 en Italie, les études anatomiques de De Vinci, le Palais Ducal de Piero Della Francesca ou encore les plans architecturaux de Sebastiano Serlio [708] . Serlio (Bologne, vers 1480 - Fontainebleau, vers 1554), auteur de l'un des traités d'architecture les plus diffusés, publié en 1551 en français chez Jean de Tournes sous le titre Livre extraordinaire de Architecture de Sébastien Serlio, architecte du Roy très chrestien [709] , fut initié à l'architecture d'abord à Bologne et ensuite à Rome, dès 1522, par Baldassare Peruzzi. En 1528, il exerça à Venise en tant que professor di architettura et publia des planches gravées d'importance. Sa première œuvre architecturale fut la restructuration du Palazzo Zen à Venise. A la suite de la publication de son Quarto Libro sur les ordres vitruviens, François Ier l'appela en tant que « paintre et architecteur du Roy » à la cour de Fontainebleau, grand laboratoire d'expressions artistiques, où il fut actif dès l'automne 1541. Aucun de ses projets pour le domaine bellifontain ou pour le Louvre ne convint au roi, mais avec l'hôtel du Grand Ferrare, résidence du cardinal Ippolito d'Este à Fontainebleau, et le château

[705] Daniel MARTIN, *Signe(s) d'Amante, op. cit.,* p. 24.

[706] Louise LABÉ, *Œuvres poétiques,* édition Françoise CHARPENTIER, *op. cit.*

[707] Jacob BURCKHARDT, *Civilisation de la Renaissance en Italie,* Paris, Le Livre de Poche, 1958 ; Peter BURKE, *La Renaissance européenne, op. cit.* Il est fait référence à l'ensemble des travaux ici.

[708] Peter BURKE, *La Renaissance européenne, op. cit.,* p. 129 : l'historien traite ici de la reprise par Serlio des règles vitruviennes de l'architecture dans son traîté *Cinq livres d'architecture* paru en Italien en 1547, et abondamment diffusé en Europe.

[709] Alfred CARTIER, *Bibliographie des éditions de Tournes, op. cit.,* p. 317.

Copyright ALONSO Béatrice et Université Lumière - Lyon 2 - 2005.Ce document est protégé

d'Ancy-le-Franc (tous les deux commencés vers 1542), il contribua à jeter les bases d'une profonde mutation du langage architectural traditionnel français. Très connu en France et notamment à Lyon, son Libro Straordinario est un magnifique recueil de planches gravées sur cuivre de modèles de portes. Pour les dernières années de son existence, Serlio a en effet choisi de vivre à Lyon, grand centre international de l'imprimerie. Il semblerait que Serlio ait fréquenté le milieu des imprimeurs et des auteur-e-s lyonnais-e-s, notamment par l'intermédiaire de Tournes et qu'il ait proposé un bâtiment pour la ville en 1552. Son influence sur l'architecture lyonnaise est avérée, architecture en interaction constante avec la littérature, la philosophie et la science, sous l'influence d'une obsession, celle de la « formulation de règles » [710].

Aux traités de Vitruve répondent des Arts Poétiques, inspirés de ceux de l'Antiquité. De celui de Thomas Sébillet en 1548 au Quintil Horacien de Barthélemy Aneau en 1550 ou 1551, en passant bien évidemment par la Deffense et Illustration de la Langue Françoise de Du Bellay en 1549, la formulation de règles de composition des textes poétiques, comme celle des bâtiments architecturaux, est omniprésente [711]. Les Français suivent en cela les Italiens (notamment les Toscans) comme Dante [712]. Le parallèle entre la formulation de règles linguistiques et stylistiques et les traités d'architecture semble signifiant. Raphaël, inspiré de Vitruve, condamne sous son nom, dans un rapport au pape Léon X en 1519, le style gothique ou la maniera dell'architecttura tedesca, senza maniera alcuna [713]. Ce traité d'architecture trouve écho dans les théories grammaticales, rhétoriques et poétiques de la Renaissance française : même obsession architecturale condamnant l'utilisation médiévale de la langue et revendiquant un style ordonné et codé, sous l'influence des travaux de Cicéron. « L'équivalent du cicéronisme en architecture pourrait être baptisé le vitruvisme » [714], explique Burke. Doranne Fenoaltea, citée par Daniel Martin, a « montré comment le développement de l'architecture monumentale en France sous le règne de François Ier a eu des répercussions sur la conception que les auteurs ont pu se faire de l'œuvre poétique. L'explosion architecturale a été perçue comme une des manifestations de la restauration des arts et des lettres qui caractérise le règne de François Ier. Il importait donc d'exploiter le parallèle entre le monument et l'œuvre littéraire » [715]. L'obsession mathématique de la divina proportione est partout présente, y compris dans les divers traités de poétique ou de rhétorique de la

[710] *Ibid.,* p. 91.

[711] L'ensemble de ces traités, ou du moins les plus importants, sont rassemblés dans un recueil : *Traités de poétique et de Rhétorique de la Renaissance,* Paris, Le livre de Poche, 1990.

[712] DANTE, *De l'Eloquence vulgaire, op. cit.*

[713] Peter BURKE, *La Renaissance européenne, op. cit.,* p. 93.

[714] *Ibid.*

[715] Daniel MARTIN, *Signe(s) d'Amante, op. cit.,* p. 19, citant Doranne FENOALTEA, *Du palais au jardin, l'architecture des Odes de Ronsard*, Genève, Droz, 1990.

 Copyright ALONSO Béatrice et Université Lumière - Lyon 2 - 2005.Ce document est protégé

Renaissance auxquels Louise Labé a accès, ce qu'elle prouve notamment dans le Débat de Folie et d'Amour dont la structure est une construction rhétorico-judiciaire qui applique à la lettre les traités d'avant 1555 : le discours de Mercure est une application fidèle des traités de rhétorique antique de Cicéron [716] ou de Quintilien. Les deux plaidoyers d'Apollon et de Mercure sont solidement construits : on y retrouve les divisions obligées du discours (exorde, narration, proposition, division, argumentation, péroraison). La disposition de ces plaidoyers a été étudié par Olivier Halévy [717] , qui conclut sur la maîtrise du discours rhétorique par l'auteure du Débat mais aussi sur l'évident plaisir de l'écriture rhétorique développé par cette pièce des Euvres. L'enchaînement des parties de chaque plaidoyer est parallèle, notamment l'exorde de l'exposé des faits, et la prière finale. La composition est bi-partite, les deux plaidoyers correspondant à de nombreuses reprises de façon symétrique, ce qui renvoie à l'obsession architecturale, obsession mathématique puisque six parties constituent le discours rhétorique habituel. Pour l'ensemble des théoriciens de la Renaissance, l'œuvre littéraire doit présenter une unité, une harmonie, un ordre, sous l'influence de Cicéron, d'Aristote, de Quintilien, d'Horace [718] . Les exégètes et éditeurs du Canzoniere de Pétrarque étaient, eux-aussi, habités par une véritable obsession de l'ordre, imposant une cohérence au recueil de vers de l'illustre italien qu'il n'avait pas forcément voulu lui donner lui-même. « L'important pour nous est le souci de l'ordre dont témoignent de telles entreprises à l'égard d'une œuvre dont l'influence est déterminante sur la poésie amoureuse de la Renaissance (…) Pétrarque reste tout au long du seizième siècle la référence majeure » [719] . Le pétrarquisme fonctionne en partie sur cette obsession architecturale du texte, tissage ordonné et précis, où chaque pièce tient une place et joue un rôle.

Les Euvres fonctionnent sur cette obsession pétrarquiste, symétrique et mathématique, en accord avec les divers traîtés de Jacques Peletier du Mans, qu'elle a probablement rencontré chez Tournes. On peut considérer que les Euvres sont composées de six parties distinctes :

- L'Epistre
- Le Débat
- Les Elégies
- Les Sonnets

[716] Voir Olivier HALEVY, *Disposition des plaidoyers du discours V du Débat de Folie et d'Amour de Louise Labé*, communication de la journée d'étude pour l'agrégation sur Louise Labé, organisée par Paris III et Paris VII, le vendredi 12 novembre 2004. Il existe à Lyon en 1555 plusieurs éditions latines des deux rhétoriciens antiques, mais aussi une traduction de Dolet en français, publiée chez Jean de Tournes, des *Epistre Familières de Cicero* en 1549 : voir Alfred CARTIER, *Bibliographie des éditions de Tournes, op. cit.,* p. 273.

[717] Olivier HALEVY, *Disposition des plaidoyers du discours V du Débat de Folie et d'Amour de Louise Labé*, *op. cit.*

[718] Voir pour cela François RIGOLOT, *Poésie et Renaissance*, *op. cit.,* pp. 54 à 57.

[719] *Ibid.,* p. 18.

en vertu de la loi du droit d'auteur.

- Les Escriz
- Le Privilège

Parmi ces six parties, deux sont non-fictionnelles (la première et la dernière : paratexte de l'œuvre, même s'il est nécessaire d'être prudent-e- pour l'*Epistre* qui demeure une construction textuelle de l'auteure, quand le *Privilège* est un texte administratif), deux ne sont pas écrites par l'auteure (les *Escriz de divers poëtes*, comme leur nom l'indique, et le *Privilège,* bien entendu). On peut donc considérer qu'il existe **trois** fois deux blocs : le paratextuel (*Epistre, Escriz, Privilège*) et le textuel (*Débat, Elégies, Sonnets*) ; le fictionnel (*Débat, Elégies, Sonnets, Escriz*) et le non-fictionnel (*Epistre, Privilège*) ; ce qui peut être attribué à l'auteure (*Epistre, Débat, Elégies, Sonnets*) et ce qui ne l'est pas (*Escriz, Privilège*). Les parties communiquent bien évidemment, symétriques les unes des autres. Il existe enfin deux discours dans les *Euvres*, l'un **de** et l'autre **sur** l'auteure. Le discours sur l'auteure, toujours placé en des points stratégiques de lecture de la production, sert non seulement à justifier l'entreprise littéraire mais aussi à glorifier l'artiste qui en est à l'origine. Il est aussi partie prenante du dessein politique de l'œuvre labéenne. A l'intérieur de chaque partie du recueil se retrouve la même volonté structurelle.

L'*Epistre* est composée de **trois** parties distinctes que nous analyserons plus loin. Les *Escriz* sont au nombre de vingt-quatre (multiple de **3**) et des parties s'en dégagent, où le chiffre **3** revient régulièrement, nous le verrons. Le *Privilège* est lui-aussi composé de **trois** parties (une introduction, un développement, une conclusion), même si le caractère administratif du document en fait un argument peu pertinent. La symétrie prime dans les compositions de ces diverses pièces et la symétrie fonctionne sur ce chiffre **3**, 1+1+1. Le second bloc est l'œuvre à proprement parler : mathématiquement, il est lui aussi signifiant ; le *Débat* est constitué de cinq discours et de **six** personnages (Amour, Folie, Vénus, Jupiter, Mercure, Apollon). Si l'on tient pour principe la composition par encadrement, le discours **III** mérite une attention particulière. Il est au sommet d'une pyramide constituée en symétrie :

		Discours III		
	Discours II		Discours IV	
Discours I				Discours V

En effet, les discours II, III et IV ont une fonction d'explication et de transition entre les deux joutes verbales dialogiques des discours I et V. Le discours I expose les faits quand le cinquième expose le débat judiciaire sur ces faits. Pour développer notre analyse de l'obsession mathématique présente dans les *Euvres* sous la forme de symétries enchâssées, revenons au corpus : nous constatons qu'à la suite des cinq discours du *Débat* (1+**3**+1) viennent **trois** élégies composées de :

- 118 vers pour la première
- 104 vers pour la seconde
- 104 vers pour la dernière

La recherche d'harmonie est évidente, même si la première élégie est un peu plus longue

en vertu de la loi du droit d'auteur.

que ses deux suivantes. Il y a symétrie dans le nombre de vers entre la seconde et la dernière, mais selon le principe d'encadrement, la première et la dernière communiquent énonciativement : la première élégie s'adresse aux *Dames* [720] comme la dernière [721] . Par ailleurs, les deux élégies reprennent une même thématique guerrière. Encadrée par ces deux chants où l'Amour (au masculin) et la Guerre (au féminin) se disputent le premier plan, l'Elégie II contient l'épitaphe du *je* lyrique et une agrammaticalité pleine de sens pour notre étude (confusion des genres sur le mot *Amour*). Si la première élégie est celle de la reprise topique mythologique, l'Elégie IIIest quant à elle l'élégie de la légende personnelle, au sens de *persona*, celle qui retrace le parcours historique du *je* lyrique, et répond en cela à la première qui en donnait l'origine poétique et légendaire :

Au tems qu'Amour, d'hommes et Dieus vainqueur… [722]

Nous trouvons ici un écho de la première pièce non-fictionnelle des *Euvres, l'Epistre,* qui commence à peu près de la même manière : « Estant le tems venu… ». La mise en symétrie des deux textes permet indéniablement de faire le lien entre le *je* auctorial réel du discours liminaire et la *persona* lyrique de la première élégie. Le temps est au cœur des *Euvres.* L'utilisation des temps dans le discours lyrique est symptomatique : les Elégies I et III utilisent majoritairement ceux du passé (simple / imparfait), même si la lecture future de l'ensemble des *Elégies* est envisagée dès la première, puisqu'il s'agit de retracer la genèse du *je* lyrique :

Sur mon verd aage en ses laqs il me prit… [723]

quand la deuxième utilise plutôt le présent, afin de rendre compte de l'état actuel de la *persona* lyrique :

Comme j'atens, helas, de jour en jour… [724]

Parallèlement à cette symétrie se développe une chronologie élégiaque : la première élégie évoque la légende du *je* lyrique, la seconde son état présent, la dernière la lecture future qu'en fera son lectorat (féminin et lyonnais).

Quand vous lirez, ô Dames lionnoises… [725]

Les **trois** possibilités temporelles de l'histoire d'un être sont évoquées dans les **trois** élégies. Le principe symétrique d'encadrement place donc la seconde élégie au centre parfait des **trois** pièces fictionnelles élégiaques des *Euvres* (en tant que texte littéraire donc en excluant le paratexte).

Les vingt-quatre *Sonnets* sont eux-aussi distribués, nous l'avons vu, de façon

[720] Louise LABÉ, *Œuvres complètes, op. cit.,* vers 43, p. 108.

[721] *Ibid.,* p. 115.

[722] ***Ibid., p. 107.***

[723] ***Ibid., p. 116.***

[724] ***Ibid., p. 111.***

[725] ***Ibid., p. 115.***

Copyright ALONSO Béatrice et Université Lumière - Lyon 2 - 2005.Ce document est protégé

symétrique, le sonnet XIII occupant de fait une place particulière et privilégiée. L'obsession symétrique organisée dans l'œuvre labéenne autour du chiffre **3** se retrouve dans le nom même de l'auteure, en **trois** parties : Louïze Labé Lionnoize. La quête structurelle d'harmonie correspond à l'obsession symétrique renaissante et la création poétique française est, dans son ensemble, touchée par cette obsession de l'ordre, dans le parallèle qui s'opère à la Renaissance entre poésie et architecture.

De prime abord, l'ensemble des *Euvres* est hétérogène malgré l'homogénéité due à l'organisation symétrique de la structure, et il déconcerte le lecteur. Le volume s'ouvre sur l'*Epistre Dédicatoire* en prose, texte liminaire au ton de manifeste. Suit le *Débat,* en prose lui-aussi, qui peut tout d'abord sembler peu harmonieux avec le reste du recueil, puisque c'est la seule pièce fictionnelle prosaïque. Son lien avec les autres textes se révèle pourtant assez vite par le système d'échos décrit par Martin. Rappelons que le *Privilège du Roy* nous avait présenté cette partie des *Euvres* dans la cohérence même de l'ensemble de la production labéenne [726] . Nous renvoyons ici à la citation précitée qui met sur le même plan *Dialogue, Sonnets, Odes* et *Epistre*, par l'intermédiaire de l'adverbe *ensemble.* Le *Débat* développe lui-même une architecture interne en cinq discours où l'on trouve de nombreux échos avec l'*Epistre* mais aussi avec les *Elégies* et les *Sonnets*, ce que montre Daniel Martin [727] . Le discours V est un modèle d'organisation rhétorique argumentative.

Les *Elégies* et les *Sonnets* forment quant à eux un tout cohérent, mais a priori disparate par rapport à la prose qui les précède. Il est aisé de trouver des liens entre les deux parties versifiées des *Euvres* : les deux sous-ensembles sont de dimensions comparables, 326 vers pour les premières et 336 vers pour les seconds, et de nombreux échos sémantiques se font entendre. « Les deux groupes semblent d'abord constituer des ensembles autonomes : chacun est annoncé par un intertitre générique, chaque groupe a sa propre numérotation, et l'apparition du mot *fin* après les *Elégies* marque une rupture renforcée par l'emploi de l'italien dans le premier sonnet » [728] . Des balises sont cependant jetées sur la route de la lecture de l'ensemble de la production poétique pour guider en quelque sorte le lecteur dans un parcours d'initiation au dessein labéen, comme si l'auteure voulait jouer pour nous le rôle de guide qu'elle demande à Clémence de Bourges de jouer pour elle : « Et pource que les femmes ne se montrent volontiers en publiq seules, je vous ay choisie pour me servir de guide… » [729] . Le principe de symétrie relevé par Daniel Martin dans l'ensemble des *Euvres,* fonctionne entre *Elégies* et *Sonnets,* notamment dans le principe d'adresse aux *Dames.* A celle faite dans l'*Epistre Dédicatoire* en direction d'une *Madamoiselle* C.D.B.L (le L signifiant lyonnaise) répondent les vers 43 et 44 de la première élégie, à l'ensemble des *femmes* [730] :

Dames, qui les lirez, De mes regrets avec moy soupirez… [731]

[726] Louise LABÉ, *Œuvres complètes*, *op. cit.,* p. 37.

[727] Daniel MARTIN, *Signe(s) d'Amante, op. cit.,* p. 47 à 147.

[728] Daniel MARTIN, *Signe(s) d'Amante, op. cit.,* p. 151.

[729] Louise LABÉ, *Œuvres complètes*, *op. cit.,* p. 43.

 Copyright ALONSO Béatrice et Université Lumière - Lyon 2 - 2005.Ce document est protégé

Cette première élégie est par conséquent mise en parallèle, dans l'économie du recueil, avec le vers 1 du sonnet XXIV :

Ne reprenez, Dames, si j'ay aimé…[732]

On y retrouve les mêmes pronoms (VOUS / JE), le même ton, et presque le même sens. La première et la dernière des pièces poétiques des *Euvres* sont symétriques, comme la première et la troisième élégies sont réponses l'une à l'autre, l'une de l'autre, et mises en parallèle avec le sonnet XXIV :

Quand vous lirez, ô Dames Lionnoises, Ces miens escrits pleins d'amoureuses noises…[733]

Les rappels sont thématiques, sémantiques, lexicaux, pronominaux. De nombreux autres « effets confirment l'unité du *Canzoniere* de Louise Labé » [734] . Les parallèles et les rappels, entre *Epistre* et *Débat*, entre *Epistre, Elégies* et *Sonnets*, entre chaque partie de ce recueil hétérogène mais sans aucun doute harmonieux, semblent fonctionner comme une règle interne qui régit l'organisation du recueil. Les *Escriz* eux-mêmes, au nombre de vingt-quatre, du même nombre que l'ensemble des sonnets de l'auteure, trouvent écho dans l'œuvre labéenne. *L'ode grecque* qui ouvre cette partie du volume des *Euvres* répond à l'Ulysse, certes italien mais originellement grec, du premier sonnet de Labé, mais aussi à la référence faite à Sappho dans la première élégie [735] , ainsi qu'à l'évocation, dans le *Privilège*, d'« Odes » qu'aurait composées Labé [736] . Nous insistons sur une remarque déjà faite plus haut mais qui trouve de nouveau sa place dans la démonstration faite ici : tout semble se répondre dans cet ensemble, organisé apparemment de façon mathématique autour du chiffre **3**, et de deux figures géométriques élues par l'architecture renaissante : le **triangle** et le quadrangle, figures symétriques, base d'une pyramide simple, dont l'addition mathématique est le chiffre 7, lui-même moitié du 14, nombre de vers nécessaires au sonnet. Ainsi, la **troisième** pièce de ces *Escriz* rappelle le *Débat* – première des **trois** pièces des *Euvres* à proprement parlées – dans son titre : *En grace du Dialogue d'Amour et de Folie, euvre de Dame Louïze Labé Lionnoize* [737] *.*

Symétrie, échos, parallélismes sont les clés de l'organisation du recueil dont le centre

730 *Ibid.,* p. 41.

731 Ibid., p. 108.

732 Ibid., p. 134.

733 Ibid., p. 115.

734 Daniel MARTIN, *Signe(s) d'Amante, op. cit.,* p. 152 à 195.

735 Louise LABÉ, *Œuvres complètes*, *op. cit.,* p. 107 pour la première élégie, 121 pour le sonnet italien et 142 pour l'*ode grecque.*

736 *Ibid.,* p. 37.

737 *Ibid.,* p. 145.

en vertu de la loi du droit d'auteur.

est occupé par Amour puisque : « Amour se plait de choses egales » [738] . Enchâssement, tissage, agencement, architecture, tout tend à prouver que les Euvres ont été bâties, organisées, structurées, de manière à faire sens, ce qui s'oppose clairement au postulat de l' « écriture féminine » comme flux sécrétionnel « naturel ». En effet, le choix fait par l'auteure d'inclure dans son recueil, à la suite des trois élégies, vingt-quatre sonnets, vient étayer d'autant plus notre remise en question du postulat d' « écriture féminine ». En effet, le sonnet est un genre de forme étroitement codifiée, « gage d'une parole qui, si elle peut prendre l'éclat lapidaire du cri, n'en reste pas moins sous le vigilant contrôle de l'artiste. La matière même du sonnet (…) semble exclure toute forme d'abandon à la friche d'une collection dépourvue d'ordre : la nature du sonnet est essentiellement antinomique de l'idée de désordre » [739] . Prenons en exemple de cette obsession de la symétrie et de l'ordre le fameux sonnet XVIII dont les quatorze vers correspondent aux quatorze baisers donnés (vers 4 et 6). Nous sommes toujours ici dans un écho de l'obsession symétrique mathématique architecturale, en quête d'harmonie et de correspondance, en quête d'une perfection qu'elle admet cependant relative. Il s'agit là d'un exercice de virtuosité à une époque où le respect des règles métriques et des topoï est une seconde nature. L'avantage du sonnet est de présenter dans un espace concentré une sorte de microcosme de l'activité analogique par sa symétrie notamment (permettant échos et répétitions internes). Le sonnet satisfait à la fois l'œil qui possède spatialement son objet en un tout, et l'oreille par la possibilité qu'il offre de sons répétés. Il flatte le désir d'ordre et d'équilibre harmonieux de la Renaissance tout en insistant sur son obsession du même et de l'analogie.

Le mot, s'il vient bien de sonare signifiant « sonner », est importé d'Italie en même temps que la forme vers 1538. Mellin de Saint-Gelais et Marot ont popularisé le sonnet en France et l'ont codifié en traduisant des sonnets italiens et en le pratiquant en français, avant que Sébillet et Du Bellay, dans leur traité de poétique respectif, en donnent les règles. La forme du sonnet est un chef-d'œuvre architectural : comprenant obligatoirement quatorze vers, il est, en 1555, écrit en décasyllabes ou en alexandrins. Thomas Sébillet affirme que le sonnet se doit d'être écrit en vers de dix syllabes [740] . Labé fait d'ailleurs ce choix. Jacques Peletiers du Mans, en 1555, souligne la rareté de l'alexandrin « jusqu'à cet âge » [741] mais ne précise pas s'il est nécessaire d'écrire des sonnets en décasyllabes ou en alexandrins. Il constate par ailleurs que les rimes du sonnet respectent à l'époque de la publication des Euvres l'alternance féminine/masculine [742] . Dans sa forme canonique française, les deux quatrains sont en rimes embrassées (abba) et le sizain correspond à un distique (cc) suivi d'un quatrain à rimes croisées

[738] Louise LABÉ, *Œuvres complètes,* édition François RIGOLOT, *op. cit.,* p. 64.

[739] Daniel MARTIN, *Signe(s) d'Amante, op. cit.,* p. 197.

[740] Thomas SÉBILLET, *Art poétique français*in *Traités de Poétique et de rhétorique de la Renaissance, op. cit.,* p. 107.

[741] Jacques PELETIER DU MANS, *Art poétique* in *Traités de Poétique et de rhétorique de la Renaissance, op. cit.,* p. 289.

[742] *Ibid.,* p. 294.

en vertu de la loi du droit d'auteur.

(dede), dite forme Peletier, ou à rimes embrassées, dite forme Marot (deed). C'est ce qu'on appelle, par opposition au sonnet italien, de forme variable pour le sizain (aucun distique obligatoire ou nécessaire en début de sizain), le sonnet français. Labé compose un sonnet italien qui applique très logiquement la variante italienne [743]. Les sonnets III et IX, présentent eux-aussi des sizains qui forment un entrelacement rimique (cde/cde). Louise Labé choisit sans doute le sonnet pour montrer son attachement à l'Italie pétrarquiste et à ses nouveautés (« il est resté rare chez Marot, Scève et Sébillet, totalement absent chez Aneau », selon Michèle Clément [744]). Vingt fois sur vingt-quatre, c'est le sonnet français qui domine. L'ensemble des autres sonnets sont composés selon la norme française avec une attaque nécessairement en distique (cc). Labé utilise douze fois la forme Marot et huit fois la forme Peletier. Seul le sonnet italien, évidemment, et les sonnets III, VIII et IX ne comportent pas la rime plate à l'attaque du sizain, et sont de forme italienne, et sur ces quatre, seul le sonnet VIII est particulier, à quatre rimes uniquement (cdc/cdd).

La construction en écho, soulignée par Martin, et fonctionnant sur le principe de deux pièces enchâssant une ou plusieurs autres pièces, se remarque aussi dans l'utilisation que fait Labé des rimes. C'est sous le signe de la symétrie et du ternaire que se place nécessairement cette construction. Si on observe les rimes utilisées par Labé dans les sizains de ses vingt-quatre sonnets, on voit que :

- les **trois** premiers sonnets font apparaître une forme italienne / une forme marotique / une forme italienne (sonnets I, II, III)
- les **trois** suivants fonctionnent uniquement sur la forme marotique (IV, V, VI)
- les **trois** suivants sont hétérogènes : forme Peletier / forme italienne / forme italienne (VII, VIII, IX)
- Suivent **trois** formes Marot (X, XI, XII)
- Puis Marot / Peletier / Peletier (XIII, XIV, XV)
- Peletier / Marot / Marot (XVI, XVII, XVIII)
- Suivent **trois** Peletier (XIX, XX, XXI)
- Enfin un **trio** Marot / Peletier / Marot (XXII, XXIII, XXIV)

Il est aisé ensuite de faire des recoupements : les trois premiers fonctionnent comme les trois derniers et en écho. Au centre des sonnets I et III, italiens, le sonnet II sous influence marotique. Au milieu des sonnets XXII et XXIV, marotiques, le sonnet XXIII, reprise de la forme Peletier. A la suite marotique (IV, V, VI) répond la suite Peletier (XIX, XX, XXI). Formellement, on obtient une construction symétrique d'encadrement fonctionnant sur le chiffre **3**, comme il existe **trois** formes possibles de sonnet, qu'on retrouve sous les proportions de 12 sonnets de forme marotique, 8 de forme Peletier, 4 de forme italienne. On obtient aussi des groupes ternaires :

[743] Louise LABÉ, *Œuvres complètes*, *op. cit.,* sonnet I, p. 121.

[744] Michèle CLÉMENT, « Louise Labé et les arts poétiques » in *Méthodes n°7,* Agrégation Lettres 2005, Vallongus, 2004,p. 71

Copyright ALONSO Béatrice et Université Lumière - Lyon 2 - 2005.Ce document est protégé

- un bloc de 3 (sonnets I, II, III)
- deux blocs de 3 x 3 (sonnets IV, V, VI – sonnets VII, VIII, IX – sonnets X, XI, XII // sonnets XIII, XIV, XV – sonnets XVI, XVII, XVIII – sonnets XIX, XX, XXI)
- un bloc de 3 (sonnets XXII, XXIII, XXIV)

Bref, « concernant les sonnets de Labé, l'hypothèse d'un système d'agencement concerté semble d'ores et déjà accréditée par le système d'enchâssement très visible mis en œuvre dans les élégies » [745] , les liens entre les deux sous-ensembles poétiques, ainsi que les échos thématiques internes aux sonnets.

B– Réception et imitation

Peter Burke a envisagé la Renaissance au niveau européen en insistant sur la diffusion de ce mouvement par l'intermédiaire du phénomène de réception : « au sens de processus actif d'assimilation et de transformation des idées antiques ou italiennes » [746] . L'idée de mouvement et de circulation, géographiquement et temporellement, est intrinsèque à toute définition de la Renaissance, ce qui intéresse tout particulièrement notre propos. En effet, les *Euvres* reprennent cette « mythologie » du voyage en Italie dès la seconde élégie :

Comme j'atens, helas, de jour en jour De toy, Ami, le gracieus retour… [747]

La première élégie [748] déjà plaçait le texte poétique labéen sous l'égide du voyage, spatial et temporel, dans un principe de contagion de la poésie lyonnaise par les modèles antiques, en évoquant les « Lauriers vers » et l' « Amour Lesbienne », double intertexte (Italien et Grec) de poids. Cette première élégie, qui fait plusieurs références à la mythologie ou à la légende (Jupiter, Phebus, Mars, Cupidon, Sémiramis…), nous incite à lire la seconde dans la même perspective. Or, le texte fonctionne alors sur la frustration déceptive : nous ne nous situons plus dans la légende mais dans le « témoignage » et la plainte lyrique. L' « Ami » n'est pas Ulysse mais un homme qui pourrait être réel, les indices spatio-temporels concordant avec une possible réalité. Il est vraisemblable que la poète puisse évoquer un amour parti depuis « deus mois » [749] , dans un contexte géographique possible où sont évoqués des lieux réels, la « France », « Calpe et Pyrenee », le « large Rhin » [750] et « le beau païs auquel or'te promeine » [751] et qui pourrait

[745] *Ibid.,* pp. 197-198, puis pour l'ensemble de l'étude d'enchâssement des *Sonnets* labéens sur lesquels nous reviendrons, voir les pages 198 à 377.

[746] Peter BURKE, *La Renaissance européenne, op. cit.,* p. 14.

[747] ***Louise LABÉ, Œuvres complètes, op. cit., p. 111.***

[748] *Ibid.,* p. 107.

[749] *Ibid.,* p. 113.

[750] *Ibid.,* pp. 112 et 113.

 Copyright ALONSO Béatrice et Université Lumière - Lyon 2 - 2005.Ce document est protégé

être l'Italie (afin que la géographie européenne renaissante soit complète). Le recentrage géographique sur Lyon, aux premier et quarante-septième vers de la troisième élégie [752], permis par l'adresse aux « Dames lionnoises », place délibérément la ville de naissance de Labé au centre de cette transmission renaissante, et fait de la poète une médiatrice possible de cette transmission, qui ne saurait être exclusivement culturelle ou poétique (dans le sens large du terme). En effet, « la réduction de la Renaissance aux seules manifestations de culture, prise au sens intellectuel et esthétique, entraîne un appauvrissement du concept, dans son extension comme dans sa compréhension, dommageable à son sens » [753]. Aux progrès technologiques, aux changements sociaux et politiques, à l'extension géographique, aux nouvelles conquêtes et richesses doit nécessairement s'associer dans notre perception du mouvement, la dimension intellectuelle, l'arrière-plan imaginaire. La Renaissance est un TOUT, et c'est précisément ce TOUT qui semble intéresser la poétique labéenne.

La Renaissance s'est répandue de deux manières différentes mais le plus souvent complémentaires : le modèle dit « épidémiologique » où les idées s'« attrapent (…) par une sorte de contagion » et le « modèle commercial des emprunts » [754]. Une certitude en tout cas : c'est par le mouvement et la circulation, les voyages allers et retours en Italie notamment, que cette transmission (généralisation) de la Renaissance, dans toutes ses dimensions, a été possible. Or, ces voyages, s'ils ne concernent pas directement Labé, impliquent la ville de Lyon, lieu de confluences de toutes les tendances et de diverses nationalités européennes, point d'observation exemplaire de la diffusion du mouvement renaissant. Lyon est à la fois le lieu d'accueil des imprimeurs allemands, formés en Italie, et des banquiers italiens, exilés florentins, mais aussi un lieu de villégiature (de passage) de quelques auteurs français, qui connaissent l'Italie (en reviennent en passant par Lyon) comme Marot ou Du Bellay. Marot, qui avait, dès le début des années 1530, sans doute fait publier ses œuvres à Lyon selon Gérard Defaux [755], effectue un séjour dans la ville de Labé en mai 1533 [756]. Son abjuration, prononcée sur le parvis de la cathédrale Saint-Jean devant le cardinal de Tournon, gouverneur du Lyonnais, en décembre 1536 atteste de sa présence ainsi que les vers *d'Adieux* qu'il adresse à la « cité de grand'valeur » en janvier 1537, vers cités par Madeleine Lazard [757]. Cependant, comme le relève Marie Madeleine Fontaine [758], peut-être faut-il douter de la participation de Marot aux *Escriz* puisqu'il est mort depuis 1544. L'influence de Marot sur les *Euvres* est

751 *Ibid.*

752 *Ibid.,* p.115.

753 Claude Gilbert DUBOIS, *L'Imaginaire de la Renaissance*, *op. cit.,* pp. 4 et 5.

754 Peter BURKE, *La Renaissance européenne, op. cit.,* p. 14.

755 Gérard DEFAUX, *Le Poète en son jardin,* Paris, Champion, 1996, p. 40.

756 Selon Madeleine LAZARD, *Louise Labé*, *op. cit.,* p. 21.

757 *Ibid.,* et suivante.

en vertu de la loi du droit d'auteur.

cependant indéniable tout comme l'est la présence d'un intertexte italien.

Peter Burke souligne à plusieurs reprises le grand nombre de voyages entre la France et l'Italie [759], dont Lyon est une étape presque obligatoire. En 1536 passent ou séjournent à Lyon : Marguerite de Navarre (la cour et le roi y passent l'été), Calvin, Rabelais, Dolet… [760]. On imprime à Lyon, particulièrement chez Gryphe, des ouvrages en latin et en italien : la France poétique de 1536 est sans doute une France latine [761], mais c'est aussi une France conquise par le renouveau italien. En 1531 ont été imprimées les œuvres – *Opere Toscane* –de Luigi Alammani, chez Gryphe, dont un des apprentis est alors Jean de Tournes. Boccace, Pétrarque, l'Arioste, Castiglione… « sortent des presses de Lyon dans les années 1540 » [762]. La réception des textes des Anciens, transmis par les Italiens, se conjugue à l'idée d'une imitation transformatrice, métamorphose des textes antiques passés au filtre des divers états, cités, régions, cultures. « Ce n'est peut-être pas par hasard que les deux auteurs classiques fascinés par la métamorphose, Ovide et Apulée, étaient lus alors avec enthousiasme » [763]. Il ne s'agit pas seulement de traduire et « recevoir » mais bien de s'approprier les textes renaissants italiens ou antiques. Il faut restaurer en quelque sorte l'esprit antique en nourrissant les langues vernaculaires. Traduire, copier, imiter et recevoir, sont les mots d'ordre de la Renaissance. Dorothy O'Connor insiste sur le contexte très porteur de Lyon, d'une imprimerie qui se pratique « loin de la surveillance rigoureuse exercée par la Sorbonne » [764] sur les imprimeurs parisiens, ce qui la fait passer pour la « capitale de la liberté intellectuelle » [765], ce sur quoi revient aussi Daniel Martin [766]. Il n'est guère étonnant alors, sous la double influence de cette relative liberté et de cette émulation intellectuelle, conjuguée à la prolixité des presses lyonnaises, de voir se manifester à Lyon divers rebondissements de ce que l'on a appelé la *querelle des femmes*. Le néoplatonisme et le pétrarquisme, très actifs à Lyon, sont à l'origine de cette question. Symphorien Champier, dès 1503, se fait l'écho, dans sa *Nef des Dames Vertueuses*, publiée chez Arnoullet, des réflexions italiennes sur le statut des femmes dans la société.

[758] Marie Madeleine FONTAINE, *Louise Labé et son entourage,* communication de la journée d'étude pour l'agrégation, *op. cit*.

[759] Peter BURKE, *La Renaissance européenne, op. cit.*

[760] Madeleine LAZARD, *Louise Labé*, *op. cit.,* p. 23.

[761] *Ibid.* : Lazard fait ici référence à V.L. SAULNIER, *Maurice Scève,* Paris, Klincksieck, 1948, chapitre VI.

[762] *Ibid.,* p. 24.

[763] Peter BURKE, *La Renaissance européenne, op. cit.,* p. 16.

[764] Dorothy O'CONNOR, *Louise Labé, sa vie, son œuvre, op. cit.,* p. 24.

[765] Madeleine LAZARD, *Louise Labé*, *op. cit.,* p. 15.

[766] Daniel MARTIN, *Louise Labé, Débat de Folie et d'Amour, Elégies, Sonnets,* Clefs-Concours, lettres XVIème siècle, *op. cit.,* pp. 25 à 35.

en vertu de la loi du droit d'auteur.

Ce texte est une vulgarisation de la philosophie ficinienne de l'amour qui conduit fatalement à une interrogation sur le statut des femmes dans le cadre d'une *querelle des Amyes* en partie consécutive à la publication du *Courtisan* de Castiglione. En plein renouveau philosophique humaniste, la question du rôle des femmes dans la société se pose. Puisque l'humanisme tend à mettre l'être au centre de ses préoccupations, le sexe de cet être, a priori masculin, peut être discuté. La société humaniste peut-elle être excluante ? Corneille Agrippa de Nettesheim (1486-1535) présente un discours apparemment en faveur des dames : *La Noblesse et préexcellence du sexe féminin.* Ce texte pose cependant quelques problèmes d'interprétation car il prend parfois les mêmes allures d'éloge paradoxal que les *Paradossi* d'Ortensio Lando, parus anonymement à Lyon en 1543 (et traduits très librement par Charles Estienne en 1553). Dans cette perspective de réflexion féministe, c'est *Il libro del Cortigiano* de Castiglione qui a trouvé à Lyon un écho tout particulier : traduit en français par Jacques Colin en 1537, puis revu et corrigé par Mellin de Saint-Gelais et Etienne Dolet, il paraît à Lyon en 1537, chez François Juste. Le succès et l'influence durables du livre de Castiglione (on en trouve encore une édition citée précédemment, en italien, chez Rouille en 1562) s'expliquent par une concordance entre le sujet de l'ouvrage et les préoccupations françaises de l'époque : si François Ier s'intéresse à un ouvrage qui peut servir de code des manières de la cour, art de la civilité et de la conversation, les poètes et théoriciens sont concernés par la place centrale donnée à l'Amour dans le texte, et à la question de l'égale dignité des femmes et des hommes dans la conversation, symbolisée par la disposition en cercle des sièges [767]. Rappelons d'ailleurs que comme son frère, Marguerite de Navarre, amie de Vittoria Colonna, parle, lit et écrit l'italien. Castiglione utilise la forme dialogique en vogue dans les écrits humanistes pour établir l'égale dignité des hommes et des femmes. Cette égalité demeure cependant relativement théorique puisqu'il n'y a pas le même nombre d'hommes et de femmes présents dans l'assemblée des conversants, et puisque dans les dialogues eux-mêmes, l'inégalité de prise de parole est assez flagrante. A Lyon, alors au cœur de la *querelle des femmes*, amies et contre-amies, selon ce que semblent nous en dire les diverses publications faites autour du sujet dans la capitale des Gaules, la conjonction entre l'influence italienne et la résurgence antique permet le débat sur la question des droits des femmes. O'Connor dresse une liste assez précise des œuvres italiennes disponibles à Lyon et donc ayant pu être consultées par Labé : « A partir de 1550, les imprimeurs lyonnais s'entourent de correcteurs italiens et deviennent, Tournes, Gryphius, Roville surtout, de plus en plus épris des chefs-d'œuvre de la littérature italienne, qu'ils mettent à la portée de tous les gens de lettres » [768]. L'utilisation rapide et récurrente par Tournes de la typographie vénitienne d'Alde Manuce, notamment pour les deux éditions des *Euvres,* mais déjà dix ans plus tôt pour la publication des *Rymes* de Du Guillet, semble prouver l'attachement de l'imprimeur de Labé à l'Italie humaniste. D'ailleurs « c'est en lisant les *Opere toscane* de Luigi Alemanni, imprimés chez son maître en 1531, que Jean de Tournes se prit d'amour pour la langue toscane » nous dit Madeleine Lazard [769].

[767] CASTIGLIONE, *Le Livre du Courtisan, op. cit.,* p. 26 : « chacun se mettait à s'asseoir comme il voulait, ou comme le hasard le disposait, en cercle… ».

[768] *Ibid.,* p. 31. Pour les références précédentes, voir pp. 28 à 31.

Copyright ALONSO Béatrice et Université Lumière - Lyon 2 - 2005.Ce document est protégé

La *Bibliographie Lyonnaise* établie par Henri et Julien Baudrier [770] nous permet de savoir quels sont les ouvrages que Labé peut avoir consultés et qui influenceraient l'élaboration des *Euvres* dans la perspective renaissante de réception et d'imitation. Chez Gryphe sont imprimés de nombreux ouvrages en latin, entre 1528 et 1550 mais ce sont les textes en italien et en français qui nous intéressent plus particulièrement :

- Les Opere Tosca ne di Luigi Alamanni, en 1532 (italien)
- Clément Marot publie ses Œuvres en 1538, et traduit en français les Métamorphoses d'Ovide.
- La Genèse de M. Pierre Aretin, avec la vision de Noë, en laquelle il veit les mystères du Vieil et Nouveau Testament, divisé en trois livres, nouvellement traduit de Thuscan et François, en 1542.
- La Sciomachie et festins faits a Rome au palais de Monseigneur reverendissime Cardinal du Bellay, pour l'heureuse naissance de mon seigneur d'Orleans, le tout extrait d'une copie des lettres escriptes à mon seigneur le reverendissime Cardinal de Guise par M. François Rabelais, docteur en médecine, en 1549.
- Dialogos de Luciano, no menos ingeniosos que pronechosos traduzidos de Griego en lengua Castellana, en 1550.

On trouve dès 1534 chez le même Gryphe les traces d'une impression latine d'un recueil réunissant des textes des trois élégiaques, Tibulle, Properce et Catulle, réédité à plusieurs reprises jusqu'en 1546. L'édition de 1546 est un in-16, ce qui laisse à penser que le recueil devait être apprécié et acheté. En 1533 est publié en latin un recueil des vers d'Horace (*Horatii flacci venusini poetae – lyrici poëmata omnia*). Ovide est présent dans le paysage éditorial lyonnais depuis 1501 par l'intermédiaire d'une édition de fragments des *Métamorphoses* chez Nicolaus Wolff Alemania (*Ovidii quindecim Metamorphoseos libri diligentius*) et de l'*Art d'aimer* et *Remèdes à l'amour* (*Ovidius de Arte amandi et de Remedio amoris*) en 1502 chez le même éditeur. En 1518, chez Hugueton, à Lyon, sont éditées les *Metamorphoseos Ovidii Nasonis*, dont l'annotateur est Filippo Beroaldo, et 1536 sont publiées les *Amours* et les *Tristes* (*Ovidii nasonis amatoria* et *ovidii nasonis tristium*). Quelques *Dialogi Platonici* sont publiés en 1543 [771] chez Gryphe. On peut donc judicieusement supposer que Labé connaît ces textes et ses *Euvres* nous le prouvent à de nombreuses reprises, ce que nous allons observer. Rouille (Roville/Rouillé), quant à lui, imprime davantage de textes en français et en italien : en 1548 est imprimée une version de la Bible en français ; la traduction des *Azolani* de Bembo, par Jean Martin, paraît chez lui en 1552 ; puis, en 1551, est imprimée la traduction de la somme de Boccace évoquée plus haut sur les plus illustres dames connues jusqu'à lui : *Des dames de renom*. Pétrarque (*Il Petrarca*), Castiglione (*Il Cortegiano*) et l'Arioste (*Orlando Furioso*)

[769] Madeleine LAZARD, *Louise Labé, op. cit.,* p. 50.

[770] Henri et Julien BAUDRIER, *Bibliographie lyonnaise, op.cit* : il est fait référence ici aux tomes 8 et 9, concernant les éditions Gryphe et Roville (ou Rouillé). Pour le tome 8, il s'agit des pp. 36 à 233.

[771] *Ibid.,* tome 8, pp. 3 à 24 et suivantes pour la liste.

 Copyright ALONSO Béatrice et Université Lumière - Lyon 2 - 2005.Ce document est protégé

sont imprimés en italien en 1550 chez le même Roville, ainsi que Dante. *Il Petrarca* paraît en 1545 et *Il Dante* en 1547, en italien, chez Tournes. Alfred Cartier dans son ouvrage sur la *Bibliographie des Editions de Tournes* [772] fait le relevé des textes parus chez l'éditeur des *Euvres.* Cette bibliographie fait apparaître l'impression d'ouvrages qui viennent nourrir le débat féministe : en 1543 paraît par exemple l'*Institution de la Femme Chrestienne* « en latin par Loys Vives et traduit par Pierre de Changy, escuier » [773] . Si l'on s'en tient aux ouvrages en français et en italien, que Labé semble maîtriser puisqu'elle ose un sonnet dans cette langue, l'auteure des *Euvres* a à sa disposition dans les années 1550 la plupart des ouvrages de référence de la Renaissance, tant antiques qu'italiens. *Il Petrarca* paraît en 1545 [774] , les *Dialogues de M. Speron,* en italien, sont publiés l'année suivante, tout comme une traduction des *Opuscules* de Plutarque assurée par Pasquier, ou celle des *Fables* d'Esope par Du Moulin [775] . Les *Quatre premiers livres de l'Enéïde* sont traduits par Des Masures en 1547 et l'*Ane d'Or* d'Apulée est traduit par George de la Bouthiere en 1553, les deux impressions étant assurées par Tournes [776] . *Il Dante* est imprimé chez Tournes en 1547, ainsi que la traduction de Gallien par Iean Canappe [777] . On trouve chez l'imprimeur des *Euvres* une publication en 1547 du *Philosophe de Court* de Philibert de Vienne, les *Marguerites de la Marguerite des Princesses* de marguerite de Navarre la même année [778] . Enfin, deux textes d'importance sont publiés en 1550 et 1551 : *De l'amour* de Leon Hebrieu, traduit par Pontus de Tyard, d'après l'édition aldine de 1545 des *Dialogi* (Rome, Blado, 1535 pour la première édition), et *La Louenge des femmes*, que nous avons déjà citée. Tous ces textes ont probablement nourri et influencé les *Euvres* de Louise Labé.

Il s'agit de distinguer ici trois influences : celles sur les *Sonnets,* celles sur les *Elégies,* et enfin celles sur le *Débat*. Nous utilisons des démonstratifs pluriels car nous verrons qu'une seule référence ne suffit pas et que plusieurs influences, apparemment distinctes, finissent par se rejoindre dans chaque pièce des *Euvres*, les liant ainsi de nouveau entre elles.

Le succès de la poésie de Pétrarque à la Renaissance peut se lire chez Du Bellay dans la préface de l'*Olive* en 1549 : « Vrayment je confesse avoir imité Pétrarque… » [779] . Le *Canzoniere* sera ensuite la production la plus « imitée » par les poètes français. Recueil de 317 sonnets, 29 chansons, 9 sextines, 7 ballades et 4

[772] Alfred CARTIER, *Bibliographie des éditions de Tournes*, *op. cit.*

[773] *Ibid.,* p. 175.

[774] *Ibid.,* p. 199.

[775] *Ibid.,* pp. 211 à 214.

[776] *Ibid.,* p. 339, puis p. 342.

[777] *Ibid.,* p. 225, puis p. 232.

[778] *Ibid.,* p. 241, puis p. 253.

en vertu de la loi du droit d'auteur.

madrigaux, il est la référence majeure des poètes de la seconde partie du XVIème siècle français. S'il n'a pas inventé le sonnet (attribué à Giacomo Da Lentini qui, dès l'origine, fixe des repères thématiques à cette forme particulière reprenant en grande partie le système de valeurs de la *fin'amor* et de la poésie courtoise médiévale occitane), Pétrarque lui a permis de se développer en s'imposant comme le maître en la matière. En 1501, Alde Manuce, à Venise, avec l'aide de Bembo, imprime une édition du *Canzoniere*. Cette édition va donner une ampleur considérable au pétrarquisme. Dans ses *Azolani*, Bembo invite les poètes à ne suivre que le seul exemple de Pétrarque. « Dès 1502, les éditions in-octavo latines et italiennes d'Alde Manuce étaient contrefaites à Lyon sitôt leur parution, et ces contrefaçons furent les premiers livres italiens imprimés dans la ville » [780]. Imitations, inspirations, traductions de Pétrarque se multiplient à Lyon, entreprises vivement soutenues par Sébillet (1548) et Du Bellay (1549) dans leurs traités poétiques (même si Du Bellay ne souhaite pas de traduction des œuvres étrangères mais une assimilation pour une re-création purement française). Les théoriciens de la poésie de la Renaissance, et notamment l'auteur de la *Deffense,* incitent les français à imiter l'illustre Toscan, dans la forme du sonnet mais aussi dans l'utilisation de la langue vernaculaire et l'enrichissement de la langue française. La plupart des critiques labéens ont insisté sur l'influence pétrarquienne (sans intermédiaire), pétrarquiste (avec intermédiaire) ou néo-pétrarquiste (réécriture d'une réécriture) des *Sonnets.*

Pétrarque est le grand modèle poétique de la Renaissance française mais on l'imite parfois sans même l'avoir lu. Labé est davantage pétrarquienne que pétrarquiste : elle semble avoir lu directement le Toscan. Si l'on tentait de définir en quelques points le pétrarquisme tel qu'il a été reçu par les poètes français, on retiendrait, mis à part le sonnet en décasyllabes, le réservoir topique, hérité de l'Antiquité et de la poésie courtoise. On trouve parmi les *topoï* pétrarquiens et pétrarquistes celui de l'*innamoramento,* c'est-à-dire du moment de l'en-amourement, moment où, pour la première fois le poète voit l'objet de son amour et de sa poésie, en est frappé et tombe sous le pouvoir de fascination de cet objet désiré (avec la métaphore de l'arc et des flèches). La rencontre amoureuse est vécue et décrite comme une attaque :

Il m'est avis que je sen les alarmes, Que premiers j'ù d'Amour, je voy les armes
Dont il s'arma en venant m'assaillir. [781]

Le polyptote militaire, *armes/arma*, insiste sur l'assaut (*assaillir*) pétrarquiste donné par Amour et subi par l'auteure (encore ici en position d'objet, ce qui sied à une femme). Si *alarmes* est plus épique que lyrique (puisque c'est un terme militaire), le mot renvoie aux *larmes* du lyrisme plaintif : l'association épique (armes/alarmes) et lyrique (a/larmes) est consommée. La présence du *je*, répété **trois** fois sous sa forme sujet (*je/j'/je*) et deux fois sous sa forme objet (*m'/m'*), fonctionnant sur l'encadrement du sujet par l'objet, insiste sur le lyrisme pétrarquien du propos poétique. Autre particularité pétrarquiste, le champ lexical de la vue occupe une place remarquable dans le texte :

[779] Joachim DU BELLAY, *L'Olive (L'Angelier, Paris, 1549),* voir le *Au Lecteur,* édition CALDARINI, Genève, Droz, 1974.

[780] Madeleine LAZARD, *Louise Labé, op. cit.,* p. 50.

[781] ***Louise LABÉ, Œuvres complètes, op. cit., p. 108.***

en vertu de la loi du droit d'auteur.

C'estoit mes yeux dont tant faisois saillir De traits, à ceus qui trop me regardoient Et de mon arc assez ne se gardoient… [782]

Vocabulaire associé à l'assaut (*assaillir*/saillir), ce champ lexical (*yeux/regardoient*) fait endosser au *je* lyrique labéen le rôle de celle qui blesse d'amour mais la situation se retourne rapidement puisqu'elle est celle qui écrit et qui doit, finalement, être blessée :

Mais ces miens traits ces miens yeux me defirent (…) Je m'aperçu que soudain me vint prendre Le mesme mal que je soulois reprendre Qui me persa d'une telle furie, Qu'encor n'en suis apres long tems guerie… [783]

Le participe passé adjectif permet de recentrer le discours sur une énonciation au féminin. Dans cette logique, la forme objective du pronom de première personne domine davantage ici dans les premiers vers cités. L'inversion, nécessaire à Labé, de la douleur d'un amour non-partagé, est reprise d'ailleurs au sonnet XIX, écho des vers de cette première élégie. Le goût de l'onomastique et des allégories fait aussi partie de la topique pétrarquienne, tout comme le jeu sur les antithèses. Le sonnet VIII, construit sur une symétrie parfaite des propositions antithétiques, constitue un modèle de reprise caractéristique des *topoï* oppositionnels pétrarquien (chaud/froid – mollesse/dureté – mort/vie).

Le sonnet XI de Labé est significatif dans l'utilisation que l'auteure des *Euvres* fait du pétrarquisme. Le premier quatrain reprend la topique de l'*innamoramento*, la datation printanière et bucolique de la naissance de l'amour, le champ lexical de la vue cher au pétrarquisme (*regars, yeux, voir, œil* + la métaphore du second vers pour désigner les yeux), la mise en évidence de la beauté de l'Aimé, et le mythe de Cupidon, frappant de ses flèches les amoureux potentiels :

O dous regars, o yeux pleins de beauté, Petits jardins, pleins de fleurs amoureuses Où sont d'Amour les flesches dangereuses, Tant à vous voir mon œil s'est arresté ! [784]

Chez Pétrarque comme dans le tableau de Boticelli, à symbolique fortement platonicienne, le printemps est le temps de la naissance de l'amour, provoqué par un angelot joufflu et armé de flèches hasardeuses. Cet angelot est le même qu'on retrouve dans le *Débat* sous les traits d'Amour (« Ne vois tu pas que tu n'es qu'un jeune garsonneau ? » [785]). « Depuis Pétrarque, avril est le mois où l'on tombe amoureux et les poètes ont pris l'habitude de dater ainsi la première vision de l'aimée à sa suite » [786] , ce qui était déjà le cas dans la poésie courtoise où la reverdie était le temps béni de la naissance de l'amour. C'est cette reverdie sans doute qu'on retrouve au sonnet XV [787] des *Euvres,* où sont évoqués le *retour du Soleil,* qui permet l'éveil de l'eau, de la terre et

[782] ***Ibid.***

[783] ***Ibid.***

[784] ***Ibid., p. 127.***

[785] *Ibid.,* p. 49.

[786] François RIGOLOT, *Poésie et Renaissance*, *op. cit.,* p. 192.

Copyright ALONSO Béatrice et Université Lumière - Lyon 2 - 2005.Ce document est protégé

de l'air (sonnet des éléments), le retour des fleurs et le chant des oiseaux.

Pétrarque fournit à la fois l'archétype formel de la poésie de la Renaissance, par la reprise et la popularisation du sonnet, forme nouvelle en France lorsque Labé compose les vingt-quatre pièces de son canzoniere personnel, et un contenu spécifique, celui du « discours amoureux magnifiant l'objet de sa passion, dans le droit fil de l'amour courtois, revisité par le néo-platonisme de Marsile Ficin qui exaltait l'amour terrestre épuré, en tant que vecteur de l'amour divin » [788]. Le nom donné à la forme vient sans doute « de l'ancien français "son" (air de musique) » [789]. Le sonnet pétrarquien est le chant d'amour par excellence : « En Italie, chansons et sonnets étaient devenus deux formes lyriques inséparables, vouées à la célébration de l'amour idéal » [790]. C'est une forme inventée par des hommes pour exalter une femme : Laure, Olive, Cassandre… Cette femme idéale réunit, outre un nom qui convient parfaitement au rôle qui lui est assigné, toutes les perfections morales et physiques. Cependant, elle dédaigne l'amour du poète (elle est cruelle, absente ou morte) qui souffre et cette douleur lui permet « par une juste sublimation d'atteindre à la contemplation du monde platonicien des Idées que gouverne l'Idée de la Beauté » [791]. « Pétrarquiser » signifie pour un auteur de la Renaissance se nourrir d'une topique formelle et thématique (thèmes, images, style). Labé utilise le réservoir de clichés pétrarquiens avec des variantes dues notamment à la prise en charge par un discours de femme de cette topique poétique érotique. L'objet de poésie et d'amour labéen réunit les qualités requises pour ce rôle dans le pétrarquisme, mais il s'agit d'un homme (le participe passé au masculin semble venir étayer cette hypothèse) « adoré comme Dieu » [792] (et sans doute doit-on lire ici un écho au premier dizain de la Délie [793]), et qui ne répond pas à l'amour du je lyrique (« Cruel, Cruel… » [794]). Il possède les qualités importantes de l'objet d'amour et de poésie idéale, semblable au soleil (sonnet VI, premier quatrain [795]), ou à Orphée (sonnet X, premier quatrain [796]).

[787] Louise LABÉ, *Œuvres complètes*, *op. cit.,* p. 129.

[788] Jean Yves BORIAUD, *La littérature française du XVIème siècle, op. cit.,* p. 92.

[789] Madeleine LAZARD, *Louise Labé, op. cit.,* p. 179.

[790] *Ibid.*

[791] Jean Yves BORIAUD, *La littérature française du XVIème siècle, op. cit.,* p. 92.

[792] Louise LABÉ, *Œuvres complètes, op. cit.,* p. 112, vers 48 de la deuxième élégie.

[793] Maurice SCÈVE, *Délie, objet de plus haute vertu,* édition Françoise CHARPENTIER, Paris, NRF-Gallimard, 1984, p. 51 : « Dame, constituée Idole de ma vie ».

[794] Louise LABÉ, *Œuvres complètes, op. cit.,* p. 111, vers 9 de cette même élégie.

[795] *Ibid.,* p. 124.

[796] *Ibid.,* p. 126.

 Copyright ALONSO Béatrice et Université Lumière - Lyon 2 - 2005.Ce document est protégé

L'exaltation des qualités physiques et sensuelles de l'objet d'amour et de poésie appartient à la thématique pétrarquiste. Dans un contexte de poésie lyrique érotique, pétrarquisme et sensualité semblent aller de pair : « il n'y a pas de lyrisme sans veine érotique (…), c'est la force propulsive de la libido amandi qui pousse les poètes à chanter » nous dit Rigolot [797] , et cette sensualité pétrarquiste est notamment placée sous l'influence des élégiaques latins, Catulle et Ovide en tête. Citons pour exemple les sonnets LXVII, dit « Sonnet du Nombril », et CLIX, entre autres, des Amours de 1552 [798] , pour s'assurer de la sensualité du pétrarquisme ronsardien, particulièrement proche de celle de Labé.

Les rime sparse du Canzoniere sont éditées par Tournes dès 1545, sous le titre d'Il Petrarca, édition où l'on trouvait aussi une « longue épître en italien dédiée à Maurice Scève, qui relatait la prétendue découverte par ce dernier du tombeau de Laure dans la chapelle Sainte-Croix du couvent de Saint-François d'Avignon (…) Une telle découverte avait défrayé la chronique lyonnaise… » [799] . Il est intéressant pour notre étude de noter que c'est par Laure, finalement, que la postérité de Pétrarque fut assurée à Lyon. Comme le souligne Burke, et même si, comme on l'a évoqué plus haut, il n'y a guère de chance qu'il existe vraiment au XVIème siècle une Renaissance des femmes, les princesses de la Renaissance européenne jouent un rôle non-négligeable dans la diffusion des idées humanistes et de la poésie pétrarquiste [800] , comme Marguerite de Navarre en France. Les poètes italiennes comme Veronica Gambara, Vittoria Colonna ou Gaspara Stampa, toutes fidèles aux modèles poétiques de Pétrarque et Bembo [801] , eurent aussi une influence non-négligeable sur la poésie française de la Renaissance, et pas seulement celle écrite par des femmes.

Dès les Elégies, Rigolot souligne l'inspiration pétrarquienne des vers labéens [802] . Les giovenile errore du sonnet initial du Canzoniere deviennent dans la troisième élégie [803] :

Ne veuillez pas condamner ma simplesse Et jeune erreur de ma fole jeunesse…

Pétrarque donne l'exemple de l'utilisation des *personae* lyriques dans la poésie de la

[797] *Ibid.,* p. 207.

[798] *«Mon cueur en source, & de pleurs me fait riche,* Ne me sçauroyent de leur beau contenter, Sans esperer quelque foys de taster *Ton paradis, où mon plaisir se niche. »* sonnet LXVII *« Panchant soubz moy son bel ivoyre blanc,* Et mitirant sa langue fretillarde, Me baisotoyt d'une levre mignarde, *Bouche sur bouche & le flanc sus le flanc… »* sonnet CLIX

[799] Louise LABÉ, *Œuvres complètes, op. cit.,* pp. 126-127.

[800] Peter BURKE, *La Renaissance européenne, op. cit.,* p. 107. A la liste des princesses proposée, nous sommes tentée d'ajouter Marguerite de Navarre.

[801] Citées par Jean-Luc NARDONE, in *Pétrarque et le Pétrarquisme,* Paris, Que Sais-Je ? Presses Universitaires de France, 1998, pp. 40 à 43 mais aussi par François RIGOLOT, *Louise Labé ou la Renaissance au féminin, op. cit.,* p. 10.

[802] Louise LABÉ, *Œuvres complètes*, *op. cit.,* introduction, pp. 23 et 24 notamment.

[803] *Ibid.,* p. 115.

en vertu de la loi du droit d'auteur.

Renaissance : c'est le *je* présent, lyrique et fictif, qui revient sur les erreurs passées (de jeunesse) d'un *je* d'hier. Nous pouvons remarquer que le *je* lyrique labéen s'identifie, par le système d'échos propre à l'agencement des *Euvres,* au personnage de Folie, « fille de Jeunesse » [804] . La seizième année du sonnet 118 du *Canzoniere* [805] :

Rimansi a dietro il sestodecimo anno…

devient aux vers 73 de la troisième élégie, pourtant celle sur laquelle se fonde la critique biographique :

Je n'avois vù encore seize Hivers… [806]

Le topos de datation pétrarquiste de l'*innamoramento* est clair. « En datant l'*innamoramento,* Louise Labé sacrifie à un rituel pétrarquien », puisqu'elle s'efforce « d'insérer son errance dans un temps universel, et plus particulièrement dans les cycles universels en employant les synecdoques de l'hiver et de l'été » [807] , ce qui n'a rien d'une inscription de la poétique dans une hypothétique « féminité » temporelle. Charpentier relève elle-aussi l'influence pétrarquienne des sonnets, notamment dans le caractère charnel, voire érotique, de la topique utilisée : l'auteure « puise dans le réservoir des métaphores et des lieux communs pétrarquisants. Flèches, poisons, plaies, antithèses violentes, regards qui infusent le mal d'amour, immédiateté de la blessure amoureuse, tout cela se trouve chez elle comme chez d'autres, et il n'est pas difficile au lecteur érudit de trouver à chaque formulation sa *source* dans la tradition poétique, française et surtout italienne » [808] . Il n'est donc guère étonnant de repenser le sonnet italien, le premier du sous-ensemble des *Sonnets* dans les *Euvres,* comme une référence directe de Labé à ses modèles. De Deborah Lesko Baker à Andrea Chan, de Maria Weston Brown à Giovanni Tracconaglia ou Pierre Blanc, des critiques labéens de tous pays et de toutes époques se sont rejoints pour relever ces références pétrarquiennes, ou plus largement italiennes des *Euvres* [809] .

Daniel Martin lit dans l'agencement des *Euvres* la référence la plus évidente à l'italianisme et à Pétrarque. Certaines interférences intertextuelles le retiennent, comme l'expression initiale des *Elégies* « Quand vous lirez… », qui renvoie directement à l'*incipit* pétrarquien du sonnet I du *Canzoniere* [810] *.* Les travaux de Rigolot sur la réception par Labé du modèle poétique pétrarquien sont riches d'enseignement [811] . La première élégie met en scène, selon lui, une chronologie de l'amour pétrarquiste et le sonnet en italien

[804] *Ibid.*, p. 50 du *Débat* : dès le Discours 1, Cupidon souligne la jeunesse de la déesse, associée à son « sexe » ; mais par un étrange renversement, il semble parler de lui-même car c'est bien lui qui est jeune et surtout ignorant devant celle qui vient de lui prouver qu'elle le connaissait. Cupidon subit une infantilisation dans le *Débat,* nous y reviendrons.

[805] PÉTRARQUE, *Canzoniere*, *op. cit.,* p. 222.

[806] ***Louise LABÉ, Œuvres complètes, op. cit., p. 117.***

[807] Daniel MARTIN, *Signe(s) d'Amante, op. cit.,* p. 159.

[808] Louise LABÉ, *Œuvres poétiques,* édition Françoise CHARPENTIER, *op. cit.,* p. 28.

[810] Daniel MARTIN, *Signe(s) d'Amante, op. cit.,* pp. 151 à 153.

en vertu de la loi du droit d'auteur.

« semble sacrifier à l'imitation de la tradition toscane » [812] . Sans doute les « lauriers » de la première élégie évoquent-ils Pétrarque, qui fut couronné de lauriers sur le Capitole romain, et placent-ils les vers labéens sous l'égide d'Apollon, en référence directe à la lyrique renaissante :

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

ils n'en sont pas moins suivis d'une évocation de Sappho :

Il m'a donné la lyre, qui les vers Souloit chanter de l'Amour lesbienne…

L'analogie est perceptible dans la redondance lexicale du mot *vers* [813] *.* Il s'agit cependant moins pour Labé de faire directement référence à Sappho qu'à Ovide ou Catulle. Il y a contamination à la Renaissance du modèle ovidien et catullien davantage que de celui de la première poète grecque. On connaît alors Sappho par deux intermédiaires : les vers de Catulle et ceux de l'exilé du Pont-Euxin. Il y a dans la réception labéenne d'Ovide, comme dans celle de la plupart des poètes français des années 1550, un « désir d'oralité », « recherche de la *présence* qui semble obséder les humanistes de la Renaissance » [814] , une obsession orphique du lyrisme.Si Lyon (**Lion)** est la nouvelle I**lion**, Ulysse ne pourrait-il être une figure redondante de celle d'Orphée, comme renouvelée (ou métamorphosée) : ils parvinrent tous deux à franchir les Enfers, l'un par sa ruse, l'autre par le charme de sa lyre ? Labé connaît probablement Homère et son *Iliade*, tout comme elle connaît Ovide, qui retient son attention par ses *Héroïdes* dont plusieurs éditions lyonnaises ont été données entre 1507 et 1541. Le motif obsédant des *Héroïdes* qu'on retrouve chez Labé (mais aussi chez Pétrarque) est celui du *furor amoris*, alliance d'Eros et de Thanatos, de Mars et de Vénus, *Amour* et *Guerre* mises en scène dans le sonnet XXII [815] :

Mars voit Venus…

[809] Pour toutes ces références, je renvoie aux titres des travaux des critiques cités. La liste n'est pas exhaustive : Giovanni TRACCONAGLIA, *Une Page de l'Histoire de l'italianisme à Lyon à travers le « canzoniere » de Louise Labé,* Lodi, Dell'Avo, 1915-1917 ;Enzo GIUDICI, *Louise Labé e Pietro Bembo,* Roma, Porfiri, 1953 ; Maria Weston BROWN, *Vittoria Colonna, Gaspara Stampa and Louise Labé : their contribution to the development of the renaissance sonnet,* New York University, 1991 ; Deborah Lesko BAKER, *The Subject of desire : petrarchan poetics and the female voice in Louise Labé,* Lafayette, Purdue University Press, 1996 ; Pierre BLANC, « Parallèle de Louise Labé et Gaspara Stampa ou le sonnet et l'amour entre France et Italie. Pour une approche contrastive des échanges culturels franco-italiens » in *Franco-italica, 1,* 1992 ; Andrea CHAN, « Petrarchism and neoplatonism in Louise Labé's concept of happiness » in *Australian Journal of French Studies, XIV, part 5,* septembre-décembre 1977.

[811] François RIGOLOT, *Louise Labé ou la Renaissance au féminin, op. cit.,* pp. 69 à 116 : le chapitre II s'intitule en effet *Redonner une voix à Laure*.

[812] *Ibid.,* p. 80.

[813] Louise LABÉ, *Œuvres complètes*, *op. cit.,* p. 107.

[814] François RIGOLOT, *Poésie et Renaissance, op. cit.,* p. 35.

[815] Louise LABÉ, *Œuvres complètes*, *op. cit.,* p. 133.

Copyright ALONSO Béatrice et Université Lumière - Lyon 2 - 2005.Ce document est protégé

Mars représente cette mythologie guerrière très présente dans les *Euvres*, et Vénus est non seulement la déesse de la beauté et de la sensualité, mais aussi la figure maternelle d'Amour dans le *Débat.* Ils sont aussi les amants adultérins de la mythologie ovidienne et homérique. *Mars voit Vénus* : les deux dieux sont mis sur le même plan par l'intermédiaire du verbe **voir** dans le *Débat*, où Folie ôte la vue à Amour tout en le rendant clairvoyant. Ils viennent à la suite de la mise sur le même plan, au premier quatrain du sonnet XXII, du *Soleil* et de s'*Amie*, la Lune. La morale du sonnet est que la *puissante harmonie du Ciel*, les *esprits divins ensemble lie*. L'harmonie, l'*ordre* de l'Univers, dépend de cette coordination d'éléments en apparence opposés, comme Amour et Folie, de cette profonde unité qui existe derrière un apparent désordre.

Les expressions hyperboliques de la fureur d'aimer élégiaque sont nombreuses comme aux vers 85 à 98 de la seconde élégie, où six fois le lexique rappelle la mort où conduit fatalement l'amour jusqu'à l'acmé de l'épitaphe proposée par le *je* lyrique à la fin de cette même pièce, empruntée à Sappho via Ovide, *tant navree en toutes pars* qu'aucun *martire* ne pourrait être supérieur au sien (sonnets III puis XXIII [816]).

L'élégie permet une certaine liberté de la forme et une possibilité invocatrice qu'elle doit sans doute à son origine grecque (signifiant « action de dire *hélas* » dans la langue de Sappho) : longue plainte lyrique provoquée par un deuil ou un amour malheureux, l'élégie peut aussi être une épître érotique dont elle garde la forme épistolaire libre permettant l'adresse (à l'Autre, aux autres…). Cette forme est en effet liée à une forme d'enthousiasme lyrique pour les poètes de la Renaissance [817] . Ilsla lient à une sensualité qu'ils attribuent aux auspices de Vénus qui est une figure à la fois maternelle (dans le *Débat* par exemple) et érotique (elle est la mère d'Eros). Les poètes sont alors *frénétiques*, le *furor* étant pour eux la véritable inspiration poétique.

Au tems qu'Amour, d'hommes et Dieus vainqueur, Faisoit bruler de sa flamme mon cœur… [818]

Au rythme ternaire du premier vers répond la symétrie binaire du second, garantie par les deux possessifs *sa* et *mon* (notons qu'Amour est alors associé au féminin *sa*, puisque le possessif détermine *flamme*, identifiée au dieu, quand *mon,* au masculin puisque déterminant de *cœur,* désigne un *je* lyrique que le lecteur, sous l'influence du paratexte, identifie à Louise Labé). Le temps ici invoqué est celui de la légende, temps d'avant le temps, où *Amour* est divinisé, où le polythéisme est possible (*Dieus*). La redondance *bruler*/*flamme* met en évidence cette forme d'enthousiasme divin : c'est Amour, la divinité, qui enflamme littéralement le *je* lyrique, représenté par le possessif *mon,* et d'autres formes du pronom de première personne, possessives ou objectives.

…sa fureur divine Remplit d'ardeur <u>ma</u> hardie poitrine, Chanter <u>me</u> fait… [819]

816 *Ibid.,* pp. 122 et 134.

817 François RIGOLOT, *Poésie et Renaissance, op. cit.,* p. 188.

818 Louise LABÉ, Œuvres complètes, op. cit., p. 107, pour l'ensemble des citations.

819 Ibid..

 Copyright ALONSO Béatrice et Université Lumière - Lyon 2 - 2005.Ce document est protégé

La référence est limpide : le terme *fureur* est suivi du verbe *chanter* et il y a là tout naturellement une relation de cause à effet. On peut s'interroger pourtant sur le sujet réel du verbe remplir. La *fureur divine* est-elle celle d'Apollon ou celle d'Amour ? L'un servant de porte-parole à l'autre dans le *Débat,* selon le choix de Vénus, on peut imaginer que Labé laisse planer ici l'indécision en éloignant le verbe de ces deux sujets réels possibles (*Amour / Phebus*). Elégie de lamentation, au vers 6 :

De lamenter ma peine et ma souffrance…

la première élégie labéenne place d'emblée le *Canzoniere* dans la plainte élégiaque. Le tout premier vers de cette élégie I est davantage qu'une référence, une revendication de l'origine divine de son chant par le *je* lyrique mais aussi une mise sur le même plan, devant *Amour*, des *hommes* et des *dieus*. Le discours élégiaque vient ainsi confirmer ou illustrer le discours prosaïque du *Débat*, et réciproquement, et conforte la place accordée à Amour dans la poétique labéenne : point central et principe civilisateur de l'Univers.

Le début des *Elégies* renvoie à cette référence élégiaque antique, grecque sans aucun doute, mais aussi latine comme nous l'avons précisé auparavant par la connaissance ovidienne et catullienne que Labé possède de Sappho. Dans l'Elégie II, par exemple, nous pouvons considérer que : « A la manière des *Héroïdes* d'Ovide, l'amante adresse une missive à l'amant absent et lui fait part de ses souffrances et de sa solitude. Nous sommes dans la fiction d'un échange épistolaire intime » [820] .

De plus, les mythes fondamentaux évoqués par Labé sont, selon Rigolot, empruntés directement aux *Métamorphoses* d'Ovide [821] . « Il aurait été bien étrange que la mythologie ovidienne n'ait pas joué un rôle important dans les *Euvres* » alors que de nombreuses éditions et commentaires des *Métamorphoses* circulaient alors à Lyon [822] . On trouve par exemple une référence à Pallas et Arachné aux vers 33 à 36 de la troisième élégie [823] : la *dame à la quenouille,* celle évoquée précisément dans l'*Epistre*, celle dont on tait le nom au sonnet 1, la fileuse mythique de l'*Odyssée*, est aussi celle qui sait admirablement bien « tisser » et « filer » le texte (rapprochement que permet l'origine de l'auteure : Lyon était déjà connue pour son art du tissage de la soie). Le motif féminin est habilement subverti par Labé, inversé en artisanat métaphorique littéraire. « Si Pallas est digne de figurer parmi les Muses, ses travaux ne peuvent être ravalés au niveau des humbles tâches artisanales ; ils participent de l'inspiration qui anime le chant des Muses. Tout comme les filles de Minyas accompagnaient leur tissage de contes et de récits, les futures servantes de la Cité lyonnaise sauront concilier les deux activités. Ne serait-ce pas ce que veut dire Louise Labé quand elle joue sur le texte d'Ovide pour faire sienne la maîtrise de ces *sutils ouvrages* ? » [824] . L'art du « tissage » ovidien est donc récupéré par

[820] Daniel MARTIN, *Signe(s) d'Amante, op. cit.,* p. 160.

[821] François RIGOLOT, *Louise Labé ou la Renaissance au féminin, op. cit.,* p. 117.

[822] *Ibid.,* p. 119.

[823] Louise LABÉ, *Œuvres complètes*, *op. cit.,* p. 116.

[824] François RIGOLOT, *Louise Labé ou la Renaissance au féminin, op. cit.,* p. 124.

en vertu de la loi du droit d'auteur.

Labé, artisane du texte comme tissu de références, comme pièce d'architecture. C'est ce sur quoi insiste l'article de François Lecercle que reprend Daniel Martin [825] : les pièces poétiques des *Euvres, Elégies* et *Sonnets*, sont tissées entre elles, élégies avec élégies, sonnets avec sonnets, élégies et sonnets ensemble, ce qui renforce bien entendu l'unité formelle, lexicale et thématique du *canzoniere* labéen, sous l'égide d'Ovide. De plus, l'ensemble poétique est étroitement lié à l'ensemble prosaïque, les pièces se répondant les unes les autres dans une perspective de « mélange », propre à la poétique globale labéenne. L'Elégie II, davantage peut-être que les deux autres dans lesquelles elle est enchâssée (les adresses aux *dames lionnoises* des Elégies I et III faisant écrin – ou servant de mise en garde – à l'adresse amoureuse), « s'inspire manifestement des *Héroïdes* d'Ovide dont Louise Labé reprend le principe : une amante délaissée adresse à l'ami absent une missive dans laquelle elle donne libre cours à l'expression de sa douleur et de ses griefs. Enzo Giudici ne signale pas moins de cinq réminiscences du texte ovidien dans l'Elégie II, à quoi il faut ajouter le motif final de l'épitaphe imaginée par l'amante pour sa propre tombe » [826] .

L'une des influences peut-être négligée par la critique labéenne est celle de Catulle. Nous avons déjà souligné l'importance de la tradition des *basia* dans les *Euvres.* Ces *basia* sont ceux du sonnet XVIII :

Baise m'encor, rebaise moy et baise… [827]

qui font écho aux mille baisers de Lesbie : « Donne-moi mille baisers, puis cent, puis mille autres, puis une seconde fois cent, puis encore mille autres, puis cent… » [828] . Le poète s'adresse ici à Lesbie (« *mea Lesbia* »). Les premiers vers de la première élégie permettent une interférence entre la *Lesbia* de Catulle et Sappho [829] , *Amour lesbienne* pouvant désigner Amour de Lesbos et/ou Amour de Lesbie. Ne peut-on lire aussi dans les références faites à Diane celle là même invoquée par le poète latin [830] , en écho avec une invocation à la lune, qui place sa poésie sous le signe du fantasme nocturne, et ce à plusieurs reprises, comme dans le sonnet V [831] ?

Clere Venus, qui erres par les Cieus Entens ma voix qui en pleins chantera…

[825] Article de F. LECERCLE, « L'Erreur d'Ulysse », pp. 207-221, in Guy DEMERSON (dir.), *Louise Labé, les voix du lyrisme,* Saint-Etienne, Paris, Publ. de l'Univ. de Saint-Etienne, Editions du CNRS, 1990, cité par Daniel MARTIN, *Signe(s) d'Amante, op. cit.,* p. 151.

[826] *Ibid.,* p. 176.

[827] ***Louise LABÉ, Œuvres complètes, op. cit., p. 131.***

[828] CATULLE, *Poésies*, édition et traduction Georges LAFAYE, Paris, Les Belles Lettres, 1992, pp. 4 et 5.

[829] Louise LABÉ, *Œuvres complètes*, *op. cit.,* p. 107.

[830] CATULLE, *Poésies*, édition et traduction Georges LAFAYE, *op. cit.*, p. 22 « Diane nous protège, jeunes filles et chastes garçons ; Chantons Diane, chastes garçons et jeunes filles… ».

[831] Louise LABÉ, *Œuvres complètes*, *op. cit.,* p. 123.

en vertu de la loi du droit d'auteur.

Vénus est associée à la lunedans le contexte nocturne du sonnet. Le *je* lyrique s'adresse directement à elle (les verbes nous permettent de savoir que *je* s'adresse à *tu*), comme le fait Catulle. La lyrique (*ma voix en plein* ***chantera***) est divine car le *je* lyrique est protégé par Vénus. Notons par ailleurs que Vénus s'adressera, comme en réponse à ce sonnet, à sa *fille chere, Louïze*, aux vers 365 à 588 de l'ode XXIV des *Escriz*, faisant de l'auteure la sœur d'Amour. C'est une preuve supplémentaire du dispositif poétique labéen, de l'agencement des *Euvres.*

Le texte labéen est habilement architecturé, c'est un fait. Par ailleurs, l'auteure des *Euvres* ne déroge en rien à la mode renaissante de réception imitative et sa production est sous influences. S'inscrivant dans la veine du lyrisme antique, sous la protection d'Ovide et de Sappho, les *Euvres* se permettent des incursions italiennes en reprenant la topique pétrarquienne et en pratiquant la langue toscane au sonnet 1, mais aussi grecques par la référence au modèle saphique dans la première élégie, et homérique du personnage d'Ulysse. Mélange d'influences et variété des genres se conjuguent dans une hétérogénéité harmonieuse. Tout ceci s'oppose bien évidemment au postulat d' « écriture féminine ». Labé fait le choix italianisant propre aux poètes lyonnais, sans doute sous influence marotique. Pour comprendre les *Euvres* il faut les penser dans leur globalité, c'est-à-dire tenir compte de la prose labéenne.

C– Le recul critique italien et la mise à distance prosaïque

Il s'agit pour nous de montrer comment la poétique de Labé, dans un double mouvement, non seulement se distingue de la Pléiade, et de la norme imposée par la *Deffense et Illustration de la Langue Françoise*, en faisant le choix d'une influence italienne appuyée, mais développe aussi une forme de lecture auto-critique de la poésie par la prose.

Si *l'Epistre* présente le parti-pris féministe des *Euvres*, le *Débat* semble fonctionner – entre autres – comme une sorte d'« avertissement aux lecteurs » sur les textes poétiques à suivre, texte d'appel qui, même s'il est en prose, fonctionne en cohérence avec les vers. Labé commence par se distinguer prosaïquement, en utilisant la satire et l'ironie qui sont par définition la mise à distance d'un-e- énonciateur/trice envers son propre énoncé, avant d'afficher, au premier sonnet, sa revendication italianisante, donc lyonnaise. En débutant ses *Sonnets* par un texte en italien, langue de Dante et de Pétrarque, de l'Arioste et de Boccace, Louise Labé se met volontairement à une certaine distance de la *Deffense et Illustration de la Langue Française*. Dans la première page de son manifeste [832] , Du Bellay s'ingénie à démontrer pourquoi *la langue française ne doit être nommée barbare.* Il explique qu'il ne suffit pas de traduire les Grecs, les Latins et les Italiens pour enrichir le patrimoine linguistique français [833] . Du Bellay incite les poètes français à écrire dans leur langue, non afin de rendre à César ce qui lui appartient, mais dans une volonté ouvertement belliqueuse de dominer la littérature européenne, en opposition au modèle italien : *Là donc, Français, marchez courageusement vers cette superbe cité romaine : et des serves dépouilles d'elle (comme vous avez fait plus d'une fois) ornez vos temples et*

[832] Joachim DU BELLAY, *Deffense et Illustration de la Langue Française in Les Regrets, op. cit.,* p. 203.

[833] *Ibid.,* pp. 210 à 217.

Copyright ALONSO Béatrice et Université Lumière - Lyon 2 - 2005.Ce document est protégé

autels [834] . Le message est clair. Comme l'explique Burke, « la relation des artistes et auteurs européens à leurs modèles antiques et italiens tenait un peu du *je t'aime-je te hais* (…) Si les premiers s'écartaient des seconds, c'était parfois par désir de les surpasser… » [835] . Il y a dans la *Deffense* une volonté nouvelle et tenace d'unité nationale. Le contexte est porteur : après le désastre de Pavie, la France a besoin de se retrouver et quoi de mieux pour cela que la revendication vernaculaire. La défense de la langue française est une entreprise de revendication nationale, de défense du pays français. « Tous les poètes apprennent à versifier en langue vulgaire selon les règles exposées avec minutie dans les *arts de rhétorique* » dès 1392 en France [836] . Se défiant dès le chapitre II de la *Deffense* de l' « arrogance grecque » [837] , Du Bellay développe l'idée d'une transmission naturelle des cultures (*translatio imperii*), de la culture grecque, à la romaine (latine), à l'italienne, et enfin à la culture française, par un glissement « naturel ». Ecrire dans une autre langue que le français, c'est presque faire preuve de trahison envers l'unité nationale, c'est manquer de patriotisme. Les traductions ne sont suffisantes pour Du Bellay afin d'enrichir la langue française (chapitre V) [838] et s'il fait l'éloge de la langue toscane [839] , notamment par l'intermédiaire de Pétrarque, il revendique la nécessité pour le français d'imiter les Anciens (auteurs grecs et romains), davantage que de traduire ceux qui s'en sont inspirés, au chapitre VII : « Imitant les meilleurs auteurs grecs, se transformant en eux, les dévorant, et après les avoir bien digérés, les convertissant en sang et en nourriture, se proposant, chacun selon son naturel et l'argument qu'il voulait élire, le meilleur auteur… » [840] . Du Bellay croit, et souhaite faire croire, à la théorie de la *translatio studii et imperii* qui veut « que le pouvoir politique et la domination culturelle passent, au cours de l'histoire, d'une civilisation à une autre » [841] , nous dit François Rigolot. Du Bellay espère la domination du français sur les autres langues européennes. Il fait de la « France l'héritière toute désignée des Anciens : *Dieu a donné pour loi inviolable à toute chose créée de ne durer perpétuellement mais de passer sans fin d'un état en l'autre, étant la fin et la corruption de l'un le commencement et génération de l'autre…* » [842] . Si Du Bellay, au moment de *l'Olive* (1549) est

[834] *Ibid.,* p. 264.

[835] Peter BURKE, *La Renaissance européenne, op. cit.,* p. 19.

[836] François RIGOLOT, *Poésie et Renaissance, op. cit.,* p. 27.

[837] Joachim DU BELLAY, *Deffense et Illustration de la Langue Française in Les Regrets, op. cit.,* p. 205.

[838] *Ibid.,* p. 210.

[839] *Ibid.,* p. 212.

[840] *Ibid.,* p. 214.

[841] *Ibid.,* p. 227.

[842] *Ibid.,* p. 228.

 Copyright ALONSO Béatrice et Université Lumière - Lyon 2 - 2005.Ce document est protégé

pétrarquiste, son enthousiasme anti-pétrarquien (anti-italien) des *Regrets* le poussera, bien plus tard, à une xénophobie affichée [843] . On se demande presque si son fameux sonnet 31 des *Regrets* [844] , mettant en scène le mal du pays (plainte élégiaque ovidienne du poète exilé des *Pontiques*) n'est pas une réponse au sonnet I des *Euvres*. L'Ulysse mis en scène par Du Bellay n'a rien à voir avec le faussement « clairvoyant », a priori aventureux, héros choisi par Labé ; c'est chez lui « un héros fatigué, heureux de retrouver ses pénates » [845] .

Le français doit, en 1549, concurrencer les langues latine et toscane, et même les surpasser. Lorsque Labé inclut dans ses *Euvres* un texte en italien et le place au tout début de ses *Sonnets*, elle se distingue de la Pléiade et de sa volonté nationale. De plus, les *Escriz* affichent leur attachement à la langue toscane. Les pièces 10, 11 et 12 de cet ensemble sont en italien. Il existe donc un hiatus entre la perception labéenne de la langue et celle qui guidera les écrits des poètes de la Pléiade (qui brillent en grande partie par leur absence dans les *Escriz*). Labé semble aller à l'encontre de la *Deffense* par son premier sonnet en italien. Elle se comporte en lyonnaise italianisante, défiant une volonté nationale non pas d'union mais d'unification. A la globalisation autoritaire, donnée par le ton radical de la *Deffense,* répond le premier sonnet des *Euvres* qui, en 1555, peut passer pour une fronde vis-à-vis de la norme proposée. Le choix italien de Labé se situe dans une perspective géographique de rapprochement entre Lyon et les cités italiennes du nord (on en trouve une preuve dans le sonnet 10 des *Escriz* où sont évoqués, en italien, la Saône et le Rhône). Au contraire des recueils proposés par Ronsard et Du Bellay entre 1549 et 1552, les *Euvres* affichent une diversité de formes alliée à une diversité de langues. On trouve dans les *Escriz*, une « épicerie médiévale», un *Double rondeau*, attribué à Mellin de Saint-Gelais par François Rigolot [846] . La diversité et l'abondance formelle mise en œuvre dans les *Escriz* pourraient être rapprochées de l'éparpillement des expressions choisies par les poètes et écrivains du début de la Renaissance [847] où tout se joue « à la frontière des styles, haut, moyen et bas, d'un recueil à un autre, à l'intérieur d'un même recueil, mais aussi à la frontière des genres » [848] . Il y a correspondance, semble-t-il, entre l'hétérogénéité des formes choisies par les poètes et les théories humanistes,jusqu'à la *Deffense* qui vient imposer des règles plus strictes de compositions des textes et des recueils, rejetant tous les modes d'expression trop « médiévaux ». Labé défie une fois encore la Pléiade lorsqu'elle décide, après hésitation – les quatre occurrences du titre étant à chaque fois différentes – de nommer sa pièce en

[843] *Ibid.,* p. 273.

[844] Joachim DU BELLAY, *Les Regrets, op. cit.*, p. 89.

[845] François RIGOLOT, *Poésie et Renaissance, op. cit.,* p. 242.

[846] Louise LABÉ, *Œuvres complètes, op. cit.,* p. 167.

[847] Nathalie DAUVOIS, *Le Sujet lyrique à la Renaissance, op. cit.,* p. 26.

[848] *Ibid.,* pp. 43-44.

en vertu de la loi du droit d'auteur.

prose *Débat de Folie et d'Amour,* et non dialogue. Le terme *Débat* renvoie à une forme prosaïque médiévale. L'auteure Labé va subvertir les codes imposés, en faisant le choix d'autres référents que les poètes de la Pléiade, d'autres formes d'expression et d'énonciation. Le choix qu'elle fait de bâtir ses *Euvres* à part égale entre prose et poésie, d'ouvrir sur une *Epistre* suivie d'un *Débat* philosophique, puis de trois *Elégies* et enfin d'un *canzoniere* de style italien (ce que conforte le premier sonnet), donc d'afficher une hétérogénéité de formes (et d'influences) assumée, doit nous inviter à relire l'ensemble de sa production dans la perspective d'une influence humaniste, puisque selon Marie-Dominique Legrand, il faut lire l'humanisme dans un « double mouvement de retour sur le passé et d'élan vers l'avenir » [849] . Les écrits de Labé ne semblent pas en rupture avec ceux des auteurs qui l'ont précédée, quelques années avant la publication des *Euvres*. Elle est déjà en cela humaniste. Nous allons tenter de voir comment la production labéenne, notamment sa prose du *Débat de Folie et d'Amour,* porte les marques de l'humanisme d'avant 1550.

