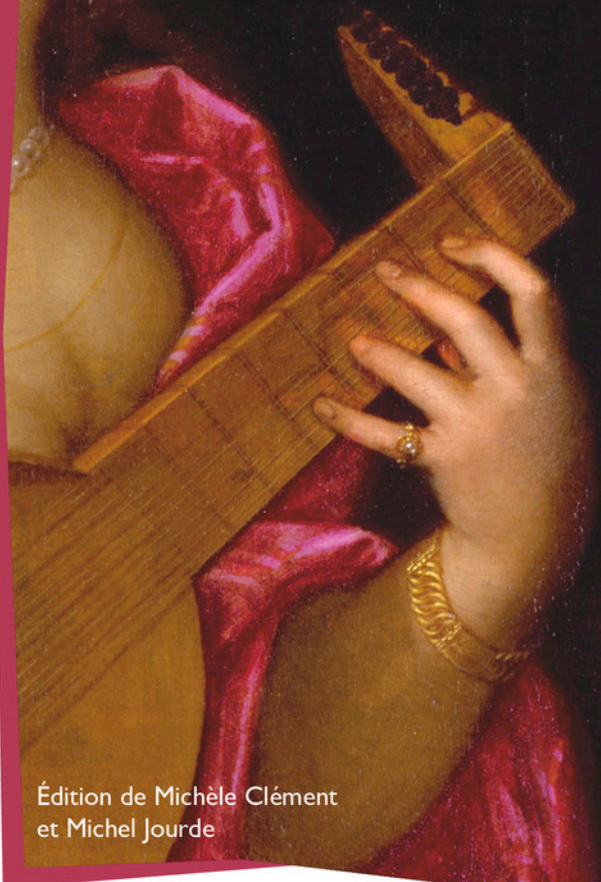


Édition avec dossier

# Louise Labé

## Œuvres



Édition de Michèle Clément  
et Michel Jourde

GF

# Louise Labé

## Œuvres

En publiant un unique livre en 1555, Louise Labé a fait entendre une voix nouvelle. Un dialogue mythologique insolent et facétieux, trois élégies et vingt-quatre sonnets, le tout précédé d'une saisissante épître programmatrice et suivi de vingt-quatre poèmes de «divers Poètes» en son honneur: autant de manières de renouveler les représentations de l'amour transmises par la littérature et la société et de revendiquer pour les femmes le droit de penser et d'écrire.

Cette nouvelle édition intégrale des *Œuvres de Louise Labé Lyonnaise* donne à entendre cette voix pour les lecteurs d'aujourd'hui, notamment grâce à une double annotation qui éclaire à la fois les subtilités lexicales et les références d'une écriture originale et puissante.

### Dossier

1. La fabrique des «Écrits de divers Poètes»
2. Qui a participé aux *Œuvres de Louise Labé Lyonnaise*?
3. Dans l'atelier des sonnets: les sonnets II et III
4. Chronologie: Louise Labé à travers les archives
5. L'histoire du livre et de sa réception

Présentation, notes, dossier, index, chronologie  
et bibliographie de Michèle Clément et Michel Jourde

Avant-propos de Natalie Zemon Davis

Texte intégral

En couverture:

Illustration

de Virginie Berthemet, d'après  
Micheli Parrasio, *Jeune femme  
jouant du luth*, vers 1570.

© Flammarion



Flammarion

# Œuvres



LABÉ



# Œuvres



PRÉSENTATION,  
NOTES,  
DOSSIER,  
INDEX ET BIBLIOGRAPHIE

de

Michèle CLÉMENT et Michel JOURDE

GF Flammarion



---

## A v a n t - p r o p o s

---

Quand je vins pour la première fois à Lyon il y a soixante-dix ans, c'était pour découvrir le monde mal connu des *compagnons imprimeurs* et leur engagement momentané dans la Réforme protestante<sup>1</sup>. Comment pouvais-je interpréter l'intérêt de ces hommes du *menu peuple* pour la prédication de Calvin contre les prêtres ?

Mais en même temps, j'étais moi-même une femme historienne, et qui travaillais dans un domaine auquel participaient alors peu de personnes de mon genre. (Le mouvement féministe commençait à prendre son essor en Amérique du Nord.) Puis je découvris les écrits de Christine de Pizan, et ses propres efforts au début du XV<sup>e</sup> siècle pour offrir aux femmes une voix auctoriale. Je repensai alors au monde plus modeste du *menu peuple*, je m'interrogeai sur les veuves des imprimeurs. Cela me conduisit à des recherches élargies dans les archives et les textes lyonnais et à la découverte d'un monde où les femmes étaient actives dans le domaine religieux, alors même que beaucoup d'entre elles ne savaient ni lire ni

---

1. Natalie Zemon Davis, « Grèves et salut à Lyon », dans *Les Cultures du peuple. Rituels, savoirs et résistances au XVI<sup>e</sup> siècle*, trad. M.-N. Bourguet, Aubier, 1965, chap. I.

écrire<sup>1</sup>. C'est alors qu'émergea pour moi la figure de Louise Labé, non pas au début en tant que poète accompli ou modèle pour une activité littéraire féminine, mais plutôt en tant que femme scandaleuse, accusée par Calvin d'égarer d'autres femmes.