La prose permet sans doute à Labé un recul auto-critique, mais aussi une mise à distance ironique et satirique, sur son lyrisme, tout comme le sonnet en italien lui permet de se distinguer d'une certaine norme, française. Le rire ne serait-il que le propre de l'homme ou les femmes y ont-elles droit ? Arme de l'humanisme, le rire permet la critique sociale et philosophique.

Castiglione utilise le rire dans *Le Courtisan* : « Pour Castiglione (et bien d'autres l'avaient dit avant lui, Dante en particulier), *l'homme est un animal capable de rire* (II, 45). Quelques années plus tard, Rabelais, au début du *Gargantua* répétera *Mieux est de ris que de larmes écrire. Pour ce que rire est le propre de l'homme* » [850] . Il est nécessaire de commenter quelque peu ce recours au burlesque de l'humour rabelaisien pour effectuer ensuite un parallèle avec l'auteure des *Euvres.* Labé inscrit le *Débat* dans la tradition dialectique de la génération précédente. Il s'agit d'un genre rhétorique où s'affrontent deux interlocuteurs défendant deux causes opposées. La parole n'y est en aucun cas naturelle mais oratoire et doctrinale, les personnages incarnant des types et des positions souvent contradictoires. L'enjeu du débat médiéval et de l'humanisme premier du début de la Renaissance n'est pas la résolution mais la discussion sur le thème proposé. Le *Débat de Folie et d'Amour* de Louise Labé répond en partie aux règles du genre, notamment par la délégation de parole donnée au discours III : Mercure parle pour Folie et Apollon pour Vénus, donc Amour. Des réticences, attendues par les codes du genre, sont exprimées : pour garantir l'impartialité et le caractère purement rhétorique du dialogue, il s'agit de choisir des porte-paroles non impliqués directement [851] . La parole est dépersonnalisée, même si Mercure se prend pour Folie à plusieurs reprises et s'exprime au féminin [852] (on pourrait y lire alors la refonte de Labé d'un dialogue humaniste qu'elle

[849] Marie-Dominique LEGRAND, *Lire l'Humanisme, Avant-propos*. Paris, Dunod, p. X.

[850] CASTIGLIONE, *Le Livre du Courtisan*, *op. cit.,* extrait de la *Présentation,* p. XXVII.

[851] Louise LABÉ, *Œuvres complètes*, *op. cit.,* pp. 58 à 61.

[852] *Ibid.,* pp. 84 puis 88.

en vertu de la loi du droit d'auteur.

aurait d'abord écrit et dont elle aurait dissimulé la qualité ensuite en utilisant le terme de *Débat,* plus médiéval) et réduite à une expression intellectuelle. Le titre de la pièce est significatif : les expansions du nom *Débat,* ***de Folie*** *et* ***d'Amour*** , désignent à la fois les débatteurs et les sujets du débat. Genre médiéval, le débat est aussi au cœur de l'humanisme, notamment par sa qualité critique (voire autocritique) et satirique : c'est souvent la norme, la *doxa*, qui est remise en question.

Dans l'œuvre rabelaisienne, la norme n'est pas forcément celle d'un ordre superficiel ou d'une homogénéité de façade. Elle est davantage calquée sur la Nature et ses difformités. Or, celle-ci est, selon l'auteur du *Gargantua*, fertile en symétries, en prodiges et en inventions diverses : ces « curiosités » rabelaisiennes, géants à la généalogie incroyable [853] , ne sont en rien des monstres, sinon selon l'étymologie du terme français, c'est-à-dire des personnages dignes d'être montrés, ou des « erreurs » de la Nature qu'il faudrait exclure de la Cité. Dès le discours I du *Débat,* Folie se présente comme celle qui « pren quelquefois la semblance » du « Cameleon » [854] , c'est-à-dire se transforme, se transmue, être étrange – étranger à lui, nouvelle preuve de sa méconnaissance de lui-même –qu'Amour ne sait pas reconnaître et prend pour « quelque sorciere ou enchanteresse » [855] . Dans l'univers de *Gargantua*, tout le monde, et sous toutes ses formes, a sa place, Platon, Aristote, mais aussi les « folz », « les razs et blattes, ou aultres malignes bestes » [856] . L'humour rabelaisien surgit souvent de la satire, parodie par exemple de la *translatio imperii* qui veut faire remonter les origines des français aux temps mythiques, d'Enée à la Bible : « Pleust à Dieu qu'un chascun sceust aussi certainement sa généalogie depuis l'arche de Noé jusques à cet eage ! Je pense que plusieurs sont aujourd'hui empereurs, roys, ducz, princes et papes en la terre, lesquelz sont descenduz de quelques porteurs de rogatons et de coustretz, comme, au rebours, sont gueux de l'hostiaire, souffreteux et misérables, lesquelz sont descenduz de sang et lignes de grandz roys et empereurs, attendu l'admirable transport des règnes et des empires… » [857] . L'auteur de *Gargantua,* par l'arme infaillible de l'humour, donne ici deux leçons : d'abord le monde est un mélange d'êtres humains dont la généalogie n'est jamais garantie, ce à quoi les *Euvres*, nous le verrons plus loin, sont sensibles ; ensuite, ce qui semble monstrueux à Rabelais, (l'inscription figurant sur la porte de Thélème étant alors sans doute un éloge paradoxal : Thélème est une utopie inquiétante pour Rabelais), c'est l'exclusion de ce qui est différent, de ce qui est difforme, de ce qui n'est pas lisse et propre, exclusion que voudrait la Vénus du *Débat*, lorsqu'elle lance ses imprécations contre Folie : « O maudite ennemie de toute sapience, ô femme abandonnee, ô à tort nommee Deesse et à plus grand tort immortelle… » [858] . Pour Vénus, Folie est

[853] RABELAIS, *Œuvres Complètes, Gargantua*, Paris, Le Seuil, 1973, p. 41.

[854] Louise LABÉ, *Œuvres complètes*, *op. cit.,* p. 52.

[855] *Ibid.*

[856] RABELAIS, *Œuvres Complètes, Gargantua, op. cit.,* p. 42.

[857] *Ibid*.

Copyright ALONSO Béatrice et Université Lumière - Lyon 2 - 2005.Ce document est protégé

hors-norme et doit rester hors du Panthéon, ne pas assister au banquet des Dieux – ce qui se produit d'ailleurs par l'intervention involontaire de son fils –. Folie passe, dans le discours de Vénus, pour la représentante symbolique de la monstruosité, « la plus outrageuse Furie qui onques fut es Enfers » [859] . Les mythologies invoquées pour définir Folie, dans les discours d'Amour et de sa mère, sont des figures de la monstruosité. Ce sont aussi exclusivement des figures féminines. D'ailleurs, le début du texte labéen sert une dévalorisation d'Amour, enfant capricieux, qui outrage une femme au passage d'une porte (son comportement est celui d'un voyou). On voit quelles ambiguïtés et paradoxes, dignes de Rabelais, recèle le texte labéen.

Le discours rabelaisien est prodigue, varié, protéiforme. Ses personnages principaux sont avides de connaissance, de savoir, curieux de tout : le nom de *Gargantua* vient de sa naissance. Né de « façon bien étrange » puisqu'il sort de l'oreille « senestre » de sa mère, Gargamelle, il réclame immédiatement de quoi s'abreuver.

« Soubdain qu'il fut né, ne cria comme les aultres enfans Mies ! Mies ! mais à haulte voix s'escrioit : A boyre ! à boyre ! à boyre ! comme invitant tout le monde à boyre… » [860] .

La métaphore est claire : Gargantua a soif de connaissance mais aussi de partage. Gargantua naît par l'oreille, gauche, côté des femmes et du peuple, côté diabolique aussi dans la perception bipolaire médiévale, donc hors de la norme, pour mieux apprendre. Folie dans le *Débat* revendique clairement, par son discours, par son sexe et par son attitude, ce côté gauche, subversif, transgressif. Louise Labé emprunte alors directement à la Folie érasmienne toutes ces caractéristiques. Elle est celle qui « quand tu te penses plus grand qu'il est possible d'estre, lors par quelque petit despit je te renge et te remets avec le vulgaire » [861] . Si la bouche et l'oreille seront les deux organes les plus sollicités par la lecture de l'œuvre rabelaisienne, l'obsession du savoir est au cœur de l'œuvre labéenne qui revendique le droit à l'éducation pour les femmes dans son *Epistre* et s'applique à en montrer l'intérêt pour la littérature dans l'ensemble de sa production. Folie est celle qui sait, au contraire du présomptueux Amour. La querelle entre les deux personnages naît sans aucun doute de cette insupportable prétention d'Amour que Folie tient à remettre en question : « J'excuse un peu ta jeunesse, autrement je te pourrois à bon droit nommer le plus presomptueus fol du monde. Il sembleroit à t'ouir que chacun tienne sa vie de ta merci : et que tu sois le vray Signeur et seul souverein tant en ciel qu'en terre. Tu t'es mal adressé pour me faire croire le contraire de ce que je say » [862] , lui dit-elle dès le premier discours du *Débat.* La présomption, apparemment toute masculine d'Amour, est de croire Folie ignorante alors qu'elle est celle des deux qui sait le plus de

[858] *Ibid.,* p. 57.

[859] *Ibid.,* p. 59.

[860] RABELAIS, Œuvres Complètes, Gargantua, op. cit., p. 57.

[861] Louise LABÉ, *Œuvres complètes*, *op. cit.,* p. 52.

[862] *Ibid.,* p. 51.

 Copyright ALONSO Béatrice et Université Lumière - Lyon 2 - 2005.Ce document est protégé

choses puisqu'elle a l'avantage de reconnaître Amour quand celui-ci, du haut de sa suffisance, l'ignore : « Me penses tu de si peu d'entendement, que je ne connoisse à ton port, et à tes contenances, quel sens tu peus avoir ? » [863] .

La prose rabelaisienne fonctionne sur l'accumulation voire l'hyperbole emphatique, sorte de gonflement incessant d'un texte nourri de lui-même, comme dans le *Débat de Folie et d'Amour* : « Le ciel et la terre en rendent témoignage. Il n'y ha lieu ou n'aye laissé quelque trofee. Regarde au ciel tous les sieges des Dieus, et t'interroge si quelcun d'entre eus s'est pù eschaper de mes mains. Commence au vieil Saturne, Jupiter, Mars, Apolon, et finiz aus Demi-dieus, Satires, Faunes et Silvains… » [864] . Olivier Halévy [865] relève que les plaidoyers d'Apollon puis de Mercure dans le discours V fonctionnent sur deux stratégies différentes, mais symétriques, dont l'amplification est le moteur. A l'amplification par les passions, dans le style cathartique, mise en œuvre par Apollon, répond l'amplification humoristique de Mercure qui atténue le discours d'Apollon. Non seulement l'auteure applique les traités rhétoriques d'inspiration cicéronienne (exorde direct de Mercure puisque l'auditoire, conquis par le discours d'Apollon, lui est hostile), mais elle s'appuie sur une décrispation humoristique pour dédramatiser le propos et atténuer les enjeux. Le style est donc proche mais le fond aussi. Le jeune dieu Amour, prétentieux à la prose emphatique et pompeuse, est pourtant ignorant devant Folie, qu'il ne (re)connaît pas, Folie qui use quant à elle d'un vocabulaire bien plus simple et plus direct, plus « populaire » dans le sens bakthinien du terme, pour se moquer de lui. S'**il** est ignorant, **elle** sait. Dans la perspective féministe des *Euvres*, les genres attribués aux personnages sont signifiants : Folie est clairement identifiée comme une femme et Amour comme un garçon. Par la suite, Amour aura besoin de Folie et Folie d'Amour, tout comme les hommes ont besoin des femmes et les femmes des hommes pour que la société fonctionne. Nous renvoyons pour cela à ce que dit l'auteure dans l'*Epistre*. En voulant écarter Folie de son pouvoir, Amour se fourvoie. En voulant laisser les femmes à l'écart de la Cité, les hommes se fourvoient. Le discours V du *Débat* permet le déplacement d'un problème individuel mythologique (querelle de préséance d'Amour et de Folie) à un questionnement politique et social.Labérappelle à ses lecteurs l'importance de l'humain (hommes et femmes) dans la société et par là illustre les propos politiques tenus dans *l'Epistre.*

Le rire est souvent lié au jeu, jeu de distanciation de l'énonciateur sur son propos, de l'auteur sur son œuvre. « Il manifeste que l'on ne se prend pas trop au sérieux, que l'on n'est pas affecté ou ennuyeux » [866] . Il est un discours plaisant : le rire est revendiqué et reconnu, par l'intermédiaire de la sentence finale de Jupiter qui reconnaît la complémentarité entre Folie **et** Amour mais aussi par sa valeur de décrispation du sage et du sérieux. Une page entière du *Débat* est consacrée à la défense de cet argument [867] .

[863] *Ibid.*

[864] *Ibid.,* p. 50.

[865] Olivier HALEVY, *Disposition des plaidoyers du discours V du Débat de Folie et d'Amour de Louise Labé*, *op. cit.*

[866] CASTIGLIONE, *Le Livre du Courtisan*, *op. cit., Présentation,* p. XXVIII

en vertu de la loi du droit d'auteur.

La poétique labéenne semble être alors une véritable poétique du plaisir, de l'abondance et de la variété. Le rire a pour véhicule principal le langage et la parole dans les œuvres humanistes, jusque dans la création des noms propres dans l'œuvre de Rabelais : il travaillait les étymons avec plaisir, donnant à ses héros les noms qui lui semblait au plus près de ce qu'ils étaient ou représentaient. Dans le cas de Rabelais, l'étymologie permet de créer librement une réalité à partir de ce qui existe en la rendant pleine de références et d'intertextes. Dans celui de Labé, elle permet la mise en place de l'existence auctoriale. Pour les deux auteurs, cela se fait dans un évident plaisir du langage, ayant notamment pour ambition de séduire le lecteur. Savoir et saveur semblent être synonymes, et le rire est non seulement un bon moyen d'apprendre mais aussi de prendre du plaisir à le faire. C'est la morale de la sentence finale du *Débat,* facétie impertinente qui renvoie le jugement de Jupiter à « trois fois sept fois neuf siecles » [868] , c'est-à-dire à dix-huit mille neuf cents ans.

Le plaisir du texte, comme saveur et comme savoir, un gai savoir, organise le *Débat* mais aussi les *Elégies* et les *Sonnets* : « Le plus grand plaisir qui soit apres amour, c'est d'en parler » nous dit Apollon dans le *Débat*, ce à quoi Rigolot ajoute : « Tel est bien le sujet du *Banquet* (Platon) et tel sera celui de la poésie amoureuse de Louise Labé » [869] . Le plaisir à la fois de dire l'amour et de la façon de le dire, l'utilisation du langage comme vecteur du plaisir d'amour, sont au cœur des *Euvres*, plaisir qui se lit dans le sonnet XVIII :

Ainsi meslans nos baisers tant heureus Jouissons nous l'un de l'autre à nostre aise… [870]

Les allitérations (association des liquides et des sifflantes) comme les assonances, qui forcent la bouche du lecteur à voix haute au susurrement et à la moue (les phonèmes qui résultent de l'association de deux voyelles – **o, u, ou, au, eu** – ou d'une voyelle et d'une consonne nasale, **on, en, un, an, ain** – étant majoritaires), insistent sur le plaisir transmis par le langage utilisé. Le verbe jouir, verbe du plaisir, est mis en évidence au début du vers, et ce plaisir, cette aise, passe par les lèvres, qu'elles transmettent baisers ou langage. Le sonnet XVIII participe de la subversion labéenne, du dévoiement des codes attendus du pétrarquisme dans une libération joyeuse et jouissive du discours amoureux, le tout participant d'une entreprise de séduction complice du lectorat.

On trouve *varietas* et *copia,* malgré la *brevitas* de l'ensemble,dans la production labéenne, comme on y trouve satire, burlesque, ironie et humour. La polymorphie des pièces répond à l'idée de variété nécessaire, de mélange harmonieux des genres mais en leur centre même pointent, à plusieurs reprises, ironie et satire. Dès l'*Epistre*, l'auteure espère conquérir son lectorat en le séduisant par l'intermédiaire du rire. C'est ce que relève Daniel Martin [871] dans la proposition faites aux femmes d'« eslever leurs esprits par

[867] Louise LABÉ, *Œuvres complètes*, *op. cit.,* p. 89.

[868] *Ibid.,* p. 103.

[869] *Ibid.,* p. 76. La citation de François Rigolot est en note.

[870] Ibid., p. 131.

en vertu de la loi du droit d'auteur.

dessus leurs quenoilles et fuseaus », afin de convaincre du bien-fondé de la revendication féministe. L'agencement de cette *Epistre*, en trois parties distinctes ayant chacune un objectif précis, permet non seulement à l'auteure de guider son lecteur où elle le désire mais aussi d'en faire un complice du programme humaniste des *Euvres*, évoqué déjà dans ce manifeste. Ne peut-on lire la première phrase du texte préfaciel comme une sorte de défi ironique lancé à la domination masculine : « Estant le tems venu, Madamoiselle, que les severes loix des hommes n'empeschent plus les femmes de s'appliquer aus sciences et disciplines… » [872] ? L'attaque est d'autant plus porteuse qu'elle semble s'en prendre à une situation qui n'existerait plus. Or, en 1555, « on accepte plus facilement d'une femme des beautés intellectuelles que des performances cérébrales » [873] et les femmes n'ont toujours pas accès à l'éducation, malgré le renouveau humaniste. Labé manie l'antiphrase ironique contre une société phallocentrée qui considère encore que la femme instruite est un danger pour la société « parce qu'elle pourrait se détourner de l'office domestique qui lui est assigné et mettre en péril par ses prétentions l'équilibre du cercle familial » [874] . Provocatrice et engagée, l'*Epistre* est bien un manifeste qui semble tempérer son propos par l'utilisation de l'antiphrase ou du conditionnel : « Si j'eusse esté tant favorisee des Cieus, que d'avoir l'esprit grand assez pour comprendre ce dont il ha ù envie, je servirois en cet endroit plus d'exemple que d'amonicion. » [875] . Mais que lire sinon une fausse modestie moqueuse envers les hommes, un exemple d'utilisation des armes de la domination contre les dominants ? On trouve la même utilisation de l'ironie dans le sonnet II : pour son premier sonnet français, l'auteure des *Euvres* a choisi un texte qui fonctionne sur la surprise et sur une série de vocatifs, type de composition fréquente dans la poésie pétrarquiste (on en trouve un exemple très probant dans divers sonnets des *Amours* de 1552 de Ronsard [876]). La plainte lyrique est servie par l'apparence du cri, permise par l'utilisation sur dix vers de vocatifs. Nous ne reviendrons pas sur la polémique qui entoure ce sonnet, dont les quatrains sont repris tels quels dans le sonnet LV des *Souspirs* d'Olivier de Magny (ce qui a suscité plus d'un commentaire), mais nous attacherons à ce qu'en dit plus particulièrement Daniel Martin. Le critique relève le « caractère provocant du sonnet : il inverse la situation traditionnelle de la poésie amoureuse selon laquelle c'est l'amant qui fait l'éloge des beautés de la dame, mais encore il se joue de la structure conventionnelle du sonnet » [877] . En effet, dans sa composition, le sonnet II des *Euvres* se distingue de la structure habituelle (normale ?).

[871] Daniel MARTIN, *Signe(s) d'amante, op. cit.,* p. 40.

[872] Louise LABÉ, *Œuvres complètes*, *op. cit.,* p. 41.

[873] Daniel MARTIN, *Signe(s) d'amante, op. cit.*, p. 28.

[874] *Ibid.,* p. 31.

[875] Louise LABÉ, *Œuvres complètes*, *op. cit.,* p. 41.

[876] RONSARD, *Les Amours, op. cit.,* sonnet XLVI, p. 77 ; CXLV, p. 117.

[877] Daniel MARTIN, *Signe(s) d'amante, op.cit*, p. 303 et 304.

Copyright ALONSO Béatrice et Université Lumière - Lyon 2 - 2005.Ce document est protégé

« Louise Labé utilise tous les moyens pour dissocier les schémas d'agencement à l'œuvre dans un poème » [878], c'est-à-dire les codes du genre du sonnet comme la disposition des rimes, au profit d'une syntaxe plus libre. « Symboliquement le sonnet II semble marqué par cette manifestation de liberté poétique, au seuil même du cycle des sonnets, une volonté d'appropriation par une voix féminine d'un modèle poétique rigoureusement codifié et consacré par l'usage masculin » [879]. Cependant, nulle présence claire du genre féminin n'est remarquable dans le sonnet jusqu'au vers 11, puisque la forme pronominale *moy* ne lève en aucun cas l'ambiguïté voulue par l'auteure :

O pires maus contre moy destinez… [880]

Il n'est pas clair du tout que ce *moy* soit une forme pronominale féminine, sinon selon le présupposé de lecture qui nous incite à associer tous les pronoms de première personne au nom litanique de l'auteure. « Il faut attendre le vers 11 et le terme "femmelle" placé à la rime pour que la voix qui se fait entendre dans ce sonnet se donne explicitement comme féminine » [881], vers 11 qui se trouve, par ailleurs, être le premier qui ne soit pas sous le signe des vocatifs. Nous pensons, comme Daniel Martin, que l'ambiguïté demeure puisque « le sujet inédit du poème, entendons par là un "je" féminin, ne se dévoile qu'en s'objectivant, en se donnant comme objet du discours… » [882]. Le vers 11 ne lève donc que partiellement l'ambiguïté : un substantif de troisième personne n'est pas une revendication subjective.

Tant de flambeaus pour ardre une femmelle ! [883]

Cependant, nous n'adhérons pas à l'analyse qui est faite ensuite du terme *femmelle*, présenté par Martin comme un « diminutif » [884] : « Au sens de "petite femme" (glossaire de l'éd. Giudici, p.221) ou à la rigueur de "pauvre femme" (glossaire de l'éd. Rigolot, p.281). Le suffixe "-elle", de sens diminutif, est bien attesté au XVIème siècle » [885]. Nous pensons comme Nicolas Ruwet et Chiara Sibona [886] que ce terme appartient au lexique de l'animalité et est utilisé en conscience par Labé. L'interprétation proposée est triviale.

878 *Ibid.,* p. 304.

879 *Ibid.,* pp. 304 et 305.

880 Louise LABÉ, Œuvres complètes, op. cit., p. 122.

881 Daniel MARTIN, *Signe(s) d'Amante, op. cit.*, p. 305.

882 *Ibid*.

883 Louise LABÉ, Œuvres complètes, op. cit., p. 122.

884 Daniel MARTIN, *Signe(s) d'Amante, op. cit.*, p. 305.

885 *Ibid.,* note 153 de la page à consulter.

886 Nicolas RUWET, *Langage, Musique et poésie (étude d'un sonnet de Louise Labé),* Paris, Le Seuil, 1972, pp. 195-196 ; Chiara SIBONA, « Analyse sémiotique d'un texte de Louise Labé », *Regards sur la sémiologie contemporaine,* Université de Saint-Étienne, 1978, p. 155.

 Copyright ALONSO Béatrice et Université Lumière - Lyon 2 - 2005.Ce document est protégé

La trivialité implicite des *Euvres* labéennes les place dans une perspective de féminisme burlesque et satirique. Ce sonnet II est le premier en français, donc pouvant être directement mis en rapport avec la prose du *Débat*. Le terme « femmelle » désigne bien selon nous une femme dans un lexique volontairement animal. Le ton est ironique : à la série des vocatifs, lyriques dans les deux quatrains (lyrisme soutenu par les diverses répétitions harmonieuses, lexicales : *vainement, mile* ; ou sonores : les **n** des vers 3 et 4, les **p** des vers 5 et 6, les **m** des vers 7 et 8). Le rythme devient progressivement violent aux vers 9 et 10 (haletant, haché, dysharmonieux : les substantifs sont majoritairement monosyllabiques, et la seule allitération qui demeure est en **r**), comme s'il préparait un vers 11 qui joue et profite, cependant, de l'effet de surprise tout en étant implicitement attendu (c'est du moins ce qu'une relecture laisse apparaître). Dans sa construction, ce vers 11 est bâti de façon symétrique : à *flambeaus* répond *femmelle*, à *tant* répond *une* (**tant** de poètes hommes représentés par synecdoque, *flambeaus* de la poésie, notamment lyonnaise, dans les *Escriz,* pour **une** seule auteure, Louise Labé Lionnoise). Il y a accointance entre les deux substantifs mais décalage entre *tant* et *une*, décalage qui insiste sur le ridicule de la situation : tant d'armes déployées pour une seule femme, pire : une *femmelle*. Le terme est péjoratif et il est utilisé de manière ironique et subversive. En effet, si le terme « femelle » désigne aujourd'hui le sexe féminin d'une espèce dans le règne animal, dès le XVIème siècle, le terme est connoté du côté de l'animalité et de la dépréciation, notamment chez Rabelais comme chez Marot. Ce dernier l'utilise dans la quinzième élégie de *l'Adolescence Clémentine* pour s'en prendre à la « desloyalle Fumelle », pour « (a bon droit) rendre celle blasmée / Qu'a bien grand tort tu as tant estimée » [887] . Le terme ne peut être alors que péjoratif puisqu'il est associé à d'autres insultes destinées à l'ancienne amie, celle que loua la « Plume amoureuse », qui veut aujourd'hui « se venger » [888] . Elle est une « Garse fine », véritable « Medée et Circé » [889] . Le sonnet II des *Euvres* utilise ce terme non pas comme un diminutif mais au contraire comme une amplification burlesque, violente et péjorative. Le vocabulaire utilisé est celui de la chasse, même si elle est symbolique. Si, comme l'explique Martin les *flambeaus* présents ici ne peuvent se substituer aux *rets* du vers 7, qui pourraient servir à *ardre* le gibier, nous pensons comme Nicolas Ruwet [890] qu'*ardre* signifiant bien « brûler », rien de mieux que des *flambeaus* pour *ardre une femmelle* c'est-à-dire d'abord la chasser pour ensuite la brûler. Le point d'exclamation insiste sur le ridicule de la situation : le déploiement de *flambeaus,* au pluriel, et des diverses armes symboliques développées par un *tu* qui n'intervient qu'au vers 12 (physique avantageux ou manipulations amoureuses) sont retournées contre celui qui les a premièrement utilisées, par la pointe ironique du vers 11. Tout cet « attirail » est réduit à néant par l'utilisation ironique du terme animal et familier *femmelle*, au singulier,qui ridiculise le déploiement lyrique des dix vers

[887] Clément MAROT, *Œuvres poétiques,* tome I, édition Gérard DEFAUX, Classiques Garnier, Dunod, 1996, p. 256 : *Incontinent, desloyalle Fumelle, Que j'auray faict, et escript ton Libelle…*

[888] *Ibid..*

[889] *Ibid.,* p. 257.

[890] Daniel MARTIN, *Signe(s) d'Amante, op. cit.*, p. 306, fin de la note 153.

en vertu de la loi du droit d'auteur.

précédents : en un seul vers, et qui plus est dans le premier sonnet français de son *canzoniere*, Labé semble faire déjà l'autocritique de sa propre plainte lyrique en plus de celle de l'entreprise de séduction masculine, tout en mettant en évidence la singularité de la voix *femmelle* face à la pluralité des voix masculines. Elle se sert pour cela du burlesque, comme dans le *Débat de Folie et d'Amour.*

Selon Martin, Le *Débat* est le texte « qui oppose le plus de résistance à l'exégèse. Sa forme de dialogue en prose, ayant pour cadre un Panthéon de fantaisie, déconcerte et semble peu en harmonie avec le reste de l'œuvre» [891] . Nous pensons comme Daniel Martin que le *Débat* est une des pièces les plus importantes des *Euvres* [892] , si ce n'est la plus importante : son côté théâtral et burlesque, sa poéticité, sa portée théorique, le placent au centre de la réflexion critique sur les *Euvres* et il est regrettable qu'il ait été exclu de plusieurs éditions. On ne peut comprendre les *Elégies* et les *Sonnets* sans le *Débat*, et réciproquement bien entendu.

Dans sa forme même, ce texte est hétérogène : dialogue théâtral jusqu'au discours V, il devient progressivement débat judiciaire. D'un comique subtil, la seule pièce fictionnelle en prose des *Euvres,* puisque l'*Epistre* en est le discours liminaire,est parfois burlesque parce qu'elle est basée sur le contraste entre le style relativement familier des dialogues échangés entre Folie et Amour, et le sujet traité, sujet mythologique et philosophique. Folie se rendant en retard au festin de Jupiter, est obsédée par le fait de passer devant Amour, « le fils de Venus, qui y va aussi tart » [893] qu'elle. Ils sont sur un pied d'égalité, mais dans la faute (celle du retard au banquet des Dieux). Dès sa première adresse au jeune dieu, Folie utilise un vocabulaire inadapté à un discours divin. Elle se sert d'une expression proverbiale : « Mais à Dieu te command'… » [894] . Renvoyant Amour à son ignorance, Folie enchaîne, sur un ton et dans un lexique burlesques et familiers : « Tu trionfes de dire. Ce n'est à moy à qui tu dois vendre tes coquilles » [895] . Il se plaint comme un enfant et pourtant utilise un lexique hautain et méprisant, ampoulé, ce qui le discrédite. Folie réaffirmera, par la voix de Mercure, sa défiance envers le discours hyperboliquement plaintif (celui du lyrisme ?) : « Folie (…) ne veut point que j'en dissimule rien : et ne vous en veut dire qu'un mot, sans art, sans fard et ornement quelconque » [896] . C'est là que réside tout le paradoxe des *Euvres.* Revendiquant un propos sans « ornement », le discours de Mercure manie cependant habilement art rhétorique et ornements du langage, ce que relève Christiane Lauvergnat-Gagnière [897] . Cette maîtrise

[891] Louise LABÉ, *Œuvres complètes*, *op. cit.,* p. 49.

[892] *Ibid.*

[893] *Ibid.*

[894] *Ibid*, Rigolot explicite l'expression en note. Cela signifie : *A Dieu vat !*

[895] *Ibid.,* p. 50. Rigolot explicite l'expression en note. Cela signifierait *Tu es beau parleur* ; ou bien *raconter des sornettes*. Folie démasque Amour : c'est un charlatan qui use de la rhétorique pour mieux tromper les gens.

[896] *Ibid.,* p. 82.

en vertu de la loi du droit d'auteur.

rhétorique vient démentir la défiance première, affichée par la (jeune et pourtant bien ancienne) déesse, face au langage. Le paradoxe est celui des *Euvres,* et nous avons vu l'importance de ce titre, en apparence hétérogènes et en réalité harmonieuses. Labé écrit un débat philosophique sur l'Amour qui se présente comme une fable mythologique et utilise parfois satire et ironie. Le burlesque naît du contraste entre une bénigne querelle de préséance (qui se termine sur une vulgaire prise de mains, opposant deux personnages mythologiques s'exprimant, dans le dialogue théâtral, sur le mode comique) et les plaidoyers d'Apollon puis de Mercure qui en font une affaire d'état.

Dès le discours I, la querelle au ton burlesque fait glisser le lecteur vers une interprétation humoristique. Les dieux, notamment Folie, sont rabaissés par le vocabulaire même qu'ils emploient, ou par les comparaisons que se permet l'auteur, pratique chère à Lucien dans ses *Dialogues* ? Ainsi, dans le discours de Folie, Jupiter – et ses nombreuses aventures adultères – semble soudain bien humain. Si l'évocation de ses diverses métamorphoses est une référence ovidienne [898], il n'en demeure pas moins qu'il s'agit pour l'auteure de faire descendre le dieu des dieux de son piédestal : certes il s'est transmué « en Cigne, en Taureau, en Or, en Aigle » par amour, mais cela l'a mis dans des situations périlleuses et cocasses, « en danger des plumassiers, des loups, des larrons et des chasseurs » [899]. Emprunt au Tiers Livre de Rabelais [900], l'entreprise de démolition burlesque, de renversement de l'Olympe, se poursuit : Folie évoque l'aventure ridicule de Vénus piégée en flagrant délit d'adultère avec Mars [901] : « venir faire un povre mari cocu dedens son lit meme ». Le *povre mari cocu* est un dieu, Vulcain. On voit l'écart burlesque entre le sujet et la façon d'en parler. Sous l'humour pointe l'intertexte antique, celui des *Métamorphoses* [902], des *Héroïdes* [903] ou de l'*Odyssée* [904]. Plus loin, rapprochant l'histoire d'Ulysse, personnage appartenant à l'épopée, de la conduite d'un amoureux quelconque aux actions risibles [905], c'est-à-dire ramenant un Héros antique aux cadres familiers d'une histoire banale, d'une vulgaire intrigue amoureuse, Labé

897 Christiane LAUVERGNAT-GAGNIÈRE, « La Rhétorique du *Débat de Folie et d'Amour »* in *Les Voix du Lyrisme, op. cit.,* p. 63.

898 OVIDE, *Métamorphoses, op. cit.,* VI, 106-133, p. 195.

899 Louise LABÉ, *Œuvres complètes*, *op. cit.,* p. 53.

900 RABELAIS, *Tiers Livre* in *Œuvres complètes,* édition Guy DEMERSON, Paris, Le Seuil, 1973, chapitre 12, pp. 408-411.

901 *Ibid.*

902 OVIDE, *Métamorphoses, op. cit.,* IV, 160-187, p. 139.

903 Sous le titre d'*Enéydes* puis d'*Epistres d'Ovide*, Labé a sans doute connaissance d'au moins une traduction des *Héroïdes,* celle d'Octovien de Saint-Gelais, parues dès 1503, puis en 1509, chez Anthoine Vérard, à Paris, et qui contiennent l'*Epistre de Penelopé à Ulisses*.

904 HOMERE, *Odyssée*, traduction Philippe JACCOTTET, Paris, La Découverte, 2000, chant VIII, pp. 124 à 139.

905 Louise LABÉ *Œuvres complètes*, *op. cit.,* p. 94.

Copyright ALONSO Béatrice et Université Lumière - Lyon 2 - 2005.Ce document est protégé

produit de nouveau un discours burlesque. L'*Iliade* et l'*Enéide* (dont l'auteure peut connaître la trame générale par l'intermédiaire des *Héroïdes*) sont quant à elles dépeintes comme des histoires d'amour un peu folles [906] car au fond c'est la leçon que nous devons peut-être retirer de ce *Débat* : l'Amour et la Folie, puisque l'un ne va pas sans l'autre, sont à l'origine de tout, au centre de tout et sont un TOUT.En effet, qu'on ne s'y trompe pas, l'auteure ne dévalorise rien ni personne. Elle semble juste dire sa volonté de voir le monde comme un Tout.

Tableau léger, à la fois satirique et réaliste, le *Débat* est sans doute le texte des *Euvres* le plus « drôle », à la fois populaire et humoristique, sous influence rabelaisienne. Or, Rabelais, comme Lucien, ont dissimulé derrière une apparence joviale et facétieuse, des idées souvent subversives. Labé, par l'intermédiaire des discours d'Apollon et de Mercure, trace des portraits satiriques, portraits de personnes etde mœurs, qui sont aussi des critiques sociales. Ce sont les « exemptés d'Amour », les amants cherchant à plaire, les femmes amoureuses, le sage et le fol, les « plaisantes amours villageoises » [907] . Ces portraits sont les représentations burlesques qui concentrent sans aucun doute les traits de satire les plus vifs du *Débat.* La caricature est souvent précise et incisive, comme dans le passage consacré au portrait du « Mysanthrope » [908] , qui ressemble étrangement au « sage » érasmien [909] en plus d'être un parent des « destituez d'Amour » de Bembo. Le personnagelabéen est infect. Rejoignant le registre rabelaisien, Louise Labé ne recule pas devant l'évocation des bruits ("le dormir accompagné de toux"), des odeurs ("sentant sa gresse fondue"), des "excremens"» [910] . Le misanthrope, comme le sage, est celui qui fait stagner le monde, qui n'entreprend rien, qui ne joint rien mais vit dans l'illusion catégorielle (chacun à sa place) : « Puisque le bon sens tient à l'expérience, l'honneur en doit-il venir au sage qui n'entreprend rien ? » [911] . Le parallèle entre le sage érasmien et la sage labéen est aisé : « Mettez moy au monde un homme totalement sage d'un côté, et un fol de l'autre : et prenez garde lequel sera plus estimé. Monsieur le sage atendra que lon le prie, et demeurera avec sa sagesse tout seul… » [912] . C'est cependant le sage qui provoque la rupture et la séparation, alors que le monde labéen se conçoit comme la réunion des contraires. Tout est joint, même la poésie et la prose, pourtant apparemment/normalement opposées. Tout est harmonieux, même dans la dysharmonie apparente des tons, des thèmes, des idées. Les influences rabelaisienne et érasmienne

[906] *Ibid.,* p. 53.

[907] *Ibid.,* pp. 65 à 102.

[908] *Ibid.,* pp. 53-55.

[909] ERASME, *Eloge de la Folie, op. cit.,* p. 34 : « Invitez un sage à dîner, il est votre trouble-fête par son morne silence ou ses dissertations assommantes. Conviez-le à danser, vous diriez que c'est un chameau qui se trémousse… ».

[910] Daniel MARTIN, *Signe(s) d'Amante, op. cit.*, p. 85.

[911] ERASME, *Eloge de la Folie, op. cit.,* p. 36.

[912] Louise LABÉ, *Œuvres complètes*, *op. cit.,* p. 87.

 Copyright ALONSO Béatrice et Université Lumière - Lyon 2 - 2005.Ce document est protégé

se retrouvent dans la morale de cette fable mythologique : « les opposés finissent par se rejoindre, s'unir, à l'image d'Amour et de Folie (…). Signe que le discours satirique, qui n'épargne ni le fol, ni le sage, n'est pas pour autant ici un discours d'exclusion : il est plutôt le reflet d'un réalisme pragmatique et lucide qui accepte le monde comme il va et les hommes comme ils sont » [913], dans une perspective humaniste.

L'ironie contamine aussi le discours hyperbolique d'Apollon au tout début du cinquième mouvement du *Débat*, discours qui se sert abusivement des formulations bibliques d'ordre prophétique : « je voy en peu d'heure le Ciel en desordre, je voy les uns changer leurs cours… » [914]. L'exagération contraste avec la querelle opposant Amour et Folie (question de préséance au passage d'une porte). « D'autres procédés, utilisés ailleurs, permettent de mesurer la variété du talent de Louise Labé… » [915] nous dit Martin soulignant l'utilisation de l'humour dans le *Débat,* comme arme de conviction et de séduction du lectorat des *Euvres.* Si les *Sonnets* ont sans doute une portée satirique et ironique pour certains, ce que nous avons vu précédemment, c'est le *Débat de Folie et d'Amour* qui porte le plus grand potentiel burlesque, parce qu'il est le texte le plus humoristique de la production labéenne. L'auteure le place au début de ses *Euvres* et l'édition de 1556, par la graphie choisie, donne à cette première pièce une place conséquente dans l'économie du recueil, puisqu'il en occupe plus de la moitié de l'espace graphique, le reste se partageant entre l'*Epistre,* les vers, *Elégies* et *Sonnets,* les *Escriz,* et enfin le *Privilège*.

La prose labéenne est de l'ordre de la fable philosophique et la question de toute fable est sa morale. La morale du *Débat* mérite qu'on s'interroge : par une phrase de Jupiter, Folie et Amour sont liés l'un à l'autre de manière indissoluble. « Et guidera Folie l'aveugle Amour, et le conduira par tout ou bon lui semblera » [916]. L'ambiguïté de la proposition a été relevée par plusieurs critiques dont François Rigolot [917]. Le pronom *lui* nous laisse dans le flou : il peut désigner aussi bien l'une que l'autre. L'intérêt de l'ambiguïté est précisément d'en être une. Il n'est pas nécessaire de trancher quant au genre de ce *lui.* Il ne fait que renforcer la collusion – après la collision – totale des deux personnages, et des deux concepts : Amour est Folie et Folie est Amour. L'un ne va pas sans l'autre. Autre morale possible : Folie serait émancipatrice pour Amour. Elle l'émancipe de sa mère, Vénus, aux jupes encombrantes, figure féminine passive qui attend beaucoup de la domination masculine du patriarcat jupitérien. Elle l'émancipe de son aveuglement premier qui deviendrait, par l'intermédiaire du bandeau de Folie, une acuité, une faculté réellement divine à voir sans voir. Folie initie Amour à une

[913] Daniel MARTIN, *Signe(s) d'Amante, op. cit.*, p. 87.

[914] Louise LABÉ, *Œuvres complètes*, *op. cit.,* p. 65.

[915] Daniel MARTIN, *Signe(s) d'Amante, op. cit.,* p. 82.

[916] *Ibid.,* p. 103.

[917] En note, dans cette même page ; voir aussi François RIGOLOT, « Quel genre d'Amour pour Louise Labé ? » in *Poétique 55,* septembre 1983, pp. 303-317.

en vertu de la loi du droit d'auteur.

connaissance de soi qui soit connaissance et reconnaissance d'autrui, et notamment de celle qui l'a aveuglé (de son savoir ?) et qu'il ignorait lors de leur rencontre. En connaissant Folie, Amour est aveugle, et paradoxalement devient alors clairvoyant, lui qui se croyait savant en ne la connaissant pas. « Son parcours initiatique passe par un nécessaire aveuglement, métaphore d'un retour sur soi indispensable à la connaissance de soi, et par la reconnaissance de Folie, force d'ouverture qui, désormais, loin de le maintenir dans une contemplation passive et immobile, sera son guide vers le monde extérieur » [918] .

Pas d'exclusion donc, dans le *Débat de Folie et d'Amour* et le titre même de la pièce suffit à nous en convaincre : les deux entités sont présentes. Si elles débattent, c'est sur un pied d'égalité, égalité assurée par l'utilisation de la conjonction de coordination. L'égalité est au cœur des *Euvres.* Suggérée dès l'*Epistre,* dans la quête émancipatrice des femmes mise en avant par le texte labéen, revendiquée dans le jugement de Jupiter en conclusion au *Débat*, soutenue par l'agencement de l'ensemble des pièces du recueil entre elles, elle est le point central du discours féministe labéen. La promotion sociale et littéraire des femmes ne se fera pour l'auteure des *Euvres* qu'en prenant en compte toute la diversité du monde rendue harmonieuse par l'intermédiaire de l'amour. « C'est véritablement une écriture gagnée par la folie que conçoit Louise Labéet qu'elle propose hardiment à ses contemporains » [919] . Elle est souvent le porte-parole du discours féministe et l'auteure sait habilement inverser les attentes : puisqu'on identifie généralement les femmes à la folie, notamment celles qui se piquent d'écrire et de vouloir égaler les hommes, autant utiliser cette déesse au bénéfice des droits des femmes. Cette subversion des codes masculins et de la norme androcentrée va se faire par un trouble identitaire de l'instance énonciative et l'utilisation de *personae* diverses permettant un jeu sur le *je*.

II.1.2 : Les *personae* des *Euvres*

Dans le sonnet liminaire des *Escriz* à la fin du recueil des *Euvres,* le poète anonyme, que Rigolot identifie comme Peletier du Mans ou Tournes, prévient les loueurs de Louize Labé Lionnoize :

Vous qui le los de Louïze escrivez, Et qui avez, par gaye fantaisie, Cette beauté, votre suget, choisie, Voyez quel bien pour vous, vous poursuivez… [920]

En faisant la louange de *Louïze*, et la paronymie semble intrinsèque à la proposition (le cœur du vers est occupé par le groupe nominal et nominatif : *los de Louïze*), le *vous* présenté ici, groupe d'écrivants (***escri*** *vez*) que le lecteur associe presque immédiatement aux auteurs des ***Escri*** *z*, soigne son propre *bien*, c'est-à-dire sa postérité. Participer à la légende de l'auteure des *Euvres,* c'est entrer dans la légende littéraire française.

[918] *Ibid.,* p. 73.

[919] Daniel MARTIN, *Signe(s) d'Amante, op. cit.*, p. 103.

[920] ***Louise LABÉ, Œuvres complètes, op. cit., p. 141.***

en vertu de la loi du droit d'auteur.

Mieux que par vous par elle vous vivez… [921]

Le rapport de symétrie, induit par l'utilisation de la préposition devant le pronom, met en relation ce *vous* et un *elle* qui désigne l'auteure des *Euvres* dans sa dimension légendaire. Passer par ce sonnet permet de s'interroger sur les diverses *personae* en jeu dans le corpus qui nous occupe. L'entreprise des *Euvres* est double : elle est à la fois celle de la postérité littéraire d'une auteure (jusqu'à la mythification auctoriale) et celle d'un groupe d'auteurs, sans doute exclusivement des hommes, qui participent de cette glorification. Est-ce l'auteure qui a voulu que ces *Escriz* soient présents dans son recueil comme justification de sa propre production, dans une perspective de mise en légende d'elle-même ? Sont-ce des hommes, poètes pour la plupart, qui ont eu, à un moment précis de la Renaissance lyonnaise, tout intérêt à ce que Louise Labé existe ? Nous ne pouvons exclure une hypothèse au profit de l'autre. Nous allons essayer au contraire de montrer que les *Euvres,* leur existence comme leur postérité, dépendent d'une conjonction de volontés.

Si on peut considérer que la plupart des recueils lyriques de la Renaissance sont des œuvres de la variation (ce qui est le cas de Labé si on considère qu'elle a utilisé au moins deux formes d'expression poétiques différentes en plus de la prose), l'unité d'une production, comme c'est le cas des vingt-quatre sonnets du *canzoniere* labéen, mais aussi de l'ensemble du volume par l'effet d'agencement que l'auteure lui a donné, peut être considérée comme la mise en avant d'une subjectivité savamment dissimulée derrière des représentations de soi. On serait tenté d'y lire une histoire intime à la première personne, celle d'un amour, d'un itinéraire, à la manière du *Canzoniere* de Pétrarque lui-même. C'est cependant un leurre qui semble viser à la construction réfléchie par un-e- auteur-e- de son propre mythe, de sa propre postérité. Dans une minutieuse mise en scène de sa propre personne, Labé fait son auto-promotion de plusieurs manières. Comme cela est traditionnel à la Renaissance, les *Euvres* utilisent :

- un jeu sur le *je* et le brouillage énonciatif, dû en partie à la pluralité hétérogène des écrits, le *je* auctorial se confondant avec le *je* lyrique et légendaire,
- une mise en scène de *personae* diverses, figures mythologiques qui ont souvent cependant le point commun d'être de « cœur viril » [922] , comme il est écrit au vers 84 de la première élégie,
- une mise en scène, parfois architecturale, dans l'espace graphique mais aussi symbolique, du nom d'auteur-e-, c'est-à-dire **L.L.L.**.

A– « Je est un autre » [923]

Comme l'écrit François Rigolot, reprenant en cela les travaux des historiens de la Renaissance (Burkhardt, Burke), « le développement de la conscience littéraire à la

[921] ***Ibid.***

[922] *Ibid.,* p.109.

[923] **Arthur RIMBAUD, *Œuvres complètes, Correspondance*, Lettre à Georges Izambard, Gallimard NRF, Bibliothèque de la Pléiade, p. 249.**

Copyright ALONSO Béatrice et Université Lumière - Lyon 2 - 2005.Ce document est protégé

Renaissance se rattache à la question de l'*émergence de l'individu* à l'époque moderne, à l'évolution de la notion d'*auteur* depuis le Moyen-Age et à la naissance du personnage social de l'écrivain » [924] . Les *Euvres* de Louise Labé développent cette problématique de différentes façons. Il est difficile d'interroger la subjectivité d'une production de la Renaissance parce qu'il est difficile de définir l'expression de la subjectivité en littérature. Malgré quelques exceptions, le terme d'*auteur* semble inadéquat pour rendre compte de la production et de la transmission des œuvres avant la Renaissance. La situation commence à changer au XIVème siècle où certain-e-s auteur-e-s ont la volonté d'attribuer à un individu, alors sujet de sa production, l'œuvre littéraire ou poétique. Le développement de l'imprimerie va permettre à la subjectivité littéraire, en relation avec l'émergence du statut d'*auteur*, de se déployer : « Lorsque la civilisation du manuscrit s'efface progressivement devant celle de l'imprimé, un nouveau système de protection juridique se met en place -l'institution du *privilège*- qui favorise l'éveil d'une conscience du droit de propriété » [925] . Cette affirmation, discutable pour la plupart des œuvres imprimées de la Renaissance où le privilège est à l'imprimeur, s'applique aux *Euvres* de Louise Labé.

A la Renaissance, l'auteur-e- commence à exister, mais surtout à avoir conscience qu'il/elle existe. Il/elle est redevable en cela à l'humanisme et notamment à ses traités de pédagogie. L'éducation humaniste, qui se fonde sur la rhétorique et l'éthique en se préoccupant de leur maîtrise par un sujet, est le terme d'une pédagogie plus heuristique que didactique. La maîtrise de l'éloquence [926] nécessite et entraîne la prise de conscience que l'individu sujet peut avoir de lui-même et des autres. Si Labé ne peut en aucun cas avoir eu accès au collège de la Trinité, non-mixte, dirigé par Barthélemy Aneau, où se pratiquaient précisément ces arts rhétoriques, il semble cependant évident que l'auteure possède une connaissance certaine des théories poétiques, rhétoriques et pédagogiques de l'époque. Il n'est donc guère étonnant que Labé se serve de son œuvre pour exprimer sa subjectivité.

Cependant, lorsqu'un *je* s'exprime dans un texte du XVIème siècle, comme c'est la plupart du temps encore le cas au XXIème, ce n'est pas forcément l'auteur-e- qui parle, mais peut-être un personnage créé par lui-même pour le représenter dans le texte, une *persona* « c'est-à-dire une personnalité poétique cohérente » [927] qui lui permet à la fois d'être et de ne pas être dans le texte, d'y être représenté. Le recueil lyrique permet au *je* de l'auteure de se projeter dans diverses identités énonciatives mais toutes à la première personne, comme les facettes multiples d'un même sujet. On constate rapidement qu'il n'existe pas, dans les *Euvres,* de *je* réel puisque le *je* de l'*Epistre* participe déjà d'une

[924] François RIGOLOT, *Poésie et renaissance, op. cit.,* p. 67.

[925] *Ibid.,* p. 68.

[926] Voir pour cela : RABELAIS, *Gargantua, op. cit.,* p. 80 à p.84, sur l'éducation du jeune géant ; ERASME, *Savoir-Vivre à l'Usage des Enfants*, Paris, Arléa, 1999 ; ou encore le *Formulaire du collège de la Trinité* de Barthélemy ANEAU in Brigitte BIOT, *Barthélemy Aneau, régent de la Renaissance lyonnaise, op. cit.,* pp. 457 à 461.

[927] François RIGOLOT, *Poésie et renaissance, op. cit.,* p. 78.

 Copyright ALONSO Béatrice et Université Lumière - Lyon 2 - 2005.Ce document est protégé

mise en légende de l'auteure par elle-même. Le *je* lyrique est une représentation, sujet ou objet d'énoncé, présent quant à lui dans l'ensemble des *Euvres* poétiques : *Elégies, Sonnets*. Les deux propositions énonciatives entretiennent une perception légendaire de l'auteure des *Euvres,* confortée par un *elle*, parfois un *tu*, troisième personne présente dans le *Privilège* et les *Escriz*, discours tenu sur l'auteure en tant qu'être réel ou légendaire. La *persona* légendaire de l'auteure, conjonction du *je/elle* présenté comme non-fictionnel et du *je/elle* entièrement fictionnel, parcourt l'intégralité du recueil : le *je* épistolaire, auctorial, qui dédie l'œuvre est certes celui qui est au plus près de Labé, être réel, mais il participe déjà d'une poétique légendaire, et nous allons expliquer comment ; le *je* lyrique, notamment élégiaque, développe l'ambiguïté entre auteure et énonciateur poétique. L'énonciation est généralement prise en charge à la première personne du singulier (parfois du pluriel) dans les *Euvres,* sauf dans le *Débat de Folie et d'Amour.* Si le texte se présente comme une courte pièce de théâtre fabuleuse où s'expriment des personnages qui ont la particularité d'être des dieux et déesses : Folie, Amour, Jupiter, Venus, Mercure, Apollon, le *je* qui s'y exprime est entièrement fictionnel puisqu'il est l'expression de personnages, même si ceux-ci peuvent être les porte-paroles des idées de l'auteure. Le *je* lyrique est plus problématique.

Dans l'*Epistre,* les *Elégies,* et les *Sonnets,* deux *je* cohabitent et sont responsables de l'identification complète d'une auteure à ses *Euvres,* dont le résultat préjudiciable a été la critique exclusivement biographique de la production labéenne et son utilisation ensuite comme modèle de l' « écriture féminine ». Deux *personae* vont s'exprimer au travers d'un seul *je*, confondues avec le sujet Labé, auteure des *Euvres*, ce qui est le propre de la *persona* lyrique : « Ce qui caractérise la poésie lyrique, c'est donc moins une vocation épidictique ou expressive, ou une thématique, qu'un mode d'énonciation, une adresse lyrique susceptible de plusieurs modalités, étagées comme le sont les styles et les sujets divers qui relèvent du lyrisme » [928] . L'énonciation lyrique labéenne développe cependant une particularité :« The speaker in Louise Labé's poetry is never named, but is always referred to as *Je* » souligne Andrea Chan [929] . L'absence de nomination du *je* lorsqu'il est lyrique et sa surnomination lorsqu'il est censé être l'expression directe de l'auteure, crée la confusion. Le *je* poétique des *Elégies* et des *Sonnets* ne porte jamais de nom, mais on l'identifie implicitement au *je* de l'*Epistre,* celui qui ouvre les *Euvres* et revendique (ou dont on revendique) à plusieurs reprises son (le) nom dans le paratexte : Louize Labé Lionnoize. La confusion augmente d'autant que ce *je* est associé dans l'esprit du lecteur à une femme réelle, une auteure. Le trouble ressenti devant des textes qui répondent à la codification pétrarquiste de la plainte amoureuse et de l'éloge de l'aimée, objet du discours, mais « au féminin » ne doit pas cependant nous faire oublier que dans la poésie de Pétrarque déjà, deux *je* coexistent, le *je* passé qui a vécu l'histoire d'amour et le *je* présent, revenu, dans une perspective contradictoire, de ses erreurs de jeunesse et cependant nostalgique du temps révolu. Le *je* présent est sujet de l'énonciation quand le *je* passé en est l'objet. Dans la première élégie des *Euvres,* la première apparition du *je*

[928] Nathalie DAUVOIS, *Le Sujet lyrique à la Renaissance, op. cit.,* p. 21.

[929] Andrea CHAN, « Petrarchism and neoplatonisme in Louise Labé's concept of happiness » in *Australian Journal of French Studies, XIV, part 5,* septembre-décembre, 1977, p. 214.

en vertu de la loi du droit d'auteur.

se fait par l'intermédiaire de possessifs de la première personne :

Au tems qu'Amour, d'hommes et Dieus vainqueur, Faisoit bruler de sa flamme mon cœur, En embrasant de sa cruelle rage Mon sang, mes os, mon esprit et courage… [930]

Le sujet de la première proposition lyrique des *Euvres* est Amour, et le *je* lyrique est l'objet de sa *rage*, une rage qui s'en prend à la personne tout entière : *cœur, sang, os, esprit, courage* : le *je* est décrit comme un être physique, fait de chair, de *sang* et d'*os*, et comme une âme, un *esprit* et un *cœur* (*courage*). D'une part cette définition incite le lecteur à relier implicitement ce *je* objet et l'auteure qu'il vient de quitter dans le titre du *Débat*, répétant lui-même celui de la signature de l'*Epistre* et celui de la page de titre ; d'autre part, la juxtaposition et la coordination expriment dès ce vers 4 de la première élégie la mise sur le même plan (égalité) par Labé du corps et de l'esprit qui constituent l'être dans son intégrité, intégrité revendiquée dans le discours liminaire des *Euvres* : « Mais ayant passé partie de ma jeunesse à l'exercice de la Musique, et ce qui m'a resté de tems l'ayant trouvé court pour la rudesse de mon entendement, et ne pouvant de moymesme satisfaire au bon vouloir que je porte à notre sexe, **de le voir non en beauté seulement mais en science et vertu passer ou egaler les hommes**… ». Dans la première élégie, le *je* exprimé comme objet est celui du passé, comme dans l'*Epistre* (« ce n'est qu'une ombre du passé qui nous abuse et trompe… » [931]). Le *nous* devient, au présent, sujet : « Mais quand il avient que mettons par escrit nos concepcions… » [932] . On retrouve la même perspective dans les vers de la première élégie :

Mais meintenant que sa fureur divine Remplit d'ardeur ma hardie poitrine, Chanter me fait… [933]

L'acte lyrique semble simultané à sa lecture, comme si nous assistions à une véritable profération. L'intertexte induit par les *Lauriers vers* du vers 7 de la même élégie est double : on peut y lire une évocation de la lyre antique mais aussi du pétrarquisme (les lauriers et Laure). Le *je* devient sujet au vers 23:

Je sen desja un piteus souvenir Qui me contreint la larme à l'œil venir… [934]

Le *je* lyrique est celui qui ressent (*sen*) plus qu'il ne pense, celui qui se remémore la douleur pour la vivre une seconde fois. La plainte lyrique (*souvenir/larme*), élégiaque, est toujours orientée vers un destinataire selon le modèle épistolaire des *Héroïdes* (évoquées au vers 15 dans l'*Amour Lesbienne*). Les *Elégies* servent aussi à identifier l'auteure à sa ville, par les références aux *Dames,* qui renvoient implicitement à celles de l'*Epistre.* Le vingt-quatrième et dernier sonnet des *Euvres* reprend cette adresse aux *Dames* des élégies I et III (dans l'élégie III, il est précisé qu'elles sont *lionnoises* et que le *je* lui-même,

[930] ***Louise LABÉ, Œuvres complètes, op. cit., p. 107.***

[931] *Ibid.,* p. 42.

[932] *Ibid.*

[933] ***Ibid., p. 107.***

[934] ***Ibid., p. 108.***

en vertu de la loi du droit d'auteur.

exprimé au *tu*, est *lionnoise,* au vers 47) :

Ne reprenez, Dames, si j'ay aimé… [935]

Il y a progression dans l'évocation : le *je* est ici sujet de l'Amour. La troisième élégie a permis cette progressive évolution du statut du *je,* incapable, au tout début de la première élégie, d'écrire cet amour en tant que sujet :

Quand vous lirez, ô Dames Lionnoises, Ces miens escrits pleins d'amoureuses noises… [936]

Si le sujet de l'action est pris en charge ici par les *Dames Lionnoises*, c'est leur statut de lectrices qui est en question. Le *je* est évoqué par l'intermédiaire de ses *escrits*. Il y a donc transformation de la douleur d'amour par l'écriture, transformation d'un *je*, malmené, en un *je* sujet d'écriture (le possessif *miens* en dit long sur la revendication de propriété). L'amour n'est plus évoqué ici que comme objet de l'écrit. Il est convoqué sous la forme adjectivale en expansion du nom *escrits*, terme le plus important du groupe nominal (*ces miens escrits pleins d'amoureuses noises*). Le sonnet XXIV s'achève sur un renversement : l'amour est devenu objet de l'action dont *je* est sujet. On peut donc lire l'ensemble lyrique des *Euvres* comme un parcours d'affirmation et de réalisation du *je* sujet. Tout cela participe de la mise en légende de l'auteure Louise Labé.

Quelle est la place de la *persona* d'auteure dans les *Euvres* ? Il s'agit d'observer la place occupée par le nom d'auteure (complètement absent de la partie lyrique du recueil) dans l'économie de la production labéenne. Dans l'*Epistre,* le *je* qui s'exprime est Louise Labé. Le texte est signé et daté : « De Lion, ce 24 juillet 1555, votre humble amie Louïze Labé » [937] . L'adresse en tête de l'*Epistre* : « A M.C.D.B.L. » [938] , mérite commentaire. Le jeu sur les initiales, fréquent dans les écrits de la Renaissance mais constant dans les *Euvres*, sollicite l'interrogation. Il semblerait que soit mise en place une véritable stratégie relativement large d'exclusion des noms qui ne sont pas celui de l'auteure. Le terme de « Lionnoize » revient quatre fois accolé au nom de l'auteure dans le corpus labéen, une fois dans le *Privilège,* et **trois** fois dans les *Escriz* (sonnet III, puis vers 309 et 651 de l'ode XXIV) d'où son importance, celle de prononcer ce nom dans son intégralité allitérative. Si elle n'est pas explicitement dite *lionnoise,* la *Louïze Labé* des *Escriz* est associée cinq fois à sa ville par l'évocation soit des deux fleuves, soit du mont Fourvière, **trois** éléments importants caractéristiques de la cité de l'auteure (sonnet X, vers 63 et 64 de l'épître XV, vers XI de l'ode XIX et vers 156-157, puis 443-447 de l'ode XXIV). Le *je* auctorial de l'*Epistre* participe déjà de la légende. Labé choisit son nom d'auteure, qui n'est pas le nom de son état civil, mais, comme le soulignent la plupart des critiques, un nom signifiant pour diverses raisons : il n'est ni le nom du père, ni celui de l'époux, il est connu à Lyon puisqu'il représente l'entreprise de cordes familiale. C'est une raison économique, un nom publicitaire, un moyen de reconnaissance, d'autant plus que la proximité de la rue

[935] ***Ibid., p. 134.***

[936] ***Ibid., p. 115.***

[937] Louise LABÉ, *Œuvres complètes*, *op. cit.,* p. 43.

[938] *Ibid.*, p.41.

Copyright ALONSO Béatrice et Université Lumière - Lyon 2 - 2005.Ce document est protégé

Belle-Cordière et de l'habitation de Labé joue le rôle de tremplin à la légende de l'auteure lyonnaise. Ce nom est signifiant en latin (*De Aloysae Labaeae Osculis* [939]) mais aussi en français : paronymie de Louise avec LOUER et les mots de sa famille ; Louise Labé Lyonnaise présente la vertu phonique d'une allitération liquide très satisfaisante pour la lyrique renaissante ; Louise Labé permet l'anagramme – attribuée, grâce à la devise DEVOIR DE VOIR, à Claude de Taillemont – *Belle à Soy* [940] . L'*Epistre,* « vestibule initiatique » [941] de l'œuvre labéenne, ne se contente pas d'être un texte de dédicace, mais elle est un lieu de conditionnement du lecteur à ce qui va suivre. Reprenant la tradition renaissante du discours préfaciel, Labé accorde une place de choix à la *captatio benevolentiae*. La préface du *Courtisan*, notamment, semble avoir durablement influencé l'écriture des *Euvres.* En effet, Castiglione évoque dès les premières pages de sa *Dédicace* la situation qui l'a poussé à faire imprimer son ouvrage : des personnes de qualité, et notamment, « Madame Vittoria dalla Colonna » [942] , à qui il avait prêté son manuscrit, ont eu en tête de faire imprimer son ouvrage sans qu'il puisse en contrôler l'impression. On trouve le même argument dans l'*Epistre* : si l'auteure fait publier ses *Euvres*, c'est qu'on (des hommes, sans doute : « quelcuns de mes amis » [943]) l'y a poussée. La situation est cependant inversée : pour Castiglione, c'est une femme qui est à l'origine du discours. La *captatio* est un principe de rédaction des dédicaces de la Renaissance. Selon Rigolot, cependant, l'auteure, en tant que femme, ne peut prétendre à la même fausse modestie que ses confrères. Elle doit développer une rhétorique de l'humilité qui soit propre au sexe social qu'elle représente, d'autant plus dans un texte qui se présente comme un manifeste féministe. « On assisterait alors à la mise en place de dispositifs stratégiques propres aux femmes écrivains lorsque, pour présenter leurs écrits, celles-ci doivent aller au-devant des idées reçues et rassurer un public par nature méfiant au sujet de leur propre moralité. De ce point de vue, la préface serait un genre codé différemment selon le sexe de l'auteur » [944] . S'il semble certain que les femmes qui décident, à la Renaissance, de faire publier leurs œuvres littéraires ou poétiques sont suspectes aux yeux de l'opinion publique, il convient cependant de nuancer le propos. Il est en effet étonnant qu'une pratique si susceptible de susciter le scandale n'ait en rien empêché Jean de Tournes de publier, entre 1543 et 1556, plusieurs femmes qui écrivent ou ont écrit, de Du Guillet à Labé, en passant par Marguerite de Navarre [945] .

[939] *Ibid.,* p. 143.

[940] *Ibid.,* p. 149.

[941] Gérard GENETTE, *Palimpsestes,* Paris, Le Seuil, 1982, p. 9. RIGOLOT, en collaboration avec Kirk D. READ, souligne l'importance du paratexte des *Euvres* et notamment de l'*Epistre,* en se fondant sur les travaux de GENETTE, dans un article : « Discours liminaire et identité littéraire » in *Versants, Prologues au XVIème siècle,* A La Baconnière, n°15, 1989, p. 75 à 98.

[942] CASTIGLIONE, *Le Livre du Courtisan, op. cit.,* p. 8.

[943] Louise LABÉ, *Œuvres complètes*, *op. cit.,* p. 43.

[944] François RIGOLOT, en collaboration avec Kirk D. READ, « Discours liminaire et identité littéraire » in *Versants, Prologues au XVIème siècle, op. cit.,* p. 76.

 Copyright ALONSO Béatrice et Université Lumière - Lyon 2 - 2005.Ce document est protégé

Evidemment, en 1555, Du Guillet est morte et Marguerite de Navarre est reine, ce qui les préserve de la censure. Notons que le père de Clémence de Bourges, notable lyonnais, aurait de toute évidence refusé pour sa fille une dédicace qui l'aurait socialement gêné. A Lyon, il n'était apparemment pas si choquant que cela qu'une femme écrive et soit publiée. Retenons en tout cas que Labé existe dans l'espace graphique très rapidement quand sa dédicataire, victime de ses initiales, est réduite au rôle de caution sociale, presque absente textuellement. Si elle veut un jour exister, elle doit tirer leçon de la préface qui lui est adressée : écrire elle-même son œuvre propre. Labé affiche une posture de pionnière.

La distinction entre l'*Epistre* (où s'exprime « directement » l'auteure) et le *Débat* ne se fait pas graphiquement dans l'édition de 1556, la prose utilisant dans son ensemble les mêmes caractères d'imprimerie, les lettres romaines, ce qui renforce l'impression de continuité etincite le lecteur à considérer la prose comme fait essentiel de l'auteure qui vient directement de s'exprimer. Le début de l'œuvre fictive est annoncé par un titre significatif :

DEBAT DE FOLIE

ET D'AMOUR

PAR

LOUÏZE LABE'

LIONNOIZE.

On constate plusieurs choses : d'une part la **mise** en évidence de **Folie** (première expansion du nom)**,** dont semble prioritairement parler le *Débat*, puis d'**Amour** (deuxième expansion du nom coordonnée), ainsi que la mise sur le même plan des deux termes en bout de ligne (confortée par l'utilisation de la conjonction de coordination) ; d'autre part la présence d'un groupe **Louïze Labé** (avec un problème de mise d'accent sur le **e** final, présent dès la page de titre des *Euvres,* peut-être dû à une déficience des presses de Tournes, peut-être dû à une mise en scène du nom d'auteure) ; enfin la mise en évidence de **Lionnoize**. Dans **Louïze**, il y a LOUE, dans **Labe' Lionnoize**, si on reprend l'accentuation par défaut des presses de Tournes, il y a un lien phonique, déjà perceptible lorsque on prononce l'intégralité de l'appellation à voix haute, souligné par l'accent « apostrophique » : **La bel(le) lionnoize**. Les *Escriz* vont d'ailleurs habilement jouer avec ce nom qui porte une grande responsabilité dans la construction de la légende labéenne. De plus, il n'y a pas de triangle inversé en présentation graphique comme cela est de coutume dans les impressions d'œuvres de la Renaissance : la disposition doit donc avoir un sens.

Le début de l'œuvre lyrique est annoncée quant à elle par le passage à l'italique, uniquement, qui signifie bien que c'est de la poésie, et que le *je* qui va s'y exprimer est une représentation poétique. La graphie utilisée, la présence (et s'il est présent sa disposition) ou l'absence du nom de l'auteure, au début ou à la fin de chaque pièce (fictionnelle ou non-fictionnelle) des *Euvres,* sont souvent significatives. On constate ainsi que ce nom sert d'écrin aux *Euvres* à proprement parler, puisqu'il apparaît dans le titre du

[945] Alfred CARTIER, *Bibliographie des éditions de Tournes, op. cit.*

en vertu de la loi du droit d'auteur.

Débat puis après le sonnet XXIV du *canzoniere* labéen. L'*Epistre* est revendiquée par l'auteure comme texte non-fictionnel puisqu'elle la signe et la date. Cette revendication donne à ce texte une dimension politique et théorique d'importance. Les *Escriz* semblent avoir quant à eux un statut à part entière.

Dans la page de titre apparaissent, **trois** parties distinctes, que nous reproduisons ici :

EUVRES

LOUÏZE LABE

LIONNOIZE

C'est la triple allitération du nom d'auteure qu'il faut de nouveau souligner mais aussi la revendication d'une complétude des écrits (*Euvres*) alliée à l'appartenance à la cité lyonnaise. Nous avons déjà relevé l'importance de l'onomastique à la Renaissance. Cette triple allitération du nom de l'auteure ne peut être un hasard. Alors que la langue courante n'accorde au nom propre que la valeur de dénotation, l'onomastique labéenne réinvestit de sens la dénomination, comme dans la tradition hébraïque qui donne au nom une densité exégétique. « Le nom qui désigne le Moi ou l'Autre idéalisé se cherche dans une immortalité dans et par le texte » [946] : c'est en partie le dessein de Labé que de porter la confusion dans les esprits entre le *je* auctorial réel et un *je* fictionnel, *persona* d'auteure bâtie pièce par pièce. La triple allitération, les liens phoniques induits, la portée référentielle de ce nom s'accentue par la mise en parallèle du titre des *Euvres* et des *Escriz* qui viennent les clore, du premier sonnet intitulé *Aus poëtes de Louize Labé* jusqu'à la longue ode de fin qui occupe à elle seule autant de vers que le c*anzoniere* labéen, en passant par l'épigramme XIII, au centre de cette partie (comme le treizième sonnet des *Euvres*), attribué à Marot, ce qui semble contestable, sur l'indice de la proximité thématique d'un texte adressé par celui-ci à deux jeunes lyonnais, vers 1536, dont l'un est sans doute Antoine Du Moulin, et où il était question de « louer Louise » [947]. Le cénacle lettré qui entoure la publication des *Euvres* ne peut être exclu de l'approche critique du texte labéen, nous y reviendrons. Marie Madeleine Fontaine remet en question la participation de Du Moulin et de Marot à ce cénacle [948]. Elle se fonde pour cela sur un fait conjugué à une hypothèse : le fait est celui des dates de décès des deux poètes cités, 1544 pour Marot, 1551 pour Du Moulin ; l'hypothèse est celle d'une écriture par improvisation des *Euvres*. Cela lui permet d'affirmer que Labé, ayant écrit au fil de la plume, ne peut avoir concerté l'agencement de ses pièces les unes avec les autres pour constituer une œuvre cohérente, et n'a donc pas fait de choix, bien antérieur à la publication, dans un corpus de textes plus larges. Elle n'a donc pas écrit bien avant de publier, et il ne peut ainsi y avoir de lien avec Marot (très présent à Lyon) ou Du Moulin (très actif chez Tournes). C'est une hypothèse séduisante mais qui oublie

[946] François RIGOLOT, *Poétique et Onomastique, op. cit.,* p. 17.

[947] Pour un résumé clair de cet épisode troublant de la légende labéenne, voir Madeleine LAZARD, *Louise Labé, op. cit.,* pp. 60 et 61.

[948] Marie Madeleine FONTAINE, *Louise Labé et son entourage, op. cit.*

en vertu de la loi du droit d'auteur.

(volontairement ?) de tenir compte de la structure des *Euvres,* du *Privilège*, du contexte lyonnais et de la possibilité pour Du Moulin d'avoir connu Labé avant 1551. Si nous écartons Marot, en tant qu'auteur, nous sommes obligée de reconnaître une parenté voulue et sollicitée par les *Escriz* entre Labé et son illustre prédécesseur.

Mise en scène et représentation du *je* auctorial à la troisième personne, les *Escriz* insistent à plusieurs reprises sur la parenté entre Louise Labé et Sappho, parenté due aux *Elégies,* dans et par lesquelles le *je* lyrique affirme son attachement à la poésie lesbienne, mais aussi due à la mise en scène d'un *je* labéen légendaire, celui capable de se servir de la « harpe Methimnoise » [949], comme cela est précisé dans l'ode XXIV des *Escriz*. Bien entendu, le sonnet le plus significatif de cette parenté est le sonnet XVIII, sonnet des « baisers », inspiré sans doute en partie du texte de Catulle adressé à Lesbie [950], qui met en scène un *je* lyrique déjà écho de celui de la première élégie [951], pour les lecteurs attentifs et cultivés de 1555, qui joue sur les référents antiques. Comme l'a montré Rigolot [952], Labé connaît probablement Sappho par l'intermédiaire de l'édition de Catulle de 1554, assurée par Marc-Antoine Muret. Par une coïncidence intéressante, LESBIE et LouISE LaBE ont plus d'une lettre en commun, ce qui encourage d'autant plus à lire dans le *je* auctorial une *persona* de *je* lyrique, ce qui participe de la mise en légende de l'auteure.

B- La légende et ses mythologies.

« Fille de Venus et de Mars, c'est tout naturellement que Louise a un double destin amoureux et guerrier » [953], souligne Daniel Martin. La dimension légendaire labéenne va jouer constamment sur la confusion induite par la structure même des *Euvres*, entre le *je* auctorial et le *je* de l'amante élégiaque et lyrique. Comme le résume Madeleine Lazard [954], reprenant en cela ce que la plupart des critiques ont mainte fois relevé, Louise Labé est identifiée par ses propres textes et le paratexte des *Escriz*, notamment l'ode XXIV, à la fille de Vénus et de Mars. La première raison est le lieu de sa naissance, non loin du *Forum Veneris*, sur la colline de Fourvière, dont le nom, croyait-on, venait de l'expression « Mont de Vénus » : le destin de Labé est lié à celui de sa ville natale, par l'intermédiaire d'un texte poétique fictionnel qui participe de la légende. Nous ne nous perdrons pas en conjonctures astrologiques pour définir le mois de naissance de Labé d'après un texte dont la valeur est sans doute davantage poétique et symbolique que biographique. Il est cependant judicieux de noter que l'attribution de naissance divine à l'auteure des *Euvres*,

[949] Louise LABÉ, *Œuvres complètes*, *op. cit.,* p. 200.

[950] CATULLE, *Poésies, op. cit.,* pp. 4-5.

[951] Louise LABÉ, *Œuvres complètes*, *op. cit.,* p. 107 : référence y est faite à l'*Amour Lesbienne.*

[952] François RIGOLOT, *Louise Labé ou la Renaissance au féminin, op. cit.,* pp. 43 à 46.

[953] Daniel MARTIN, *Signe(s) d'Amante, op. cit.,* p. 463.

[954] Madeleine LAZARD, *Louise Labé, op. cit.,* pp. 39 à 53.

Copyright ALONSO Béatrice et Université Lumière - Lyon 2 - 2005.Ce document est protégé

implicite dès la première élégie (vers 7 à 15 particulièrement),est faite à la toute fin du recueil par un poète anonyme qui en chante les louanges (dans le contexte des *Escriz* qui sont probablement un ensemble de cautions à la publication de l'ouvrage), ce qui incite à une relecture de l'ensemble du recueil. Labé est une femme et elle se doit par conséquent, on l'a déjà dit, à une forme de modestie silencieuse dont les *Euvres* sont la plus évidente transgression. Par conséquent, la construction d'une *persona* d'auteure*,* en plus d'une *persona* élégiaque et lyrique (amante fictive mise en scène et s'énonçant/étant évoquée respectivement aux première et troisième personnes) est une nécessité pour se dissimuler et se disculper aux yeux du lectorat renaissant en tant que femme qui a osé prendre la parole.

Dans le corps poétique des *Euvres,* la *persona* d'auteure, Louise Labé, va jouer de différentes *personae* lyriquespour se projeter et se représenter dans le texte, notamment par l'intermédiaire de la mythologie. « Cette polyphonie énonciative, cette aptitude du *je* à se situer dans la perspective d'autres *je,* ou à instaurer une situation énonciative particulière, qui sollicite et suscite des adresses, absentes, fictives, transcendantes, est fondée, dans la poétique de la première Renaissance, héritée des néoplatoniciens, sur une conception particulière du poète, élu des dieux, donc communiquant avec l'au-delà… » [955] . Une parenté divine est attribuée à Labé pour accentuer la dimension légendaire de son existence et de ses écrits. Elle se l'attribue en partie elle-même par l'intermédiaire du *je* fictif, incarné en diverses *personae,* dans les *Elégies.*

Paris ayma Oenone ardammant Mais son amour ne dura longuement Medee fut aymee de Jason… [956]

La référence antique est limpide : il s'agit d'une évocation des *Héroïdes* d'Ovide, sans doute dans la traduction d'Octovien de Saint-Gelais, qui contiennent des lettres de ces deux héroïnes délaissées destinées à leurs amants volages [957] . Le *je* lyrique est identifié à Sappho, à Sémiramis, aux héroïnes guerrières de l'*Orlando Furioso* de l'Arioste. Les *Escriz* reprennent ces identifications et l'ensemble des mythes mis en scène dans la production proprement labéenne, selon le principe de symétrie cher aux *Euvres*. L'ode XXIV enrichit la construction légendaire. *Dame Louïze Labé, Lionnoize* (on retrouve ici la **triple** allitération significative) y est comparée de nouveau à Sémiramis :

Ainsi que Semiramide… [958]

ou encore à *Penthasilee,* à Sappho, à la *pucelle Lionnoize*, sorte de nouvelle Jeanne d'Arc. Tout collabore à faire de l'auteure Louise Labé une légende d'elle-même.

[955] Nathalie DAUVOIS, *Le Sujet lyrique à la Renaissance, op. cit.,* p. 45.

[956] ***Louise LABÉ, Œuvres complètes, op. cit., p. 117.***

[957] *Les Vingt et une Epistres d'Ovide translatée de Latin en Francoys, par reverend pere en dieu monseigneur l'Evesque d'Angoulesme*, Paris, chez Nicolas Du Chemin, à l'enseigne du Gryphon D'argent, en 1503 puis une réédition est datée de 1546. Cette traduction des *Héroïdes* estassurée par Octovien de Saint-Gelais. Il en existe une édition de 1509, chez Anthoine Vérard, à Paris.

[958] ***Louise LABÉ, Œuvres complètes, op. cit., p. 181.***

 Copyright ALONSO Béatrice et Université Lumière - Lyon 2 - 2005.Ce document est protégé

« La mythologie est un des éléments les plus riches du tissu poétique à la Renaissance. Elle s'y affirme comme le miroir où se reflète une *façon de sentir* propre à chaque écrivain » [959]. Elle permet aussi aux auteur-e-s renaissant-e-s de s'incarner, en tant que personnages de leurs propres œuvres, par l'intermédiaire de figures mythiques valorisantes, d'Hercule à Ulysse. Du Bellay choisit au moins une fois de s'incarner en Ulysse et Ronsard à plusieurs reprises choisit de s'identifier à Orphée, dans une perspective de *mythologie projective* [960] : elle permet de se projeter dans « un matériau qui, parce qu'il est collectif, semblera acceptable et à l'abri de la censure » [961]. Le mythe est catachrétique et d'autant plus, selon François Rigolot, pour une femme qui écrit car « il peut servir à désigner précisément ce qui ne pouvait être dit d'aucune autre façon » [962]. Labé va utiliser des mythes qui dominent la pensée humaniste du XVIème siècle : Sappho, Orphée, Vénus, Diane, Apollon, Mercure, Pallas, Arachné, Folie et bien sûr Amour ; auxquels elle va ajouter d'autres figures plus particulières à son œuvre et à son dessein.

« Au moment où Louise parachevait son recueil, plusieurs fragments importants de la poésie de Sappho étaient publiés, commentés, et suscitaient une vive activité humaniste. A Bâle paraissait le traité *Du Sublime* de Longin en grec. L'édition *princeps* procurée par Fr.Robertello, en août 1554, contenait la fameuse "Ode à l'Aimé(e)". Elle fut publiée par Muret [dans son édition de Catulle], en octobre. Le succès fut tel qu'Henri Estienne décida de l'inclure dans la réédition de son recueil des odes d'*Anacréon*, en 1556, où figuraient déjà deux poèmes de Sappho, l'*Ode à Aphrodite* et la strophe sur la solitude de minuit. La redécouverte de la poétesse grecque en Europe devait ensuite, jusqu'à la fin du siècle, susciter imitations, traduction et échos divers, en particulier chez les écrivains de la Pléiade » [963]. Le parallèle entre la poète de Mytilène, plus légendaire que réelle, et Louise Labé, est d'une importance décisive. Elle permet l'identification entre la première femme à avoir écrit et la nouvelle, la lyonnaise. L'auteure fait d'ailleurs rapidement allusion à Sappho, dans le *Débat,* dans une liste d' « excellens Poëtes » où la légende se mêle sans contrainte ni tabou à l'histoire : « Orphee, Musee, Homere, Line, Alcee et Sapphon, et autres Poëtes et Filozofes » [964]. Par la voix d'Apollon s'entremêlent les mythes, les légendes et la réalité des écrits antiques. Le « e », dont nous avons montré qu'il portait le féminin grammatical et dans l'inconscient collectif la marque du féminin social, est récurrent dans cette liste pour marquer des mots, noms propres grecs, qui ne sont

[959] François RIGOLOT, *Louise Labé lyonnaise ou la Renaissance au féminin, op. cit.,* p. 28.

[960] Voir pour cela Eva KUSHNER, « Le Personnage d'Orphée chez Ronsard » in *Lumière de la Pléiade,* Paris, Vrin, 1966, p. 277, citée par François RIGOLOT dans le même ouvrage qu'à la note précédente.

[961] François RIGOLOT, *Louise Labé lyonnaise ou la Renaissance au féminin, op. cit.,* p.28.

[962] *Ibid.,* p.29.

[963] Madeleine LAZARD, *Louise Labé, op. cit.,* p.112.

[964] Louise LABÉ, *Œuvres complètes*, *op. cit.,* p.77.

en vertu de la loi du droit d'auteur.

pourtant pas féminins. Le seul nom qui représente une femme porte la terminaison « on », et se distingue ainsi des autres noms de la liste. La filiation et l'attachement de Labé à Sappho sont clairs : ils entrent dans une logique de récupération par les femmes de prérogatives dites « masculines », savoir, génie, courage, engagement. Dès le début de la première élégie, nous l'avons dit, le lyrisme des *Euvres* est placé sous la triple domination ovidienne, catullienne et sapphique :

Il m'a donné la lyre, qui les vers, Souloit chanter de l'Amour Lesbienne… [965]

Lyre, vers, chanter : il s'agit bien d'une œuvre lyrique placée sous la domination d'une Amour : *Lesbienne* (de Sappho et d'Ovide, en référence aux *Héroïdes* ; de Catulle, en référence à Lesbie). La phrase du *Débat* citée ci-dessus fait plus encore : elle met sur le même plan Orphée et Sappho, l'un au début l'autre à la fin de la phrase, mais en inversant leur perception. Orphée, un homme, porte la marque grammaticale du féminin. Sappho, une femme, se trouve mise en évidence parce qu'elle ne la porte pas. L'ode grecque, qui ouvre les *Escriz* des poètes en louange à l'auteure des *Euvres,* établit le parallèle entre Labé et Sappho, afin de célébrer celle qui donne une nouvelle voix à la poète de l'Antiquité grecque. « Louise Labé est intimement associée au phénomène culturel qu'a été la redécouverte des textes de Sappho au XVIème siècle » [966] . Or, Sappho incarnait aux yeux des écrivains de la Renaissance non seulement une des premières poètes de l'humanité, une illustre ancêtre grecque ayant inspiré Ovide et Catulle, mais aussi celle qui, en tant que femme, avait su incarner des *vertus* dans le sens étymologique de *virtus,* des qualités « que l'on croyait seuls les hommes capables de posséder » [967] . Sans doute que l'intérêt marqué de Labé pour Sappho a plusieurs explications : premièrement, l'illustre devancière ne pouvait que fasciner l'auteure féministe des *Euvres*, deuxièmement le caractère « viril » de la poète de Lesbos devait encourager la réflexion labéenne sur la place de la parole des femmes dans une société d'hommes, enfin elle permettait de lier Louise Labé à « l'activité humaniste qui se déployait (…) autour des fragments retrouvés(…) de la poésie sapphique… » [968] . Sappho non seulement justifie l'existence des *Euvres* en tant que devancière antique mais encore justifie la gloire labéenne, clairement briguée dans l'*Epistre* sous couvert de fausse modestie à la fois féminine et d'auteure : « non dédaigner la gloire » [969] . Daniel Martin [970] signale par ailleurs que c'est par l'intermédiaire de son talent littéraire que Sappho est mise en scène dans les *Héroïdes,* talent qui lui permet d'affirmer son nom. Ovide lui permet de « revendiquer la gloire liée à son nom (…) Tout le texte d'Ovide joue sur cette relation ambiguë entre une *persona* d'amante poétesse et un personnage historique

[965] ***Ibid., p.107.***

[966] François RIGOLOT, *Louise Labé lyonnaise ou la Renaissance au féminin, op. cit.,* p. 31.

[967] *Ibid.,* p. 37.

[968] *Ibid.,* p. 46.

[969] Louise LABÉ, *Œuvres complètes*, *op. cit.,* p. 41.

[970] Daniel MARTIN, *Signe(s) d'Amante, op. cit.,* p. 177.

en vertu de la loi du droit d'auteur.

auquel elle se réfère sans totalement coïncider avec lui » [971] . Daniel Martin relève ici une ambiguïté qu'on peut légitimement attribuer à Labé et ses diverses *personae* dont elle joue comme de masques, comme de travestissements. Elle fonde elle-même sa légende sur la confusion de ses *personae* énonciatives. En effet, si Labé, comme Sappho, s'affiche comme auteure en divers points stratégiques du texte qu'elle produit (titre, *Epistre, Escriz,* fin des *Euvres*), en faisant « ressasser son nom par le paratexte du volume » [972] , c'est aussi comme personnage légendaire que les hommages des vingt-quatre pièces qui viennent clore le recueil la consacrent : « la *persona* d'auteur, Louïze Labé Lionnoize, paraît prédisposée à prendre une dimension fabuleuse (…) le nom est une manière de pseudonyme » [973] mais un pseudonyme signifiant afin de marquer sa personnalité d'auteure. Se travestir donc, se dissimuler derrière des *personae* qui justifient l'autorisation de parler et d'écrire pour celles qui doivent normalement se taire, afin d'afficher un signe de reconnaissance par le nom qui donne à l'identité une démesure légendaire, est une nécessité pour Labé. Elle se pare ainsi de sa propre réussite intellectuelle en faisant mine de se cacher : « se cacher, ou plutôt feindre de se cacher, sous le nom de Labé, c'est s'afficher comme femme devenue écrivain dans un milieu où la plupart des femmes ne savent pas lire » [974] . Pour s'afficher, il faut être accompagnée lorsqu'on est une femme : « pource que les femmes ne se montrent volontiers en publiq seules » [975] , d'où non seulement la nécessité de la dédicace et des *Escriz* qui célèbrent celle qui écrit et sa légende déjà fondée, mais aussi d'une mythologie « virile » qui lie le *je* lyrique à une confusion des genres, à la fois grammaticaux et sociaux.

Le motif de la femme guerrière est récurrent. C'est tout d'abord celui de Diane. Sœur d'Apollon dans la mythologie grecque, armée d'un arc et de flèches, cette déesse ambivalente possède, comme son frère, le pouvoir de faire naître des épidémies provoquant la mort soudaine parmi les mortels, mais possède aussi le don de guérir. Elle est la protectrice des jeunes animaux mais s'adonne à la chasse aux cerfs avec délice. Elle a reçu plusieurs dons de son père, dont ceux de pouvoir porter la lumière et de posséder une éternelle virginité. Dans les *Escriz*, les textes en italien jouent sur le prénom Louise, *Luisa* et sa proximité phonique avec *luce,* lumière ou clarté [976] . Diane est souvent associée à la Lune et autre détail important de son mythe, elle ne doit pas être regardée (c'est ce dont fut puni Actéon parce qu'il avait osé regarder la déesse se baigner dans un torrent), ce qui la rapproche de la Gorgone Méduse à laquelle les *Escriz* font référence,

[971] *Ibid.*

[972] Daniel MARTIN, *Signe(s) d'Amante, op. cit.,* p. 182.

[973] *Ibid*.

[974] *Ibid.,* pp. 183 et 184.

[975] Louise LABÉ, *Œuvres complètes*, *op. cit.,* p. 43.

[976] *Ibid.,* p. 158, balade italienne.

Copyright ALONSO Béatrice et Université Lumière - Lyon 2 - 2005.Ce document est protégé

notamment par l'intermédiaire du sonnet VI attribué à Claude de Taillemont [977] . Selon Graves, l'arc d'argent de Diane « représentait la nouvelle lune » et le trèfle élu comme nourriture des biches de la déesse serait le symbole de la **Trinité**, « *Artémis* étant encore un nom de la **Triple**-déesse-lune » [978] . Labé et Diane sont identifiées l'une à l'autre dans les *Escriz,* notamment dans la sixième (**3** + **3**) strophe de l'ode latine [979] .

Fulgore lucentem Dianam… [980]

Le mythe de Diane permet donc à Labé de se projeter dans plusieurs représentations symboliques d'elle-même. Phébé, la lune, est évoquée dans la seconde élégie [981] , puis de façon plus significative au sonnet XV, sorte de souhait de la *persona* d'amante lyrique de voir le printemps/le matin/le soleil venir non seulement éveiller la nature mais aussi son propre être, dans un monde mythologique :

Les Nynfes ja en mile jeus s'esbatent Au cler de Lune, et dansans l'herbe abatent… [982]

Les *nynfes* du *cler de Lune* sont une allusion directe à la déesse vierge et à son entourage. Les sonnets suivants parsèment des évocations implicites de Diane, comme le sonnet XVI où la légende des Parthes est rappelée sous l'égide de la *Seur* de *Phebus*, c'est-à-dire la Lune. Ces guerriers, lorsqu'ils battaient en retraite, avaient l'habitude de se retourner pour décocher leurs dernières flèches à leurs ennemis. Le sonnet suivant plante un décor propice à l'évocation de Diane et la *persona* lyrique qui s'y exprime recherche clairement l'identification avec la déesse sauvage dont le mythe veut qu'elle ait préféré la Nature à la ville :

Je fuis la vile, et temples, et tous lieus… [983]

afin de se cacher, dans un vers qui est la reprise d'un motif pétrarquien :

Des bois espais sui le plus solitaire… [984]

Enfin, le sonnet XIX peut être appelé le « sonnet de Diane », puisqu'il est celui où le nom de la déesse apparaît enfin, répété par deux fois, au premier et au second quatrain. Ces vers obligent à une relecture des précédents cités car les *Nynfes* y sont de nouveau évoquées, ainsi que l'*espesseur d'un bois* qui nous ramène au sonnet XVII. De plus, si la *persona* lyrique s'identifie ici à une des nymphes de l'entourage de Diane [985] :

[977] *Ibid.,* sonnet VI attribué à Claude de Taillemont, p. 149.