Je pus bientôt mettre cette image de côté, ou du moins la compenser par la figure de la remarquable poétesse, dont les vers furent présentés aux lecteurs – associés à des vers qui faisaient son éloge – par l'imprimeur Jean de Tournes, dont les presses produisirent non seulement d'importantes éditions humanistes, mais aussi des œuvres de Jean Calvin lui-même ! Les *Œuvres* de Louise Labé, en 1555, se trouvaient à l'évidence dans la meilleure des compagnies.

Nous devons ici exprimer notre gratitude à Michèle Clément et Michel Jourde pour cette belle nouvelle édition des *Œuvres*. Je porte toujours en moi le message que Louise Labé adresse aux femmes : « élever un peu [nos] esprits par-dessus [nos] quenouilles et fuseaux » et « [nous] appliquer aux sciences et disciplines ».

Natalie Zemon Davis,  
18 septembre 2021  
Toronto.

---

1. Natalie Zemon Davis, « City Women and Religious Change in Sixteenth-Century France », dans Dorothy McGuigan (dir.), *A Sampler of Women's Studies*, Ann Arbor, University of Michigan Center for Continuing Education of Women, 1973, p. 17-45. Voir aussi N. Zemon Davis et A. Farge (dirs), *Histoire des femmes en Occident. XVI<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècle*, t. III, Plon, 1991.



---

## Présentation

---

En 1986, François Rigolot ouvrait la préface de sa belle édition publiée dans cette même collection en affirmant que l'œuvre de Louise Labé « mérit[ait] de quitter les bibliothèques des spécialistes pour atteindre le lecteur de bonne foi<sup>1</sup> ». On peut considérer que ce processus est aujourd'hui accompli. En France, le nom de Louise Labé s'est joint récemment à celui des rares auteurs du XVI<sup>e</sup> siècle (Rabelais, Montaigne, Ronsard, Du Bellay) que rencontrent les élèves des collèges et des lycées<sup>2</sup> ; il a été donné à des institutions scolaires ou culturelles et il a figuré en 2016 au registre des Commémorations nationales ; ses œuvres ont été inscrites dans les années 2000 au programme des concours nationaux. Ailleurs, de solides éditions traduites ou bilingues ont été publiées. Et, partout, les chercheurs ont poursuivi leurs travaux, échangé, débattu parfois vivement, en même temps que des écrivains, des plasticiens, des musiciens

---

1. Louise Labé, *Ceuvres complètes*, éd. François Rigolot, GF-Flammarion, 1986, p. 7.

2. Marjorie Broussin, « Femmes et canon(s), Quelle place pour les auteures du XVI<sup>e</sup> siècle dans les ouvrages scolaires (1900-2014) ? », *TIES. Revue de littérature. Textes, Images, Sons*, n° 1, 2018 [en ligne].

continuaient d'entrer en dialogue avec cette œuvre qui aura bientôt 500 ans.

Cette familiarité désormais acquise ferait presque oublier le long chemin que ce petit livre de 176 pages, publié à Lyon à la fin de l'été 1555, a dû accomplir. Nous sommes pourtant, inévitablement, tributaires de cette histoire (on en trouvera un bref résumé dans le Dossier 5 de ce volume), dont le caractère particulièrement mouvementé témoigne de la singularité du livre et des questions qu'il a suscitées : singularité du titre de ce livre unique, *Œuvres de Louise Labé Lyonnaise*, puisque la notion d'*Œuvres* est surtout associée alors à des auteurs classiques ou en passe de le devenir dont on réunit les différentes productions ; singularité d'une structure qui fait se succéder ces « œuvres » elles-mêmes (une épître liminaire, un dialogue en prose, trois élégies et vingt-quatre sonnets) et vingt-quatre pièces poétiques écrites par d'autres « à la louange » de l'autrice, elles-mêmes précédées d'un sonnet liminaire ; singularité de ce nom d'autrice, qui s'affiche partout dans le livre mais qui n'a servi à signer aucun autre texte dans les imprimés ou les manuscrits du XVI<sup>e</sup> siècle ; singularité, enfin, de ces textes eux-mêmes, qui varient les genres et les tonalités mais en affirmant constamment une franche distance à l'égard des modèles dont on pourrait les rapprocher. Ces singularités expliquent que l'image du livre et de son autrice ait considérablement bougé avec le temps. D'abord vanté pour sa partie en prose, le « Débat de Folie et d'Amour », qui connut dès 1584 les honneurs d'une traduction anglaise (fait rare pour une prose française du XVI<sup>e</sup> siècle), le livre se voit plus tard, à partir du début du XIX<sup>e</sup> siècle, essentiellement réduit à sa partie en vers, et petit à petit, presque exclusivement à quelques-uns