[978] Robert GRAVES, *Les Mythes grecs, op. cit.,* pp. 73 à 75.

[979] Louise LABÉ, *Œuvres complètes*, *op. cit.,* p. 144.

[980] ***Ibid., p. 144. La traduction par François RIGOLOT suit le texte.***

[981] *Ibid.*, p. 112, vers 50.

[982] ***Ibid., p. 129, premier tercet.***

[983] ***Ibid., p. 130, premier vers.***

[984] ***Ibid., vers 10 du sonnet XVII.***

 Copyright ALONSO Béatrice et Université Lumière - Lyon 2 - 2005.Ce document est protégé

Et me voyant sans arc et sans carquois, Qu'as tu trouvé, o compagne, en ta voye, Qui de ton arc et flesches ait fait proye ?

C'est la légende des Parthes qui est rappelée par l'intermédiaire du dernier tercet du texte : battant en retraite devant la *proye* potentielle qu'elle devait abattre, la *persona* lyrique est passée de chasseuse à chassée, de bourreau à victime, par un système de retournement et d'inversion des perspectives :

Je m'animay, respons je, à un passant, Et lui getay en vain toutes mes flesches Et l'arc apres : mais lui les ramassant Et les tirant me fit cent et cent bresches.[986]

Elle possédait un pouvoir mais c'était un pouvoir *vain* quand le *passant* a su retourner l'arme contre celle qui le chassait. En cela, la *persona* lyrique est proche du personnage d'Amour dans le *Débat*, se croyant investi d'un pouvoir qu'il « voit » subverti et détourné par Folie. Le bourreau devient victime, et réciproquement. Notons dans ces vers l'abondance des coordinations mais aussi le passage d'un *je* sujet actif à un *me* objet passif. Le principe d'identification et de projection dans des *personae* légendaires ou mythiques par le *je* lyrique des *Euvres* est révélateur du dessein politique des *Euvres.* Le point commun de ces mythes – Diane, Sappho, Sémiramis, Bradamante, Marphise – que nous allons maintenant évoqués, est le fait que ce sont des femmes aux qualités « viriles » non-négligeables, des guerrières parfois, qui ont su prendre leur pouvoir aux hommes (même si la situation est parfois difficilement tenable au point d'être blessée de *cent et cent bresches* [987] : peut-on lire ici une discrète évocation de l'hécatombe à Diane ?), qui ont su les égaler, voire les dépasser, sorte de légendes vivantes du féminisme tel que doit le concevoir l'auteure Louise Labé. Même dans la situation paradoxale du sonnet XIX, le féminisme n'est pas loin. Masques ou mises en scène héroïques du *je*, ces figures légendaires permettent une lecture allégoriques des vers labéens. Le sujet lyrique s'y compare à des héroïnes et cela lui permet d'inverser les valeurs habituelles, où un *je* féminin se doit d'être en position d'objet et non de sujet, et de s'affirmer en possession de qualités viriles.

Le *je* élégiaque se compare ainsi aux héroïnes de l'Arioste, et ce dès la seconde élégie, pourtant souvent citée comme « autobiographique », ou comme le « journal d'une âme » :

Non seulement en France sui flatee, Et beaucoup plus, que ne veus, exaltee. La terre aussi que Calpe et Pyrenee Avec la mer tiennent environnee… [988]

Dans cette phrase d'autopromotion complice avec le lecteur cultivé de la Renaissance, le *je* élégiaque joue de l'ironie : la mise entre virgules du *que ne veus* semble souligner le caractère antiphrastique de ce vers. De plus, ces vers sont une référence directe à l'*Orlando Furioso,* notamment à l'épisode où Bradamante, « la plus hardie des guerrières du camp de Charlemagne » affronte l'Hippogriffe, « au sommet des Pyrénées d'où l'on

985 *Ibid.,* pp. 131 et 132 pour le sonnet XIX.

986 Ibid., p. 132.

987 *Ibid.,* même sonnet, dernier vers.

988 Louise LABÉ, Œuvres complètes, op. cit., pp. 112 et 113, vers 61 à 64 de la seconde élégie.

en vertu de la loi du droit d'auteur.

peut voir, quand le temps n'est pas sombre, la France et l'Espagne et les deux mers »[989]. Cette héroïne, appelée aussi l' « amazone » par l'Arioste, fille de sire Aymon, est la cousine de Roland, auquel elle est promise. Cependant, elle est amoureuse d'un autre héros, Roger, auquel elle reste inébranlablement fidèle, et possède en cela les qualités de l'amante parfaite, alliant à cela la force et l'adresse virile, à l'opposé donc de la « féminité » essentialiste. Voilà qui doit nous inciter à relire la seconde élégie des *Euvres* dans le contexte de la chevalerie fabuleuse. De plus, cette Bradamante peut être considérée, tout comme Marphise, sœur de Roger, comme une figure de l'androgyne platonicien, puisqu'elle incarne de façon légendaire, toutes les qualités attribuées normalement à l'un ou l'autre sexe/genre, de façon exclusive. Une nouvelle allusion est faite aux légendes du texte de l'Arioste dans l'élégie suivante, lui donnant un caractère épique, aux vers 41 et 42 : **trois** noms sont cités, *Bradamante, Marphise, Roger*, qui doivent servir d'indices pour le lectorat renaissant. « L'image de la guerrière complète le portrait de l'amante en mettant en valeur des perfections essentiellement masculines »[990].

Sorte de clin d'œil érudit à ses lecteurs, Labé construit sa légende sur des référents intertextuels mais aussi paratextuels puisque les *Escriz* vont reprendre cette dimension légendaire « virile ». L'ode XXIV, notamment, associe Louise Labé (le nom est ici complet, *Des Louenges de Dame Louïze Labé, Lionnoize,* et prend par conséquent toute sa force de nom légendaire après vingt-trois pièces qui ont servi sans cesse à le rappeler) à une *forte guerriere,* à *Penthasilee,* et même à *Achile* et *Hector*[991] :elle est, *toute armee,* l'image même des héroïnes mythiques, de l'*Iliade* à *Roland Furieux.* L'écho avec les élégies se fait plus prononcé encore dans l'ensemble des strophes VIII(*Ou comme Penthasilee*)[992], IX et X de la dernière pièce du recueil des *Euvres,* notamment avec les vers 37 à 40 de la seconde élégie :

Qui m'ust vù lors en armes fiere aller, Porter la lance et bois faire voler, Le devoir faire en l'estour furieux, Piquer, volter le cheval glorieus…[993]

Il s'agit de présenter : pour l'élégie III une *persona* lyrique mythique ; pour l'ode XXIV une nouvelle reine des Amazones. Les deux pièces font référence au *Roland Furieux* dont un passage met en scène une joute entre Bradamante et plusieurs guerriers qu'elle désarçonne tous[994].

Rigolot lit, dans ces évocations de femmes légendaires, le désir de s'inscrire « dans la tradition qui, d'Ovide à Boccace et de Boccace à Christine de Pizan, retrace les faits et

989 ARIOSTE, *Roland Furieux,* édition Italo Calvino, GF-Flammarion, Paris, 1982, pp. 46 à 49.

990 Daniel MARTIN, *Signe(s) d'Amante, op. cit.,* p. 192.

991 Louise LABÉ, *Œuvres complètes*, *op. cit.,* pp. 182 et 183.

992 *Ibid.,* p. 182.

993 Ibid., p. 116.

994 ARIOSTE, *Roland Furieux,* édition Italo Calvino, *op. cit.,* p. 292.

en vertu de la loi du droit d'auteur.

gestes des *cleres femmes* de l'Antiquité pour l'édification de leurs parentes modernes » [995] . Nous y voyons aussi une mise en scène légendaire de son propre *moi*, par l'auteure, sous la forme de divers *je*, de diverses *personae,* jouant de la confusion et de l'identification entre Louise Labé, auteure des *Euvres* et la *persona* légendaire mise en scène dans le texte de ces *Euvres*, comme l'explique Nathalie Dauvois : « La poésie lyrique se caractérise par la façon même dont elle représente son procès d'énonciation, dont elle se donne comme proférée *pro persona sua* » [996] .

Un autre personnage légendaire revient à plusieurs reprises dans les *Euvres*, celui de Sémiramis. Reine de Babylone, elle fut ravagée par Amour en s'éprenant follement de son propre fils. Si c'est dans cette tradition qu'est évoquée l'héroïne, c'est d'abord par l'intermédiaire de son caractère viril et de ses faits d'armes que la première élégie nous la présente :

Semiramis, Royne tant renommee, Qui mit en route avecques son armee Les noirs squadrons des Ethiopiens, Et en montrant <u>louable</u> exemple aus siens Faisoit couler de son furieus branc Des ennemis les plus braves le sang… [997]

L'identification est claire : elle est une *dame de renom.* Le personnage intéresse l'auteure des *Euvres* sans doute pour sa qualité martiale, qu'elle évoque au vers 77 (mot répété au vers 87), et son *cœur viril* du vers 85. Ce sont ces qualités que reprendront les *Escriz* en associant le *je* légendaire auctorial à cette « reine des Assyriens » comme la nomme Boccace dans le second chapitre du *De Claris Mulieribus* [998] *,* texte paru à Berne en 1539 et imprimé en français chez Roville en 1551. Le vice de l'inceste auquel succomba Sémiramis, effroyable pour Boccace, annule selon lui tous ses exploits précédents. Christine de Pizan, bien plus indulgente, est pleine d'admiration pour cette conquérante orientale, et c'est sans doute cette double référence à la conquête et à l'orient qui intéresse Louise Labé. Dans l'ode latine, les *Arabumque succos* (boissons sucrées orientales), métaphore du pléonasme des baisers labéens, ne feraient-ils pas déjà référence à cet Orient qu'on retrouve dans la ballade italienne attribuée à Luigi Alamanni ou à Gabriel Syméoni ?

Gli odorosi Sabei, gli Arabi honori… [999]

Enfin, dans le système de symétrie et d'échos propre aux *Euvres,* c'est l'ode XXIV qui vient, une fois encore, nous rappeler à la fin du recueil, la parenté, glorieuse et virile, entre Louïze Labé Lionnoize et Sémiramis, qui démentit *la Nature et le sexe femenin* et *hazarda à l'aventure, courant furieuse en armes* [1000] .

La mythologie virile symbolisée par ces *personae* de femmes guerrières, dans

[995] François RIGOLOT, *Louise Labé ou la Renaissance au féminin, op. cit.,* p. 176.

[996] Nathalie DAUVOIS, *Le Sujet lyrique à la Renaissance, op. cit.,* p. 86.

[997] ***Louise LABÉ, Œuvres complètes, op. cit., pp. 108 et 109.***

[998] BOCCACE, *Des dames de renom, op. cit.,* p. 22, dans l'édition de Roville.

[999] ***Louise LABÉ, Œuvres complètes, op. cit., p. 158. La traduction est assurée par François RIGOLOT : Sur celles de Saba, l'Arabie réputée…***

Copyright ALONSO Béatrice et Université Lumière - Lyon 2 - 2005.Ce document est protégé

lesquelles le *je* des *Euvres* se projette, permet non seulement à l'auteure de créer une complicité entre elle et son lecteur érudit de la Renaissance, mais aussi de remettre en cause l'ordre patriarcal, la distinction des sexes en genres et en comportements sociaux attendus, prenant pour cela appui sur les modèles d'Ovide, de Boccace, de Pizan. Se dépeignant dans l'élégie II, et dans un contexte mythologique de femmes légendaires virilisées, « en brodeuse puis en guerrière, l'amante combine des activités illustrant de façon exemplaire la répartition des tâches entre les sexes – et cela même si les modèles guerriers invoqués sont des personnages féminins. Ainsi apparaît le postulat d'une nature parfaite alliant l'habilité féminine à la vaillance masculine : dualité qui rappelle l'androgynie latente dans la représentation de Sémiramis » [1001] .

La virilité affichée des mythes utilisés par Labé, « chargée de connotations valorisantes qui la rendent subtilement subversive » [1002] , lui permet de bâtir sa propre légende, tout en servant son propos politique, de sa naissance en fille de Vénus et de Mars, sœur de Cupidon, à sa perception en tant qu'auteure en adoratrice de Minerve et de Diane :

La forte Tritonienne, Fille du Dieu Candien, Et la vierge Ortygienne, Seur du beau Dieu Cynthien, Sont les seules Deesses Où j'ay mis tout mon desir, Et que je sù pour maitresses Des mon enfance choisir… [1003]

Sous l'égide de dieux et de déesses diverses (mais dont les principaux sont Vénus, Mars, Diane, Mercure, Minerve, Apollon, Jupiter), comme il est dit dans le *Débat,* dans les *Elégies*, dans les *Sonnets* puis dans les *Escriz,* le *je* légendaire labéen, qui joue sur la confusion entre le nom de l'auteure et la *persona* du même nom mise en scène dans les vers de louange à sa gloire, apparaît au centre d'une constellation étrange, où l'histoire et le mythe s'entremêlent. Il y a une volonté non dissimulée d'assurer la postérité de Labé et de ses *Euvres* par une mythification de son nom d'auteure, identique à celle de la plupart des auteur-e-s de la Renaissance.

C- La question du *Privilège*

L'utilisation de la légende dans les *Euvres* est un facteur problématique d'analyse du texte : en effet, peut-on remettre en cause l'existence même de Labé-auteure du recueil sur la base de cette mise en scène constante par les pièces qui la constituent comme un personnage quasi mythique et entièrement désincarné ? C'est le caractère insidieusement sexiste de cette proposition qui nous paraît le plus gênant. De plus, le *Privilège* inclus dans les *Euvres* nous semble un bon argument en faveur non seulement de la revendication de Labé comme seule propriétaire de ses écrits, mais encore d'une personnalité d'auteure forte – si elle demande et obtient l'autorisation de publication et de

[1000] *Ibid.,* p. 181.

[1001] Daniel MARTIN, *Signe(s) d'Amante, op. cit.,* p. 190.

[1002] *Ibid.*.

[1003] Louise LABÉ, Œuvres complètes, op. cit., p. 188.

 Copyright ALONSO Béatrice et Université Lumière - Lyon 2 - 2005.Ce document est protégé

diffusionen son nom, on peut aussi en déduire « que c'est elle qui présente son œuvre telle qu'elle sera définie dans le *Privilège* » [1004] – dont le dessein est à la fois personnel (poétique) et communautaire (politique), même si elle est sans doute au centre d'une plus vaste revendication lyonnaise.

Difficile sans doute d'être une femme en 1555 et d'assumer de s'exprimer : même si, à Lyon, en 1550, on peut considérer que « la société lettrée était beaucoup plus féminisée qu'elle ne l'était dans d'autres villes de France » [1005] , il n'est pas du tout certain que la publication des *Euvres* eût été chose aisée. Le paratexte des *Euvres* est en cela éclairant : l'*Epistre,* le *Privilège* et les *Escriz* semblent tous **trois** servir à Louise Labé pour justifier l'entreprise d'impression de ses écrits – comportement qui s'écarte du silence qui sied aux femmes et de la modestie qu'elles doivent afficher en tous lieux et à tout moment de leur existence – mais ce ne sont pas leur seule destination. Il semble que l'*Epistre* permette aussi à Labé de voir « son action en terme communautaire » [1006] et de la justifier comme telle aux yeux de ses lecteurs. Le but de l'*Epistre* en prose est **triple** : informer, persuader, se justifier. Il faut mettre le lecteur dans son camp au seuil de l'ouvrage. Il faut aussi immédiatement affirmer qui écrit les *Euvres,* qui en est l'auteure et ce que cela signifie. Louise Labé construit dès le début de sa production, et dans ce qui lui sert donc de présentation, sa légende, par l'intermédiaire d'un manifeste féministe.

Louise Labé incite les femmes, et elle-même, à « s'appliquer aus sciences et disciplines (…) et montrer aus hommes le tort qu'ils nous faisoient en nous privant du bien et de l'honneur qui nous en pouvoit venir… » [1007] . Non seulement il s'agit d'inciter les femmes à écrire mais en plus de leur permettre de « non dédaigner la gloire » car « l'honneur que la science nous procurera sera entierement notre » [1008] . Elle est à la fois l'incitatrice et le modèle (les *Escriz* viendront témoigner de cette gloire).

Il est nécessaire de rappeler quels sont les précédents. On trouve dans l'histoire littéraire d'avant 1555 des préfaces importantes. Antoine Du Moulin, en permettant la publication, en 1545, des *Rymes de gentille et vertueuse dame, Pernette du Guillet,* a inauguré ce mouvement féminin lyonnais de publication d'œuvres, poétiques ou non, assurée par les presses de Tournes. La préface à l'édition posthume des œuvres de Du Guillet vante Lyon comme la cité « riche en bons esprits de tous sexes ». Le milieu culturel et littéraire lyonnais était acquis à l'émancipation des femmes (nous pensons ici à Claude de Taillemont et Antoine Héroët qui ont activement participé à ce mouvement, nous verrons plus loin comment). La préface de Du Moulin exhorte les Dames de Lyon à suivre les traces de Du Guillet et les dames lettrées italiennes qui se sont déjà illustrées par leur plume. Louise Labé connaissait sans doute Taillemont, Héroët et Du Moulin,

[1004] Michèle CLÉMENT, « Louise Labé et les arts poétiques », *art. cit.,* p. 65.

[1005] Madeleine LAZARD, *Louise Labé, op. cit.,* p. 96.

[1006] Voir la préface in Louise LABÉ, *Œuvres complètes*, *op. cit.,* p. 9.

[1007] *Ibid.,* p. 41.

[1008] *Ibid.*

en vertu de la loi du droit d'auteur.

comme Scève, Peletier du Mans ou Pontus de Tyard, les *Escriz* venant en témoigner, sinon les échos que l'on trouve entre ses *Euvres* et les leurs.

L'*Epistre* est le dernier texte écrit avant la publication des *Euvres* si l'on se fie à sa date « 24 juillet 1555 ». L'auteure a réservé cette appellation à cette pièce, prosaïque et politique, préférant le terme d' « élégie » pour les trois longues pièces de vers qui ouvrent la partie lyrique des *Euvres,* pourtant reprises des *Héroïdes* ovidiennes. Labé s'y justifie de la publication de son ouvrage en y affichant tout d'abord une modestie et une humilité qui peuvent faire en partie oublier son audace de vouloir voir sa production imprimée et lue : « Quant à moy tant en escrivant premierement ces jeunesses que en les revoyant depuis, je n'y cherchois autre chose qu'un honneste passetems et moyen de fuir oisiveté : et n'avois point intencion que personne que moy les dust jamais voir » [1009] . Labé prévient ici les arguments de ses éventuels détracteurs en les utilisant pour sa propre justification : l'exercice de la prose et de la poésie, honnêtes loisirs, permet d'éloigner les femmes de l'oisiveté, mère de tous les vices. De plus, l'auteure n'a pas écrit ces textes en vue d'une impression mais, bien humblement, pour son propre et unique plaisir. L'ensemble de l'œuvre labéenne viendra cependant contredire cette dernière affirmation. Quant à l'oisiveté, il s'agit de s'interroger sur l'étymologie (et la valeur) latine du mot : l'*otium* s'oppose en effet au *negotium*. Une femme et fille de cordiers lyonnais enrichis grâce au commerce, et sans doute initiée aux lettres du moins latines sinon grecques, devait parfaitement connaître la portée de l'utilisation du mot *oisiveté*. Pour les latins, c'est l'*otium* qui permet l'élévation de l'être, non le *negotium*. Cependant, Labé est aussi consciente de la richesse que son commerce de cordes apporte à la ville (elle choisit d'ailleurs d'utiliser le nom qui est la raison économique du florissant commerce de son père puis de son époux pour publier). Les cornes d'abondance qu'on trouve encore aujourd'hui au fronton de l'entrée de sa demeure, rue Confort, pourraient signifier le bien et la prospérité qu'une famille pouvait apporter à sa cité. On trouve les mêmes cornes d'abondance au château de Fléchères, construit en 1606 par Jean Scève, alors prévôt de Lyon. L'argument semble aussi jouer comme contre-argument à certaines affirmation contenue dans *La Louenge des femmes* de 1551, texte paru lui aussi chez Tournes, et où l'oisiveté féminine est soulignée.

Pour sacrifier davantage au préjugé de l'humilité féminine, Labé se défend ensuite de la publication de ses *Euvres* en prétendant qu'elle n'est pas à l'initiative de cette impression : « quelcuns de mes amis ont trouvé moyen de les lire sans que j'en susse rien, et que (ainsi comme aisément nous croyons ceus qui nous louent) ils m'ont fait à croire que les devois mettre en lumiere » [1010] , nous dit-elle. Ce sont des hommes, le masculin semble le prouver, qui ont voulu que les *Euvres* soient publiées, des « amis » de l'auteure. Elle n'a donc plus besoin de se justifier, d'autant plus que le recueil se clôt sur un hommage collectif de vingt-quatre textes qui viennent lui apporter une caution irréfutable. Cependant, apparaissent dans cette phrase plusieurs indices troublants : le verbe *louer* utilisé ici à la troisième personne du pluriel fait évidemment référence aux textes des *Escriz*, notamment au tout premier, qui insiste sur la gloire de louer Louise, qui,

[1009] *Ibid.,* p. 43.

[1010] *Ibid.*

en vertu de la loi du droit d'auteur.

dans un subtil rapport d'inversion, est à ses loueurs « *cause de leur gloire* » [1011] . On trouve la preuve d'une circulation des manuscrits labéens, ici avec le consentement de l'auteure, dans les *Escriz* au début du texte attribué à Maurice Scève (devise NON SI NON LA utilisée en signature) : c'est la troisième pièce de l'hommage, un sonnet portant comme titre « *En grace du Dialogue d'Amour et de Folie, euvre de D. Louïze Labé Lionnoize* » [1012] . Scève semble remercier Labé du *Débat* qu'il intitule « *Dialogue* », de son nom de mars 1554 (ancien système)- mars 1555 (nouveau système), dont on trouve trace dans le *Privilège.* L'auteur de *Délie* insiste sur le nom de celle des *Euvres,* et sur son appartenance à la ville de Lyon – à laquelle il appartient et dont il est un notable –, et ouvre son sonnet par une phrase qui mérite un commentaire :

Amour est donq pure inclinacion… [1013]

La conjonction ***donq*** sert à introduire une relation logique de conséquence, de conclusion par rapport à ce qui précède : or, ce qui précède ici le sonnet, c'est son titre, remerciement d'une éventuelle lecture du texte labéen par Scève, avant juillet 1555, avant sa publication. Scève établit implicitement un dialogue avec Labé, par l'intermédiaire de ce sonnet, en retour d'une probable lecture du *Débat de Folie et d'Amour.* Il insiste aussi sur le fait qu'il existe bel et bien une question dialectique au centre du *Débat.* Le dernier tercet du sonnet est lui-aussi significatif :

Puis que lon voit un esprit si gentil Se recouvrer de ce Chaos sutil, Ou de Raison la Loy se laberynthe.

Est-ce Scève qui a incité ou conseillé l'insertion du *Débat* aux *Euvres* ? Auquel cas, pour quelle raison Labé a-t-elle choisi de commencer son œuvre par un long texte en prose ? Le nom de Louise Labé (*Loy se Labe*), découvert par Karine Berriot, apparaît au dernier vers dans une explication ambiguë de ses *Euvres* : Scève semble vouloir nous dire qu'il s'agit d'un texte à clés mais surtout d'une œuvre qui se dissimule derrière un *Chaos,* un labyrinthe, tel celui du jardin des *Champs Faëz* de Taillemont, dont il faut trouver l'agencement pour comprendre le dessein. Scève signe d'une devise reconnaissable entre toutes : NON SI NON LA. Labé a fait lire voire offert son *Débat de Folie et d'Amour,* bien avant publication, au maître de la poésie lyonnaise, Maurice Scève. On peut supposer qu'elle a eu accès au milieu lettré lyonnais, qu'elle en a même été l'un des centres dans les années 1550 : c'est du moins ce que la disposition des pièces des *Escriz* laisse à penser. Les sonnets « lyonnais » occupant les premières places. *Epistre* et *Privilège* quant à eux sont symétriques dans l'édition de 1556 et se répondent.

Le recours à l'ironie dans l'*Epistre* est un argument en faveur d'une affirmation par Labé de son existence comme seule auteure des *Euvres.* L'*Epistre* fait preuve d'ironie à plusieurs reprises, du moins à chaque fois que l'auteure y engage son propre travail littéraire : « ayant passé partie de ma jeunesse à l'exercice de la Musique, et ce qui m'a resté de tems l'ayant trouvé court pour la rudesse de mon entendement, et ne pouvant de moymesme satisfaire au bon vouloir que je porte à notre sexe, de le voir non en beauté

[1011] *Ibid.,* p. 141.

[1012] *Ibid.,* p. 145.

[1013] ***Ibid.***

Copyright ALONSO Béatrice et Université Lumière - Lyon 2 - 2005.Ce document est protégé

seulement, mais en science et vertu passer ou egaler les hommes, je ne puis faire autre chose que prier… » [1014] . Labé se sert de l'humilité rhétorique pour affirmer une contre-vérité que l'ensemble de son œuvre va venir contredire : elle manque de finesse d'esprit et ne peut par conséquent considérer que son travail peut servir, de quelque manière que ce soit, à ennoblir la production littéraire, notamment celle des femmes. Elle est cependant sans nul doute cette « quelcune » qui « parvient en tel degré, que de pouvoir mettre ses concepcions par escrit, le faire songneusement et non dédaigner la gloire » [1015] , ses *Euvres* viennent en attester. Le choix du terme quelqu'une existant en français mais souvent oublié, au profit d'un soi-disant neutre en fait masculin, est très important. L'adverbe est lui-aussi significatif : Labé a « songneusement » composé ses *Euvres* mais encore les a « revus et corrigez à loisir » [1016] nous dit-on dans le *Privilège*. Que doit-on en conclure ? Tout d'abord, il paraît clair que Labé a écrit un *corpus* sans doute assez large de textes qu'elle a diffusé dans le milieu lettré lyonnais. Elle a ensuite, peut-être sous l'impulsion d'amis imprimeurs, poètes ou écrivains, Scève, Taillemont, Peletier, Tournes mais plus certainement encore Du Moulin, qui semble être à l'origine d'une volonté lyonnaise de publier des femmes, voulu faire imprimer ses *Euvres*. Pour ce, et pour se protéger en tant qu'auteure, elle demande d'elle-même, sans caution masculine ou éditoriale, un privilège pour ses écrits.

La réglementation des métiers du livre, des imprimeurs et des libraires, se fait par l'intermédiaire de la création de privilèges, accordés par le roi, octroyés pour pouvoir publier des œuvres en protégeant les métiers du livre. « Apparu à la fin du XVème siècle, le privilège peut prendre des formes variées suivant l'autorité qui donne la permission de mettre en vente le texte imprimé… » [1017] . Le privilège peut être demandé par trois personnes : l'auteur-e-, l'éditeur ou le libraire. La tradition montre que ce sont la plupart du temps les imprimeurs (éditeurs-libraires) qui requièrent des autorités l'autorisation d'impression et de vente des œuvres. Le cas de Labé est donc surprenant car au regard de cette tradition, elle s'inscrit dans une forme de modernité du statut d'auteur-e-, en le réclamant en son nom (nom de plume) et sans mention aucune de son mari (alors qu'il était en principe absolument nécessaire d'obtenir son consentement si l'on était marié, ce qui semble prouver qu'elle ait été veuve dès cette date, comme nous l'explique Madeleine Lazard [1018]). Elle est, à notre connaissance, l'un-e- des rares auteur-e-s à avoir obtenu en son nom propre un privilège et tout cas la seule femme [1019] . L'utilisation du privilège est souple mais se prête facilement à une domination des imprimeurs qui vont être les premiers bénéficiaires de cette loi de protection des écrits. Certain-e-s auteur-e-s, dès la Renaissance, éditent à leurs frais, comme c'est le cas pour François de Billon et son *Fort*

[1014] *Ibid.,* p. 41.

[1015] *Ibid.*

[1016] *Ibid.,* p. 37.

[1017] Henri-Jean MARTIN, Roger CHARTIER, Jean-Pierre VIVET, *Histoire de l'édition française,* Promodis, Paris, 1982, p. 237.

[1018] Madeleine LAZARD, *Louise Labé, op. cit.,* p. 206.

 Copyright ALONSO Béatrice et Université Lumière - Lyon 2 - 2005.Ce document est protégé

inexpugnable de l'honneur du sexe femenin [1020] . Cet auteur attend que son livre soit en cours d'impression pour solliciter, et obtenir, d'Henri II, roi de France, un privilège qui lui permette de se protéger des contrefaçons. «Si F. de Billon se charge de l'impression et de l'obtention du privilège, il ne vend pas lui-même les exemplaires qui lui ont tous été remis par l'imprimeur mais les confie au libraire Jean Dallier, dont le nom figure sur la page de titre et la marque au dernier feuillet » [1021] . Ce n'est pas le cas des *Euvres* de Louise Labé, dont le privilège a sans doute été demandé et obtenu avant l'agencement complet du recueil, avant son impression et avant même de savoir chez qui elles seraient imprimées. Doit-on en conclure qu'elle considérait son succès comme assuré, ou bien que l'auteure avait tout fait pour que ce soit le cas ? En effet, c'est Labé et non son imprimeur, Jean de Tournes, qui s'est chargée de faire cette demande, en son nom propre et dès 1554 : « Reçue avons l'humble supplicacion de nostre chere et bien aymée Louïze Labé, Lionnoize (…) nous inclinans liberalement à la requste de ladite supliante, luy avons de nostre grace speciale donné Privilege, congé, licence et permission de pouvoir faire imprimer ses dites Euvres cy dessus mencionnes par tel imprimeur que bon lui semblera » [1022] . Notons que le titre *Euvres* est déjà présent dans le privilège. Savait-elle qu'elle serait publiée chez Jean de Tournes, lui servant alors d'imprimeur-libraire, et pouvait-elle par conséquent prendre le risque bien minime de demander un privilège sans mentionner d'éditeur particulier, ou bien s'est-elle donnée la possibilité de le choisir, et auquel cas la publication chez Tournes, l'un de plus prestigieux imprimeurs lyonnais, semble conforter l'idée d'une forte personnalité d'auteure ? Autre fait important dans l'histoire du privilège à la Renaissance, l'auteur-e- ne peut faire imprimer une nouvelle édition de ses œuvres sans que tous les exemplaires de la première aient été vendus. La nouvelle édition nécessite l'autorisation de l'auteur, d'autant plus si c'est lui qui a obtenu le privilège. Cela semble signifier que les *Euvres* ont connu un vrai succès en 1555, puisqu'il y a eu au moins deux tirages dès cette année, ce qui a permis une nouvelle édition en 1556 que Labé, selon la page de titre, a revue et corrigée. Ce qui paraît alors étonnant, c'est la mention de cette correction dès le privilège : « elle les ayant revus et corrigez à

[1019] Après observation des bibliographies lyonnaises BAUDRIER et CARTIER, et quelques ouvrages publiés à Lyon ou ailleurs avant 1555, il apparaît que Louise Labé est bien la seule femme à avoir sollicité et obtenu un privilège royal pour une publication. Deux hommes se retrouvent dans le même cas à Lyon, il s'agit de Guillaume PARRADIN pour son *Histoire de nostre temps*, en 1548, chez Tournes. Barthélemy Aneau l'obtient en son nom propre en 1558 pour *Alector.* Louise Labé est-elle l'initiatrice d'un mouvement de revendication du droit de l'auteur-e- sur ses écrits ? Charles FONTAINE obtient lui aussi en 1555, à Lyon, un privilège à son nom et non à celui de son imprimeur, Thibauld Payan, pour ses *Ruisseaux de Fontaine.* L'information vient d'Alfred CARTIER, *Bibliographie des éditions de Tournes, op. cit.* De plus, notre consultation des privilèges disponibles dans les œuvres imprimées avant 1555 nous permet d'affirmer l'exemplarité du « cas Labé » : des *Œuvres Poétiques* d'Héröet, chez Dolet en 1537, à celles d'Olivier de Magny chez Estienne Groulleau, parisien, en 1553, de l'*Art Poétique* de Peletier, la même année que les *Euvres* et chez le même éditeur, au *Solitaire second* de Pontus de Tyard, chez Tournes, lui-aussi, ce sont systématiquement les imprimeurs qui ont le privilège. Nous ne prétendons pas cependant à l'exhaustivité.

[1020] Henri-Jean MARTIN, Roger CHARTIER, Jean-Pierre VIVET, *Histoire de l'édition française, op. cit.,* p. 239.

[1021] *Ibid.,* p. 240.

[1022] Louise LABÉ, *Œuvres complètes*, *op. cit.,* p. 37.

en vertu de la loi du droit d'auteur.

loisir ». La formule étant pratiquement calquée sur celle utilisée dans le sous-titre de l'édition des *Euvres* de 1556, il y a là conflit de date, ou la solution se trouve tout simplement dans une seconde vague de correction des *Euvres* apportée par leur auteure entre 1555 et 1556, après celle effectuée avant juillet 1555. Cela signifierait une fois de plus le caractère perfectionniste de Labé, la dimension définitive de sa production et l'affirmation exigeante de sa personnalité d'auteure et de son existence en tant que sujet poétique et politique.

« La Renaissance est l'âge du sujet » [1023] . Le sujet est cependant mis en scène dans les *Euvres* comme dans la plupart des textes de la Renaissance. Le *je* représente à la fois un sujet fictif personnage d'une histoire d'amour doublement codée par le discours poétique latin (Catulle, Ovide) et italien (Pétrarque, Bembo), et le personnage d'un-e-auteur-e- aux multiples facettes, aux incarnations diverses et variées. Le sujet est à la fois « lui-même et un autre » [1024] . Le *Privilège,* inséré dès 1555, participe donc lui-aussi de la légende de Louise Labé. Par sa formule inédite d'une autorisation accordée à un-e-auteur-e-, qui plus est une femme sans que soit mentionné son mari ou quelque autre personnage masculin, cette pièce placée à la fin du recueil semble signifier plusieurs choses : tout d'abord l'extrême liberté, l'émancipation, de l'auteure, seule face au roi (dans le texte), ce qui est étonnant pour une bourgeoise ; ensuite la réaffirmation, en clôture de l'ouvrage, de ce qui était affirmé à son début et dès son titre, par effet de symétrie, à savoir le nom de l'auteure Louïze Labé Lionnoize et l'appartenance de ces *Euvres* à cette auteure, et réciproquement. L'une ne semble pas aller sans les autres, ni les autres sans l'une. Louise Labé est préoccupée de rester à la postérité comme ses plus prestigieux confrères, Scève, Ronsard ou Du Bellay, et comme sa mythique devancière Sappho. Elle grave, à son tour, son nom dans le marbre de Paphos de l'histoire littéraire française.

« La poésie de Louise Labé ne doit pas se réduire à ses fonctions expressives, mais doit irradier bien au-delà : renversement qui rejoint l'idée développée dans le sonnet liminaire des *Escriz,* à propos des poètes qui chantent les louanges de Louise : ce n'est pas Louise qui tire gloire de leur éloge, mais bien eux qui assurent leur gloire en célébrant celle de Louise » [1025] . Cela ne se vérifie cependant pas, du fait de l'anonymat de certains.

Au contraire de ce qu'affirme François Rigolot, nous pensons, comme Daniel Martin et Michèle Weil, que la crise identitaire lisible dans les *Euvres,* due à la continuelle projection et dispersion dans des *personae* diverses du *je* auctorial et à la constitution d'un référent d'auteure légendaire, n'est pas un *estrangement* dangereux et schizophrénique mais un facteur d'émancipation et de revendication féministe. Labé construit son mythe personnel comme l'ont fait avant elle d'autres auteurs contemporains et se choisit un nom, choisit un nom à sa production et l'agence de manière à ce qu'elle soit signifiante.

[1023] Nathalie DAUVOIS, *Le Sujet lyrique à la Renaissance, op. cit.,* p. 120.

[1024] *Ibid.*

[1025] Daniel MARTIN, *Signe(s) d'Amante, op. cit.,* p. 410.

en vertu de la loi du droit d'auteur.

II.1.3 : le mythe L.L.L

L'auteure des *Euvres* a voulu que son nom demeure à la postérité en tissant autour d'elle et de son œuvre une toile énonciative où les *je* énonciatifs jouent sur la confusion entre fable et réalité. En cela, elle reprend une tradition poétique renaissante qui fait de figures mythologiques les modèles exemplaires de la projection identitaire. Comme le relève Nathalie Dauvois [1026], il n'est pas rare de voir Ronsard ou Du Bellay définir leur *je* lyrique en le comparant à des héros épiques ou tragiques (ceux notamment de la mythologie homérique). Ronsard fait référence à cet arrière-plan mythologique notamment dans les *Amours* de 1552, en l'évoquant dès le sonnet IV: « Je suis ce Chorébe » [1027]. Il se compare à Ulysse au sonnet XLIV [1028], à Thésée au sonnet CXXXV [1029], se plaçant délibérément et à plusieurs reprises sous l'influence directe d'Homère [1030] :

Les vers d'Homere entreluz d'avanture, Soit par destin, par rencontre, ou par sort,
En ma faveur chantent tous d'un accord La garison du tourment que j'endure.

Cela participe du processus d'héroïsation du sujet lyrique, processus que l'on retrouve bien évidemment dans les *Euvres*, ce en quoi elles ne sont absolument pas spécifiques. Le sujet lyrique à la Renaissance, période d'éveil de la notion de « poète-auteur » et de revendication du sujet, est à la fois lui-même et à la fois un autre, jouant plusieurs rôles parfois dans le même recueil, voire dans le même poème [1031]. Le sujet lyrique devient donc, paradoxalement, l'objet d'une représentation identitaire. Le poète, dont l'existence sociale est alors pertinente, possède une énonciation double, à la fois sujet et objet de son livre, qui, lui-même, devient parfois l'une de ses incarnations. Le *je* lyrique oscille entre un *je* auctorial avoué et un *je* universel abstrait.

Mise en scène à plusieurs voix d'une poétique personnelle, le recours aux *personae* à la Renaissance permet aussi l'auto mythification. En effet, la poétique de la Renaissance se nourrit de fables et de mythes, de « feintes » c'est-à-dire de fictions, comme le *je* auctorial se nourrit de *personae* légendaires en vue d'une mythification personnelle. Labé, comme ses contemporains et confrères, parfois consœurs, a pris conscience de son projet littéraire. Elle a compris par exemple que donner l'illusion de s'effacer derrière une confusion énonciative et un brouillage identitaire peut servir à la fois son projet personnel et son dessein communautaire.

L'*Epistre* (discours **de** l'auteure) et les *Escriz* (discours **sur** l'auteure) participent de

[1026] Nathalie DAUVOIS, *Le Sujet lyrique à la Renaissance, op. cit.,* p. 44.

[1027] RONSARD, *Les Amours (1552), op. cit.,* p. 60.

[1028] *Ibid.,* p. 76.

[1029] *Ibid.,* p. 113.

[1030] *Ibid.*, sonnet XV, p. 65. Les vers cités à la suite de l'appel de note sont extraits quant à eux du sonnet CLXVI, p. 125.

[1031] Je renvoie pour cela de nouveau à la lecture du travail de Nathalie DAUVOIS, *op. cit.,* p. 15.

Copyright ALONSO Béatrice et Université Lumière - Lyon 2 - 2005.Ce document est protégé

cette mise en scène qui correspond sans doute à l'existence d'un cénacle lettré lyonnais ayant servi Labé et dont Labé s'est servi pour la promotion de ses *Euvres* et de son nom.Nous essaierons de démêler les interférences du cénacle lyonnais qui entourent la production, l'impression, la promotion et la diffusion des *Euvres,* en en voyant les principaux acteurs,et nous nous interrogerons sur les explications possibles de cette mythification du nom de Labé et de ses œuvres, gardant toujours en tête le dessein à la fois poétique et politique labéen.

A- Une tradition renaissante

Rigolot affirme que Ronsard voit dans le paratexte « un moyen de se forger une gloire toujours plus grande » [1032] , allant même jusqu'à aménager ses recueils en ce sens, jusqu'à solliciter des *personae* qui servent son dessein, jusqu'à se mettre en scène dans ses écrits. La Renaissance est propice à l'émergence d'une « conscience progressivement plus aiguë de la personnalité littéraire » [1033] , à une promotion de l'autorité de l'auteur sur son texte, à une prise de conscience par les créateurs des enjeux de leur création. Labé veut faire œuvre d'auteur comme avant elle Dante, Pétrarque, Marot, Scève, Ronsard, se mettant eux-mêmes en scène dans leurs œuvres, devenus sujets et objets de leur livre, « matière » parfaite d'un auteur, personnage de ses écrits, pour assurer sa postérité. Dans le désir patent d'ordonner les *Euvres* comme dans la revendication incessante de son nom, ce nom qui devient une justification poétique puissante par son caractère signifiant, Labé se veut dans ses *Euvres* en s'y dissimulant pourtant.

Marot est le premier modèle français pour Labé dans la quête de la postérité littéraire. Comme le fera l'auteure des *Euvres*, Marot trouve des sens à son nom, qu'il met en scène dans ses écrits, jouant de l'onomastique comme il est de coutume alors : entre Clément VII et Virgile (*Maro* était le surnom du poète latin), Clément Marot investit de signification, politique et poétique, ses nom et prénom. Labé va employer dans son *Epistre* de 1555 un vocabulaire très proche de celui qu'utilise Marot dans la préface de l'*Adolescence Clémentine* : « Je ne sçay (mes treschiers Freres) qui m'a plus incité à mettre ces miennes petites jeunesses en lumiere, ou voz continuelles prieres : ou le deplaisire, que j'ay eu d'en ouir crier, et publier par les Rues une grande partie toute incorrecte, et plus au proffit du Libraire qu'à l'honneur de l'Autheur » [1034] . Marot revendique bien ici son statut d'auteur et fait référence à une pratique courante au XVIème siècle, l'édition illégale de textes sans autorisation de leur auteur. Dans le *Privilège* accordé aux *Euvres,* il est dit une chose semblable mais aussi dans l'*Epistre* dont l'influence marotique semble alors pertinente : « Quant à moy tant en escrivant premierement ces jeunesses que en les revoyant depuis (…) depuis que quelcuns de mes amis ont trouvé moyen de me lire sans que j'en susse rien (…) » [1035] , dont on retrouve les échos dans le *Privilège* des *Euvres* :

[1032] François RIGOLOT, *Poésie et Renaissance, op. cit.,* p. 75.

[1033] *Ibid.,* p. 79.

[1034] MAROT, *Œuvres poétiques, l'Adolescence Clémentine,* édition Gérard DEFAUX, Paris, Classiques Garnier, Dunod, 1996, p. 17.

 Copyright ALONSO Béatrice et Université Lumière - Lyon 2 - 2005.Ce document est protégé

« qu'aucuns ses Amis auroient souztraits, et iceus encore non parfaits publiez en divers endroits… » [1036] .

Quand vous lirez, ô Dames Lionnoises Ces miens escrits pleins d'amoureuses noises [1037] ***.***

Labé utilise là une « episserie » [1038] : la rime *lionnoise / noises,* plusieurs fois utilisée dans les *Euvres*, et notamment dans la disposition des titres (principaux ou intermédiaires) était largement pratiquée par la Grande Rhétorique de la fin du XVème siècle, mais plus près des *Euvres,* par Marot et ses disciples. Le lecteur des *Euvres* se voit insidieusement, par ces vers, contraint à faire le lien entre l'auteure et le *je* lyrique qui s'exprime. Dans les *Escriz,* la *Dame(s) lionnoise(s),* c'est Louise Labé, mise en scène sous son propre nom dans une *persona* d'auteure légendaire, et plus particulièrement dans les sonnets III, IV, V, IX, pièces que l'on peut attribuer aux « lyonnais ». Le titre du recueil des *Escriz,* qui présente ce texte comme un second recueil dans le recueil, (à la suite cependant d'un sonnet liminaire qui est, pour ainsi dire, mis à l'écart de l'ensemble), se présente en faisant apparaître une disposition signifiante : ESCRIZ DE divers Poëtes à la Louenge de Louïze Labé Lionnoize.

En observant cette disposition, on constate que le mot *noize* est mis en évidence, en rappel de l'Elégie III, que le groupe central est constitué de *divers Poëtes à la Louenge de Louïze Labé Lion,* comme si, la triple allitération du nom maintenue, la ville de l'auteure surgissait soudain de son nom, et enfin que l'attribution des textes sera floue (*divers Poëtes*), tout comme leur forme (*Escriz*), contrairement à celle qu'ils louent, très visible dans ce titre (*Louïze Labé Lion*). Si on ne lit que les extrémités de ce titre apparaissent d'autres phrases : Escriz de Louenge de Lion / divers Poëtes Louïze Labé. On peut tourner et retourner mille fois les termes, *Louïze Labé* et *Lion* sont les points centraux de toute proposition d'analyse, c'est-à-dire que l'auteure se revendique comme telle et surtout, serait-on tenté de dire, comme lyonnaise. Peu étonnant par conséquent qu'elle suive davantage Sébillet et surtout Aneau, que Du Bellay.Dans ses *Amours* de 1552, Ronsard, revendiquant son statut d'auteur immortel, s'inscrivait déjà dans la topique de mythification personnelle, notamment dans le vœu initial où le poète se met en scène dans une tension entre fausse humilité (*humble present*) et quête de la postérité (*Ronsard, livre immortel*) :

Dans votre temple engravez ces paroles : RONSARD, AFIN QUE LE SIECLE A VENIR DE PERE EN FILS SE PUISSE SOUVENIR D'UNE BEAUTE QUI SAGEMENT AFFOLE DE LA MAIN DEXTRE APPEND A NOTRE AUTEL L'HUMBLE PRESENT DE SON LIVRE IMMORTEL SON CŒUR DE L'AUTRE AUX PIEDS DE CETTE IDOLE. [1039]

[1035] Louise LABÉ, *Œuvres complètes*, *op. cit.,* p. 43.

[1036] *Ibid.,* p. 37.

[1037] ***Ibid., p. 115.***

[1038] Nous empruntons ces expressions à la *Deffense et Illustration* de Du Bellay, qui voit dans l'utilisation des rimes équivoques la résurgence d'un médiévisme qu'il combat de façon forcenée et péremptoire.

en vertu de la loi du droit d'auteur.

Encadrant le sizain des mots *idole* et *Ronsard*, son propre nom d'auteur (premier et dernier mots), le Vendômois se veut le Pétrarque français, le prince des poètes et le poète des princes. Il remet en contexte son œuvre en faisant appel au nom de Du Bellay à plusieurs reprises dans le recueil de 1552, ainsi qu'à celui d'Henri II de France, mais aussi à sa région (forêt de Gastine [1040]), ce qui participe à la mise en scène de son propre nom, récurrente dans l'ensemble de sa production. Ronsard s'adresse à l'ensemble de ses amis poètes, Peletier (sonnet IV – *Amours* 1555 [1041]), ou encore Du Bellay, Baïf, Belleau, Jodelle… et se met en scène par là-même au centre d'un groupe lettré, comme dans le sonnet LXVIII des *Amours* de 1555 [1042] où la *persona* poétique ronsardienne se dissimule derrière une initiale **R** d'une clarté absolue.

Les femmes-muses qu'il choisit de chanter portent elles-aussi des noms signifiants, en vertu du fait que *les noms (ce dit Platon) ont tresgrande vertu* [1043] : Cassandre, Marie, Hélène. Leurs trois noms sont riches de sens et Ronsard ne se prive pas de les développer infiniment entre 1552 et 1578. Cassandre et Hélène permettent l'évocation de Troie (donc d'Homère et de l'*Iliade*) et de toute la mythologie grecque. Marie permet l'anagramme du sonnet VII des *Amours* de 1555 :

Marie, qui voudroit vostre beau nom tourner, Il trouveroit Aimer… [1044]

Ronsard est conscient de l'importance de ses œuvres et de l'assurance de postérité qu'elles lui garantissent, autant, si ce n'est plus, qu'à ses amantes :

Vous vivrez (croyez moy) comme Laure en grandeur, Au moins tant que vivront les plumes et le livre. [1045]

affirme-t-il au sonnet II des *Amours* de 1578 (*Sonnets pour Hélène).* Il garantit l'immortalité à Hélène par ses vers (alors que, dans la mythologie grecque, elle en est frustrée au profit de ses frères Castor et Pollux), et par là même à lui-même.

La grande différence entre Labé et ces deux illustres prédécesseurs, Marot et Ronsard, que nous venons d'observer rapidement, c'est qu'elle est une femme. Elle est une auteure de la Renaissance dans un contexte masculin. Il va donc lui être nécessaire, pour exister en tant qu'auteure et, pour s'assurer mythe et postérité, de faire appel aux hommes, pour justifier son droit à la création poétique, et de prendre posture d'humilité afin de n'être pas trop jugée. Rigolot évoque ainsi la faculté que développent les *Euvres* de « redonner une voix à Laure » [1046] . Contrairement aux autres femmes qui servent de

[1039] ***RONSARD, Les Amours, op. cit., p. 57.***

[1040] *Ibid.,* sonnet CXXXII, p. 111.

[1041] *Ibid.,* p. 158.

[1042] *Ibid.,* p. 184.

[1043] *Ibid.,* p. 291.

[1044] ***Ibid., p. 159.***

[1045] ***Ibid., p. 290.***

en vertu de la loi du droit d'auteur.

muses et d'objets poétiques aux hommes qui écrivent, les *Escriz*, ou du moins leur sonnet liminaire [1047] , affirment Louise Labé dans la droite ligne de Sappho, comme sujet de son œuvre, sujet aux dimensions légendaires :

Louïze, autant en beauté reputee, Trop plus se fait par sa plume estimer. Et de soymesme elle se faisant croire, A ses loueurs est cause de leur gloire. [1048]

Ceux qui ont cru se servir de cette femme (des femmes ?) pour leur propre réputation sont prévenus : leur nom ne restera peut-être dans les annales que pour avoir été un jour associé au sien. De plus, le *soymesme* de l'avant-dernier vers du sonnet (déjà présent au second quatrain) anticipe sur le *BELLE A SOY* du dernier vers du sonnet VI de ces *Escriz,* de Claude de Taillemont :

Les regardans en soymesme transmue. [1049]

Labé se sert apparemment des *Escriz* non seulement comme une justification de sa venue à l'écriture, et alors tout le paratexte peut être considéré sous cet angle, tant le *Privilège* que l'*Epistre,* mais aussi comme une justification de son talent : les devises révèlent des noms déjà célèbres à l'époque, ce qui sert la cause des *Euvres* et de leur auteure. Ainsi, la disproportion mathématique entre une femme seule écrivant l'ensemble des *Euvres,* dans leur diversité, leur abondanceet leur harmonie, et une vingtaine de poètes au service de cette femme, semble vouloir insister sur le fait que ce sont les hommes qui sont à son service, au service de sa *persona* d'auteur mythique, dans une inversion complète des valeurs sociales traditionnelles, mais non des valeurs courtoises :

Et qu'en sa gloire immortelle, On voye esbahie en elle Toute la postérité… [1050]

écrit l'auteur de l'ode XXIV des *Escriz*.

Le détour par les mythes antiques sert aussi le dessein labéen d'autopromotion. L'utilisation problématique que l'auteure des *Euvres* fait des mythes ulysséen et orphique, problématique car ces deux mythes servent normalement la cause masculine au détriment de celle des femmes, objets passifs, joue sur l'horizon d'attente du lectorat renaissant habitué aux chansons de toile et à la poésie courtoise. La dame doit attendre son amant en tissant, à l'image de Pénélope restée dix ans sans nouvelle d'Ulysse en lui demeurant parfaitement fidèle. L'élégie II des *Euvres* semble tisser sur ce mythe un parallèle entre le *je* lyrique et Pénélope :

De toy, Ami, j'aye nouvelle aucune… [1051]

[1046] François RIGOLOT, *Louise Labé ou la Renaissance au féminin, op. cit.,* p. 69 : « contrairement à Laure, Louise pouvait, elle, se dispenser d'un interprète masculin pour chanter ses amours car elle savait écrire et se faire estimer, non plus simplement pour sa beauté mais pour ses dons poétiques ».

[1047] Daniel Martin a relevé l'intérêt fondamental de ce sonnet en en faisant l'analyse dans la perspective de glorification lyonnaise entreprise par le recueil des *Euvres*.

[1048] ***Louise LABÉ, Œuvres complètes, op. cit., p. 141.***

[1049] ***Ibid., p. 149.***

[1050] ***Ibid., p. 181.***

Copyright ALONSO Béatrice et Université Lumière - Lyon 2 - 2005.Ce document est protégé

L'amante est en attente du retour de celui qu'elle aime, sollicitée par d'autres hommes sans jamais leur céder :

Maints grans Signeurs à mon amour prétendent…[1052]

Le thème central de la plainte élégiaque devient l'absence de l'aimé sans lequel le *je* énonciateur ne peut plus vivre :

Ainsi, Ami, ton absence lointeine Depuis deus mois me tient en cette peine, Ne vivant pas mais mourant d'une Amour Lequel m'occit dix mille fois le jour…[1053]

L'agrammaticalité des deux derniers vers concernant le mot *Amour*, utilisé d'abord au féminin puis repris par un pronom au masculin pose la problématique du dessein labéen. En effet, il semble que le but des *Euvres*, au-delà de la quête de la postérité littéraire par une auteure consciente de sa production, soit philosophique et politique. Cette agrammaticalité peut se lire comme un refus d'attribution d'un seul genre au mot *Amour*, qui, pourtant, dans son incarnation mythologique est représenté sous les traits d'un jeune homme ou d'un garçon. Elle semble signifier aussi la quête androgynique d'un être parfait que l'auteure, dans son processus d'autopromotion et de mythification personnelle, se propose d'incarner en partie : elle est une femme qui écrit, incarnant par conséquent des valeurs, des « vertus » proprement masculines aux yeux de la tradition et de la *doxa*. L'utilisation de la mythologie virile participe de ce processus : elle est à la fois Ulysse et Pénélope, Sémiramis, Bradamante, Marphise, Sappho… Elle peut être à la fois au féminin et au masculin, représentante de ce « tout » dont ses *Euvres* semblent être en quête. L'utilisation de la conjonction de coordination est d'ailleurs récurrente chez Labé. Nous en retrouvons des exemples très signifiants dans l'*Epistre Dédicatoire* où reviennent de façon récurrente les conjonctions de coordination (on trouve au moins six *et*, parsemés en des endroits stratégiques de l'*Epistre*, sorte de sutures entre les différentes parties de l'argumentation). Toute la première partie de l'*Epistre* [1054] est bâtie sur la mise en équivalence des hommes et des femmes : des temps nouveaux sont advenus (« Estant le temps venu »), qui vont permettre aux femmes de s'éduquer : puisque l'humain est maintenant au centre des priorités, les femmes le sont aussi et elles interviennent dans le discours coordonnées aux hommes (« les severes loix des **hommes** n'empeschent plus les **femmes** de s'appliquer aus sciences et disciplines » [1055]), puisqu'elles peuvent « en science et vertu passer ou **egaler** les hommes ». Les femmes peuvent enfin sortir du gynécée, participer à la vie de la *polis,* « s'employer à faire entendre au monde » qu'elles sont les indispensables « **compagnes** tant es affaires domestiques que publiques ». Si l'auteure précise que les femmes ne sont « faites pour commander », ce n'est que pour mettre en évidence de façon ironique les « severes loix » de « ceus qui gouvernent et se

[1051] ***Ibid., p. 112.***

[1052] ***Ibid.***

[1053] ***Ibid.***

[1054] Louise LABÉ, *Œuvres complètes, op. cit.,* pp. 41-42.

[1055] *Ibid.,* p. 42, pour toutes les citations de la page.

Copyright ALONSO Béatrice et Université Lumière - Lyon 2 - 2005.Ce document est protégé

font obeïr », par leur tyrannie, leur violence et non leur compétence. Ce qui ressort de cette partie, au-delà du manifeste, c'est-à-dire de l'adresse de l'auteure en direction d'une jeune femme, M.C.D.B.L, et de l'ensemble des « Dames lionnoises » qu'on retrouve en d'autres points du recueil des *Euvres*, c'est la volonté qu'a Labé de se poser en humble – *a priori* – exemple d'une émancipation sociale et littéraire, toute mesure gardée.

La seconde partie de l'*Epistre* est une véritable réflexion d'auteure sur l'acte d'écrire, réflexion quasiproustienne sur la réminiscence et la seconde vie que permet l'écriture, qui réaffirme la nécessaire égalité entre hommes et femmes : du *je* l'on passe au *nous*, un *nous* ambigu dont le genre grammatical ne peut être déterminé car il englobe probablement l'ensemble des personnes qui écrivent, femmes ou hommes. L'auteure utilise la *captatio benevolentiae* traditionnelle dans son projet d'autopromotion. Véritable rhétorique de la personne auctoriale, cette *Epistre* concilie l'expression d'une auteure et celle d'ambitions politiques. Bref, même si « les emplois du pronom sujet sont au demeurant en évolution au cours du XVIème siècle et se rapprochent à la fin du siècle de l'usage moderne » [1056] et bien que « Meigret, dans son *Traité de la grammaire française,* répertorie autant de cas du pronom en français qu'en latin et mentionne au cas sujet *je* et *moi,* et au cas accusatif *me* et *moi* » [1057] , Nathalie Dauvois relève la pauvreté d'utilisation des formes objets du pronom de première personne dans les textes du corpus qui a servi à son étude, presque tous écrits par des hommes, alors que dans les *Euvres*, il y a une forte proportion, on l'a vu, de la forme pronominale objet de première personne et des possessifs qui l'accompagnent généralement. Le *je* lyrique des *Euvres* se veut un tout, sujet et objet du discours, et se donne à lire comme tel. Le caractère faussement problématique de l'utilisation du mythe viril d'Ulysse dans le sonnet I des *Euvres* n'est guère étonnant si l'on garde à l'esprit la démarche égalitaire labéenne. Ulysse peut être utilisé comme *persona* possible du *je* lyrique et doit l'être puisqu'il ne s'agit plus pour les femmes d'être seulement des Pénélope penchées sur leurs quenouilles.

François Rigolot lit dans ce sonnet I une imitation toscane et un renoncement momentané du *je* lyrique à s'exprimer personnellement. Pourtant, le pronom de la première personne apparaît dès le premier quatrain. De plus, si le personnage d'Ulysse est bien une manière de raviver « la tradition classique du voyageur mythique égaré sur les mers » [1058] , nous ne pouvons souscrire à la suite de l'analyse qui ferait de l'Ulysse des *Euvres* un personnage « qui n'affirme d'autre but que de retrouver l'épouse fidèle restée au foyer dans la quiétude de la patrie d'origine » [1059] . Rigolot utilise l'argument de la mise en parallèle du sonnet I et de l'évocation d'Ulysse dans le *Débat*, dans l'argumentaire de Mercure (le personnage homérique est comparé à l'amoureux qui cherche à obtenir les faveurs d'une Dame, et qui obtient, «pour toute remuneracion », « un petit adieu avec quelques souzris qui le fera retourner chez soy plus content,

[1056] Nathalie DAUVOIS, *Le Sujet lyrique à la Renaissance, op. cit.,* p. 88. Dauvois renvoie à F. BRUNOT, pp. 414 et 415.

[1057] *Ibid.* Dauvois renvoie à diverses pages de l'ouvrage de MEIGRET en notes.

[1058] François RIGOLOT, *Louise Labé ou la Renaissance au féminin, op. cit.,* p. 81.

[1059] *Ibid.*

en vertu de la loi du droit d'auteur.

que quand Ulysse vid la fumee de son Itaque » [1060]), car c'est une utilisation ironique du mythe, burlesque, en ce qu'elle rend prosaïque le discours homérique. Dans les sonnets, c'est le caractère épique d'Ulysse qui intéresse l'auteure des *Euvres*. Comme Enée (et Orphée), Ulysse est descendu aux Enfers et en est revenu rajeuni et régénéré, comme s'il avait eu la possibilité de renaître de ses cendres.

Bien je mourrois, plus que vivante, heureuse. [1061]

Le sonnet XIII met au centre même de son dernier vers la locution : *plus que vivante*, signifiant peut-être la foi du sujet lyrique dans la postérité de son chant poétique. Ulysse est celui à qui on offre l'immortalité, immortalité acquise parce qu'Homère l'a chantée, tout comme Ovide chanta Orphée, et Virgile Enée. Cependant, c'est la référence à Ovide qui est la plus limpide dans le sonnet I des *Euvres*, notammentdans le premier tercet, par l'évocation du *scorpio* et de l'amour qui ne trouve remède qu'en lui-même. Le *je* lyrique, dont le genre ne peut être déterminé ici, avoue ne pouvoir trouver remède à son mal que du même animal qui l'a empoisonné, dans la symbolique du *Scorpio*, animal qui se blesse lui-même.

Davantage qu'à une passive Pénélope, c'est à son époux que veut être identifié le *je* lyrique. L'usage de l'italien créé un effet de surprise sur le lecteur, bien que cette langue soit utilisée par d'autres poètes contemporains de Louise Labé, comme Pernette du Guillet dont les *Rymes* comprennent deux épigrammes en italien. Nous pensons, comme Daniel Martin, que ce premier sonnet italien a une « valeur programmatique ». L'association faite alors entre l'usage de l'italien et le personnage d'Ulysse permet à l'auteure d'établir un parallèle entre Pétrarque et Homère, parallèle déjà utilisé dans le *Débat* pour le discours d'Apollon [1062]. « Il y a continuité, en dépit du changement de *langage*, d'Homère à Pétrarque » [1063] ; donc, par suite et déduction logiques, de Pétrarque à Labé. L'auteure se sert du mythe ulysséen pour se présenter comme le prolongement, on l'a dit, d'Homère, de Virgile, d'Ovide. Le terme de *noia* utilisé dans le dernier tercet de ce sonnet I renvoie aux *noises,* mot dont on a relevé l'ambiguïté en ce qu'il renvoie à la terminaison du nom triplement allitéré de l'auteure. L'utilisation en français du mot *Amour* :

Pur, Amour, co i begli occhi tu fatt'hai… [1064]

qui fait référence à la nationalité de Labé, renforce l'idée d'un prolongement littéraire entre Homère, Pétrarque et l'auteure. Il y a continuité entre la Grèce (Ulysse), l'Italie latine d'abord (Ovide et le scorpion) et toscane ensuite (usage de l'italien), et la France de Labé, comme dans le *Débat* où en quelques phrases sont associés, dans la bouche d'Apollon, Orphée, Homère, Sappho, Platon, Pétrarque, Ovide, Virgile [1065]. Par conséquent, ce

[1060] Louise LABÉ, *Œuvres complètes*, *op. cit.,* pp. 94-95.

[1061] Ibid., p. 128.

[1062] Louise LABÉ, *Œuvres complètes*, *op. cit.,* pp. 60-61.

[1063] Daniel MARTIN, *Signe(s) d'Amante, op. cit.,* p. 364.

[1064] Louise LABÉ, Œuvres complètes, op. cit., p. 121.

en vertu de la loi du droit d'auteur.

sonnet I sert directement le processus d'auto mythification voulu par l'auteure, la légende labéenne, tout comme l'entourage paratextuel des *Euvres* et son agencement dans l'économie général du recueil.

B- Des parallélismes

L'*Epistre* à « M.C.D.B.L » place d'emblée le texte des *Euvres* dans son ensemble dans une perspective de glorification du nom de son auteure. En effet, texte liminaire à la production labéenne, il en porte les caractéristiques mais se dégage insidieusement de la topique attendue. Louise Labé a choisi de se présenter au seuil de son ouvrage comme parée de son nom, ce nom tant mis en évidence sur la page de titre du volume des *Euvres*, ce nom qui affiche son origine sociale (attaché au florissant commerce de cordes de son père puis de son mari, sans doute réputé à Lyon dans le monde des artisans-commerçants) ainsi que son origine géographique (*Lionnoize*). Pseudonyme de l'ordre du « déguisement ostentatoire » [1066], le nom sous lequel l'auteure décide de faire publier est révélateur de sa volonté d'afficher une réussite intellectuelle d'autant plus spectaculaire qu'elle touche une personne d'une classe sociale inférieure. Née dans un milieu d'artisans, aisé mais peu cultivé, épouse d'un homme apparemment illettré, « Louise Labé est la seule femme poète et de basse condition qu'ait connu le XVIème siècle français » [1067]. Face à une dédicataire réduite à ses initiales (dont la dernière rappelle une fois encore l'origine géographique commune avec l'auteure), Louise Labé inscrit son nom aux points les plus stratégiques du recueil des *Euvres* dans la page de titre, à la fin de l'*Epistre* (signée de *Votre humble amie, Louïze Labé*) ; dans le titre du *Débat* ; à la fin du cycle des sonnets (qui vient aussi conclure l'ensemble du recueil : *fin des Euvres de Louïze Labé Lionnoize*, et qui nous rappelle par la même occasion que le corpus labéen contient **trois** parties formant un tout) ; dans le titre du poème liminaire de la collection d'hommages, le titre même de ces *Escriz* (*de divers poëtes à la louange de Louïze Labé Lionnoize*) puis décliné dans divers textes de ce dernier ensemble, y compris sous forme d'initiales ou d'anagrammes ; enfin dans le *Privilège* adjoint aux *Euvres*.

Le titre de cette *Epistre* renvoie à une pratique relativement courante de dissimulation énigmatique d'un nom derrière une série d'initiales. Cette pratique, ainsi que celle des devises « nominales », encore plus courante, mérite attention. On en trouve régulièrement des exemples dans les textes publiés en France et notamment à Lyon : dès 1545, les épitaphes adjointes aux *Rymes* de Pernette Du Guillet, composées par M. SC. et D.V.Z (Maurice Scève et De Vauzelles) en sont un, mais aussi le *Sonet d'une noble et excellente Dame Lyonnoise* signé P.B.M., attribué à Philibert de Bugnyon, avocat, publié sans date précise mais dont les *Erotasmes de Phidie et Gelasine* paraissent en 1557 chez Temporal, à Lyon. Enfin, paraît en 1596 un texte relativement énigmatique, signé LE DELPHYEN (A.M.), intitulé *Deffense en faveur des dames de Lyon, avec un bref discours*

[1065] *Ibid.,* p. 77.

[1066] Evelyne BERRIOT-SALVADORE, « Les femmes et les pratiques de l'écriture de Christine de Pizan à Marie de Gournay » in *Réforme, Humanisme, Renaissance 16,* 1983, pp. 59-60.

[1067] Natalie Zémon DAVIS, *Cultures du peuple, op. cit.,* p. 123.

Copyright ALONSO Béatrice et Université Lumière - Lyon 2 - 2005.Ce document est protégé

de l'excellence et beauté de la femme, publié à Lyon chez Pierre Michel, et qui se clôt sur deux sonnets, l'un *Au seigneur A.F., malcontent de sa maistresse,* l'autre A.M.D.L.G.S.D.M.L.D.D. (on voit l'ampleur du travail de déchiffrement qui reste à faire).

L'utilisation par Louise Labé d'initiales pour désigner sa dédicataire est problématique : si cette *Epistre* doit permettre à Labé d'éviter de se montrer « en publiq » seule, et d'acquérir par l'intermédiaire de cette jeune fille lettrée, de bonne réputation, d'un rang social nettement plus élevé que l'auteure, admirée à Lyon (Taillemont l'a célébrée dans un poème figurant dans son recueil *La Tricarite*, publié en 1556 [1068]), pourquoi la dissimuler ? Si elle l'a « choisie » pour lui « servir de guide », comme elle le dit à la fin de son *Epistre*, pourquoi cache-t-elle son nom derrière des initiales alors qu'elle-même ne cesse de s'afficher en tant qu'auteure ? C'est une manière pour Louise Labé d'afficher habilement sa propre gloire, celle d'une femme sans doute de condition sociale inférieure mais qui s'est rendue supérieure (« en tel degré ») en mettant « ses concepcions par escrit, le faire songneusement et non dédaigner la gloire » [1069] . La pratique littéraire sert de promotion sociale et d'une remise en cause des hiérarchies figées : elle est en cela particulièrement subversive. Si l'on observe plus attentivement encore cette *Epistre* on constate qu'elle est organisée en **trois** parties distinctes. L'auteure utilise **trois** pronoms majoritaires, *je, vous*, et leur association *nous*. Cependant, si Clémence de Bourges est censée servir de guide, c'est Labé se considère comme l'égale de la jeune noble (« Pource nous faut il animer l'une l'autre à si louable entreprise »), voire lui donne des conseils (« ne devez esloigner ni espargner votre esprit… »), puis se prétend son mentor en littérature (« pour aquerir cet honneur que les lettres et sciences ont acoutumé porter aus personnes qui les suyvent »). S'agit-il pour Labé de se trouver une caution sociale ou bien de donner à la publication de ses *Euvres* un caractère d'exemplarité tout en affectant subtilement l'humilité attendue de tout discours préfaciel ? Comme cela est convenu, Labé dénigre son ouvrage, en se servant notamment pour cela du lexique architectural : « ce mien euvre rude et mal bati » [1070] . On constate rapidement qu'au-delà de la dépréciation convenue, Labé revendique sa propriété par l'intermédiaire du déterminant possessif. De plus, l'ensemble des *Euvres* vient contredire cette affirmation. Tout le discours de l'*Epistre* paraît dès lors biaisé et stratégique : elle parle de la « honte » qui pourrait provenir de cette publication, et pourtant a demandé en son nom un privilège au roi. Elle affirme que ce sont ses amis qui l'ont poussée à cette publication et qu'elle les a menacés « de leur faire boire la moitié de la honte qui en proviendroit », et rappelle qu'on croit aisément « ceus qui nous louent » : l'écho avec les *Escriz,* et notamment leur poème liminaire, est limpide. Enfin, ne doit-on lire dans les derniers mots de la dédicace une pointe ironique, lorsque l'auteure renvoie sa dédicataire à son statut : « vous inciter et faire venir envie en voyant ce mien euvre rude et mal bati, d'en mettre en lumiere un autre qui soit mieus limé et de meilleure grace ». Elle semble ainsi dire à la jeune Clémence qu'il s'agit maintenant de faire mieux que ses *Euvres,* si cela est possible.

[1068] Claude de TAILLEMONT, *La Tricarite,* Lyon, Jean Temporal, 1556, édition G.A PÉROUSE, Genève, Droz,1989, p. 214.

[1069] Louise LABÉ, *Œuvres complètes, op. cit.,* p. 41 (NB : pp.41 à 43 pour l'ensemble des citations tirées de l'*Epistre*).

[1070] *Ibid.,* p. 43.

 Copyright ALONSO Béatrice et Université Lumière - Lyon 2 - 2005.Ce document est protégé

A l'*Epistre,* texte de promotion de l'auteure des *Euvres* par elle-même,correspondent les *Escriz* qui utilisent le même principe d'initiales, en dédicace ou en signature, et dont les thématiques sont en écho constant avec l'ensemble de la production labéenne. Si l'*Epistre* sert à la fois de discours préfaciel (dont on a vu la portée stratégique) et de manifeste à la fois politique et poétique (puisque Louise Labé semble y définir son approche de l'écriture [1071]), les *Escriz* ont eux-aussi un double rôle, tout aussi ambigu. Caution littéraire de la publication, ensemble de textes aux divers auteurs, cet hommage s'inscrit dans une stratégie globale des *Euvres*. Ils ont une fonction d'échos mais aussi de promotion de l'auteure. A un discours **de** l'auteure sur son texte et sur elle-même, correspond un discours **sur** l'auteure (davantage que sur ses *Euvres*) par d'autres poètes. Sont-ils tous des hommes ? Nous pouvons le supposer. Cela participe d'un écho à l'*Epistre* autour de l'émulation possible entre sexes permise par l'accès des femmes au savoir (« les hommes mettront plus de peine et d'estude aus sciences vertueuses »). S'ils semblent être forcés à la pluralité face à l'unicité de Labé, et tenus à la gageure de répondre au présupposé de la perfection des *Euvres* par un ensemble hétérogène de textes poétiques de louange et de mythification, ils ne sont pas tous voués à l'anonymat. Même si les noms disparaissent (dans une large stratégie d'exclusion des noms qui ne sont pas celui de *Louïze Labé Lionnoize*), cela se fait au profit de devises qui révèlent, paradoxalement, des identités souvent prestigieuses (notamment celle de Scève). La pratique des devises est courante à la Renaissance : elles recèlent parfois des anagrammes qui renseignent sur le nom de l'auteur-e-. C'est le cas par exemple de celle qui figure en seconde signature du *Sonet d'une noble et excellente Dame Lyonnoise* qu'on peut attribuer à Philibert de Bugnyon : « Il y gipt un bonheur ». Cette particularité n'existe pas dans les *Escriz,* mais l'utilisation d'initiales ou de devises est problématique : si l'on veut afficher l'ampleur d'une caution littéraire fait de noms prestigieux, pourquoi dissimuler les auteurs qui ont participé à l'hommage derrière des initiales ou des devises ?Pourquoi dissimuler la présence de Maurice Scève, de Claude de Taillemont, d'Antoine Fumée, de Magny ? Louise Labé y gagne la promotion de son nom, et de son nom seul. Le sonnet III, celui attribué à Maurice Scève, est révélateur : non seulement le texte est présenté comme un remerciement (« en grace de ») du plus connu des poètes lyonnais, mais encore c'est un sonnet, genre peu pratiqué par Scève et beaucoup par Labé (elle vient même de montrer sa virtuose maîtrise de la forme en vingt-quatre pièces) qui se clôt sur le nom de celle qu'il célèbrait dès le titre.

C'est le nom de l'auteure des *Euvres* qui demeure à l'esprit,revenu de façon systématique et insistante dans les titres ou dans le corps des textes. Le résultat de cette insistance du « L.L.L », mise en parallèle avec la discrétion des textes à devises ou anonymes, vide paradoxalement de son sens le nom de l'auteure, qui devient un nom légendaire, certes, mais par conséquent quasiment sans référence identitaire réelle. A force de répéter ce nom, il finit par ne plus désigner qu'un personnage de « fable » et non une personne réelle. Nous devons maintenant nous poser la question du mythe labéen d'une autre manière : auto-promotion d'une auteure, ou promotion d'une femme auteure

[1071] *Ibid.,* p. 42. Nous pensons notamment au passage, des lignes 47 à 73, où l'auteure explique le « contentement » qui provient de l'écriture. Le champ lexical est révélateur : « estude, imaginacion, mettons par escrit nos concepcions, escrits, escrivions, intelligence des sciences, secondes concepcions, escrire, escrits, escrirez… ».

en vertu de la loi du droit d'auteur.

par un cénacle d'hommes qui ont tout intérêt à son succès ?

L'ensemble des *Escriz* est composé du même nombre de pièces que le *canzoniere* labéen mais ne procède pas de la même homogénéité de formes. Plusieurs langues sont utilisées dans les *Escriz* : le grec, le latin, puis les langues française et italienne (le français domine largement). Deux textes semblent être quelque peu à l'écart de l'ensemble : le sonnet liminaire (sorte d'introduction et de remerciement à la contribution qui suit, texte contradictoire qui fait de Louise Labé la cause de la gloire de ses thuriféraires alors que c'est elle qui devrait avoir besoin de leur caution pour sa propre gloire) et l'ode XXIV, très longue conclusion globale à l'ensemble du volume des *Euvres,* sorte d' « apothéose de Louise Labé. La poétesse lyonnaise est littéralement élevée au rang de déesse » [1072] *.*

Si les mythes virils, antiques ou chevaleresques, utilisés dans le discours lyrique, notamment, ont servi le dessein de dissolution et de reconstruction identitaire de la *persona* d'auteure légendaire, les *Escriz* comme l'*Epistre* vont participer de la promotion de Labé. Vingt-quatre textes viennent à la fin des *Euvres* chanter les louanges d'une auteure qui a déjà dès lors démontré sa virtuosité, et surenchérissent sur la confusion entre les diverses *personae* représentatives de l'auteure en participant à la construction légendaire.

Nous allons émettre plusieurs hypothèses sur les *Escriz,* notamment sur le texte liminaire. Nous ne savons pour l'instant qui a été à l'initiative de cet ensemble et de son ajout aux *Euvres* (en effet, apparaissent ici et là des signes troublants d'un ou plusieurs poètes qui semblent avoir joué un rôle non encore défini dans ces *Escriz,* nous y reviendrons). Il est possible d'imaginer que Labé en soit l'instigatrice et l'origine, puisqu'elle en est le sujet principal et qu'elle montre dans son discours (notamment celui de l'*Epistre*) sa volonté d'être une auteure à part entière. Si Labé est au principe de leur production, les *Escriz* iraient alors dans le sens d'une auto-promotion consciente de l'auteure. Il serait peut-être judicieux d'écarter Tournes en tant qu'auteur du texte liminaire comme en tant qu'instigateur des *Escriz* : le *Privilège* adjoint au volume ne précise aucun imprimeur ou libraire particulier sinon celui que décidera de choisir librement Labé, et on a vu à quel point cette situation est exemplaire dans les années 1550. Il serait alors étrange d'imaginer que l'imprimeur soit l'auteur d'un des textes les plus importants des *Escriz,* sauf si on imagine que ces textes sont un ajout tardif au recueil. Cela ne nous semble pas cohérent puisque le *Privilège* et surtout l'*Epistre* présentent ces textes comme partie intégrante du recueil (en évoquant les « amis » [1073] , à deux reprises, qui auraient participé indirectement à l'entreprise des *Euvres*). Si elle choisit de faire imprimer ses *Euvres* chez Jean de Tournes, ce n'est cependant pas un hasard à nos yeux. Labé choisit un artisan humaniste qui se fait remarquer dans l'ensemble des imprimeurs lyonnais par sa propension à imprimer des œuvres de femmes ou des œuvres autour de la question des femmes et de leurs droits. Les presses de Tournes comptent dans leur rang dans les

[1072] Daniel MARTIN, *Signe(s) d'Amante, op. cit.,* p. 394.

[1073] Louise LABÉ, *Œuvres complètes, op. cit.,* p. 37 pour le *Privilège* : « qu'aucuns ses Amis auroient souztraits… » ; p. 43 pour l'*Epistre* : « Mais depuis que quelcuns de mes amis ont trouvé moyen de les lire… ».

en vertu de la loi du droit d'auteur.

années 1530-1540 tout ce que Lyon a d'humanistes, comme Antoine Du Moulin, traducteur pour l'imprimeur de nombre de textes antiques, qui fréquente, chez Tournes, Etienne Dolet, traducteur de Cicéron (*Les Epistres familieres de Marc Tulle Cicero, père de l'éloquence latine, traduites par E. Dolet,* publiées chez Tournes en 1549 et sans doute revues par l'imprimeur et Du Moulin [1074]). Antoine Du Moulin joue un rôle important dans l'imprimerie de Jean de Tournes. Chez Tournes, Du Moulin, qui décède en 1551, croise peut-être Marot, Mellin de Saint-Gelais, Héroët, Pontus de Tyard, Peletier du Mans, et même peut-être Magny, personnages qui ont tous un lien plus ou moins proche, avec l'édition des *Euvres* de Louise Labé, et en général avec la question de la « *Querelle des femmes* » et des productions littéraires dues à des femmes. Nous en tenons pour preuve le texte de la *Louenge des femmes,* publié en 1551 précisément. L'ensemble des textes qui le constituent a longtemps été attribué à François Rabelais, puisque le titre complet de ce recueil sans doute collectif fait référence à *Pantagruel.* Une autre notice de la BNF pour le même ouvrage l'attribue à Thomas Sébillet. Cependant, nous avons montré que l'anagramme contenu dans la signature de L'*Epistre de Messire André Misogyne,* semble révéler la possible participation de Magny. Plus loin, la XXVIIème pièces des *Epigrammes touchant tous les mœurs et conditions & natures des femmes* :

En mariage, y ha deux iours plaisans : Les autres tous, sont pleins de fascherie, Voire, & tant fascheux, & despaisans Qu'en y pensant, n'est possible qu'on rie. L'un est, le iour premier qu'on se marie : Car le Mary, aux festins de la noce, Et aux traits d'amoureuse negoce La nuict premiere, ha son saoul de plaisir : Le iour qu'on met la femme dans la fosse Est le second, mais de premier desir. [1075]

semble pouvoir être attribuée à Mellin de Saint-Gelais par la proximité existant entre ce texte et l'un de ses *Quatrains* :

Toute femme est importune et nuisante, Et seulement en deux temps est plaisante : Le premier est de ses noces la nuict, Et le second quand on l'ensevelit. [1076]

D'autres textes parus en France, à Lyon, voire chez Tournes plus particulièrement, participent de ce débat autour des femmes. On trouve comme textes précédant les *Euvres* : *La Louenge de mariage et recueil des hystoires des bonnes, vertueuses et illustres femmes,* attribuée à Lesnauderie, datant de 1523, qui présente une *Epitaphe* de *Semiramis, royne* [1077] *,* et le *Singulier et proufitable exemple pour toutes femmes mariees qui veullent faire leur devoir en mariage envers dieu et leurs marys et avoir Louenge du monde,* attribué à Pétrarque, vers 1500.

La publication des *Rymes* de Du Guillet entre dans une logique éditoriale des presses

[1074] Alfred CARTIER, *Bibliographie des éditions de Tournes, op. cit.,* p. 273.

[1075] ***La Louenge des femmes, op. cit., p. 45.***

[1076] ***Mellin de SAINT-GELAIS, Œuvres complètes, tome II, édition revue et annotée par Prosper BLANCHEMAIN, Nendeln, Kraus reprint, 1970, p. 8.***

[1077] P. de LESNAUDERIE, *La Louenge de mariage et recueil des hystoires des bonnes, vertueuses et illustres femmes,* Paris, Regnault, 1523.

Copyright ALONSO Béatrice et Université Lumière - Lyon 2 - 2005.Ce document est protégé

de Tournes où les femmes, la question de leur éducation notamment, sont à l'honneur. Dès 1543, les presses de Tournes impriment l'*Institution de la femme chrétienne* de Vivès, puis une traduction de *La vraye tranquilité de l'esprit* d'Isabelle Sforce en 1546, texte que l'on attribue aujourd'hui à Ortensio Lando [1078] . On trouve aussi un ouvrage de Du Clerc intitulé *Colloque du vray pudic et sincere amour, concilié entre deux amans,* en 1544 [1079] (première édition Paris, Galliot du Pré, 1540). En 1545 paraît le *Panegyric des Damoyselles de Paris sur les Neuf Muses* [1080] d'Antoine Du Moulin.Sont imprimées en 1547 les *Marguerites de la Marguerite des Princesses, la tres illustre Royne de Navarre.* D'autres textes, publiés chez Tournes, nous semblent probants de cette propension féministe d'un certain cénacle lyonnais : les *Opuscules d'Amour* (Héroët, La Borderie…) sont publiés en 1547 ; les *Erreurs Amoureuses* de Pontus de Tyard sont publiées en 1549. D'autres ouvrages, qui gravitent autour de la publication des *Euvres,* sortent des presses de Tournes, et notamment *Les Illustrations de Gaule et Singularitez de Troyes* de Jean Lemaire de Belges, « restituées » par Du Moulin, qui développent une perception mythique de la ville de Lyon, ou le *Philosophe de Court* de Philibert de Vienne [1081] , premier texte à évoquer, en 1547, l'existence de Louise Labé. Enfin, texte d'importance, *De l'Amour* de Leon Hebrieu est publié en 1550, traduit par Pontus de Tyard [1082] . Il y a donc sans doute un lien entre l'auteure et son imprimeur qu'elle semble avoir choisi peut-être pour toutes ces raisons. Pourrait-on aller plus loin et en ce cas, dans quelle direction ?

Les *Escriz*, bien qu'anonymes, nous laissent découvrir assez aisément qui se cache derrière des devises limpides aux yeux des lecteurs érudits de la Renaissance. Les attributions les plus certaines sont : NON SI NON LA, Maurice Scève ; P.D.T, Pontus de Tyard ; DEVOIR DE VOIR, Claude de Taillemont ; D'IMMORTEL ZELE, Jean ou Mathieu de Vauzelles (notons que ce dernier a le titre de docteur es droits et qu'il est « advocat du Roy au parlement des Dombes » [1083] et pourrait alors avoir aidé Labé à construire son *Débat* à la rhétorique judiciaire redoutable) ; A.F.R, Antoine Fumée (Rochois ou Rapporteur, à qui fait référence le texte XIX pour l'attribution de l'ode latine et qui signe de ses initiales le sonnet XXII) ; D.M, Olivier de Magny ; Jean Antoine de Baïf (le texte XVII des *Escriz* est repris dans *Les Amours de Francine*, mais connaît-il Labé ou sa participation n'est-elle finalement qu'anecdotique ?) [1084] . Tous ces auteurs gravitent dans l'entourage de Labé. Il manque cependant Antoine Du Moulin et Peletier du Mans dans

[1078] William KEMP, « Bibliographie des imprimés féminins (1488-1549) », *art. cit.*

[1079] Alfred CARTIER, *Bibliographie des éditions de Tournes, op. cit.,* p. 175.

[1080] *Ibid.,* p. 198.

[1081] *Ibid.,* p. 241 pour *Le Philosophe de Court* ; p. 280 pour les *Illustrations.*

[1082] *Ibid.,* p. 312.

[1083] *Ibid.,* p. 303.

[1084] Louise LABÉ, *Œuvres complètes, op. cit.,* p. 166.

 Copyright ALONSO Béatrice et Université Lumière - Lyon 2 - 2005.Ce document est protégé

cette liste, car aucune devise ne les identifie vraiment mais nous pouvons considérer que le nombre de travaux faits par Du Moulin (en tant que traducteur ou éditeur) et le rôle de correcteur des impressions tenu par Peletier chez Tournes, en font de potentiels participants à l'hommage des *Escriz,* si l'hommage a été concerté avant 1551. Autre hypothèse possible, Louise Labé y a introduit des textes d'auteurs qu'elle avait à cœur de faire figurer dans cet hommage en son nom, même si ceux-ci étaient déjà morts. L'attribution des textes sans devise ou initiale reste cependant très hypothétique.

Si on ne peut savoir s'il a existé une forme de collaboration de ces auteurs entre eux et avec les auteur-e-s des éditions Tournes, dans une sorte de travail d'atelier, on peut se fonder sur la raison de la présence de cet ensemble dans l'économie des *Euvres* pour trouver quelques explications. Comme l'*Epistre* à laquelle ils correspondent suivant le principe de symétrie qui régit le recueil, les *Escriz* participent de la construction par l'auteure de son mythe personnel. Le lexique de la louange revient dans les deux pièces, notamment dans le sonnet liminaire des *Escriz,* où l'on trouve les mots « los », « louant », « loueurs ». Le même vocabulaire est utilisé à plusieurs reprises ensuite, dans l'épigramme XIII et l'ode XXIV notamment. L'hommage rendu à Labé est unanime et universel : « les textes grecs, latins, italiens, marquent sa place dans la chaîne poétique qui s'enracine dans l'Antiquité prestigieuse et qui passe par l'Italie pétrarquiste » [1085]. Les premiers textes – odes grecque puis latine – sont placés en tête de l'ensemble pour réaffirmer les origines prestigieuses de l'auteure, sous influence gréco-latine. Les échos avec la première élégie et le sonnet I sont évidents, par l'intermédiaire des références à *l'Amour Lesbienne* [1086] et à *Ulysse* [1087]. Les trois textes en italien, au centre exact de l'ensemble, nous rappellent quant à eux l'influence pétrarquiste des *Euvres*. Enfin, les Lyonnais occupent eux-aussi une place de choix : le sonnet III est celui de Scève, le quatrième celui de Pontus de Tyard, les sixième, septième et huitième sont de Claude de Taillemont, le neuvième est celui d'un Vauzelles. Rigolot l'a relevé :« Tout se passe comme si Louise avait soigneusement placé en tête de son album les pièces dues à des personnages notables » [1088], des lyonnais, comme l'est la dédicataire des *Euvres*, Clémence de Bourges, désignée elle-aussi selon ses initiales. De plus, tous ces textes sont en français et tous sont des sonnets. Ils sont enchâssés dans les textes de langues étrangères (mais prestigieuses : grec, latin, italien). Il y a sept textes dans ce corpus « lyonnais » : **3**+1+**3**. Le texte au centre est le sonnet VI, attribué à Taillemont par l'utilisation de la devise DEVOIR DE VOIR. L'attribution du sonnet V est problématique : pas d'initiales ni de devise pour l'identifier. Ce texte est intitulé *A D. Louïze Labé, sur son portrait.* Le dernier tercet de ce sonnet nous semble tout particulièrement intéressant :

Et l'accollant, d'un long baiser me baise ? L'ame me part, et, mourant en cet aise,
Je la reprens ja fuiant en sa bouche. [1089]

[1085] Daniel MARTIN, *Signe(s) d'Amante, op. cit.,* p.392.

[1086] Louise LABÉ, *Œuvres complètes, op. cit.,* p. 107.

[1087] *Ibid.,* p. 121.

[1088] Gabriel André PÉROUSE, « Louise Labé, Claude de Taillemont et le monde poétique de Jeanne Flore », *op. cit.,* p. 35.

en vertu de la loi du droit d'auteur.

Les échos avec les vers labéens sont ici nombreux : ce sonnet répond au sonnet XIII, sonnet de l'accolade. Les tercets correspondent en effet :

Si de mes bras le tenant accolé, Comme du Lierre est l'arbre encercelé, La mort venoit, de mon aise envieuse : Lors que souef plus il me baiseroit, Et mon esprit sur ses levres fuiroit…[1090]

Le sonnet XIII des *Sonnets* labéens est repris dans ce cinquième sonnet des *Escriz* par l'intermédiaire du lexique androgynique de l'accolade : *accollant*/*accolé* ; *aise*/*aise* ; *fuiant*/*fuiroit* ; *mourant*/*mort*… On pense au *Sonnet du Nombril* du Ronsard des *Amours* de 1552, mais aussi à un texte presque contemporain de celui de Louise Labé, le dernier des *Cinq Blasons des cinq contentemens en Amour* :

Embrassement ou heureuse accollée D'une moytié à sa moytié collée…[1091]

Les parallèles thématiques et lexicaux entre les deux textes semblent probants d'une permanence du *topos* platonicien à la Renaissance. Dans le *Banquet,* la description des androgynes par Aristophane devient la métaphore de l'amour fusionnel. A cela s'ajoutent des mises en parallèles du type *ame*/*esprit*. Le sonnet V des *Escriz* nous rappelle aussi le sonnet XVIII de Labé :

Baise m'encor, rebaise moy et baise… [1092]

Le *long baiser* de *Louïze,* qui *baise* la *persona* lyrique dans le texte anonyme des *Escriz,* joue, une fois encore, et comme dans le sonnet XVIII labéen, sur la paronymie du nom de l'auteure avec les lèvres des *basia* latins. François Rigolot attribue le sonnet V à « Pierre Woéiriot, auteur du fameux portrait de Louise Labé » [1093] . Nous n'en sommes pas convaincue. Nous devons éliminer cette attribution sans doute erronée : le graveur ne possède pas les qualités suffisantes sans doute pour écrire ce sonnet, comme le dit Marie Madeleine Fontaine [1094] . La proximité du sonnet IV, attribué cette fois de manière plus sûre à Pontus de Tyard (signé P.D.T – on retrouve ce texte dans les *Erreurs Amoureuses* de 1555, publiées chez Tournes, avec de légères variantes –) est problématique. En effet, le sonnet IV est intitulé : *En contemplacion de D. Louïze Labé*, ce qui nous semble renvoyer au titre du suivant : *A D. Louïze Labé, sur son portrait.* Les deux titres semblent les reflets en chiasme l'un de l'autre, la locution *D. Louïze Labé* se trouvant d'abord à la fin du titre du premier sonnet puis au début du titre du second. De plus, les termes *contemplacion* et *portrait* appartiennent tous deux au lexique de la vue. D'autres échos apparaissent entre ces deux textes dans le corps même du discours poétique : les deux textes évoquent la *Grece* (vers 6 du sonnet IV et vers 1 du sonnet V) et la *beauté divine*

[1089] ***Louise LABÉ, Œuvres complètes, op. cit., p. 147.***

[1090] ***Ibid., p. 128.***

[1091] ***MACLOU DE LA HAYES, Œuvres, Paris, Groulleau, 1553.***

[1092] ***Louise LABÉ, Œuvres complètes, op. cit., p. 131.***

[1093] *Ibid.,* p. 147. François Rigolot nous apporte cette précision en note.

[1094] Marie Madeleine FONTAINE, *Louise Labé et son entourage,* communication de la journée d'étude pour l'agrégation, *op. cit*.

en vertu de la loi du droit d'auteur.

de *Louïze Labé* (vers 7 du sonnet V et vers 3,4 du sonnet IV). Que peut-on en conclure ? Sont-ils du même auteur, et en ce cas le fait de P.D.T ? Sont-ils placés ainsi dans l'économie des *Escriz* pour faire sens ? Peut-on attribuer le texte à Taillemont (ce qui semble étonnant puisqu'il prend la peine de signer au moins deux de ses textes de sa devise), considérant que le sonnet V est collé au suivant, et sur la même page, dans l'édition de 1556, alors que les espaces sont plus larges entre les autres pièces ? En ce cas, le titre *A D. Louïze Labé, sur son portrait,* concernerait à la fois les sonnets V et VI. La devise DEVOIR DE VOIR apparaît à la fin du sonnet VI et du sonnet VII, non du VIIIème, donc peut-être non plus du Vème, dans une construction parfaitement symétrique, en miroir :

V = non-signé

VI = signé DEVOIR DE VOIR

VII = signé DEVOIR DE VOIR

VIII = non-signé

Les référents sémantiques ne manquent pas non plus entre les deux textes (V et VI): le champ lexical du visuel et de l'image, les intertextes mythologiques, le portrait en détail du visage (au point que le sonnet V semble un second commentaire du portrait de Labé). Tout est fait pour orienter le lecteur dans son appréhension de la globalité des *Euvres.* Quelle en est la raison ?

C- A soy, la soie

Il y a de toute évidence une spécificité lyonnaise qui nous est rappelée ici dans la mise en scène de cette Louise Labé « mythique, qui prend place auprès des personnages de la Fable, comme Vénus, comme Sappho » [1095] , mais une Sappho lyonnaise, dans une ville aux dimensions mythiques déjà soulignées. Le *Belle à soy* du sonnet des *Escriz,* anagrammeattribué à Taillemont [1096] , n'est-il pas un référent à la Capitale des soyeux et de l'art du tissage comme artisanat du texte ? En effet, il est presque systématique de trouver le nom de l'auteure complété de sa ville d'origine, insistance due au nombre de pièces, exceptionnel pour la Renaissance. L'identification de l'auteure à sa ville est complète et il est d'ailleurs étonnant qu'une université lyonnaise ne porte pas encore son nom. Labé est dite lyonnaise dès la page de titre, puis le terme revient dans les initiales de la dédicataire des *Euvres* [1097] , ce qui semble signifier que le choix de Labé s'est porté sur une personne qui puisse représenter sa ville, une lyonnaise. La dernière pièce des *Elégies* est bâtie en écho avec le dernier des *Sonnets*, qui précède la mention du nom de l'auteure (« Louïse Labé Lionnoize ») en clôture des *Euvres* et contient à la fois un rappel du *Dames* du premier vers de la dernière élégie et un vers significatif :

Las que mon nom n'en soit par vous blamé… [1098]

[1095] Daniel MARTIN, *Signe(s) d'Amante, op. cit.,* p. 405.

[1096] Louise LABÉ, *Œuvres complètes*, *op. cit.,* p. 149.

[1097] *Ibid.,* p. 41.

Copyright ALONSO Béatrice et Université Lumière - Lyon 2 - 2005.Ce document est protégé

Mon nom est-il celui qui va suivre ? Le lecteur est poussé à le croire, donc à adhérer à la construction d'un *je* d'auteure mythique confondu avec une *persona* lyrique d'amante. La légende est en marche. L'évocation du *blame* possible est en parallèle avec la fausse modestie de l'*Epistre* puisqu'il suffit de tourner une page du volume de 1555 (et de 1556) pour tomber sur le sonnet liminaire des *Escriz,* qui contient trois occurrences du lexique de la louange en quatorze vers, sonnet de glorification d'une auteure de dimension légendaire [1099] . Le titre complet de ces *Escriz* [1100] mérite un nouveau commentaire. D'une part, l'appartenance de l'auteure à sa ville nous est de nouveau rappelée ; d'autre part, son nom se retrouve encadré entre son prénom, prénom qu'utilisait le sonnet liminaire de ces *Escriz*, et le nom de sa ville [1101] . Le sonnet III des *Escriz,* attribué clairement, par sa devise, à un lyonnais célèbre, en l'occurrence Maurice Scève, nous rappelle, dès le premier texte français de l'hommage, que Labé est « Lionnoize » [1102] . Le premier sonnet italien, dixième pièce de l'ensemble, évoque le Rhône et la Saône, comme pour nous rappeler l'origine mythique de la ville et de sa première poète (c'est du moins alors la dimension que prend l'auteure des *Euvres* dans la légende) :

Qui dove in braccio al Rodano si vede Girne la Sona queta, si ch'à pena… [1103]

« La réalité lyonnaise est gagnée par l'imagerie mythologique : pour les lyonnais de passage, Lyon est bien une ville mythique, un lieu suffisamment étranger pour que l'imagination s'en empare et en fasse le lieu d'accès au monde de la Fable » nous explique Daniel Martin [1104] . En effet, les « lyonnais de passage » qui écrivent les pièces des *Escriz* qui suivent les textes italiens, insistent à de nombreuses reprises sur le lien de l'auteure qu'ils louent à sa ville. La pièce XIV (Epître attribuée à Magny) évoque le « Rone » et la « Sone » [1105] aux vers 63 et 64, tout comme la pièce XIX (Ode attribuée au même) évoque la colline de « Forviere » [1106] . Enfin la dernière pièce nous rappelle une dernière fois, si nécessaire, qu'il s'agit de faire l'éloge de « Dame Louïze Labé, Lionnoize » [1107] en écho avec le titre global du volume que le lecteur de 1555 tient entre

1098 Ibid., p. 134.

1099 *Ibid.,* p. 141.

1100 *Ibid.*, p. 142, dans la reproduction qu'en fait Rigolot dans son édition des *Euvres.* Voir la disposition de l'édition de 1556 déjà reproduite p. 387.

1101 *Ibid.,* p. 142.

1102 *Ibid.,* p. 145.

1103 Ibid., p.154. La traduction est assurée par François RIGOLOT : En ces lieux où l'on voit tranquillement la Saône Se laisser entraîner entre les bras du Rhône…

1104 Daniel MARTIN, *Signe(s) d'Amante, op. cit.,* p. 423.

1105 Louise LABÉ, *Œuvres complètes*, *op. cit.,* p. 162.

1106 *Ibid.,* p. 169.

 Copyright ALONSO Béatrice et Université Lumière - Lyon 2 - 2005.Ce document est protégé

les mains. Aux vers 156 et 157, l'auteur anonyme de cette ode rappelle les caractéristiques topographiques de la ville de Louise Labé :

Un peu plus haut que la plaine, Ou le Rone impetueus Embrasse la Sone humeine De ses grans bras tortueus… [1108]

L'enlacement fluvial mime l'enlacement du sonnet XIII de Labé qui évoquait déjà l'élément liquide :

Si m'acollant me disoit, chere Amie, Contentons nous l'un l'autre, s'asseurant Que ja tempeste, Euripe, ne Courant Ne nous pourra desjoindre en notre vie… [1109]

L'insistance sur le pronom *nous* est significative dans ce quatrain : il s'agit du point central, de la charnière des *Sonnets*, lieu de réunion, d'union, de jointure, rôle que tient dans la légende la ville de Lyon. De plus, Labé utilise dans ce quatrain à deux reprises l'enjambement (*s'asseurant / Que ja tempeste ; ne Courant ne nous pourra…*), comme si le lien se faisait et se voyait aussi dans le langage et le style. Ces enjambements sont renforcés par les assonances (*on/en/an*). Enfin, dans un sonnet labéen, qui fonde sa poétique sur les symétries et l'enchâssement, le vers le plus important doit être le neuvième (multiple de trois), vers qui sert de jointure entre les quatrains et les tercets :

Si de mes bras le tenant acollé… [1110]

La jointure se fait par l'enlacement. L'accolade est complète et par un brusque retournement des valeurs, on se rend compte que si dans l'ode XXIV le Rhône symbolise une forme de virilité (évocation de sa force et de son impétuosité), et tient dans ses « grans » bras « tortueus » la Saône, dans le sonnet XIII, c'est le *je*, qu'on peut identifier à une femme grâce au vers 1 et le participe passé accordé au féminin (« ravie ») qui, inversement, tient dans ses bras un *il* (le participe passé au masculin « acollé » ne laisse aucun doute).

Au-delà de la virtuosité du système d'agencement en écho de l'ensemble des *Euvres,* c'est le rôle qu'il tient dans la mythification de l'auteure lyonnaise qui nous intéresse. Dans l'ode XXIV, la légende va loin puisque le *je* auctorial légendaire, appelé « Louïze » la plupart du temps dans les *Escriz* et notamment au vers 286 de cette ultime pièce, est comparé à une « pucelle » ici « Lionnoize » [1111]. Le caractère guerrier de *Louïze* [1112] invite peut-être insidieusement le lecteur à associer la *persona* légendaire Louïze Labé Lionnoise, en plus de la virilisation qu'elle permettrait de l'auteure et à lui rappeler l'attachement de ce *je* d'auteure légendaire à son roi, Henri II, évoqué des vers 177 à 182 de l'ode XXIV, roi qui symbolise la France. En servant la poésie, sa ville et son roi, le *je*

[1107] *Ibid.,* p. 179.

[1108] Ibid., p. 184.

[1109] Ibid., p. 128.

[1110] Ibid.

[1111] *Ibid.,* p. 189.

[1112] *Ibid.,* p. 183.

en vertu de la loi du droit d'auteur.

légendaire labéen sert l'ensemble de la nation.

DU TRESNOBLE ROY DE FRANCE LE CROISSANT NEUVE ACROISSANCE DE IOUR EN IOUR REPRENDRA, IUSQUES A TANT QUE SES CORNES IONTES SANS AUCUNE BORNE EN UN PLEIN ROND IL RENDRA. [1113]

Les cornes font référence à celles du croissant de lune, celui de Diane, éternelle vierge ou « pucelle ». Par ailleurs, l'ode associe « Louïze » au siège de Perpignan :

Louïze ainsi furieuse En laissant les habiz mols Des femmes, et envieuse De bruit, par les Espagnols Courut, en grand'noise Et meint assaut leur donna, Quand la jeunesse Françoise Parpignan environna.[1114]

Elle est non seulement celle qui défend la France et son roi contre l'envahisseur étranger mais aussi celle qui dément « la Nature et le sexe feminin » [1115]. Les mots *Louïze* et *noise*, rappellent une fois encore l'association immédiate dans l'imaginaire de 1555 entre l'auteure et sa ville, par le même principe de rime utilisé par Labé dans son œuvre lyrique (lionnoise/noise). L'ode XXIV des *Escriz* adopte les caractéristiques du discours épique – ce qui légendarise/héroïse le nom de Louïze, devenu personnage d'une épopée française – et du discours de propagande, à une époque où les *Espagnols* demeurent les ennemis de la France. Dans sa dimension épique (« furieuse » renvoie au *Roland* de l'Arioste ; l'utilisation du passé simple donne un caractère chevaleresque au propos), la *persona* d'auteure légendaire de Labé est comparée à « Penthasilee » [1116], mais aussi à Achille ou Hector [1117]. Lyon et Ilion ont plus d'un point commun dans l'imaginaire renaissant.

Le portrait même de Labé, maintenant systématiquement inséré aux éditions des *Euvres,* mérite une analyse. Cette gravure, attribuée à Pierre Woéiriot du fait des initiales qui s'y trouvent (*P.W*), a tout d'une mise en scène. Le nom est complet et porte la triple allitération déjà soulignée, avec des variantes orthographiques : si on retrouve le plus souvent le « Z » dans le prénom « Louïze » et l'adjectif « Lionnoize », il disparaît ici au profit du « S ». Le résultat est le même à ceci près que le prénom perd aussi son « U » et devient « Loise ». Le résultat est un nouvel encadrement du nom « Labbé ». Variation sur le même thème, cet encadrement, par le prénom et l'adjectif, permet une mise en évidence du nom avec une double consonne centrale (notons que l'hésitation est similaire pour l'orthographe de Sap-p-ho). Cet encadrement se trouve renforcé par la similitude entre LOISE et LionnOISE, les deux mots pouvant être reflet l'un (prénom) de l'autre (qualificatif), le nom « Labbé » jouant alors le rôle d'un miroir où se reflète le prénom LOISE. Pour ce qui est de la gravure en elle-même, on ne saurait dire si l'auteure, ou le *je* auctorial légendaire représenté, est brune ou blonde. L'impression générale donnée par le portrait est un sentiment d'étrangeté : ses vêtements sont plus proches de l'armure du

[1113] ***Ibid., p. 185.***

[1114] ***Ibid., p. 183.***

[1115] *Ibid.,* p. 181.

[1116] *Ibid.,* p. 182.

[1117] *Ibid.,* p. 183.

en vertu de la loi du droit d'auteur.

chevalier de la fin du XVème siècle (ils paraissent rigides, de métal et non de tissu, impression renforcée par le bijou porté au cou qui n'a rien de très « féminin ») et contrastent avec sa coiffe, propre aux femmes de 1550 et en accord avec les préceptes pauliniens de dissimulation de la chevelure par les femmes). Ce portrait est sans doute en rapport direct avec l'entreprise de mythification programmée de l'auteure des *Euvres* et non un portrait « d'après nature ». Garant de la postérité et de la publicité des *Euvres*, il vient attester non seulement l'existence de l'auteure mais de son succès. Le caractère « virilisé » de sa tenue s'accorde avec ce qui vient d'être dit sur la comparaison de Labé avec des héroïnes célèbres au service de leur pays.

Au service de sa ville, « Louïze » est aussi au service de son roi et de son pays : la légende labéenne et la gloire littéraire, doivent logiquement passer les frontières de la cité des Gaules, tout en la servant :

Non seulement en France suis flatee, Et beaucoup plus, que ne veus, exaltee… [1118]

Ces vers qui sont à l'imitation de Stampa, sont aussi une réécriture de ceux de l'*Epistre de Sappho à Phaon* dans la traduction d'Octovien de Saint-Gelais :

Bien ay esté louée de neuf muses Et par leurs chantz et melodieux vers Prisee en cantiques divers, Si que mon nom en a bruit et louange, Par toute la terre et maint pays estranges… [1119]

Soulignons l'importance du féminin marqué par l'utilisation du participe passé *prisee,* et le renvoi aux *Escriz* des *Euvres* par le terme *louange* et l'évocation des *neuf muses* qu'on retrouve dans le sous-titre de l'un d'entre eux, le neuvième sonnet [1120] .Sappho était elle-aussi considérée comme la dixième muse : la parallèle est total. Notons d'ailleurs l'emploi du mot *cordelles* quelques vers plus tôt dans l'épître ovidienne, mot signifiant aux yeux de la lyonnaise qui a dû voir là une raison supplémentaire d'identification. Dans les vers labéens, nous avons vu le caractère antiphrastique du « que ne veus » mis entre virgules dans les vers labéens. L'auteure des *Euvres* désire ardemment être exaltée et toute sa poétique semble le prouver. Les raisons de cette quête de mythification sont sans doute multiples : honneur personnel de l'auteure, mais aussi revendication d'une ville tout entière – pour être reconnue comme capitale des lettres et de l'humanisme dans sa volonté de publier des femmes –. Si Louise Labé peut être une nouvelle Sappho, alors la terre qui l'a vue naître est une nouvelle Grèce, une terre élue des dieux.

Le *Privilège* revient sur ce cercle d'« Amis » qui « auroient souztraits » [1121] des textes

[1118] ***Ibid., p. 112.***

[1119] ***OVIDE, Vingt et Une Epistres translatées de latin en françoys par Octovien de Saint-Gelais, Du Chemin, 1546, op. cit., p. 149.***

[1120] Louise LABÉ, *Œuvres complètes, op. cit.* : le mot *louange* joue avec le prénom labéen et des termes divers de sa famille sont utilisés dans le sonnet d'introduction *Aus poëtes de Louize Labé,* comme dans le texte XIII, *Estreines à dame Louize Labé,* pp. 141 et 160 ; le neuvième sonnet des *Escriz* a quant à lui pour titre complet : *A D. Louïze, des Muses ou premiere ou dizième couronnant la troupe,* p. 152.

[1121] *Ibid.,* p. 37.

Copyright ALONSO Béatrice et Université Lumière - Lyon 2 - 2005.Ce document est protégé

de Labé. Partant de ces constats, des auteurs identifiables des *Escriz,* et du fait que Labé ait choisi de publier chez Tournes, on peut aisément imaginer quels sont ces amis lettrés, lyonnais ou pas, qui ont pu l'entourer et la pousser à la publication : Maurice Scève, Pontus de Tyard, Claude de Taillemont, Olivier de Magny, Peletier du Mans, Antoine Fumée, les Vauzelles, Antoine Du Moulin. Ce dernier occupe une place particulière, sans doute davantage que Maurice Scève. L'ode XXIV fait mention de son implication dans la louange de Louise Labé*,* associé à Clément Marot et Charles Fontaine [1122] . Quel rôle a-t-il exactement joué ? Quelle est son implication dans la légendarisation de Louise Labé et de ses *Euvres* ? De plus, s'agit-il de Charles Fontaine ou est-ce Calvy de la Fontaine qui est convoqué ici ? La BNF propose les deux noms dans la même liste d'auteurs ayant participés à l'ouvrage collectif de 1537 (Paris, Jehan Morin) intitulé *Les disciples et amys de Marot contre Sagon, La Hueterie et leurs adherentz* : maistre Nicole Glotelet, Bonaventure Des Périers, C. Fontaine et C. de La Fontaine. Or, l'ode XXIV, dont le titre *Des Louenges de Dame Louïze Labé, Lionnoize,* est significatif et reprend le sonnet liminaire des *Escriz,* commençant par une strophe de 14 vers (comme dans un sonnet) convoquant la *bande pucelle* des Neuf Muses, évoque dans sa propre liste : *Marot, Moulin,* ***la*** *Fonteine…* [1123] . De qui l'ode chante-t-elle alors les louanges ?

Par la position qu'il occupe, le treizième texte des *Escriz* doit être observé attentivement : épigramme attribué à Clément Marot [1124] (est-ce improbable puisque Marot est mort depuis 1544 ?), ce texte semble répondre au sonnet XIII de Labé, cœur des *Euvres* dont nous avons déjà signalé l'importance. Il est au centre de l'ensemble des *Escriz* et suit immédiatement la série des **trois** textes italiens. Ce retour à la langue française est marqué par une nouvelle obsession mathématique et onomastique. En effet, le mot *Louïze* sert d'anaphore à sept des dix vers qui constituent l'épigramme, intitulé *Estreines, à dame Louïze Labé*, reprenant en cela la répétition du nom propre des premiers sonnets français de l'ensemble. Ce nom a disparu des textes en italien (tout comme des sonnets de Taillemont qui jouent sur l'anagramme *Belle à soy* pour désigner indirectement Labé), remplacé par des allusions implicites à l'auteure (à la situation géographique de la ville qui l'a vue naître au sonnet X ; à la paronymie entre *Luisa* et *Luce* dans la ballade italienne, douzième pièce des *Escriz*). On peut scinder l'épigramme XIII en deux parties. La première est constituée des cinq premiers vers. L'anaphore fonctionne sur quatre vers et le cinquième joue sur la même paronymie que la ballade italienne : *Louïze / luisante.* Dans la seconde partie de l'épigramme, le prénom *Louïze* revient trois fois de manière anaphorique. Les deux derniers vers reviennent sur le sonnet liminaire en jouant sur la paronymie *louer / Louïze.* Si on tient un compte mathématique de ce texte, on obtient :

[1122] *Ibid.,* p. 197.

[1123] *Ibid.*

[1124] *Ibid.*, p. 160 : attribution signalée par François RIGOLOT, donc, mais aussi par Madeleine LAZARD in *Louise Labé, op. cit.,* p. 222. Nous pensons, comme Marie Madeleine FONTAINE, que ce texte est un leurre. Il sert en tout cas à associer Marot et Labé dans l'imaginaire renaissant. Notons que le mot *Estreines* (cadeaux)appartient, dès le début du XVIème siècle, à un vocabulaire populaire.

 Copyright ALONSO Béatrice et Université Lumière - Lyon 2 - 2005.Ce document est protégé

- dix vers en miroir, 5 + 5
- sept anaphores du prénom *Louïze*
- deux répétitions du prénom en fin des vers 9 et 10
- donc neuf répétitions dans le corps du texte du prénom *Louïze* (soit **3 fois 3)**
- **trois** évocations paronymiques du prénom (*luisante, loue, louer*)

En tout, le prénom de l'auteure des *Euvres* est répété dix fois, puisqu'il est aussi présent dans le titre, donc autant de fois qu'il y a de vers dans l'épigramme.

Autre personnalité lyonnaise importante, dans l'ode XIX, c'est Antoine Fumée qui est convoqué :

Muses, filles de Jupiter, Il nous faut ores aquiter Vers ce docte et gentil Fumee… [1125]

et qui signe peut-être de ses initiales la vingt-deuxième pièce : *Sonnet à D.L.L, par A.F.R.* [1126] . L'ode latine lui est attribuée par recoupements avec les pièces XV, XIX et XXII des *Escriz.* Marot, pour revenir à lui, est associé à Labé de diverses manières. L'ode XXIV est édifiante : en quelques vers, elle unit, rappelons-le, ce *Sceve audacieus,* à :

Marot, Moulin, la Fonteine… [1127]

Après son exil à Ferrare, Marot est présent à Lyon en 1536, puis de 1537 à 1538. Un poème de Marot qui remonterait à l'automne 1541 selon Gérard Defaux [1128] , intitulé « Response à deux jeunes hommes, qui escripvoyent à sa louange », où il précise :

Laissez moy là : et louez moy Loyse…

pourrait en faire un des « lyonnais de passage » qui auraient pu participer à l'entreprise des *Escriz.* Les deux jeunes hommes à qui sont destinés ces mots seraient Claude Galland et Antoine Du Moulin. Il semblerait alors qu'il y ait eu des liens entre lettrés lyonnais bien avant la publication des *Euvres,* autour d'un projet commun, celui de la légendarisation d'une femme et de son œuvre. Ainsi, de Marot à Peletier du Mans qui fait suivre son *Art Poétique* de 1555 d'une « Ode à Louise Labé » [1129] où il affirme :

Sus donq, mes vers, louèz cette Louïse : Soièz, ma plume, a la louer soumise…

« Peletier a sans doute joué un rôle important dans l'édition des *Euvres* de Louise Labé. Aussi, la reprise, dans le texte 13 [des *Euvres*], d'une formule que lui a inspirée Marot, ne peut qu'être l'écho volontaire d'un mot d'ordre destiné à tisser, par le jeu intertextuel, des liens étroits entre Louise Labé, les poètes des *Escriz,* Peletier et Marot » [1130] . Ce mot

[1125] ***Ibid., p. 168.***

[1126] *Ibid.,* p. 177.

[1127] *Ibid.,* p. 197.

[1128] Clément MAROT, *Œuvres poétiques,* tome II, édition Gérard DEFAUX, *op. cit.,* p. 1082.

[1129] Cité par Daniel MARTIN, *Signe(s) d'Amante, op. cit.,* p. 417. Le critique donne les références de cette ode en note.

en vertu de la loi du droit d'auteur.

d'ordre pourrait être celui de la mise en avant d'un principe humaniste pour ne pas dire féministe : celui de la possible et nécessaire existence de femmes poètes, dans le contexte du débat et des réflexions autour de la place des femmes dans la société de la Renaissance. Lequel des deux Antoine, Fumée ou Du Moulin, est-il derrière tous ces liens tissés entre poètes des *Escriz,* autour des *Euvres* et de leur auteure ? Impossible de trancher vraiment, mais la pertinence des liens relevée, il nous faut maintenant en expliquer l'origine et l'objectif, en mettant en rapport l'auteure, sa ville et la fonction féministe de sa production. Il existe une volonté lyonnaise de faire exister Labé en tant qu'auteure et de faire éditer les *Euvres* en tant que production de cette auteure.

Nous avons vu comment l'architecture, ou agencement, des *Euvres* de Louise Labé sert à la fois un dessein individuel et collectif. Cette organisation poétique correspond à une mise en valeur d'une auteure, et, paradoxalement, à son effacement au service d'une communauté. La légendarisation de l'auteure des *Euvres,* construite par Louise Labé elle-même, aboutit à un effacement de la personne auctoriale au profit de l'épanouissement d'une *persona* mythique, modèle d'un ensemble plus vaste, celui des femmes, sans doute et celui des lyonnaises plus certainement encore. Le point de vue poétique est donc pour Louise Labé éminemment politique. Sa prose comme ses vers servent un dessein politique. Lyon, en 1550, est le terrain d'un débat sur l'Amour en général et la place des femmes dans la société et face au Savoir en particulier. C'est aussi le centre d'une industrie de la soie (et de la corde) encore naissante mais déjà très rentable. Le parallèle entre le tissage des soies ou des cordes et le texte, la textualité, la poétique, est aisé et signifiant pour les poètes lyonnais, notamment pour les femmes à qui la tradition a dédié la place derrière la quenouille. C'est le cas par exemple au tout début de *La Louenge des femmes.* On voit comment Louise Labé a réinvesti le mot *louange,* par son nom et dans les *Escriz* adjoints à son volume. La métamorphose labéenne consiste bien à transformer la femme artisane en femme artiste. Les mythes ne parlent dans les *Euvres* que parce qu'ils ont été choisis dans un but précis, celui du féminisme : Daphné se métamorphose en laurier apollinien, triomphant ainsi du Dieu poète en devenant son symbole, son arbre, son emblème [1131] (le parallèle Daphné // Laure de Pétrarque est facile, l'une et l'autre étant les premières amours du Dieu et du poète modèle de la Renaissance), elle lui est absolument nécessaire ; Arachné est celle dont le tissage surpasse celui de la Déesse Minerve (elle est punie pour cela, transformée en araignée), celle qui est renommée par son talent, et paradoxalement sera punie de son orgueil à vouloir égaler une Déesse. François Rigolot relève la volonté labéenne d'assimiler en partie la *persona* d'auteure, au féminin, à Arachné. La métaphore est facilitée par le personnage d'Arachné, de petite extraction, dont le père est artisan dans le tissage, et que seul son talent rendra célèbre. On croit lire ici une biographie sommaire de Labé. La *persona* lyrique des élégies ose la comparaison avec le personnage mythique :

Pour bien savoir avec l'esguille peindre J'eusse entrepris la renommee esteindre
De celle là, qui plus docte que sage, Avec Pallas comparoit son ouvrage. [1132]

Le *je* lyrique prétend avoir été plus renommé encore pour ses travaux d'aiguille que ne le

[1130] *Ibid.*

[1131] OVIDE, *Les Métamorphoses,* I, 464-493, *op. cit.,* p.58 à 62.

en vertu de la loi du droit d'auteur.

fut Arachné elle-même, désignée par une périphrase qui ne retient d'elle que l'offense orgueilleuse faite à Pallas. « Tout disposait à prendre Pallas pour modèle » [1133], selon Rigolot, et notamment le défi de la mortelle envers la Déesse, l'orgueil surdimensionné de celle qui ose se prétendre supérieure à Minerve : « la voix qui parle dans les *Elégies* de 1555 possède une confiance curieusement analogue en ses propres capacités. Blessée dans son amour-propre, elle n'hésite pas à rappeler à l'amant infidèle l'étendue de sa propre renommée à travers l'Europe» [1134], dans les vers 60-68 puis 75-80 de la deuxième élégie [1135]. Autre ressemblance troublante entre Arachné de **Ly**die et Louise Labé de **Ly**on, le nom du père est presque le nom de l'époux : Idmon de Collophon [1136] est la père de la tisseuse – Ennemond Perrin celui de l'époux de l'auteure. « La prononciation d'*Idmon*, père d'Arachné, était si proche de celle d'*Ennemond*, son propre mari ! Louise Labé avait épousé un artisan aisé, Ennemond Perrin, d'une vingtaine d'années son aîné, quelques années avant la parution des *Euvres* » [1137]. Ce genre de coïncidence a dû tenter une auteure férue d'onomastique au point de faire de son propre nom un des pivots de sa poétique, assurant du même coup sa postérité et celle de sa ville, Colophon devenant Lyon, et la « pourpre de Phocée » évoquée dans les *Métamorphoses* [1138], rappelant Marseille : « N'oublions pas non plus qu'entre Lyon et Marseille il existait alors d'importantes relations commerciales et que les teintures destinées aux soieries et aux textiles arrivaient de la ville phocéenne » [1139]. Les détails sont troublants. Les parallèles entre la *persona* auctoriale et Arachné sont probants dès l'*Epistre Dédicatoire* et jusqu'aux *Escriz.* Dans l'*Epistre,* Labé affirme avoir été poussée à faire publier ses écrits, après un travail de révision et de correction, ce que précise le *Privilège.* Le caractère perfectionniste du travail de l'auteure est ici mis en évidence, tout autant que sa volonté de briguer une gloire qu'elle mérite : « Si quelcune parvient en tel degré, que de pouvoir mettre ses concepcions par escrit, le faire songneusement et non dédaigner la gloire, et s'en parer plustost que de chaines, anneaus et somptueus habits » [1140]. Du mythe primitif d'Arachné Louise Labé reprend la revendication glorieuse, à la fois pour elle-même et pour sa ville, mettant son talent au service de la communauté. La métaphore du tissage

1132 ***Louise LABÉ, Œuvres complètes, op. cit., p. 116.***

1133 François RIGOLOT, *Louise Labé ou la Renaissance au féminin, op. cit.,* p. 142.

1134 *Ibid.,* p. 143.

1135 Louise LABÉ, *Œuvres complètes, op. cit.,* p. 112-113.

1136 OVIDE, *Les Métamorphoses,* I, 464-493, *op. cit.,* p. 58.

1137 François RIGOLOT, *Louise Labé ou la Renaissance au féminin, op. cit.,* pp. 141-142.

1138 OVIDE, *Les Métamorphoses,* I, 464-493, *op. cit.,* p. 58.

1139 François RIGOLOT, *Louise Labé ou la Renaissance au féminin, op. cit.,* p. 142.

1140 Louise LABÉ, *Œuvres complètes, op. cit.,* p. 41.

Copyright ALONSO Béatrice et Université Lumière - Lyon 2 - 2005.Ce document est protégé

arachnéen sert à la fois l'ambition poétique et politique des *Euvres.* Il s'agit maintenant de nous interroger sur cette poétique politique.

Le féminisme des *Euvres* est sans aucun doute lié à la querelle autour des femmes dans les années 1550 en France mais surtout en Europe : les adresses utilisées dans la production labéenne sont un exemple des nombreuses références aux précédents féministes de l'humanisme de l'époque. Ce féminisme humaniste est par ailleurs étroitement lié à Lyon, comme centre éditorial d'œuvres écrites par ou sur des femmes, comme pôle humaniste préoccupé de cette question cruciale pour le progrès social. Enfin, il est lié à des choix rhétoriques de l'auteure Labé, et au cœur de sa poétique particulière.

Cette poétique fonctionne sur la réconciliation des contraires, réponse possible à l'*Ordo Mundi* patriarcal et sexiste. Les *Euvres* usent des parallélismes et des symétries comme figures élues de cette réconciliation. La dialectique, et le dialogue, sont aussi des marques de cette volonté de réconciliation des *Euvres,* réconciliation rhétorique, poétique, politique et philosophique, en quête d'un TOUT mythique. Le mythe androgynique platonicien sert lui-aussi ce particularisme poétique labéen. Il est de nombreuses fois utilisé par l'auteure, explicitement ou implicitement, et sans cesse relié au féminisme latent des *Euvres,* afin de servir la revendication humaniste : au-delà de l'androgyne, dont l'existence est vaine et vouée à l'échec puisque fusionnelle, c'est l'*anthropos* dont la prééminence est réaffirmée.

Enfin, au-delà de la portée politique et sociale des *Euvres*, il s'agira de s'interroger sur leur particularisme poétique, qui s'inscrit cependant dans la même structure idéologique : Labé joue de l'écriture paradoxale en vue d'imposer une poétique réconciliée qui soit celle du mélange des genres ou de leur absence (disparus avant que d'être théorisés).

II.2 La lyre humaniste

II.2.1 Querelles et débats : un particularisme lyonnais

Quand vous lirez, ô Dames Lionnoises, Ces miens escrits pleins d'amoureuses noises…[1141]

La célèbre adresse de la troisième élégie des *Euvres* aux *Dames Lionnoises* s'inscrit dans le contexte global de prise de position en faveur des femmes dans les années 1550, notamment à Lyon et trouve des échos directs dans l'*Epistre Dédicatoire* : A.M.C.D.B.L. Les lectrices, comme la jeune dédicataire des *Euvres*, sont interpellées par le *je* lyrique en tant que destinataires privilégiées et complices potentielles de l'énonciatrice au féminin, appelée elle-même quelques vers plus loin *Lionnoise Dame*.

« Tu penses donq, ô Lionnoise Dame… » [1142]

Par l'utilisation du vocatif (*O*) et la qualité de l'émetteur de l'apostrophe (Amour), la mise

[1141] *Louise LABÉ, Œuvres complètes, op. cit., p. 115.*

 Copyright ALONSO Béatrice et Université Lumière - Lyon 2 - 2005.Ce document est protégé

en parallèle du *je* lyrique et de ses lectrices a pour effet de lui donner une dimension exemplaire. La symétrie en chiasme est au service de la réciprocité. Si les élégies I et III élisent les *dames* comme réceptrices idéales du discours de plainte, le texte de l'*Epistre,* dont la fonction est plus clairement établie comme politique et poétique, possède plusieurs destinataires : Clémence de Bourges, l'ensemble des lecteurs/trices, les femmes et les lyonnais-e-s. Dès la page de titre des *Euvres* dans l'édition de 1556, la communauté des femmes et des lyonnais se trouve sollicitée : le nom de l'auteure n'est pas précédé de la mention *Dame* – comme cela est fait en d'autres points du recueil – mais on précise son sexe dans une phrase en italique au centre de la page : *revues et corrigees par Ladite Dame.* Lyon est évoqué à deux reprises : dans le nom de l'auteure puis dans la mention de l'éditeur : *A Lion, par Ian de Tournes.*

François Rigolot explique qu'il existe un esprit de « clan » inhérent à la poésie de la Renaissance. Les poètes de la Pléiade n'hésitent pas à se faire appeler brigade au début de leur existence, comme pour marquer en même temps que leur union et leur opposition aux « gênants devanciers, en particulier Clément Marot, que la génération précédente avait sacré "prince des poètes français". Joachim Du Bellay sera choisi pour leur servir de porte-parole, mais la doctrine qu'il proclame est celle de tout un groupe d'amis liés par la même conviction… » [1143]. Il semble que Louise Labé s'inscrive, elle-aussi – nous l'avons vu par l'existence même des vingt-quatre pièces d'hommage des Escriz – dans un mouvement lyonnais collectif de revendication à la fois poétique et politique. Cette perspective collective permet, selon Rigolot, d'échapper à la présomption de culpabilité qui pèse sur l'écrit féminin (dans le sens d'écrit par une femme) : « Si toute publication de femme constitue une transgression de l'ordre patriarcal, il faudra s'unir pour présenter un front commun et défendre son droit à la parole » [1144]. Ce même type d'appel à l'ensemble des femmes, d'adresse à la communauté féminine, se retrouve d'ailleurs dans de nombreuses publications de femmes de l'époque. Nous pensons notamment à l'Epistre dédicative à TOUTES LES HONNESTES DAMES d'Hélisenne de Crenne où celle-ci « rappelait que "les dames sont naturellement inclinées à avoir compassion" » [1145]. De Crenne interpelle à plusieurs reprises dans cette même épître les « Dames » auxquelles elle s'adresse, se prenant souvent comme exemple pour établir entre elle et ses lectrices une relation de complicité. François Rigolot pense que les adresses des Euvres procèdent pour Labé d'une entreprise de réconciliation « des droits de la voix féminine avec les impératifs politiques du groupe qui la cautionne et qui la juge » [1146]. Ce mouvement, plus communautaire que personnel, correspond davantage, selon nous, à l'orientation politique plus large, commencée par Christine de Pizan et Boccace, dans

1142 ***Ibid., p. 116.***

1143 François RIGOLOT, *Poésie et Renaissance, op. cit.,* p. 70.

1144 *Ibid.*

1145 François RIGOLOT, *Louise Labé ou la Renaissance au féminin, op. cit.,* p. 175, citant les *Angoysses, op. cit.,* p. 1.

1146 François RIGOLOT, *Poésie et Renaissance, op. cit.,* p. 71.

en vertu de la loi du droit d'auteur.

leurs textes respectifs en faveur des femmes d'importance et de l'importance des femmes dans l'histoire de l'humanité : la « Querelle des femmes ». Cette revendication commune d'humanistes en faveur des femmes et pour l'égalité de leurs droits avec ceux des hommes est déjà selon nous un parti-pris féministe.

Le choix de Jean de Tournes comme imprimeur-libraire des Euvres n'est en rien innocent puisque le climat éditorial lyonnais au moment de la publication des Euvres est déjà révélateur en soi de la dimension politique de la poétique labéenne. La querelle des femmes se poursuit en querelle des « amyes » : la question est la même. Ces querelles sont des débats humanistes. Il s'agit à la Renaissance d'interroger, de questionner, de disputer intellectuellement sur la place des femmes dans la société et dans l'amour. Tournes est un humaniste, formé à la presse dans les ateliers de Sébastien Gryphe : « A cette époque, les imprimeurs étaient non seulement des artisans habiles, capables de produire de fort beaux livres, mais des gens cultivés dont la connaissance des auteurs grecs, latins et italiens leur permettait d'exercer une influence prépondérante sur le monde de l'édition » [1147] . La particularité des presses de Tournes est de rassembler nombre d'auteur-e--s qu'on peut dire féministes ou préoccupé-e-s par la question du droit des femmes, des « vers encomiastiques sur les "nouvelles" déesses Iuno, Pallas et Venus de François Habert » [1148] , à ceux de Philibert de Bugnyon. On trouve aussi chez Tournes dans les années 1550, des « panégyriques hyperboliques dans le goût de la "Parfaicte Amye" d'Antoine Héroët (1547) [attention, 1547 est la réédition chez Tournes des Opuscules d'Amour. La Parfaicte Amye est publiée en 1542] ou encore des traités pédagogiques comme la célèbre traduction de l'Institution de la femme chrestienne de Juan Luis Vivès, réimprimée plusieurs fois de suite avec succès » [1149] . D'autres textes des éditions lyonnaises peuvent être ajoutés à cette liste établie par Rigolot, publiés ou non chez Tournes, mais en tout cas produits par la florissante imprimerie lyonnaise : le Discours des Champs faëz de Claude de Taillemont (1553), les Rymes de Gentile et vertueuse dame Pernette Du Guillet (1545). Les publications des textes de Marguerite de Navarre, d'Hélisenne de Crenne ou de Claudine Scève (-Vauzelles) entrent sans doute dans la même perspective [1150] . Le syntagme Dames lionnoises, qu'on retrouve tardivement, dans la Deffense en faveur des Dames de Lyon, avec un brief discours de l'excellence et beauté de la femme, publié chez Pierre Michel, à Lyon, en 1596, et signé par un énigmatique Delphyen, semble être régulièrement utilisé comme désignant une communauté particulière au sein du royaume de France – pour preuve un texte de Jean

[1147] François RIGOLOT, *Louise Labé ou la Renaissance au féminin, op. cit.,* p. 14.

[1148] *Ibid.,* p. 15.

[1149] *Ibid.*

[1150] Nous renvoyons pour cela au travail très détaillé de William KEMP, « Textes composés ou traduits par des femmes et imprimés en France avant 1550 : bibliographie des imprimés féminins (1488-1549) » in *Littératures, n°18,* 1998, *op. cit.* Le texte attribué à Claudine Scève-Vauzelles est une traduction d'un Pseudo-Boccacio, intitulé, *Urbain le mescogneu filz de lempereur Federic Barberousse, qui par la finesse de certains florentins surprist le fille du Souldain, Histoire de Jehan Boccace non moins adventureuse que delectable*, Lyon, Claude Nourry, 1533, p. 177.

en vertu de la loi du droit d'auteur.

Sève adressé aux Nobles Dames Lionnoises, imprimé à Lyon, par Iacques Moderne en 1547.

La publication des Euvres doit être replacée dans ce contexte de réflexion sur les droits des femmes. La querelle des femmes, autant rhétorique que politique, tourne autour d'un débat plus large sur l'Amour, en relation avec les théories humanistes, la redécouverte de Platon par l'intermédiaire de Ficin, et à laquelle de nombreux poètes ou écrivains, que l'on retrouve pour certains dans les Escriz, ont participé.

La particularité de l'humanisme labéen est d'être féministe, lyonnais et assumé non seulement dans l'œuvre en prose, mais aussi dans l'œuvre lyrique. Les poètes sont philosophes, et les philosophes poètes, position qui peut sembler aberrante aux platoniciens mais que défend Labé. La poétique lyonnaise n'est pas forcément celle de la Pléiade - il est nécessaire de s'interroger sur les choix que fait Labé d'une rhétorique, d'une poétique, marquée par des sources davantage lyonnaises et certainement plus féministes. La poétique labéenne est particulière en ce qu'elle implique la philosophie politique des humanistes.

A- Des adresses : un manifeste

Peut-on s'intéresser à l'humain en ne se préoccupant que du progrès de l'homme ? A la Renaissance, la question féminine fait naître un véritable débat suite à l'influence des nouvelles théories humanistes. Il s'agit pour l'auteure des *Euvres* non seulement de prendre part au débat sur l'éducation des femmes et leur égalité avec les hommes mais aussi d'y apporter une touche personnelle, par la revendication du droit à l'écriture (« mettre ses concepcions par escrit »), et plus, du droit à la gloire que peut procurer le talent littéraire (« et non dédaigner la gloire »). C'est le message global qu'elle veut transmettre à sa jeune et noble dédicataire, Clémence de Bourges, et à l'ensemble de ses lectrices, secondes destinataires de l'*Epistre* : « ne devons estre dedaignees pour compagnes tant es affaires domestiques que publiq » [1151] . Le *nous* utilisé désigne un ensemble dans lequel l'auteure s'inclut. Labé s'adresse ensuite à l'ensemble de son lectorat, hommes et femmes, pour évoquer le *bien*, terme platonicien, qu'apportera à l'ensemble de l'humanité l'éducation des femmes, puisqu'« outre la réputation que notre sexe en recevra, nous aurons valù au publiq, que les hommes mettront plus de peine et d'estude aus sciences vertueuses, de peur qu'ils n'ayent honte de voir preceder celles, desquelles ils ont pretendu estre tousjours superieurs quasi en tout » [1152] . La perspective est non seulement féministe mais humaniste en ce qu'elle engage les droits des femmes mais aussi des hommes, donc de l'ensemble des humains. La question de l'éducation des femmes s'inscrit dans la réflexion plus large portée par les humanistes sur l'instruction des enfants. La plupart des traités humanistes s'attachent cependant le plus souvent à former une élite, masculine, issue des classes aisées. Seule l'organisation de l'éducation des garçons est généralement envisagée, chez Guillaume Budé, Pierre Ramus ou Jean Bodin. L'idéologie masculine en matière d'instruction des enfants est longtemps restée

[1151] *Ibid.*

[1152] *Ibid.*

Copyright ALONSO Béatrice et Université Lumière - Lyon 2 - 2005.Ce document est protégé

essentiellement masculine et aristocratique.

Dans la *querelle des femmes* qui secoue la société des XIVème et XVème siècles, Christine de Pizan va être consacrée, la première, championne du sexe féminin. Elle met en évidence un facteur social important de l'infériorité des femmes dans la société renaissante : l'ignorance féminine est une nécessité politique et non une fatalité naturelle. Elle permet la domination, voire la tyrannie, des hommes. Dans le *Thrésor de la cité des Dames,* œuvre majeure du début du XVème siècle, elle riposte aux nombreuses accusations misogynes de la *doxa* et développe une théorie féministe et revendique une forme d'égalité intellectuelle des personnes des deux sexes, réclamant pour les femmes la même éducation que pour les hommes : son ouvrage est une liste des règles importantes qui doivent guider une princesse. Elle est en cela la première féministe puisqu'elle place la différence entre hommes et femmes au niveau de l'acquis (et non de l'inné). C'est la différence de leur formation dans la société qui les assigne à des rôles déterminés socialement. Si l'accès à la culture est, le plus souvent, reconnu pour les princesses et les reines, que leur haut rang social destinait à vivre à la cour, il n'en est pas de même pour les bourgeoises, les femmes du peuple n'étant même pas envisagées. Il est paradoxal de constater que les années 1550, et notamment à Lyon, ont vu se développer une élite féminine constituée de bourgeoises, femmes et filles de commerçants, pas toujours imprimeurs. La querelle s'amplifie. On « voit paraître pas moins de 891 textes traitant du problème de la femme » [1153] . Nous comptons parmi ces ouvrages ceux écrits par des femmes mais auusi « quelques titres publiés sous une signature féminine mais écrits en réalité par un homme » [1154] , comme celui de la *Prognosticatio* de Lichtenberger, paru sous le nom de Brigitte de Suède, *De la vraye tranquilité de l'esprit* sous celui d'Isabelle Sforza (en réalité Ortensio Lando, qui la connaissait), ou encore les fameux *Comptes amoureux* diffusés sous le nom de Jeanne Flore, dont une partie au moins aurait été écrite par des hommes. En France, la moitié des éditions concernant des textes de femmes provient de Paris « et un tiers de Lyon » [1155] . Ces textes sont variés tout autant que leurs auteur-e--s. Le médecin lyonnais Symphorien Champier est par exemple un défenseur des femmes comme le montre sa *Nef des dames vertueuses* (Lyon, 1503), « se lançant non seulement dans la louange des reines amazoniennes mais aussi dans la défense des dames injustement attaquées » [1156] . Les années 1550 sont celles d'une importante diffusion du féminisme. « Un genre littéraire se fait jour : le discours sur la supériorité des femmes, qui entretient des rapports étroits avec un autre genre : le recueil de vies de femmes illustres. Les deux genres se confondent fréquemment lorsque la louange de ces femmes sert à prouver la supériorité féminine. L'influence du *De Claris mulieribus* de Boccace fut déterminante à coup sûr. Il offrait aux apologistes du deuxième sexe un catalogue d'héroïnes célèbres pour leur

[1153] Madeleine LAZARD, *Les Avenues de Fémynie, op. cit.,* p. 30.

[1154] William KEMP, « Bibliographie des imprimés féminins », *art. cit.,* p. 152.

[1155] *Ibid.,* p. 154.

[1156] Eliane VIENNOT, « La diffusion du féminisme au temps de Louise Labé », *art. cit.,* p. 24.

 Copyright ALONSO Béatrice et Université Lumière - Lyon 2 - 2005.Ce document est protégé

vertu, leur courage, leur savoir et aussi leurs capacités politiques, intellectuelles, voire guerrières » [1157] . C'est dans ce catalogue, et celui des *Epistres* d'Ovide [1158] qui mettent en scène des femmes s'exprimant à la première personne,dans une longue plainte amoureuse, que puise Labé lorsqu'elle évoque certaines figures mythologiques dans le *Débat* (Dido, Artemise [1159]), par la voix de Folie, définissant, parfois dans une tonalité burlesque, la plupart des grandes histoires humaines par des relations amoureuses ayant des femmes à leur principe. Alors que les circonstances ne s'y prêtent pas – il est le défenseur de Cupidon, donc d'une certaine masculinité sociale – Apollon lui-même se fait champion des femmes dans le *Débat de Folie et d'Amour* lorsqu'il évoque « Ariadne », qui sauva la vie de Thésée, ou « Hypermnestre », qui épargna son époux Lyncée [1160] . Plus loin, c'est Didon qui est de nouveau sollicitée, toujours dans le discours d'Apollon. Elle vient clore un long développement sur l'amour, source de poésie et de philosophie, amour, origine des plus beaux textes d'Homère, de Sappho, de Platon, d'Ovide, de Pétrarque, et… de Virgile : « Qu'a jamais mieus chanté Virgile, que les amours de la Dame de Carthage ? » [1161] . La périphrase désigne Didon. L'*Enéide,* par le miracle de la syntaxe labéenne,devient l'histoire de Didon davantage que celle d'Enée, le chant de la femme abandonnée (comme le fut Ariane par Thésée). Les *Epistres d'Ovide* sont une source apparemment inépuisable pour Louise Labé. Octovien de Saint-Gelais a proposé plusieurs traductions d'Ovide dont la première connue est celle imprimée chez Antoine Véard (1502-1503) [1162] . Parmi les divers manuscrits que Labé a pu fréquenter, nous nous arrêtons sur la table des matières de l'édition de 1546, publié à Paris chez Du Chemin [1163] : *Cy apres ensuyt la table de ce present Livre des lettres, & epistres escrites & envoyees par les personnes qui sensuyvent*. On y trouve la *lettre & Epistre envoyee par chaste femme nommee Penelopé à son mary Vlisses* mais aussi, la *lettre & Epistre de Phedra à Hypolite,* la *lettre & Epistre de dido à Aenee,* ou encore celles de *Ariadne* à *Theseus,* de *Medee à Iason*, et enfin de *Sappho à Phaon* [1164] *.* Il semble pertinent de relever la similitude entre les orthographes de noms propres choisies par Labé pour *Dido, Ariadne, Sappho, Phaon, Medee*… et celles utilisées par Saint-Gelais. La place donnée par Labé à Ulysse et Pénélope, présente implicitement, dans les *Euvres,* au premier sonnet de son *canzoniere* :

[1157] Madeleine LAZARD, *Les Avenues de Fémynie, op. cit.,* p. 30.

[1158] OVIDE, *Vingt et une epistres, translatées de latin en françoys* par Octovien de Saint-Gelais, *op. cit.*

[1159] Louise LABÉ, *Œuvres complètes, op. cit.,* p. 53.

[1160] *Ibid.,* p. 71.

[1161] *Ibid.,* p. 77.

[1162] Michèle CLÉMENT, « Louise Labé et les arts poétiques »*, art. cit.,* p. 67.

[1163] OVIDE, *Vingt et une epsitres,* translatée de latin en françoys par Octovien de Saint-Gelais, *op. cit.*

[1164] *Ibid.,* p. 180.

en vertu de la loi du droit d'auteur.

Non havrai Ulysse o qualunqu'altro mai… [1165]

et la place que l'épître entre les deux époux d'Ithaque occupe dans les *Epistres d'Ovide* traduites par Saint-Gelais, sont les mêmes. Connaissant le goût de Labé pour les échos, les rappels intertertextuels, les symétries et l'architecture poétique, ne devons-nous y lire qu'une « coïncidence » ? L'ensemble de la traduction de Saint-Gelais met en évidence la place importante tenue par des *femmes de renom* dans l'histoire mythique de l'élégie amoureuse puisque deux lettres seulement peuvent être attribuées à un émetteur homme en direction d'une destinataire femme : celle de *Paris à Heleine* et celle de *Leander à Hero* (qui reçoivent réponse d'*Heleine à Paris* et de *Hero à Leander*) [1166] . Toutes les autres sont présentées comme des écrits de femmes : voilà des devancières dont il s'agit de se réclamer pour Louise Labé, devancières légendaires chantées par Ovide. Enfin, on trouve une véritable équivalence textuelle dans la mise en légende du personnage de la « parfaite amie » dans les *Euvres* et dans les *Epistres* ovidiennes, notamment la vingt-et-unième, de *Sappho à Phaon* :

Pour ce doncques ne me desdaigne mie, Si ie qui vueil demourer tienne amye… [1167]

dont on trouve des échos dans la seconde élégie labéenne :

Si say je bien que t'amie nouvelle… [1168]

Quelques vers plus loin, Sappho prévient :

S'il est ainsi doncques que nulles femmes Ne peult estre ou t'amye ou ta dame, Si elle n'est ainsi belle & parfaicte… [1169]

vers qui trouvent largement échos dans ceux de Labé :

De toy, Ami, j'aye nouvelle aucune. Si toutefois pour estre ennamouré En autre lieu, tu as tant demeuré, Si say je bien que t'amie nouvelle… [1170]

puis plus loin :

Et croy qu'ailleurs n'en auras une telle. Je ne dy pas qu'elle ne soit plus belle : Mais que jamais femme ne t'aymera, Ne plus que moy d'honneur te portera… [1171]

Le parallélisme des vers ovidiens et labéens est évident, tant dans la seconde élégie des *Euvres,* que dans les sonnets, notamment le sonnet XVII, sonnet du *bois* (motif en partie repris dans le sonnet XIX) :

Des bois espais sui le plus solitaire : Mais j'aperçoy, ailleurs erré maint tour, Que

[1165] ***Louise LABÉ, Œuvres complètes, op. cit., p. 121.***

[1166] OVIDE, *Vingt et une epistres,* translatée de latin en françoys par Octovien de Saint-Gelais, *op. cit.,* p. 181.

[1167] ***Ibid., p. 149.***

[1168] ***Louise LABÉ, Œuvres complètes, op. cit., p. 112.***

[1169] ***OVIDE, Vingt et une epistres, translatée de latin en françoys par Octovien de Saint-Gelais, op. cit., p. 149.***

[1170] ***Louise LABÉ, Œuvres complètes, op. cit., p. 112.***

[1171] ***Ibid., p. 113.***

en vertu de la loi du droit d'auteur.

si je veus de toy estre delivre, Il me convient hors de moymesme vivre Ou fais encor que loin sois en sejour...[1172]

dont on trouve des échos dans l'épître de Sappho à Phaon :

Lequel abbrege mon plaisir sans sejour, Dont pour certain ne me contente mye Dequoy ne suis plus long temps endormye Ie cerche & quiers les foretz & les boys En plainctz & pleurs & lamentables voix...[1173]

Les échos et symétries fonctionnent à la fois thématiquement mais aussi lexicalement, tendant à établir une équivalence entre les vers mais aussi entre leurs énonciatrices, toutes deux féminines, mythiques, légendarisées, auteures dissimulées derrière des *personae* lyriques qui servent, paradoxalement, la gloire de leur nom, mais aussi de la communauté à laquelle elles appartiennent.

Les adresses des *Euvres* participent de la mise en avant des femmes, et plus particulièrement des lyonnaises. La première d'entre elles est celle de l'*Epistre* que nous avons déjà commentée. Le choix de Clémence de Bourges comme dédicataire des *Euvres* comme celui de Tournes, servent cette perspective féministe lyonnaise : la jeune fille, compatriote de Labé, d'un rang social plus élevé qu'elle, permet à l'auteure, comme le mythe d'Arachné, d'affirmer sa suprématie d'artiste, de montrer que le talent permet à une femme de petite extraction de servir de modèle aux jeunes nobles de sa cité ; sur la page de titre, *Ian de Tournes* occupe un espace typographique restreint comparé au nom de l'auteure et à son qualificatif *lionnoize,* tout comme la dédicataire des *Euvres* est réduite à ses initiales. On peut en conclure qu'il existe un rapport de supériorité de l'une sur les autres dû à la mise en évidence du nom de l'auteure et à la quasi disparition de ceux de son imprimeur et de sa dédicataire.

Si l'on observe encore plus attentivement cette page de titre de 1556, on s'aperçoit que *Dame* puis *A Lion* occupent l'espace central. L'espace communautaire, dans lequel s'écrivent les *Euvres*,est présent dès le titre du recueil. Labé ne s'adresse pas, dans l'*Epistre,* seulement à Clémence de Bourges mais bien à l'ensemble de ses lectrices les *Dames* de *Lion*, qu'elle incite à écrire, s'engageant par la même dès le seuil de son œuvre dans la querelle féministe : « ainsi ce dont vous escrivez vous contentera » [1174] . Le pronom est ambigu, désignant à la fois Clémence de Bourges et la communauté féminine. Labé l'affirme, c'est l'écriture qui peut amener le contentement de soi le plus parfait. Clémence de Bourges sera certes connue parce qu'elle est la dédicataire des *Euvres* de Louise Labé Lionnoise, mais plus encore si elle produit elle-même un texte littéraire : « Pource, nous faut il animer l'une l'autre à si louable entreprise : De laquelle ne devez eslongner ny espargner votre esprit, jà de plusieurs et diverses graces accompagné : ny votre jeunesse, et autres faveur de fortune, pour aquerir cet honneur que les lettres et sciences ont acoutumé porter aus personnes qui les suyvent » [1175] . La dernière partie de

[1172] ***Ibid., pp. 130-131.***

[1173] ***OVIDE, Vingt et une epistres, translatée de latin en françoys par Octovien de Saint-Gelais, op. cit., p. 154.***

[1174] Louise LABÉ, *Œuvres complètes, op. cit.,* p. 43.

[1175] *Ibid.,* p. 42.

Copyright ALONSO Béatrice et Université Lumière - Lyon 2 - 2005.Ce document est protégé

la phrase est claire : l'adresse à l'autre permet de se mettre en avant soi, puisque l'honneur appartient à celle qui écrit, celle qui a obtenu « honneur » (or, dans ce cas précis, c'est Louise Labé, les *Euvres* qui suivent l'*Epistre* le prouvent assez).

Le *Débat*, écrit sous forme de dialogue, fonctionne aussi sur l'adresse : les personnages de la fable mythologique s'adressent les uns aux autres et le texte, dans son entier, s'adresse aux lecteurs/trices. Les élégies – dont une des particularités stylistiques est leur origine commune, étymologiquement, avec l'épître, synonyme de lettre, de missive – impliquent nécessairement une situation d'énonciation composée d'un-e émetteur/trice et d'un-e destinataire (d'une adresse à l'autre, « saillie » hors de soi). Elle peut être en vers, comme celles d'Ovide (les *Héroïdes* sont traduites sous le nom d'*Epistres,* nous l'avons vu). Les élégies désignent quant à elles un discours poétique assez long et le plus souvent plaintif. Les adresses que contiennent les trois élégies des *Euvres* influencent cependant notre lecture : il ne s'agit pas seulement de se plaindre mais de se plaindre à quelqu'un ou quelqu'une. C'est le sens du chant de la première élégie, placé sous la double protection d'Apollon et de Sappho [1176], où la *persona* lyrique s'adresse à son instrument :

O dous archet, adouci moy la voix, Qui pourroit fendre et aigrir quelquefois, En recitant tant d'ennuis et douleurs, Tant de despits fortunes et malheurs. [1177]

L'adresse est lyrique mais elle est au service d'un discours communautaire :

…Dames, qui les lirez, De mes regrets avec moy soupirez. [1178]

La communauté féminine est convoquée en tant qu'ensemble des lectrices (*lirez*) et des complices : la construction inversée, qui fait d'*avec moy* le point central du vers, place à la rime *lirez* et *soupirez*. Les dames deviennent poètes en étant simplement lectrices-complices de la *persona* élégiaque. *Moy* sert de miroir, de charnière, à cette complicité des dames et du *je* de la plainte lyrique.

Possible, un jour je feray le semblable, Et ayderay votre voix pitoyable A vos travaus et peines raconter, Au tems perdu vainement lamenter.

La complicité est complète puisque le *je* lyrique inverse la situation dans l'ordre de la probabilité pour rappeler aux dames qu'elles appartiennent à la même communauté, celle de Sappho, celle d'Ariane, celle de Didon – et l'on retrouve de nouveau la source des *Euvres* que peut être la traduction par Saint-Gelais des *Epistres* d'Ovide – des femmes abandonnées qui n'ont plus que leur *voix pitoyable,* pour se lamenter sur la lyre. Mais le *je* lyrique se place cependant une fois encore au-dessus de la mêlée, car il est premier dans la souffrance et le chant, et capable d'aider les autres à *raconter* leurs *peines.* Il y a une intention dans les élégies labéennes, de l'ordre parfois du manifeste, ce que l'on retrouve dans la prose de l'*Epistre dédicatoire* : « S'il y ha quelque chose recommandable apres la gloire et l'honneur, le plaisir que l'estude des lettres ha acoutumé donner nous y doit chacune inciter » [1179]. Le programme est de libérer les femmes dans leur ensemble (« nous ») et leur individualité (« chacune ») de la tyrannie masculine en les faisant

[1176] *Ibid.,* p. 107. Nous rappelons les vers 1 à 16 de la première élégie.

[1177] ***Ibid., vers 17 à 20.***

[1178] ***Ibid., p. 108, vers 43-44.***

Copyright ALONSO Béatrice et Université Lumière - Lyon 2 - 2005.Ce document est protégé

s'appliquer « aus sciences et disciplines », c'est-à-dire en les éduquant. La volonté pour les femmes d'« apprendre » se conjugue avec celle de « montrer aus hommes le tort qu'ils nous faisoient en nous privant du bien et de l'honneur qui nous en pouvoit venir » [1180] . L'auteure utilise un terme platonicien (« bien ») pour définir ce dont les hommes ont frustré les femmes. Labé sollicite les femmes à « employer cette honneste liberté que notre sexe ha autre fois tant desiree » [1181] , et de le faire pour le bien commun. Il est alors pertinent d'étudier les *Elégies* et *Epistres* labéennes comme un groupe textuel tissé d'échos et dont la thématique principale est l'humanisme féministe.

En 1548, Thomas Sébillet [1182] distingue les élégies des épîtres : « l'épître Française faite en vers, a forme de missive envoyée à la personne absente pour l'acertener ou autrement avertir de ce que tu veux qu'il sache, ou désire entendre de toi, soit bien, soit mal, soit plaisir, soit déplaisir, soit amour, soit haine ». Elle « n'est autre chose qu'une lettre missive mise en vers » quand l'élégie se doit de traiter « des passions amoureuses, lesquelles tu n'as guère vues ni ouïes vides de pleurs et de tristesse ». Ainsi, « Prends donc l'élégie pour épître amoureuse », conclut Sébillet. Dans le *Privilège* de 1554, les termes utilisés pour désigner les diverses pièces des *Euvres* sont : « quelque Dialogue de Folie et d'Amour : ensemble plusieurs Sonnets, Odes et Epistres… » [1183] . Labé, en 1556, a cependant choisi le terme d'*élégies* pour remplacer *épîtres.* « Récuser *Epistres* pour *Elégies* pourrait être la stricte application d'une recommandation de la *Défense et Illustration de la langue française* :

Quand aux Epistres, ce n'est un poeme qui puisse grandement enrichir nostre vulgaire : pource qu'elles sont voluntiers de choses familieres, et domestiques, si tu ne les voulois faire à l'immitation d'Elegies, comme Ovide.

C'est bien ce que fait Louise Labé, choisissant les *Héroïdes* d'Ovide comme modèle principal de ses élégies » [1184] .

Nul doute que l'auteure des *Euvres* a lu ces traités et les applique, mais aussi qu'elle s'en distingue. Ses élégies sont des missives adressées sans doute, mais pas toujours à un « amant » supposé qui l'aurait abandonnée. Elles s'adressent : à sa propre *persona* lyrique et l'ensemble de son lectorat, notamment les « Dames » [1185] qui vont la lire, pour la

[1179] *Ibid.*

[1180] *Ibid.,* p. 41.

[1181] *Ibid.*

[1182] Thomas SÉBILLET, *Art poétique français,* in *Traités de Rhétorique et de Poétique de la Renaissance, op. cit.,* pp. 128 et 129 pour l'ensemble des citations.

[1183] *Ibid.,* p. 37.

[1184] Michèle CLÉMENT, «Louise Labé et les arts poétiques»*, art. cit.,* p. 66.

[1185] Louise LABÉ, *Œuvres complètes, op. cit.,* p. 108

en vertu de la loi du droit d'auteur.

première ; à son « Amy » dont elle attend le « gracieus retour » [1186], dans une posture à la fois sapphique et ovidienne (sous influence de Saint-Gelais) pour la seconde ; aux « Dames Lionnoises » [1187], de nouveau revendiquées comme ses lectrices privilégiées, dans la troisième et dernière pièce. Les adresses permettent à Labé deux choses : d'exister en tant que *persona* d'auteure légendaire puisque ce sont à chaque fois ses lecteurs/trices qui sont sollicité-e-s, s'exprimant sous les traits d'une *persona* lyrique imaginaire ; mais aussi de se présenter comme modèle lyonnais d'une communauté féministe. Ces lectrices sont d'ailleurs sans cesse rappelées à leur condition principale : **lionnoises**, et ce jusqu'au sonnet XXIV du *canzoniere* labéen où la proximité du vers 1 :

Ne reprenez, Dames, si j'ay aimé…

et de la clausule du recueil : FIN DES EUVRES DE LOUISE LABE LIONNOIZE, nous sollicite à identifier les dames auxquelles s'adresse la *persona* lyrique comme des lyonnaises [1188]. Labé s'adresse à une communauté dont elle fait partie et qu'elle décide de revendiquer et de défendre, en reprenant la thématique générale des *Epistres d'Ovide* traduites par Octovien de Saint-Gelais. Elle s'inscrit ainsi dans la même lignée féministe que Du Moulin dans sa préface à la publication des *Rymes* de Pernette Du Guillet. L'originalité de Labé est d'être une femme défendant la cause des femmes en se posant comme modèle féministe possible dans un contexte particulier qui est celui de Lyon.

Du Moulin – comme Jeanne Flore avant lui – s'est en effet adressé aux *Dames lyonnoises*, dix ans exactement avant la publication des *Euvres* : « la memoire de vous puisse testifier à la postérité de la docilité et vivacité des bons espritz, qu'en tous artz ce climat lyonnois a tousjours produit en tous sexes… » [1189]. La visée politique de ce discours est évidente : des hommes et des femmes travaillent ensemble à faire de Lyon une capitale, d'une dimension plus importante encore que celle de capitale des Gaules. La mise sur le même plan par la symétrie de la construction (soutenue par l'utilisation de la conjonction de coordination) en « tous artz » des personnes de « touz sexes » est révélatrice. Pernette Du Guillet est accompagnée à sa manière d'hommes « coordonnés » à sa poétique. L'épitaphe ajoutée à la fin des *Rymes* dans l'édition de Tournes est significative : elle est composée de quatre textes, dont le dernier est écrit par Jean de Vauzelles – I. D.V. – . Le poète y fait référence, une fois encore, à un ensemble des dames *Lyonnaises* [1190]. Préface et épitaphe des *Rymes* correspondent par ailleurs, de façon symétrique, pour rappeler l'importance de ces lyonnaises.

Par les rapprochements faits entre le texte labéen et le texte ovidien des *Héroïdes,* mais aussi par une discrète reprise des *Dames de renom* de l'ouvrage de Boccace, nous

[1186] *Ibid.,* p. 111.

[1187] *Ibid.,* p. 115.

[1188] *Ibid.,* pp. 134 et 135.

[1189] Antoine Du MOULIN, *Aux dames lyonnoises,* préface aux *Rymes* de Pernette DU GUILLET, Lyon, Jean de Tournes, 1545. Cité notamment par François RIGOLOT, *Louise Labé ou la Renaissance au féminin, op. cit.,* pp. 170-171.

[1190] Pernette DU GUILLET, *Rymes,* Lyon, Jean de Tournes, 1545, p. 6.

en vertu de la loi du droit d'auteur.

pouvons affirmer que Labé se place comme modèle possible d'une émancipation des femmes par le savoir, se comparant pour cela à la moins contestable d'entre elles : Sappho. Le fait même de brouiller les pistes, dans l'expression comme dans les adresses, c'est-à-dire globalement par le système énonciatif, entre le *je* réel d'auteure et la *persona* lyrique s'exprimant à la première personne, participe de cette identification Labé-Sappho. « L'agencement du volume est donc subtilement utilisé par Louise Labé pour rendre son œuvre signifiante, et ceci en jouant sur une ambiguïté : si on ne peut faire coïncider le *je* de l'amante qui s'exprime dans le *canzoniere* avec le *je* de l'auteur qui s'exprime dans l'épître dédicatoire, tout le volume s'ingénie pourtant, par de subtiles interférences, à établir des liens entre les deux… » [1191] . Par ce biais, et comme Sappho, héroïne d'un poème d'Ovide dans la traduction de Saint-Gelais, Labé s'inscrit dans la « chaîne des propos qui lient entre eux les auteurs par des actes de reconnaissance réciproque : le statut d'auteur que le volume s'efforce de revendiquer est le premier pas vers l'accession au rang de personnage de la Fable, et les textes d'hommage sont la consécration de cette accession » [1192] . Il n'est donc pas étonnant que dans une même liste du *Débat* labéen se trouvent mêlé-e-s auteur-e--s réel-le-s et personnages mythiques : « Orphee, Musee, Homere, Line, Alcee, Saphon, et autres Poëtes et Filozofes : comme Platon… » [1193] . La collection d'hommages de fin de volume et le choix de la dédicataire par Labé doivent être mis en rapport : il s'agit d'un encadrement de l'œuvre qui joue sur la communauté lyonnaise, sur l'adresse à Lyon et à ses particularités. La portée stratégique nous semble avant tout communautaire et les visées féministes. Il s'agit d'une part, pour l'*Epistre*, véritable défense et illustration de la *querelle des femmes,* de revendiquer la gloire inaliénable que peuvent obtenir les femmes dans l'exercice poétique, d'autre part d'en faire tangiblement la preuve par des *Escriz* qui glorifient, enfin, le nom de l'auteure des *Euvres.* L'ode XXIV de ces *Escriz* est en cela significative : elle instaure bien Louise Labé en modèle légendaire, la plaçant dans la liste des « cleres femmes » : Sémiramis, Penthasilée, Bradamante, Marphise… en rappel des élégies et des sonnets. Labé est portée au devant de la scène poétique – comme un modèle de poésie écrite par une femme – par un groupe lyonnais que nous allons maintenant détailler. Peut-on dire alors, comme Michèle Clément, que l'auteure des *Euvres* est « la réponse du milieu lyonnais à l'hégémonie poétique de la Pléiade… » [1194] ?

B- La querelle des Amyes

Dès les premières bibliographies nationales, « celles de François de la Croix du Maine et d'Antoine du Verdier (1584) » [1195] , les femmes doctes trouvent une place dans la vie

[1191] Daniel MARTIN, *Signe(s) d'Amante, op. cit.,* p. 180.

[1192] *Ibid.,* p.182.

[1193] Louise LABÉ, *Œuvres complètes, op. cit.,* p.77.

[1194] Michèle CLÉMENT, « Louise Labé et les arts poétiques », *art. cit.,* p. 65.

[1195] Madeleine LAZARD, *Les Avenues de Fémynies, op. cit.,* p. 233.

Copyright ALONSO Béatrice et Université Lumière - Lyon 2 - 2005.Ce document est protégé

littéraire du XVIème siècle, une place cependant relativement réduites : « En fait, de la première édition d'un texte de femme, en 1497 – le *Trésor de la Cité des Dames* de Christine de Pizan –, à la première édition de l'*Ombre de la demoiselle de Gournay*, la fille d'alliance de Montaigne, en 1626, seules 35 femmes auteurs ont été publiées, dont une vingtaine de leur vivant, et une dizaine ont connu une réelle célébrité » [1196] . Le chiffre, selon Eliane Viennot, doit cependant être revu largement à la hausse. Il semble exister un écart entre l'intérêt porté aux femmes, et notamment à leur éducation, et la rareté des publications de toutes celles qui ont pourtant joué un rôle dans les lettres de la Renaissance.

La *querelle des femmes* et le débat sur la *parfaite amye* viennent directement de l'idéalisation fantasmatique des dames de la littérature courtoise. Au XIIème siècle, le célibat monastique passe pour une existence de choix quand le mariage est violemment mis en accusation. Les auteurs sont la plupart du temps des clercs. Ils se méfient des femmes qu'ils ne connaissent pas ou peu. La littérature courtoise s'inscrit dans la suite logique de la tradition antimatrimoniale, puisque la *fin'amor* n'existe qu'hors mariage, dans une relation adultère. La querelle porte essentiellement, à son principe, sur l'amour et le mariage, puis glisse progressivement sur la bonté ou la malice des femmes. Les deux auteurs du *Roman de la Rose*, dont la diffusion, notamment avant 1550, prouve le succès incontestable, exposent dans le même ouvrage deux partis-pris différents, voire opposés. Le premier, Guillaume de Lorris, défend l'amour courtois et l'exaltation de la Dame. Jean de Meung, au contraire, critique violemment le mariage dans la seconde partie et se montre d'un antiféminisme résolu. L'éloge que semble faire Apollon du mariage dans le *Débat de Folie et d'Amour* est pour le moins problématique: « Tel est l'honneur que les plus savans et les plus renommez des hommes donnent à Amour. Le commun populaire le prise aussi et estime pour les grandes experiences qu'il voit des commoditez, qui proviennent de lui. Celui qui voit que l'homme (quelque vertueus qu'il soit) languit en sa maison, sans l'amiable compagnie d'une femme, qui fidelement lui dispense son bien, lui augmente son plaisir, ou le tient en bride doucement, de peur qu'il n'en prenne trop, pour sa santé, lui ote les facheries, et quelquefois les empesche de venir, l'appaise, l'adoucit, le traite sain et malade, le fait avoir deus corps, quatre bras, deus ames, et plus parfait que les premiers hommes du banquet de Platon, ne confessera il que l'amour conjugale est dine de recommandation ? et n'atribuera cette felicité au mariage, mais à l'amour qui l'entretient » [1197] . Exaltation apparente de l'amour, ici de genre féminin (le qualificatif *conjugale* porte le genre du substantif), ce discours n'est-il pas éloge contradictoire ? Ce texte décrit en effet une condition matrimoniale aliénante où l'épouse se multiplie au bénéfice de son époux. Le caractère fantasmatique de cette supposée union fusionnelle, défavorable à celle qui se trouve au service de son mari, est mis en évidence par Mercure un peu plus loin : « dites moy entre vous autres Signeurs, qui faites tant profession d'Amour, ne confessez vous, que Amour cherche union de soy avec la chose aymee ? qui est bien le plus fol desir du monde : tant par ce, que le cas avenant, Amour faudroit par soymesme, estant l'Amant et l'Aymé confonduz ensemble… » [1198] , retournant l'argument

[1196] *Ibid.*

[1197] *Ibid.,* p. 70.

 Copyright ALONSO Béatrice et Université Lumière - Lyon 2 - 2005.Ce document est protégé

d'Apollon au profit de Folie. S'il ne doit rechercher la fusion, décrite comme de toutes façons comme impossible, l'humain doit vivre à deux, sur un pied d'égalité. L'homme a beau être *vertueus,* il ne sait vivre seul sans languir (« apres avoir longuement soupiré, ploré et crié, les uns se rendent Moynes : les autres abandonnent le païs : les autres se laissent mourir », nous dit Mercure non sans humour burlesque et facétie sur les raisons de la plainte élégiaque [1199]). Le mythe androgynique platonicien prouve que chacun-e-doit trouver sa moitié pour vivre heureux/se, mais non pas qu'il/elle doit se fondre en elle/lui. Mercure replace le discours philosophique dans le cadre de la parabole, ou, du moins, de la métaphore, faisant donc implicitement l 'éloge du mariage qui doit être union consentie entre deux sujets (et non union forcée et multiple comme semble le croire Jupiter, qu'Amour a mis en défaut au discours IV). Notons d'ailleurs qu'*Amour* est de genre féminin lorsqu'il est *conjugale* dans le discours labéen. Le discours mercurien peut être envisagé comme est un écho burlesque et facétieux de l'*Epistre* où Labé affirmait plus sérieusement la nécessité politique de donner aux femmes la place de « compagnes tant es affaires domestiques que publiq de ceus qui gouvernent et se font obeïr » [1200] . Labé s'oppose très clairement aux textes misogynes de la *Louenge des femmes* – où il est précisé que les femmes doivent être mises au rang de « serfs » ou « esclaves » [1201] – qui fait l'éloge du célibat :

En premier lieu, ie te vueil adviser Qu'au mariage, aucun ne peult viser S'il ne fait but de la chose du monde Moins proufitable, & plus vile, & immonde. Ceste chose est (Dieu me gard de diffame Disant un mot tant vilain) une femme… [1202]

Pour André Misogyne, l'élément le plus détestable dans le mariage est l'épouse. Labé a probablement lu cet ouvrage collectif de 1551 publié chez Tournes, auquel elle répond. Lorsque Misogyne évoque le *malheureux Priam* et sa descendance, donc, implicitement, Enée, qui :

Fut, peu faillut, arresté en chemin, Et empesché, de fonder ce grand œuvre Par le malheur, qui souz femme se coeuvre… [1203]

L'attaque porte contre Didon, dont on a vu la vision peu traditionnelle qu'en donnait Labé, faisant de l'*Enéide,* le chant des « amours de la Dame de Carthage » [1204] . A la suite d'Ovide et de Boccace, Labé redonne à nombre de femmes légendaires, mythiques ou littéraires, leur place au Panthéon : « Et pour en venir aus femmes, ne sauva Ariadne la vie à Thesee ? Hypemnestre à Lyncee ? » [1205] . Le caractère civilisateur qu'Apollon

[1198] *Ibid.,* p. 100.

[1199] *Ibid.,* p. 96.

[1200] *Ibid.,* p. 42.

[1201] *La Louenge des femmes, op. cit.,* p. 5.

[1202] ***Ibid., pp. 16-17.***

[1203] ***Ibid., p. 20.***

[1204] Louise LABÉ, *Œuvres complètes, op. cit.,* p. 77.

en vertu de la loi du droit d'auteur.

attribue à Amour, dans un processus de revalorisation des femmes (puisque sont convoqués « une femme ou homme d'esprit » à la suite de cette démonstration) : « Combien plus tot choisiriez vous un homme propre, bien en point, et bien parlant, tel qu'il ne s'est pù faire sans avoir envie de plaire à quelcun ! Qui ha inventé le dous et gracieus langage entre les hommes ? et ou premierement ha il esté employé ? […] il y avoit quelque maniere plus douce et gracieuse, que le commun : de laquelle userent Orphee, Amphion et autres. Et ou en firent preuve les hommes, sinon en Amour ? » [1206], suit la critique des « Mysanthropes », « exemptez d'amour », « gens mornes, sans esprit », « Loups garous » que sont ceux qui n'aiment pas. Or, le plaidoyer d'Apollon semble tout autant être en faveur d'Amour que contre les arguments utilisés par André Misogyne :

Et s'il fault croire aux biens disans Poëtes (Lesquelz faisans morts vivre, parler bestes, Arbres marcher, s'ilz le font sans saison Ne le font pas sans couverte raison) Les Dieux haultains, exempts du sort humain Qui tiennent nous, & le monde en leur main, N'ont ils esté maintefois despouillez De deïté, d'humanité souillez Et bien souvent, de bestialité, Par ce malheur, cy devant recité ? [1207]

Si Misogyne vise les femmes, et Labé vise Misogyne, en en faisant ce qu'un humaniste ne saurait être, un *Mysanthrope*, celui qui ne saura jamais « eslever et exalter » [1208] sa vie.

Dans cette misogynie ambiante, la querelle des « Amyes » est la suite logique de la *querelle des femmes.* Elle prend la forme d'une joute mondaine sur le thème des femmes et de l'Amour. L'origine de ce débat est sans doute la traduction en 1537 du *Courtisan* de Castiglione, bréviaire de François Ier et de tout homme et femme de cour dignes de ce nom. Le *Courtisan* vulgarise la doctrine platonicienne de l'Amour interprétée par Marsile Ficin. Bertrand de La Borderie s'inspire du chapitre III du texte de Castiglione dans son *Amye de Court,* texte qui fait éclater la querelle. On ne peut savoir si ce texte est une apologie ou une satire des choix émancipateurs mais pour le moins intéressés et matérialistes de la courtisane dépeinte par La Borderie. Le texte, plein de cynisme et assez éloigné des perspectives humanistes, suscite de vives réactions dont celle de Charles Fontaine, présent dans les *Escriz* aux côtés de Marot et Moulin [1209], qui riposte par sa *Contr'Amye de court*. La *Parfaicte Amye* d'Antoine Héroët, panégyrique des platonismes de Ficin, Bembo, Castiglione, est sans doute un des ouvrages les plus intéressants du point de vue de son écho dans les *Euvres.* Labé expose, par l'intermédiaire de ses diverses voix, une philosophie de l'amour conçue comme une alliance entre les deux sexes, union de deux esprits et de deux corps, en accord avec le

[1205] *Ibid.,* p. 71.

[1206] *Ibid.,* p. 73.

[1207] La Louenge des femmes, op. cit., p. 21.

[1208] Louise LABÉ, *Œuvres complètes, op. cit.,* p. 72.

[1209] *Ibid.,* p. 197.

en vertu de la loi du droit d'auteur.

platonisme ficinien où le couple amoureux peut s'entraimer dans la réciproque :

Si m'acollant me disoit, chere Amie, Contentons nous l'un l'autre…[1210]

réciproque permise par la mise en égalité des pronoms de personne, le *tu* s'adressant au *je* pour former un *nous* composé de *l'un* et de *l'autre*, dans un sonnet XIII, pivot du *canzoniere* labéen, souvent considéré comme le sonnet de l'accolade andogynique, où le *je* rend la pareille au *tu* à la strophe suivante :

Si de mes bras le tenant acollé…

Mais le platonisme ficinien exclut la sensualité nécessaire à la lyrique labéenne, influencée par le pétrarquisme, qui suppose la soumission de l'un à l'autre, d'où une tension qui peut donner l'apparence d'une aliénation du *je* au *tu.* C'est ce nous disent les vers 81 et 82 de l'élégie II :

Tu es tout seul, tout mon mal et mon bien : Avec toy tout, et sans toy je n'ay rien…[1211]

Dans une symétrie parfaite, *tu* et *je* apparaissent en fonction sujet à chaque bout de l'affirmation, quand les formes pronominales objectives ou de déterminants possessifs occupent l'espace central : *tu / mon et mon – toy et toy / je*. Il semblerait qu'il y ait progrès d'un-e amour-e aliénant-e où l'un est l'autre, dans les élégies, à un-e amour-e émancipatrice où l'un et l'autre peuvent s'aimer et en prendre plaisir, par exemple au sonnet XVIII :

Jouissons nous l'un de l'autre à notre aise…[1212]

émancipation que l'on retrouve dans la *saillie* labéenne (le sonnet XVIII se termine en effet sur ce mot, explication du seul *contentement* possible de la *persona* lyrique). L'aliénation n'est pas vécu comme un bien :

Que si je veus de toy estre delivre Il me convient hors de moymesme vivre…[1213]

dans le sonnet XVII, où il s'agit bien d'un être qui est l'autre. Pour être délivré de l'autre, il faut savoir sortir de soi. Etre l'un ET l'autre, et non l'un EST l'autre. Les termes *Amy / i / ye / ie* sont régulièrement utilisés dans le corpus labéen : dans l'élégie II (*Comme j'atens, helas, de jour en jour / De toy, Ami, le gracieus retour* [1214]), puis dans les sonnets VII (*Mais fais, Ami…* [1215]), XIII, XVIII et XXIII (*Pardonne moy, Ami…* [1216]). Le *je* lyrique élégiaque se présente comme une *parfaicte amye* des vers 49 à 80, celle qui possède

[1210] ***Ibid., p. 128.***

[1211] ***Ibid., p. 113.***

[1212] ***Ibid., p. 131.***

[1213] ***Ibid., p. 131.***

[1214] *Ibid.,* p. 111, au vers 4. On trouve d'autres utilisations du terme pour désigner l'amant au vers 52, centre de la pièce, donc de l'ensemble élégiaque, puis aux vers 89 et 101.

[1215] *Ibid.,* p. 125, vers 9.

[1216] *Ibid.,* p. 134, vers 11.

Copyright ALONSO Béatrice et Université Lumière - Lyon 2 - 2005.Ce document est protégé

beauté, vertu, grace et faconde, qui est *estimee*, *flatee, exaltee,* dans toute l'Europe ou presque. Ici encore, les vers labéens s'opposent à ceux de Misogyne dans son *Epistre* contenue dans le recueil collectif *La Louenge des femmes.* En effet, tout le champ lexical de l'accolade et du baiser, du plaisir et de la jouissance, qu'on trouvait déjà chez Ovide [1217] , est dénigré par Misogyne [1218] .

La philosophie d'Amour d'Héroët – par ailleurs traducteur de Platon, et proche de Fontaine qui participe avec lui aux *Opuscules d'Amour* publiés en 1547 chez Tournes –, dans sa *Parfaicte Amye* est suivie par Labé dans ses élégies et ses sonnets comme dans son *Débat*, métamorphosée en une philosophie sensuelle d'exaltation du plaisir et de la jouissance, contentement de deux sujets unis par choix :

Si m'acollant me disoit, chere Amie Contentons nous l'un l'autre… [1219]

Il s'agit bien de se *donner contentement* [1220] , de jouir *l'un de l'autre*, afin de retrouver l'androgyne platonicien :

Chacun en soy et son ami vivra… [1221]

La construction du vers met en évidence la symétrie axiale chère à Labé *en soy et son ami* occupant le centre d'une phrase qui pourrait se résumer à son premier et son dernier mot : *Chacun vivra.* Les longues listes d'amants-amantes, récurrentes dans les *Euvres,* notamment le *Débat* et les *Elégies,* tout droit sorties des vingt et une épîtres d'Ovide dans la traduction d'Octovien de Saint-Gelais, participent de la même problématique féministe platonicienne :

Si meritoient elles estre estimees, Et pour aymer leurs Amis estre aymees… [1222]

Il y a une nécessaire réciprocité dans l'Amour labéen.

La querelle des Amyes est-elle un débat de cour où s'affrontent tenants et adversaires de la doctrine platonicienne du parfait amour ou un conflit de sexes doublé d'un conflit de classe entre bourgeoisie et aristocratie ? Servie par Labé, la *querelle des femmes et des Amyes* tend à devenir une véritable revendication féministe soutenue par le milieu lettré lyonnais, une réponse humaniste à la misogynie du temps. Le rapprochement entre Sappho et Labé, voulue par l'auteure des *Euvres* et les poètes des *Escriz,* participe de ce féminisme militant. « Le lecteur averti des *Euvres* pouvait non seulement comparer Louise Labé à Sappho mais reconnaître dans le recueil de 1555 les

[1217] OVIDE, *Vingt et une epistres,* translatée de latin en françoys par Octovien de Saint-Gelais, *op. cit.*, p. 150. Car bien sçavions l'un à l'autre complaire, En exerçant nostre amoureux affaire, Et parolles de mesme adiouster, L'un à l'autre pour mieulx nous contenter…

[1218] *La Louenge des femmes, op. cit.,* p. 23.

[1219] ***Louise LABÉ, Œuvres complètes, op. cit., p. 128.***

[1220] *Ibid.,* p. 131.

[1221] ***Ibid.***

[1222] ***Ibid., p. 117.***

 Copyright ALONSO Béatrice et Université Lumière - Lyon 2 - 2005.Ce document est protégé

"traits dominants" que partageaient les deux poétesses… » [1223] . Labé est l'exemple lyonnais, la réponse féministe à l'hégémonie masculine et nationale de la Pléiade. « Retrouver la voix de Sappho, c'était donc répondre avant tout à l'attente des milieux humanistes » [1224] , notamment lyonnais.