de ses vingt-quatre sonnets, dans lesquels on veut alors entendre l'expression sincère, authentique, d'un cœur de femme. Parallèlement, dès le XVI<sup>e</sup> siècle, la lecture du livre, et en particulier de sa dernière section, intitulée « Écrits de divers Poètes à la louange de Louise Labé Lyonnaise », sert à doter l'autrice d'une biographie, que les recherches d'archives menées plus tard, à partir du milieu du XVIII<sup>e</sup> siècle, ont trop souvent entrepris de confirmer ou de contester sans remettre en cause la nature de ces « Écrits », qui affichaient pourtant leur part de fiction. Chaque époque a ainsi voulu reconnaître quelque chose d'elle-même dans les *Œuvres de Louise Labé Lyonnaise* et dans leur autrice, pour les en louer ou les en blâmer, et, au fil des siècles, on a vu des défauts devenir des qualités, et *vice versa* : le caractère « artificieux » (c'est-à-dire hautement élaboré) qui faisait, pour un lecteur du XVI<sup>e</sup> siècle, le mérite du « Débat » devient, comparé à l'émouvante « simplicité » de quelques sonnets amoureux, une concession embarrassante au goût du temps ; le manque de moralité de la courtisane se révèle esprit d'indépendance ; et aujourd'hui, l'idée que le genre (féminin ou masculin) soit le produit d'une construction sociale trouve facilement des échos dans un livre où une voix d'autrice ne cesse de s'appropriier ou de questionner des codes masculins. Autant le dire tout de suite : on ne sait pas qui Louise Labé aima ou qui elle n'aima pas, avec qui elle dînait, quelle fut sa moralité – et l'on n'est pas certain que cela ait quelque importance que ce soit pour la lecture de ce livre. En revanche, on peut savoir, au moins en partie, comment, dans quel contexte et selon quels modèles ce livre que nous lisons encore fut élaboré et publié.

## 1555 : NOUVEAUX CONTEXTES, NOUVELLES DYNAMIQUES

---

Ce qui a rendu possible l'existence d'un tel livre tient d'abord à un ensemble de transformations alors en cours dans la culture européenne. Certaines de ces transformations ressemblèrent à des modes, soudaines, passagères en apparence, ce qui ne les empêchèrent pas d'être profondes. Elles affectaient d'abord les manières de concevoir et de nommer ce qui est l'objet central et unique des *Œuvres* : l'amour.

Il en est ainsi du « pétrarquisme ». Cette même année 1555, Jacques Peletier, dans un *Art poétique* publié par le même éditeur Jean de Tournes et dont l'appendice contient d'ailleurs une ode « À Louise Labé, Lyonnaise », dresse ainsi un premier bilan de l'influence de Pétrarque : « Nous l'avons tous admiré, et imité : non sans cause : vu la grande douceur du style, la grande variété sur un seul Sujet : et la vive expression des passions amoureuses ». C'est aussi en 1555 que Vasquin Philieul achève la traduction de *Toutes Les Œuvres vulgaires* de Pétrarque, dont il avait donné une première sélection en 1548 sous le titre *Laure d'Avignon*. Entre ces deux dernières dates, le pétrarquisme français a trouvé sa forme avec les recueils amoureux de Du Bellay (*L'Olive*, 1549), Pontus de Tyard (*Erreurs amoureuses*, 1549), Guillaume Des Autels (*Repos de plus grand travail*, 1550), Ronsard (*Amours de Cassandre*, 1552), Baïf (*Amours de Méline*, 1552), Magny (*Amours*, 1553). La poésie française découvre ainsi une nouvelle manière de dire l'amour et de construire un recueil poétique entièrement organisé autour d'un être aimé. On disait jusque-là l'amour en huitains, en rondeaux, en chansons, en épigrammes françaises ou latines.

On le dira dorénavant en sonnets, selon un code rigoureusement énoncé. Lire le *Canzoniere* de Pétrarque et ses continuateurs italiens des XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles vient bouleverser dans toute l'Europe les manières d'écrire et transformer les manières de sentir. Au moment où la culture européenne voit son unité religieuse mise en question par les Réformes, elle paraît trouver un autre discours commun, infiniment réénonçable, en toute langue, sculptant le sujet moderne en train de naître, tout de désir et de frustration.

Le pétrarquisme est un discours masculin : c'est toujours un « *Francesco* » qui met en vers son amour vain pour une « *Laura* », inaccessible. Mais l'extension de la pratique pétrarquiste va cependant inclure, d'abord en Italie puis dans le reste de l'Europe, des voix féminines. Lorsque l'énonciateur devient une énonciatrice, l'inversion des postures ne se fait pas sans mettre à mal le système de représentations<sup>1</sup>. L'imaginaire amoureux, qui est déjà celui de la courtoisie depuis le XII<sup>e</sup> siècle, se construit sur l'image de la femme résistant au désir masculin ; il est plus difficile d'envisager l'homme inaccessible au désir féminin. Il y a d'emblée quelque chose de dérangeant pour l'« ordre du monde » dans ce deuxième postulat. C'est dans cet espace incertain qu'écriront les poétesses pétrarquistes du XVI<sup>e</sup> siècle, explorant diverses modalités d'expression, pas nécessairement exclusives : imiter, rejeter ou reformuler le discours pétrarquiste<sup>2</sup>.

1. Ann Rosalind Jones, « Assimilation with a Difference : Renaissance Women Poets and Literary Influence », *Yale French Studies*, n° 62, 1981, p. 135-153.

2. Catherine M. Müller, « Les femmes et le pétrarquisme en France : une introduction », dans *Luna e l'altra chiave. Figure e momenti del petrarchismo femminile europeo*, éd. Tatiana Crivelli et al., Rome, Salerno Editrice, 2005, p. 171-176.

Au mitan du XVI<sup>e</sup> siècle, en Italie autant qu'en France, se fait donc sentir l'attente d'une poésie pétrarquiste au féminin. Preuve en est la fabrique, tout à fait fictionnelle, d'une poésie de Laure : sous le nom du condottiere Stefano Colonna qui prétend les avoir retrouvés, sont publiés à Venise en 1552 les poèmes de Laure en réponse à Pétrarque (*I Sonetti, Le Canzoni, et I Triomphi di M. Laura in riposta di M. Francesco Petrarcha*). Voilà, surgie de la mort, une voix de Laure, composée à partir des seuls mots de Pétrarque, en une ventriloquie troublante. Mais Labé ne sera pas cette Laure, silencieuse du temps de Pétrarque et à qui l'on forge une parole après coup : « Laure eut besoin de faveur empruntée », tandis que Louise « Trop plus se fait par sa plume estimer » (sonnet « Aux Poètes de Louise Labé »).

Le pétrarquisme n'est pas la seule « mode » qui ait ainsi contribué à dessiner le contexte des *Œuvres* de 1555. C'est que, comme l'écrit encore Jacques Peletier, l'amour est un « sujet tant populaire » (1555), « démené [*débatu*] entre les Français à l'envi, de telle sorte qu'à bon droit on l'a pu appeler la Philosophie de France » (1550). Il n'ignore pas que cette « Philosophie » est d'ascendance italienne, qu'elle s'ancre dans le néoplatonisme florentin de la fin du XV<sup>e</sup> siècle, mais il a compris que l'histoire des idées n'est pas séparable d'une histoire des pratiques sociales, et il les observe autour de lui. Analysant en 1939 le phénomène de diffusion du néoplatonisme dans la première moitié du XVI<sup>e</sup> siècle, l'historien d'art Erwin Panofsky a lui-même comparé le rôle des « dialogues sur l'amour » à celui que jouaient de son temps « les ouvrages de vulgarisation sur la psychanalyse » : une « philosophie ésotérique » centrée sur l'amour devient « jeu de société »,

code mondain<sup>1</sup>. Placer l'amour au centre de l'échange verbal, cela peut être le point de départ du trajet philosophique le plus élevé, selon l'héritage du *Banquet* de Platon, et cela peut être la plus quotidienne des découvertes, puisque, comme le dit Apollon dans le « Débat » de Louise Labé, « le plus grand plaisir qui soit après amour, c'est d'en parler ». L'amour est donc l'objet d'incessants différends, qui s'expriment dans les formes les plus variées<sup>2</sup>. Il peut s'agir de dialogue philosophique à proprement parler, comme dans le *Commentaire sur Le Banquet de Platon* (1469, trad. fr. 1546), que Marsile Ficin dispose en dialogues, afin de dégager de celui de Platon un ordre du monde fondé sur la puissance de l'amour, seul capable de faire entrer l'homme dans une dynamique qui le conduit, selon des étapes complexes, vers l'union avec son Créateur. Mais la forme dialoguée est aussi celle d'ouvrages moins techniques, plus élégants et encore plus largement diffusés, comme les *Azolains* de Pietro Bembo (1505, rééd. 1530, trad. fr. 1545), dans lequel des jeunes gens aux noms de convention dialoguent sur l'amour et échangent des chansons dans les jardins du château d'Asolo, chez la reine de Chypre Caterina Cornaro ; ou le *Livre du courtisan* de Baldassare Castiglione (1528, trad. fr. 1537), rapportant les échanges qui auraient été tenus en mars 1507 par les hôtes de la cour d'Urbino, cherchant à définir, devant la duchesse, la figure du parfait homme de cour, et parvenant finalement à un éloge de l'amour et de ses capacités

---

1. Erwin Panofsky, *Essais d'iconologie. Thèmes humanistes dans l'art de la Renaissance* [1939], trad. C. Herbette et B. Teyssèdre, Gallimard, 1967, p. 2019.

2. Reinier Leushuis, *Speaking of Love. The Love Dialogue in Italian and French Renaissance Literature*, Leyde, Brill, 2017.

civilisatrices, éloge que Castiglione place d'ailleurs dans la bouche de Pietro Bembo lui-même. Le dialogue sur l'amour, ce peut être enfin, plus littéralement encore, un jeu de société, comme le « Jeu d'amour » qui ouvre l'adaptation française (1555) des *Divers jeux* d'Innocenzo Ringhieri (1551), jeu dans lequel « Seigneurs et Dames » doivent incarner chacune et chacun l'une des réalités, muables et contradictoires, de l'expérience amoureuse : « Penser », « Plaisir fugitif », « Fausses opinions », « Infidèle loyauté », « Certaine douleur », ou « Joie incertaine ». L'échange ne vise pas ici au dévoilement progressif d'une vérité : il entretient une sociabilité, dans laquelle chacune et chacun peut trouver un miroir de ses propres expériences ou de ses lectures.