Le contexte lyonnais joue dans l'implication féministe des *Euvres* tout autant que le sexe de leur auteure. En effet, il semble que la controverse entre les féministes et les antiféministes se conjugue avec une controverse entre poètes nationaux et poètes lyonnais. Lyon dispute à Paris le rôle prépondérant dans l'histoire des lettres françaises, le rôle de cité de passation des pouvoirs, notamment entre Marot et la Pléiade, à l'image de son implication politique dans la reconnaissance d'Henri II comme successeur de François Ier au moment de sa triomphale entrée dans la Capitale des Gaules. Les traités de rhétorique et de poétique le prouvent mais aussi les prises de position sur la question des droits des femmes. Lyon se veut au cœur des débats philosophiques et poétiques. Si on ne peut véritablement parler de *clan lyonnais* ou d'*école* – aucun canon n'a été imposé à ses membres – il existe cependant « une forte communauté culturelle, souvent désignée par l'expression latine de *sodalitium lugdunense*, dans les années où Louise Labé est active » [1225] . Ce groupe lettré revendique haut et fort son appartenance à la cité des deux fleuves dont la culture particulière est définie par son autonomie relative vis-à-vis de Paris et du pouvoir central (Parlement, roi, Sorbonne) et son cosmopolitisme économique et social dû aux diverses communautés ethniques et religieuses installées dans ses murs. Deux ans avant la parution des *Euvres,* Claude de Taillemont publie le *Discours des champs faëz à l'honneur et exaltation de l'Amour et des Dames* [1226] . Farouche féministe, il défend un point de vue sur les droits des femmes très proche de celui qu'on trouve dans l'*Epistre,* notamment celui qui consiste à inciter les dames lyonnaises à imiter Du Guillet, donc à « eslever un peu leurs esprits par-dessus leurs quenoilles et fuseaus » [1227] . On peut lui attribuer trois sonnets au moins des *Escriz*, les sonnets VI et VII, signés de la devise DEVOIR DE VOIR qu'on trouve dans les *Champs faëz,* et qui jouent sur l'anagramme *Belle à soy / à soy belle,* ainsi que le sonnet VIII qui, s'il n'est pas signé, reformule à son neuvième vers l'anagramme. Taillemont, exemplaire champion des Dames, partisan de leur éducation, reprenant en cela Pizan et Boccace, fustige ceux qui ont interdit et interdisent encore aux femmes l'accès au savoir, nous faisant prendre pour vérité absolue ce qui n'est qu'un fait culturel. Il démontre par ailleurs que l'ignorance est la mère de tous les vices : « ignorance, mere de tous les maux… » [1228]

[1223] François RIGOLOT, *Louise Labé ou la Renaissance au féminin, op. cit.,* p. 66.

[1224] *Ibid.*

[1225] *Ibid.,* p. 17.

[1226] Consulté dans l'édition donnée par Jean Claude ARNOULD : Claude de TAILLEMONT, *Discours des champs faëz à l'honneur et exaltation de l'Amour et des Dames,* Genève, Droz, 1991.

[1227] Louise LABÉ, *Œuvres complètes, op. cit.,* p. 42.

[1228] *Ibid.,* p. 119.

en vertu de la loi du droit d'auteur.

. Le féminisme de Taillemont s'inscrit dans la continuité de celui de Christine de Pizan, et est le résultat de l'éducation humaniste à laquelle l'auteur a eu droit au collège de la Trinité. Les *Champs faëz* sont publiés en 1553, sous le patronage de Bembo et des ses *Azolani,* d'après ce qu'en dit Charles Fontaine qui en assure le poème liminaire, mais l'influence romanesque des *Champs faëz* est sans doute plus celle de l'Arioste selon Jean-Claude Arnould. La *Philosophie d'amour* de Léon l'Hébreu semble aussi avoir joué un rôle non-négligeable dans l'élaboration de l'ouvrage de Taillemont mais « l'adoption des modes néoplatoniciennes est le cadre d'un affranchissement autant littéraire que linguistique » [1229] pour le lyonnais. Dans le discours de Taillemont, les femmes doivent apprendre à connaître et à **se** connaître (on verra plus loin à quel point ce détour, par le pronom réfléchi et la connaissance de soi socratique, est important dans les *Euvres*), dans une véritable perspective humaniste. Les rapports entre les *Champs* et les *Euvres* sont manifestes. Labé l'affirme, écrire a été pour elle « un honneste passetems et moyen de fuir oisiveté » [1230] : l'argument sert contre Vivès qui estime qu'on doit laisser les femmes apprendre à lire pour leur éviter l'oisiveté (mais uniquement la Bible…). Il s'agit pour Labé de dépasser le simple jeu mondain de la *querelle des femmes* pour affirmer l'injustice faite à celles qui veulent « eslever un peu leurs esprits par-dessus leurs quenoilles et fuseaus » [1231] . Labé utilise le même système rhétorique ici que Mercure contre Apollon : il s'agit d'utiliser l'argument pour le retourner en contre-argument.

Taillemont publie ses *Champs faëz* à Lyon : il semble que naisse une véritable conscience féministe lyonnaise en rapport avec les débats sur l'éducation des femmes et la quête d'une *parfaicte amye.* La traduction du traité espagnol de Vivès est sortie des presses de Tournes en 1543 : peut-on alors supposer que la préface de Du Moulin, l'ouvrage de Taillemont et l'*Epistre* de Labé – qui n'est pas forcément le texte le plus tardif puisque les *Euvres* ont pu circuler sous forme de manuscrits avant leur publication selon ce que nous en dit le *Privilège* de 1554 – soient une réaction humaniste à l'*Institution de la femme chrétienne* dont la position sur l'accès des femmes au savoir était très prudente, voire répressive ? Le discours féministe est en tout cas au cœur des préoccupations de plusieurs poètes du *sodalitium lugdunense.* En quoi le discours labéen sert-il la place de Lyon dans le Royaume de France et des Lettres ? Lyon exerce sans conteste une fascination sur les lettrés du royaume dans les années 1550 : Antoine Du Moulin et Charles Fontaine (s'il ne s'agit pas de Calvy de La Fonteine) sont à Lyon depuis 1544 (voire avant sans doute) pour l'un et 1537 pour l'autre. Ils sont tous deux mentionnés dans les *Euvres,* comme le sont Marot et Scève. L'ode XXIV des *Escriz* associe les quatre poètes en insistant sur la qualité de la caution apportée à la production labéenne (en plus de la quantité). Seule la participation de Scève à l'hommage est cependant avérée (il signe de sa devise le troisième texte) quand celle des trois autres n'est que possible, voire très hypothétique dans le cas de Marot. Mais quoiqu'il en soit, le texte XIII cultive une

[1229] Jean Claude ARNOULD, *Introduction* à Claude de TAILLEMONT, *Discours des champs faëz à l'honneur et exaltation de l'Amour et des Dames, op. cit.,* p. 13.

[1230] Louise LABÉ, *Œuvres complètes, op. cit.,* p. 43.

[1231] *Ibid.,* p. 42.

en vertu de la loi du droit d'auteur.

allure marotique, reprend une formule intertextuelle marotique (*si je ne puis assez louer Louïze* [1232] rappelle le *Louez moi Louïze* devenu célèbre [1233]), et se déclare d'un genre marotique, l'*Estreine*. Cela est déjà en soi significatif. Les liens entre Marot, Scève, Du Moulin et Fontaine doivent être davantage explicités. Du Moulin est un collaborateur régulier de Tournes et connaît Marot dont il a publié les œuvres. Fontaine, fidèle ami de Scève, a lui-aussi donné, chez Roville (ou Rouillé), une édition des œuvres de Marot en 1550. Les deux poètes ont pu participer, avec Scève, à l'entreprise des *Escriz* qu'ils contribuaient à placer sous l'égide de Marot. Ils sont de plus deux ardents défenseurs de la cause des femmes, l'un par son implication dans la publication des *Rymes* de Du Guillet, l'autre par sa participation à la *querelle des Amyes.* Ils ne pouvaient que louer Louise Labé mais rien ne nous dit explicitement qu'ils l'aient fait. Le silence de Fontaine sur Labé, dans ses *Ruisseaux,* où il célèbre un très grand nombre de lyonnais contemporains, est donc problématique. Marot, Lyon et les femmes sont en tout cas rassemblés dans ces vers de l'ode XXIV des *Escriz.* Il s'agit de faire de Lyon le lieu de convergence de plusieurs influences unies autour de l'idée de Renaissance dans le sens à la fois de rénovation et de modernité. En effet, Marot est celui qui fait le lien entre la France et la Renaissance italienne ; Scève, celui qui a dynamisé le pétrarquisme à Lyon ; Fontaine et Du Moulin ceux qui ont défendu la cause des femmes. Lyon peut alors être perçu comme la ville des idées nouvelles mais jamais en rupture avec le passé : c'est un lieu d'harmonie où se mêlent les mythes d'Ilion et de Grèce, d'Orient et d'Occident, les hommes et les femmes, l'Italie et la France, le passé et le futur, à la fois dans la continuité de ce qui fut et dans la modernité de ce qui sera. Le sonnet italien du *canzoniere* labéen et les nombreuses références – grecque, latine, orientale, italienne – relevées dans les *Euvres* en font le lieu d'une harmonie des influences et d'un cosmopolitisme apaisé. Fontaine et Du Moulin louent tous deux les femmes qui pratiquent poésie et littérature. Ils ne pouvaient donc que louer Louise Labé. Le texte XXIV des *Escriz* nous incite en tout cas à considérer Lyon comme un terrain propice au manifeste féministe que sont les *Euvres* dans leur ensemble et à penser que l'auteur de ce texte a connu les contributions de ceux qui ont participé à l'ensemble de l'hommage et a été informé de l'agencement que Labé a voulu donner à sa production.

C- Des choix lyonnais ou une lyonnaise de choix

Louise Labé a fait des choix poétiques et politiques, et les uns ne vont pas sans les autres. Son premier choix poétique est celui d'une composition ; son second choix est formel. L'auteure des *Euvres* choisit le *Débat,* l'élégie, que nous venons de commenter, et enfin le sonnet pour bâtir un ensemble hétérogène mais cependant harmonieux et cohérent. Lorsqu'on observe la présentation proposée par le *Privilège* de 1554 [1234] , on est surpris par le décalage entre ce qui devait originellement composé le recueil et son contenu de 1556 : « on reconnaît parfaitement le contenu des *Œuvres* et pourtant un seul

[1232] *Ibid.,* p. 160.

[1233] Clément MAROT, *Œuvres poétiques, op. cit.,* p. 283.

[1234] Louise LABÉ, *Œuvres complètes, op. cit.,* p. 37.

Copyright ALONSO Béatrice et Université Lumière - Lyon 2 - 2005.Ce document est protégé

genre y est exactement présent comme annoncé » [1235] . C'est le sonnet, puisque le « dialogue » est devenu *Débat* et le couple « Odes et Epitres » s'est mué en *Elégies.* « C'est justement à partir des formes poétiques revendiquées que certains choix esthétiques de Louise Labé peuvent être mis au jour » [1236] .

Le sonnet est recommandé dès l'*Art Poétique français* de Thomas Sébillet qui en reconnaît la paternité au « prince des Poètes Italiens » sans plus de précision, en insistant sur la « gravité du sonnet » auquel la « matière facétieuse est répugnante » [1237] . On voit tout de suite l'écart existant entre cette théorie de 1548 et l'utilisation labéenne du sonnet. Le sonnet II, jouant sur l'ironie burlesque, place la poétique labéenne dans un rapport ambigu par rapport à la proposition de Sébillet, tout comme le sonnet XXI, blason ironique du corps de l'*homme* détaillé crûment et simplement (notons par ailleurs qu'à ce sonnet XXI correspond l'ode XXI des *Escriz,* nous y reviendrons). A la simple phrase d'incitation au sonnet de la *Deffense* de Du Bellay (1549) : « Sonne-moi ces beaux sonnets… » [1238] (rien d'autre n'est précisé sinon que « le sonnet a certains vers réglés et limités », et qu'il faut pour les composer imiter « Pétrarque et quelques modernes italiens » [1239]), répondent le *Quintil horacien* de Barthélemy Aneau puis l'*Art poétique* de Jacques Peletier du Mans. Dans le premier, de 1550, Aneau retourne habilement les arguments souvent « nationalistes » de Du Bellay qui, égaré par la modernité qu'il veut imposer, renie la poésie française médiévale au profit d'une poésie étrangère : « au lieu de défendre et illustrer notre langue (comme tu le promets), tu nous fais grand déshonneur, de nous renvoyer à l'Italien qui a pris la forme de la Poésie des Français… » [1240] . Dans le second, Peletier du Mans [1241] théorise enfin la forme en 1555, forme relativement moderne puisqu'elle n'existe de manière sûre que depuis environ dix-sept ans en France, le premier sonnet connu remontant à 1538, et le premier recueil de sonnets étant celui de Du Bellay (*L'Olive*, 1549, six ans donc avant la théorie de Peletier). On comprend d'ailleurs mieux pourquoi l'auteur de la *Deffense* veut absolument en faire la forme reine de la nouvelle poésie française. Louise Labé en 1555-1556 est déjà du côté de Peletier du Mans donc d'une certaine forme de modernité, consacrant au sonnet vingt-quatre pièces, c'est-à-dire pas moins de 336 vers, et le revendiquant dès 1554. Les *Escriz* viennent cautionner cette modernité labéenne (Marot, Scève, Sébillet, Aneau ne l'utilisent peu ou pas) puisque leur texte liminaire est un sonnet et que les neuf premières pièces de l'ensemble, mis à part, bien entendu, les deux odes, grecque et latine, sont des sonnets,

[1235] Michèle CLÉMENT, « Louise Labé et les arts poétiques », *art. cit.,* p.65.

[1236] *Ibid.*

[1237] Thomas SÉBILLET, *Art Poétique français,* in *Traités de Poétique et de Rhétorique de la Renaissance, op. cit.,* p. 108.

[1238] Joachim DU BELLAY, *Deffense et Illustration de la Langue françoise,* in *Les Regrets, op. cit.,* p. 239.

[1239] *Ibid.*

[1240] Barthélemy ANEAU, *Le Quintil horacien* in *Traités de Poétique et de Rhétorique de la Renaissance, op. cit.,* p. 215.

[1241] Jacques PELETIER DU MANS, *Art Poétique,* in *Traités de Poétique et de Rhétorique de la Renaissance, op. cit.,* pp. 293-295.

 Copyright ALONSO Béatrice et Université Lumière - Lyon 2 - 2005.Ce document est protégé

la plupart lyonnais, et les deux derniers italiens. Dans le *canzoniere* labéen, « le recours au sonnet français régulier est massif : 20 fois sur 24 » [1242] . L'auteure fait alterner forme marotique et forme Peletier. On peut donc dire que « le recours au sonnet, et au sonnet pétrarquiste, marque plutôt l'appartenance de Louise Labé à la nouvelle école » [1243] , celle de la Pléiade. L'auteure est « déjà du côté de la nouveauté » [1244] , même si elle écrit ses sonnets en décasyllabes et jamais en alexandrins (devenu en 1555 le vers du sonnet pétrarquiste français), car c'est là sa manière de se revendiquer lyonnaise : en effet, en 1555, à Lyon, le décasyllabe n'est pas un vers marginal mais courant, et qui nécessite de plus une qualité musicale mathématique qui doit forcément plaire à celle qui a bâti son œuvre tout entière sur l'architecture et les chiffres. Autre fait marquant, l'ode que Peletier dédie à Labé dans son *Art poétique* atteste de la compatibilité entre les *Euvres* et ses théories de 1555. Cette louange ne figure pas dans les *Escriz* de la production labéenne mais dans les *Opuscules* qui suivent son *Art poétique.* Peletier « n'aurait pas loué une œuvre qui ne concordait pas avec ce qu'il venait d'énoncer dans les pages précédentes » [1245] et par conséquent il nous faut analyser plus précisément cette ode. Au-delà des vers de la dernière strophe, les plus explicites :

Sus donq, mes vers, louèz cette Louïze : Soièz, ma plume, a la louer soumise… [1246]

qui nous rappellent bien étrangement l'épigramme XIII des *Escriz* [1247] *,* c'est l'ensemble de l'ode qui est bâtie en écho direct avec la poétique labéenne. C'est non seulement l'auteure des *Euvres* qui est convoquée dans l'ode de Peletier mais sa ville :

Mon eur voulût qu'un iour lion ie visse, A fin qu a plein mon desir i'assouvisse, Altere du renom : l'è vù le lieu ou l'impetueus Ròne Dedans son sein prenant la calme Sòne, Lui fèt perdre son nom. [1248]

Echo au sonnet italien [1249] occupant la dixième place des *Escriz,* ces vers nous rappellent la qualité exceptionnelle de Lyon dans le royaume de France en 1555, qualité mythique,

[1242] Michèle CLÉMENT, « Louise Labé et les arts poétiques », *art. cit.,* p. 71.

[1243] *Ibid.*

[1244] *Ibid.*

[1245] *Ibid.*

[1246] ***On trouve le texte reproduit dans l'édition donnée par François RIGOLOT des Œuvres complètes, op. cit., p. 234, dans une partie intitulée « Regards sur Louise Labé ».***

[1247] Et notamment le dernier vers de la pièce : *Et si ne puis assez louer Louïze.* Les rappels sont thématiques et orthographiques. Voir in Louise LABE, *Œuvres complètes, op. cit,* p. 160.

[1248] ***Ibid., p. 234.***

[1249] Les deux premiers vers sont les plus explicites : *Qui dove in braccio al Rodano si vede* Girne la Sona queta… Les rapprochements sont ici thématiques et lexicaux : le *Rodano* (Rhône) et la *Sona* (Saône) sont qualifiés par la force pour l'un (*in braccio,* dans les bras) et le calme pour l'autre (*queta,* tranquille), *Ibid.,* p. 154.

en vertu de la loi du droit d'auteur.

évoquée dans l'ode XIX (attribuée à Magny) [1250] , et reprise dans l'ode XXIV :

Un peu plus haut que la plaine, Ou le Rone impetueus Embrasse la Sone humeine De ses grans bras tortueus… [1251]

Que doit-on alors en conclure ? La poétique labéenne est lyonnaise : c'est sans doute sur ce point que l'ensemble de ces vers insistent. L'ode de Peletier donne certaines clés d'analyse du mystère des *Escriz* et plus largement des *Euvres*. Le recueil de Louise Labé concerne Lyon, dans sa dimension cosmopolite et harmonieuse. Peletier en fait la ville de la *soee fine e perle oriantale* [1252] (doit-on lire ici un lien entre texte et tissu, mots de même étymologie que l'humaniste averti associe aisément et un rappel de l'orientalité de Sémiramis). Il évoque aussi l'*ecrin* dans lequel les *Roes* peuvent puiser, rappel sans doute de l'entrée triomphale d'Henri II. Lyon est une ville exemplaire pour le Royaume – ce que tendent à nous dire toutes les pièces du paratexte – mais aussi les *Damoeseles e dames* [1253] *.* Représentante de sa ville, bourgeoise appartenant à l'aristocratie intellectuelle, Labé vient témoigner, la plume à la main, qu'il est possible et bénéfique d'éduquer les femmes, et que l'essor culturel de sa ville est aussi un progrès politique. A travers sa propre louange, elle est bien *à ses loueurs, cause de leur gloire* [1254] *.* Le caractère féministe de la poétique lyonnaise, et notamment labéenne, est peut-être alors évoqué.

Claude de Taillemont et ses *Champs faëz* donnent la mesure du féminisme lyonnais et des accointances cultivées avec le discours labéen. Dans la première édition des *Champs,* on trouve ce quatrain intéressant :

Si voz verts meritent loz avoir Et du futur atteindre la memoire, Voyez ici, Dames, pour vostre gloire, Le traict du vif qui fait DEVOIR DE VOIR. [1255]

Fondée sur une rime couronnée pourtant bannie par Du Bellay, la devise de Taillemont permet de lui attribuer plusieurs sonnets des *Escriz*. Ces quatre vers, suivis d'un *Sonnet aux Dames* [1256] *,* nous rappellent vaguement mais sûrement ceux du poème liminaire de ces mêmes *Escriz* (*loz, gloire*)*,* mais aussi les adresses aux *Dames* effectuées par Labé elle-même dans ses *Elégies* et sonnets, notamment le dernier de son *canzoniere* (la mise en évidence, dans le rythme du décasyllabe, des *Dames,* rappelle les vers labéens d'adresse aux dames lyonnaises construits sur le même schéma). Plus troublante est la coïncidence entre l'utilisation du chiffre **3**, récurrente dans les *Champs faëz* selon

[1250] *Ibid.,* p. 170.

[1251] Ibid., p. 184.

[1252] *Ibid.,* p. 234.

[1253] *Ibid.,* p. 135.

[1254] *Ibid.,* p. 141.

[1255] Claude de TAILLEMONT, Discours des Champs faëz, à l'honneur et exaltation de l'Amour et des Dames, op. cit., p. 46.

[1256] *Ibid.,* p. 47.

en vertu de la loi du droit d'auteur.

Jean-Claude Arnould [1257] , correspondant à une thématique féérique morganienne mais aussi à une influence des arts architecturaux. On retrouve cette influence dans la description que fait Taillemont du jardin des *Champs faëz,* constitué d'un enchevêtrement de triangles. Les mots utilisés par l'auteur pour effectuer cette description sont clairs : « ordre », « ouvrage », « a distance egale », « pomme faicte en forme de sphère », « triangle », quadrangle » [1258] . La fontaine trônant au centre du jardin est composée d'une sculpture des **3** Grâces [1259] . Enfin, ne pourrait-on lire dans le parallélisme des devises d'Eumathe et de Philaste [1260] un écho de l'obsession symétrique labéenne ? Texte à clés revendiqué comme tel par leur auteur, les *Champs faëz* ont en commun, avec le *corpus* labéen, la mathématique architecturale. Lyon se trouve aux avant-postes du vitruvisme dont de nombreuses études et éditions existent en 1550. L'architecture a une valeur bien lus qu'ornementale dans l'ouvrage de Taillemont comme dans celui de Labé. C'est une manière de « situer d'emblée l'œuvre dans une lignée esthétique » [1261] , mais aussi symbolique. Il s'agit de fuir la ville pour se réfugier dans une nature artificielle car entièrement architecturée, ce qui nous rappelle le sonnet XVII des *Euvres* :

Je fuis la vile, et temples, et tous lieus… [1262]

où la *persona* lyrique cherche refuge dans une nature faussement réelle. Les jardins de Taillemont sont bâtis comme des temples ou demeures italiennes, puisque « bucolisme et esthétisme visent à produire dans les *Champs faëz* un enchantement d'ordre divin » [1263] . Les chiffres sont eux-aussi divins : le **3** (du tercet) et le **4** (du quatrain)composent le **sept**, chiffre divin et moitié parfaite du **14**, nombre de vers nécessaires au sonnet.

L'autre choix formel opéré par Louise Labé et que l'on peut tirer de la comparaison entre les propos du *Privilège* et les genres utilisés dans les *Euvres,* est celui du *Débat,* substitué au « dialogue » de 1554. Le *Privilège* n'est pas le seul texte à souligner ce changement de nom : le sonnet de Scève dans les *Escriz* (signé de sa devise, NON SI NON LA), porte en suscription « *En Grace du dialogue d'Amour et de Folie, Euvre de D. Louïze Labé Lionnoize* » [1264] . Le texte en prose des *Euvres* devait donc originellement s'appeler « dialogue » en 1554, moment où Scève l'aurait eu, sous forme manuscrite,

[1257] *Ibid.,* en introduction pp. 18-19.

[1258] *Ibid.,* p. 82.

[1259] *Ibid.,* pp. 84-85. Emprunt au *Songe de Poliphile.*

[1260] *Ibid.,* p. 90.

[1261] Claude de TAILLEMONT, *Discours des Champs faëz, à l'honneur et exaltation de l'Amour et des Dames*, *op. cit.,* p. 28.

[1262] ***Louise LABÉ, Œuvres complètes, op. cit., p. 130.***

[1263] Comme l'écrit Jean-Claude ARNOULD dans l'introduction à son édition de Claude de TAILLEMONT, *Discours des Champs faëz, à l'honneur et exaltation de l'Amour et des Dames*, *op. cit.,* p. 27.

[1264] Louise LABÉ, *Œuvres complètes, op. cit.,* p. 145.

Copyright ALONSO Béatrice et Université Lumière - Lyon 2 - 2005.Ce document est protégé

entre les mains. Notons l'inversion entre les termes Amour et Folie, devenu Folie et Amour dans le *Débat,* inversion qui se retrouve par ailleurs à la fin de ce même débat dans l'édition de 1556. On trouve en tout quatre noms différents, répartis ainsi :

Débat de Folie et d'Amour (titre de la pièce)

Débat d'Amour et de Folie (fin de la pièce)

Dialogue d'Amour et de Folie (sonnet de Scève)

Dialogue de Folie et d'Amour (*Privilège*)

la dernière pièce se trouvant être la plus ancienne (1554). Mise à part une illustration de plus du goût aigu de Labé pour la construction symétrique et l'agencement en chiasme, qui semble vouloir signifier le caractère interchangeable des protagonistes-idées *Amour* et *Folie,* cette variation du nom de la prose des *Euvres* mérite qu'on s'interroge au préalable sur la définition des mots dialogue et débat.

Le mot débat entre dans la langue au XIIIème siècle : c'est l'action qui consiste à discuter d'une question entre plusieurs interlocuteurs qui allèguent de leurs raisons. Le débat nécessite et entraîne la dialectique rhétorique. Le débat peut aussi être un procès se déroulant devant un tribunal. C'est bien ce qu'expose Louise Labé : d'abord il s'agit pour Mercure (avocat) de défendre Folie, laquelle est accusée par Apollon (procureur) d'avoir blessé Amour, mais ensuite on constate qu'il s'agit aussi pour Mercure d'accuser Cupidon de voie de faits sur Folie à l'entrée du banquet des Dieux. Les plaidoiries sont des réquisitoires de façon croisée ou interchangeable.

Le mot dialogue existe quant à lui dès le XIIème siècle en français mais ne semble guère courant avant le XVIème siècle. Il s'agit d'abord de nommer la conversation à deux ou plusieurs personnes, par exemple dans une pièce de théâtre. Le dialogue désigne plus certainement dans le cas de son utilisation par Labé et Scève (*Privilège* et sonnet des *Escriz*) la dispute philosophique de type platonicienne. En effet, comme le souligne Michèle Clément, « le dialogue a des sens très différents selon les usages ; il est encore souvent ressenti en France comme un hyperonyme de formes médiévales (surtout au XVème siècle dialoguées et versifiées, alors que c'est un genre humaniste très usité en prose en Italie dans la première moitié du XVIème siècle » [1265] . Sébillet l'évoque en 1548 de façon assez floue, et donne pour exemple le « Jugement de Minos » de Marot. Ambigu, le mot pourrait évoquer une pratique médiévale ancienne mais désigne plus certainement une forme humaniste très récente, sous l'influence de Lucien. Tout dépend donc de la perspective dans laquelle on se place, puisque le mot dialogue est ambivalent. Il nous faut relever la fausse hésitation de Labé entre les deux termes, entre les deux dénominations, entre débat et dialogue, les deux mots revenant à égalité dans la globalité du recueil des *Euvres.* Pour Emmanuel Buron [1266] , le dialogue serait davantage théâtral que le débat, plus oratoire et judiciaire (l'hypothèse s'appuie en partie sur Sébillet qui tire le dialogue tant bien que mal du côté du théâtre). Les agrammaticalités de genre qu'on

[1265] Michèle CLÉMENT, «Louise Labé et les arts poétiques»*, art. cit.,* pp. 65-66.

[1266] Emmanuel BURON, *Le Débat et la chanson, archéologie du discours de Louise Labé,* communication de la journée d'étude pour l'agrégation sur Louise Labé, *op. cit.*

 Copyright ALONSO Béatrice et Université Lumière - Lyon 2 - 2005.Ce document est protégé

peut trouver dans les *Euvres* (soulignées par Rigolot comme la marque d'un *estrangement*, c'est-à-dire pratiquement d'une schizophrénie de l'auteure et de ses *personae*)s'expliqueraient donc par la réécriture d'un dialogue en débat. Auquel cas, Folie n'aurait pas donné à Mercure le soin de la défendre mais ce serait alors défendue seule en s'exprimant directement à la première personne [1267] . Le débat nécessite une dépersonnalisation du discours qui doit cesser d'être affectif et devenir le fait de la raison, du raisonnement. Le texte a-t-il donc changé de nom au moment d'entrer dans les *Euvres* ou bien pour entrer dans les *Euvres* ? Emmanuel Buron ne tranche pas. Il insiste cependant, comme Michèle Clément, sur la qualité médiévale du terme débat. C'est un titre qui fait référence aux rhétoriqueurs de la poésie française du début du XVIème siècle, aux « episseries » tant décriées par Du Bellay et la Pléiade. « On le trouve chez Villon, Guillaume Cretin, Guillaume Coquillart et dans beaucoup de textes anonymes du XVème siècle, souvent pour faire débattre deux entités plus ou moins animées, plus ou moins abstraites » [1268] , alors que le dialogue humaniste concerne davantage des textes comme le *Dialogue de l'orthographe et prononciation françoese* de Jacques Peletier du Mans, datant de 1550 et réédité chez Tournes en 1555. Le dialogue humaniste est un genre moderne qui fait basculer du côté d'une influence lucianique dont Labé semble vouloir se cacher : « Louise Labé n'a pas voulu se mettre de manière trop visible sous cette tutelle » [1269] . Le *Débat de Folie et d'Amour*, puisqu'il faut choisir de le nommer selon son titre principal, est, selon Emmanuel Buron, un texte qui appartient à un genre médiéval, de la génération qui précède Louise Labé, où deux interlocuteurs incarnant deux causes opposées, deux positions intellectuelles contradictoires, débattent en se servant d'une parole rhétorique et doctrinale. L'enjeu n'est donc pas heuristique mais poétique. Les joutes verbales du *Débat* sont celles de Folie et Amour (disc.I) puis d'Apollon et Mercure (disc.V). Les trois autres discours ont fonction et vertu de transition entre les deux affrontements oratoires. Les personnages principaux, Amour et Folie, sont en partie les débatteurs mais aussi les sujets principaux du débat, débat qui n'a, au fond, pas vraiment d'enjeu puisque Folie, en aveuglant Amour, a fait preuve de l'ascendant qu'elle a toujours eu sur lui. La nouveauté du *Débat* labéen est le caractère volontairement facétieux et satirique donné par l'auteure, que l'on retrouve dans la sentence finale où tout est remis à dans 18900 ans, mais aussi dans le compagnonnage imposé d'Amour et de Folie, qui marque la reconnaissance par Jupiter de la nécessité du rire.

Pour Béatrice Perigot [1270] , le dialogue est un genre constitué à la Renaissance, genre qui procède de la dialectique. Les deux questions posées par Scève dans les

[1267] Louise LABÉ, *Œuvres complètes, op. cit.,* p. 98 : « Reconnois donq, ingrat Amour, quel tu es, et de combien de biens je te suis cause ? Je te fay grand : je te fay eslever ton nom… ». C'est normalement Mercure qui s'exprime ici. L'adresse semble cependant avoir pour émettrice Folie et destinataire Amour.

[1268] Michèle CLÉMENT, «Louise Labé et les arts poétiques»*, art. cit.,* p. 66.

[1269] *Ibid.*

[1270] Béatrice PERRIGOT, *Le Débat de Folie et d'Amour, et le dialogue à la Renaissance,* communication de la journée d'étude pour l'agrégation sur Louise Labé, *op. cit.*

en vertu de la loi du droit d'auteur.

quatrains de son sonnet des *Escriz* [1271] viennent signifier la problématique globale du *Débat* labéen et le placent du côté du *Dialogue* humaniste à la manière de Lucien. La dénomination utilisée par Labé est donc paradoxale, comme en contradiction avec le contenu de la pièce en prose rhétorique, organisée en discours (en référence à Taillemont ?), et recourant à un intertexte et une influence humanistes (Lucien, Platon, Erasme, Ficin, Léon l'Hébreu). La solution est que Labé ne choisit pas mais joue des paradoxes. Elle concilie les termes dialogue et débat dans son œuvre pour signifier son refus de trancher la tête au passé ou au contraire de s'y réfugier aveuglément. La fonction symétrique des quatre dénominations relevées pour une seule pièce s'ajoute à la volonté de l'auteure des *Euvres* de s'inscrire dans une continuité, par rapport à Marot par exemple et plus généralement avec l'ensemble des poètes qui l'ont précédée, tout en étant résolument tournée vers l'avenir. C'est en partie une volonté lyonnaise qui sert une rhétorique féministe.

Les archives municipales et la cohérence profonde de l'ensemble des écrits labéens prouvent assez que Louise Labé n'a pas été inventée par le milieu lettré et humaniste lyonnais qui avait déjà su inventer Jeanne Flore quelques années plus tôt. Nous pensons cependant qu'un groupe d'hommes a eu tout intérêt à faire de Labé la porte-parole d'une perspective poétique et politique lyonnaise. Son œuvre est très lyonnaise et très marquée en faveur des femmes, comme si elle jouait le rôle exemplaire d'une arme implacable face à la Pléiade, très masculine et très centralisatrice. Emancipée de ce contexte, Labé affirme aussi une poétique personnelle, jamais en rupture ou en opposition, mais procédant d'un « dous stile » (évoqué par Peletier du Mans [1272] dans son ode), à la fois novateur et reconnaissant des générations passées. Le mot « quenoille » [1273] que Labé utilise dans son *Epistre* ne désigne pas seulement l'instrument définitionnel du rôle social assigné aux femmes qui se doivent de tisser et coudre dans le silence. Etymologiquement, le mot vient d'une racine indo-européenne, la même que cercle et cylindre, signifiant « tourner en rond », répéter, redoubler. Par conséquent, « prier les vertueuses Dames d'eslever un peu leurs esprits par-dessus » [1274] quenouilles et fuseaux signifie aussi la volonté progressiste d'un changement, d'une avancée. Il s'agit de ne plus tourner en rond, de ne plus stagner, mais bien de progresser. Il faut garder ce ressassement comme une force poétique, force qui concerne tous les écrivants : « le passé nous resjouit et sert plus que le present ». Le plaisir du souvenir est important dans la construction poétique (ne devons-nous pas y lire une attaque en règle contre le mépris insolent des jeunes gens de la Pléiade pour leurs aînés ?), mais il doit être sublimé par la littérature (nécessité de mettre « par escrit nos concepcions »). Il s'agit bien d' « inciter » les Dames au progrès politique et la poétique à la modernité, une modernité souvent paradoxale qui s'accompagne dans les *Euvres* d'un humanisme harmonieux basé sur la

[1271] Louise LABÉ, *Œuvres complètes, op. cit.,* p. 145.

[1272] *Ibid.,* p. 235.

[1273] *Ibid.,* p. 42.

[1274] *Ibid.*

en vertu de la loi du droit d'auteur.

réconciliation des contraires.

II.2.2 De l'androgyne à l'anthropos.

« Quant à moy tant en escrivant premierement ces jeunesses que en les revoyant depuis, je n'y cherchois autre chose qu'un honneste passetems et moyen de fuir oisiveté : et n'avois point intencion que personne que moy les dust jamais voir. Mais depuis que quelcuns de mes amis ont trouvé moyen de les lire sans que j'en susse rien, et que (ainsi comme aisément nous croyons ceus qui nous louent) ils m'ont fait à croire que les devois mettre en lumiere : je ne les ay osé esconduire, les menassant ce pendant de leur faire boire la moitié de la honte qui en proviendroit. » [1275]

Au cœur même de l'*Epistre dédicatoire,* le *je* auctorial s'affirme dans une posture paradoxale. En effet, l'auteure semble avouer qu'elle n'a cherché dans l'écriture qu'un moyen de fuir l'oisiveté, reprenant en cela l'argument utilisé par Vivès dans l'*Institution de la femme chrétienne*, tout en inscrivant cet aveu dans le contexte d'un discours liminaire où elle affiche sa fierté d'avoir écrit et publié (« non dédaigner la gloire » [1276]). Elle reporte sur ses « amis » qui « ont trouvé moyen » de la lire la « honte » qui pourrait provenir de cette publication (l'utilisation du conditionnel est significative) mais incite cependant sa dédicataire à la suivre afin de « mettre en lumiere » un autre écrit qui soit « mieus limé et de meilleure grace », ce qui passe presque pour une bravade et un défi. Elle affiche la double posture de celle qui a été lue sans le savoir (« sans que j'en susse rien ») puis louée, presque par hasard, parce qu'elle a simplement voulu fuir la déchéance morale de l'oisiveté ; et de celle qui en une phrase transforme l'adjectif euphémisant (« ce petit euvre ») en possessif (« ce mien euvre » [1277]).

Le discours est constamment biaisé car comment croire en cette posture d'humilité auctoriale paratextuelle (*Epistre)* sans cesse démentie par le texte (fierté affichée de la *persona* lyrique des *Elégies,* agencement du *canzoniere* et de l'ensemble des *Euvres*) et le reste du paratexte (notamment le *Privilège* accordé à l'auteure et non à son imprimeur et l'ajout des *Escriz,* louanges de *Louïze Labé Lionnoise*). Les *Euvres* fonctionnent sur cette tension paradoxale. Lorsqu'elle parle des autres dans l'*Epistre,* que ce soit de Clémence de Bourges, de la communauté des *dames*, de ses *amis* qui lui ont soustrait ses *Euvres* (argument que l'on retrouve dans le *Privilège*), c'est, au fond, d'elle-même qu'elle parle. Réciproquement, les poètes des *Escriz,* en faisant les louanges de l'auteure légendarisée, ne parlent finalement que d'eux-mêmes et de leur propre gloire. La posture choisie par Labé est d'une incroyable lucidité et d'une grande modernité. Le *je* lyrique est fondamentalement humaniste dans les *Euvres* de Louise Labé, car s'il est l'expression d'un *je* personnel au féminin, il parle de l'ensemble de l'humanité, s'inscrit dans une perspective sociale, et défend un point de vue politique. Le projet poétique est politique, et

[1275] *Ibid.,* p. 43.

[1276] *Ibid.,* p. 41.

[1277] *Ibid.,* p. 43.

Copyright ALONSO Béatrice et Université Lumière - Lyon 2 - 2005.Ce document est protégé

réciproquement, l'un n'allant pas sans l'autre, comme la folie et l'amour. Labé place son discours dans la continuité de celui de Taillemont dans les *Champs faëz,* qui, par la bouche de Philaste, met l'humanisme au service de l'égalité entre hommes et femmes.

Le texte labéen est en quête de cette égalité, d'où des figures grammaticales et stylistiques particulières à sa prose et à sa poésie. Elle préfère généralement la coordination (elle utilise trente-neuf conjonctions de coordination uniquement dans son *Epistre*) à la subordination et élit en général toutes les formes textuelles basées sur la symétrie, l'écho, le parallélisme. Elle agence d'ailleurs l'ensemble de son œuvre en ce sens, par parties ou unités symétriques, autour de pivots. Les sources des *Euvres* nous révèlent d'ailleurs la place laissée au célèbre mythe platonicien dans le texte labéen, cependant réinvesti de l'humanisme propre à l'auteure, fonctionnant sur l'égalité – et non l'aliénation – et sur la réconciliation des contraires.

Enfin, l'utilisation récurrente du pronom réfléchi dans les *Euvres* laisse à penser que le texte fonctionne sur l'expression de soi comme passage obligatoire pour aller à l'autre. Il y a nécessité de se connaître pour connaître l'autre, de s'exprimer pour exprimer l'autre, bref de « saillir » de soi pour aller vers l'autre, condition nécessaire sinon suffisante au dialogue.

A– Les figures de l'égalité

Dans l'*Epistre* à Clémence de Bourges, on ne trouve pas moins de trente occurrences de la conjonction de coordination *et* sur 91 lignes, ce qui semble disproportionné et donne un rythme particulier au texte. En effet, les trois parties qui la constituent ne nous sont pas données par une mise en paragraphe mais par l'utilisation grammaticale de la coordination ou de la subordination : « Pource » fait le lien entre la première et la seconde ; « Quant à moy » entre la seconde et la dernière. C'est la coordination *et* qui sert de liant entre les diverses propositions internes de chaque partie. Dès 842, le terme apparaît dans la langue française pour lier entre elles les parties d'un discours ou les propositions d'une phrase ayant même rôle et même fonction. *Et* exprime une liaison, une addition, un rapprochement. Utilisée au début d'une phrase, comme c'est le cas à quatre reprises dans l'*Epistre,* la conjonction de coordination prend une valeur emphatique.

Cette récurrence du terme dans *l'Epistre* doit nous inciter à l'observation de sa présence dans l'ensemble du *corpus,* et notamment à relire le titre du *Débat,* dans ses quatre propositions : *Débat de Folie* ***et*** *d'Amour ; Débat d'Amour* ***et*** *de Folie ; Dialogue d'Amour* ***et*** *de Folie ; Dialogue de Folie* ***et*** *d'Amour.* Ce qui reste constant dans ces quatre titres possibles, c'est le nom des personnages et la coordination qui les lie. S'ils semblent interchangeables et symétriques, si l'auteure hésite sur le genre à donner à sa prose, demeurent Folie **et** Amour, Amour **et** Folie. La récurrence des binômes, des couples, des ensembles placés sur le même plan syntaxique, en l'absence donc de toute hiérarchie, est une caractéristique globale de l'écriture de la Renaissance (on en trouve des exemples dès le Moyen-Age). Utilisée par Louise Labé, dans le cadre d'une poétique politique féministe mais inscrite dans l'humanisme, cette caractéristique prend une tout autre dimension : il ne s'agit pas seulement de faire croître le discours, de lui donner la force d'expansion de la poétique rabelaisienne, mais bien de se servir d'une figure grammaticale de l'égalité dans une poétique orientée.

Copyright ALONSO Béatrice et Université Lumière - Lyon 2 - 2005.Ce document est protégé

La première occurrence est celle de la troisième ligne de l'*Epistre* [1278] qui met sur le même plan les « sciences **et** disciplines » : plongée immédiate dans l'humanisme, le lecteur de la Renaissance perçoit immédiatement dans ce couple la perspective dans laquelle s'inscrivent les *Euvres* et leur accorde une dimension philosophique et politique. L'*Epistre* ne va pas seulement servir de justification liminaire à l'œuvre prosaïque et poétique qui suit mais passe dès lors pour un manifeste à double objectif : féministe **et** humaniste. De la ligne 6 à la ligne 14 de l'*Epistre,* l'auteure enchaîne les coordinations de propositions, liant les « femmes » (qui s'appliquent « aus sciences et disciplines ») du début du texte aux « hommes » (auxquels elles montrent « le tort qu'ils » leur « faisoient « en les en « privant ») qui suivent. Le texte croît autour d'infinitives : « mettre ses concepcions par escrit », « **et** non dédaigner la gloire », « **et** s'en parer plutôt que de chaînes, anneaus **et** somptueux habits ». Louise Labé utilise une rhétorique d' *enchaînement* continu des propositions pour signifier que l'exercice de l'« honneste liberté » qu'elle prône ne peut se conjuguer avec les « chaînes » vaines d'une « féminité » doxique. A la suite de cette longue phrase, une proposition simple, sans coordination et construite autour de l'affirmation du pronom sujet *je* vient rompre le cycle et du même coup apparaît comme un tournant dans le discours : « je servirois en cet endroit plus d'exemple que d'amonicion » [1279] . L'utilisation du conditionnel est ironique : il s'agit pour l'auteure de se poser en exemple de femme libre (la publication et les louanges qui suivent ses *Euvres* servent assez d'argument en sa faveur). A la suite de cette phrase, ce qui la met d'autant plus en évidence, comme un joyau dans son écrin rhétorique, une autre longue proposition utilisant trois conjonctions de coordination aboutit à un nouveau binôme : « notre sexe » / « les hommes ». L'effet de miroir avec le début de l'*Epistre* est flagrant, la phrase d'expression du *je* servant de pivot à la mise sur le même plan. On aurait donc : 15 lignes / 4 lignes / 15 lignes (dans l'édition donnée par Rigolot. Dans l'originale de 1556, la répartition en nombre de lignes n'est pas la même mais reste évidemment proportionnellement égalitaire), donc trois sous-parties qui constitueraient cette première partie de la dédicace à Clémence de Bourges. La phrase centrale est par ailleurs entourée de deux phrases construites à l'identique, commençant toutes deux par la conjonction d'opposition *Mais* [1280] : « Mais l'honneur que la science nous procurera… » / « Mais ayant passé partie de ma jeunesse… », avec une variante d'importance, l'une parlant de l'ensemble des femmes dont l'auteure fait partie (utilisation du pronom personnel *nous*), l'autre exprimant une expérience personnelle (utilisation du possessif *ma* puis du personnel *je*).

La seconde partie de l'*Epistre* commence à la ligne 36 de l'édition Rigolot, avec l'utilisation d'une ponctuation forte et d'un connecteur logique très marqué : *Pource.* Elle fonctionne sur dix occurrences de *et,* l'apparition de deux *Mais* (intervenant au centre de la partie et l'articulant ainsi en **trois** sous-parties)et sur un balancement du *nous* au *vous*, pronoms ambigus qui peuvent à la fois désigner, dans un jeu de chassés-croisés :

[1278] *Ibid.,* p. 41.

[1279] *Ibid.*

[1280] *Ibid.*

en vertu de la loi du droit d'auteur.

- l'auteure et sa dédicataire
- l'auteure et l'ensemble des dames
- la dédicataire et l'ensemble des femmes.

Nous l'avons vu, les adresses sont multiples. Cette partie centrale est la plus longue de la dédicace (environ 38 lignes) et sans doute la plus importante.

Enfin, la dernière partie de l'*Epistre* est composée de 18 lignes et de **trois** sous-parties articulées autour de connecteurs logiques forts, ce qui prouve la maîtrise rhétorique labéenne : « Quant à moy », « Mais », « Et pource que ». Nous constatons que cette partie est essentiellement centrée sur Labé et sert de réponse au début de l'*Epistre.* L'auteure interpelle sa dédicataire mais aussi les « hommes » (le *ils* présent dans la première partie), ici devenus des « amis », « ceus » qui l'ont louée, mais aussi les « femmes » de la deuxième ligne de la dédicace. La construction symétrique, servie par l'utilisation des coordinations et autres connecteurs logiques, est quasi parfaite.

Dans le *Débat,* l'utilisation de la coordination est au cœur même du sujet : la querelle de préséance fonctionne sur l'arrivée « en mesme instant » d' « Amour **et** Folie » [1281] . Ce n'est pas l'un puis l'autre mais l'un et l'autre. L'*Argument* développe l'ensemble du *Débat* et aucun suspens n'est laissé si ce n'est la sentence que prononce Jupiter à la fin du discours V. A la suite de la présentation du sujet de la querelle est présenté le débat en lui-même (remarquons le verbe utilisé qui insiste sur la notion de *débat*) : « Jupiter veut entendre leur diferent. Apolon **et** Mercure debatent le droit de l'une **et** l'autre partie » [1282] . La mise sur le même plan, par l'intermédiaire de la conjonction de coordination, des deux avocats et de leurs plaignants respectifs, est flagrante. Or en ce point du *Débat,* le lecteur ne sait ni qui Mercure représente ni qui Apollon défend : par conséquent « l'une **et** l'autre partie » citées ici sont interchangeables, tout comme dans la sentence rendue finalement par Jupiter. Puisque les dieux sont « diversement afeccionnez (…) les uns se tenant du coté de Cupidon, les autres se tournans à aprouver la cause de Folie » [1283] , Jupiter condamne à la fois Folie **et** Amour dans une formule ambiguë qui ne tranche pas mais au contraire lie l'un à l'autre. La conjonction de coordination est alors utilisée par Labé non pour associer les deux sujets mais pour mettre sur le même plan deux actions qui paraissent alors identiques et qui possèdent des sujets interchangeables : « **Et** guidera Folie l'aveugle Amour, **et** le conduira par tout ou bon lui semblera » [1284] . Les deux propositions sont semblables : ni pour l'une ni pour l'autre il est possible de savoir qui guide qui, qui conduit qui… L'ambiguïté est évidemment volontaire : les deux sujets n'en font plus qu'un.

L'utilisation récurrente de la conjonction de coordination se retrouve dès le premier

[1281] *Ibid.,* p. 47.

[1282] *Ibid.*

[1283] *Ibid.,* pp. 102-103.

[1284] *Ibid.,* p. 103.

en vertu de la loi du droit d'auteur.

vers de la première des trois élégies :

Au tems qu'Amour, d'hommes et Dieus vainqueur… [1285]

L'auteure associe dans la même défaite, vaincus par Amour, les *hommes* ***et*** les *Dieus* : serait-ce à dire que Labé les considère comme égaux, voire les identifie, tout comme elle le fait dans le sonnet IV de son *canzoniere* (*Cil qui les Dieus* ***et*** *les hommes mesprise* [1286]) ? Nous y reviendrons. La plupart du temps, l'utilisation de la conjonction se fait entre deux binômes de même nature syntaxique, ce qui permet un accroissement de la richesse du lexique poétique utilisé :

Encore lors je n'avois la puissance De lamenter ma peine et ma souffrance… [1287]

Il arrive cependant que la conjonction de coordination serve, dans les élégies comme dans la prose, à la mise sur le même plan de sentiments, de personnes, d'idées, de dieux, que l'auteure veut voir son lecteur associer. C'est le cas sans doute des vers 81 et 82 de la seconde élégie :

Tu es tout seul, tout mon mal et mon bien, Avec toy tout, et sans toy je n'ai rien… [1288]

Aveu d'aliénation de la *persona* élégiaque, ces deux vers fonctionnent sur la mise en égalité du *mal* ***et*** du *bien* (dans une perspective davantage ovidienne que platonicienne), puis de deux propositions : *Avec toy tout* quasi synonyme de *sans toy rien.* A cela s'ajoute l'utilisation allitérative du ***t*** et du ***m*** , représentants phoniques des deux intervenants *tu* et *je,* en fonction sujets, *toy* (*tu, toy*)et moi (*mon, mon, je*) en fonction objets et possessifs.

Dans les sonnets, il s'agit souvent de se servir de la conjonction de coordination dans un effet de gradation, dès le sonnet III :

O longs desirs, ô esperances vaines, Tristes soupirs et larmes coutumieres… [1289]

Du premier élément (*Tristes soupirs*) au second, on assiste à une augmentation de l'expression de la souffrance dans la régularité (*coutumieres*). L'effet est ensuite descriptif :

A engendrer de moy maintes rivieres, Dont mes deus yeux sont sources et fontaines… [1290]

mais vise aussi à une gradation sur l'échelle de la souffrance, tout comme sur l'échelle de la joie, quelques vers plus loin :

Deus ou trois fois bienheureus le retour De ce cler astre, et plus heureus encore… [1291]

[1285] ***Ibid., p. 107.***

[1286] *Ibid.,* p. 123.

[1287] ***Ibid., p. 107.***

[1288] ***Ibid., p. 113.***

[1289] ***Ibid., p. 122.***

[1290] ***Ibid.***

Copyright ALONSO Béatrice et Université Lumière - Lyon 2 - 2005.Ce document est protégé

Parfois, l'amplification lexicale et sémantique se double d'un parallélisme phonique :

Mais fais, Ami, que ne soit dangereuse Cette rencontre et revuë amoureuse…[1292]

parallélisme phonique qu'on retrouve aussi au sonnet XIV, vers 3 (*sanglots* ***et*** *souspirs* [1293]). La conjonction de coordination est au cœur de l'organisation du sonnet des antithèses (sonnet VIII), reprise notamment dans les deux derniers vers du sonnet XVI :

Tu as ta flame en quelque eau arrosee, Et es plus froit qu'estre je ne soulois.[1294]

servant à une rhétorique de la contradiction. Par ailleurs, on en trouve en tout sept occurrences dans le sonnet VIII. Il n'est guère étonnant de constater que les chiffres et les constructions symétriques sont des éléments importants de la poétique labéenne : le sonnet offre un cadre formel à l'intérieur duquel s'exprime la virtuosité d'un-e- auteur-e--. La coordination n'est qu'un des modes d'expression choisis par Labé pour signifier son obsession de l'ordre (malgré l'aspect tout d'abord désordonné de son œuvre). Le sonnet et son armature strophique (deux quatrains – 2 x **4** – , deux tercets – 2 x **3** –) permettent la mise en place d'un fonctionnement symétrique, d'un agencement en écho.

Le chiffre **3** est récurrent dans les *Euvres* pour deux raisons : structurellement, il permet la mise en miroir 1 / 1 / 1 ; philosophiquement, il évoque l'androgyne platonicien. Platon, dans son *Banquet,* par la bouche d'Aristophane, en fait la description : « Jadis notre nature n'était pas ce qu'elle est à présent, elle était bien différente. D'abord, il y avait trois espèces d'hommes, et non de deux, comme aujourd'hui : le mâle, la femelle et, outre ces deux-là, une troisième composée des deux autres ; le nom seul en reste aujourd'hui, l'espèce a disparu. C'était l'espèce androgyne… » [1295] . Nous pourrions nous interroger aussi sur le rapport des *Euvres* à la religion chrétienne : en ce cas, le **3** comme le 7 prendraient une dimension tout autre, évoquant alors la Trinité divine et la perfection pyramidale (une quadrangle pour base et quatre triangles pour côtés). Nous avons vu que l'agencement global des *Euvres* fonctionne sur les parallélismes et les échos. L'*Epistre* elle-même, on l'a vu, est composée de **trois** parties divisée en **trois** sous-parties, alliant ainsi symétrie et mise en abyme structurelle, tout comme le *Débat* est composé de cinq discours induisant un rapport de parallélisme 2 + 1 + 2. Les six personnages du texte en prose labéen sont présentés dans l'édition de 1556, en deux blocs de **trois** :

FOLIE/AMOUR

VENUS/IUPITER

APOLON/MERCURE

Cette disposition reproduite par François Rigolot [1296] incite le lecteur/la lectrice à des

[1291] ***Ibid., p. 124.***

[1292] ***Ibid., p. 125.***

[1293] *Ibid.,* p. 129.

[1294] ***Ibid., p. 130.***

[1295] PLATON, *Le Banquet, op. cit.,* p. 49.

Copyright ALONSO Béatrice et Université Lumière - Lyon 2 - 2005.Ce document est protégé

parallélismes. Sont mis sur le même plan trois paires : Amour/Folie – Venus/Iupiter – Apolon/Mercure. C'est le couple Venus/Iupiter qui nous intéresse plus particulièrement parce qu'il occupe l'espace central de cette disposition. On peut donc en conclure qu'il jouera le rôle de pivot, de charnière de la réflexion. Jupiter est immédiatement annoncé comme un personnage important du *Débat* : il ouvre l'argument («Jupiter faisoit un grand festin… » [1297]), et le clôt (« Jupiter les ayant longuement ouiz… puis prononce sa sentence » [1298]). Dès la première réplique de Folie, qui est celle qui sait donc la plus apte à présenter les personnages en présence du *Débat*, Jupiter et Vénus apparaissent : « A ce que je voy, je seray la derniere au festin de Jupiter, ou je croy que l'on m'atent. Mais je voy, ce me semble, le fils de Venus, qui y va aussi tart que moy » [1299] . Au discours I, cependant, ne sont présents que Folie et Amour. Vénus n'apparaît physiquement qu'au discours II, en tant que mère d'Amour. Sa première réplique est pleine de reproches pour son fils : il n'était pas au « banquet de Jupiter », ce qui a ému sa mère et l'ensemble de l'assemblée des dieux mais surtout a commis une faute plus grande, celle de rendre amoureux/amoureuses une « infinité d'artisans, gens de labeur, esclaves, chambrieres, vieillars, vieilles edentees… » [1300] qui sont venus s'en plaindre à Jupiter. En plus du brouillage des distinctions sociales, cela signifierait-il qu'avant même l'agression de Folie sur Amour, celui-ci était incompétent dans sa mission (présenté par Vénus comme par son fils comme exclusive : il s'agit de ne faire aimer que « les jeunes pucelles, les jeunes hommes » [1301] , les autres n'ayant apparemment pas droit à l'amour) ?

Le ton utilisé par Vénus pour se plaindre peut être identifié comme élégiaque : « O quelle infortune ! he moy miserable ! Donq tu ne me verras plus, cher enfant ? Au moins si te pouvois arroser la plaie de mes larmes… » [1302] . Le « O » vocatif par sa musicalité et son caractère plaintif et incantatoire, fonctionne comme moteur de la plainte élégiaque, profération de souffrance. Il est mimétique de la vibration vocale, d'autant plus qu'il est repris quelques lignes plus loin : « O maudite ennemie de toute sapience, ô femme abandonnee, ô à tort nommee Deesse, et à plus grand tort immortelle… » [1303] . Le lyrisme semble ainsi gonflé jusqu'à l'exagération et le ton hyperbolique – dans la continuité du rôle de mise à distance critique joué par la prose labéenne sur le lyrisme, dans l'agencement et la composition des *Euvres* – semble soudainement si forcé qu'il en

[1296] Louise LABÉ, *Œuvres complètes, op. cit.,* p. 47.

[1297] *Ibid.*

[1298] *Ibid.*

[1299] *Ibid.,* p. 49.

[1300] *Ibid.,* p. 57.

[1301] *Ibid.,* p. 56.

[1302] *Ibid.,* p. 57.

[1303] *Ibid.*

en vertu de la loi du droit d'auteur.

devient comique. Le vocatif sert donc d'alerte ironique, comme quelques lignes plus loin où c'est le statut maternel de Vénus qui est moqué : « Helas, fils infortuné ! O desastre d'Amour ! O mere desolee ! O Venus sans fruit belle ! » [1304] . De plus, dans la réplique de Vénus, Amour est l'enfant, c'est-à-dire, et cela ne peut avoir échappé à Labé, celui qui ne possède pas la parole, l'*infans* latin, celui qui ne parle pas, qui est incapable de parler, sans éloquence.

Le discours III du *Débat* occupe un espace central qui en fait logiquement le pivot, c'est-à-dire le point de bascule entre les deux parties de la prose, la première étant plus active que la seconde, davantage discursive. Tous les personnages sont présents mais un seul ne parle pas : l'enfant se tait. Amour ne profère pas une parole tandis que tous et toutes autour de lui, les **cinq** autres personnages du *Débat* (du nombre de discours qui le composent), s'expriment sur son cas. Amour est dès lors diminué aux yeux des lecteurs/trices. Il est en position d'infériorité. Les discours IV et V fonctionnent ensemble. Si le quatrième permet à Amour de s'exprimer, *devisant* avec Jupiter lui-même, c'est pour permettre au jeune dieu blessé de changer. Il est toujours le « petit mignon » à qui Jupiter demande : « Mais ou est ta mere ? » [1305] , et celui à qui Vénus a « comandé venir ». Amour est cependant supérieur à Jupiter, puisqu'il le met en défaut à propos de ses « amours ». Jupiter n'a jamais été réellement aimé : « Les Dames que tu as aymees, vouloient estre louees, entretenues par un long tems, priees, adorees : quell' Amour penses tu qu'elles t'ayent porté, te voyant en foudre, en Satire, en diverses sortes d'Animaus, et converti en choses insensibles ? » [1306] , car il n'a jamais su se faire humain : « Il n'y ha animant courtois et gracieus que l'homme ». Ne se posant jamais comme l'égal de celle qu'il convoitait, se métamorphosant uniquement pour son propre plaisir, sans chercher à contenter l'autre, Jupiter s'est trompé. Mis devant son erreur par Amour, il coupe court à la conversation. Ce discours renvoie à un extrait du discours d'Apollon dans le *Débat* : «d'un homme faire un dieu » [1307] et à un vers des *Euvres* :

Que de t'avoir bien souvent en son lieu Damour forcé, adoré comme Dieu… [1308]

Nous constatons ici l'influence de Lucien sur les *Euvres,* ses *Dialogues des dieux* utilisant le panthéon olympien de façon burlesque pour montrer la supériorité des humains sur les dieux. Le cinquième discours, quant à lui, est l'échange de rhétorique judiciaire bâti sur une quasi parfaite symétrie entre Apollon et Mercure.

La quête de la symétrie, inhérente à la composition des *Euvres* et qu'on retrouve dans l'agencement des *Sonnets* du *canzoniere* labéen mais aussi des pièces des *Escriz*, est sans doute liée à la dimension politique et philosophique de la poétique labéenne, tout comme l'obsession de l'ordre mathématique tapie sous un désordre apparent. On

[1304] *Ibid.,* p. 58.

[1305] *Ibid.,* p. 62.

[1306] *Ibid.,* p. 63.

[1307] *Ibid.,* p. 69.

[1308] Ibid., p. 112

en vertu de la loi du droit d'auteur.

retrouve cette obsession dans la sentence de Jupiter à la fin du *Débat,* composée de **trois** parties chiffrées : « nous avons remis votre afaire d'ici à **trois** fois, sept fois neuf siecles » [1309] .

Pour que la symétrie axiale fonctionne, il s'agit de bâtir le texte autour de la réconciliation des contraires qu'incarne au mieux la figure de l'androgyne platonicien, mythe de la fusion du mâle et de la femelle, du masculin et du féminin.

B- La réconciliation des contraires

Le mythe de l'androgyne platonicien, très présent dans la littérature de la Renaissance, trouve un écho tout particulier dans l'œuvre de Labé. En effet, l'androgyne est au cœur de la réflexion sur l'égalité. L'androgyne est perçu comme une allégorie : de la réalité biologique de deux sexes à la dualité métaphorique originelle proposée par Platon, il s'agit de redéfinir l'être humain et l'amour dans une perspective philosophique. Labé a subi l'influence des commentaires du *Banquet* de Platon par Ficin, la mise en scène qu'elle choisit pour son *Débat de Folie et d'Amour*, lors d'un banquet, pouvant en être une conséquence ; mais c'est plus certainement le mythe de l'androgyne issu de ce *Banquet* que l'on retrouve dans les *Euvres.* La lecture du mythe platonicien par Labé en souligne le caractère fantasmatique voire inquiétant. Dans son développement, Aristophane insiste sur la physionomie monstrueuse de cette troisième espèce qui « avait la forme et le nom des deux autres, mâle et femelle, dont elle était formée (…) Et ces trois espèces étaient ainsi conformées parce que le mâle tirait son origine du soleil, la femelle de la terre, l'espèce mixte de la lune… » [1310] . Lorsque Zeus décide de séparer les êtres, chaque moitié tente de retrouver celle qu'elle a perdue, et « s'embrassant et s'enlaçant les uns avec les autres avec le désir de se fondre ensemble » [1311] , les deux moitiés meurent de faim et d'inaction. Le refus du changement, l'immuabilité et la fusion sont donc, dès le mythe platonicien, facteurs d'échec.

Sonnet de l'androgynie, le sonnet XIII [1312] des *Euvres* est d'abord construit sur un enchevêtrement des rimes masculines et féminines, et sur une alternance du *je* et du *il* qu'on peut immédiatement identifiés comme étant un féminin (*ravie*) et un masculin (*celui là pour lequel*). Dans le premier quatrain, c'est *je* qui parle et agit alors que dans le second la parole et l'action sont données au *il.* Même chose dans les tercets, *je* commence par enlacer :

Si de mes bras le tenant acollé, Comme du lierre est l'arbre encercelé, La mort venoit, de mon aise envieuse…

puis laisse à *il* le soin du baiser :

Lors que souef plus il me baiseroit…

[1309] *Ibid.,* p. 103.

[1310] PLATON, *Le Banquet, op. cit.,* p. 49.

[1311] *Ibid.,* p. 50.

[1312] Louise LABÉ, *Œuvres complètes, op. cit.,* p. 128.

Copyright ALONSO Béatrice et Université Lumière - Lyon 2 - 2005.Ce document est protégé

La comparaison du second vers du premier tercet est sans doute une réminiscence du lai du *Chèvrefeuille* de Marie de France [1313] :

Ils étaient tous deux Comme le chèvrefeuille Qui s'enroule autour du noisetier : Quand il s'y est enlacé Et qu'il entoure la tige, Ils peuvent ainsi continuer à vivre longtemps. Mais si l'on veut ensuite les séparer, Le noisetier a tôt fait de mourir, Tout comme le chèvrefeuille. « Belle amie, ainsi en va-t-il de nous : Ni vous sans moi, si moi sans vous ! » [1314]

La réécriture du mythe courtois par Labé est évidente mais invite à la prise de conscience critique. En effet, le texte est construit sur la conjonction *si,* dont on trouve quatre occurrences dans le texte, qui introduit une idée de condition, de supposition, d'éventualité, qui trouve sa conséquence dans la principale que constitue l'ultime tercet du sonnet XIII, introduite par *Lors*.

Lors que plus souef il me baiseroit… [1315]

Le nombre d'occurrences laisse à penser qu'il faut réunir au moins quatre conditions pour que la conséquence évoquée soit réalisable. On est dans l'ordre de l'hypothèse, du fantasme, celui drainé par le mythe androgyne. Le caractère fantasmatique de la proposition est clair lorsqu'est évoqué, au vers 7, l'*Euripe,* bras de mer qui sépare l'Eubée de la Béotie, célèbre pour ses violents courants, qui ne pourrait lui-même *desjoindre* les amants réunis dans la fusion originelle de l'accolade androgyne. La reprise des vers de Marie de France par Louise Labé est plus sensible encore aux vers 81 et 82 de le seconde élégie :

Tu es tout seul, tout mon mal et mon bien : Avec toy tout, et sans toy je n'ai rien… [1316]

Le *je* élégiaque affiche son aliénation et son incapacité à vivre *sans* l'autre, autre qui est *tout,* réconciliation des contraires à lui-seul (*mon mal, mon bien*). On peut mettre ces vers en rapport avec le sonnet I, où le scorpion symbolise à la fois le mal et le remède au mal : le scorpion, comme l'amour, blesse de son poison, mais l'huile de ce venin est aussi la potion qui peut guérir. Ce sonnet XIII est identifié par Daniel Martin comme celui d'une « étreinte heureuse inspirée en partie du "Basium II" de Jean Second. Privilégié par sa place centrale et par l'image de bonheur triomphant, ce poème l'est aussi par sa propre structure » [1317] . Cette structure, monologique et monolithique, comme nous le rappelle le critique, renforce l'isolement du texte au cœur des *Euvres.* Il est encadré par deux sonnets « qui sont des poèmes de la lucidité » [1318] quand il exprime le bonheur

[1313] Marie de France, *Lais, op. cit.,* p. 262 à 269.

[1314] Ibid., p. 267.

[1315] Louise LABÉ, Œuvres complètes, op. cit., p. 128.

[1316] Ibid., p. 112.

[1317] Daniel MARTIN, *Signe(s) d'Amante, op. cit.,* pp. 353-354.

[1318] *Ibid.*

 Copyright ALONSO Béatrice et Université Lumière - Lyon 2 - 2005.Ce document est protégé

fantasmatique d'une étreinte idéale et par conséquent irréalisable.

Ecriture de la réconciliation des contraires, la poétique labéenne, fortement humaniste, tisse des liens entre la poésie et la prose. On retrouve des échos du mythe de l'androgyne dans le *Débat,* à la fois dans la querelle qui oppose Amour et Folie, et dans le jugement rendu qui les lie finalement complètement l'un à l'autre, et à la fois dans la conclusion de Mercure à la fin du discours V : « Amour cherche union de soy avec la chose aymee » [1319] . L'amour serait une subtile union de l'un **et** de l'autre, où l'un est l'autre et l'autre l'un, de façon interchangeable, comme nous le dit le sonnet VII [1320] , bâti lui-aussi sur l'alternance de rimes masculines et féminines :

Je suis le corps, toy la meilleure part : Ou es tu donq, o ame bien aymee…

La prose elle-même met à distance cette fantasmatique de la jointure présentée dans les vers, lorsque Mercure affirme : « Alleguez moy des branches d'arbres qui s'unissent ensemble (…) Si ne trouverez vous point que deus hommes soient jamais devenuz en un » [1321] . Prise de conscience critique sur les vers de Marie de France et ceux du sonnet XIII des *Euvres,* ces mots sont aussi un retournement burlesque du mythe platonicien, dans sa perception ficinienne, dénoncé comme une supercherie, et présenté comme une réalité sociale au début du discours V par Apollon (« les premiers hommes du banquet de Platon » [1322]). Si Apollon fait d'Amour le garant de l'égalité (« amis **et** amies » [1323] , la coordination pouvant avoir valeur de mise sur le même plan, voire de fusion des deux termes), Mercure précise que cette égalité n'est possible qu'hors de la fusion androgyne [1324] . Tous deux disent que le couple n'est pas fusion mais conjonction additionnelle, convergence harmonieuse. Mieux vaut l'un **et** l'autre (« toy **et** moy » [1325] , dit Mercure) que l'un est l'autre. L'androgyne est dans les *Euvres* vecteur d'égalité et non d'aliénation, sorte d'étape nécessaire mais non suffisante à l'émancipation. Les hommes ne sont pas les femmes, mais les uns et les autres sont égaux et doivent se compléter dans une humanité réconciliée : « Et ce pendant vous commandons vivre amiablement ensemble » [1326] . Le lien entre Amour et Folie existe depuis toujours : Folie l'affirme dès le discours I («Tu lasches l'arc, et gettes les flesches en l'air ; mais je les assois aus cœurs que je veus » [1327] : notons la similitude avec le sonnet XIX [1328]) et Mercure l'annonce (« Mon intencion

[1319] Louise LABÉ, *Œuvres complètes, op. cit.,* p. 100.

[1320] *Ibid.,* p. 124.

[1321] *Ibid.,* p. 101.

[1322] *Ibid.,* p. 70.

[1323] *Ibid.,* p. 75.

[1324] *Ibid.,* p. 101.

[1325] *Ibid.,* p. 102.

[1326] *Ibid.,* p. 103.

en vertu de la loi du droit d'auteur.

sera de montrer qu'en tout cela Folie n'est rien inferieure à Amour, et qu'Amour ne seroit rien sans elle » [1329]) et le démontre (« jusque ici Amour n'avoit esté sans Folie » [1330]) au cinquième. Le rapport méconnu devient reconnu parce qu'il a été exposé devant l'assemblée des Dieux, les figures importantes de l'ordre du monde, patriarcale pour Jupiter et matriarcale pour Vénus. « "Ligue entre toy et moy" : dialogie, méconnue, désormais reconnue, verbalisée », nous dit Michèle Weil [1331] .

La poétique labéenne, poétique égalitaire et de réconciliation, « affirme le primat de la relation », refusant par là « l'idée d'un moi individualiste monadique » [1332] . Par conséquent, elle ne peut pas être une poétique de l'aliénation, comme l'a proposé François Rigolot [1333] . Définissant le néologisme *dialogie* comme un discours sur la médiation (« "logie" : comme dans "mythologie" : "discours sur" ; le "dia" grec continue à signifier : "en déchirant, à travers", mais aussi : "par la médiation de", division et relation, l'une condition de l'autre.» [1334]), Michèle Weil réinvestit le mot *estrangement* : il s'agit avant tout d'un changement, d'une métamorphose, qui se conçoit dans la perspective du *Débat* comme outil de dépassement d'une fusion aliénante : « Amour faudroit par soymesme, estant l'Amant et l'Aymé confonduz ensemble, que aussi il est impossible qu'il puisse avenir, estant les especes et choses individues tellement separees l'une de l'autre, qu'elles ne se peuvent plus conjoindre, si elles ne changent de forme » [1335] . Il faut « quelque fois se déguiser en portefaix, en cordelier, en femme » [1336] , nous dit Mercure non sans humour, pour plaire à l'autre mais aussi pour se renouveller, progresser, s'élever jusqu'à l'altérité. Le texte labéen n'est pas dans la clôture ou le ressassement mais dans le progrès, progrès paradoxalement permis par Folie qui n'est pas narcissisme mais dialogisme : « Mettez moy au monde un homme totalement sage d'un côté et un fol de l'autre : et prenez garde lequel sera plus estimé. Monsieur le sage attendra que lon le

[1327] *Ibid.,* p. 52.

[1328] *Ibid.,* pp. 131-132.

[1329] *Ibid.,* p. 85.

[1330] *Ibid.,* p. 98.

[1331] Michèle WEIL-BERGOUGNOUX, « Dialogie de Louise Labé », *art. cit.,* p. 48.

[1332] *Ibid.,* p. 37.

[1333] Dans la plupart de ses travaux sur Labé, Rigolot revient sur ce qu'il appelle l'*estrangement,* trouble identitaire de l'instance énonciative labéenne qui pousserait à l'aliénation : « Les *sutils ouvrages* de Louise Labé » in *Etudes Littéraires, op.cit* ; ou note 1, p. 135 de son édition des *Œuvres complètes* : « passion aliénante ».

[1334] Michèle WEIL-BERGOUGNOUX, « Dialogie de Louise Labé », *art. cit.,* p. 38.

[1335] Louise LABÉ, *Œuvres complètes, op. cit.,* p. 101.

[1336] *Ibid.,* p. 96.

en vertu de la loi du droit d'auteur.

prie, et demeurera avec sa sagesse tout seul, sans que lon l'apelle à gouverner les Viles, sans que lon l'apelle en conseil… » [1337]. Le texte labéen veut rompre la circularité répétitive – le réseau de liens entre les pièces dans l'économie des *Euvres* en est une preuve tangible – et l'immobilité, sortir du lieu clos pour exister, afin de civiliser l'ensemble de l'humanité : « ne devons nous estre dedaignees pour compagnes tant es affaires domestiques que publiques, de ceus qui gouvernent et se font obeïr. Et outre la réputation que notre sexe en recevra, nous aurons valù au publiq, que les hommes mettront plus de peine et d'estude aus sciences vertueuses… » [1338]. La publication des *Euvres* passe alors pour une sortie de la *Chambre à soi* [1339] : il s'agit bien de « mettre en lumiere » ce qui fut écrit, de le sortir « en publiq », l'objectif affiché étant à la fois féministe, humaniste et personnel, dans une perspective érasmienne : « ce n'est pas un homme, mais une bûche » [1340]. Le sage est immobile et ne rend service « ni à lui-même, ni à sa patrie, ni à ses amis » [1341]. L'absence de mobilité entraîne nécessairement l'absence de connaissance : sans progrès, sans mouvement, pas de rencontre de l'autre, et sans confrontation à l'altérité, point d'humanisme. C'est sans doute la leçon d'Amour et de Folie, mais aussi celle de la critique des Mysanthropes. Le féminisme labéen est bine un humanisme et une philosophie de l'être. La quête de l'égalité et de la réconciliation, notamment entre les hommes et les femmes, présentés comme les exacts contraires les uns des autres dans l'*ordo mundi*, se fait en vue d'une émulation réciproque, d'une interdépendance consciente qui serait un bien pour chacun et pour tous.

La poésie de Louise Labé peut être parfois considérée comme l'expression d'un *moi* aliéné, mais il est nécessaire de garder à l'esprit la cohérence des *Euvres* tout entières et par conséquent de l'éclairage que porte la prose sur les vers et réciproquement. De plus, le champ lexical de l'*estrangement* (« desguiser, altérer, paroistre, estranger, immuer… ») est d'abord celui de la métamorphose, du changement de forme et d'apparence, du travestissement, sans connotation négative aucune. Il s'inscrit dans la perspective de renouvellement, de progrès, de renaissance permis par la poétique, par la littérature (idée déjà exposée dans l'*Epistre*). L'ensemble des *Euvres* rend compte du mythe androgyne comme d'un fantasme – conjonction irréalisable – et fait le constat de la nécessité d'une altérité irréductible formatrice et régénératrice de l'être. La vassalité fusionnelle – qui instaure un rapport de non-réciprocité –, des vers 81 à 85 de la seconde élégie [1342], est inhérente à l'influence pétrarquiste des *Euvres* mais doit être replacée dans le contexte politique de la poétique labéenne. Ce pétrarquisme est mis en doute dans le discours de

[1337] *Ibid.,* p. 87.

[1338] *Ibid.,* p. 42.

[1339] Virginia WOOLF, *Une Chambre à soi*, *op. cit*.

[1340] ERASME, *Eloge de la folie, op. cit.,* p. 34.

[1341] *Ibid.*

[1342] Louise LABÉ, *Œuvres complètes, op.cit*, p. 113.

Copyright ALONSO Béatrice et Université Lumière - Lyon 2 - 2005.Ce document est protégé

Mercure. A l'assujettissement « à perpétuité » [1343] de Folie à Amour proposé par Apollon comme sentence à la fin de son réquisitoire, Mercure répond par un pragmatisme lucide : d'une part l'une et l'autre partie « ne sont pas si outrez l'un envers l'autre », puisqu'ils sont depuis longtemps liés par une « ancienne amitié et aliance » et qu'il ne s'agit que de les « reconcilier » [1344]. Mercure l'affirme « jamais Amour ne fust sans la fille de Jeunesse, et ne peut estre autrement » [1345], car bien entendu ils ont besoin l'un de l'autre. L'allusion qu'il fait ensuite à la poésie pétrarquiste liée à l'évocation de la théorie médicale de l'amour est une mise en doute de l'*innamoramento,* fantasme aussi peu crédible selon lui que celui de l'androgyne : « je say que chacun le dit : mais, s'il est vray, j'en doute » [1346]. Les *Euvres* sont en quête d'égalité et de réciprocité, dans une perspective humaniste.

Ni la séparation absolue ni la fusion ne sont des choix possibles pour la poétique labéenne : on ne doit séparer les hommes des femmes, mais l'androgynie seule serait un échec. Il s'agit de mettre sur le même plan les contraires, de les réconcilier, car « Amour se plait de choses egales » [1347]. L'idée platonicienne de l'amour comme vecteur de connaissance de soi (de soi par l'autre, et de l'autre par soi) entre dans le même processus de réconciliation des contraires : « Ainsi entre les hommes Amour cause une connoissance de soymesme ». L'Amour oblige à se connaître soi-même pour plaire à l'autre et par conséquent, la théorie de l'*estrangement* comme transformation positive est réinvestie par là. Les « exemptez d'Amour » sont des misanthropes qui vivent seuls. L'humanisme érasmien est très présent dans les portraits satiriques labéens [1348]. L'Amour est civilisateur en ce qu'il pousse les uns vers les autres : « Mais celui qui desire plaire, incessamment pense à son fait : mire et remire la chose aymee : suit les vertus, qu'il voit lui estre agreables, et s'adonne aus complexions contraires à soymesme » [1349]. Le sage et le fol, comme Folie et Amour, finissent par découvrir l'autre en se connaissant eux-mêmes, et par comprendre la nécessité de leur complémentarité. L'agencement du recueil est construit sur les mathématiques : le 2 et le **3** sont les chiffres de l'architecture poétique labéenne qui fonctionne par égalité, parallélisme, symétrie axiale. Les deux faces (2) du miroir (1) qui réfléchit le même quelque peu différent, puisqu'il inverse les rapports, et sert de pivot, permettent de comprendre la récurrence du pronom réfléchi dans les *Euvres*, dans une perspective de poétique humaniste.

[1343] *Ibid.,* p. 80.

[1344] *Ibid.,* pp. 81-82.

[1345] *Ibid.,* p. 92.

[1346] *Ibid.*

[1347] *Ibid.*, p. 64.

[1348] Comme nous l'avons déjà dit précédemment, voir ERASME, *Eloge de la Folie, op. cit.,* pp. 34 et 37 à 39, chap. XXV et XXX.

[1349] Louise LABÉ, *Œuvres complètes, op. cit.,* p. 74.

Copyright ALONSO Béatrice et Université Lumière - Lyon 2 - 2005.Ce document est protégé

C- De soi aux autres

Ulysse apparaît en deux endroits des *Euvres* : dans le discours de Mercure, associé à la description des « Amours vilageoises », dont le registre burlesque constitue une mise en doute de la sincérité littéraire, on compare un amoureux/amant au héros antique : « Il vole de joye : il embrasse l'un, puis l'autre : chante vers, compose, fait s'amie plus belle qui soit au monde, combien que possible soit laide » [1350] ; puis dans le fameux sonnet I du *canzoniere* labéen [1351] . Il est implicitement présent dans l'utilisation que fait Labé du mythe de Pénélope dans la seconde élégie :

Maints grans signeurs à mon amour pretendent A me plaire et servir prets se rendent… [1352]

Nous devons, suivant la cohérence de l'ensemble, étudier la figure d'Ulysse dans cette perspective. François Lecercle relève d'ailleurs l'importance des allusions faites au *Débat* dans ce premier sonnet. Paolo Budini nous fait d'abord remarquer que Labé n'a que peu modifié l'orthographe du sonnet I des *Euvres* entre 1555 et 1556. Il insiste sur le « système sémantique du sonnet » qui « évoque, selon le modèle du pétrarquisme, le moment de l'*innamoramento* » [1353] . Première pièce des vingt-quatre sonnets labéens, « dont la présence à l'ouverture du cycle est tout autre que fortuite » [1354] , ce sonnet présente plusieurs particularités : il est le seul en italien composé par l'auteure – langue dont elle maîtrise apparemment les règles élémentaires de métrique et de grammaire –, articulé autour de l'*innnamoramento*. Il met en scène la figure mythique d'Ulysse, et ce dès le premier vers :

Non havria Ulysse o qualunqu'altro mai… [1355]

Le texte est distribué en quatre phrases correspondant aux quatre strophes : « la structure phrastique du sonnet coïncide parfaitement avec sa structure strophique » [1356] . Clin d'œil au pétrarquisme, ce texte doit être lu dans la perspective de distanciation ironique apportée par la prose labéenne. Selon Lecercle, le terme *noia,* utilisé dans le dernier tercet :

Chieggio li sol'ancida questa noia… [1357]

signifie non seulement « l'ennui au sens fort, c'est aussi une forme poétique d'origine

[1350] *Ibid.,* pp. 94-95

[1351] *Ibid.,* p. 121.

[1352] ***Ibid., p. 113.***

[1353] Paolo BUDINI, « Le sonnet italien de Louise Labé », article paru pour la première fois dans *Francofonia 20,* Primavera, 1991, pp. 47-59, et repris depuis dans *Louise Labé 2005, op. cit.,* p. 152.

[1354] François LECERCLE, « L'erreur d'Ulysse », *op. cit.,* p. 171.

[1355] ***Louise LABÉ, Œuvres complètes, op.cit, p. 121.***

[1356] Paolo BUDINI, « Le sonnet italien de Louise Labé », *art. cit.,* p. 152.

en vertu de la loi du droit d'auteur.

provençale, qui consiste à énumérer des motifs et des objets de déplaisir » [1358] . Le déictique *questa* introduirait aux plaintes de l'ensemble des sonnets suivants, le sonnet I servant de discours préfaciel. Le terme *noia* est sans aucun doute important puisqu'on en trouve à plusieurs reprises dans les *Euvres* l'équivalent français *noise,* terme qui permet à l'auteure de jouer sur la terminaison de son nom triplement allitéré. Ulysse est introduit dans le *canzoniere* pour en être ensuite immédiatement évacué. Figure mythologique épique, elle apparaît rarement dans la lyrique amoureuse de la Renaissance. De plus, sa caractéristique principale est immédiatement mise en doute : il est censé être un modèle de sagacité mais sa perspicacité est prise en défaut (*Più accorto fu…*). Figure de la ruse, Ulysse pourrait à lui seul incarner les ruses d'un recueil qui fonctionne en grande partie sur l'indifférenciation de l'énonciation masculine féminine et la dimension « réflexive » des pronoms personnels utilisés. Il y a, dans l'agencement des *Euvres,* plusieurs indices d'un texte qui ruse avec son lecteur : « ce n'est pas par hasard que cette histoire de ruse apparaît comme problématique et évanescente : elle est bien autre chose qu'une intrigue psychologique, car elle met en cause la position "féminine" du texte à l'intérieur de la tradition lyrique » [1359] . Ulysse n'est pas vraiment une figure androgyne mais sans doute une ruse de dissimulation du féminin et d'incitation à la réflexibilité.

La récurrence des pronoms réfléchis dans les *Euvres* entre dans le processus d'une connaissance de l'autre, considéré-e- comme un-e- égal-e-, et qui doit nécessairement passer par une connaissance de soi. Une définition s'impose : nous entendons par forme réfléchie du pronom à la fois les pronoms personnels compléments, fonctionnant pour les deux genres sans distinction et servant de complément d'objet direct (les formes les plus usitées par Labé sont celles du singulier) ainsi que le pronom réfléchi de la troisième personne du singulier et du pluriel qui sert à former les verbes dits transitifs. L'utilisation dans les *Euvres* de ces tournures grammaticales mettant nécessairement en scène une action ou une réflexion de soi sur soi est à associer avec la pratique de la symétrie et du parallélisme chère à l'auteure. On en trouve plusieurs occurrences dans les pièces poétiques. Dans les vers 23 à 43 de la première élégie, la *persona* qui s'est définie au préalable comme lyrique (sous l'égide d'Apollon et de Sappho, de la plainte et du chant), utilise à plusieurs reprises des formes réfléchies. L'acmé est atteinte au vers 31 :

Mais ces miens traits ces miens yeux me defirent... [1360]

La répétition du *moi* est évidente, soutenue par les allitérations et le rythme fondé sur un parallélisme (*miens traits/miens yeux*) au centre du vers en effet de miroir. Aux démonstratifs (*ces/ces*)s'opposent les possessifs (*miens/miens*), par couple. Le *moi* est objet d'une action dont *je* est le sujet, ou du moins l'une de ses manifestations. Nous sommes dans le cadre d'une forme réfléchie où l'objet et le sujet renvoient à une même personne, sujet et objet tout à la fois de son action. Si on analyse l'ensemble de ces vers,

[1357] ***Louise LABÉ, Œuvres complètes, op.cit, p. 121.***

[1358] François LECERCLE, « L'erreur d'Ulysse », *art. cit.,* p. 176.

[1359] *Ibid.,* p. 180.

[1360] ***Louise LABÉ, Œuvres complètes, op. cit., p. 108.***

en vertu de la loi du droit d'auteur.

on constate que la forme réfléchie s'inscrit dans une thématique de métamorphose du sujet par l'Amour. La *persona* l'avoue : l'Amour l'a changée. Elle n'est plus seulement celle qui pleure mais est devenue celle qui chante. Elle a transcendé ce qu'elle a vécu en l'écrivant et peut même proposer son aide aux *Dames* qui n'ont pas encore eu cette chance :

Et meintenant me suis encor contreinte De rafreschir d'une nouvelle pleinte Mes mauz passez. Dames, qui les lirez De mes regrets avec moy soupirez. Possible, un jour je feray le semblable, Et ayderay votre voix pitoyable... [1361]

L'Amour a permis l'écriture, engageant par là une connaissance de soi qui est ouverture aux autres, confrontation à l'altérité : cheminement de la forme réfléchie à la saillie labéenne. L'exercice de la connaissance de soi permet sans aucun doute la libération de l'être et donc sa facilité à aller vers l'autre.

Ainsi Amour de toy t'a estrangee... [1362]

L'évocation de la légende de Sémiramis n'est pas forcément une reconnaissance négative des métamorphoses que fait subir Amour : la *persona* élégiaque met en parallèle sa propre expérience et celle de la reine de Babylone connue par l'intermédiaire de Boccace. De fait, elle se compare avec une légende. Le déguisement, travestissement, est ici ostentatoire. L'aventure de Sémiramis met d'abord en évidence les vertus de la femme guerrière pour ensuite dénoncer l'effroyable crime commis, l'amour incestueux (celui d'une mère pour son fils). C'est la plus coupable des passions qui est ici mise en scène pour susciter une entière réprobation. Si l'on reste dans la comparaison, le changement produit sur la *persona* élégiaque paraît soudain minime : *je* n'a fait qu'écrire quand Sémiramis a commis un péché. De plus, Amour est venu arrêter l'ambition belliqueuse de la reine au profit d'une passion aliénante car tournée sur elle-même (son propre fils devenu objet d'un amour coupable), ce qui ne correspond pas à ce que vit la *persona* élégiaque, seulement amoureuse d'un *autre*, dans l'interchangeablilité des rôles :

Ainsi Amour prend son plaisir, à faire Que le veuil d'un soit à l'autre contraire. Tel n'ayme point, qu'une Dame aymera : Tel ayme aussi, qui aymé ne sera... [1363]

S'il n'y a pas réciprocité, du moins l'Amour blesse à part égale.

A l'*estrangement* de Sémiramis répond celui de la *persona* élégiaque dans l'élégie III :

Je n'ay qu'Amour et feu en mon courage, Qui me desguise, et fait autre paroitre, Tant que ne peus moymesme me connoitre.[1364]

L'exemple de la reine de Babylone vient conforter la supériorité affichée de la *persona* élégiaque, en dépit de son apparente humilité car l'*estrangement* à soi-même a permis un renversement des valeurs de la hiérarchie sociale (comparaison avec une reine virile soudainement amollie et aveu de supériorité par la vertu) et l'affirmation de l'importance

[1361] ***Ibid.***

[1362] ***Ibid., p. 109.***

[1363] ***Ibid., p. 110.***

[1364] ***Ibid., p. 117.***

Copyright ALONSO Béatrice et Université Lumière - Lyon 2 - 2005.Ce document est protégé

de l'écriture, forme de dépassement de l'aliénation. On retrouve la même chose dans l'*Epistre* lorsque l'auteure incite les femmes à « passer ou egaler les hommes » en science et vertu [1365]. Si « entre les hommes Amour cause une connoissance de soymesme » [1366], selon Apollon, c'est l'écriture et le savoir qui procurent aux femmes une gloire inaliénable et qu'elles ne doivent qu'à elles-mêmes. En effet, Apollon poursuit son raisonnement ainsi : « Brief, le plus grand plaisir qui soit apres amour, c'est d'en parler (…) Et qui me fait attribuer la poësie à Amour (…) c'est qu'incontinent que les hommes commencent d'aymer, ils escrivent vers » [1367]. C'est exactement ce que viendront illustrer les trois élégies. Remise en cause des valeurs traditionnelles, l'exemple de Sémiramis, qui allie la vaillance masculine à l'habileté féminine, est une représentation du mythe de l'androgyne qui se solde une fois encore par l'échec car entre dans un processus fantasmatique. Elle est celle qui :

Mais seulement languis en une couche… [1368]

dans un sonnet de pur fantasme. De la même manière, l'androgynie est un mensonge et échoue car il entraîne le narcissisme. Il n'est pas étonnant que le fantasme s'exprime le plus directement dans les vers labéens. La prose du *Débat,* une fois de plus, vient expliquer ce passage de la lyrique labéenne par la forme réfléchie. Dès le discours I, la connaissance de soi et de l'autre est en jeu. Si Folie se connaît et connaît l'autre, Amour est un ignorant de lui-même et donc de l'autre. Lors de sa rencontre avec Folie, il avoue son ignorance : « Qui est cette fole qui me pousse si rudement ? » [1369] et ce à quoi Folie réplique immédiatement : « Tu montres bien ton indiscrecion, de prendre en mal ce que je t'ay fait par jeu : et te mesconnois bien toymesme… » [1370] .La querelle a donc trouvé son sujet : il s'agit bien pour Folie de faire advenir Amour, de le changer, de le faire reconnaître en pleine connaissance de lui-même. L'échange verbal actif du premier discours est la première étape : Amour doit se reconnaître ignorant et Folie sera le principe de cette reconnaissance. La première erreur du jeune dieu est de croire l'autre ignorant et de se croire savant : « et toy femme inconnue, oses tu te faire plus grande que moy ? ta jeunesse, ton sexe, ta façon de faire te dementent assez ; mais plus ton ignorance, qui ne te permet de connoitre le grand degré que je tiens » [1371]. Amour méprise Folie parce qu'il ne la connaît pas mais aussi parce qu'elle est une femme (« femme inconnue », « sexe »). Son discours le trahit : il reconnaît qu'il ne sait pas qui est cette femme quand elle sait qui il est (« Tu es Amour, fils de Venus »). La grande

[1365] *Ibid.,* p. 41.