Le « Débat de Folie et d'Amour » hérite de ces diverses formes de prises de parole – qu'elles soient prises de position ou prises de rôle –, pour les inscrire dans le cadre d'une fiction mythologique inspirée par la tradition issue des *Dialogues des dieux* de Lucien de Samosate (II<sup>e</sup> siècle apr. J.-C.) et pour les mesurer à la puissance de Folie, dont Érasme a montré l'étendue dans son *Éloge* (*Moriae Encomium*, 1511).

L'un des enjeux majeurs des débats sur l'amour concerne la place qu'ils accordent, ou refusent, aux femmes, à leur parole, à leur expérience<sup>1</sup>. Certains dialogues des années 1530 et 1540 innovent particulièrement à cet égard : dans les *Dialogues d'amour* de Léon l'Hébreu (posth. 1535, trad. fr. 1551), c'est Sophie et

---

1. Voir Janet L. Smarr, *Joining the Conversation. Dialogues by Renaissance Women*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 2005, et Virginia Cox, « The Female Voice in Italian Renaissance Dialogue », *Modern Language Notes*, vol. 128, n° 1, 2013, p. 53-83.



l'amour qu'elle inspire à Philon qui guident ce dernier dans sa quête de connaissance ; dans le *Dialogue d'amour* de Sperone Speroni (1542, trad. fr. 1551), la courtisane Tullia d'Aragona, dont l'amour inquiet et jaloux est l'occasion du dialogue, contribue aussi, par ses propres raisonnements, à mettre Grazia, le maître de l'échange, sur la voie d'une vérité qui échappe à tout système ; cinq ans plus tard, c'est sous le nom de cette même Tullia d'Aragona que paraît un *Dialogue de l'infinité d'amour* (1547), dans lequel son rôle est de faire entendre la voix de la « seule expérience », regrettant au passage que « Laure n'ait pu écrire sur Pétrarque l'équivalent de ce qu'il a écrit sur elle » (« vous [*les hommes*] auriez vu comment l'affaire aurait tourné ») ; dans le même temps, en France, Marguerite de Navarre (1492-1549) se plaît à inventer des dispositifs dialogiques féminins « non mixtes » (*La Coche*, la *Comédie des quatre femmes*) ou bien strictement paritaires (dans l'*Heptaméron*, par différence avec la société courtoise et dissymétrique inventée par Boccace pour son *Décaméron*, ce sont cinq hommes et cinq femmes qui dialoguent et échangent des récits). Tous ces dialogues constituent autant d'interventions dans une discussion plus large concernant les femmes et leur rôle dans la société. Mais la place accordée aux réalités de la vie amoureuse modifie en profondeur les termes de la discussion. D'ordinaire, même lorsqu'un auteur prétendait prendre la défense des femmes, c'était pour les sauver des attaques misogynes en défendant leur vertu – qui demeurait toute féminine ; c'était pour défendre la légitimité ou la nécessité d'une éducation – toujours féminine ; c'était pour appeler à limiter par la raison et la vertu l'autorité que pères et maris exercent sur les femmes – autorité toute légitime cependant. Mais

lorsque les échanges placent au premier plan les questionnements nés de l'expérience partagée de l'amour et mettent des hommes en situation d'écouter ce que des femmes ont à en dire, ils obligent à envisager des formes de réciprocité, sinon d'égalité. Rien de tout cela n'est alors aisé à concevoir, et seuls des dispositifs ouverts aux conflits, à l'ironie, aux paradoxes sont aptes à porter de telles nouveautés.

Ces différents contextes convergent dans les *Œuvres de Louise Labé Lyonnaise*. D'une part, elles réunissent les acteurs lyonnais qui se sont montrés les plus sensibles à ces thématiques : derrière les initiales qui signent différents textes des « Écrits de divers Poètes à la louange de Louise Labé Lyonnaise », on reconnaît ainsi Maurice Scève, auteur du premier recueil pétrarquiste en français (*Délie*, 1544, en dizains), intéressé par les recherches concernant la figure de Laure, lecteur de Léon l'Hébreu et de Speroni ; Pontus de Tyard, auteur d'un des deux premiers recueils pétrarquistes français en sonnets (*Erreurs amoureuses*, 1549, la même année que *L'Olive* de Du Bellay), traducteur de Léon l'Hébreu en 1551, décrivant dans son *Solitaire premier* (1552) l'accueil féminin réservé à la poésie de Scève après s'en être pris à l'obscurantisme des « ténébreux Misogynes » (le mot est alors tout neuf)<sup>1</sup> ; Claude de Taillemont, dont les *Discours des champs fées, À l'honneur, et exaltation de l'Amour, et des Dames* (1553), variation lyonnaise sur le

---

1. La première attestation connue date de l'année précédente, dans un livre également imprimé (mais anonymement) par Jean de Tourne, intitulé *La Louange des femmes* mais qui réunit en réalité divers textes hostiles aux femmes : on y lit une « Épître de Messire André Misogyne, Gentilhomme Florentin ». La « misogynie » se reconnaît comme telle.

modèle des *Azolains* de Bembo, critiquent « la tyrannie des hommes » qui, par une aberrante « coutume », continuent de priver les « esprits féminins » du « doux fruit de science et doctrine ». Mais l'initiative décisive que recèlent les *Ceuvres de Louise Labé Lyonnaise* demeure l'association d'une voix lyrique amoureuse au féminin et d'une défense argumentée de l'accès des femmes à une éducation qui fasse d'elles les « compagnes » des hommes « tant ès affaires domestiques que publiques » : en présentant une telle continuité entre les dimensions affectives et politiques de l'expérience d'un sujet féminin, le livre dévoile, dans les différents contextes qui l'ont rendu possible, des dynamiques nouvelles.

## UNE CRÉATION LYONNAISE « À L'ITALIENNE »

En 1555 comme aujourd'hui, publier un livre mobilise une importante chaîne de fabrication et de diffusion, et on ne le fait pas sans avoir une idée, même vague, de l'accueil qu'on peut espérer pour lui. Le livre doit être assez familier, reconnaissable, pour ne pas être ignoré, et assez neuf pour être désirable. Cela implique de connaître les attentes non pas du public – le marché du livre imprimé alors en pleine expansion a mis en évidence sa grande diversité – mais d'un public. Jean de Tournes (v. 1504-1564), qui imprime et publie les *Ceuvres de Louise Labé Lyonnaise*, n'a jamais prétendu être un intellectuel : formé dans les ateliers d'imprimerie en tant qu'ouvrier typographe, s'installant à son compte en 1542 après son mariage avec la fille d'un peintre en bâtiment, il a cependant développé, outre une maîtrise

technique et esthétique qui fait encore l'admiration des historiens du livre, une singulière capacité d'adapter ses publications aux attentes des lecteurs. Fier de ses échanges avec les savants qui recourent à son art, il aime aussi intervenir lui-même dans les livres qu'il publie – qu'il s'agisse d'un livre de poésie, d'un recueil de gravures bibliques, d'un petit manuel de médecine, d'un livre d'histoire – pour y redire le « soin » et l'« affection » qu'il a mis à répondre aux attentes du lecteur concernant aussi bien les contenus, les formats, les caractères, les illustrations, l'orthographe. C'est chez lui l'expression d'un sens pratique (garantir le succès de son entreprise en adaptant des modèles qui ont déjà eu du succès), mais c'est aussi, à ses yeux, une éthique conforme à sa vive foi chrétienne, que son fils et héritier définira en ces termes : « secourir [les lecteurs] en tout ce qu'il pouvait conjecturer devoir [leur] apporter plaisir et profit<sup>1</sup> ».

Dans le cas des *Œuvres de Louise Labé Lyonnaise*, ces modèles sont assurément italiens. C'est en les examinant qu'on peut essayer de répondre aux interrogations que soulève l'existence de ce livre si exceptionnel au regard de l'histoire littéraire française.

Un livre de femme ? Ce n'est certes pas une première pour Jean de Tournes, et, à un titre ou un autre, toutes ses publications féminines dialoguent avec l'Italie. En 1546, faisant traduire de l'italien un bref traité spirituel (*De la vraie tranquillité de l'esprit*) publié deux ans plus tôt à Venise sous le nom d'Isabella Sforza, il promettait

---

1. Voir Alfred Cartier, *Bibliographie des éditions des De Tournes imprimeurs lyonnais*, 2 vol., Bibliothèques nationales de France, 1937, I, p. 7 ; Michel Jourde, « Intertextualité et publicité. Publier selon Jean de Tournes (1542-1564) », *French Studies*, vol. 65, n° 3, 2011, p. 315-326.

à son lecteur de « [s']émerveiller de la grâce, que Dieu a permise à cette autant vertueuse que heureuse Dame d'avoir trouvé ce, à quoi tant d'autres heureux et doctes ont failli », en matière de foi. L'année précédente, il avait publié un recueil réunissant, sous le titre italianisant de *Rimes*, les œuvres posthumes de « Dame D. Pernelle Du Guillet Lyonnaise », qui entretenaient d'étroites relations avec le *Canzoniere* de Pétrarque qu'il imprimait au même moment en italien, ainsi qu'avec *Délie* de Scève paru l'année précédente<sup>1</sup> : il s'agissait déjà explicitement de montrer que les « Dames lyonnaises » pouvaient « participer de ce grand et immortel los, que les Dames d'Italie se sont aujourd'hui acquis<sup>2</sup> ». En 1547, enfin, il a connu l'honneur de pouvoir réunir en deux volumes les œuvres poétiques et dramatiques de la sœur du roi François I<sup>er</sup>, sous le titre *Marguerites de la Marguerite des Princesses, Tresillustre Reine de Navarre* : il contribuait ainsi à consacrer la figure littéraire de la seule autrice française capable alors de rivaliser avec les italiennes, et en particulier avec Vittoria Colonna (1490-1547), autre princesse lettrée soucieuse de réforme religieuse, dont on avait imprimé les *Rime* en 1538 à Parme et avec laquelle Marguerite avait engagé un dialogue fervent en 1540<sup>3</sup>. L'impulsion est alors donnée. En quelques années, vont ainsi

1. Élise Rajchenbach, « "Tu le pourras clerement icy veoir." Les *Rymes* de Pernelle Du Guillet, publication vertueuse ou stratégie éditoriale », dans M. Clément et J. Incardona (dirs), *L'Émergence littéraire des femmes à Lyon à la Renaissance, 1520-1560*, Saint-Étienne, Université de Saint-Étienne, 2008, p. 123-164.