[1366] *Ibid.,* p. 74.

[1367] *Ibid.,* p. 76.

[1368] Ibid., p. 109.

[1369] *Ibid.,* p. 49.

[1370] *Ibid.*

[1371] *Ibid.,* p. 50.

Copyright ALONSO Béatrice et Université Lumière - Lyon 2 - 2005.Ce document est protégé

tirade épique qui suit montre d'autant plus son ignorance qui frôle la bêtise : « Je n'ay que faire de chariots, soudars, hommes darmes et grande troupe de gens : sans lesquelles les hommes ne trionferoient la bas, estant d'eus si peu de chose, qu'un seul (quelque fort qu'il soit et puissant) est bien empesché alencontre de deus. Mais je n'ay autres armes, conseil, municion, ayde, que moymesme » [1372] . Le ton sérieux sur lequel est proférée cette affirmation quelque peu contradictoire incite au rire. Son impatience enfantine devant l'habilité rhétorique de Folie dénote son manque de connaissance. Amour ne sait pas, il croit : « Je pensoy estre seul d'entre les Dieus qui me rendisse invisible à eus mesme… » [1373] . Par conséquent, Amour, qui se croit voyant, doit être aveuglé pour espérer devenir clairvoyant : c'est Folie alors qui fait Amour (« estimes ceus que tu ne connois estre, possible, plus grans que toy »), lui tire les yeux, lui bande et *lui met des esles.*Le parallèle doit être fait entre l'*Epistre* où les hommes sont présentés comme des présomptueux (« ils ont pretendu estre toujours superieurs quasi en tout » [1374]) et la fin de ce discours I : « si tu usses esté plus modeste, encore que je te fusse inconnue : cette faute ne te fust avenue ». Par l'ignorance, l'humanité engendre la faute et le mal, et c'est donc la connaissance et le savoir, passant par une connaissance de soi, pour toutes et tous, qui peuvent permettre son progrès, son changement, sa renaissance.

L'échange verbal construit la connaissance. Véritable exercice de maïeutique, le discours IV est un dialogue entre Jupiter et Amour où le dieu suprême incite le jeune blessé à réfléchir sur lui-même et réciproquement. Si Jupiter est l'initiateur, et fait évoluer Amour dans la connaissance qu'il a de lui-même, Amour en fait de même. S'il avoue finalement qu'il est nécessaire de changer, d'évoluer, pour se « faire amiable », il place aussi Jupiter devant ses erreurs et sont incapacité, malgré toutes ses transformations, à se faire aimer. Il faut donc se connaître puis cesser de tourner en soi (sur sa quenouille) pour aller vers l'autre : de la réflexion sur soi à la saillie vers l'autre. Au bout de ce changement se trouve la récompense du « contentement » : « au lieu d'un simple plaisir, en recevras un double. Car autant y ha il de plaisir à estre baisé et aymé, que de baiser et aymer » [1375] . A la fin de ce quatrième discours, étape vers la connaissance, Amour a appris à Jupiter, mais aussi grâce à lui, grâce à l'entretien, grâce à l'échange, la nécessité de la réciprocité. La connaissance s'est enrichie par le dialogue et de la dualité : l'amour est conçu comme une expérience liant deux individus.

On peut considérer alors que Folie joue un rôle véritablement émancipateur pour Amour, car elle le fait sortir de son narcissisme pour enfin accéder à l'altérité. La relation qu'il entretient avec sa mère, Vénus, est – au contraire de celle qu'il a avec Folie, basée sur la querelle et le débat – pour le moins aliénante. Il lui obéit et tous deux sont confondus, l'un étant l'autre, par Jupiter, à la fin du discours III. Il ne s'adresse qu'à la déesse : « Choisi quel autre tu voudras pour parler pour **vous** » [1376] . Folie s'oppose à

[1372] *Ibid.,* p. 51.

[1373] *Ibid.,* p. 52.

[1374] *Ibid.,* p. 42.

[1375] *Ibid.,* p. 64.

en vertu de la loi du droit d'auteur.

Vénus comme le dynamique au statique : dans son discours, plus rapide, rythmé et prompt que celui de Vénus, caricatural du lyrisme hyperbolique ; dans ses déplacements, notamment au discours I. Si Folie a l'air de saisir et de comprendre très vite, Vénus fait preuve de lenteur (il lui faut **trois** questions avant de comprendre ce qui est arrivé à son fils). Amour lui signifie d'ailleurs cette lenteur d'action : « A tard se feront ces defenses, il les failloit faire avant que je fusse aveugle : maintenant ne me serviront gueres ! » [1377]. Vénus a failli dans son rôle d'éducatrice alors que Folie a initié Amour à la connaissance de soi. Rénovation des conceptions traditionnelles de l'amour, le *Débat* met en scène une entité nouvelle, Folie – qui vient d'entrer au Panthéon grâce à Erasme qui en fait la fille de Jeunesse dans l'*Eloge de la folie* [1378] –,qui permet d'aboutir à une philosophie incluant un principe féminin : cela permet à l'auteure d'instaurer une distance critique vis-à-vis des théories qui précèdent, moins pragmatiques et politiques que la sienne (fantasme de l'androgyne ou du lyrisme pétrarquiste et néoplatonicien). Il y a progression entre le discours d'Apollon et l' « amour que lon porte en general à son semblable » [1379] et celui de Mercure qui nécessite d'abord que l'on se connaisse soi-même (« maints autres que journellement voyons s'abuser tellement qu'ils ne se connoissent eus mesmes » [1380]) puis que l'on soit prêt à changer pour plaire à l'autre (« Donq, pour se faire aymer, il faut estre aymable » [1381]). L'amour est une « ligue » entre un « toy » **et** un « moy », qui ne peut se construire que dans l'égalité **et** la réciprocité.

Folie permet à Amour de s'extérioriser : la symétrie entre les deux personnages, leur mise sur le même plan par l'ambiguïté de la sentence prononcée par Jupiter, l'utilisation de la conjonction de coordination dans le titre (et ses trois variantes), leur dialogue du discours I, l'échange entre Jupiter et Amour au discours IV, tout contribue à faire du dialogue l'outil principal de la connaissance de soi et de l'accès à l'autre. Ce mouvement d'extériorisation est illustré au mieux par la *saillie* labéenne. C'est le personnage de Folie qui permet la *saillie*, tout comme celui d'Amour amenait l'*estrangement.* Folie, personnage féminin, constitue aussi une revanche féministe sur les hommes qui invisibilisent les femmes quand Amour se trouve joué par la faculté qu'a Folie de se rendre invisible dans le discours I : *Folie se fait invisible tellement que Mercure ne la peut assener* [1382]. Elle est aussi celle qui parle quand on a condamné les femmes au silence.

Après avoir observé la qualité positive de l'*estrangement* comme renouvellement de

[1376] *Ibid.,* p. 61.

[1377] *Ibid.,* p. 57.

[1378] ERASME, *Eloge de la folie, op. cit.,* p. 20 (chap. VII).

[1379] Louise LABÉ, *Œuvres complètes, op. cit.,* p. 69.

[1380] *Ibid.,* p. 98.

[1381] *Ibid.,* p. 99.

[1382] *Ibid.,* p. 52.

en vertu de la loi du droit d'auteur.

soi, il convient d'interroger la *saillie* comme processus poétique particulier aux *Euvres*. La première saillie est celle de Folie qui choisit Mercure comme représentant, intercesseur de son bon droit devant l'assemblée des dieux. En effet, Folie montre beaucoup de lucidité à choisir un défenseur masculin, ayant compris le doute porté sur la parole féminine : « je te suplie qu'il y ait quelcun des Dieus qui parle pour moy (…) à fin que la qualité des personnes ne soit plus tot consideree, que la verité du fait » [1383]. Elle choisit le dieu de l'éloquence pour la représenter car il est celui qui lui correspond le mieux. A quatre reprises, Mercure semble pénétré littéralement par Folie, s'adressant à Amour à la première personne, comme s'il était confondu avec celle qu'il est chargé de défendre. Doit-on penser que le *Débat* fut au préalable écrit comme un dialogue simple entre Amour et Folie, sans que Mercure et Apollon n'y aient tenu de rôle ? Auquel cas, ces brouillages énonciatifs seraient dus à des coquilles oubliées par l'auteure et son imprimeur. Nous penchons plutôt en faveur d'une confusion voulue. Le fait que cela se produise **trois fois + une** (« pour faire trouver mauvais que par moy seule il ait reçu quelque infortune » [1384] : l'agrammaticalité portant sur le genre à l'écrit n'est pas audible, donc de moindre importance) nous y incite, ainsi que l'intentionnalité générale donnée aux agrammaticalités dans les *Euvres*, par exemple sur le genre du mot *amour*. De plus, aucune agrammaticalité pronominale du même genre ne vient brouiller le discours d'Apollon. Nous lisons, comme François Rigolot, ces anomalies pronominales comme « la résistance qu'oppose Folie à son effacement total devant l'avocat qu'elle s'est choisie » [1385]. Elles « prouvent que le renoncement à la parole n'est qu'apparent et ne doit pas, en tout cas, se confondre avec une démission » [1386]. Folie se permet quelques saillies dans le discours de Mercure, pour s'adresser à Amour directement et sans médiation : pour reprendre son premier argument du discours I (« quand tu calomnies le bon vouloir que je t'ay porté, et interpretes à mal ce que je t'ay fait pour bien » [1387]), pour réaffirmer la nécessaire interdépendance identitaire entre elle et Amour (« Reconnois donq, ingrat Amour, quel tu es, et de combien de biens je te suis cause » [1388]), enfin pour réaffirmer la paix entre eux, pour instaurer une réconciliation des contraires reconnue devant tous (« Demeure donq en paix, Amour : et ne vien rompre l'ancienne ligue qui est entre toy et moy » [1389]). Ces agrammaticalités-saillies arrivent toujours à point, en forme de conclusion des grands mouvements du discours rhétorique de Mercure. Il s'agit pour Labé de réintroduire la présence verbale dérangeante de Folie pour faire advenir le nouvel

[1383] *Ibid.,* p. 60.

[1384] *Ibid.,* p. 88.

[1385] François RIGOLOT, *Louise Labé ou la Renaissance au féminin, op. cit.,* p. 209.

[1386] *Ibid.*

[1387] Louise LABÉ, *Œuvres complètes, op.cit*, p. 84.

[1388] *Ibid.,* p. 98.

[1389] *Ibid.,* p. 102.

Copyright ALONSO Béatrice et Université Lumière - Lyon 2 - 2005.Ce document est protégé

ordre du monde qu'elle souhaite dans sa perspective féministe. Sa poétique est alors très subversive. Nous devons conclure à un enchevêtrement de voix, sorte de dialogisme dans le dialogue, contradiction des discours dominants et de l'univocité.

Dans le sonnet de la *saillie,* le sonnet XVIII, est utilisé ce que Françoise Charpentier a appelé un « énoncé passerelle »,

Permets m'Amour penser quelque folie… [1390]

c'est-à-dire une proposition déjà utilisée dans le *Débat* à la fin de la plaidoirie d'Apollon (« penser quelque folie »). A cette folie est associée la *saillie* :

Toujours suis mal, vivant discrettement, Et ne puis me donner contentement, Si hors de moy ne fay quelque saillie.[1391]

Le constat est évident : le *contentement*, l'*aise* du second quatrain du même sonnet, la jouissance, le plaisir érotique même, ne sont possible que par cette saillie qui fait sortir de soi pour mieux aller vers l'autre, sauvant ainsi de l'aliénation :

Que si je veus de toy estre delivre, Il me convient hors de moymesme vivre…[1392]

La réciprocité et l'échange ont été permis par la saillie, saillie que Folie a provoquée (les deux termes sont à la rime dans le sonnet XVIII) : « Le plaisir que donne Amour est caché et secret : celui de Folie se communique à tout le monde » [1393]. Il s'agit bien d'être reconnu publiquement, de ne plus « vivre discrettement » : Folie est émancipatrice, libératrice, et participe donc de l'entreprise féministe de Louise Labé.

L'accès à l'égalité et à la réciprocité dans la réconciliation des contraires est consécutive de l'intervention de Folie aux côtés d'Amour dans la poétique labéenne. La connaissance de soi puis la saillie hors de soi permettent la prise en compte de l'altérité. La fusion androgyne aliénante est plusieurs fois mise en doute dans le texte labéen, considérée comme une fantasmatique première étape dans la construction de soi et du rapport à l'autre. Apollon est le dieu de la poésie, et non pas de l'éloquence : on peut donc considérer qu'il est le représentant des vers dans la prose. Son lyrisme, souvent hyperbolique, est complété du pragmatisme mercurien, ce qui donne une poétique, dans le sens de création personnelle, souvent contradictoire. L'écriture labéenne joue de différentes sources, dont certaines semblent peu avouables, comme s'il s'agissait de relire Platon à la lumière de Lucien, source humaniste très présente dans les *Euvres.*

Contrainte d'imposer sa poétique propre par l'intermédiaire de codes masculins, Louise Labé a fait le choix de la polyphonie en opposition avec l'univocité doxique, et notamment dans les sonnets où se superposent plusieurs voix, où s'exprime un certain dialogisme, dans le sens bakhtinien du terme, à savoir une voix exprimant plusieurs discours s'évaluant les uns les autres. C'est pourquoi, dans une perspective de contradiction des discours dominants, satire et ironie se mêlent au lyrisme, comme la

[1390] ***Ibid., p. 131.***

[1391] ***Ibid.***

[1392] ***Ibid.***

[1393] *Ibid.,* p. 89.

Copyright ALONSO Béatrice et Université Lumière - Lyon 2 - 2005.Ce document est protégé

prose à la poésie et réciproquement. Cette écriture de contradiction est tendue vers une poétique de réconciliation, en quête d'équilibre, sans exclusion, moderne et plaisante. La poétique labéenne est fondée sur la convergence de l'esthétique et de l'éthique, au service d'un projet politique, celui d'une communauté humaine mixte, éclectique et harmonieuse.

II. 2. 3. De l'écriture contradictoire à la poétique apaisée

Les *Euvres* de Louise Labé sont un manifeste poétique dans leur globalité. Nous entendons par *poétique* un traité, un exposé, un recueil, une théorie de la création littéraire qui soit particulière à l'auteure. Les *Euvres* de Louise Labé développent une esthétique qui leur est propre. Si la pluralité et l'hétérogénéité de l'ensemble trahissent a priori un désordre et un cloisonnement entre les diverses formes, voire une opposition entre rhétorique et poésie, l'étude menée jusqu'à présent a montré que la variété de la production de Louise Labé n'est en rien incompatible avec une démonstration d'unité et d'harmonie. Pourtant, la poétique labéenne s'inscrit au premier abord dans une contradiction, une opposition, une antinomie, celle de la prose et de la poésie étant la plus évidente. L'ironie qui traverse tant le *Débat* que les *Elégies* et les *Sonnets,* fondatrice dans l'*Epistre,* est un des procédés principaux de cette poétique qui se questionne, invitant les lecteurs/trices dans un décalage constant entre ce qui est dit et la prise en charge du discours par l'émetteur/trice. Il s'agit de se questionner sur l'humanité et sur la littérature (sous toutes ses formes) pour rassembler les différences. La vision politique de Labé contamine son discours poétique : la collaboration des hommes et des femmes en vue du progrès social est envisagée dans la même perspective que l'alliance de la prose et de la poésie en faveur d'une modernité littéraire. Amour le dit au discours IV du *Débat* : « plorer, rire, chanter » [1394] sont les trois actions préconisées (la juxtaposition renforce la mise sur le même plan des infinitifs). On retrouve ces mêmes actions dans les derniers vers du chant élégiaque :

Mais si tu veus que j'ayme jusqu'au bout, Fay que celui que j'estime mon tout,
Qui seul me peut faire plorer et rire Et pour lequel si souvent je soupire… [1395]

Le mot *rire* utilisé dans le cadre de la plainte élégiaque, coordonné à son antonyme *plorer* met en évidence le caractère tout d'abord contradictoire de la poétique labéenne. La contradiction fonctionne sur la contestation, l'objection, l'opposition, la réfutation. Elle définit la relation existant entre deux termes qui l'un affirme et l'autre nie le même élément de connaissance. Elle est en cela synonyme d'antinomie et s'associe au caractère de ce qui unit deux éléments incompatibles. Par conséquent, elle entraîne nécessairement une rhétorique subversive fondée sur l'utilisation du dialogisme (en tant que système de représentation, par des dialogues, d'idées, mais aussi comme reprise possible de la dialectique platonicienne), de la folie comme élément de contestation de la norme, et de l'ironie. Les *Euvres* peuvent alors être considérées comme un manifeste poétique : culte, théorisation et modernité de l'écriture s'y conjuguent harmonieusement. Le mélange des

[1394] *Ibid.,* p. 63.

[1395] Ibid., p. 118.

en vertu de la loi du droit d'auteur.

genres apportés par les *Euvres* en font une pièce poétique majeure de l'histoire littéraire dans la perspective politique d'une auteure consciente de son œuvre.

A- De l'opposition à la subversion

Les *Euvres* se proposent comme une production variée si ce n'est disparate. Ensemble hybride, bigarré, composite, qui sépare dans la typographie de l'édition de 1556, comme cela était l'usage à l 'époque, la prose (caractères romains) de la poésie (caractères italiques), trois genres aux contours distingués dans le paratexte (*Débat, Elégies, Sonnets*), les *Euvres* sont œuvre de la *varietas.* Cependant, nous avons vu à quel point cette disparité ne joue pas contre mais bien en faveur de l'harmonie poétique du texte labéen. Louise Labé bâtit son œuvre sur cette hybridation générique et tonale pour affirmer sa volonté de subvertir le discours dominant. La contradiction et la complémentarité organisent le discours dans le sens d'une subversion de la *doxa*. Les figures de l'opposition, comme l'antithèse, sont récurrentes dans les *Euvres*. La réconciliation passe d'abord par une phase de contradiction qu'illustre au mieux le *Débat de Folie et d'Amour.* La fin du *Débat* et le début de la première élégie sont révélateur/trice de cette contradiction qui sous-tend le discours des *Euvres.* A la fin de la pièce en prose, on peut considérer qu'Amour est « vaincu » puisque Jupiter n'a pas répondu de façon favorable à la demande faite par Apollon d'« ordonner que Folie ne se trouvera pres du lieu ou Amour sera, de cent pas à la ronde » [1396] . Au contraire, la sentence rendue va dans le sens de la plaidoirie de Mercure et oblige Amour à « vivre amiablement ensemble » avec Folie, pour au moins « trois fois, sept fois, neuf siecle » [1397] . Par conséquent, il est contradictoire, devant un tel échec d'Amour, de le prétendre d'*hommes et Dieus vainqueur* au premier vers de la première élégie. Les trois pièces composant les *Euvres* étant engagées dans un système d'échos cohérents, on ne peut que lire ces deux positions successives, Amour vaincu/Amour vainqueur comme une opposition. Les quatre titres proposés pour le *Débat* rendent compte eux-aussi, à leur manière, de ces contradictions inhérentes à la poétique labéenne, les termes s'inversant d'un titre à l'autre, tout comme la présentation des personnages de la pièce en prose ont des rapports entre-croisés. Ils sont présentés ainsi, en majuscules :

FOLIE/AMOUR

VENUS/IUPITER

APOLON/MERCURE

Cependant, Mercure sert Folie et Apollon Amour. Les personnages dans leur ensemble annonçaient d'ailleurs dans le discours III, pivot des cinq parties du *Débat*, le caractère inapproprié de ce service : « C'est chose bien dure à Mercure moyenner desplaisir à Venus » ; « Encor que lon ait semé par le monde, que la maison d'Apolon et la mienne ne s'acordoient gueres bien… ». Le *débat* se présente a priori comme une sorte d'avatar de l'exercice favori de la scolastique médiévale, la *disputatio pro et contra.*

[1396] *Ibid.,* p. 68.

[1397] *Ibid.,* p. 103.

en vertu de la loi du droit d'auteur.

Cependant, le texte labéen se distingue de cette tradition par sa composition en cinq discours. Le mot discours insiste sur l'ambiguïté d'un texte qui hésite, nous l'avons vu, sur la source à laquelle il veut être rattaché. Le *Débat* est à la fois inscrit dans le passé et tourné vers la modernité, ce qui peut sembler une contradiction en soi. Il est composé exclusivement sur le dialogue, c'est-à-dire l'affrontement verbal, et pourtant les arguments d'Apollon et de Mercure ne s'opposent pas forcément (ils sont souvent du même avis mais ne l'expriment pas de la même manière). Autre contradiction du *Débat* : Folie est depuis toujours liée à Amour, elle le dit assez, ainsi que Mercure, et le dialogue en lui-même n'a d'utilité que son existence poétique, précisément, puisque la sentence est remise à trois fois, sept fois neuf siècles.

Le dialogisme de la pièce en prose des *Euvres* s'inscrit dans une perspective dialectique : de la présentation sous forme de dialogues d'idées qu'on prête à des personnages, ici mythologiques, à l'ensemble des moyens mis en œuvre dans cette discussion mêmepour emporter l'adhésion à une idée. Labé impose à son dialogue logique, argumentation, raisonnement. Le discours IV et en partie le discours I sont des dialogues maïeutiques quand les second et troisième sont davantage dramatiques et le cinquième rhétorique. Tout fonctionne cependant sur un échange verbal qui nécessite questions et réponses, y compris si l'on juxtapose les deux plaidoyers (de Mercure et d'Apollon) à la sentence de Jupiter. Une demande est faite. Une réponse est donnée, même si elle est ambiguë, non-tranchée, donc pas entièrement satisfaisante. La dialectique est par ailleurs présente dans l'ensemble des *Euvres* sous la forme récurrente de *Donq* : on en trouve la première occurrence dans le *Débat,* au discours II, lorsque Vénus résume la situation d'Amour : « Et donques Folie, la plus miserable chose du monde, ha le pouvoir d'oter à Venus le plus grand plaisir qu'elle ust en ce monde : qui estoit quand son fils Amour la voyoit » [1398]. Il s'agit ici d'introduire un constat qui rabaisse à la fois Vénus et Amour et inverse la hiérarchie logique. La seconde occurrence se trouve à la fin du discours III, servant de constat et d'enchaînement sur le discours suivant : « retirez vous donq un chacun… » [1399]. Autre constat d'importance sur lequel nous reviendrons introduit par *Donq/ues,* une phrase d'Apollon, dans le discours V, qui met sur le même plan les hommes et les dieux, dans une réécriture de la Genèse : « Donques les hommes sont faits à l'image et semblance de nous » [1400]. C'est sans aucun doute le même *donc* dialectique qu'on retrouve au tout début du sonnet de Scève des *Escriz*, établissant un dialogue entre la poésie du maître lyonnais et la prose de Louise Labé.

Le dialogue est un genre à la mode en 1555 en ce qu'il permet l'avènement de la dialectique humaniste : nous verrons quelles sont les sources du dialogue labéen et pourquoi elle s'ingénie à le dissimuler sous le nom médiéval de *Débat.* Il permet à Labé de placer les *Euvres* dans une logique de questionnement et de mise en doute de la *doxa*. Les contradictions, les oppositions, les affirmations et leurs réfutations, se font par

[1398] *Ibid.,* p. 58.

[1399] *Ibid.,* p. 61.

[1400] *Ibid.,* p. 68.

Copyright ALONSO Béatrice et Université Lumière - Lyon 2 - 2005.Ce document est protégé

l'intermédiaire du personnage de Folie qui vient décrisper le dolorisme possible de la poésie qui va suivre et du lyrisme en général. Le *Débat* dédramatise les *Elégies* et les *Sonnets*, puisqu'il ne faut seulement se plaindre mais « plorer et rire » pour bien chanter. Le lyrisme se trouve donc à la fois annoncé par la prose et comme immédiatement mis en question. Mercure annonce les antithèses pétrarquistes du sonnet VIII, non sans humour : « chante vers, compose, fait s'amie la plus belle qui soit au monde, combien que possible soit laide. Et si de fortune survient quelque jalousie, comme il avient le plus souvent, on ne rit, on ne chante plus : on devient pensif et morne (…) qu'il est impossible qu'il face tant son devoir que nous, qui languissons, mourons, brulons d'Amour. On se pleint, on apelle s'amie cruelle, variable : lon se lamente de son malheur et destinee » [1401]. Entreprise critique de l'élégie labéenne même –l'utilisation du « on », de la gradation hyperbolique, des rimes internes, sont autant de moquerie des vers des élégies, notamment de la seconde : *Cruel, cruel, qui te faisoit promettre / Ton brief retrour en ta premiere lettre* [1402] –, la prose mercurienne, pragmatique et ancrée dans le réel, vient immédiatement jeter le doute sur la fantasmatique poétique. Le *Débat de Folie et d'Amour* permet à Labé, par l'introduction du personnage de Folie dans son panthéon, de questionner l'intertexte renaissant lyrique : le texte en prose joue un rôle critique vis-à-vis de la poésie. Elle s'inscrit en cela dans la lignée humaniste, celle de Rabelais ou plus clairement d'Erasme, le premier a avoir fait de Folie une déesse. L'*Eloge de la Folie* (1511) est un éloge paradoxal puisqu'il joue sur une contradiction fondamentale : Folie est celle qui a la parole, comme dans le *Débat,* et maîtrise la rhétorique, et rappelle sans cesse son infaillible utilité, amuser dieux et humains. Folie est du côté de la *varietas,* d'une diversité humaine salutaire, de la reconnaissance des contradictions mais aussi des complémentarités. Le fait qu'elle soit représentée comme une femme dans le texte d'Erasme nous incite à lire dans le *Débat* un intertexte érasmien assez probant. L'éloge des mariages d'amour est un argument érasmien, tout comme la faculté qu'a la déesse, par sa seule présence joyeuse, de permettre la réussite d'un banquet. Dans la citation du discours de Mercure mentionnée plus haut, le rire est considéré comme un élément moteur et nécessaire. La Folie érasmienne est proche de la Folie labéenne. Le dernier paragraphe de l'éloge a dû sauter aux yeux de Labé : « Si vous trouvez à mon discours trop de pétulance ou de loquacité, songez que je suis la Folie et que j'ai parlé en femme. Souvenez-vous cependant du proverbe grec : "Souvent un fou même raisonne bien", à moins que vous ne pensiez que ce texte exclue les femmes » [1403]. La Folie labéenne n'est cependant pas femme au sens de représentante du féminin, contrairement à la Folie érasmienne, hystérique.

La grande nouveauté que propose le *Débat* est la « création » d'Amour par Folie, ou du moins sa transformation, sa mutation : elle l'aveugle, lui bande les yeux, lui met des ailes, et transforme donc Amour, « vraye ame de tout l'univers » en Cupidon. Daniel Martin [1404] revient sur l'origine du motif de l'amour aveugle, « dont l'histoire a été retracée

[1401] *Ibid.,* pp. 95 et 98.

[1402] *Ibid.,* p. 111.

[1403] ERASME, *Eloge de la Folie, op. cit.,* p. 94.

Copyright ALONSO Béatrice et Université Lumière - Lyon 2 - 2005.Ce document est protégé

par Panofsky » : l'apparition du motif est tardive et liée à une interprétation moralisatrice que l'on retrouve chez Properce notamment, puis dans l'*Ovide moralisé,* « vaste interprétation allégorique d'Ovide dans une perspective chrétienne » [1405] , et la somme de Boccace, *Genealogia Deorum.* Cette interprétation est la suivante : Amour est aveugle parce qu'il ne sait où il va, touche indifféremment riches et pauvres, beaux et laids… ce que l'on retrouve dans le *Débat* au discours II, lorsqu'Amour lui-même fait le constat de son nouvel handicap [1406] . Dans la perspective d'une poétique paradoxale, ou contradictoire, cet aveuglement d'Amour, sur lequel insiste le texte labéen (un bandeau inamovible est ajouté par Folie à la cécité d'Amour), n'est pas forcément un mal : il permet le refus de l'exclusion. Pourquoi seul-e-s les jeunes, beaux/belles et riches auraient droit à Amour ? Folie ne révèle-t-elle pas à Amour sa véritable identité en l'aveuglant ? L'Amour fou et aveugle ne permet-il pas aux humains de se dépasser, comme l'explique Mercure [1407] ? d'autre part, on perçoit l'influence d'un Lucien qui fait dire à *Raison,* l'un de ses personnages, dans son traité *Hermotimus* : « Il est nécessaire d'employer à cet examen un temps considérable, de nous placer tout sous les yeux, et de ne faire notre choix qu'après avoir beaucoup hésité, balancé, examiné, sans égard pour l'âge, l'extérieur, la réputation de sagesse de ceux qui parlent, mais comme font les juges de l'Aréopage, où les procès n'ont lieu que la nuit, dans les ténèbres, afin que l'on ne considère pas les orateurs, mais leurs discours : alors seulement il te sera permis, après un choix solide, de philosopher » [1408] . Les parallèles avec les *Euvres,* notamment le *Débat,* sont troublants. Folie réclame elle aussi, comme Raison, contradiction humoristique suprême, qu'on considère la « verité du fait » et non la « qualité des personnes ».

Le texte labéen joue du paradoxe (dans le sens rhétorique, qui consiste à unir deux idées a priori inconciliables) et des contradictions dans une visée subversive, c'est-à-dire dans une perspective de bouleversement et de renversement des idées et valeurs reçues et établies (ordre dominant). C'est pourquoi, de façon déstabilisante, Apollon défend Amour/Vénus – alors que leurs maisons « ne s'accordoient gueres bien » [1409] – et Mercure défend Folie – alors que le messager des dieux est « des grans amis de Venus » [1410] –. L'ironie est sensible dès lors, puisque le propos de Folie vient euphémiser une situation que tous connaissent : Mercure a été l'amant de Vénus. C'est pourquoi aussi la philosophie néoplatonicienne, qui considère le sens de la vue comme perception

[1404] Daniel MARTIN, *Louise Labé, op. cit.,* pp. 62-63.

[1405] *Ibid.*

[1406] Louise LABÉ, *Œuvres complètes, op. cit.,* pp. 56-57.

[1407] *Ibid.,* pp. 101-102.

[1408] LUCIEN DE SAMOSATE, *Œuvres complètes,* trad. Eugène TALBOT, Paris, Hachette, 1912 : la citation est extraite de l'introduction de Talbot, pp. VII et VIII.

[1409] Louise LABÉ, *Œuvres complètes, op. cit.,* p. 61.

[1410] *Ibid.,* p. 60.

en vertu de la loi du droit d'auteur.

privilégiée de l'expérience amoureuse, est défendue par Apollon contre l'acte de Folie et le discours de Mercure, pleins de bon sens et de pragmatisme. La clairvoyance passe par l'aveuglement, la philosophie par le rire, l'humanisme par l'ironie burlesque. On glisse donc aisément, dans le texte labéen, de la contradiction à la subversion, par l'intermédiaire du personnage de Folie. Il est introduit pour contredire Amour, ce que l'on voit dès le discours I, sa maîtrise de l'éloquence devenant rapidement agaçante pour le jeune ignorant : « Je croy que tu veus me faire perdre patience… » [1411], et la ruse dont il veut user contre elle est sans effet. Si Folie s'oppose à Amour, en tant qu'élément de subversion, c'est pour le révéler et faire advenir un nouvel Amour, plus conscient de lui-même : « Et à fin que tu me reconnoisses d'orenavant, et que me saches gré quand je te meneray ou conduiray… » [1412]. Folie, subversive, ne peut qu'être servie par le rire, arme de contestation des idéologies officielles et des hiérarchies. Mercure oppose de façon récurrente l'ennui et l'immobilisme des sages au plaisir et au rire suscités par les fous [1413] (le mot *contentement* est utilisé, dont on trouve écho dans les sonnets XIII et XVIII), ce que l'on trouve déjà au chapitre XXXVI de l'*Eloge de la Folie* [1414]. Si Apollon insiste sur le « desordre » [1415] qu'amènera l'avènement de Folie, le danger qu'elle fait courir à l'ordre établi, Mercure le revendique comme une étape nécessaire à la construction du progrès [1416] : la critique, et notamment celle des *topoï* néoplatoniciens et pétrarquistes, permise par l'expression de Folie, doit amener un nouveau discours, simplifié et progressiste. Finalement, Folie, par son ironie burlesque, est un facteur positif de renouvellement de l'humanité, expression d'une véritable sagesse. Dans ses *Dialogues des Dieux,* Lucien place quant à lui Mercure du côté du rire et Apollon du côté de la plainte, comme le fait Labé par les discours qu'elle fait tenir aux personnages de son *Débat* : « D'où te vient cet air triste, Apollon » ; « Pourquoi ris-tu, Mercure ? » [1417].

Nous avons vu l'influence décisive d'Erasme sur le texte labéen : cet intertexte révèle l'ampleur humaniste des *Euvres*. L'utilisation de l'ironie, du burlesque, de la critique, de la satire, évoque une autre source possible – que Labé semble vouloir dissimuler – celle de Lucien. Le choix fait par Labé de nommer sa prose *Débat* et non *dialogue* s'inscrit dans une entreprise de dissimulation de l'influence lucianique : le mot évoquait, sans doute un peu trop pour 1555 et pour l'œuvre d'une femme, les célèbres *Dialogues des Dieux.* Livre de chevet de la plupart des humanistes, ces dialogues satiriques et humoristiques font

[1411] Louise LABÉ, *Œuvres complètes, op. cit.,* p. 51.

[1412] *Ibid.,* p. 54.

[1413] *Ibid.,* pp. 89-90.

[1414] ERASME, *Eloge de la Folie, op. cit.,* pp. 44-45.

[1415] Louise LABÉ, *Œuvres complètes, op. cit.,* p. 68.

[1416] *Ibid.,* p. 92.

[1417] LUCIEN DE SAMOSATE, *Œuvres complètes, op. cit.,* pp. 81 et 84, dialogues 14 (Mercure et Apollon) et 17 (Apollon et Mercure).

en vertu de la loi du droit d'auteur.

passer sous le fouet de leurs moqueries l'ensemble du panthéon gréco-latin. Dès les notes des éditions Cochard et Bréghot Du Lut est évoquée cette influence lucianique. Christiane Lauvergnat-Gagnière l'a quant à elle observée plus attentivement et a révélé les accointances du *Débat* et des *Dialogues des Dieux.* Mise à part la situation proposée par le *Débat,* sans doute prise à l'*Icaroménippe* de Lucien qui raconte un banquet des dieux sur l'Olympe, les discours d'Apollon et de Mercure « font allusion à des anecdotes ou des détails qu'ils ont lus chez Lucien » [1418] . L'Olympe n'est qu'une scène burlesque à l'image de celle proposée par Labé dans le discours I de son *Débat.* En 1550, utiliser le mot *dialogue* c'est être affilié-e- à Lucien : Labé l'utilise et ne l'utilise pas. Le titre choisi écarte délibérément le soupçon d'intertexte lucianique, mais les *Escriz* et le *Privilège* le conservent, comme si ce n'était pas l'auteure mais son entourage qui aurait perçu (et reconnu) cette influence. Se réclamer, même implicitement, de Lucien, c'est être subversif/ve. La poétique labéenne est transgressive par exemple lorsque, à l'imitation de Lucien, elle se moque des dieux :

Amour est un « garsonneau » ignorant et rusé au discours I du *Débat*. Chez Lucien, au dialogue II des *Dialogues des Dieux*, il se présente comme « un enfant » qui n'a pas encore l'âge de raison. Ce à quoi Jupiter lui répond qu'il est « un vieillard malin » [1419] .

Jupiter doit sans cesse se métamorphoser pour plaire aux femmes car c'est Amour qui se joue de lui, dans le *Débat* [1420] *.* Chez Lucien, Jupiter se plaint des « formes » que lui a fait prendre Amour : « Il n'y a pas de formes que tu ne m'aies fait prendre, satyre, taureau, or, cygne, aigle… » [1421] .

Jupiter est « l'esclave et le jouet de l'Amour », selon Junon, et Lucien rappelle sans cesse la nécessité qu'il a de se transformer et de se cacher pour se faire aimer [1422] . Or, à la fin du discours IV, alors qu'Amour prend conscience de qui il est, il permet, de façon dialogique, à Jupiter de prendre aussi conscience de son identité et lui conseille d'abandonner son pouvoir (« laisse ici ta couronne et ton sceptre et ne dis qui tu es » [1423]) pour tester sa capacité à être aimable. Apollon avait raison : sous l'emprise de Folie, Amour perturbe la hiérarchie même de l'univers. Le renversement des valeurs et des hiérarchies va loin : le ciel est « en desordre » [1424] puisque l'on peut se moquer des dieux qui se querellent « comme des hommes » [1425] , chez Lucien, ce à quoi répond le Jupiter

[1418] Christiane LAUVERGNAT-GAGNIÈRE, « La rhétorique dans le *débat de Folie et d'Amour* » in *Louise Labé 2005, op. cit.,* p. 237. La critique évoque entre autres textes *Toxaris* et *Les Amours.*

[1419] LUCIEN DE SAMOSATE, *Œuvres complètes, op. cit.,* p. 53.

[1420] *Ibid.*

[1421] *Ibid.,* p. 64.

[1422] *Ibid.,* p. 71.

[1423] Louise LABÉ, *Œuvres complètes, op. cit.,* p. 64.

[1424] *Ibid.,* p. 65.

Copyright ALONSO Béatrice et Université Lumière - Lyon 2 - 2005.Ce document est protégé

du *Débat* labéen : « Je pensois qu'il n'y ust plus debats et noises qu'entre les hommes » [1426] (et l'on insiste sur la qualité des mots utilisés, métatextuels : *debats et noises*) ; puisque l'on peut aussi, « d'un homme faire un Dieu » [1427] . On voit les échos possibles avec les vers labéens, notamment ceux de la seconde élégie :

J'ay de tout tems vescu en son service, Sans me sentir coulpable d'autre vice
Que de t'avoir bien souvent en son lieu D'amour forcé, adoré comme Dieu. [1428]

La *persona* élégiaque fait montre d'une hétérodoxie inquiétante, puisque l'amant a pris la place de Dieu, l'ordre religieux étant alors absolument subverti. Les humains sont des dieux dans le texte labéen, mis sur le même plan, toujours par le même procédé de coordination des termes que les « autres Dieus, Demidieus, Faunes, Satires, Silvains, Deesses, Nynfes, Hommes et Femmes » [1429] , qui plus est sans aucune distinction de sexes.

Les œuvres de Lucien sont une source fondamentale des *Euvres* de Labé. Christiane Lauvergnat-Gagnière l'a déjà évoqué, ainsi que Daniel Martin. Subversion de l'ordre dominant, le texte labéen comme le texte lucianique fonctionne sur l'ironie. L'ironie des *Euvres,* et nous parlons ici de l'ensemble de la production, y compris poétique – certains sonnets ne manquent pas d'humour – insiste sur la qualité polyphonique du texte, dans une perspective critique et subversive. Ce procédé implique un décalage ambigu entre ce qui est dit et l'identité de l'émetteur/trice. Ainsi, le portrait de la vieille à la fin de la première élégie [1430] est-elle sans doute influencée par le dialogue entre Vénus et l'Amour, de Lucien, où Vénus reproche à son fils (d'ailleurs comme dans le second dialogue du *Débat* de Labé) d'avoir inspiré à Rhéa, « cette vieille déesse, cette mère de tant de dieux, un tendre amour pour un enfant, une vive passion pour ce jeune garçon de la Phrygie » [1431] . L'intelligence du rire permet une mise en doute constante, une remise en question permanente, de l'ordre dominant. Cette alliance entre la prose satirique et la maîtrise poétique, cette insertion de l'ironie et du burlesque dans la poésie, comme du lyrique dans la prose, de façon réciproque, sert la contestation politique mais permet aussi le développement d'une poétique proprement labéenne.

B- Du métapoétique à la poétique

Nous entendons par poétique labéenne l'esthétique propre à l'auteure des *Euvres,* en jeu

[1425] LUCIEN DE SAMOSATE, *Œuvres complètes, op. cit.,* p. 79.

[1426] Louise LABÉ, *Œuvres complètes, op. cit.,* p. 59.

[1427] *Ibid.,* p. 69.

[1428] Ibid., p. 112.

[1429] *Ibid.,* p. 67.

[1430] *Ibid.,* pp. 109-110.

[1431] LUCIEN DE SAMOSATE, *Œuvres complètes, op. cit.,* p. 79.

 Copyright ALONSO Béatrice et Université Lumière - Lyon 2 - 2005.Ce document est protégé

dans chacune de leurs pièces et dans leur ensemble. Il nous faut alors constater tout d'abord que les *Euvres* construisent un discours sur la poétique qui est métapoétique. Les *Euvres* proposent un discours sur elles-mêmes. Si Folie joue le rôle facétieux d'élément de décrispation du discours rhétorique, c'est aussi parce qu'elle sert à interroger le lyrisme. La remise en cause du modèle normatif « va de pair avec la remise en question du discours idéaliste, et particulièrement néoplatonicien, et des *topoï* de la poésie pétrarquiste par Mercure lui-même : avant même que la poétesse ne se saisisse de certains aspects de ce discours et de certains de ces *topoï* dans ses propres poésies, elle rappelle leur véritable nature : ce sont avant tout des outils d'expression, des matériaux à disposition du poète. Les conventions du discours poétique sont ainsi mises à distance avant d'être réinvesties dans son œuvre par une poétesse qui prend soin de mettre son entreprise sous le signe du rire et de la décrispation… » [1432] . Dans le *Débat de Folie et d'Amour,* la tension entre revendication de la virtuosité poétique et critique de celle-ci est signifiante. La rhétorique comme le lyrisme sont mis en doute : Folie conteste la maîtrise de l'éloquence à Amour, puis réclame de Jupiter qu'il délègue la parole des deux plaignants à des tiers pour que le jugement soit plus juste. Apollon, dans un lyrisme hyperbolique très ornementé, se servant de la parole prophétique (« je voy » [1433]), de l'interrogation rhétorique (« Les roues des Enfers soutiennent elles une ame plus detestable que cette cy ? » [1434]) ou encore du vocatif (« O Parques… » [1435]), à la manière de Vénus dans le discours II ou d'Amour à la fin du discours I, fait l'éloge du « bien parlant ». Mercure, quant à lui, apporte immédiatement la mise en question critique du discours : « ne vous en veut dire qu'un mot, sans art, sans fard et ornement quelconque » [1436] . Il va plus loin. Reprenant les arguments d'Apollon en faveur du mariage d'amour, Mercure utilise « de façon quasiment bouffonne l'imagerie qui sous-tend le discours idéaliste platonicien » [1437] comme le souligne Daniel Martin. Mercure, par l'utilisation qu'il fait du burlesque et de la satire, dans une fonction humoristique, oppose un réalisme pragmatique à toute forme de lyrisme hyperbolique, et le rire critique de Folie, puissance dynamisante qui conditionne le progrès de la civilisation humaine et se tourne résolument vers l'avenir, à l'immobilisme ou l'immuabilité. Dans la liste des métiers permis par Folie que propose Mercure, « Avocats, Procureurs, Greffiers, Sergens, Juges, Menestriers, Farseurs, Parfumeurs, Brodeurs… » [1438] , la mise en doute des métiers d'éloquence est évidente. La mise sur le même plan des gens de justice, des amuseurs publics et des

[1432] Daniel MARTIN, *Louise Labé, op. cit.,* p. 111.

[1433] Louise LABÉ, *Œuvres complètes, op. cit.,* p. 65.

[1434] *Ibid.,* p. 67.

[1435] *Ibid.,* p. 80.

[1436] *Ibid.,* p. 82.

[1437] Daniel MARTIN, *Louise Labé, op. cit.,* p. 120.

[1438] Louise LABÉ, *Œuvres complètes, op. cit.,* p. 88.

en vertu de la loi du droit d'auteur.

artisans insiste de nouveau sur le caractère subversif du *Débat* mais aussi critique vis-à-vis du langage. Réflexion métapoétique servie par un discours satirique, le texte labéen gagne en force en ce qu'il est critique de lui-même : que Mercure se soucie des commerçants, alors qu'il est leur Dieu, comme Apollon des poètes, ce n'est pas choquant ; mais qu'il mette sa prestation d'avocat sur le même plan qu'un amuseur public ou qu'un menteur, c'est plus intéressant. La rhétorique s'apparente à un discours de bonimenteur, ou du moins d'illusion, tout comme les « Tragedies, Comedies » : « Les Bouffons qui courent le monde, en tiennent quelque chose. Qui me pourra dire s'il y ha chose plus fole, que les anciennes fables contenues es Tragedies, Comedies… » [1439]. La poésie d'amour elle-même est remise en cause : « Il vole de joye : il embrasse l'un, puis l'autre : chante vers : compose, fait s'amie la plus belle qui soit au monde, combien que possible soit laide… » [1440]. La mise en question du pétrarquisme est ici très claire, comme par ailleurs dans le premier quatrain du sonnet XXIII :

Las ! que me sert, que si parfaitement Louas jadis et ma tresse doree, Et de mes yeus la beauté comparee A deus soleils… [1441]

Le topos pétrarquiste mis en cause est le même que celui du discours de Mercure : il ne sert à rien de louer selon des codes sans être sincère ! Labé se sert ici d'interrogations rhétoriques, à partir du second quatrain et dans le premier tercet – insistant ainsi sur l'infidélité et l'inconstance du *tu* auquel la *persona* lyrique s'adresse – entraînant nécessairement la complicité et l'adhésion de son lectorat, y compris dans une mise en question du lyrisme pétrarquiste. On retrouve la même ironie mordante dans le sonnet XXI des *Euvres*, dont les deux quatrains constituent un blason subversif du corps masculin [1442], composés essentiellement d'interrogations rhétoriques qui placent les lecteurs/trices en relation de complicité avec le *je* lyrique, dans une forte tension burlesque.

Ce que rejette résolument le texte labéen, c'est la clandestinité du discours amoureux comme son ressassement, sa soumission à une censure ou à un code dominant. Le plaisir d'amour se conjugue au plaisir d'en parler : « Le plus grand plaisir qui soit apres amour, c'est d'en parler » [1443]. Mais ce plaisir ne peut s'obtenir que si le discours est public. Se cacher et vivre *discrettement*, comme il est écrit au sonnet XVIII, c'est vivre mal. La saillie permet le plaisir de l'activité littéraire. Nous retrouvons là les termes de l'*Epistre* qui évoque le « contentement » donné par la littérature en adéquation avec une publication de l'écrit. Le néoplatonisme et le pétrarquisme sont habilement revisités par Labé. La littérature permet de s'émanciper, de se libérer de soi après s'être connu, afin que l'amour soit permis par l'égalité, la réciprocité, la dualité et l'échange [1444]. Le discours

[1439] *Ibid.,* p. 90.

[1440] *Ibid.,* p. 95.

[1441] Ibid., p. 134.

[1442] *Ibid.,* pp. 132-133.

[1443] *Ibid.,* p. 76.

en vertu de la loi du droit d'auteur.

labéen est clair : tout n'est que fable convenue dans le néoplatonisme et le pétrarquisme, et cette remise en question se projette sur l'ensemble des *Elégies* et du *canzoniere,* avec les échos que nous y avons vus. Dépasser le ressassement pétrarquiste semble être le mot d'ordre labéen. La prose commente la poésie, la poésie illustre la prose, et les *Euvres* sont, dans leur ensemble, un commentaire métapoétique d'elles-mêmes. C'est ce que l'on constate dans l'*Epistre* davantage qu'ailleurs, discours de l'auteure sur son œuvre, et qui nous présente un véritable manifeste poétique.

L'*Epistre,* en effet, commente l'ensemble des *Euvres*. Le texte sacrifie aux *topoï* de la *captatio benevolentiae* mais sert aussi à programmer la lecture qui sera faite du recueil. Si Clémence de Bourges est une figure lyonnaise apparemment assez connue qu'on retrouve dans un poème de Taillemont, *Melpocarite de quelques demoiselles,* figurant dans son recueil *La Tricarite,* publié en 1556, présentée comme la dixième muse, amie d'Apollon, et si cette identification relève du *topos,* il nous faut relever la similitude avec Louise Labé, elle-même désignée comme la dixième muse dans le sonnet IX des *Escriz,* attribué par la devise qui le signe à l'un des membres de la famille Vauzelles : *A D. Louïze, des Muses ou premiere ou dizième couronnant la troupe.* Dixième muse est aussi le titre donné à Sappho. Clémence de Bourges devait être poète, ce que suggère par ailleurs l'*Epistre* et l'on peut considérer le texte liminaire des *Euvres* comme une sorte de *Lettre(s) à un jeune poète* [1445] renaissante. Bien que d'un niveau social nettement supérieur à l'auteure des *Euvres,* Clémence de Bourges est sans cesse rappelée à sa condition de disciple, d'initiée, Labé faisant figure de mentor dans la pratique de la littérature, une pratique que son *Epistre* théorise avec brio. Le point de vue est subversif : la pratique littéraire est un moyen de promotion sociale, Mercure nous le dit ensuite de façon burlesque dans sa mise sur le même plan, inhérente à sa divinité, des métiers du commerce et de l'éloquence judiciaire [1446] . L'auteure inverse le rapport social en se fondant sur sa maturité littéraire et remet en question les hiérarchies figées, en dépit des postures de modestie et d'humilité nécessaires à un discours liminaire codé. Toute l'*Epistre* est ainsi bâtie dans une tension entre hardiesse et humilité, surtout au regard de la cohérence de l'ensemble des *Euvres.*

Labé déprécie son ouvrage et ne semble a priori ne lui accorder qu'un rôle incitatif (comment échapper à la critique sinon en lui volant ses armes ?). Cependant, l'auteure y propose une théorisation de la pratique littéraire en général et de la sienne en particulier. On peut donc considérer ce texte comme l'expression de la poétique labéenne. Au-delà de l'émulation qui sert à l'ensemble de l'humanité (puisque les hommes voyant les femmes triompher en littérature voudront leur être égaux ou supérieurs et par conséquent se dépasseront encore) [1447] , les femmes doivent briguer : « cet honneur que les lettres et

[1444] Voir l'*Epistre* mais aussi *ibid.,* p. 100 : « Plusieurs femmes, pour plaire à leurs Poëtes amis, ont changé leurs paniers et coutures, en plumes et livres ».

[1445] Rainer Maria RILKE, *Lettres à un jeune poète,* Les Cahiers Rouges, Paris, Grasset, 1937.

[1446] Louise LABÉ, *Œuvres complètes, op. cit.,* p. 88.

[1447] *Ibid.,* p. 42.

Copyright ALONSO Béatrice et Université Lumière - Lyon 2 - 2005.Ce document est protégé

sciences ont acoutumé porter aus personnes qui les suyvent ». L'honneur et la gloire ne sont cependant rien par rapport au plaisir que donne « l'estude des lettres », car elle laisse un contentement de soy, qui nous demeure plus longuement » [1448]. Le mot « contentement », on l'a vu, est un mot fort qui traduit *l'aise,* le plaisir, la jouissance. Les *Euvres* ont bien une dimension métapoétique d'analyse d'elles-mêmes. Ecrire, c'est vivre deux fois sa vie, la revivre, en changer si nécessaire : « quand il avient que mettons par escrit nos concepcions […] Lors nous redouble notre aise : car nous retrouvons le plaisir passé qu'avons ù… » [1449]. Si le souvenir du passé est une « ombre qui nous abuse et nous trompe », et nous retrouvons les accents pathétiques du sonnet IX, l'écriture (« biens qui proviennent d'écrire ») est un moyen de retrouver le plaisir vécu : « le jugement que font nos secondes concepcions des premieres, nous rend un singulier contentement » [1450]. Les figures d'Orphée comme d'Ulysse peuvent être prises comme des projections symboliques de cette réflexion sur le pouvoir de la littérature, manière de revivre ce qui fut vécu : la descente aux Enfers des deux héros mythologiques, puis leur sortie, peuvent être perçues comme une métaphore du pouvoir littéraire. Orphée est celui qui vécut deux fois. Evoqué au sonnet X, Orphée est mis en scène dans le *Débat de Folie et d'Amour* : comme celui qui symbolise la poésie comme transcendance de la souffrance d'Amour, dans le discours de Mercure ; et comme un héros civilisateur, bienfaiteur de l'humanité parce qu'il unit Amour et Poésie, dans celui d'Apollon. Le texte « recourt par quatre fois à la légende d'Orphée dans des contextes variés » [1451] nous dit Rigolot. Orphée, selon Apollon, est un héros civilisateur qui a su « destourner les hommes barbares de leur accoutumée cruauté » [1452]. Par « barbare cruauté », on doit comprendre « langage sot et rude » [1453] auquel s'oppose la faculté civilisatrice de la poésie et de l'éloquence, pouvoir du « bien parlant », puisqu'Apollon reprend plus loin : « C'estoit la douceur de sa Musique que lon dit avoir adouci les Loups, Tigres, Lions » [1454]. L'humanisme labéen passe donc par le lyrisme pour éviter que les humains deviennent des « Loups garous », Lycaons « Mysanthropes » et « exemptez d'Amour » [1455], l'association Orphée-Louise Labé étant permise par l'évocation de « Lion », désignant l'animal charmé par la lyre d'Orphée mais implicitement la ville de l'auteure. Et ce n'est pas pour sa gloire ni même son « envie de gloire » qui a fait agir ainsi le premier poète,

[1448] *Ibid.,* pour les trois citations.

[1449] *Ibid.,* pp. 42-43.

[1450] *Ibid.,* p. 43.

[1451] François RIGOLOT, *Louise Labé ou la Renaissance au féminin, op. cit.,* p. 249

[1452] Louise LABÉ, *Œuvres complètes, op. cit.,* p. 68-69

[1453] *Ibid.,* p. 73.

[1454] *Ibid.,* p. 69.

[1455] *Ibid.,* p. 72.

 Copyright ALONSO Béatrice et Université Lumière - Lyon 2 - 2005.Ce document est protégé

mais « l'amour qu'il portoit en general aus hommes » qui « le faisoit travailler à les conduire à meilleure vie » [1456] : on retrouve les termes de l'*Epistre* qui expliquent que ce n'est pas seulement pour leur gloire personnelle que les femmes doivent écrire mais pour susciter une saine émulation dans l'ensemble de l'humanité. La comparaison est non seulement subversive mais surprenante. Orphée n'est que très rarement considéré comme civilisateur de l'humanité et son association avec Prométhée [1457], personnage qu'on retrouve au tout début des *Dialogues des Dieux* de Lucien, met d'autant plus en évidence cette singularité du *Débat.* Orphée est un agent civilisateur de l'humanité, un « chantre de la conciliation », figure emblématique qui associe poésie et politique (« les faire assembler en compagnies politiques » [1458]). La politique peut être défendue par une poétique, et ce sont de nouveau des échos de l'*Epistre* que l'on retrouve ici : il ne faut pas se cacher mais « proufiter en publiq ». Tant que l'on se cache, que l'on vit *discrettement* l'Amour, mais aussi la Poésie, même si l'étape semble être nécessaire, on ne peut ni être heureux, ni servir à l'ensemble de l'humanité. La modernité d'une telle perception du mythe orphique est surprenante : l'Orphée mercurien est la première étape, nécessaire à la littérature, d'un processus dont le but, l'Orphée apollinien, est clairement humaniste et politique. La lyre est humaniste et le discours poétique est politique, et réciproquement, car la force des *Euvres* de Louise Labé réside sans doute dans leur inclassabilité (due à l'hétérogénéité harmonieuse et cohérente de la diversité des genres utilisés) dans leur nouveauté et, osons le mot, dans leur modernité. A une époque où les genres littéraires ne sont pas vraiment encore théorisés et distingués, Louise Labé, auteure pionnière, fait voler en éclat toute volonté de catégorisation, même si elle classe ses pièces par genre littéraire.

Orphée est évoqué à deux reprises dans le discours d'Apollon tout comme Ulysse revient par deux fois dans les *Euvres* : vivre et re-vivre. Vivre deux fois sa vie permet de faire revenir un *je* adulte sur son passé, *topos* pétrarquiste qui prend une dimension proustienne et réflexive dans les *Euvres*, notamment dans les *Elégies.* Le jeu sur les temps (passé-présent) est très important dès la première élégie qui compare un *tems* d'hier, au vers 1, et un temps présent, au vers 9, qui se caractérise par une impuissance à dire, dépassée par l'accès à la poésie :

Mais meintenant que sa fureur divine… [1459]

L'utilisation de phrases négatives, des vers 1 à 8, se transforme, se change, s'*estrange*, en affirmation puissante du pouvoir de l'écriture d'aujourd'hui pour transcender la souffrance d'hier :

Chanter me fait… [1460]

[1456] *Ibid.,* p. 69.

[1457] *Ibid.*

[1458] *Ibid.*

[1459] ***Ibid., p. 107.***

[1460] ***Ibid.***

en vertu de la loi du droit d'auteur.

Le chant est permis par la résurgence du *piteus souvenir.* La troisième élégie revient sur cette même mise en évidence de l'écriture comme prise de pouvoir sur le souvenir d'un temps vécu. Ecrire, c'est transcender l'amour souffrant comme le disent le *Débat* [1461] et l'ensemble des *Elégies*. Le sonnet XXIV peut alors servir de conclusion, de constat : avoir écrit l'amour l'a évacué et la *persona* lyrique peut de nouveau s'exprimer au passé :

Ne reprenez, Dames, si j'ay aimé… [1462]

L'*Epistre* revendique le droit à la création pour les femmes mais aussi la conscience aiguë qu'a l'auteure de sa propre poétique. Labé ne se présente pas comme poète mais comme celle qui « met ses concepcions par escrit ». La littérature est évoquée de façon métapoétique dans le *Débat,* dans le discours d'Apollon qui évoque la « Musique » : « Luts, Lyres, Citres, Doucines, Violons, Espinettes, Flutes, Cornets : chantent tous le jours diverses chansons : et viendront à inventer madrigalles, sonnets, pavanes, passemeses, gaillardes […] serenades, aubades… » [1463], puis le théâtre : « Comedies, Tragedies, Jeux, montres, Masques, Moresques… ». Cette liste paraît surprenante, comme celle qui met sur le même plan « Apulee, quelque filozofe qu'il fust » et Orphee, Musee, Homere, Line, Alcee, Saphon » ou plus loin « Platon, Ovide Virgile, Homere » [1464] : la philosophie se trouve « accolée » à la poésie. Mercure reprendra les mêmes arguments, les mêmes associations [1465]. La place donnée à Orphée est importante car le personnage mythologique permet la réflexion métapoétique, c'est-à-dire permet à Labé d'exprimer la réflexion que constitue les *Euvres* dans leur ensemble sur l'écriture elle-même. Il nous faut observer de quelle manière le mélange des genres, voire leur indistinction, fonde la poétique labéenne.

C- UNE poétique

La poétique labéenne, dans le sens d'une esthétique particulière aux *Euvres,* est subversive en ce qu'elle renverse ou inverse de nombreux codes dominants, ce qui tient à sa position d'expression dominée. Dans cette perspective politique, la poétique se refonde en une nouvelle proposition littéraire, en prose et en vers. L'hétérogénéité des *Euvres* ne nuit en rien à leur profonde cohérence. Labé affiche dans l'ensemble de sa production un double attrait pour le désordre apparent et pour l'ordre caché, en ayant une conscience aiguë des enjeux littéraires et philosophiques de la Renaissance. Les formes génériques choisies pour composer les *Euvres* – l'écart entre le *Privilège* et l'ensemble publié prouve assez ce choix – correspondent à la fois à celles préconisées par les théoriciens du temps (Du Bellay, Peletier) et à celles qui doivent apparaître aux

[1461] *Ibid.,* pp 76, 95 ou 100. Notons dans le discours de Mercure l'inversion du discours : d'abord les hommes écrivent pour les femmes puis les femmes écrivent pour les hommes.

[1462] ***Ibid., pp. 134-135 : l'ensemble du sonnet est à relire.***

[1463] *Ibid.,* p. 76.

[1464] *Ibid.,* p. 76-77.

[1465] *Ibid.,* p. 88 à 90.

en vertu de la loi du droit d'auteur.

lecteurs/trices comme des résurgences de l'ancienne poésie/littérature française. La lisibilité des influences antiques, médiévales et contemporaines est un facteur en faveur d'une variété non-exclusive et par là même d'une poétique très personnelle. Apollon associe en une même phrase l'ensemble de la littérature ancienne et contemporaine de Labé : « et viendront à inventer madrigalles, sonnets, pavanes, passemeses, gaillardes […] serenades, aubades, tournois, […] Comedies, Tragedies, Jeux, Montres, Masques, Moresques… » [1466] . Il n'y a ni distinction ni hiérarchie entre les divers genres évoqués, entre les diverses époques convoquées. La disparité générique non seulement n'empêche en rien l'expression d'une poétique labéenne mais au contraire la fonde sans doute, en est l'élément primordial, du moment que cette disparité est perçue et défendue comme une variété dont le point central est l'Amour et l'Ecriture d'Amour. L'unité thématique est forte ainsi que l'absence de subordination des genres, à laquelle Labé préfère leur coordination ou leur juxtaposition. Cette absence de choix ou d'exclusion se retrouve dans les influences des *Euvres*, qui témoignent de la culture humaniste de l'auteure, mais aussi de son savoir linguistique dans sa manière de les insérer à son discours, sans cesse à double lecture ou à double tranchant.Après bilan effectué sur l'utilisation des rimes par Louise Labé et autres points de convergences possibles avec les arts poétiques contemporains, Michèle Clément arrive à la conclusion de l'absence de choix réel fait par l'auteure des *Euvres* entre les « préceptes de Sébillet-Aneau-Des Autels » et ceux de « Du Bellay-Ronsard-Peletier, même si l'on sent chez Labé un penchant pour les nouveautés de la Pléiade » [1467] . C'est la même chose pour les tonalités : la plainte et l'ironie s'entremêlent, ne s'excluent jamais, car les larmes et les rires sont un tout, sont l'humanité dans son ensemble.

Orphée n'apparaît jamais directement dans la poésie comme il apparaît dans la prose, ce qui est déjà un premier indice de la volonté labéenne de mélanger les genres, de mêler les styles. De même, la parole folle d'amour que devrait constituer le lyrisme s'organise dans le cadre étroit des *Sonnets* dont Labé maîtrise les codes avec virtuosité et la parole de Folie s'exprime dans une rhétorique judiciaire, le *Débat*, d'une grande efficacité. Poésie lyrique et poésie épique sont associées, par l'intermédiaire de la convocation, à chaque bout de la période rhétorique apollinienne, des deux poètes qui en sont les symboles : « Petrarque en son langage ha fait sa seule afeccion aprocher à la gloire de celui qui ha representé toutes les passions, coutumes, façons, et natures de tous les hommes, qui est Homere » [1468] . La comparaison est d'autant plus probante que Labé écrit son premier sonnet en italien, langue de Pétrarque, en faisant d'Ulysse, héros homérique par excellence, le personnage principal du premier vers de son *canzoniere.* D'ailleurs, la philosophie et la poésie elles aussi participent d'un tout : « Poëtes et Filozofes » travaillent ensemble, dans le culte d'Amour, donc de la littérature sous toutes ses formes, pour le bien de l'humanité. La *persona* élégiaque l'avait déjà dit, on peut écrire inspiré par Amour, Phebus, Jupiter ou Mars… [1469] .

[1466] *Ibid.,* p. 76.

[1467] Michèle CLÉMENT, « Louise Labé et les arts poétiques », *art. cit.,* p. 71.

[1468] Louise LABÉ, *Œuvres complètes, op. cit.,* p. 77.

Copyright ALONSO Béatrice et Université Lumière - Lyon 2 - 2005.Ce document est protégé

Les *Euvres* sont riches en interférences entre prose et poésie : le mélange des genres se fait autour de l'Amour, et de façon concomitante ou conséquente, d'un culte de l'écriture. C'est là que se définit la poétique labéenne. Amour sous-tend l'ensemble du discours car c'est le fait même de la littérature qui traverse la poétique de façon métapoétique et profondément subversive. La poétique labéenne est une suite de subversions : la première est celle de l'écriture assumée par une femme ; la seconde celle du choix du dialogue philosophique d'influence lucianique ; la troisième celle de l'utilisation de la satire dans le *Débat* ; la quatrième celle du retournement de situation dans l'expression des genres sociaux masculin et féminin des *Elégies* et *Sonnets* ; la cinquième celle de la revendication du plaisir d'aimer et du plaisir d'écrire, supérieur encore ; et ainsi de suite…. Mais la plus importante de toutes, et qui semble les résumer, est celle de l'invention d'un style propre, d'une poétique qui n'a pas besoin de traité pour être théorisée mais se suffit à elle-même dans son expression. Ce style propre est celui du refus de l'exclusion et du cloisonnement entre des genres littéraires et poétiques que les contemporains de Labé veulent théoriser pourtant. Le mélange varié des genres voulu par l'auteure des *Euvres* et qui constitue la base de sa poétique est celui du décloisonnement d'une esthétique éthique : la poétique de la saillie en est une brillante preuve. Il semble nécessaire de sortir de son genre pour aller vers l'autre : c'est le sens de l'*arret interlocutoire* prononcé par Jupiter à la fin du *Débat,* jugement de conciliation qui semble donner la clé des *Euvres*.

Le mélange des genres est sensible dans la poéticité de la prose labéenne et le prosaïsme de ses vers. Dès l'*Epistre* se découvre cette prose poétique. Labé évoque rapidement sa pratique de la « Musique » [1470] dont on trouve aisément des exemples par la suite : « Mais celle de l'estude laisse un contentement de soy, qui nous demeure plus longuement » [1471] . A la qualité sonore de la phrase (allitérations en [s] et [m] et assonances nasales, insistant sur la douceur du plaisir produit par l'exercice du savoir et de l'écriture) s'ajoute la qualité rythmique : « le passé nous resjouit et sert plus que le présent / les plaisirs des sentimens se perdent incontinent » [1472] . Ces deux phrases pourraient être des vers de treize syllabes. C'est sur les phrases les plus métapoétiques de son *Epistre* que Labé joue de sa virtuosité poétique dans la prose. La suite du texte liminaire des *Euvres* joue sur les assonances en [on / ion], dont on trouve au moins vingt occurrences en seize lignes, celles qui expriment un point de vue collectif, de « nous », de « on ».

Dans le *Débat,* on trouve plusieurs traces de poéticité de la prose. L'article de Kenneth Varty, intitulé « Quelques aspects poétiques de la prose de Louise Labé », sert notre démonstration : « Bien que mon sujet principal soit la prose de Louise Labé, c'est-à-dire son *Débat de Folie et d'Amour,* je veux parler surtout de quelques aspects

[1469] *Ibid.,* p. 107.

[1470] *Ibid.,* p. 41.

[1471] *Ibid.,* p. 42.

[1472] *Ibid.*

 Copyright ALONSO Béatrice et Université Lumière - Lyon 2 - 2005.Ce document est protégé

poétiques de cette prose… » [1473] . Si elle connaît les règles de la rhétorique (Christiane Lauvergnat-Gagnière analyse l'utilisation des figures rhétoriques du *Débat* bien mieux que nous [1474]), Labé utilise aisément dans sa prose des figures davantage « aux franges de la poétique » [1475] , comme l'explique Françoise Charpentier. L'exemple le plus probant est sans doute celui avancé ensuite par la critique : « Folie la plus outrageuse Furie qui fust es Enfers », aux sonorités cinglantes. Le « souci d'expressivité musicale, sonore et rythmique » [1476] est évident. Cette « prose est intimement liée aux élégies et aux sonnets qui la suivent, et dans cet ordre. Ils forment, ensemble, un tout ; un tout poétique ; une fiction poétique dont l'assemblage fut conçu, sans doute, après la composition des parties constituantes » [1477] . Les exemples ne manquent pas, d'entrelacements des phonèmes, de jeux sonores, de rythmique poétique, dans la prose : « Es tu point quelque Circe, ou Medee, ou quelque Fée ? » [1478] ; « on admire celui que lon pense estre aymé : on parangonne sa beauté, grace, richesse, avec celui duquel on est jalous : puis soudain on le vient à despriser : qu'il n'est possible, estant de si mauvaise grace, qu'il soit aymé : qu'il est impossible qu'il face tant son devoir que nous » [1479] ; « languissons, mourons, brulons d'Amour » [1480] ; « bruler de loin, geler de pres » [1481] . Autres exemples de poéticité de la prose labéenne : « répétitions de sons qui coïncident avec, ou soulignent le sens d'un groupe de mots ; répétitions de constructions syntactiques qui se font équilibre et donnent une forme agréable au passage ; groupes de mots qui se font équilibre et aident à façonner le passage ; des gradations, ascendantes ou descendantes ; des antithèses et des contrastes pittoresques ; des images, y compris des personnifications, des allusions aux célébrités mythologiques ou historiques qui ont leurs propres valeurs poétiques, aussi bien que des comparaisons et des métaphores poétiques, etc… » [1482] . Comme le souligne Kenneth Varty [1483] , nous sommes dans l'ordre de la poésie en prose à plusieurs reprises dans le *Débat de Folie et d'Amour,* dont le titre lui-même constitue un octosyllabe (même lorsqu'il est inversé : *Débat d'Amour et de Folie*). Les nombreuses figures

[1473] Kenneth VARTY, « Quelques aspects poétiques de la prose de Louise Labé » in *IlRinascimento a Lione, op. cit.,* p. 965.

[1474] Christiane LAUVERGNAT-GAGNIÈRE, « La rhétorique dans le *Débat de Folie et d'Amour », art. cit.,* p. 242.

[1475] Françoise CHARPENTIER, « Le Débat de Louise et d'Amour », *art. cit.,* p. 214.

[1476] *Ibid.*

[1477] Kenneth VARTY, « Quelques aspects poétiques de la prose de Louise Labé », *art. cit.,* p. 965.

[1478] Louise LABÉ, *Œuvres complètes, op. cit.,* p. 52.

[1479] *Ibid.,* p. 95.

[1480] *Ibid.*

[1481] *Ibid.,* p. 98.

[1482] Kenneth VARTY, « Quelques aspects poétiques de la prose de Louise Labé », *art. cit.,* p. 969.

en vertu de la loi du droit d'auteur.

d'accumulation hyperbolique qu'on retrouve tant dans le discours d'Apollon que dans celui de Mercure vont aussi dans le sens d'une poétisation rythmique de la prose. Sans vouloir plagier Labé, il semble bien que même dans la prose le plaisir poétique soit en jeu avant tout : « le *Débat* fait partie intégrante de la fiction poétique qu'est l'œuvre de Louise Labé » [1484] .

Dans les vers, la narration, la description ou l'argumentation sont présentes. L'absence de cloisonnement entre les genres est recherchée par l'auteure des *Euvres*. Si la description n'est pas le discours le plus souvent choisi par Labé dans ses vers, nous trouvons plusieurs exemples de narration, signalés notamment par Françoise Charpentier [1485] , dans les élégies. Un autre fait d'importance qui réduit le caractère apparemment disparate des *Euvres*, est l'utilisation de l'humour (satirique, ironique ou burlesque). Françoise Charpentier signale le sonnet XXI [1486] « dont les quatrains, exceptionnellement, me paraissent de ton satirique ; il semble que ce sonnet veuille opposer à des spéculations stériles, quantitatives et de type scolastique, sur l'amour, la réalité absolue et irrationnelle de son vécu » [1487] . Nous lisons dans ce sonnet une ironie sur l'utilisation blasonnante faite par le discours masculin, jusqu'alors dominant, du corps féminin, dominé. Les quatrains de ce sonnet XXI réclament une « lecture parodique » [1488] , tout comme le vers 11 du sonnet II [1489] , nous l'avons vu. L'élégie I se termine d'ailleurs sur un portrait satirique, celui de la « vieille fardee » [1490] , sorte de critique facétieuse du discours d'Apollon qui laissait cependant déjà percevoir la possibilité de l'ironie (« elles demeurent presque tousjours jeunes » [1491]).

Labé recherche souvent une complicité tendre et facétieuse avec son lectorat comme dans le dernier tercet du sonnet VI :

Tant emploiray de mes yeux le pouvoir, Pour dessus lui plus de credit avoir,
Qu'en peu de temps feray grande conqueste… [1492]

où la *persona* lyrique semble se jouer des codes habituels du discours dominant. Les

[1483] *Ibid.,* pp. 976 à 979, notamment. Le critique compare la prose poétique labéenne avec celle de la traduction des *Asolani* de Bembo, traduit en français en 1545.

[1484] *Ibid.,* p. 969.

[1485] Françoise CHARPENTIER, « Le Débat de Louise et d'Amour », *art. cit.,* p. 217.

[1486] *Ibid.,* pp. 132-133.

[1487] Françoise CHARPENTIER, « Le Débat de Louise et d'Amour », *art. cit.,* p. 200.

[1488] *Ibid.,* p. 201.

[1489] Louise LABÉ, *Œuvres complètes, op. cit.,* p. 122.

[1490] *Ibid.,* pp. 109-110.

[1491] *Ibid.,* p. 75.

en vertu de la loi du droit d'auteur.

femmes se servent de leur pouvoir sur les hommes, notamment ceux de leurs yeux, pour les dominer, alors que le *Débat* a déjà mis en évidence le caractère fantasmatique et mensonger d'une telle proposition : « Dire que c'est la force de l'œil de la chose aymee… » [1493]. En s'emparant du discours satirique, ironique, burlesque, voire tout simplement facétieux (dans un humour qui se fonde sur la complicité des lecteurs/trices avec le texte qu'ils lisent, essai de « poésie comique » nous dit Charpentier [1494]), Louise Labé sert sa poétique, subversive, conciliatrice et politique.

Indéniablement, Louise Labé n'est pas seulement une poète : c'est une auteure qui remet en question la notion de genres littéraires avant même qu'elle ait été réellement théorisée. Sa poétique se fonde sur le décloisonnement et l'émulation, celle du rire et des larmes, mêlés, mélangés, comme dans la réalité. Cela nous conduit à devoir définir en deux mots cette poétique : elle est moderne et simple. En ayant conscience de l'anachronisme de l'utilisation d'un tel adjectif pour définir une poétique renaissante, nous entendons par moderne ce qui est du temps de celui/celle qui parle, ce qui est actuel, contemporain, récent. Labé est de son temps. D'ailleurs, Giudici s'y est laissé piéger, comme le relève Daniel Martin [1495], repoussant l'ambiguïté de la sentence du *Débat* comme trop moderne. L'« ensemble des pièces des *Œuvres* regarde vers le présent », nous précise Michèle Clément. La modernité de la poétique labéenne tient dans sa capacité à produire un texte bigarré mais cohérent, car la bigarrure même sert la cohérence. Sa lyre est véritablement humaniste. D'ailleurs, Labé a répondu aux impératifs de Des Autels qui voulait damer le pion à la Pléiade en inventant enfin une prose française digne de ce nom par l'intermédiaire de son *Débat*. Elle produit une « fiction française en prose qui ne ressemble à rien de connu. Voilà en quoi elle serait une réponse vraiment dérangeante aux positions de la Pléiade » [1496].

Le véritable enjeu des années 1554-1555 est « de trouver le style qui fasse l'œuvre pas "trop obscur[e] au simple populaire" » [1497]. Il s'agit de revenir sur l'art de pétrarquiser. Du Bellay s'oppose depuis 1553 au pétrarquisme forcené et veut « d'amour franchement deviser ». Or, la mise en question du discours pétrarquiste est évidente dans les *Euvres* qui cultivent habilement les paradoxes. C'est ce qu'on trouve dans le sonnet XXIII, notamment dans le constat fait au premier tercet :

Donques c'estoit le but de ta malice De m'asservir sous ombre de service ? [1498]

[1492] ***Ibid., p. 124.***

[1493] *Ibid.,* p. 92.

[1494] Françoise CHARPENTIER, « Le Débat de Louise et d'Amour », *art. cit.,* pp. 213-214.

[1495] Daniel MARTIN, *Louise Labé, op. cit.,* p. 107.

[1496] Michèle CLÉMENT, « Louise Labé et les arts poétiques », *art. cit.,* p. 72.

[1497] *Ibid.,* p. 71.

[1498] ***Louise LABÉ, Œuvres complètes, op. cit., p. 134.***

Copyright ALONSO Béatrice et Université Lumière - Lyon 2 - 2005.Ce document est protégé

Louise Labé veut faire œuvre simple, dans le sens de moderne. Puisque Maurice Scève avait été « obscur », il fallait que se lève dans le ciel de Lyon un nouveau soleil qui puisse répondre parfaitement aux attentes du moment. G.A. Pérouse lit dans le sonnet 7 des *Escriz,* contribution de Claude de Taillemont, la révélation de la reconnaissance du milieu lettré de la Capitale des Gaules envers la place à donner à Louise Labé, nouveau « soleil » lyonnais : « On se souvient que Pernette Du Guillet, dix ans auparavant, appelait Scève son "soleil". Le jeune Taillemont, constatant le silence de Scève depuis la *Délie,* en tout cas depuis la *Saulsaye* (1547), et pressé de voir triompher la poésie, ne voudrait-il pas ici, en termes figurés, saluer la naissance d'un nouvel astre au firmament des Muses. Si Scève veut faire retraite et renier l'amour d'où procède toute poésie, alors un autre Phébus le remplacera. Pour qui accepte cette lecture, il est clair que l'œuvre de Louise est un prétexte à parler d'amour, et surtout de poésie » [1499] . C'est d'ailleurs Maurice Scève qui joue le rôle de « passeur » dans les *Escriz* puisqu'il occupe une place privilégiée (premier sonnet français).

Le style labéen est limpide : l'auteure semble mettre toute sa virtuosité, tant prosaïque que poétique, au service de la simplicité. Elle évite d'utiliser dans ses vers les figures mythologiques ampoulées, et les introduit plus facilement dans sa prose. Ses vers ne sont donc jamais alourdis de références antiques obscures pour le lecteur, contrairement à ce qu'un pétrarquisme outrancier encore très actif en 1555 était capable de produire. La densité qu'exige la taille du *canzoniere* labéen et le choix que l'auteure a fait de le faire précéder de prose et d'élégies sont autant d'explications possibles à cette limpidité des vingt-quatre sonnets, où ce qui se joue est bien l'invention d'un lyrisme simplifié, esthétiquement parlant. G. A. Pérouse oppose la limpidité labéenne à l'obscurité de Taillemont [1500] . Au cœur des *Euvres* se trouvent des manifestations comparatives de ce type : au sonnet XXI, défi envers le pétrarquisme, s'oppose le caractère ampoulé et obscur à qui ne connaît sa mythologie, de l'ode XXI, qui revient elle aussi sur le *Débat* et la mise en évidence par Mercure de l'aspect possiblement mensonger de la poésie apollinienne

Qui de langue plus diserte Fait le Musagete orer Contre l'éloquence experte Du Dieu qui peut atirer Par le caut de son parler L'erreur à la vraye trace… [1501]

Echo à la ruse malicieuse d'Ulysse qui se trouve cependant manquer de clairvoyance au sonnet I du *canzoniere* labéen, ces vers mettent en évidence la limpidité et la lisibilité du discours labéen, face au vers *entortillonné* de l'ode des *Escriz.*

La simplicité labéenne n'est ni ontologique, ni sociologique, ni morale mais esthétique. Elle procède d'un « dous stile », celui précisément évoqué par Peletier dans l'ode qu'il dédie à Labé et qui intervient dans le volume qui contient son *Art Poétique*. Ce « dous stile » labéen est moderne en ce que l'art poétique de Peletier est bien le plus récent par rapport aux *Euvres*. « Louise Labé atteint à une fluidité dans la prose comme

[1499] Gabriel André PÉROUSE, « Louise Labé, Claude de Taillemont et "Jeanne Flore" », *art. cit.,* p. 83.

[1500] *Ibid.,* p. 85.

[1501] Louise LABÉ, Œuvres complètes, op. cit., pp. 176-177.

 Copyright ALONSO Béatrice et Université Lumière - Lyon 2 - 2005.Ce document est protégé

dans les vers, qui semble répondre à un impératif de douceur (quasi comme à un cahier des charges) »[1502], douceur qui correspond à la quête de simplicité voulue par Peletier et que suit Du Bellay, et que suivra Ronsard… Labé va jusqu'à resémantiser un *topos* pétrarquiste, celui des antithèses, dans son sonnet VIII : la concomitance des états contraires n'est plus seulement un code mais une véritable association lucide et pragmatique, celle qui fait qu'on peut en « tout » en même temps « plorer et rire », comme il est dit dans l'élégie II[1503], et « chanter » ajouterait Amour[1504].

[1502] Michèle CLÉMENT, « Louise Labé et les arts poétiques », *art. cit.,* p. 72.

[1503] Louise LABÉ, *Œuvres complètes, op. cit.,* p. 118.

[1504] *Ibid.,* p. 63.

en vertu de la loi du droit d'auteur.

en vertu de la loi du droit d'auteur.

Conclusion

La poétiquede Louise Labé est le reflet de ses lectures, de ses convictions, de son époque, de sa condition sociale, et non d'une ontologie féminine de l'écriture. C'est le titre de poète que l'histoire littéraire donne généralement à Louise Labé – et c'est le plus souvent sous cette dénomination qu'elle est la plus connue. L'édition contemporaine la plus remarquable de ses *Euvres,* c'est-à-dire celle qui se veut et qui est la plus proche de ce que l'auteure voulait, ne procède-t-elle pas de cette même mouvance intériorisée et inconsciente ? François Rigolot présente en effet le recueil en un sous-titre – *Sonnets, Elégies, Débat de Folie et d'Amour* – qui est l'inverse exact de l'ordre des éditions originales de 1555 et 1556.Les *Euvres* sont un ensemble cohérent, composé d'une pièce en prose et de deux autres en vers. Pourquoi Louise Labé n'est-elle donc pas connue comme auteure ? Nous avons voulu montrer ici à quel point la prose labéenne était importante pour l'histoire des lettres françaises. Kenneth Varty a constaté qu'au « cours du vingtième siècle on a souvent publié les élégies et les sonnets de Louise Labé sans le *Débat* ; on a plus souvent encore publié les sonnets seuls. De 1910 à 1960, on a publié au moins vingt-neuf fois les vers de Louise Labé sans la prose, et seulement 11 fois l'œuvre complète ; et de toutes les éditions de l'œuvre complète, trois ont présenté la prose après les vers » [1505] .Or, le *Débat* est non seulement la première pièce des *Euvres,* mais aussi la plus importante proportionnellement en nombre de pages et sans doute la plus intéressante pour notre propos. Elle révèle l'extrême cohérence du volume et constitue le meilleur argument qu'on puisse opposer au postulat de l'existence d'une

[1505] Kenneth VARTY, « Quelques aspects poétiques de la prose de Louise Labé », *art. cit.,* p. 966.

Copyright ALONSO Béatrice et Université Lumière - Lyon 2 - 2005.Ce document est protégé

« écriture féminine ».

Les femmes qui écrivent dans les années qui précèdent la première publication des *Euvres,* comme celles qui produisent des œuvres prosaïques après 1556, et jusqu'à Mme de La Fayette – considérée comme un « écrivain français » –, sont le plus souvent nommées dans le Robert, « femmes de lettres », dans le cas notamment de Christine de Pisan, ou « reine qui écrivit » pour Marguerite de Navarre. Constat de l'écart existant entre la production féminine et sa perception littéraire et sociale, cette appellation réductrice qui fait de Louise Labé une « poète » ou « poétesse », révèle aussi le peu de cas fait du *Débat de Folie et d'Amour,* ou bien de son oubli volontaire, et de la vision tronquée que l'on a de l'auteure des *Euvres.* Labé a donné à sa production un titre significatif et il « faut rappeler que Louise Labé, de son vivant, publia au moins deux fois son œuvre complète, et que, dans chaque cas, la prose précédait les vers » [1506]. Elle considère son recueil comme un tout et nous rappelle, dans son *Epistre dédicatoire,* que ce tout lui appartient dans sa globalité : *ce mien petit euvre* [1507].

Si on a démontré l'importance capitale de l'implication humaniste dans la lyrique labéenne, c'est-à-dire précisément des pièces versifiées des *Euvres,* on a vu aussi que le recueil est un ensemble, à l'architecture précise, à l'agencement médité, fonctionnant sur des principes de reprises, d'échos, de symétrie et de parallélismes. Les *Euvres* dépassent en cela le cadre stricte de la catégorisation en genre et ne peuvent en aucun cas être rangées dans la prose ou dans les vers. De la même manière, la diversité des tons qui y sont utilisés nous incite à ne pas trancher entre le burlesque, le satirique, l'ironique, le dramatique ou le tragique. Il n'est pas étonnant de trouver dans cette écriture très particulière – qui fonctionne sur un apparent désordre, un visible jeu sur les contradictions, voire les oppositions – un ordre profond, une cohérence tenace. Si les formes d'écriture utilisées, prose et vers, sont distinctes, si les styles sont divers, rien ne les oppose réellement cependant. Louise Labé semble vouloir nous les proposer comme complémentaires, voire en hybridation. Fonctionnant sur l'inversion et la subversion des valeurs attendues, sur la proposition d'autres valeurs, la poétique labéenne dépasse toute catégorisation. Choisir de donner à Labé le titre d'auteure, terme plus général qu'écrivaine ou poète, qu'on peut attribuer à toute personne qui compose un ouvrage littéraire quel que soit le genre, c'est déjà en finir avec le postulat d'« écriture féminine » qui considère les œuvres de femmes comme des cris lyriques spontanés ou des productions autobiographiques.

Définir ce que peut être le postulat d'une « lyrique féminine » et expliquer quelle est son origine était le préalable nécessaire à une nouvelle approche de la critique labéenne et de l'étude des *Euvres*. La « lyrique féminine » exclut nécessairement la prose et le *Débat de Folie et d'Amour* – pourtant représentant quantitativement 60 pages de l'édition Rigolot contre 30 pages pour le *canzoniere* –, a été en grande partie ignoré par la critique « féminine ». La prose labéenneest mise à l'écart car il ne correspond ni formellement ni thématiquement au postulat d'« écriture féminine ». Son existence et sa place dans le

[1506] *Ibid.,* p. 966.

[1507] Louise LABÉ, *Œuvres complètes, op. cit.,* p. 43.

 Copyright ALONSO Béatrice et Université Lumière - Lyon 2 - 2005.Ce document est protégé

recueil labéen attestent déjà de la fragilité de l'hypothèse critique essentialiste. Dans la perception « féminine » ontologique des *Euvres,* le *Débat* n'a pas de place. Dans notre définition de la poétique labéenne, alternative proposée à l'« écriture féminine », il est un pivot, point central de la réflexion. Le postulat d' « écriture féminine » est donc caduque, fondé sur des idéologies et des contre-valeurs, se caractérisant par une écriture adhérant ou refusant, de façon absolue et sans nuance – non pas sous l'effet de la domination sociale ou par résistance à cette domination – mais par un penchant naturel, aux modèles attendus de la « féminité » dans l'ordre du monde. Que recouvre cette idée de « féminin » dans l'écriture ? S'il s'agit de l'expression de la « nature » différente des femmes dans la littérature, exprimée par des particularités stylistiques et thématiques, on peut affirmer que les traits littéraires et linguistiques de l'expression de la « féminité » ne sont guère perceptibles, visibles, dans les *Euvres*. Si l'un des constituants tenaces et principaux du « féminin » est le silence, qu'il soit paulinien ou gréco-latin, celles qui écrivent sont-elles celles qui ont renoncé à se taire et sont donc en-dehors de la « féminité » ? La confusion porte sans doute sur l'adjectif : si les *Euvres* sont une certaine écriture du « féminin », c'est qu'elles sont une écriture certaine du féminisme, en tant que mouvement humaniste prenant en considération l'émancipation des femmes. Labé parle aux femmes, en faveur des femmes, et notamment des auteures. A la suite de Du Moulin dans sa préface des *Rymes* de Pernette Du Guillet, Labé les incite à l'écriture, mais ne développe pas, théoriquement, une écriture qui soit particulière, « naturellement », à son sexe. Au contraire, Louise Labé s'oppose à l'idée d'un féminin ontologique et affirme que la femme est un homme comme les autres, notamment dans son *Débat de Folie et d'Amour,* où Mercure vient terminer sa longue description des femmes folles d'amour par une phrase qui résume bien l'universalisme humaniste de la poétique labéenne : « ne sont ce tous signe d'un homme aliené de son bon entendement ? » [1508] .

Le discours labéen est féministe, sans aucun doute, mais aussi humaniste puisque, s'adressant aux femmes, Labé s'adresse à l'ensemble de ses lecteurs, donc, potentiellement, à toute la société. Elle le fait en des endroits stratégiques de sa production : préface, élégies, dernier sonnet. L'invitation à écrire faite aux femmes se double d'une invitation à l'émancipation féminine : écrire fait exister. La métaphore de la quenouille équivaut à une véritable sortie du gynécée, à une parution en public des femmes. Le recours à Sappho s'inscrit dans la même perspective. Labé se cherche des modèles qui ne soient pas exclusivement masculins. Elle veut elle-même servir d'exemple aux « dames lionnoises », les poussant à écrire tout autant qu'à aimer, dans la première élégie et le dernier sonnet de ses *Euvres,* en prenant modèle sur sa propre production. Les vers 41 à 56 de la première élégie associent le *je* lyrique au féminin qui s'y exprime avec les *Dames*, *celles qu'a fait Cupidon inflamer* [1509] . Comme dans l'*Epistre Dédicatoire*, les « célébrations de l'amour et du plaisir d'écrire sont associées à un encouragement adressé aux femmes pour qu'elles s'ouvrent à la culture et s'adonnent aux activités littéraires » [1510] . Les femmes doivent estimer *Amour,* et se *rendre amoureuses* [1511] . La position donnée à ces deux pièces dans l'économie du recueil prouve l'importance de ce

[1508] *Ibid.,* p. 98.

[1509] *Ibid.,* p. 108.

en vertu de la loi du droit d'auteur.

qu'elles disent. Le *je* féminin incite une collectivité féminine à lire ce qui a été écrit par cette *persona* d'auteure qui s'adresse à elles en signant du nom de Louïze Labé, Lionnoize, en tant que modèle écrit qu'il faut suivre dans une plainte lyrique commune. Puisque toutes les femmes souffrent d'amour, l'une d'entre elles, qui a écrit et aimé, affiche à plusieurs reprises dans son œuvre et en des points stratégiques une double posture de modèle et d'égale, jouant par là des clichés mêmes de la « féminité » : se présentant comme modèle et s'affichant comme l'égale devant l'amour de celles qu'elle veut guider, Labé observe l'attitude modeste, timide et craintive qui sied aux femmes. Les *Euvres* nécessitent une double lecture.