2. Pernelle Du Guillet, *Rymes*, éd. É. Rajchenbach, Genève, Droz, 2006, p. 112.

3. Barry Collett, *A Long and Troubled Pilgrimage. The Correspondence of Marguerite d'Angoulême and Vittoria Colonna, 1540-1545*, Princeton, Princeton Theological Seminary, 2000.

apparaître en Italie, sur les pages de titre et dans des anthologies, de nouveaux noms d'autrices, dont l'origine sociale se diversifie au fil du temps, et auxquelles est parfois joint celui de Marguerite de Navarre – qui peut même figurer à l'occasion dans des anthologies de poésie italienne grâce à deux sonnets rédigés par elle dans la langue de Vittoria Colonna<sup>1</sup>.

De la poésie féminine associée à une prose sur l'amour ? En 1547, le libraire vénitien Gabriele Giolito faisait paraître deux livres sous le nom de Tullia d'Aragona (v. 1510-1556) : le dialogue sur l'amour (*Dialogo della infinità di amore*) était accompagné d'un recueil de poèmes (*Rime*). Huit ans plus tard, Jean de Tournes, qui suit attentivement la production de Giolito<sup>2</sup>, conçoit un volume associant les deux formes, sous un nom féminin. Au moment même où paraissent la prose et les vers de « Louise Labé Lyonnaise », est également publié à Lucques le volume des *Rime e prose* de Chiara Matraini « *Gentildonna Lucquese* » (1515-1604 ?), dont le titre aurait parfaitement pu convenir à notre livre lyonnais.

Des poèmes dont la voix lyrique est celle, parfois sensuelle, d'une femme passionnée ? Cette tonalité n'est familière, certes, ni à Vittoria Colonna, ni à Tullia d'Aragona, ni à Chiara Matraini, ni à Veronica Gambara (1485-1550) ou Laura Terracina (1519-1577). Sur ce point, les parallèles ont plutôt été faits par la critique entre les vers de Louise Labé et ceux publiés vingt ans plus tard par Veronica Franco (1546-1591), la courtisane

1. Marguerite de Navarre, *Œuvres complètes. VIII. Chrétiens et mondains, poèmes épars*, éd. R. Cooper, Honoré Champion, 2007.

2. Hendrik D.L. Vervliet, *Granjon's Flowers. An Enquiry into Granjon's, Giolito's, and De Tournes' Ornaments: 1542-86*, New Castle, Oak Knoll Press, 2016.

vénitienne qui entra en relation avec Montaigne en novembre 1580, lors du séjour de ce dernier à Venise<sup>1</sup>. En 1910, cependant, dans les *Cahiers de Malte Laurids Brigge*, Rainer Maria Rilke rapprochait les sonnets de Louise Labé – dont il allait faire paraître une traduction allemande en 1917 – de ceux de Gaspara Stampa (1523-1554) parmi les poèmes qui surent métamorphoser les « plaintes » de « celles qui aimèrent » en une « source rapide », vivante. Plus récemment, Dominique Fernandez a rapproché les poèmes de Louise Labé de ceux d'Isabella di Morra (v. 1520-1545), qui furent publiés dans des anthologies quelques années après qu'elle fut assassinée par ses frères, qui tuèrent aussi le poète espagnol Diego Sandoval de Castro avec lequel elle entretenait une relation au moins épistolaire et littéraire. Les douleurs que chante Isabella dans ses trois chansons et dix sonnets ne sont pas celles de l'amour, mais celles de l'infortune et de la solitude : les accents sont cependant parfois semblables<sup>2</sup>. De tels échos ne prouvent pas une influence, mais tous ces poèmes appartiennent au même moment d'une histoire.

Un livre contenant finalement moins de vers signés par l'autrice que de vers écrits par des hommes ? Dans les *Œuvres*, cet effet de « mise en balance » est voyant : après les trois élégies et les vingt-quatre sonnets de « Louise Labé Lyonnaise » (662 vers en tout), un sonnet

1. Voir Ann Rosalind Jones, « City Women and their Audiences : Louise Labé and Veronica Franco », dans *Rewriting the Renaissance. The Discourse of sexual Difference in Early Modern Europe*, Chicago, Chicago University Press, 1986, p. 299-316, et *The Currency of Eros. Women's Love Lyric in Europe, 1540-1620*, Bloomington-Indianapolis, Indiana University Press, 1990.