Formellement et thématiquement, les *Euvres* ne peuvent être considérées comme une production « féminine » mais bien féministe, dans les tons et les discours choisis par Labé, de son *Epistre* au vingt-quatrième sonnet de son *canzoniere.* Thématiquement, son œuvre n'est pas spécifiquement « féminine » : elle reprend les discours renaissants, les topiques catullienne, ovidienne, pétrarquienne. Elle ne s'en démarque que par son inscription dans un propos engagé en faveur du droit des femmes, en réponse à la querelle autour de leur éducation. C'est pourquoi sont convoquées Sappho, Sémiramis, Bradamante, Marphise… modèles d'un discours féministe militant pour l'émancipation des femmes, au sein de la société, par l'accès au savoir, par la recherche de l'égalité sociale et politique avec les hommes. Formellement, les arguments du postulat de l'« écriture féminine » ne sont guère concluants dans le cas des *Euvres.* Les caractéristiques généralement attribuées aux écrits « féminins » n'existent pas ou peu dans la production labéenne, et semblent même contestés, voire mis à distance par l'auteure. Le mélange hybride des genres s'oppose même à ce postulat, Labé faisant volontairement des *Euvres* une production poétique, et non seulement versifiée mais aussi prosaïque. Si l'on trouve trois genres distincts dans les *Euvres*, ce que souligne d'ailleurs le paratexte – titres et sous-titres, ruptures graphiques, organisation du texte –, si la *varietas* stylistique utilisée par Labé qui n'hésite pas à mêler le discours argumentatif de l'éloquence judiciaire, le lyrisme élégiaque et pétrarquiste, le nom donné à l'ensemble insiste sur l'extrême cohérence d'un tout composé de parties diverses. On ne peut distinguer d'ailleurs de véritable cloisonnement entre *Débat, Elégies* et *Sonnets*, puisque, comme l'ont montré de nombreux critiques, notamment Varty, Lecercle, Charpentier, et surtout Daniel Martin, l'agencement des *Euvres* est un tissage fait d'échos, de symétries, de parallèles qui font circuler le lecteur dans un labyrinthe textuel où à l'impression de se perdre se substitue la sensation d'une cohérence infinie. Le caractère original de cette poétique est renforcé par l'ajout de l'*Epistre dédicatoire* et des *Escriz,* qui servent de revendications féministe pour l'une et auctoriale pour l'autre.

Nous avons montré qu'il existe à Lyon, dans la première moitié du XVIème siècle, un vif intérêt autour du statut de la condition féminine : de nombreux ouvrages de femmes, ou supposés tels, sont publiés, notamment chez Jean de Tournes ; des auteurs s'engagent en faveur de l'émulation intellectuelle entre les sexes, et de l'accès à l'égalité, du moins sociale, des hommes et des femmes ; des traités d'éducation ou au contraire

[1510] Daniel MARTIN, *Signe(s) d'Amante, op. cit.,* p. 24.

[1511] Louise LABÉ, *Œuvres Complètes , op.cit,* p. 134.

en vertu de la loi du droit d'auteur.

des pamphlets misogynes sont produits à cette époque, peut être davantage qu'à une autre. Notre travail a insisté sur les nouvelles lectures des *Euvres* proposées par cette recontextualisation. Elles s'inscrivent dans une polémique, peut-être plus particulièrement lyonnaise, autour des femmes et du mariage. C'est ce que nous disent les diverses œuvres – que nous adjoignons dans nos annexes – comme *La louenge des femmes.* Les *Euvres* interviennent dans ce débat autour de la nature des femmes et de leur éducation, préalable nécessaire à la création. Elles viennent très directement répondre aux textes violemment misogynes qui s'opposent à l'émancipation des femmes par le savoir, et le « dialogue poétique » entre Louise Labé et Magny n'est plus seulement esthétique ou badin. C'est à un exemple probant de la guerre des sexes que nous avons affaire. Il s'agit de ne plus en minimiser la portée idéologique. Comme il paraît y avoir un travail de réponse de Labé à Magny, il semble qu'il y ait véritablement un enchaînement entre : les *XXI epistres d'Ovide* dans la traduction française donnée par Octovien de Saint-Gelais, les *Dames de renom* (traduction en françias du *De claris mulieribus* de Boccace), les *Rymes* de Du Guillet, *La louenge des femmes,* et les *Euvres*. On trouve de nombreuses passerelles entre ces textes, à une époque où la « querelle des amyes » fait rage. D'ailleurs, cette question va rester le sujet de nombreuses œuvres, de défense ou au contraire d'accusation des femmes, jusqu'à la fin du XVIème siècle et même au début du XVIIème. On se demande même dans quelle mesure Molière peut y avoir puisé des arguments pour ses *Femmes savantes* ou son *Ecole des femmes.* Le dialogue qui s'est ouvert entre 1550 et 1556 est un dialogue humaniste, un débat sur les droits des femmes, que Labé sert par l'ensemble de sa poétique. Herméneutiquement, notre travail s'est efforcé d'apporter de nouvelles pistes de lecture des *Euvres* de Louise Labé, en tout cas une nouvelle façon d'aborder cette production toujours surprenante, qui soit en lien avec la question de leur évident féminisme. De plus, nous avons montré à quel point certaines influences, encore ignorées, étaient pourtant déterminantes pour la compréhension des *Euvres.* C'est le cas notamment de leur discrète et pourtant flagrante reprise des *Epistres* ovidiennes, ou de l'influence notable des *Dames de renom* de Boccace dans l'ensemble du *corpus* étudié. Louise Labé ne se sert pas dans les élégies et les sonnets de la topique proprement pétrarquiste. D'une part, parce qu'elle ne se présente pas simplement comme une poète, mais bien, en vertu de la place qu'elle donne à sa prose, comme une auteure. D'autre part, c'est le sensualisme ovidien, et donc sapphique, qu'elle revendique très clairement en se servant comme source de la traduction d'Octovien de Saint-Gelais. Elle dépasse, déjà en 1555, le ficinisme encore utilisé par nombre de ses contemporains en revalorisant l'érotisme sensuel comme préalable à toute expérience spirituelle.

Cette volonté de dépassement des traditions renaissantes en vue d'une émancipation créatrice est renforcée par une mise à distance constante du sérieux : comme Erasme ou Rabelais, et avant eux Lucien, Labé semble se méfier de ceux qui ne rient jamais. Elle cherche d'ailleurs souvent la complicité de son lecteur dans l'humour. Le rire et l'autocritique sont les meilleures défenses contre toute tentative critique. Le texte labéen fait habilement converger comique, ludique et critique. L'influence lucianique sur les *Euvres* a été méconnue, et il nécessaire de la réaffirmer. A la suite d'Erasme ou de Rabelais, Labé fait de nombreuses fois référence à Lucien dans sa production, ses *Dialogues des dieux,* bien sûr, mais aussi *Timon ou le Misanthrope* [1512] *,* ou encore *Prométhée ou la Caucase* [1513] *.* L'influence de Lucien sur les *Euvres* a bien évidemment

Copyright ALONSO Béatrice et Université Lumière - Lyon 2 - 2005.Ce document est protégé

dû être perçu par les contemporains de Labé : est-ce ce qui lui vaut attaques puis silences ? Notre étude a montré qu'il existe de nombreux points de contact entre l'œuvre de Lucien et celle de Labé. Un autre exemple, en plus de ceux déjà donnés, de cette accointance des deux auteur-e--s concerne la critique des dieux. Le *Débat,* on l'a vu, est une satire burlesque du Panthéon olympien. Par l'intermédiaire de Folie **et** d'Amour, les dieux et déesses sont plus d'une fois placé-e-s dans une situation comique, voire risible, tout comme certains héros (Ulysse notamment). Cette situation est due la plupart du temps à leur méconnaissance (pour Amour, pour Vénus) mais aussi à leur incapacité à se faire humain. Nous trouvons là, dans l'ensemble du *Débat,* une référence directe à la philosophie lucianique telle qu'elle est exposée dans *Prométhée ou le Caucase* [1514] . Le personnage de Prométhée, comme celui d'Orphée, est considéré comme un civilisateur alors qu'il a avant tout osé défier les dieux, notamment dans le discours d'Apolon [1515] . C'est cependant grâce à ce genre de défi, qui remet en question l'idée de hiérarchie (sociale et sexuelle), que les humains sont ce qu'ils sont, des êtres civilisés et **en progrès** : « Mais il fallait, diras-tu peut-être, faire des hommes avec une autre forme, et non pas à notre ressemblance. Hé ! quel autre modèle pouvais-je me proposer que celui qui me paraissait le plus beau ? Devais-je faire l'homme un être sans raison, une brute sauvage et grossière ? Et comment les hommes auraient-ils fait des sacrifices aux dieux, comment nous auraient-ils rendu les autres hommages, s'ils n'eussent pas été tels qu'ils sont ? » [1516] . Notre étude a montré l'importance de Lucien comme source des *Euvres*, ce qui pourrait en partie expliquer la mise au ban qu'a subi l'œuvre de Labé après 1556, la fréquentation de Lucien et de ceux qui l'avaient lu et apprécié devenant plus que gênante. Quoi qu'il en soit, si l'auteure des *Euvres* se sert de cette source tout autant que de celles d'Ovide ou de Boccace, c'est pour revendiquer l'importance de l'humanisme dans son œuvre et plus simplement de l'humain en général. Sa prose comme ses vers en témoignent.

A la multiplicité des sources, dont certaines sont plus importantes que d'autres, s'ajoute l'hétérogénéité des tons utilisés dans l'ensemble du volume des *Euvres.* La multiplicité tonale et énonciative, permise par les différentes *personae* utilisées dans les *Euvres* qui empêche tout cloisonnement mais aussi toute immuabilité du discours, incite une fois de plus à lire le volume comme une revendication humaniste. Les barrières paraissent révocables, le franchissement des frontières est possible. Le texte labéen, comme l'a montré Daniel Martin, est tissé, suturé, agencé. Il l'est dans un dessein à la fois

[1512] LUCIEN, *Œuvres complètes, op. cit.,* pp. 30-50.

[1513] *Ibid.,* pp. 55 à 62.

[1514] *Ibid.,* p. 61 : « Mais ce qui me dépite le plus, c'est que, me reprochant d'avoir fait des hommes, et plus encore des femmes, vous ne vous faites pas faute de les aimer, de descendre sur la terre, tantôt changés en taureaux, tantôt en satyres, ou en cygnes… ». La citation renvoie à la fin du discours IV du *Débat* labéen, *Œuvres complètes, op. cit.,* p. 64.

[1515] Louise LABÉ, *Œuvres complètes, op. cit.,* p. 69.

[1516] *Ibid.*

 Copyright ALONSO Béatrice et Université Lumière - Lyon 2 - 2005.Ce document est protégé

esthétique et éthique : Amour **et** Folie, puisque l'un n'ira jamais sans l'autre, sont « le lien qui entretient et lie tout ensemble », comme le dit Apollon dans le *Débat* au tout début de son plaidoyer.

La poétique des *Euvres* fonctionne sur un principe d'unification mais non pas de fusion, la proposition androgyne étant mise à distance. Il n'y a pas de hiérarchie dans les *Euvres,* ni entre les genres, ni entre les sexes, ni entre Amour et Folie, comme il n'existe pas de lecture linéaire possible qui déterminerait, selon l'ordre donné à chaque pièce de l'ensemble, une importance d'un genre sur l'autre, d'un sexe sur l'autre. Notre travail a montré cette contestation hiérarchique et catégorielle. Il n'y a donc pas à proprement parler de « progression », mais une harmonisation dans la diversité, une recherche de l'égalité qui soit reconnaissance de la bigarrure. Ce n'est d'ailleurs pas la binarité qui est au cœur des *Euvres,* mais la trinité, principe mathématique de parallélisme symétrique. Nous avons mis en évidence l'importance de ce chiffre **3** dans les *Euvres.* L'agencement apparemment désordonné des *Euvres,* qui se révèle, comme tout labyrinthe, un lieu structuré fait pour égarer, est paradoxalement la clef d'une plus grande lisibilité, donc d'une plus grande efficacité littéraire. Habilement architecturées, les œuvres labéennes sont cependant en quête de simplicité, simplicité que tout lecteur moderne reconnaît. Inventives et ludiques, mêlant prose poétique – périodes mélodiques du *Débat* – et poésie narrative – fiction des *Elégies,* mise en scène narrativisée des *Sonnets* – les *Euvres* de Louise Labé touchent, déconcertent, fascinent. Dans leur refus de l'élimination de la diversité au profit d'une norme imposée, dans la pluralité de leurs styles, genres, tons, formes, elles servent le dessein humaniste de leur auteure qui remet en question le trajet platonicien d'épuration du sensible à l'intelligible, du terrestre au divin, par une poétique qui considère le corps comme premier lieu de l'expérience érotique, et qui va jusqu'à faire des humains des dieux, voire se moque des dieux qui ne savent être humains.

Louise Labé, Lyonnaise, a su mieux que quiconque en 1555 rapprocher tissage et écriture, texte et pièce de soierie : coudre ensemble des pièces différentes ne signifie pas faire disparaître la diversité mais au contraire créer une nouvelle forme de poétique, fondée sur la bigarrure. La poétique labéenne est coexistence de multiples différences. Dans le dialogisme, la polyphonie, la contradiction, le recours à l'ironie, la poétique labéenne, fait converger éthique et esthétique. La lyre de Louise Labé est humaniste et sa prose mélodique. Le poète devient philosophe et le philosophe se fait poète, valorisant la communicabilité mais aussi le changement et la métamorphose, contre l'immuabilité morbide des catégorisations. Le social et le textuel sont en miroir l'un de l'autre, le poétique imprégné de politique, et réciproquement. Les *Euvres* sont ambitieuses, dans leur disparate et leur mouvement, leur mixité tant esthétique que sociale, critiques d'un ordre hiérarchique immuable, celui qui catégorise voire hiérarchise les genres, grammaticaux, littéraires ou sexuels, mais c'est une ambition réussie.

Bref, au-delà du culte de l'écriture, la quête labéenne d'une poétique du *dous stile* et de la simplicité, est au service d'un culte de la vie, de la jouissance, du plaisir, du contentement, bref, de l'amour, sans quoi l'on ne peut vivre.

en vertu de la loi du droit d'auteur.

en vertu de la loi du droit d'auteur.

Bibliographie

Sources premières :

Editions des Euvres :

Euvres de Louize Labé, Lionnoize, édition originale de 1555, publiée chez Ian de Tournes. Fonds Ancien de la Bibliothèque Municipale de Lyon (rés. 335 915).

Euvres de Louize Labé, Lionnoize, revues et corrigees par ladite dame, édition de 1556, publiée chez Ian de Tournes. Fonds Ancien de la Bibliothèque Municipale de Lyon (rés. 335 916).

Evvres de Loyse Labé Lionnoise, Rouen, Jan GAROU, 1556.

Histoire et amours pastorales de Daphnis et Chloé, escrite premièrement en grec par Longus et maintenant mise en françois : ensemble un débat judiciel de Folie et d'Amour, fait par Dame L.L.L. [Louise Labé Lionnoise : *plus quelques vers françois, lesquels ne sont pas moins plaisans que récréatifs. P.M.D.R. [Par Mademoiselle Des Roches Poitevine],* à Paris, chez Jean PARENT, 1578, avec privilège. Édition particulière dans un recueil collectif.

Copyright ALONSO Béatrice et Université Lumière - Lyon 2 - 2005.Ce document est protégé

The Debate between Folie and Love, translated out of French by Robert GREENE Master of Arts, Londres, Ponsonby, 1584. [traduction anglaise partielle du *Débat de Folie et d'Amour,*. Plusieurs réimpressions aux XVIe, XVIIe et XIXe siècles.]

Œuvres de Louise Charly, dite Labé, surnommée la Belle Cordière, Lyon, Duplain, 1762 [illustrations de Nonotte] ; réimpression de l'édition précédente, 1767 ; réimpression de l'édition précédente, 1776.

Œuvres de Louise Charly, dite Labé, surnommée la Belle Cordière, Brest, de Michel, 1815 [Réimpression de l'édition de 1762].

Evvres de Lovize Labé Lionnoize, éditées par COCHARD et BREGHOT DU LUT, Lyon, Durant & Perrin, 1824 ; Paris, 1824.

Œuvres de Louise Labé, Lyonnaise, édition de L. BOITEL, Lyon, Durant et Perrin, 1845.

Evvres de Louise Labé, Lyonnaise, Paris, Simon Racon, 1853.

Œuvres de Louise Labé, Paris, Tross, 1871.

Evvres de Louise Labé, Lyonnaise, Lyon, N. Scheuring, 1872.

Louise LABÉ, *Œuvres*, édition Prosper BLANCHEMAIN, Paris, Librairie des Bibliophiles, 1875 puis Paris, 1885.

Louise LABÉ, *Œuvres,* édition Charles BOY (deux tomes, Lemerre Editeur, Paris, 1883 puis 1887), Genève, Slatkine, 1968.

Les Élégies et les Sonnets de Louize Labé Lyonnoize, édition de T. de VISAN, Paris, Sansot, 1910 [édition partielle].

Les Sonnets de Louise Labé, édition de L. PICHA, Paris, 1920.

Les Poètes lyonnais précurseurs de la Pléiade : Maurice Scève - Louise Labé - Pernette du Guillet, Paris, Bosard, 1924.

Œuvres de Louise Labé Lyonnaise, Paris, Seheur, 1927.

Œuvres complètes de Lovize Labé Lionnoize, édition de P. C. BOUTENS, Maestricht, A. A. M. Stols, 1928.

Louise LABÉ, *Œuvres Poétiques*, édition Roger SCHAFFTER. Porrentruy, Aux Portes de France, 1943.

Louise LABÉ, *Élégies, Sonnets, Débat de la Folie et de l'Amour,* Paris, Delmas, collection « Classiques Delmas », édition de Bernard JOURDAN, 1953.

Evvres de Lovize Labé Lionnoize, édition d'Alain BOSQUET, Paris, Livre Club du Libraire, 1960.

Louise LABÉ, *Débat de Folie et d'Amour, Élégies, Sonnets,* Grenoble, Roissard, illustration d'Odile BUSSEAUX, préface de Georges ROISSARD, 1970.

Louise LABÉ, *Œuvres complètes.* Edition Enzo GIUDICI. Genève, Droz, 1981.

Louise LABÉ, *Œuvres poétiques*. Edition Françoise CHARPENTIER. Paris, NRF-Poésie Gallimard, 1983.

Louise Labé's Complete Works, Troy-New York, Whitson, édition et traduction d'Edith R. Farrell, 1986. [1517]

1517

 Copyright ALONSO Béatrice et Université Lumière - Lyon 2 - 2005.Ce document est protégé

Edition de référence :

Louise LABÉ, *Œuvres complètes*, édition François RIGOLOT, Paris, GF-Flammarion, 1986.

Œuvres (Antiquité, M.A, Renaissance) :

Anthologie de la poésie lyrique française des XIIème et XIIIème siècles, textes choisis et présentés par Jean DUFOURNET, Paris, NRF- poésie Gallimard, 1989.

ARIOSTE, *Roland furieux,* traduction M. ORCEL, Paris, Le Seuil, 2000.

ARISTOTE, *Poétique,* Paris, Le Livre de Poche, 1990.

Aucassin et Nicolette, édition présentée par Jean DUFOURNET, Paris, GF-Flammarion, 1984.

Jean-Antoine de BAÏF, *Les Amours,* Paris, Vve Maurice de La Porte, 1552.

Jean-Antoine de BAÏF, Quatre Livres de l'amour de Francine, Paris, Antoine Wechel, 1555.

BARIGNANO, *Rime diverse di molti eccellentiss auttori nuovamente raccolte,* Venezia, Giolito de Ferrari, 1547.

Joseph BÉDIER, *Le Roman de Tristan et Iseult,* Paris, 10/18, 1981.

Pietro BEMBO, *Azolani,* traduction de Jean MARTIN, chez J. Roville, Lyon, 1552.

La Bible (Ancien et Nouveau testaments), traduction œcuménique intégrale, Paris, Le Livre de Poche, 1993.

François BILLON, *Le Fort Inexpugnable de l'Honneur du Sexe femenin* (Première édition française à Paris, chez Jan d'Allyer,1555), Johnson Reprint Corporation – Mouton éditeur, sous la direction de M.A. SCREECH, 1970. BOCCACE, *De la généalogie des dieux,* Paris, Vérard, 1498.

BOCCACE, *Des Dames de renom,* traduction Luc Antonio RIDOLFI, Lyon, Roville, 1551.

BOCCACE, *Forty-six lives, translated from Boccacio's « De claris Mulieribus » by Henry Parker, Lord Morley,* London, Wright and Herbert Gladstone, 1943.

BOCCACE, *Décaméron,* Paris, Le Livre de Poche, 1994.

Jean BOUCHET, *Le Temple de bonne renommée et repos des hommes et femmes illustres,* Paris, Galliot Du Pré, 1516.

Jean BOUCHET, *Le Triumphe de la noble dame amoureuse et l'art d'honnestement aymer,* Lovain, Bogard, 1503 ; Poitiers, J. de Marnes, 1532.

Robert BRASILLACH, *Anthologie de la poésie grecque,* Paris, Stock, 1951.

Ph. de BUGNYON, *Sixain, Qui faict à autruy comme à soy*. [Texte trouvé sur Gallica].

Ph. de BUGNYON, *Sonet d'une noble et excellente Dame Lyonnoise.* [Texte trouvé sur

en vertu de la loi du droit d'auteur.

Gallica].

Ph. de BUGNYON, *Erotasmes de Phidie et Gelasine,* Lyon, Jean Temporal, 1557.

Jean CALVIN, *Gratulatio ad venerabilem presbyterum dominum Gabrielum de Saconay, praecentorem ecclesiae lugdunensis,* Pamphlet contre Gabriel de Saconay, 1560 (Venise, 1541).

Baldesar CASTIGLIONE, *Il Cortegiano* (traduit par J. COLIN, Lyon, 1537), Paris, Flammarion, 1991.

Chansons d'amour du Moyen-Age, textes choisis et présentés par M.G GROSSEL, Paris, Le Livre de Poche, 1995.

La Chanson de Roland, édition de Pierre JANIN, Paris, Folio Classique, 1979.

Symphorien CHAMPIER, *La Nef des dames vertueuses,* Lyon, Arnoullet, 1503.

Vittoria COLONNA, *Rime amorose (Pirogallo, Parme, 1538),* édition Alan BULLOCK, Bari, Laterza , 1982.

Hélisenne de CRENNE, *Les Angoyssses Douloureuses qui procedent d'Amours (Denis Janot, Paris, 1538),* édition DEMATS, Nantes, Chiffoleau, 1968. Hélisenne de CRENNE, *Les Epistres famileres et Invectives (Denis Janot, Paris, 1539),* édition critique commentée par Jerry C. NASH, Paris, Champion, 1996.

CHRETIEN DE TROYES, *Perceval ou le roman du Graal,* Paris, Folio, 1974. CHRETIEN DE TROYES, *Romans de la Table Ronde,* Paris, Folio, 1975.

DANTE, *Œuvres,* Paris, Charpentier, 1841.

DANTE, *Œuvres complètes*, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, Gallimard, 1965.

DANTE, *De l'Eloquence vulgaire,* Paris, La Délirante, 1985.

Deffense en faveur des dames de Lyon, avec un brief discours de l'excellence et beauté de la femme, par Le Delphyen, leur humble serviteur, Lyon, Pierre Michel, 1596.

Bonaventure DES PÉRIERS, *Cymbalum Mundi,* Lyon, Bonnyn, 1538.

Madeleine et Catherine DESROCHES, *Les Œuvres,* édition critique d'Anne R. LARSEN, Genève, Droz, 1993.

Discours joyeux de la patience des femmes obstinées contre leurs maris, fort joyeux et recreatif à toutes gens, Rouen, Loys Costé, 1602.

Discours facetieux des hommes qui font saller leurs femmes à cause qu'elles sont trop douces, Rouen, A. Cousturier, 1558.

Joachim DU BELLAY, *La Deffence et Illustration de la Langue francoyse,* édition Henri CHAMARD, Paris, Didier, 1948.

Joachim DU BELLAY, *Les Regrets*, Paris, NRF-Poésie Gallimard, 1967.

Joachim DU BELLAY, *L'Olive (L'Angelier, Paris, 1549),* édition CALDARINI, Genève, Droz, 1974.

Pernette DU GUILLET, *Rymes (chez Jean de Tournes, Lyon, 1545),* Paris, NRF-Poésie Gallimard, 1983.

ERASME, *Eloge de la Folie (Lyon, Sébastien Gryphe, 1528),* Paris, GF-Flammarion, 1964.

en vertu de la loi du droit d'auteur.

ERASME, *Œuvres choisies,* Paris, Le Livre de Poche, 1991.

ERASME, *Savoir-Vivre à l'Usage des Enfants*, Paris, Arléa, 1999.

Fabliaux, textes choisis et présentés par Gilbert ROUGER, Paris, Folio Classique, 1978.

Fabliaux érotiques, collection dirigée par Michel ZINK, Paris, Le Livre de Poche, Lettres Gothiques, 1992.

Farce Joyeuse et profitable à chacun, contenant la ruse, meschanceté et obstination d'aucunes femmes, vers 1596, réimprimé à Paris, Guiraudet, 1829.

Marsile FICIN, *Théologie platonicienne de l'immortalité des âmes,* Paris, Classiques de l'Humanisme, 1964.

Marsile FICIN, *Commentaire sur le Banquet de Platon,* texte du manuscrit autographe présenté par Raymond MARCEL, Paris, Les Classiques de l'Humanisme, Les Belles Lettres, 1956.

Charles FONTAINE, *La Contr'Amye de Court,* Paris, Saulnier, 1543.

Charles FONTAINE, *Les Ruisseaux de Fontaine*, Lyon, Payan, 1555.

Jeanne FLORE, *Contes amoureux* (édition originale Lyon, 1537 environ), Centre Lyonnais d'Etude de l'Humanisme sous la direction de G.A. PEROUSE, Lyon, CNRS-Presses Universitaires de Lyon, 1980.

Veronica GAMBARA, *Rime e lettere,* édition Pia MESTICA CHIAPPETTI, Florence, Barbera, 1879.

Paolo GIOVO, *Dialogue des devises d'armes et d'amours,* Lyon, Roville, 1561.

Marie de GOURNAY, *L'Egalité des hommes et des femmes* (première édition 1622), in *Fragments d'un discours féminin* (texte de 1641)*,* édition DEZON-JONES, Paris, Corti, 1988.

GRATIEN DU PONT, *Art et science de rhétorique métrifiée*,Toulouse, 1539.

Léon HÉBREU*, Dialogi di Amore,* Vinegia, Figlivoli di Aldo, 1541 ; *De l'amour,* traduction de Pontus de TYARD, Lyon, Jean de Tournes, 1551, édités par T. Anthony PERRY, sous le titre, *Les dialogues d'amour,* Chapel Hill, The University of North Carolina Press, 1974 ; *Philosophie d'Amour,* traduction Denis SAUVAGE,Paris, Claude Micard, 1580.

Antoine HÉROËT, *La Parfaicte Amye,* Lyon, Pierre de Tours, 1542.

Antoine HÉROËT, *Œuvres poétiques, é*dition critique de Ferdinand GOHIN, Paris, Edouard Cornély et Cie Editeurs, 1909.

HÉSIODE, *Théogonie, la naissance des dieux*, édition Annie BONNAFÉ, Paris, Rivages Poches, 1993.

HOMÈRE, *Odyssée,* Paris, éditions La Découverte, 2000.

HOMÈRE, *Iliade*, Paris, GF-Flammarion, 1965.

Jean LEMAIRE DE BELGES, *Le livre des illustrations de Gaule et singularitez de Troye,* Lyon, Baland pour Paris, Marnef, 1512.

P. de LESNAUDERIE, *La louenge de mariage et recueil des hystoires des bonnes, vertueuses, et illustres femmes,* Paris, Regnault, 1523.

Copyright ALONSO Béatrice et Université Lumière - Lyon 2 - 2005.Ce document est protégé

La Loyaulté des femmes et ballade d'amour. [Texte anonyme trouvé sur Gallica].

Guillaume de LORRIS, *Cy est le Romant de la Roze, où tout l'art d'amour est enclose,* préface de Clément MAROT,Paris, 1526.

La Louenge des femmes, invention extraite du commentaire de Pantagruel sus l'Androgyne de Platon, Lyon, Jean de Tournes, 1551.

LUCIEN DE SAMOSATE, *La Mouche,* traducteur Geoffroy Tory, Paris, 1500 (texte attribué à LUCIEN, mais dont l'auteur est probablement Raffaele MAFFEI).

LUCIEN, *Œuvres complètes,* édition Eugène TALBOT, Paris, Hachette, 1912.

MACLOU DE LA HAYE, *Œuvres,* Paris, Groulleau, 1553.

Olivier de MAGNY, *Les Souspirs,* Paris, Jean Dallier et Vincent Sertenas, 1557,édition critique de David WILKIN, Paris-Genève, Droz, 1978.

MARIE DE FRANCE, *Lais*, Paris, Le Livre de Poche, 1990

MARGUERITE DE NAVARRE, *L'Heptaméron*, Paris, Vincent Sertenas, 1559,édition Simone REYFF, Paris, Flammarion, 1982.

MARGUERITE DE NAVARRE, *Les Marguerites de la Marguerite des Princesses,* Lyon, Jean de Tournes, 1547,édition Ruth THOMAS (2 tomes), New-York, Johnson Reprint Corp., 1970.

MARGUERITE DE NAVARRE, *Les Prisons*, édition Simone GLASSON, Genève, Droz, 1978.

MARGUERITE DE NAVARRE, *Dernières poésies,* Paris, Armand Colin, 1896.

Clément MAROT, *Œuvres Poétiques,* édition critique établie par Gérard DEFAUX, Paris, Bordas-Garnier Jaune, 1990 et 1993 (2 tomes).

MONTAIGNE, *Essais*, Paris, Le Livre de Poche, 1972.

Nouvelle anthologie des troubadours, textes choisis et présentés par Pierre BEC, édition bilingue, Paris, 10/18, Bibliothèque médiévale, 1979.

Opuscules d'Amour, Lyon, Jean de Tournes, 1547.

OVIDE, *Epistres, traduites par Octovien de Saint-Gelais,* Paris, Antoine Vérard, 1503 ; *XXI Epistres, translatées par Octovien de Saint-Gelais,* Paris, Vve de Jean Trepperel, 1512 ; OVIDE, *Les XXI Epistres, translatées par Octovien de Saint-Gelais,* Paris, 1534.

OVIDE, *Vingt et Une Epistres translatées de latin en françoys par Octovien de Saint-Gelais,* Paris, Nicolas du Chemin, 1546.

OVIDE, *Héroïdes,* traduit par Charles FONTAINE, Lyon, Temporal et Barricat, 1552.

OVIDE, *Héroïdes*, traduit par Marcel PREVOST, édition établie par Henri BORNECQUE, Paris, Les Belles Lettres, 1928.

OVIDE, *Métamorphoses*, Paris, Folio-Gallimard, 1992.

OVIDE, *Les Amours*, Paris, Rivages Poche, 1996.

Guillaume PARRADIN, *Mémoires pour servir à l'histoire de Lyon,* Lyon, Jean de Tournes, 1550 ; Sébastien Gryphe, 1573.

Jacques PELETIER DU MANS, *Dialogue de l'ortografe e prononciation françoese,* Poitiers, Marnef, 1550.

 Copyright ALONSO Béatrice et Université Lumière - Lyon 2 - 2005.Ce document est protégé

Jacques PELETIER DU MANS, *L'Algèbre,* Lyon, Jean de tournes, 1554.

Jacques PELETIER DU MANS, *L'Amour des amours,* Lyon, Jean de Tournes, 1555.

Jacques PELETIER DU MANS, *L'Art poétique,* Lyon, Jean de Tournes, 1555.

PÉTRARQUE, *Il Petrarca,* Lyon, Jean de Tournes, 1545, 1547.

PÉTRARQUE, *Canzoniere,* édition bilingue de Pierre BLANC, Paris, Classiques Garnier-Bordas, 1988.

Christine de PIZAN, *Le Thrésor de la cité des dames,* Paris, Lenoir, 1503.

Christine de PIZAN, *La Cité des Dames (BN Fr. 607),* édition critique de Maureen CHENEY CURNOW, Vanderbilt University, 1975.

PLATON, *Le Banquet*, Paris, GF-Flammarion, 1964.

Poètes du XVIème siècle, édition présentée par A.M. SCHMIDT, Paris, Bibliothèque de la Pléiade, NRF-Gallimard, 1953.

RABELAIS, *Gargantua*, Paris, GF-Flammarion, 1993.

RABELAIS, *Œuvres Complètes,* Paris, Le Seuil, 1973.

Pierre de RONSARD, *Les Amours,* Paris, GF-Flammarion, 1981.

Marie de ROMIEU, *Brief Discours, que l'excellence de la femme surpasse celle de l'homme* in *Les Premières Œuvres Poétiques* (1581), édition A. WINANDY, Genève, Droz, Paris, Minard, 1972.

Claude de RUBYS, *Histoire véritable de la Ville de Lyon,* Lyon, Nugo, 1606.

Mellin de SAINT-GELAIS, *Œuvres complètes,* tome II, édition revue et annotée par Prosper BLANCHEMAIN, Nendeln (Liechtenstein), Kraus Reprint, 1970, d'après l'édition de Paris, 1873.

SAPPHO, *Le Désir,* Paris, Arlea, 1993.

Maurice SCÈVE, *Œuvres Complètes*, Paris, Librairie Garnier, 1927.

Maurice SCÈVE, *Délie, objet de plus haute vertu,* Paris, NRF-poésie Gallimard, 1984.

Les Souhaitz des hommes et des femmes, Lyon. [Texte anonyme trouvé sur Gallica].

Gabriello SIMEONI, *Les Devises ou Emblèmes héroïques, et morales,* Lyon, Roville, 1559.

Gaspara STAMPA, *Rime,* Venise, Pietrasanta, 1554.

Gaspara STAMPA, *Poèmes,* traduction et présentation de Paul BACHMANN, édition bilingue, Paris, Poésie Gallimard, 1991.

Claude de TAILLEMONT, *La Tricarite,* Lyon, Jean Temporal, 1556*,* édition Gabriel A. PÉROUSE, Genève, Droz, 1989.

Claude de TAILLEMONT, *Discours des Champs faëz,* Lyon, Michel Du Boys,1553, édition critique de Jean-Claude ARNOULD, Genève, Droz, 1991.

Tragiques Grecs : Eschyle, Sophocle, Paris, Bibliothèque de la Pléiade, NRF-Gallimard, 1991.

Tragiques Grecs : Euripide, Paris, Bibliothèque de la Pléiade, NRF-Gallimard, 1991.

Traités de Poétique et de rhétorique de la Renaissance, Paris, Le Livre de Poche, 1990.

en vertu de la loi du droit d'auteur.

Triumphe de treshaulte et puissante Dame Verolle, royne du puy d'amours, Lyon, François Juste, 1539.

Pontus de TYARD, *Erreurs amoureuses,* Lyon, Jean de Tournes, 1549, puis 1555.

Pontus de TYARD, *Solitaire second, ou prose de la musique,* Lyon, Jean de Tournes, 1555.

Pontus de TYARD, *Solitaire Premier,* Edition BARIDON, Genève et Lille, Droz, 1950.

VIRGILE, *Les Enéydes,* Paris, Antoine Vérard, 1509.

VIRGILE, *Géorgiques,* Paris, Les Belles Lettres, 1956.

VIRGILE, *Enéide,* Paris, Folio, 1997.

VIVÈS, *De l'Institution de la femme chrétienne,* Lyon, Jean de Tournes, 1543, 1547, 1549.

Autres œuvres :

Rainer Maria RILKE, *Elégies de Duino. Sonnets à Orphée,* Paris, NRF-poésie Gallimard, 1994.

Rainer Maria RILKE, *Lettres à un jeune poète,* Les Cahiers Rouges, Paris, Grasset, 1937.

Lou ANDREAS SALOME, *Eros,* Paris, Editions de Minuit, 1984.

Virginia WOOLF, *Une Chambre à soi,* Biarritz, Gonthier-Denoël, 1951.

Virginia WOOLF, *La Chambre de Jacob,* Paris, Stock, 1973.

Critique labéenne :

Ouvrages :

Joseph AYNARD, Les Poètes lyonnais, précurseurs de la Pléiade, Genève, Slatkine, 1969.

Paul ARDOUIN, Maurice Scève, Pernette du Guillet, Louise Labé : l'amour à Lyon au temps de la Renaissance, Paris, Nizet, 1981.

Deborah Lesko BAKER, The Subject of desire : petrarchan poetics and the female voice in Louise Labé, Lafayette, Purdue University Press, 1996.

Jean-Paul BARBIER, Ma bibliothèque poétique. Editions des XVe et XVIe siècles des principaux poètes français. Première partie de Guillaume de Lorris à Louise Labé, Genève, Droz, 1973, pp. 95-96.

Ludovic BERNERO, Une Gloire littéraire lyonnaise, Louise Labé, surnommée "La Belle

en vertu de la loi du droit d'auteur.

Cordière” (1526-1566), préfacé par Paul GACHE, L’Isle-Sur-Sorgue, éditions Les Amis de Pétrarque, 1957.

Karine BERRIOT, Parlez-moi de Louise, Seuil, Paris, 1980 [Roman].

Karine BERRIOT, Louise Labé, La Belle rebelle et le françois nouveau, Paris, Le Seuil, 1985.

La Bibliothèque d'Antoine du Verdier, Seigneur de Vauprivas, Lyon, Par Barthélemy Honorat, 1585, pp. 822-829 (cf. rééd. par Rigoley de Juvigny, Paris, 1772, 1, p. 630).

François BILLON, Documents Historiques sur la vie et les mœurs de Louise Labé, Mathon, Lyon.

Prosper BLANCHEMAIN, Poètes et Amoureuses, portraits littéraires du XVIème siècle, Paris, 1877.

Anne-Marie BOURBON-GEOGHEGAN, Louise Labé : A Bridge between the Middle Ages and the Renaissance, City University of New York, 1987.

Louis BOURGEOIS, Louise Labé et les Poètes lyonnais de son temps, Lyon, Editions Lyonnaises d’Art et d’Histoire, 1994.

BREGHOT DU LUT, Testament de Louise Labé, Lyon, Barret, 1825.

BREGHOT DU LUT, Mélanges biographiques et littéraires pour servir à l'histoire de Lyon, Lyon, Barret, 1825.

BREGHOT DU LUT, Nouveaux mélanges biographiques et littéraires pour servir à l'histoire de Lyon, Lyon, Barret, 1828-31.

Marcel BRION, Louise Labé. Les Amantes, Paris, Albin Michel, 1941.

Vicomte Hervé de BROC, Les Femmes Auteurs, Paris, Plon, 1911.

Maria Weston BROWN, Vittoria Colonna, Gaspara Stampa and Louise Labé : their contribution to the development of the renaissance sonnet, New York University, 1991.

Robert BRUN DE LA VALETTE, Louise Labé, la Belle cordière, italienne ? Paris, Grenay, 1994.

Keith CAMERON, Louise Labé : Feminist and poet of the Renaissance, N.Y-Oxford, Munich-Berg, 1990.

Albert CHAMPDOR, Louise Labé, son œuvre et son temps, éditions de Trévoux, 1981.

Père Dominique de COLONIA, Histoire littéraire de la ville de Lyon, t. II, Lyon, Rigollet, 1730, pp. 538 et 542-546.

Michel DASSONVILLE, Pre-Pléiade poetry, Louise Labé et le genre élégiaque, Jerry C. Nash, Lexington, 1985.

Guy DEMERSON (sous la direction de), Louise Labé, textes réunis in Les Voix du Lyrisme, Université de Saint-Etienne, 1990.

Mady DEPILLIER, Louise Labé, la première féministe, Nice, Editions du Losange, 2003.

L. K. DONALDSON-EVANS, Love's Fatal Glance. A Study of Eye Imagery in the Poets of the École Lyonnaise, University, Mississippi, 1980.

Louis DUNAND, Louise Labé dans l’esprit de son époque, Lyon, Ed. de la Guillotière, 1962.

Copyright ALONSO Béatrice et Université Lumière - Lyon 2 - 2005.Ce document est protégé

Shane EMPLAINCOURT, The multiple personaein the complete works of Louise Labé, Thèse, Alabama University, 1998.

Edith R. FARRELL, Six Sonnets of Louise Labé, Morris, Prairie Gate Press, 1979.

Monique FAVIER-JURADO, Thèmes et formes dans les Euvres de Louise Labé, Thèse, Paris IV, 1996.

Yvonne GIRAULT, Louise Labé, Nymphe ardente du Rhône, Lausanne, Editions Rencontre, 1966.

Enzo GIUDICI, Influssi Italiani nel Débat di Louise Labé, Roma, Porfiri, 1953.

Enzo GIUDICI, Louise Labé e Pietro Bembo, Roma, Porfiri, 1953.

Enzo GIUDICI, Louise Labé e « l'Ecole Lyonnaise ». Studi e ricerche con documenti inediti (avant-propos de Jean TRICOU), Napoli, Liguori, 1964.

Enzo GIUDICI, Amore e Follia nel'opera della « Belle Cordière », Napoli, Liguori, 1965.

Enzo GIUDICI, Documenti della Fama di Louise Labé la seconda, Padova, Antenore, 1976.

Enzo GIUDICI, Louise Labé, Essai, Paris et Rome, Nizet, 1981.

P.M. GONON, Documents historiques sur la vie et les moeurs de Louise Labé, Lyon, Dumoulin, Ronet et Sibuet, 1844.

Pierre de GORSSE, Amours de poètes : Olivier de Magny et la Belle Cordière, Cahors, Coueslant, 1956.

Abbé GOUJET, Bibliothèque françoise ou Histoire de la Littérature françoise, Paris, Pierre-Jean Mariette et Louis Guerin, 1740-1756, t. XII, pp. 69 et 76-88.

Giovanni GUERNELLI, Gaspara Stampa, Louise Labé y sor Juana Inés de la Cruz, triptico repiacentista-barroco, San Juan (Puerto Rico), Ed. Universitaria, 1972 [thèse de la New York University, 1968].

Gérard GUILLOT, Louise Labé, Paris, Pierre Seghers Editeur, 1962.

Gertrude S. HANISCH, Love Elegies of the Renaissance : Marot, Louise Labé and Ronsard, Saratoga, Anma Libri and Co., 1979.

Marie-Françoise HANS, Louise, pièce en trois actes et un final créée au Théâtre du Balcon en Avignon, par Les Enfants de Saturne, le 10 juillet 1997.

Lawrence E. HARVEY, The Aesthetics of the Renaissance Love Sonnet : an Essay on the art of the Sonnet in the Poetry of Louise Labé, Genève, Droz, 1962.

Elliot D. HEALY, Louise Labé and the Contessa de Dia, Studies in comparative literature, edited by Waldo F. Me Neil (Louisiana State University Studies. Humanities Serles, 11), Baton Rouge, Louisiana State University Press, pp. 47-68.

Emile HENRIOT, Louise Labbé, Ecuyère, amoureuse et poétesse. Portraits de Femmes, Paris, Albin Michel, 1951.

Adrien JANS, Louise Labé ou la Belle Cordière, Bruxelles, Brepols, 1959.

Ann Rosalind JONES, City Women and their audiences : Louise Labé and Veronica Franco. Rewriting the Renaissance : the discours of sexual difference in early modern Europe, University of Chicago Press, 1986.

Ann Rosalind JONES, The Currency of Eros. Women's love lyric in Europe, 1540-1620,

 Copyright ALONSO Béatrice et Université Lumière - Lyon 2 - 2005.Ce document est protégé

Bloomington, Indiana, Indiana University Press, 1991.

Stanislaw Piotr KOCZOROWSKI, Louise Labé, Etude littéraire, Paris, Champion, 1925.

Jean LARNAC, Louise Labé, la Belle Cordière de Lyon, Paris, Firmin-Didot et Cie, 1934.

Madeleine LAZARD, Louise Labé, Paris, Fayard, 2004.

Raymond LE LOCH, Sonnets-Louise Labé, Paris, Bertrand Lacoste, 1991.

Louise Labé 2005, études réunies par B. ALONSO et E. VIENNOT, L'Ecole du Genre, Publications de l'Université de Saint-Etienne, 2004.

Gisèle MATHIEU-CASTELLANI, La Quenouille et la lyre, Paris, Corti, 1998.

Daniel MARTIN, Signe(s) d'Amante – l'agencement des Euvres de Louïze Labé Lionnoize, Paris, Honoré Champion, 1999.

Daniel MARTIN et Isabelle GARNIER-MARTHEZ, Louise Labé, Débat de Folie et d'Amour, Elégies, Sonnets, Clefs-Concours, Lettres XVIème siècle, Paris, Atlande, 2004.

Gustave MAYER et Théodore LACROIX, Louise Labé ou la Belle-Cordière, épisode lyonnais en trois actes, Lyon, Imprimerie Louise PERRIN, 1847 (représentée pour la première fois à Lyon, au théâtre des Célestins, le 4 septembre 1847).

Pierrette MICHELOUD, Louise Labé, de la courtisane à l'amazone, 1984.

Arlene NOBLE, A Study of Desire in Louise Labé's Œuvres complètes, Diss. University of Pennsylvania, 1993, Ann Arbor, UMI, 1993.

Dorothy O'CONNOR, Louise Labé, sa vie et son œuvre, Genève, Slatkine, 1972 (réimpression de l'édition de Paris, 1926).

François PEDRON, Louise Labé, la Femme d'amour, Paris, Fayard, 1984.

Joseph de la PORTE et J. François de la CRAISE, Histoire Littéraire des Femmes Françoises, Paris, Lacombe, 1769, pp. 72-102.

Jeanne PRINE, Poet of Lyon : Louise Labé. Women Writers of the Renaissance and Reformation, University of Georgia Press, 1987.

François RIGOLOT, Gender vs Sex difference in Louise Labé's Grammar of Love. Rewriting the Renaissance : the discourses of sexual difference in early modern Europe, University of Chicago Press, 1986.

François RIGOLOT, Louise Labé et les Dames lionnoises : les ambiguïtés de la censure. Le signe et le texte : études sur l'écriture au XVIème siècle en France, French Forum, Lexington, 1990.

François RIGOLOT, French Women Writers : a bibliographical source book (Louise Labé), New York, Greenwood Press, 1991.

François RIGOLOT, Louise Labé lyonnaise ou la Renaissance au féminin, Paris, Champion, 1997.

RUOLZ-MONTCHAL, Discours sur la personne et les ouvrages de Louise Labé Lyonnoise, Lyon, Aymé Delaroche, 1750.

Nicolas RUWET, Langage, Musique et poésie (étude d'un sonnet de Louise Labé), Paris, Le Seuil, 1972.

en vertu de la loi du droit d'auteur.

Chiara SIBONA, Le Sens qui résonne : étude du sonnet français à travers l'œuvre de Louise Labé, Ravenne, Longo Editore, 1984.

Stephanny Canteloube SIGAL, Le Platonisme et le Sensualisme dans l'œuvre de Louise Labé, Tulane University, 1975.

Paula SOMMERS, Louise Labé : the mysterious case of the body in the text. Renaissance Women Writers, Detroit, Wayne State University Press,1994.

Edwina SPODARK, The "defense et illustration" of Louise Labé, Northwestern University, 1982.

Eulalie et Jean STEENS, La Belle Cordière, Paris, Presses de la Cité, 1984.

Giovanni TRACCONAGLIA, Une Page de l'histoire de l'italianisme à Lyon à travers le « canzoniere » de Louise Labé, Lodi, Dell'Avo, 1915-1917.

Judith THURMAN, I Became Alone. Five Women Poets : Sappho, Louise Labé, Ann Bradstreet, Juana Ines de la Cruz, Emily Dickinson, New York, Atheneum, 1975.

Luc VAN BRABANT, Louize Labé et ses Aventures amoureuses avec Clément Marot et le dauphin Henry, Belgique, Editions de la Belle sans Sy, Coxyde, 1966.

Luc VAN BRABANT, Les baisers littéraires et le salon de Dame Louize Labé, Belgique, Editions de la Belle sans Sy, Coxyde, 1967.

Marie-Rose LOGAN, Androgyne, Hermaphrodite: interpretive Illusion and Delusion : Essays In the Rhetoric of Love, 1974 [thèse de la Yale University].

Mathieu VARILLE, Les Amours de Louise Labé, la Belle Cordière, Lyon, Pierre Masson, 1929.

Frank J. WARNKE, Three Women Poets, Renaissance and Baroque : Louise Labé, Gaspara Stampa, and Sor Juana Inés de la Cruz, Lewisburg, Bucknell University Press, 1987.

Florence WEINBERG, Longs Désirs, Louise Labé, lyonnaise, Editions Lyonnaises d'Art et d'Histoire, 2001.

Elise Upton WRIGHT, Images de la folie : Erasme, Rabelais, Louise Labé, University of Louisville, 1991.

Fernand ZAMARON, Louise Labé, Dame de franchise, Paris, Nizet, 1968.

Articles :

Paul J. ANTAL, « Louise Labé's Dedicatory Epistle to her Complete Works » in *Allegorica 1.2,* 1976.

Maria Aurora ARAGON FERNANDEZ, « El Vocabulario afectivo en los poemas de Louise Labé » in *Archivum 31-32,* 1981-1982.

M.J. BAKER, « The Sonnets of Louise Labé : a reappraisal »in *Neophilologus, LX-1*, janvier 1976.

Deborah Lesko BAKER, « Louise Labé's Conditional Imperatives : Subversion and Transcendence of the Petrarchan Tradition », *Sixteenth Century Journal,* 21.4, hiver 1990, pp. 523-41.

en vertu de la loi du droit d'auteur.

Deborah Lesko BAKER, « Re-reading the folie : Louise Labé's Sonnet XVIII and the Renaissance Love Heritage » *Renaissance and Reformation/Renaissance et Réforme* 17.1 (hiver 1993), pp. 5-14.

Wilson BALDRIDGE, « Le Langage de la séparation chez Louise Labé » in *Etudes Littéraires 2, Théorèmes et canons : la poésie française de la Renaissance,* Université de Laval, 1987.

Wilson BALDRIDGE, « La Présence de la Folie dans les *Œuvres* de Louise Labé »in *Renaissance and Reformation n°4*, 1989.

Edith Joyce BENKOV, « The Pantheon Revisited : Myth and Metaphor in Louise Labé », *Classical and Modern Literature,* 5.1, automne 1984, pp. 23-31.

Edith Joyce BENKOV, « Louise Labé's Confused Nymphs », *Classical and Modern Literature,* 12.4, été 1992, pp. 333-41.

Edith Joyce BENKOV, « The Re-making of Love : Louise Labé's *Débat de Folie et d'Amour* », *Symposium,* 46.2, été 1992, pp. 94-104.

Pierre BLANC, « Parallèle de Louise Labé et Gaspara Stampa ou le sonnet et l'amour entre France et Italie. Pour une approche contrastive des échanges culturels franco-italiens » in *Franco-italica, 1,* 1992.

François BOURGUET, « Méditer la mort, méditer sur l'homme : un sonnet de Louise Labé » in *Ethique, 2,* 1991.

BREGHOT DU LUT, « Cinquième lettre : Sur deux anciennes éditions de Louise Labé », *Archives historiques et statistiques du département du Rhône,* 2, mai-octobre 1825, pp. 123-128.

BREGHOT DU LUT, « Seizième lettre lyonnaise », *Archives historiques et statistiques du département du Rhône,* 4, mai-octobre 1826, pp. 217-220. BREGHOT du LUT, « Sur les dames de Lyon, au sujet d'un passage de Marot (1) », *Archives historiques et statistiques du département du Rhône,* 5 (novembre 1826-avril 1827), pp. 271-288.

BREGHOT DU LUT, « Notice sur Amélie de Montendre », *Archives historiques et statistiques du département du Rhône,* 7, novembre 1827-avril 1828, pp. 260-267.

BREGHOT DU LUT, « Catalogue de la bibliothèque de M. Adamoli », *Archives historiques et statistiques du département du Rhône,* 8 (avril-novembre 1828), pp. 99-115.

BREGHOT DU LUT, « Rue Belle Cordière », *Archives historiques et statistiques du département du Rhône,* 8 (avril-novembre 1828), pp. 7-19.

BREGHOT DU LUT, « Note pour servir de supplément au commentaire sur les oeuvres de Louise Labé », *Archives historiques et statistiques du déparlement du Rhône,* 12, mai-octobre 1830, pp. 53-61.

BREGHOT DU LUT et PÉRICAUD Aîné, Article « Labé », *Biographie lyonnaise,* Paris, Techener, et Lyon, Giberton et Brun, 1839.

Giuseppe Antonio BRUNELLI, « Pierre de Ronsard e Louise Labé » in *Siculorum Gymnasium 15.1,* 1962.

Paolo BUDINI, « Un Verso ambiguo di Louise Labé », in *Francofonia 18 : Studi e ricerche sulle letterature di lingua francese,* Printemps 1990, pp. 83-92.

Copyright ALONSO Béatrice et Université Lumière - Lyon 2 - 2005.Ce document est protégé

Paolo BUDINI, « Le Sonnet italien de Louise Labé »,in *Francofonia 20,* Primavera, 1991.

Paolo BUDINI, « Deux Sonnets parallèles de Louise Labé » in *Francofonia 13, 25*, 1993.

Alfred CARTIER, « Les Poètes de Louise Labé », *Revue d'Histoire littéraire de la France* 1*,* 1894, pp. 433-440.

Andrea CHAN, « Petrarchism and neoplatonism in Louise Labé's concept of happiness » in *Australian Journal of French Studies, XIV, part 5,* septembre-décembre 1977.

Andrea CHAN, « The Function of the Beloved in the Poetry of Louise Labé » in *australian journal of French Studies 17.1,* septembre-décembre 1977.

Françoise CHARPENTIER, « Les Voix du désir; le *Débat de Folie et d'Amour* de Louise Labé », *Le Signe et le texte : études sur l'écriture au XVIe siècle en France,* éditions Lawrence D. Kritzman, Lexington, French Forum, 1990, pp. 27-38.

Françoise CHARPENTIER, « Avènement du poème : quelques questions sur les *Œuvres* de Louise Labé » in *Méthodes, n° 7,* Agrégation Lettres 2005, Vallongus, 2004, pp. 55-64.

Andrée CHÉDID, « Pour saluer Louise Labé », *Les Pharaons,* La Voix des Poètes, n° 44, hiver 1972.

Simone CHEVALLIER, « Les mal-aimés », *Les Pharaons,* La Voix des Poètes, n° 44, hiver 1972, pp. 29-33.

Christine CLARK-EVANS, « The Feminine exemplum in writing : humanist instruction in Louise Labé's letter preface to Clémence de Bourges »*, Exemplaria VI,* 1994.

Michèle CLÉMENT, « La réception de Louise Labé dans les éditions du XIXème siècle : la résistance au féminin, la résistance du féminin » in *Masculin/Féminin dans la poésie et les poétiques du XIXème siècle,* sous la direction de Christine PLANTÉ, Presses Universitaires de Lyon, 2002.

Michèle CLÉMENT, « Louise Labé et les Arts Poétiques » in *Méthodes n° 7,* Agrégation Lettres 2005, Vallongus, 2004, pp. 65-76.

Jean CLÈRE, « Les amours énigmatiques de Louise Labé », *Les Pharaons,* La Voix des Poètes, n° 44, hiver 1972, pp. 34-37.

Tom CONLEY, « Engendering Letters : Louise Labé Polygraph », *Renaissance Women Writers. French Texts/American Contexts*, édition Anne R. Larsen et Colette H. Winn, Detroit, Wayne State University Press, 1994, pp. 160-71.

Tom CONLEY, « Louise bémolise » in *Méthodes n° 7,* Agrégation Lettres 2005, Vallongus, 2004, pp. 79-85.

Robert D. COTTRELL, « The Problematics of opposition in Louise Labé's *Débat de folie et d'Amour* » in *French Forum 12.1,* janvier 1987.

Louis DUNAND, « Louise Labé dans l'esprit de son époque », Extrait des *Albums du Crocodile,* nov.-déc. 1962.

Léon-Paul FARGUE, « Louise Labé », *Revue de Paris,* 57, février 1950, pp. 22-27.

C. Frederick FARRELL Jr., et Edith R. FARRELL, « Multiple Translations in the

 Copyright ALONSO Béatrice et Université Lumière - Lyon 2 - 2005.Ce document est protégé

Teaching of Literature - A Sonnet by Louise Labé », *Papers Presented at Meeting of FLARR* 1979-1980, édition E. H. Lesér, Grand Forks, University of North Dakota, 1981, pp. 112-24.

Anne FREADMAN, « Poeta (1st.decl., n., fem.) »in *Australian Journal of French Studies XVI.2,* janvier-avril 1979.

André GENDRE, « Le Baiser amoureux et la mort (de l'Antiquité à Ronsard et Labé) » in *Travaux de linguistiques et de littérature XVI*, Strasbourg, 1978.

Enzo GIUDICI, « Lettera da Parcieu-en-Dombes, nella provincia lionese. Sulle tracce di Louise Labé », *La Fiera Letteraria,* 27 décembre, 1953.

Enzo GIUDICI, « Note e appunti in margine a Louise Labé », *Studi Francesi,* 1, 1957, pp. 83-87. Enzo GIUDICI, « Traduzioni italiane di Louise Labé » *Studi Francesi,* 2, 1957, pp. 259-63.

Enzo GIUDICI, « In margine alle danze macabre : Pierre Michault e Louise Labé », *Studi in onore di Angelo Monteverdi,* 1, Modena, Società tipografica editrice modenese, 1959, pp. 278-302.

Enzo GIUDICI, « 'Tre sonetti' di Louise Labé » *Le Lingue straniere,* 10.4, 1961, pp. 31-47.

Enzo GIUDICI, « Appunti sulla struttura, la data e la genesi dell'opera di Louise Labé », *Studi in onore di Carlo Pellegrini.* Biblioteca di studi francesi, 2, Torino, Società Editrice Internazionale, 1963, pp. 137-53.

Enzo GIUDICI, « Il neoplatonismo di Louise Labé e due presunte fonti del *Débat* - Héroët et Corrozet », *Zagadnienia Rodzajów Literackich,* X, Z 2 (19),1968, pp. 128-159.

Enzo GIUDICI, « Jean Lemaire de Belges e Bonaventure Des Périers fonti del *Débat* di Louise Labé ? », I.U.O. Seminario di Francese. *Quaderni francest,* a cura di Enzo Gludici, vol. primo, Napoli, 1970, pp. 131-156.

Enzo GIUDICI, « Documenti della fama di Louise Labé : la seconda "garde d'honneur de la Belle Cordière" », *Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Macerata,* VIII, 1975, pp. 215-271.

Enzo GIUDICI, « Note sur la fortune posthume de Louise Labé », *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance,* XLI, 1979, pp. 349-350.

Enzo GIUDICI, « Joachim du Bellay et l'École lyonnaise », *L'esprit créateur,* Fall 1979, vol. XIX, N. 3, pp. 66-73.

Enzo GIUDICI, « Considerazioni su Louise Labé, Maurice Scève i "cinque punti in amore" », *Littératures, Mélanges offerts à Monsieur le Professeur André Monchoux,* « Annales publiées trimestriellement par l'Université de Toulouse-Le Mirail », Nouvelle série, t. XIV, 1979, n° spécial, pp. 93-107.

Enzo GIUDICI, « I primi tre sonetti francesi di Louise Labé », *Spicilegio moderno,* IX, 1980, pp. 1-15.

Luzila GONCALVES FERREIRA, « Louise Labé e Florbela Espanca : do mal de amar ao amor do dizer » in *Taira, n°2,* 1990.

Luce GUILBAUD, « Louise Labé : la Poésie l'amour » in *Parterre verbal, n°29*, mars 1999.

en vertu de la loi du droit d'auteur.

Lawrence E. HARVEY, « A Poetic Envoi Considered as Art » *Modern Language Notes,* 74.2, février 1959, pp. 118-23.

John HEARD, « Louise Labé, la Belle Cordière de Lyon, 1522 (?)-1566 : Her Life and Works », *Poet Lore,* 42.2, automne 1934, pp. 151-159.

Adrien JANS, *Louise Labé ou la Belle Cordière,* Bruxelles, Brepols, 1959 [dans la collection « Carrefour des Lettres »].

Skuli JOHNSON, « Louise Labé : the Sappho of the Renaissance » in *Transactions of the Royal Society of Canada 49.2,* juin 1955.

Gillian JONDORF, « Petrarchan Variations in Pernette Du Guillet and Louise Labé » in *Modern Language Review LXXI*, 1976.

Ann Rosalind JONES, « Assimilation with a difference : renaissance women poets and literary influence » in *Yale French studies, 62,* automne 1981.

Ann Rosalind JONES, « City Women and Their Audiences : Louise Labé and Veronica Franco », *Rewriting the Renaissance : The Discourses of Sexual Différence in Early Modern Europe,* édition Margaret W. Ferguson, Maureen Quilligan, et Nancy J. Vickers. Chicago, University of Chicago Press, 1986, pp. 299-316.

Manuela ALVARES JURADO, “La alteridad como complementariedad en el soneto XVIII de Louise Labé. Nacimiento del hombre musa”, in *Acta del IX simposio internacional de la asociacion andaluza de semiotica,* Cordoba, 1992.

Bettina L. KNAPP, « Louise Labé : Renaissance Woman (1522-1566) »in *Women and Literature 7.1,* hiver 1979.

Stanislas-Piotr KOCZOROWSKI, « Louise Labé, étude littéraire », *Revue de Pologne,* janvier-septembre 1924 ; republié à Paris par Champion, 1925.

Nadine KUPERTY-TSUR, « Eloquence et effets de sincérité chez Louise Labé » in Carole DORNIER et Jürgen SIESS (dir.), *Eloquence et vérité intérieure*, colloque de Cerisy (sept.99), Paris, Champion.

Kazimierz KUPISZ, « L’Epître Dédicatoire de Louise Labé à Mademoiselle de Bourges »in *Le Lingue Straniere*, *XIII-3,* 1964.

Kazimierz KUPISZ, « Dans le sillage de Louise Labé (Louise Labé et Catherine Des Roches) » in *Il Rinascimento a Lione,* Pubblicazioni delle Facolta di Lettere e Filisofia, volume secondo, Edizioni dell’Ateneo, Roma, 1988, pp. 527-548.

Claire LAFFAY, « Pétrarque et Louise Labé »*, Les Pharaons* – La voix des poètes, n° 44, Hiver 1972, pp. 22-28.

Anne R. LARSEN, « Louise Labé’s *Débat de Folie et d’Amour* : Feminism and the Defense of Learning » in *Tulsa studies in Women’s Literature 2.1,* printemps 1983.

Anne R. LARSEN, « Un honneste passetems : strategies of legitimation in french renaissance women’s preface », in *L’Esprit créateur,* 30, 1990.

Marie-Rose LOGAN, « La Portée théorique du *Débat de folie et d’amour* de Louise Labé » in *Saggi e ricerche di letteratura francese XVI,* 1977.

Daniel MARTIN, « Les Elégies de Louise Labé - le faix d’amour et le faix de l’écriture » in *Etudes Littéraires 27, 2,* automne 1994.

Hélène MOREAU, « Errant par les chants de Pétrarque : les sonnets de Louise Labé »

en vertu de la loi du droit d'auteur.

in *Il Rinascimento a Lione,* Pubblicazioni delle Facolta di Lettere e Filisofia, volume secondo, Edizioni dell'Ateneo, Roma, 1988, pp. 767-779.

Jerry C. NASH, « Louise Labé and literary simplicity » in *Res publica Litterarum, III,* 1980.

Jerry C. NASH, « Louise Labé and Learned Levity »*, Romance Notes,* XXI, 2,1980, pp. 1-7.

Brian L. NICHOLAS, « The Uses of the Sonnet : Louise Labé and Du Bellay »*, French Literature and its Background,* vol. 1 : *The XVIth century,* édité par John Cruickshank, Londres, Oxford Univesrity Press, 1968, pp. 98-116.

Sandy PETREY, « The Character of the speaker in the poetry of Louise Labé »in *French Review, vol. XLIII, n° 4,* mars 1970.

Francesco PICCO, « La Culture italienne de Louise Labé » in *Nouvelle Revue d'Italie, XIX-4*, avril 1922.

Kirk D. READ, « Louise Labé in Search of Time Past : Prefatory Strategies and Rhetorical Transformations », *Critical Matrix, Princeton Working Papers in Womens Studies,* 5, printemps-été 1990, pp. 63-88.

Laurent RICHARD, « Représentation de l'amante et de l'amant dans les sonnets de Louise Labé » in *Revue Frontenac, n°4,* 1984.

François RIGOLOT, « Quel Genre d'amour pour Louise Labé ? » in *Poétique 55*, Paris, 1983. François RIGOLOT, « Louise Labé et la redécouverte de Sappho »in *Nouvelle Revue du XVIème siècle*, Paris, 1983.

François RIGOLOT, « Signature et signification : les baisers de Louise Labé »in *Romanic Review LXXXV-1,* Paris, 1984.

François RIGOLOT, « L'Hommage de 1555 à Louise Labé : Les vers grecs, latins et italiens », *Mélanges sur la littérature de la Renaissance à la mémoire de V.-L. Saulnier,* Travaux d'humanisme et Renaissance CCII, Genève, Droz, 1984, pp. 719-726.

François RIGOLOT, « Gender vs. Sex Différence in Louise Labé's Grammar of Love », *Rewriting the Renaissance : The Discourses of Sexual Différence in Early Modern Europe,* édition Margaret W. Ferguson, Maureen Quilligan, et Nancy J. Vickers, Chicago, University of Chicago Press, 1986, pp. 287-98.

François RIGOLOT, « Les "Sutils Ouvrages" de Louise Labé, ou : quand Pallas devient Arachné », *Études littéraires,* 20.2, automne 1987, pp. 43-60.

François RIGOLOT, « Louise Labé et les "Dames Lionnoises" : les ambiguïtés de la censure », *Le Signe et le texte : études sur l'écriture au XVIe siècle en France,* édition Lawrence D. Kritzman. Lexington, French Forum, 1990, pp. 13-26.

François RIGOLOT, « Louise Labé », *French Women Writers : A BioBibliographical Source Book,* édition Eva Martin Sartori et Dorothy Wynne Zimmerman, New York, Greenwood Press, 1991, pp. 262-271.

François RIGOLOT, « Orphée aux mains des femmes – l'exemple de Louise Labé à la Renaissance » in *Versants, 24,* 1993.

Brigitte ROUSSEL, « Dialogisme et différence dans la construction du sujet littéraire féminin chez Hélisenne de Crenne et Louise Labé », Third International Conference

Copyright ALONSO Béatrice et Université Lumière - Lyon 2 - 2005.Ce document est protégé

on Women Writers before the French Revolution, Montréal.

Louis ROUX, « Louise Labé surnommée la Belle Cordière »*, Revue de la Province et de Paris,* VI, 1843, pp. 5-39.

Louis ROUX, « Louise Labé dite La Belle Cordière : ses écrits » in *Revue du Lyonnais 19,* 1844.

Albert-Marie SCHMIDT, « Les poètes lyonnais du XVIe siècle », *L'information littéraire,* 111,mai-juin 1952 [*Études sur le XVIe siècle,* Paris, A. Michel, 1967, pp. 173-194].

Peter SHARRATT et Graham Dunstan MARTIN, « Louise Labé : Sonnets », *Edinburgh Bilingual Library,* 7, Edinburgh, Edinburgh University Press, 1973.

Chiara SIBONA, « Analyse Sémiotique d'un texte de Louise Labé »,in *Travaux XXI*, Saint-Etienne, 1978.

Chiara SIBONA, « Création – imitation : un essai sur la poétique de Louise Labé », in *Annali Istituto Universitario Orientale (Napoli) XXV, 2*, 1983.

Chiara SIBONA, « Qualche riflessione sui problemi della traduzione poctica », *Studi italiani di Linguistica Teorica ed Applicata,* 15.1-3, 1986, pp. 189-95.

Mary SKEMP, « Musical expression in Louise Labé's twelfth sonnet » in *Neophilologus,* 85, 2001, pp. 43-51.

Donald STONE, « Louise Labé », in *BHR XLIX, 2*, 1987.

Georges TRICOU, « Louise Labé et sa famille » in *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance V,* 1944.

Cynthia G. TUCKER, « Rilke's eternal woman and the translation of Louise Labé », *Modern Language Notes,* LXXXIX (1974), pp. 828-839.

Luc VAN BRABANT, « La solution du problème des Jardins de Louize Labé », *Cahiers d'Histoire,* publiés par les Universités de Clermont-Lyon-Grenoble, 1963, 4, pp. 423-424.

Luc VAN BRABANT, « A propos de la date de naissance de Louize Labé », *Revue des Langues vivantes,* 1966, 1, pp. 36-41.

Luc VAN BRABANT, « Analyse analogique de quelques extraits de l'"Epistre du coq à l'asne a Lyon" de Clément Marot. Étude critique dans le cadre de nos recherches sur Louise Labé », *Revue des Langues vivantes,* 1966, 6, pp. 567-586.

Debora A. VAN IDERSTINE, « Distance, Absence and Presence : narrator/narratee relationships in the poetry of Louise Labé » in *Susquehanna University studies 11.1,* 1979.

Kenneth VARTY, « Louise Labé and Marsilio Ficino » in *Modern Language Notes, LXXXI*, novembre 1956.

Kenneth VARTY, « Louise Labé's theory of transformation » in *French Studies, XII*, 1958.

Kenneth VARTY, « The Life and legend of Louise Labé » in *Nottingham Medieval Studies 3,* 1959.

Kenneth VARTY, « Quelques aspects poétiques de la prose de Louise Labé » in *Il Rinascimento a Lione,* Pubblicazioni delle Facolta di Lettere e Filisofia, volume secondo, Edizioni dell'Ateneo, Roma, 1988, pp. 963-985.

 Copyright ALONSO Béatrice et Université Lumière - Lyon 2 - 2005.Ce document est protégé

André VIELWAHR, « Explication de texte : Deux visages de Louise Labé, sonnets XIV et XXIII », *Teaching Language through Literature : In the Classroom, in the Lahoratory. Modern Language Association Conférence* 13.1 (décembre 1973), pp. 1-8.

J. R. VIROLLE, « Explication de texte. Un sonnet de l'École lyonnaise »*, L'École,* 24 oct. 1959, pp. 123-124.

Katherine E. WHEATLEY, « A Woman of the Renaissance »*, Forum* (University of the Houston), A special Renaissance issue, Spring, 1971, pp. 55-57 [suivent, pp. 58-63, la traduction de l'Epître à Clémence de Bourges par le même auteur et celle des sonnets IX et XXIV par Samuel Salomon].

Karen F. WILEY, « Louise Labé's deceptive petrarchim » in *Modern Language Studies 11.3,* 1981.

Colette H. WINN, « Le Chant de la nouvelle née, les *Rymes* de Pernette du Guillet » in *Poétique, 78,* 1989.

Julianne Jones WRIGHT et François RIGOLOT, « Les Irruptions de Folie : fonction idéologique du *porte-parole* dans les *Œuvres* de Louise Labé » in *L'Esprit Créateur 30.4,* hiver 1990.

Critique littéraire et historique sur la Renaissance :

Ghislaine AMIELLE, *Recherches sur les traductions françaises des « Métamorphoses » d'Ovide, illustrées et publiées en France à la fin du XVème et au XVIème siècle,* Paris, Jean Touzot, 1989.

Geoffroy ATKINSON, *Les Nouveaux Horizons de la Renaissance française*, Genève, Slatkine, 1969.

Marius AUDIN, « Les Jean de Tournes, imprimeurs lyonnais » in *Revue du Lyonnais*, 1924.

Mikhaïl BAKHTINE, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen-Age et sous la Renaissance,* Gallimard, Paris, 1970 (réédition 1982).

Enea BALMAS et Yves GIRAUD, *Histoire de la Littérature Française. De Villon à Ronsard,* Paris, GF-Flammarion, 1997.

Henri et Julien BAUDRIER, *Bibliographie lyonnaise,* Genève, Slatkine, 1999.

Albert BAUR, *Maurice Scève et la Renaissance Lyonnaise. Etude d'histoire littéraire,* Genève, Slatkine, 1969 (réédition de Paris, 1906).

Yvonne BELLENGER, *Le Sonnet à la Renaissance : des origines au XVIIème siècle,* Paris, Aux Amateurs de Livres, 1988.

Evelyne BERRIOT-SALVADORE, « Les femmes et les pratiques de l'écriture de Christine de Pizan à Marie de Gournay » in *Réforme, Humanisme, Renaissance 16,* 1983.

en vertu de la loi du droit d'auteur.

Evelyne BERRIOT-SALVADORE, « Louise Labé » in *Encyclopédie Culturelle de la France*, Paris, Eclectis, 1992.

Evelyne BERRIOT-SALVADORE, « Femme, féminisme » in *Dictionnaire Universel des Littératures,* B.DIDIER (dir.), Paris, PUF, 1994.

Brigitte BIOT, *Barthélemy Aneau, régent de la Renaissance lyonnaise,* Paris, Champion, 1996.

Marc BIZIER, *La Poésie au miroir, imitation et conscience de soi dans la poésie latine de la Pléiade*, Paris, Champion, 1995.

E. BLOCH, *La Philosophie de la Renaissance,* Paris, Petite Bibliothèque Payot, 1972.

Jean-Yves BORIAUD, *La littérature française du XVIème siècle,* Paris, Cursus, Armand Colin, 1995.

Luciana BORSETTO, «Narciso ed Eco. Figura et scrittura nella lirica femminile del Cinquecento : esemplificatiozi ed appunti » in *Nel Cerchio della Luna. Figure di donna in alcuni testi del XVI secolo, a cura di Zancan,* Venise, Marsilio, 1983.

Jacqueline BOUCHER, *Lyon et la vie lyonnaise au XVIème siècle,* Lyon, Editions lyonnaises d'Art et d'Histoire, LUGD, 1992.

Jacqueline BOUCHER, *Présence italienne à Lyon à la Renaissance,* Lyon, Editions lyonnaises d'Art et d'Histoire, LUGD, 1992.

Vittore BRANCA, *Boccacio medievale,* Florence-New-York, 1976.

Ferdinand BRUNOT, *Histoire de la langue française,* Paris, Armand Colin, 1927 (tome II).

Peter BURKE, *La Renaissance Européenne,* Paris, Le Seuil, 2000.

Jacob BURCKHARDT, *Civilisation de la Renaissance en Italie, tome 1*, Paris, Le Livre de Poche, Biblio-Essais, 1958.

Michel BUTOR, *Essai sur les « Essais »,* Paris, Gallimard, 1968.

Alfred CARTIER, *Bibliographie des éditions De Tournes, imprimeurs lyonnais, revue par Marius Audin et Eugène Vial,* édition des Bibliothèques Nationales de France (1937-1938), réimpression Genève, Slatkine, 1970.

Nina CATACH, *L'Orthographe française à l'époque de la Renaissance,* Genève, Droz, 1968.

Terence CAVE, *The Cornucopian Text : problems of writing in the French Renaissance,* Oxford, Clarendon Press, 1979.

Jean CÉARD, Marie-Madeleine FONTAINE, Jean-Claude MARGOLIN, *Le Corps à la Renaissance*, actes du XXXème colloque de Tours, 1987.

Jean CÉARD, « Liste de femmes savantes au XVIème siècle » in *Femmes savantes, savoirs des femmes,* Colette NATIVEL, Genève, Droz, 1999, pp.85 à 94.

Henri CHAMARD, *Les Origines de la poésie française de la Renaissance,* Paris, De Bocard, 1920.

Henri CHAMARD, *Histoire de la Pléiade,* Paris, Didier, 1961.

Alexandre CIORANESCU, *L'Arioste en France des origines à la fin du XVIIIème siècle,* Paris, Les Presses Modernes, 1939.

en vertu de la loi du droit d'auteur.

Antoine COMPAGNON, *La Seconde main ou le travail de la citation,* Paris, Le Seuil, 1979.

Robert COTTRELL, *La Grammaire du silence : une lecture de la poésie de Marguerite de Navarre,* Paris, Champion, 1995.

Nathalie DAUVOIS, *Le Sujet lyrique à la Renaissance,* Paris, Presses Universitaires de France, 2000.

Gérard DEFAUX, *Marot, Rabelais, Montaigne : l'écriture comme présence,* Paris-Genève, Champion-Slatkine, 1987.

Gérard DEFAUX, *Le Poète en son jardin : étude sur « L'Adolescence Clémentine »,* Paris, Champion, 1996.

J. DELUMEAU, *La Mort des pays de cocagne. Comportements collectifs de la Renaissance à l'âge classique,* Paris, Presses Universitaires de France, 1976.

Claude-Gilbert DUBOIS, *L'Imaginaire de la Renaissance.* Paris, Presses Universitaires de France, 1985.

Claude-Gilbert DUBOIS, *Mots et Règles, jeux et délires : études sur l'imaginaire verbal au XVIème siècle,* Caen, Paradigme, 1992.

J. DUPAQUIER, *Histoire de la population française, tome 1. Des origines à la Renaissance,* Paris, Presses Universitaires de France, 1988.

A. FARINELLI, *Dante e la Francia,* Genève, Slatkine, 1971 (première édition Milan, 1908).

Margaret W. FERGUSON, Maureen QUILLIGAN et Nancy J. VICKERS, *Rewriting the Renaissance : the discourses of sexual difference in early modern Europe,* University of Chicago Press, 1986.

A.J. FESTUGIÈRE, *La P hilosophie de l'Amour de Marsile Ficin et son influence sur la poésie du XVIème siècle,* Paris, Vrin, 1980.

Léon FEUGÈRE, *Les Femmes Poëtes au XVIème siècle,* Paris, Didier, 1860.

Marie Madeleine FONTAINE, « L'Ordinaire de la folie » in *La Folie et le corps,* Paris, Presses de l'E.N.S, 1985.

Marie Madeleine FONTAINE, *Libertés et savoirs du corps à la Renaissance,* Caen, Paradigme, 1993.

André GENDRE, « Vade-mecum sur le pétrarquisme français »in *Versants, n°7,* 1985.

Alex L. GORDON, *Ronsard et la rhétorique,* Genève, Droz, 1970.

Anthony GRAFTON et Lisa JARDINE, *From Humanism to the Humanities*, Londres, 1986.

Pierre GRIMAL, *Dictionnaire de la Mythologie grecque et romaine,* Paris, Presses Universitaires de France, 1969.

Mireille HUCHON, *Le Français de la Renaissance,* Paris, Presses Universitaires de France, 1988.

Max JASINSKI, *Histoire du sonnet en France,* Douai, Brugère, Dalsheimer et Cie, 1903.

Ann Rosalind JONES, *A New History of french literature : petrarchism with a difference,* Cambridge, Harvard University Press, 1989.

Copyright ALONSO Béatrice et Université Lumière - Lyon 2 - 2005.Ce document est protégé

Ann Rosalind JONES, *The Currency of Eros : women's love lyric in Europe, 1540-1620,* Bloomington, Indiana University Press, 1990.

Marie-Thérèse JONES-DAVIES, *Le Dialogue au temps de la Renaissance,* Paris, 1984.

Constance JORDAN, *Renaissance Feminism,* New-York, Ithaca, 1990.

Françoise JOUKOVSKY, *La Gloire dans la Poésie française et néo-latine du XVIème siècle,* Genève, Droz, 1969.

Françoise JOUKOVSKY, *Orphée et ses disciples dans la poésie française et néo-latine du XVIème siècle,* Genève, Droz, 1970.

William KEMP, « Textes composés ou traduits par des femmes et imprimés en France avant 1550 : bibliographie des imprimés féminins (1488-1549) » in *Littératures 18, L'Ecriture des femmes à la Renaissance française,* Dep. de Langue et Littérature française, Université Mc Gill, 1998.

William J. KENNEDY, *Petrarchan textuality : commentaries and gender revisions. Discourses of authority in Medieval and Renaissance literature,* University Press of New Hanover, England for Dartmouth College, 1989.

Margaret L. KING, *Women of the Renaissance,* The University of Chicago Press, 1991.

A. KLEINCLAUSZ, *Histoire de Lyon,* Lyon, Pierre Masson, 1939.

Madeleine LAZARD, *Les Avenues de Fémynies. Les femmes et la Renaissance,* Paris, Fayard, 2001.

François LECERCLE, « La fabrique du texte : les commentaires du *Canzoniere* de Pétrarque à la Renaissance » in *Le textes et ses représentations*, Paris, Presses de l'E.N.S, 1987.

Marie-Dominique LEGRAND, *Lire l'Humanisme*, Paris,Dunod, 1992.

Ian MACLEAN, *The Renaissance notion of Woman,* Cambridge University Press, 1980.

Raymond MARCEL, *L'influence de Ronsard sur la poésie française, 1550-1585,* Paris, Champion, 1927.

Raymond MARCEL, *Baroque et renaissance poétique,* Paris, Corti, 1985.

Gisèle MATHIEU-CASTELLANI, *Eros Baroque,* Paris, Nizet, 1987.

Sara F. MATTHEWS GRIECO, *Ange ou diablesse, la représentation de la femme au XVIème siècle,* Paris, Flammarion, 1991.

C. MOREL, *Les Plus Anciennes traductions françaises de la Divine Comédie,* Paris, H.Welter, 1897.

Robert MUCHEMBLED, *L'Invention de l'homme moderne*, (chapitre 1 : bête, sale et méchant...). Paris, Fayard, 1988.

Robert MUCHEMBLED, *Magie et Sorcellerie en Europe,* Paris, Armand Colin, 1994.

Jean-Luc NARDONE, *Pétrarque et le Pétrarquisme,* Paris, Que Sais-Je ? Presses Universitaires de France, 1998.

Jean d'ORMESSON, *Une Autre histoire de la littérature française, le Moyen-Age et le XVIème siècle,* Paris, Librio, 2000.

G. A. PÉROUSE, « La Renaissance et la beauté masculine » in *Le corps à la Renaissance, actes du XXXème colloque de Tours*, 1987, sous la direction de Jean

 Copyright ALONSO Béatrice et Université Lumière - Lyon 2 - 2005.Ce document est protégé

CÉARD, Marie-Madeleine FONTAINE et Jean-Claude MARGOLIN, Paris, Aux Amateurs de livres, 1990.

L'Abbé PERNETTI, *Recherches pour servir à l'histoire de Lyon ou les lyonnois dignes de mémoire,* Lyon, Duplain, 1757.

Marius PIERI, *Le Pétrarquisme au XVIème siècle,* Marseille, Editions Laffitte, 1896.

Maureen QUILLIGAN, *The Allegory of Female Authority : Christine de Pizan's « Cité des Dames »,* Ithaca, Cornell University Press, 1991.

François RIGOLOT, *Les Langages de Rabelais,* Genève, Droz, 1972.

François RIGOLOT, *Poétique et onomastique,* Genève, Droz, 1977.

François RIGOLOT, *Le Texte de la Renaissance,* Genève, Droz, 1982.

François RIGOLOT, *Les Métamorphoses de Montaigne,* Paris, Presses Universitaires de France, 1988.

François RIGOLOT et Kirk READ, « Discours liminaire et identité littéraire : remarques sur la préface féminine au XVIème siècle » in *Versants, 15,* 1989.

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

Mary Beth ROSE, *Women in the Middle Ages and the Renaissance : literary and historical perspectives,* Syracuse University Press, 1986.

Antoinette ROUBICHOU, *Maurice Scève et l'école lyonnaise,* Paris, Bordas, 1973.

François ROUGET, *L'Apothéose d'Orphée. L'Esthétique de l'ode en France au XVIème siècle, de Sébillet à Scaliger (1548-1561),* Genève, Droz, 1994.

SAINTE-BEUVE, *Tableau Historique et critique de la poésie française et du théâtre français au XVIème siècle,* Paris, Sautelet, 1828.

V.L. SAULNIER, *Le Prince de la Renaissance lyonnaise, Maurice Scève,* Paris, Klincksieck, 1948.

V.L. SAULNIER, *Les Elégies de Clément Marot,* Paris, Sedes, 1968.

A.M. SCHMIDT, « Poètes lyonnais du XVIème siècle » in *Etudes sur le XVIème siècle,* Paris, Albin Michel, 1967.

Jean SEZNEC, *La Survivance des dieux antiques : essai sur le rôle de la tradition mythologique dans l'humanisme et dans l'art de la Renaissance ;* réédition Paris, Flammarion, 1993.

Le Sonnet à la Renaissance, Paris, Aux amateurs de Livres, 1988.

C.D. STANTON, *The Defiant Muse : French Feminist Poems from the Middle Ages to the Present,* New York, The Feminist Press, 1986.

Giovanni TRACCONAGLIA, *Femminismo e platonismo in un libro raro del 1503 : « La Nef des Dames » di Symphorien Champier,* Lodi, Dell'Avo, 1922.

Jean TRICOU, *Armorial et répertoire lyonnais,* Paris, Saffroy, 1965-1976.

Hugues VAGANAY, *Le Sonnet en Italie et en France au XVIème siècle : essai de bibliographie comparée,* Genève, Slatkine, 1996.

Hélène VÉDRINE, *Philosophie et magie à la Renaissance,* Paris, Le Livre de Poche, 1996.

Joseph VIANEY, *Le pétrarquisme en France au XVIème siècle,* Genève, Slatkine

en vertu de la loi du droit d'auteur.

Reprints, 1969.

E.VIENNOT et D.HAASE-DUBOSC (dir.), *Femmes et pouvoirs sous l'ancien régime,* Paris, Rivages, 1991, pp.101 à 119.

Retha M. WARNICK, "Women and Humanism in the Renaissance" in *Renaissance Humanism,* Philadelphie, t.II, 1988.

Foster WATSON, *Vives and the Renascence Education of Women,* New York, Longmans, Green and Co., 1912.

Henri WEBER, *La création poétique au XVIème siècle en France, de Maurice Scève à Agrippa d'Aubigné,* Paris, Nizet, 1955.

Bernard WEINBERG, *Critical Prefaces of the french Renaissance,* Northwestern University Press, 1950 ; réimpression, New-York, AMS Press, 1970.

Ernest Hatch WILKINS, *The invention of the sonnet and others studies in italian literature,* Rome, Edizioni di storia e letteratura, 1959.

Katharina M. WILSON, *Women Writers of the Renaissance and Reformation,* Athens,University of Georgia Press, 1987.

Colette WINN, « La femme écrivain au XVIème siècle, écriture et transgression » in *Poétique 84*, novembre 1990.

Ilana ZINGUER, *Misères et Grandeur de la Femme au XVIème siècle,* Genève, Slatkine, 1982.

Natalie ZEMON DAVIS, *Cultures du peuple,* Paris, Aubier Montaigne, 1979.

Critique générale :

Mikhaël BAKHTINE, *Esthétique et Théorie du roman*, Paris, Gallimard, Bibliothèque des Idées, 2001.

Roland BARTHES, *Mythologies,* Paris, Point Essais, 1970.

Roland BARTHES, *Le Degré zéro de l'écriture,* Paris, Point Essais, 1972.

Roland BARTHES, *Le Plaisir du texte,* Paris, Le Seuil, 1973.

Roland BARTHES, *Fragments d'un Discours amoureux*, Paris, Le Seuil, 1977.

Roland BARTHES, *Leçon,* Paris, Le Seuil, 1978.

Emile BENVENISTE, *Problèmes de Linguistique générale,* Paris, Gallimard, 1966.

Roger CAILLOIS, *Le mythe et l'homme,* Paris, Folio Essais, 1994.

Jacques DERRIDA, *La Dissémination,* Paris, LeSeuil, 1972.

Dictionnaire des citations, édition Pierre OSTER, Paris, Les Usuels du Robert, 1994.

Mircea ELIADE, *Aspects du Mythe,* Paris, Idées Gallimard, 1983.

G J. L. FLANDRIN, *Un Temps pour embrasser,* Paris, Le Seuil, 1983..

Michel FOUCAULT, *Les Mots et les Choses, une archéologie des Sciences Humaines,*

en vertu de la loi du droit d'auteur.

Paris, Gallimard, 1966.

Michel FOUCAULT, *Histoire de la Folie à l'âge classique*, Paris, Gallimard, 1976.

Gérard GENETTE, *Palimpsestes. La Littérature au second degré,* Paris, Le Seuil, 1982.

Philippe LEJEUNE, *Le Pacte Autobiographique,* Paris, Le Seuil, 1975-1996.

Philippe LEJEUNE, « Le Désir Biographique » in *Cahiers de Sémiotique textuelle*, Université Paris X, 1989.

Philippe LEJEUNE, *Le Moi des Demoiselles,* Paris, Le Seuil, 1993.

Philippe LEJEUNE, *L' Autobiographie en France (Deuxième édition),* Paris, A. Colin, 1998.

Philippe LEJEUNE,*Les Brouillons de Soi,* Paris, Le Seuil, 1998.

J. LE GOFF, CH. KLAPISCH-ZUBER et J. Cl. SCHMITT, *Dictionnaire raisonné de l'occident médiéval,* Paris, Fayard, 1999.

G. A. PÉROUSE, K. KUPISZ et J.Y DEBREUILLE, *Le Portrait Littéraire,* Presses Universitaires de Lyon, 1998.

M. PROUST, *Contre Sainte-Beuve*, Paris, Folio-Essai, 1954.

SAINTE-BEUVE, *Pour la critique,* Paris, Folio-Essai, Gallimard, 1992.

Armand STRUBEL, *Le Roman de la Rose,* Paris, Presses Universitaires de France, 1984.

Tzetan TODOROV, *Introduction à la Littérature fantastique,* Paris, Le Seuil , 1970.

Michel ZINK, *La Subjectivité littéraire,* Paris, Presses Universitaires de France, 1985.

Michel ZINK, *Introduction à la Littérature française du Moyen-Age,* Paris, Le Livre de Poche, 1990.

Paul ZUMTHOR, *Introduction à la Poésie orale,* Paris, Le Seuil, 1983.

Paul ZUMTHOR, *La Lettre et la Voix,* Paris, Le Seuil, 1987.

Paul ZUMTHOR, *La Mesure du monde,* Paris, Le Seuil, 1993.

Sexe et genre :

Elizabeth ABEL, *Writing and sexual difference,* The University of Chicago Press, 1982.

Sylviane AGACINSKI, *Politique des Sexes*, Paris, Le Seuil, 1998.

ARRIVÉ – GADET – GALMICHE, *La Grammaire d'Aujourd'hui,* Paris, Flammarion, 1990.

M. ALBISTUR et D. ARMOGATHE, *Histoire du Féminisme français, du Moyen-Age à nos jours,* Editions Des Femmes, Paris, 1977.

Camille AUBAUD, *Lire les Femmes de lettres*, Paris, Dunod, 1993.

Gaston BACHELARD, *Poétique de la Rêverie,* Paris, Presses Universitaires de France, « Quadrige », 1993.

Copyright ALONSO Béatrice et Université Lumière - Lyon 2 - 2005.Ce document est protégé

E. BADINTER, *XY, de l'identité masculine,* Paris, Odile Jacob, 1992.

R. BAILLET, « Le Corps féminin dans la littérature italienne de la Renaissance »in *Le Corps de la femme*, *actes de colloques*, Lyon, Faculté des Lettres et Civilisations, 1990.

Christine BARD, *Les Garçonnes, Modes et fantasmes des années folles,* Paris, Flammarion, 1998.

Yves BATTISTINI, *Sappho,* Paris, Hachette, 1995.

Simone de BEAUVOIR, *Le Deuxième Sexe,* Gallimard, Folio Essais, 1949.

Guy BECHTEL, *Les Quatre Femmes de Dieu,* Paris, Plon, 2000.

Evelyne BERRIOT-SALVADORE, *Les Femmes dans la société française de la Renaissance,* Genève, Droz, 1990.

Evelyne BERRIOT-SALVADORE, *Un Corps, un Destin : la femme dans la médecine de la Renaissance,* Paris, Champion, 1993.

Marie-Joseph BERTINI, *Femmes. Le Pouvoir impossible,* Paris, Pauvert-Fayard, Janvier 2002.

Bisexualité et différences des sexes, sous la direction de J. B. PONTALIS, Paris, Folio-Essais, 1973.

K. E. BORRESEN, *Subordination et équivalence. Nature et rôle de la femme dans Saint-Augustin et Thomas d'Aquin,* Paris, Mame, 1968.

A. BOUREAU, *Le Droit de Cuissage*, Paris, Albin Michel, 1995.

P. BOURDIEU, *La Domination masculine,* Paris, Le Seuil, 1998.

Jan BREMMER, *From Sappho to de Sade : Moments in the history of sexuality.* Londres, Routledge, 1989.

Luc BRISSON, *Le Sexe Incertain,* Paris, Les Belles Lettres, 1997.

P. BRULÉ, *La Fille d'Athènes,* Paris, Les Belles Lettres, 1987.

P. BRULÉ, « Les Grecs étaient-ils misogynes ? » in *Histoire, n°231*.

Martine BULARD, « Différence sexuelle ou hiérarchie sociale ? » in *Le Monde Diplomatique*, octobre 2001.

CHEVRIER, *Le Sexe des Rimes,* Paris, Les Belles Lettres, 1997.

C. CHILAND, *Le Transsexualisme,* Que Sais-je ? Paris, Presses Universitaires de France, 2003.

F. CHIRPAZ, « Le Corps » in *Philosophia 13*, Paris, Klincksieck, 1996.

H. CIXOUS, *Dedans,* Paris, Grasset, 1969.

H. CIXOUS et C. CLÉMENT, *La Jeune Née,* Paris, 10/18, 1975.

H. CIXOUS, « Le Rire de la Méduse » in *L'Arc 61*, Paris, 1975.

H. CIXOUS, M. GAGNON et A. LECLERC, *La Venue à l'écriture,* Paris, 10/18, 1977.

H. CIXOUS, *Entre l'Ecriture,* Paris, Editions des Femmes, 1986.

F. COLLIN, « Polyglo(u)ssons » in *Les Cahiers du GRIF, n°12,* Paris, 1976.

F. COLLIN, *Le Différend des Sexes,* Paris, Editions Pleins Feux, 1999.

 Copyright ALONSO Béatrice et Université Lumière - Lyon 2 - 2005.Ce document est protégé

F. COLLIN, E. PISIER et E. VARIKAS, *Les Femmes, de Platon à Derrida, anthologie critique,* Paris, Plon, 2000.

Joan DEJEAN, *Sappho : les Fictions du désir, 1546-1937,* Paris, Hachette, 1994.

Christine DELPHY, *L'Ennemi Principal,* Paris, Editions Syllepse, *Nouvelles Questions Féministes.*

J. DELUMEAU, « L'Education, la femme et l'humanisme »in *La Civilisation de la Renaissance,* Paris, Arthaud, 1967.

Marcel DETIENNE, *L'Ecriture d'Orphée,* Paris, Gallimard, 1989.

Béatrice DIDIER, *L'Ecriture-Femme,* Paris, Presses Universitaires de France, 1981.

Le Droit de la Femme dans l'Antiquité, son devoir au Moyen-Age (Jehan PELIS, L. de BACKER, Christine de PIZAN), Paris, Claudin, 1880.

Georges DUBY et Michelle PERROT, *Images de Femmes,* Paris, Plon, 1992.

Georges DUBY, *Féodalité,* Paris, Quarto Gallimard, 1996.

Georges DUBY et Michelle PERROT, *Histoire des Femmes en Occident de l'Antiquité à nos jours (5 tomes)*, Paris, Editions Perrin, 2002.

Gilbert DURAND, *Les Structures Anthropologiques de l'imaginaire,* Paris, Bordas, 1969.

ETIEMBLE, *L'Erotisme et l'Amour,* Paris, Le Livre de Poche, Biblio Essais, 1987.

Arlette FARGE, *Les Femmes ne sont pas des hommes comme les autres,* Paris, Odile Jacob, 1992.

P. FAURE, « Les Amazones ont-elles vraiment existé ? » in *Histoire, n°139.*

A. FAUSTO-STERLING, *Sexing the Body gender politics and the construction of sexuality,* Basic Books, 2000.

« Les Femmes : 5000 ans pour l'égalité »in *Histoire (spécial)*, juillet-août 2000.

Les Femmes et la politique : du droit de vote à la parité, Recueil d'articles parus dans *Le Monde*, sélectionnés et présentés par Clarisse FABRE, Paris, Librio-Le Monde, 2001.

A. FOUQUE, « Il y a deux sexes » in *Lectures de la Différences sexuelle*, Paris, Editions des Femmes, 1994.

Geneviève FRAISSE, *Muses de la Raison,* Paris, Folio, 1995.

Geneviève FRAISSE, *La Différence des sexes,* Paris, Presses Universitaires de France, 1996.

Geneviève FRAISSE, *Les Femmes et leur Histoire,* Paris, Gallimard, Folio, 1998.

S. FREUD, *Etudes sur l'hystérie*, Presses Universitaires de France, Paris, 1992.

M. FUMAROLI, « La Querelle du neutre » in *Le Monde,* 31 juillet 1998.

Eric GANS, « Naissance du Moi lyrique : du féminin au masculin » in *Poétique 46*, 1981.

Delphine GARDEY et Ilana LOWY, *L'Invention du Naturel,* Paris, Les sciences du féminin et du masculin, Archives Contemporaines, 2000.

Judith Kegan GARDINER, « On female identity and writing by women » in *Critical Inquiry 8.2,* hiver 1981.

en vertu de la loi du droit d'auteur.

J. GAUDERET, *Le Mariage en Occident,* Paris, Le Cerf, 1987.

X. GAUTHIER, *Entretiens avec Marguerite Duras*, Paris, Ed. de Minuit, 1977.

« Le Genre masculin n'est pas neutre » in *Travail, Genre et Société*, mars 2000.

J. GOODY, *L'Evolution de la famille et du mariage en Europe,* Paris, Armand Colin, 1985.

D. GOURÉVITCH, *Le Mal d'être Femme. La femme et la médecine dans la Rome Antique,* Paris, Les Belles Lettres, 1984.

David GRADDOL et Joan SWANN, *Gender Voices,* Oxford, Blackwell, 1991.

GRODDECK, *La Maladie, l'Art et le symbole,* Paris, Gallimard, 1969.

C. GUILLAUMIN, *Sexe, Race et pratique du pouvoir : l'idée de nature,* Paris, Côté-femmes, 1992.

Donna HARAWAY, *Primate visions, gender, race and nature in the world of modern science,* Routledge, 1989.

F. HÉRITIER, *Masculin, Féminin. La Pensée de la différence,* Paris, Odile Jacob, 1996.

Histoire de la Médecine et du livre médical, Paris, Pygmalion-perrin, 1978.

E. HOBSBAWN, « Sexe, Symbole et politique » in *Actes de Recherche en Sciences Sociales n°23*, 1978.

Margaret HOMANS, *Women Writers and poetic identity,* Princeton University Press, 1980.

Luce IRIGARAY, *Speculum, de l'autre femme,* Paris, Editions de Minuit, 1974.

Luce IRIGARAY, *Parler n'est jamais neutre,* Paris, Editions de Minuit, 1985.

Mary JACOBUS, *Women Writing and writing about women,* New York, Barnes and Nobles, 1979.

Ann Rosalind JONES, *Writing the Body : toward and understanding of "l'écriture féminine". The New Feminist Criticism : essay on women, literature, and theory,* New York, Pantheon Books, 1985.

F. JOUKOVSKY, *Image de la femme au XVIème siècle,* Paris, Table ronde, 1995.

D. KAMURA, *Cerveau d'homme, cerveau de femme ?* Paris, Odile Jacob, 2001.

M. KLEIN, *Essais de Psychanalyse,* Paris, Payot, 1974.

Julia KRISTEVA, « La Femme, ce n'est jamais ça » in *Tel Quel 59,* 1974.

Julia KRISTEVA, *La Révolution du Langage Poétique,* Paris, Le Seuil, 1974.

Julia KRISTEVA, *Polylogue,* Paris, Le Seuil, 1977.

Julia KRISTEVA, *Le Génie Féminin (Hannah Arendt,* tome 1*),* Paris, Fayard, 1999.

Julia KRISTEVA, *Le Génie Féminin (Mélanie Klein,* tome 2*)*, Paris, Fayard, 2000.

Julia KRISTEVA, *Le Génie Féminin (Colette,* tome 3*)*, Paris, Fayard, 2002.

Jacques LACAN, *Ecrits I,* Paris, Le Seuil, 1966.

N. LANEYRIE-DAGEN, *L'Invention du corps. La Représentation de l'homme, du Moyen-Age à la fin du XIXème siècle,* Paris, Flammarion, 1997.

Jean LARNAC, *Histoire de la Littérature féminine en France*, Paris, Editions Simon Kra,

en vertu de la loi du droit d'auteur.

1929.

Madeleine LAZARD, *Images Littéraires de la femme à la Renaissance,* Paris, Presses universitaires de France, 1985.

Michèle LE DOEUFF, *Le Sexe du Savoir,* Paris, Alto-Aubier, 1998.

Bernard LEDWIGE, *Sappho,* Paris, Mercure de France, 1987.

N. LORAUX, *Les Enfants d'Athéna,* Paris, Le Seuil, Points-Essais, 1990.

M. MARINI, *Territoires du Féminin, avec Marguerite Duras,* Paris, Editions de Minuit, 1977.

N.C. MATHIEU, *L'Anatomie Politique, catégorisations et idéologies du sexe,* Paris, Côté-Femmes, 1991.

Sara MATTHEWS-GRIECO, *Ange ou Diablesse : la représentation de la femme au XVIème siècle,* Paris, Flammarion, 1991.

J.M. MAULPOIX, *La Voix d'Orphée,* Paris, Corti, 1989.

M. MERCIER, *Le Roman Féminin,* Paris, Presses Universitaires de France, 1981.

N. MICHEL et M. de ROUGEMONT, *Le Rameau Subtil : Prosatrices françaises entre 1364 et 1954,* Paris, Hatier, 1993.

Nancy K. MILLER, *The Poetics of gender,* New York, Colombia University Press, 1986.

J. MITCHELL, *Psychanalyse et Politique,* Paris, Editions des Femmes, 1975.

Toril MOI, *Sexual/textual politics : Feminist literary theory,* Londres, Routledge, 1988.

Edith MORA, *Sappho, Histoire d'un poète,* Paris, Flammarion, 1966.

Cl. MOSSÉ, *La Femme dans la Grèce antique,* Bruxelles, Complexe, 1991.

Francine MUEL-DREYFUS, *Vichy et l'éternel féminin,* Paris, Le Seuil, 1996.

Nature, Langue, Discours, Cahiers Masculin-Féminin, sous la direction de Merete STISTRUP JENSEN, Presses Universitaires de Lyon, 2001.

Mona OZOUF, *Les Mots des femmes,* Paris, Fayard, 2000.

Michelle PERROT, *Femmes Publiques,* Paris, Textuel, 1997.

Michelle PERROT, *Les Femmes ou les silences de l'histoire,* Paris, Flammarion, 1998.

E. PEYRE et J. WIELS, « Dela "nature des femmes" et de son incompatibilité avec l'exercice du pouvoir : le poids des discours scientifiques depuis le XVIIIème siècle » in *La démocratie à la Française ou les femmes indésirables.* Publications Université Paris VII, 1996.

M.F. PIÉJUS, « La Première anthologie de poèmes féminins : l'écriture filtrée et orientée » in *Le Pouvoir et la plume,* Paris, C.I.R.R.I., 1982.

M.F. PIÉJUS, « La création au féminin dans le discours de quelques poétesses du XVIème siècle » in *Dire la Création, la culture italienne entre poétique et poïétique,* Diffusion Presses Universitaires de Lille, Budor éditeur, 1994.

Christine PLANTÉ, « Le silence des femmes ou les enjeux d'une métaphore » in *Cahiers du CEDREF, n°1,* Université de Paris VII, 1989.

Christine PLANTÉ (sous la direction de), *L'Epistolaire, un genre féminin ?* Paris, Champion, 1998.

Copyright ALONSO Béatrice et Université Lumière - Lyon 2 - 2005.Ce document est protégé

Pascal QUIGNARD, *Le Sexe et l'Effroi,* Paris, Folio, 1994.

Suzanne ROMAINE, *Communication Gender,* Erlbaum, Mahwah, 1999.

ROUSSELLE, *Porneia – de la Maîtrise du corps à la privation sensorielle (Ier-IVème siècle de l'ère chrétienne),* Paris, Presses Universitaires de France, 1983.

Adrienne SAHUQUÉ, *Les Dogmes Sexuels*, Paris, Ed. Félix Atlan, 1932.

SAINTE-BEUVE, *Portraits de femmes,* édition de Gérald Antoine, Paris, Folio-Classiques, Gallimard, 1998.

SCHOPENHAUER, *Essai sur les femmes,* Arles, Babel, Actes Sud, 2002.

Charles SEGAL, *Orpheus. The myth of the poet,* The Johns Hopkins University Press, 1989.

« Sexes, comment devient-on homme et femme »in *Hors-Série, n°6, La Recherche,* novembre, décembre et janvier 2001/2002.

Béatrice SLAMA, « De la Littérature féminine à l'écrire-femme » in *Littérature, n°44,* 1981.

Pascal SINGY (sous la direction de), *Les femmes et la langue. L'insécurité linguistique en question,* Paris-Lausanne, Delachaux et Niestlé, 1998.

G. SISSA, *Le Corps virginal,* Paris, Vrin, 1987.

Edith SLEMBECK, « L'Eloquence réduite au silence : comment les femmes sont évacuées de la communication » in *Féminin-Masculin,* Université de Lausanne, 1990.

Sylvie STEINBERG, *La Confusion des sexes, le travestissement de la Renaissance à la Révolution,* Paris, Fayard, 2001.

Florence TAMAGNE, *Histoire de l'Homosexualité en Europe,* Paris, Le Seuil, 2000.

Irène THÉRY, *Le Démariage,* Paris, Odile Jacob, 1993.

Carol A. VALENTINE et Nancy HOAR, *Women and communicative power*, Annandale, 1988.

P. VEYNE, *Les Mystères du gynécée,* Paris, Gallimard, 1998.

G. VIGARELLO, *Histoire du viol, du XVIème au XXème siècle,* Paris, Le Seuil, 1998.

Docteur VIREY, *De la femme, sous ses rapports physiologique, moral et littéraire,* Paris, 1923.

M. WARNER, *Seule entre toutes les femmes. Mythe et culte de la Vierge Marie,* Paris, Rivages, 1989.

Marina YAGUELLO, *Le Sexe des mots*, Paris, Belfond, 1989.

Marina YAGUELLO, *Les Mots et les femmes,* Paris, Payot, 1992.

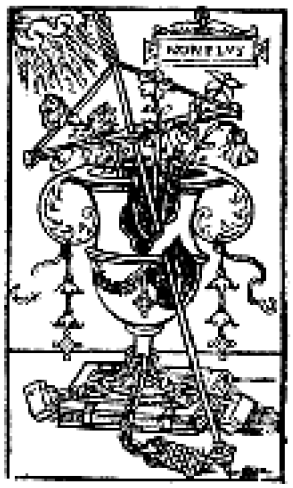
 Copyright ALONSO Béatrice et Université Lumière - Lyon 2 - 2005.Ce document est protégé

Annexes

en vertu de la loi du droit d'auteur.

Z. 1918 pièce

LA MOVCHE DE LVCIAN.
Et,
La maniere de Parler/& se Taire.



La Mouſche, eſt tranſlatee de Grec et Latin en Langaige François.

La maniere de parler/ & ſe taire, eſt tranſlatee ſeullement de Latin en François.

Le tout par Maiſtre Geofroy Tory de Bourges, Imprimeur du Roy, Et libraire iuré en L'vniuerſité de Paris.

On les vend A Paris deuant L'eſgliſe de la Magdeleine A L'enſeigne du Pot Caſſé,

en vertu de la loi du droit d'auteur.

SENSVIVENT

LES RVISSEAVX DE FONTAINE:

Oeuure contenant Epitres, Elegies, Chants diuers, Epigrammes, Odes, & Estrenes pour cette presente annee 1555.

Par Charles Fontaine, Patisien.

Plus y a vn traité du passetemps des amis, auec vn translat d'vn liure d'Ouide, & de 28. Enigmes de Symposius, traduits par ledict Fontaine.

A LYON,
PAR THIBAVLD PAYAN.
1555.
Auec priuilege du Roy.

Extraict du priuilege.

PAr priuilege du Roy il est permis à maistre Charles Fontaine, imprimer, ou faire imprimer, & mettre en vente les traitez qui s'ensuyuent : asauoir les Ruisseaux de fontaine de sa cõposition, le passetemps des amis cõtenant Epitres & Epigrammes dudit Fontaine à ses amis, & de ses amis à luy : & la traduction du premier liure du Remede d'amour d'Ouide, faite par ledit Fontaine : Auec deffenses expresses faites à tous autres imprimeurs & libraires sinon à celuy ou ceux qui auront permission dudit Fontaine, d'imprimer, ou faire imprimer, vendre ny debiter lesdits liures, ny partie ou portion d'iceux, iusques à quatre ans prochains ensuyuans à cõmencer du iour & date que lesdites oeuures seront acheuees d'imprimer, comme plus aplain est contenu es lettres sur ce donnees à Paris, le 16. iour de Ianuier, l'an 1552.

Et signees Coignet,

Par le Roy, à la relation du Conseil, & scelleés en cire iaulne sur le repli.

Copyright ALONSO Béatrice et Université Lumière - Lyon 2 - 2005.Ce document est protégé

EPITRE, PHILOSO-
phant sur la bonne amour:
à vne dame.

I'Ay poursuiuy' tousiours l'amour honneste,
Comme raison par honneur m'admoneste;
Ie n'ay iamais aymé sinon pour bien;
Par cet escrit (dame) l'entendrez bien.
Que si l'amour est chose en moy fatale:
Ce n'est l'amour charnelle, ne brutale,
Ce n'est l'amour de beauté, qui empire,
Et qui tousiours à sa vieillesse tire:
Ce n'est l'amour qui donne passion
Pour les beaux traitz, ou la proportion:
Ce n'est l'amour ou de corps, ou de face:
Ce n'est l'amour qui auec temps s'efface:
Mais c'est l'amour, qui de bonne nature
En vertu croist, & prend sa nourriture,
Et qui mourroit, certes, & cesseroit
Quand la vertu subiette à mort seroit:
Mais la vertu comme elle est immortelle,
Confesser fault que son amour est telle.

Pre

en vertu de la loi du droit d'auteur.

Premierement fault voir que c'est qu'amour:
Comme l'entens le diray sans seiour.
Amour, amye, est vne passion,
Qui de beauté quiert la fruition:
Et beauté est vn rayon cler, & digne,
Vne splendeur de l'essence diuine,
Que Dieu voulut à nostre ame, & à l'ange,
Communiquer, dont luy deuons louange:
En tous ces deux, comme en double miroir,
Dieu faict sa gloire, & lumiere apparoir:
En tous ces deux (di-ie) ce neantmoins
Entendre fault en l'vn plus, l'autre moins.
Car l'esprit d'ange empesché nullement
Du corps mortel, qui donne empeschement,
Se reste esbit en soymesme, & contemple
Dedans son sein, comme en vn diuin temple,
De Dieu l'image, en contemplant, s'y mire;
En s'y mirant, luy adhere, & l'admire.
Telle splendeur de la diuinité,
En cet endroit nous l'appellons beauté:
Et telle ardeur de l'Ange y adherant,
Nous l'appellons amour. O corps mourant,
O pleust à Dieu que nostre ame iamais,

Ne tant

en vertu de la loi du droit d'auteur.

Ne tant, par toy fust empeschee: mais
Peust contempler en soy de Dieu la face,
Et l'embrasser par amour, & par grace
Perfaictement, & qu'en ce peust ensuyure
L'ange diuin, qui est de corps deliure.
Ainsi beauté n'est chose corporelle,
Pareillement n'est chose temporelle.
Mais la beauté, quon dit communement
Beauté de corps, dont le liniament,
La quantité, couleur, proportion
Tire nostre œil en admiration,
Ce n'est sinon qu'ombre declaratiue
De la beauté eternelle, & naïue:
Et ce n'en est qu'vne image, ou peinture,
Pour paruenir (comme dit l'escriture)
Au hault degré des choses inuisibles:
Qui tousiours sont belles, & impassibles:
La grand' beaulté desquelles, & la gloire
Le ciel racompte, & nous la fait notoire,
Comme aussi font la Lune, & le Soulcil,
Et tout cela qu'au ciel voyons à l'oeil,
Si donc ie trouue, ou homme, ou femme belle,
En la beauté que lon dit corporelle,

Cela

16

Cela me plaist, comme vn indice, & signe,
Que là dedans est l'image diuine,
Que veux aymer, pour sa grande beauté,
Perfection, infinie clarté.
Parquoy ne veux m'arrester au dehors,
Ny seulement considerer le corps:
Mais procedant plus oultre, veux conguoistre
Si au dedans l'image qui doit estre
Saine & entiere, & la beauté naiue,
Du tresparfaict, y est point morte, ou viue.
Et si aux faictz, aux dictz, à la pensee,
La viens trouuer là dedans effacee,
Incontinent de là ie me retire:
Et mon amour en vne autre part tire,
Disant ainsi: ce corps est seducteur,
Ce corps est faict, ce corps est vn menteur:
Car de beauté a le signe, & indice,
Mais la dedans la corrompt par son vice.
Ce corps menteur, sans effect, a le signe
De la beauté dont il se rend indigne.
Or ie ne veux la seule ombre poursuyure,
Et Narcissus en ceci ne veux suyure:
Car comme luy en fin trompé serois,

Quand

Copyright ALONSO Béatrice et Université Lumière - Lyon 2 - 2005.Ce document est protégé

Quand trop en vain l'ombre t'embrasserois,
Pour le vray corps de la beauté extreme,
Qui est de Dieu l'image, mais Dieu mesme.
Dame, tu voys comme on doit estimer
La beauté vraye, & poursuiure, & aymer:
Et lon ne doit, au contraire, auoir cure
De beauté fainete en couleur ou figure:
Et que l'amour est chose vertueuse,
Honneste, belle, & non voluptueuse:
Pareillement comment l'amour s'estend
Sur homme ou femme, & nul mal ne pretend.
Car aussi tost sur femme, que pucelle,
En qui de Dieu la clarté estincelle,
Et aussi tost sur homme que sur femme
Mon cueur d'amour vertueuse s'enflamme:
Ie ne m'arreste aux constellations,
A nourriture, & aux complexions.

en vertu de la loi du droit d'auteur.

Y 4551

LA LOVENGE DES FEMMES,

Inuention extraite du Commentaire de Pantagruel, sus l'Androgyne de Platon.

Qui Femmes louer entreprend,
A bien dire n'ha peu d'affaire:
Mais plus ha de peine à se taire,
Qui au blasme d'elles se prend.

M. D. L I.

en vertu de la loi du droit d'auteur.

A HONNESTE ET VERTVEVSE DAME, COELIE DE ROMIEVILLE.

*

LE tresdocte, treseloquent, & tresfacecieux Architecte de rilees Pantagruel, au ne scay quantieme chapitre de son Cõmentaire sus l'Androgyne de Platon, escrit, que la femme est vn sexe tan fragil, tant variable, tant mouable, tant inconstant, tant imperfait, que Nature luy semble s'estre esgaree de ce bon sens, par lequel elle auoit creé, & formé toutes choses, quand elle ha bastie la femme: Et quy ayant pensé cent, & cent fois, ne sceet à quoy s'en resoudre: sinon que forgeant la femme, elle ha en esgard à la tocale delectation de l'homme, & a la perpetuité de l'especee humaine, plus qu'à la perfection de l'indiuiduale muliebrité. Et ce dit l'Abstracteur de Quinte essence sus ce que Platon doute en quel reng il doiue colloquer les femmes, ou des Animaux raisonnables, ou des bestes brutes: pource que encor que ueritablement elles ayent ame, de sa nature, susceptible de raison, donnent tant toutesfois à l'appetit sensuel, & sont tant promptes

a 2 à luy

à luy complaire en toutes choses, que Platon auec raison, doute si elles ont raison. Auquel se semble confermer le plusque dirait Platon, Hebrea, quand il s'escrie en ses Paraboles:

Qui trouuera la forte & sage femme?
Des lointains lieux & derniers, est son prême.

Ainsi, qu'est il plus malaisé à rencontrer, qu'une femme raisonnablement sage, & constamment forte? Telle femme, dit Iuuenal en sa sixieme Satyre,

Est vn oiseau de rarité insigne,
Et moins souuent rencontré qu'un noir Cigne.

Voire tant rare, & esloingné de la congnoissance des hommes, que le Phenix se trouue plus frequent: Lequel les Philosophes naturelz nous dient, encor qu'il soit tousiours vnique & singulier en son espece, se continuer & renouueler de siecles à autres: en sorte qu'en tout tẽps s'en peult trouuer vn: Mais n'est pas ainsi des sages & bonnes femmes, comme tesmoigne l'ancien Liure des Quenoilles, autẽtique par l'autorité des mesmes femmes, qui dit, que iamais n'y eut qu'une bonne femme, encor le Diable l'emporta.

Attendue donques ceste grande, & lourde Eclipse de sagesse, causee par l'interposition de sensualité entre les femmes, & raison, iuste fut la cause, qui meut le Docteur Chrestien à les esloingner

Copyright ALONSO Béatrice et Université Lumière - Lyon 2 - 2005.Ce document est protégé

gner du maniment de l'Eglise: le Philosophe Peripateticien, à les debouter de la diuine philosophie: le Iurisconsulte Phenicien, à leur defendre la police Ciuile: les Barbares Asiens, à les mettre au reng de leurs Serfs, & Esclaues. Car à bien grand' peine eussent esté idoines à conduire & regir choses tant grandes & difficiles, comme sont Religiõ, mœurs, Republique, & famille. Les femmes d'ici, animants tant peu ayans d'ame, de viuacité, & de vertu, que mesmes elles appellees à la preuue, se confesseront estre plus nees à entretenir volupté, & oisiueté, comme Menestriers en feste, que à traicter negoces de haulte & vertueuse importance, comme Roys & Magistrats. Ie laisse à adioindre la raison de leur plus que legere muabilité: laquelle ha esté suffisamment designee par les anciens Rommains, souuerains polisseurs d'institution ciuile, en ce que tant legerement ont permis en maints droits, & frequentement admis en mains endroits, le diuorce, & repudiation de leurs femmes. Induits asseurément par la conscience, de l'inconstance, & volage esprit des femmes: Qui vaincues de soudain courroux, de soupson ialoux, de nouuelles amours, perdront plus d'affection enuers leurs maris en deux iours de mariage, qu'elles n'en auoient acquis en deux ans de muguetage, & fiansailles. Ce que Maistre Alcofribas ha uiuement touché au Chapitre praealegué,

en vertu de la loi du droit d'auteur.

6

legué, quand il ha dit, que le naturel des femmes estoit figuré par la Lune, & en autres choses, & en ceste, Qu'elles se meussent, elles se dissimulent, & contraingnent en la veüe & presence de leurs maris: ceux absents elles prennent leur aduantage, elles se donnent du bon temps: vaguent, trottent, deposent leur hypocrisie, & se declairent. Comme la Lune en coniunction du Soleil, n'apparoist ne au Ciel, ne en terre, mais en son opposition estant du Soleil esloignee, reluist en sa plenitude, & apparoist toute, notamment au temps de nuict, ainsi font toutes femmes: Desquelles i'ay parlé auec toy, Cœlie, en ceste Epistre iusques icy, & parleray sans toy aux Vers subsequents, auec plus grande apparence de guerre iuree contre elles que ie ne leur ay veritablement uoué de malueillance: car ie n'ay iamais esté ne amoureux ne marié, grace à Dieu, pour auoir receu d'aucune quelque mauuais traitement, qui m'ayt induit à les peindre de leurs couleurs. Et moins suis ie suborné par commandement de superieur, ou priere d'autre mon amy: qui n'ay onq prins aduis en cecy d'autre que de moy, & ma fantasie. Il est vray, que courant par le mode, & par ses Liures, pour auoir quelque congnoissance de ce que les deux contiennent, qui peult seruir à l'aduenir, à l'information de mes mœurs, & vie, ay congmu bonne partie de ce qu'ay cy escrit de ce sexe. La

meilleu

en vertu de la loi du droit d'auteur.

meilleure partie ay leüe en bons Autheurs, qui instruits de prudence & experience, n'en peuuent auoir que bien & veritablement parlé : Et certes (à fin que ie confesse veritablement ceste mienne affection à toy, à qui i'en ay decelé de plus fortes) voyant que chacun prenoit vne femme particulierement, ou l'amour d'elles generalement, comme singulier obiect de louenge, me suis enhardi d'essayer (proposant à mon autrement remis esperit cest exercice) si ie pouuois, non exprimer, car à peine seroit possible, au moins à moy, mais rudement esbaucher la malheureuse malice que i'ay congneue en deux femmes specialement, & la fragile inconstance qu'on dit estre generalement en toutes, fors en icelles qui se sont proposees du Berceau, la vertu virile (qui est l'inuincible constance) à suiure comme bien souuerain & principal. Car n'y ha reigle tant ample que ne restraingne quelque exception. Pense donques, & remonstre aux autres femmes, qui en vain voudroient bender l'arc de leur vengeance contre moy incongnu, que ie n'ay rien escrit contre toy, ne contre les autres semblables à toy forlignees par vertu & prudence acquise du droit cours feminin : ains contre celles qui demeurent purement, simplement, & naturellement femmes, Et si d'aduenture tu te rencoutres entre ces Haubereaux de Poëtes, qui se sont donnez corps,

Copyright ALONSO Béatrice et Université Lumière - Lyon 2 - 2005.Ce document est protégé

8

ames,trippes,& boiaux,muſe,muſette,& amuſement au ſeruice des Dames,entreprenans ia de parole, ou de fait, vengeance de ceſt outrage, prie les, ie te ſupplie, doucement, & amiablement, comme c'eſt ta couſtume, qu'ilz ne me facent pas du pis qu'ilz pourront : mais me ſachent gré, aumoins de ce que ie leur auray taillé matiere d'eſcrire, & donné occaſion de ſe faire declairer Folz, de l'une des deux cens cinquante ſortes, nombrees par le Calloier des ISLES Hieres.

*

ADIEV.

Copyright ALONSO Béatrice et Université Lumière - Lyon 2 - 2005.Ce document est protégé

16

*EPISTRE DE MESSIRE André Misogyne, Gentilhomme Florentin, enuoyee au Seigneur Pamphile, Theliarche, qui luy auoit demandé conseil sur le propos de se marier.

Traduite d'Italien en François.

34

EPIGRAMMES TOVCHANT tous les mœurs, conditions, & natures des femmes.

XIII.

Faire finesse, follier,
Faulser foy, flatter, fol lier:
Fienter, friander, fouiller,
Feindre, fascher, filer, fouler,
Farder son corps, son lict deffaire,

C 4 Est

40

Est tout ce que femme scet faire.

en vertu de la loi du droit d'auteur.

XXVII.

En mariage, y ha deux iours plaiſans:
Les autres tous, ſont pleins de faſcherie,
Voire, & tant fort faſcheux, & deſpaiſans
Qu'en y penſant, n'eſt poſsible qu'on rie.
L'vn eſt, le iour premier qu'on ſe marie:
Car le Mary, aux feſtins de ſa noce,
Et aux traits d'amoureuſe negoce
La nuict premiere, ha ſon ſaoul de plaiſir:
Le iour qu'on met ſa femme dens la foſſe
Eſt le ſecond, mais de premier deſir.

XXXIII.

Reſpons Echo, & bien que tu ſois femme
Dis verité. Qui fit mordre la femme?
Qui eſt la choſe, au monde plus infame?
Qui plus engendre à l'homme de diffame?
Qui pluſtot, homme, & maiſon riche affame?
Qui fit Amour grãd Dieu, & grãd blaſpheme?
Qui grippe bien, agraphe corps, griffe ame?
Qui dons, honneurs, plaiſirs, danſe & briſſe ame?

femme.

en vertu de la loi du droit d'auteur.

3

ANTOINE DV MOVLIN AVX DAMES LYONNOISES.

COMME ainsi soit que l'inclination, laquelle naturellement nous avons a noz semblables, nous face esmouvoir selon le bon, ou mauluais accident advenu a coulx de nostre complexion, ie ne doubteray point que la plus part de vous, Dames vertueuses, ne soit assés marrie de soy mesmes du trespas de celle vertueuse, gentile, & toute spirituelle Dame D. Perrette du Guillet, sans d'avantage par ce petit recueil sceu vous remouveller la douleur, qui encor vous saingne au cueur (mesmement a vous, qui de plus priuee frequentation l'avez congneue) pour l'oultrage faict n'aguieres par la Mort a elle & a vous, comme enuyeuse de nostre bien. Mais les instantes, & affectionnées remonstrances de son dolent vary m'ont persuadé, comme luy, a vous vouloir plus tost desplaire pour un peu, vous remouellant vostre particulier regret, que de vouloir generalement priuer toutes celles, qui ne la congneurent onc de face, de ce

a 2 petit

4

petit amas de rymes, lesquelles elle nous laissa pour tesmoingnage de la d'exterité de son divin esprit, & lequel, en le lisant, sera suffisant (s'en suis tout asseuré) de la faire regretter non seulement a ses accointées, mais aussi a toutes personnes de vertu avec une perpetuelle hayne contre la Mort, qui nous à priuez de la consummation, que par ceste heureux commancement la felicité de son celeste cuyde nous promettoit. Car, veu le peu de temps, que les Cieulx l'ont laissée entre nous, il est quasi incroyable comme elle à peu avoir le loysir, ie ne dy seulement de se rendre si parfaictement asseurée en tous instrumentz musiquaulx, soit au Luth, Espinette, & autres, lesquelz de soy requierent une bien longue vie a se y rendre parfaictz, comme elle estoit, & tellement, que la promptitude, qu'elle y avoit, donnoit cause d'esbahissement aux plus experimentez; mais encores a si bien dispencer le reste de ses bonnes heures, quelle l'aye employé a toutes bonnes lettres, par lesquelles elle avoit en premierement entiere & familiere congnoissance des plus louables vulgaires (oultre le sien) comme du Thuscan, & Castillan, tant, que sa plume en pouvoit faire foy: & apres avoit ià bien avant passé les rudimentz de la langue Latine aspirant a la Grecque (si la Lampe de sa vie eust peu veiller

iusques

Copyright ALONSO Béatrice et Université Lumière - Lyon 2 - 2005.Ce document est protégé

iusques au soir de son cage) quand les Cieulx nous en auiantz tel heur la nous rauirent, ô Dames Lyonnoises, pour vous laisser acheuer ce, qu'elle auoit si heureusement commencé: c'est a sçauoir de vous excerciter, comme elle, a la vertu, & reellement, que, si par ce sien petit passetemps elle vous a monstré le chemin a bien, vous la puissiez si glorieusement ensuyure, que la memoire de vous puisse testifier a la posterité de la docilité & vinacité des bons esprittz, qu'en vous avez, ce Climat Lyonnois à tousiours produict en vous seules, voire assés plus copieusement, que guere autre, que lon sache. Qui est la cause, qui m'a meu, entre les autres persuasions, a vous communiquer ce peu de commencement, que son affectionné mary a trouué parmy ses brouillars en assés poure ordre, comme celle, qui n'estimoit sa facture estre encor digne de lumiere iusques a ce, que le temps la luy eust par frequent estude & estendue, & lymée. Et pource en la mesme sorte que luy, & moy auons trouué Epygrammes, Chansons, & autres diuerses matieres de diuers lieux, & plusieurs papiers confusément extraictz, les vous auons icy, quasi comme pour copie, mis en euidence, tant pour satisfaire a ceulx, a qui priuément en maintes bonnes compaignies elle les recitoit a propos, comme la plus part

en vertu de la loi du droit d'auteur.

6

faictz, a leur occasion, que aussi pour ne vouloir perdre soubz silêce d'esternel oubly chose, qui vous peust non seulement recreer, mais faire honneur a vous, Dames Lyonnaises, & vous faire prisser en maintes contrees toutes les fois, que ces petites, & louables ieunesses siennes seront en grande admiration leues de tous. Et quand ce ne seroit, quelles pourront inciter quelcune de vous, ou d'ailleurs, & l'animer aux lettres, pour participer de ce grand & immortel loz, que les Dames d'Italie se sont auiourdhuy acquis, & tellement, que par leurs diuins escriptz elles ternissent le lustre de maintz hommes doctz, & comme en France semblablement tant de honnestes & vertueuses Dames, & Damoiselles s'y adonnent auec vne grande expectation de leur perpetuelle renommée au grand honneur, & louange de tout ce Royaulme: & quand ce ne serait (rediray ie) que pour toutes ces iustes, & louables occasions, ne deurois ie estre iugé ingrat, & outrageux a vous toutes, si, ayant ceci entre mains, ie vous eusse celé ce petit esguillon de vous poulser a plus hault bien en perpetuelle recommandation de vostre renommee? Certainement il n'est celuy (pour depraué ingenieur, qu'il aye) qui ne m'en deust a bonne occasion blasmer, comme larron de l'honneur, & publicque louange de

vostre

en vertu de la loi du droit d'auteur.

7

vostre sexe. Et si d'auanture se trouue quelque bigerre cerueau (comme communement la verin ne va iamais seule sans emie) qui vueille prendre ceci en mauuaise part, pour n'en sçauoir autant faire, n'y en approcher cent lieues pres, ie vous supply croire, que toute personne de bon, & sain entendement sçait tres bien, que, tout ainsi que naturellement chascun de soy iuge les autres, les bons, comme vous, Dames bonnes, & vertueuses, seront tousiours bien leur proufit en tout, & par tout: car il n'est si petite, ne si meschante chose, dont on ne puisse tirer quelque peu de bien, & utilité: qui l'y voudra chercher, & le prendre en bonne intention. Et pource, quand vous errez, desirant l'enuie pour vous desseurauer, & d'estourner de bien faire, souuienne vous, qu'il faulte necessairement: que les Asnes voisent tousiours a leurs chardons, & a Dieu mes Dames, en grace de qui i'ay mieulx aymé desplaire aux malingrez, que, en leur conplaisant, vous faire tort.

De Lyon ce XIIII. d'Aoust, 1545.

Copyright ALONSO Béatrice et Université Lumière - Lyon 2 - 2005.Ce document est protégé

2

L'AMOUR ET JUPITER.

L'AMOUR. Oui, si j'ai commis quelque faute, pardonne-moi, Jupiter : je suis encore un enfant, et n'ai pas l'âge de raison.

JUPITER. Toi, Amour, un enfant! mais tu es plus vieux que Japet. Parce que tu n'as ni barbe, ni cheveux blancs, est-ce une raison pour dire que tu es un enfant? non; tu es un vieillard, et un vieillard malin.

L'AMOUR. Et quel grand mal t'a donc fait ce vieillard, comme tu dis, pour que tu songes à l'enchaîner?

JUPITER. Vois, petit misérable, si ce n'est pas un grand mal que de m'insulter à ce point, qu'il n'y a pas de forme que tu ne m'aies fait prendre, satyre, taureau, or, cygne, aigle. Tu n'as rendu aucune femme amoureuse de moi-même, et je ne sache pas que par toi j'aie su plaire à quelqu'une : il faut, au contraire, que j'use d'enchantements avec elles, et que je me cache : il est vrai qu'elles aiment le taureau, ou le cygne; mais si elles me voyaient, elles mourraient de peur.

L'AMOUR. C'est tout naturel, Jupiter; elles sont mortelles, elles ne peuvent donc pas supporter ta vue.

JUPITER. Comment donc se fait-il qu'Apollon soit aimé de Branchus[1] et d'Hyacinthe?

1 Branchus ou Branchos, fils d'Apollon ou aimé de ce dieu : il obtint de lui

Copyright ALONSO Béatrice et Université Lumière - Lyon 2 - 2005.Ce document est protégé

L'Amour. Oui; mais Daphné l'a fui[1], malgré ses beaux cheveux et son menton imberbe. Si tu veux devenir aimable, n'agite plus cette égide, ne porte plus cette foudre, rends-toi charmant, les cheveux tombant en boucles des deux côtés, et rattachés avec un bandeau; prends une robe de pourpre, mets des chaussures d'or, marche en cadence au son de la flûte et des tambours, et tu verras s'avancer sur tes pas une troupe plus nombreuse que les Ménades de Bacchus.

Jupiter. Fi donc! je ne puis me décider à prendre, pour être aimable, un pareil accoutrement.

L'Amour. Eh bien alors, Jupiter, renonce à aimer : c'est plus facile.

Jupiter. Non pas : je veux aimer, mais jouir plus commodément de mes amours, et ce n'est qu'à cette condition que je te laisse partir.

12

VÉNUS ET L'AMOUR[2].

1. Vénus. Amour, mon fils, vois ce que tu fais : je ne parle pas de ce qui a lieu sur la terre, ni des excès où tu entraînes les hommes soit contre eux-mêmes, soit les uns contre les autres, mais de ce qui se passe dans le ciel : tu nous montres Jupiter sous mille formes, tu lui imposes le changement qu'il te plaît; tu fais descendre la Lune du ciel, tu forces le Soleil à s'arrêter quelquefois chez Clymène[4], où il oublie de donner

1. Adonis. Voy. le *Dictionnaire* de Jacobi.
2. C'est la pose de ce charmant chasseur dans le tableau de Girodet.
3. Cf. Apollonius de Rhodes, *Argonautiques*, III, v. 94 et suivants.
4. Fille de l'Océan et de Thétys; mère de Phaéthon.

en vertu de la loi du droit d'auteur.

l'essor à son char, sans compter les outrages dont tu m'accables, moi, ta mère, avec une audace.... Enfin, scélérat, tu vas jusqu'à inspirer à Rhéa, cette vieille déesse, cette mère de tant de dieux, un tendre amour pour un enfant, une vive passion pour ce jeune garçon de la Phrygie[1]. La voilà tout affolée par toi, attelant ses lions, se faisant suivre des Corybantes[2], aussi fous qu'elle, et parcourant l'Ida tous ensemble du haut en bas : elle, appelant à grands cris son Atys; les Corybantes, se pratiquant des incisions aux coudes, ou courant furieux, les cheveux épars, au travers des montagnes, sonnant de la corne, battant du tambour, frappant des cymbales : ce n'est que bruit et frénésie par tout le mont Ida. Aussi je crains, moi qui ai donné le jour à un monstre comme toi, que Rhéa, dans un accès de fureur, ou plutôt de bon sens, n'ordonne aux Corybantes de sauter sur toi, de te mettre en pièces ou de te livrer aux lions : je tremble de te voir exposé à un pareil danger.

2. L'Amour. Rassure-toi, ma mère; je suis déjà familier avec les lions : souvent je monte sur leur dos, les saisis par la crinière, et les conduis comme une monture : eux, de leur côté, me caressent de leur queue, reçoivent ma main dans leur gueule, la lèchent et me permettent de la retirer. Quant à Rhéa, comment aurait-elle le temps de songer à moi, tout occupée qu'elle est de son Atys? D'ailleurs quel mal fais-je en montrant où est la beauté? Vous-mêmes, déesses, n'aimez-vous pas ce qui est beau? Ne me le reprochez donc pas. Et toi, ma mère, voudrais-tu cesser d'aimer Mars ou d'en être aimée?

Vénus. Que tu es terrible! Comme tu es maître de tout! Cependant songe quelquefois à ce que je t'ai dit.

en vertu de la loi du droit d'auteur.

14

MERCURE ET APOLLON.

1. MERCURE. D'où te vient cet air triste, Apollon?

APOLLON. C'est, Mercure, que je suis bien malheureux en amours!

MERCURE. Juste sujet de tristesse, en effet. Mais quel est le motif de ton malheur? Daphné cause-t-elle encore tes peines?

APOLLON. Non; je regrette le Lacédémonien fils d'Œbalus.

MERCURE. Hyacinthe est donc mort, dis-moi?

APOLLON. Hélas! oui.

MERCURE. Et qui l'a tué, Apollon? Qui peut avoir eu le cœur assez dur pour tuer un aussi joli garçon?

APOLLON. C'est moi qui ai commis ce meurtre.

MERCURE. Etais-tu donc fou?

APOLLON. Non; ce malheur est involontaire.

MERCURE. Comment cela? Je désire entendre le récit de cette aventure.

2. APOLLON. Il apprenait à lancer le disque[1], et je le lançais avec lui, lorsque Zéphyre, le pire des vents, qui depuis longtemps aimait Hyacinthe, mais en était méprisé, outré de ce mépris, profite du moment où, selon l'ordinaire, je jetais le disque en l'air, se met à souffler du mont Taygète et dirige le disque sur la tête du pauvre enfant: le coup fait jaillir le sang en abondance, et l'enfant expire sur-le-champ. Je me suis vengé de Zéphyre en le poursuivant à coups de flèches, tandis qu'il fuyait vers la montagne: j'ai élevé au jeune garçon un tombeau à Amyclées[2], au lieu même où le disque l'a frappé, et de son sang j'ai fait produire à la terre la plus agréable, Mercure, et la plus charmante des fleurs, ornée de lettres qui témoignent mes regrets de cette mort. Ma douleur maintenant te semble-t-elle déraisonnable?

MERCURE. Oui, Apollon; car tu savais bien que l'objet de ta tendresse était mortel; ne te chagrine donc pas de sa mort.

1. Cf. Ovide, *Métamorph.*, liv. X, v. 162 et suivants.
2. Ville de Laconie.

15

MERCURE ET APOLLON.

1. MERCURE. Ce boiteux [1], ce vil artisan que tu sais, Apollon, ne veut-il pas d'épouser Vénus et l'une des Grâces [2] ?

APOLLON. Heureuse faveur du destin, cher Mercure ! Mais ce qui m'étonne le plus, c'est qu'elles aient le courage de coucher avec lui, lorsqu'elles le voient tout dégouttant de sueur, penché sur sa forge, le visage tout noirci de fumée : en cet état elles l'embrassent, le caressent et dorment à ses côtés.

MERCURE. Voilà ce qui m'indigne, et j'envie le sort de ce Vulcain. Soigne ta chevelure, Apollon, joue de la cithare, sois fier de ta beauté, et moi de ma belle attitude et de ma lyre; puis, quand il s'agira de se coucher, nous irons dormir seuls.

2. APOLLON. Pour ma part, je ne suis pas heureux en amours : de deux personnes que j'ai le plus tendrement aimées, Daphné et Hyacinthe, l'une me fuit et me déteste au point d'aimer mieux se voir changée en arbre qu'avoir commerce avec moi; l'autre, je la tue d'un coup de disque; et maintenant, à leur place, je ne possède plus que des couronnes.

MERCURE. Moi, jadis j'ai possédé Vénus; mais je n'ai pas lieu d'en être fier.

APOLLON. Je le sais, et l'on raconte qu'elle a eu de toi Hermaphrodite. Mais dis-moi, si tu le sais, comment il se fait que Vénus ne sait pas jalouse d'Aglaé, ni Aglaé de Vénus.

3. MERCURE. C'est, Apollon, que l'une habite avec Vulcain dans Lemnos, et Vénus dans le ciel. D'ailleurs, celle-ci est tellement occupée de son amour pour Mars, qu'elle se soucie fort peu de son forgeron.

APOLLON. Mais crois-tu que Vulcain se doute de cette intrigue ?

MERCURE. Il la connaît; seulement, que faire contre un jeune homme, brave, et soldat de son métier ? Aussi se tient-il tranquille : il ressasse cependant de fabriquer pour eux certains liens et de les y prendre, en enveloppant leur lit d'un filet.

APOLLON. Je ne sais; mais je voudrais bien être celui qu'il y prendra.

1. Vulcain.
2. Aglaé : les deux autres sont Euphrosyne et Thalie.

APOLLON. Et le forgeron n'avait pas honte d'étaler ainsi son déshonneur conjugal ?

MERCURE. Par Jupiter ! il était là, riant comme les autres : pour moi, s'il faut dire le vrai, j'étais jaloux de Mars, en le voyant non-seulement aimé d'une si jolie déesse, mais attaché avec elle.

APOLLON. Te laisserais-tu donc attacher à ce prix ?

MERCURE. Et toi, Apollon, refuserais-tu ? Viens un instant les voir, et je te louerai fort, si tu ne fais le même souhait après les avoir vus.

Copyright ALONSO Béatrice et Université Lumière - Lyon 2 - 2005.Ce document est protégé

126131

Singulier et proufitable exemple pour toufes femmes mariees qui veulleut faire leur deuoir en mariage enuers dieu et leurs maryz et auoir louenge du mõde Lysteoire de dame griselidis Jadis marquise de saluces

SONET

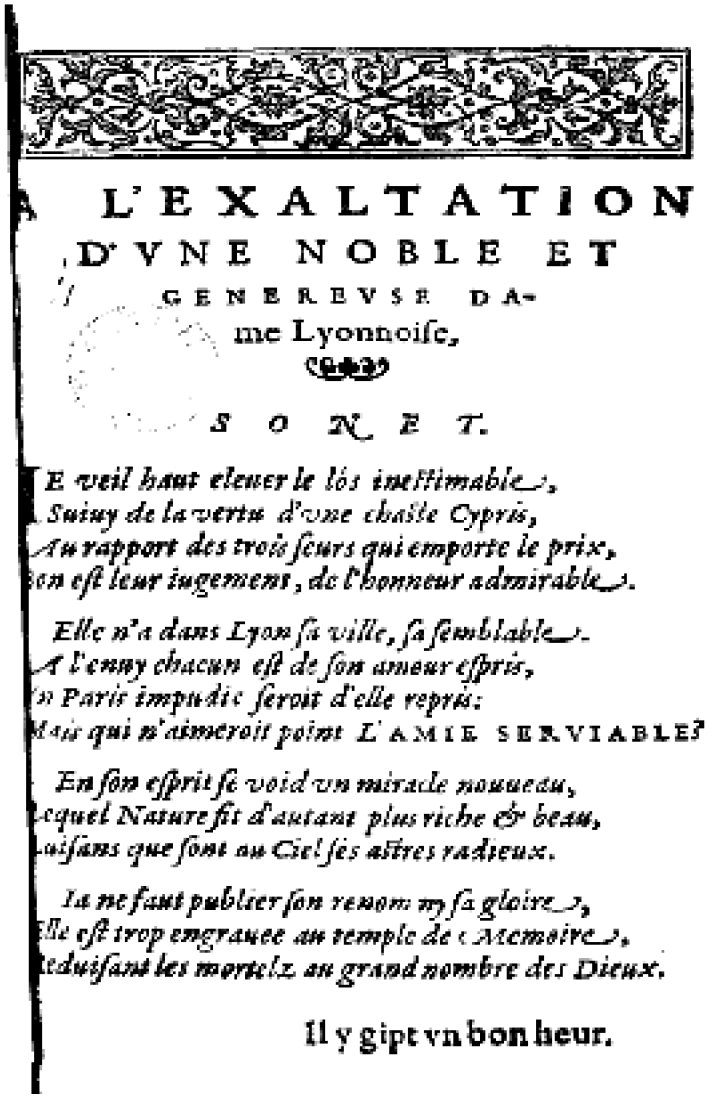
D'vne noble & excellente Dame Lyonnoise, dond les lettres capitales portent son nom, & font sa deuise.

Il reluit en ce corps vne grace diuine,
Suffisante de soy pour les Dieux emouuoir:
Au monde ame n'y a qui ne la veille voir,
Bien-heurant le destin qui en elle domine.
Elle est de saincte Amour la beauté celestine,
Attirant de son œil chacun à son pouuoir:
Venus authorité ne peut sur elle auoir,
Minerue a ses thesors infus dans sa poitrine.
Elle est de la vertu l'inestimable honneur,
Le prix de bon sauoir dond fut le Ciel donneur,
La rendant par ses dons infinis immortelle.
Il git dans son esprit vne perfection,
Et comble de tous biens en admiration:
Rien ne luy faut sinon vn espoux aupres d'elle.

L'AMIE SERVIABLE.

P. B. M.

en vertu de la loi du droit d'auteur.



A L'EXALTATION
D'VNE NOBLE ET
GENEREVSE DA-
me Lyonnoise,

SONET.

E veil haut eleuer le lós inestimable,
Suiuy de la vertu d'vne chaste Cypris,
Au rapport des trois seurs qui emporte le prix,
on est leur iugement, de l'honneur admirable.

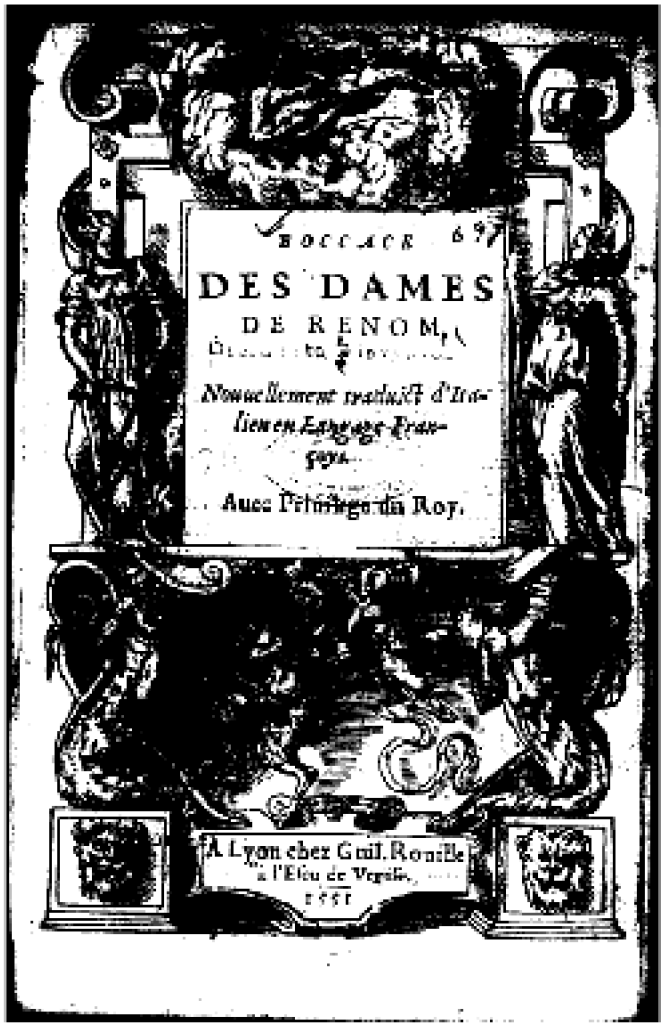
Elle n'a dans Lyon sa ville, sa semblable.
A l'enuy chacun est de son ameur espris,
n Paris impudic seroit d'elle repris:
Mais qui n'aimeroit point L'AMIE SERVIABLE?

En son esprit se void vn miracle nouueau,
equel Nature fit d'autant plus riche & beau,
uisans que sont au Ciel ses astres radieux.

Ia ne faut publier son renom ny sa gloire,
lle est trop engrauee au temple de Memoire,
eduisant les mortelz au grand nombre des Dieux.

Il y gipt vn bon heur.

en vertu de la loi du droit d'auteur.



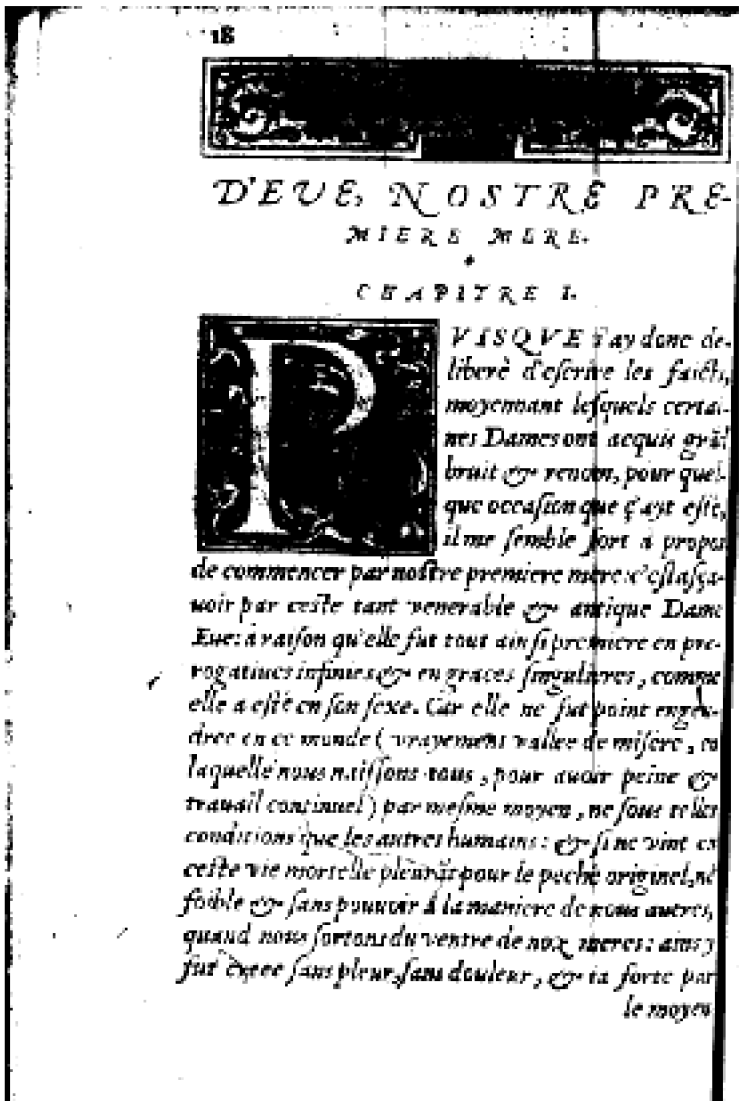
BOCCACE 697

DES DAMES
DE RENOM,

Nouuellement traduict d'Italien en Langage François.

Auec Priuilege du Roy.

A Lyon chez Guil. Rouille
à l'Elu de Vesile.
1551



18

D'EVE, NOSTRE PREMIERE MERE.

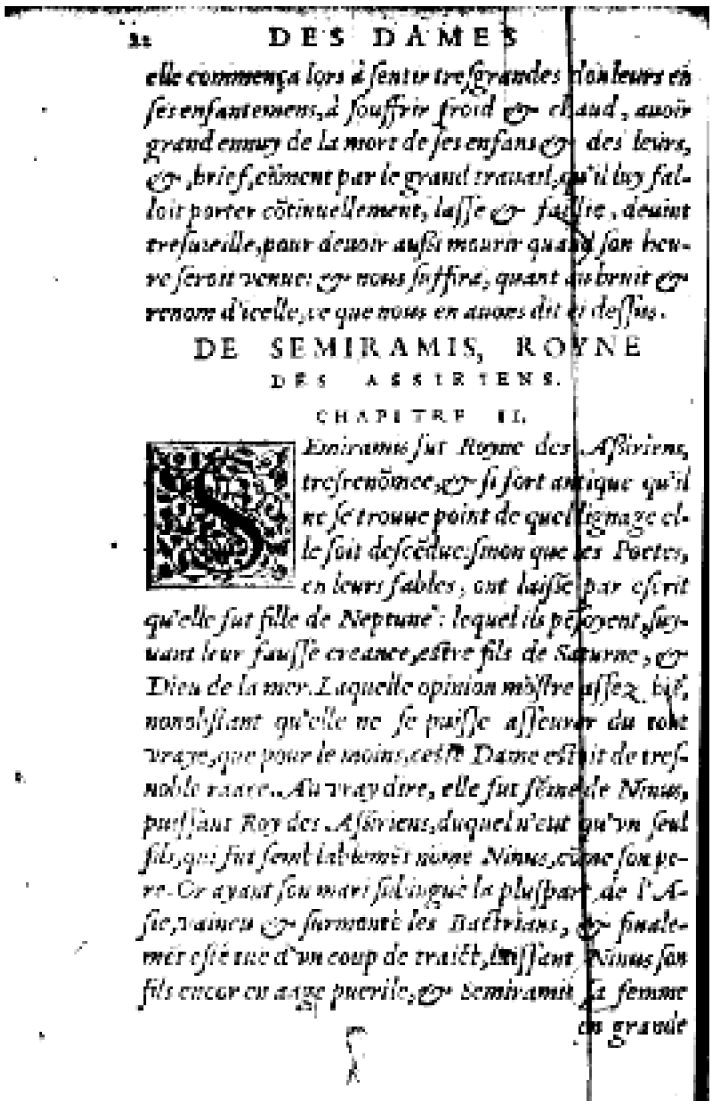
CHAPITRE I.

PVISQVE i'ay donc deliberé d'escrire les faicts, moyennant lesquels certaines Dames ont acquis grãd bruit & renom, pour quelque occasion que ç'ayt esté, il me semble fort à propos de commencer par nostre premiere mere c'est assauoir par ceste tant venerable & antique Dame Eue: à raison qu'elle fut tout ainsi premiere en prerogatiues infinies & en graces singulieres, comme elle a esté en son sexe. Car elle ne fut point engendree en ce monde (vrayement vallee de misere, en laquelle nous naissons tous, pour auoir peine & travail continuel) par mesme moyen, ne sous telles conditions que les autres humains: & si ne vint en ceste vie mortelle pleurãt pour le peché originel, ne foible & sans pouuoir à la maniere de nous autres, quand nous sortons du ventre de nos meres: ains fut ceste sans pleur, sans douleur, & la sorte par le moyen

Copyright ALONSO Béatrice et Université Lumière - Lyon 2 - 2005.Ce document est protégé

le moyen qui s'ensuit. Apres que le tres bon maistre de toutes choses, ayant vsé d'vne grace & priuilege tels que l'on ne trouue point qu'il ait iamais vsé de semblables enuers quelque autre personne, eut formé Adam du limon de la terre, auec ses propres mains, & qu'il l'eut conduit depuis le champ nommé Damasceue, iusques dedans le Iardin des delices, c'est adire au Paradis terrestre, & l'auoir illeeques fait endormir doucement, pendant qu'il reposoit ainsi, luy tira du costé, par vn artifice & moyen du seul ouurier congnu, ceste premiere Dame, non seulement en aage de discretion, mais desia en pouuoir d'engendrer aussi des enfans: & la nomma Eue. Il ne faut pas demander si ceste Dame, se voyant en vn lieu tant bel & delectable, en la presence du tresbon & tresgrand Dieu, & par luy faicte compagne de l'homme, fut souueramement contente & ioyeuse. Car quelle plus grande chose, & digne de plus grande loueange & merueille, eust iamais peu auenir à quelconque autre personne à sa naissance? Encores pouuons nous penser qu'elle auoit vne disposition & beauté de corps tresmerueilleuse: veu qu'il n'y a chose faicte des propres mains du maistre des maistres, qui ne doue de beaucoup surpasser en beauté & perfection toutes autres. Et pourtant, combien que la beauté, par estre bien fragile & caduc au possible, non seulement faille auec le temps, mais aussi flestrisse en la plus

en vertu de la loi du droit d'auteur.



elle commença lors à sentir tres grandes douleurs en ses enfantemens, à souffrir froid & chaud, auoir grand ennuy de la mort de ses enfans & des leurs, & brief, cõmeut par le grand trauail, qu'il luy falloit porter cõtinuellement, lasse & faillie, deuint tresuseille, pour deuoir aussi mourir quand son heure seroit venue: & nous suffise, quant au surnom & renom d'icelle, ce que nous en auons dit ci dessus.

DE SEMIRAMIS, ROYNE DES ASSIRIENS.

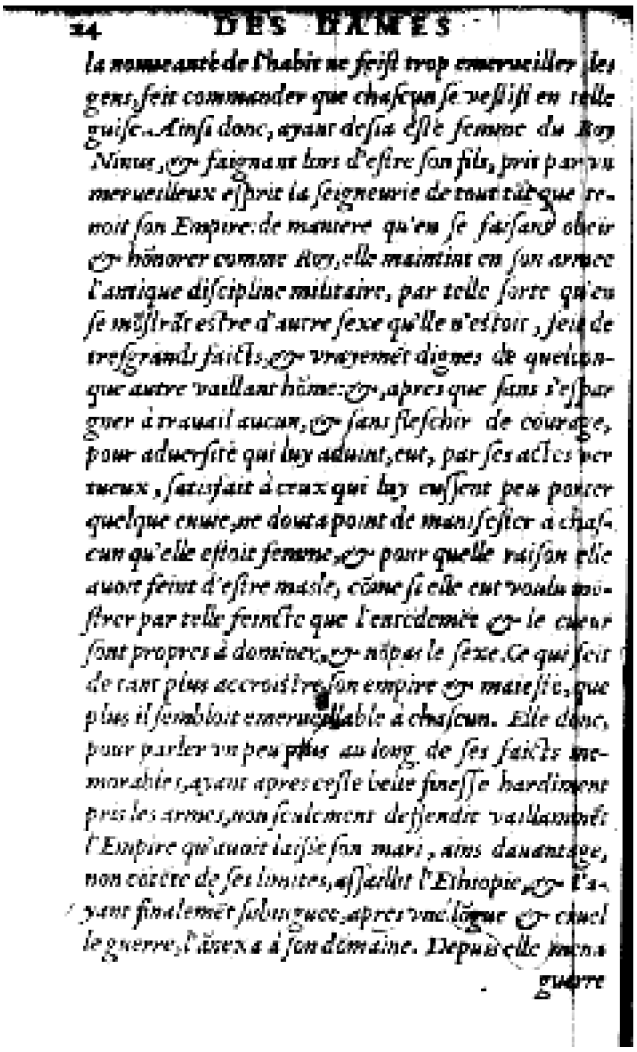
CHAPITRE II.

Semiramis fut Royne des Assiriens, tresrenõmee, & si fort antique qu'il ne se trouue point de quel lignage elle soit descẽdue: sinon que les Poetes, en leurs fables, ont laissé par escrit qu'elle fut fille de Neptune: lequel ils pẽsoyent, suyuant leur fausse creance, estre fils de Saturne, & Dieu de la mer. Laquelle opinion mõstre assez bien, nonobstant qu'elle ne se puisse asseurer du tout vraye, que pour le moins, cette Dame estoit de tres noble race. Au vray dire, elle fut fẽme de Ninus, puissant Roy des Assiriens, duquel n'eut qu'vn seul fils, qui fut seul intitulé nõme Ninus, cõme son pere. Ce ayant son mari subiugué la plusspart de l'Asie, vaincu & surmonté les Bactriens, & finalemẽt esté tué d'vn coup de traict, laissant Ninus son fils encor en aage puerile, & Semiramis sa femme en grande

en vertu de la loi du droit d'auteur.

en grande ieunesse, elle, se voyant veuue d'vn tel mari, & luy semblant chose perilleuse de laisser le gouuernemẽt d'vn si grãd royaume, & nouellement conquis, entre les mains d'vn enfant, proposa en soy-mesme, par vne hardiesse de cueur, de vouloir, comme femme & ieune qu'elle estoit, prendre la Seigneurie de tous ces peuples que son mari Ninus, homme fort superbe, auoit cõquis par longues guerres, & tousiours depuis entretenus par sa force, & de les gouuerner par son sens & cõduicte, & de fait, elle, ayant tous d'vn trait forgé vne estrange finesse, pour le premier trõpa l'aduoce de son mari, en telle sorte. Incõtinent qu'elle sceut la mort d'iceluy, s'estant accoustree en homme, feit entendre à tout l'exercite qu'elle estoit le fils du Roy desfunct. ce qu'elle pouuoit aysemẽt faire croire, à raison qu'elle auoit le trait du visage tres-ressemblãt à celuy de son fils, qui par sa tendre ieunesse, ne monstroit encor aucune marque de barbe, auoit la voix toute feminine, & se estoit presque de la mesme stature d'elle, ou bien peu moindre. D'auãtage, ne antmoins que toutes ces choses feissent entierement à son contentement, nõpourtant, afin qu'il n'auint par succession de temps que sa cautelle se peust descouurir, se print à porter en teste vn nouuel accoustremẽt, & à se couurir les bras & les iãbes de certains voiles comme le commun: & pource que telle maniere de s'habiller n'auoit iamais esté veue entre les Assiriẽs, à ce que

Copyright ALONSO Béatrice et Université Lumière - Lyon 2 - 2005.Ce document est protégé



24 DES DAMES

la nouueauté de l'habit ne feist trop emerueiller les gens, feit commander que chascun se vestist en telle guise. Ainsi donc, ayant desia esté femme du Roy Ninus, & faignant hors d'estre son fils, prit par vn merueilleux esprit la seigneurie de tout tãt que remont son Empire: de maniere qu'en se faisant obeir & hõnorer comme Roy, elle maintint en son armee l'antique discipline militaire, par telle sorte qu'en se monstrãt estre d'autre sexe qu'elle n'estoit, feit de tres grands faicts, & vrayemẽt dignes de quelcõque autre vaillant hõme: & apres que sans s'esparguer à trauail aucun, & sans flechir de courage, pour aduersité qui luy aduint, eut, par ses actes vertueux, satisfait à ceux qui luy eussent peu porter quelque enuie, ne douta point de manifester à chascun qu'elle estoit femme, & pour quelle raison elle auoit feint d'estre masle, cõme si elle eut voulu monstrer par telle feintte que l'entendemẽt & le cueur sont propres à dominer, & n'ont pas le sexe. Ce qui feit de tant plus accroistre son empire & magestic, que plus il semboit emerueillable à chascun. Elle donc, pour parler vn peu plus au long de ses faicts memorables, ayant apres ceste belle finesse hardiement pris les armes, non seulement deffendit vaillamment l'Empire qu'auoit laissé son mari, ains dauantage, non contente de ses limites, assailit l'Ethiopie, & l'ayant finalemẽt subiuguee, apres vne longue & cruelle guerre, l'asseura à son domaine. Depuis elle mena

guerre

Copyright ALONSO Béatrice et Université Lumière - Lyon 2 - 2005.Ce document est protégé

805192

EPILOGVE
de celeste supplicatiõ: auctorise de maintes belles sentences de la saincte escriture sur les oraisons du Confitemini.
Adressé aux nobles Dames Lyonnoises par vn leur Orateur beniuole, Recteur du clerge Roial.

En foi parfaicte.

Imprimé à Lyon par Iaques Moderne.

BIBLIOTHÈQUE DE LA VILLE DE LYON

en vertu de la loi du droit d'auteur.

Supplication celeste

L'historiographe de L'architecteure celeste aux nobles Dames Lyonnoises Salut.

LE Createur du Ciel & terre, & seul gubernateur de toute la machine du mõde, voiãt le desordre d'humaine nature, laquelle (par le peche
Genes. 3. de nostre premier pere Adam) estoit, est & sera a toutiours subjecte a peche, volant icelle des
1. Thimo. 1. & 2. mourer en desarroy : ains desirant vn chacun estre sauue, n'a a icelle nature seulemẽt baille, sens & entendement pour de bien ou

en vertu de la loi du droit d'auteur.

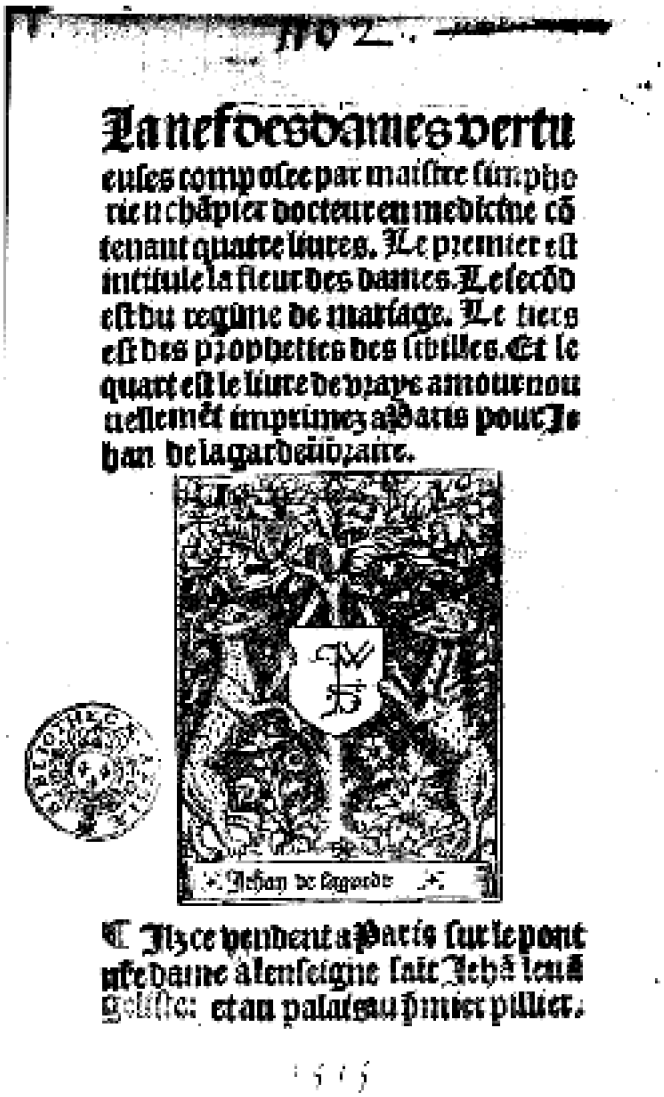
Le Iugement poetic de l'honneur femenin & seiour des illustres claires & honnestes Dames / par le Trauerseur.

Oyseus Vend a Poictiers a l'enseigne du Pelicay / Deuant le Palais.

Auec Priuilege du Roy.

Il est permis a M. Jehan Bouchet de Poi-
ctiers, de faire imprimer ce present liure, par
tel libraire ou imprimeur que bon luy semblera
& sont deffences faictes a toue imprimeurs li-
braires & autres quelconques de non imprimer,
vendre, ne addenerer iusques au temps & terme
de quatre ans: autres que ceulx imprimez par
son conge. comme apert plus a plain par les
letres du Roy nostre Syre, sur ce donnees & o-
ctroyees a Blere le xv. Mouembre M. D.
XXXV J.

Copyright ALONSO Béatrice et Université Lumière - Lyon 2 - 2005.Ce document est protégé



No 2.

La nefoes dames vertu
eules compposee par maistre simpho
rie nichāpier docteur en medicine cō
tenant quatre liures. Le premier est
intitule la fleur des dames. Le secōd
est du regime de mariage. Le tiers
est des prophecies des sibilles. Et le
quart est le liure de vraye amour nou
uellemēt imprimez a Paris pour Je
han de la garde libraire.

Jehan de la garde

Ilz ce vendent a Paris sur le pont
nre dame a lenseigne saint Jehā leuā
gelistre: et au palais au premier pillier.

1515

en vertu de la loi du droit d'auteur.

Les vingt

ET VNE EPISTRE D'OVIDE *translatée de Latin en Francoys, par reuerẽd pere en dieu monseigneur l'Euesque d'Angoulesme.*

Nouuellement r[illegible] corrigées oultre les precedentes impressiõs.

A Paris,
Chez Nicolas du Chemin, à l'enseigne du Gryphon D'argent, pres le College de Cambray.
1546.

en vertu de la loi du droit d'auteur.

LA PREMIERE Epistre de Penelopé à Vlisses.

PVisque tu es du retour paresseux,
O Vlisses de cueur tresangoisseux,
Penelopé ceste Epistre t'envoye,
Affin que tost tu te mette en voye,
Ne rescriptz rien, mais pense de venir.
Seulle à toy suis, ayes en souuenir.
Troye gist bas & remise en foiblesse,
Tant haye des pucelles de Grece,
Pas ne valoit ne Priam son grand roy
Que tant de gens y tinsent leur arroy
Si longuement, pour faire viure en crainte
Les nobles Grecques dót en est morte main (te.
Or plust à dieu que le tresbeau Paris:
Luy & ses gens fussent mors & peris
Quand il passa la mer par grand alaine,
Pour entailler la gracieuse Heleine,
Car sainsi fust, froide dedans mon lict
Ne fusse pas, & seulle sans delit,

A iij

Cy commẽce la xxi. Epistre de Sappho a Phaõ.

CEste letere presentee a ta veue
Na elle pas de toy esté congueue.
Et quand ta main l'ouurit & desploya,
Congneut tu pas de qui estoit trassee,
Et quelle plume auoit dessus passee?
Or me respondz? certes ie croy que non,
Et si tu n'eusses au premier leu ne nom

Copyright ALONSO Béatrice et Université Lumière - Lyon 2 - 2005.Ce document est protégé

Ce celle la dont l'espistre venoit
Ie croy que plus il ne t'en souuenoit
Tu te pourras ores esmerueiller,
Pourquoy ie veulx maintenant trauailler,
A faire vers piteux & lamentables
Fuians cantiques souefz & delectables.
Cõme ainsi soit que ie soie a chantz lyriques
Plus ententifue qu'a vers melancoliques
Or est venu certes le temps & l'heure
Que m'amour fault que ie regrette & pleure
Sa seruira à mon mal souffreteux
Elegie qui est stille piteux
Rien ne seroit à si langoureux termes
Le son du Luth pour appaiser mes lermes
Ie brusle & ardz ainsi que les champs sontz
En la saison quand pleins de bled sec sont
Ou d'aduenture le feu prend & s'alume
Lors que le vent soufle par sa constume,
Si qu'il espand les flammes en maintz lieux
Dont maintes gens ne s'en contẽtes mieulx.
Phaon est cil qui mon champ & ma terre
Tiẽt & labeure, ou feu d'amour faict guerre.
Le mont Æthna plus grand' flamme ne tient
Que faict mon cueur ou rigueur l'entretiẽt,
Dont n'est besoing de harpe ne de corde,
Auec mes vers ma voix ne s'y recorde,
Les pierides plus ne me seruiront
Et les Dryades loing de moy s'en iront:

en vertu de la loi du droit d'auteur.

Vingt & vniesme Epistre

Les trois pucelles que i'ay si fort aymees,
Plus ne seront de par moy reclamees,
Trop veilles & laides ores elles me semblét.
Amythones aussi plus ne s'assemblent,
Auecques moy, ne Cidno leur compaigne,
Esbat leur l'aisse de champ & de châpaigne
Arthis si belle, & qui tant fort valoit,
Plus ne me plaist ainsi qu'elle souloit.
Ne autre cent, voire cent dauantage,
Ie leur laisse de ioye l'heritage.
O mauuais homme, tu tiens or cõme maistre
Ce qui iadis souloit à maint autre estre,
Tu as la face tant amiable & doulce,
Que souuenir à toute heure me poulse,
Et me semond à t'aymer & cherir,
Fuiant tout autre pour toy seul requerir,
Tu as les ans & la ieunesse tendre,
Pour seulement au ieu d'amour entendre,
Tes yeulx rians tousiours les miens attirent,
Et soubz leur vmbre doulcement me retirét
Tu es si beau que si tu prends la harpe,
Et la trousse de flesches en escharpe,
Tu sembleras en beaulté & valeur
A Appollo, tant as belle couleur,
Et si tu metz branche ou fleur sur ta teste
Chascun fera aussi de toy grand feste,
Que de Bacchus le ieune iouuencel,
Car pour certain tu es semblable à cel

en vertu de la loi du droit d'auteur.

De Seppho à Phaon. 149

Et toutesfois Phœbus à bien aymee
Celle Daphnen qui fut tant renommee,
Ne mais Bacchus, si ne desdaigna pas
A Ariadne prendre son doulx repas,
Iaçoit pourtant que l'un & l'autre d'elles
Ne sçeut oncques demener les cordelles,
Ne de musique entendre les doulx sons,
Tant eussent or gratieuses façons
Ia ne conuient doncques que me refuses,
Bien ay esté louee de neuf muses,
Et par leurs chantz & melodieux vers
Prisee fus en cantiques diuers,
Si que mon nom en à bruit & louange,
Par toute terre & maint pais estrange,
Alcæus certes poete souuerain,
Qui de bien faire fut auctour primerain,
Voisin de moy & bien prouche en musique,
Oncques ne sçeut si tresbien la practique,
De compiler qu'il emportast le nom,
Pardessus moy ne qu'il eust le renom,
Cõbien qu'assez sache hault chanter sa lyre,
Pour bruit auoir & pour triumphe estire,
Si nature difficile & rebelle
Ne m'a assez faicte aduenante & belle,
Sens & sçauoir auec literature,
Supplier doibuent les deffaulx de nature,
Si que beaulté ne faict à preforcer
La ou vertu se veult deliberer

Vingt & vniesme Epistre

Pource doncques ne me desdaigne mie,
Si ie qui vueil demourer tienne amye,
Petite suis & non grande de corps.
Mon nom est brief si bien en est recors,
Si ie ne suis assez blanche, mais brune
Celle tainture n'est pas assez commune
Andromeda qui fut noire en couleur,
Fist bien certes à Perseus douleur,
Quand il la veit au posteau attachee,
Pour estre acoup du dragon escorchee
Et mouit luy pleut, & d'elle s'enyura
Entant pour vray que tost la deliura.
Tu sceez assez, soit en maisons ou granches,
Que les columbes qui sont belles & blanches
Aymes souuent les pigeons bruns & noirs,
Et les cherchent souuent en leur manoirs,
Les papegaulx si vers & delectables,
Par maintes fois es terres habitables
Cerchent les turtes, & voluntiers les voient
Iaçoit pourtant que toutes noires soient,
S'il est ainsi doncques que nulles femme
Ne peult estre ou t'amye ou ta dame,
Si elle n'est ainsi belle & parfaicte,
Comme tu es, la despesche en est faicte,
Iamais nulle t'amye ne sera
Ta ioye aumoins orendroict cessera,
Las au premier que i'euz ton accoinctance,
Belle te fut la mienne contenance,

Copyright ALONSO Béatrice et Université Lumière - Lyon 2 - 2005.Ce document est protégé

De Sappho à Phaon. 159

Si que depuis tu as lict en maintz lieux
Qu'oncques iamais femme ne parla mieulx,
Que diray plus? celle ou cil qui se fye,
Au laqz d'amours à tard certes oublie.
Bien me souuient quand au premier te vy,
Si bien chantoye que tu en fus rauy,
Et en chantant ta bouche ne fut chere
De me baiser voire en humble priere,
Et bien sçauois les grands vertuz louer,
Dont nature m'auoit voulu douer,
Et toutes choses certes que ie te faisoie
Fust nuict ou iour assez ie te plaisoye,
Et mesmement au deduict & soulas,
D'ardent amour dont point tu ne fus las,
Lors te sembloit plaisante en verité
Plus qu'autre chose nostre lasciuité,
Car bien sçauions l'un à lautre complaire,
En exerçent nostre amoureux affaire,
Et parolles de mesme adiouster,
L'un à l'autre pour mieulx nous contenter,
Si que souuent apres l'œuure accomplie.
Que la pensee de nous deux fut remplie,
De volupté & doulcereux plaisir,
Las & recreuz nous conueuoit gesir,
Or a ton cueur sans cause ne matiere,
Acoup fuy celle amitié entiere,
Maintenant as en veue plus facile
Les belles salles de l'isle de Sicile,

en vertu de la loi du droit d'auteur.

Vingt & vniesme Epistre

Celles te plaisent, la tu prends tes esbatz,
Moy & les autres sommes mises au bas,
Dont bien vouldroie ores de Sicile estre,
Et qu'en Iesios n'eusse deu iamais naistre,
O vous dames toutes de ce pays,
Gardez voz cueurs qu'il ne soient trahys,
Aussi cault est Phaon en vostre terre,
Comme en la mienne, dõt il me tint enserre.
Pource gardez que les blandissemens,
Les doulx attrainctz & les amusement
De sa langue tresfaulce & mensongiere,
Par trop croire ne vous trompent arriere,
Car pour certain aussi beaulx motz & doulx
M'a il tenu comme il faict ores à vous,
Autant m'a il faict d'offres & promesses,
Comme à vous toutes, & autãt de l'argesses,
Pource doncques, ô deesse Venus,
Ou mes desirs se sont tousiours tenus,
Donne conseil soustenance & ayde
A celle la dont tu as esté guide.
Est il conclud par fatalle ordonnance
Que fortune qui a faict diligence
De faire guerre a ma felicité,
Au point premier de ma natiuité
Sera tousiours en ce vueil permanante,
De me faire courroucee & dolente?
Bien doibuẽt estre tous mes maulx cõpassez,
A peine i'euz premier six ans passez,

en vertu de la loi du droit d'auteur.

De Sappho à Phaon. 158

Quand ie perdis en douleur trop amere
Les miens plus chers, ce furent pere & mere,
Et arrousay des larmes de mes yeulx
Leurs funerailles pleurees en maintz lieux,
Pour te compter toute ma destinee,
Vn frere i'euz, qu'amour desordonnee
Tant aueugla, que serf se voulut faire
D'une femme publicque & mercenaire,
Par laquelle rapporta seulement
Dommage & honte par son gouuernement.
Et quand il eut tout despendu pour elle,
Et q̃ plus n'eut qui pour luy print querelle,
En mer se mist, & au loing s'en alla,
Celle meschante le mena iusques la,
Ores quiert il bras & veines tendues
Les richesses que tost a despendues,
Et meschamment quiert son pain & sa vie,
Que follement il auoit asseruie.
Et dont i'ay dueil, de luy haye suis,
Qui toutesfois de son mal mais ne puis,
Aius l'ay assez souuent voulu reprendre
Du mauuais train que ie luy veois prendre,
De telz regretz ay eu assaulx diuers,
Car de malheur me sont les huis ouuerts,
Et quand cuyde donner repos ou trefue
A ma douleur, dont l'attente en est brefue,
I'ay dueil nouueau acoup & autre soing
Qui ne me laisse pas aller gueres loing,

Copyright ALONSO Béatrice et Université Lumière - Lyon 2 - 2005.Ce document est protégé

Vingt & vniesme Epistre

C'est ma fille petite d'ans & d'aage,
Qui tiét mó cueur en trop douteux seruage
Mais que diray? Dequoy me plaindray plus?
Tu es cause finale du surplus,
De toy viennét mes regretz & mes plainctes
Mes doleances, & mes grefues complainctes
Dont pas ne va la nef d'oresnauant
De mon vouloir certes au gré du vent,
Mes cheueulx sont sans ordre & sans culture
Dessus ma face espars à l'adaenture,
Plus n'ay aux doigtz gemmes ne diamans,
Besoing ie n'ay de telz accoustremens,
Vestue suis de robbe simple & vile
Soit en chambre, aux champs ou à la ville,
Point ne reluit nul or sur mes cheueulx,
De tel triumphe vser plus ie ne veulx.
Nulle liqueur tant bien soit composee
Ne sera plus sur ma face posee,
Pour qui voulderoye desormais m'embellir?
A qui complaire pour mon ennuy tollir?
Certes celuy pour qui ie me paroye,
A emporté à luy toute ma voye.
Mon cueur fremist subiect à tous dangers,
Peult estre attainct de dards assez legers,
Et tousiours ay assez cause & matiere
D'aymer sans fin, car i'en suis heritiere,
Ne sçay pourtant si ie suis taicte & nee
A celle fin, comme predestinee.

Copyright ALONSO Béatrice et Université Lumière - Lyon 2 - 2005.Ce document est protégé

CY APRES ENsuyt la table de ce present Liure des lettres, & Epistres escriptes, & enuoyées par les personnes qui ensuyuent.

Et premierement.

LA lettre & Epistre enuoyee par chaste femme nommee Penelope à son mary Vlisses. 3
La lettre & Epistre de Phyllis à Demophoõ. 8
La lettre & Epistre de Briseis à Achiles. 13
La lettre & Epistre de Phedra à Hypolite. 20
La lettre & Epistre de Oenoue à Paris 28
La lettre & Epistre de Hypsiphyle à Iason. 35
La lettre & Epistre de dido à Ænee. 42
La lettre & Epistre de Hermione à Orestes. 50

en vertu de la loi du droit d'auteur.

La Table

La lettre & Epistre de Deianeira à Hercules. 54
La lettre & Epistre de Ariadne à Theseus. 51
La lettre & Epistre de Canace à Machaire. 67
La lettre & Epistre de Medee à Iason. 73
La lettre & Epistre de Laodameie à Protheſilaus. 82
La lettre & Epistre de Hipermestra à Linus. 89
La lettre & Epistre de Paris à Heleine. 85
La lettre & Epistre de Heleine à Paris. 105
La lettre & Epistre de Leander à Hero. 116
La lettre & Epistre de Hero à Leander. 125
La lettre & Epistre de Acontius à Cydippé, 134
La lettre & Epistre de Cydippé à Acontius. 142
La lettre & Epistre de Sappho à Phaon. 147
La lettre & Epistre de Philistine à Elinus 158
La lettre Epistre de Cloacus à Clibane. 165
La lettre & Epistre de Amazone à Cezias. 168
La lettre & Epistre de Cynaras à Celius 174

Fin de la table de ce present Liure, des Epistres d'Ouide.

en vertu de la loi du droit d'auteur.