2. Dominique Fernandez, *Mère Méditerranée*, Grasset, 1965.

ouvre une section d'« Écrits de divers Poètes à la louange de Louise Labé Lyonnaise » contenant eux-mêmes vingt-quatre pièces (plus d'un millier de vers dont une dernière pièce de 658 vers). Mais c'est bien là un élément constitutif de ces livres de femmes, que la critique récente a su mettre en lumière : la nouveauté que constitue la signature féminine d'un livre semble devoir être immédiatement compensée par une présence masculine qui sert autant à autoriser qu'à tenir à distance<sup>1</sup>. Dans les *Rime* de Tullia d'Aragona (1547) : 49 sonnets d'elle et, intercalés avec les premiers, 65 poèmes adressés à elle. Dans les *Rime* de Laura Terracina (1548), selon un dispositif qui a visiblement inspiré celui des *Œuvres de Louise Labé* : d'abord les poèmes de l'autrice, puis, après la « *Fine de le rime de la Signora Laura Terracina*<sup>2</sup> » (comme Jean de Tournes indiquera après le vingt-quatrième sonnet « Fin des œuvres de Louise Labé Lyonnaise »), une section de « *Rime d'alcuni nobilissimi ingegni in lode de la S. Laura Terracina*<sup>3</sup> ». Dans les *Rime* de Gaspara Stampa (1554), publiées quelques mois après la mort de l'autrice, ce sont les vers d'hommage qui ouvrent le volume. Quel que soit le dispositif, ces livres de femmes ne se passent donc jamais d'une escorte masculine, dans laquelle il ne faut pas nécessairement voir le miroir d'une sociabilité vécue : la poésie

1. Voir Diana Robin, *Publishing Women. Salons, the Presses, and the Counter-Reformation in Sixteenth-Century Italy*, Chicago, University of Chicago Press, 2007 ; Laura Fortini, Giuseppe Izzi, Concetta Ranieri (dirs), *Scrivere lettere nel Cinquecento. Corrispondenze in prosa e in versi*, Rome, Edizioni di storia e letteratura, 2016, et Brian Richardson, *Women and the Circulation of Texts in Renaissance Italy*, Cambridge, Cambridge University Press, 2020.

2. « Fin des poèmes de Madame Laura Terracina. »

3. « Poèmes de quelques esprits très nobles à la louange de Madame Laura Terracina. »



est fiction avant d'être confession et, dans ces productions imprimées, il s'agit d'abord d'inventer un beau livre et de fabriquer une légitimité auctoriale, comme pour chaque livre, mais dans les conditions particulières d'une signature féminine. Les figures de poétesses qui se trouvent ainsi mises en avant par les discours d'éloge partagent entre elles bien des traits, stéréotypés : « nouvelle Laure », « nouvelle Sapho », « dixième Muse », évocations des héroïnes guerrières de l'Antiquité ou de l'*Orlando furioso* de L'Arioste, tous ces éléments qui scandent les *Œuvres* de 1555 ont leur pendant en Italie. Cette présence masculine et ce recours aux stéréotypes doivent d'abord être analysés comme les effets d'une construction sociale particulièrement défavorable à l'affirmation d'une autonomie féminine : mais ce sont également eux qui ont ensuite nourri bien des soupçons quant à la responsabilité de ces diverses autrices dans la création des textes publiés sous leur nom. Comment être sûr que tel préfacier ou dédicataire n'a pas prêté sa plume ? Tel éloge masculin n'est-il pas teinté d'un peu d'ironie ? L'emprise misogyne était difficile à défaire en 1555, et elle l'est encore aujourd'hui. Cette évidence des interactions oblige à regarder chaque cas en détail, afin de faire le tri entre des phénomènes distincts : la création de noms fictifs d'autrices, l'emprunt de noms de femmes bien réelles pour publier des écrits d'hommes, les cas avérés de collaboration, enfin les créations plus « autonomes », parfois confirmées par des sources manuscrites. On a ainsi pu considérer un temps que le livre publié sous le nom d'Isabella Sforza en 1544 était entièrement dû à la plume de son préfacier Ortensio Lando <sup>1</sup> ; un examen plus

---

1. Francine Daenens, « Le traduzioni del trattato *Della vera tranquillità dell'animo* (1544) : irriconoscibile Ortensio Lando », *Bibliothèque d'humanisme et Renaissance*, vol. 56, n° 3, 1994, p. 665-694.

complet des sources oriente aujourd'hui vers l'hypothèse d'une écriture concertée, peut-être collaborative<sup>1</sup>. Le dialogue de Tullia d'Aragona *De l'infinité d'amour* (1547) ne serait-il pas l'œuvre de Benedetto Varchi (1502-1565), l'un des interlocuteurs du dialogue ? Dans la correspondance conservée entre Tullia et Varchi, il est cependant question des sonnets qu'ils échangent et elle y parle de « mon dialogue<sup>2</sup> ». Ce qui rend ces interactions possibles et fructueuses pour ceux qui publient des livres, c'est bien le fait que, comme le disait au début du XVI<sup>e</sup> siècle Pietro Bembo, maître et inspirateur de toute une génération poétique en Europe, les dames chantent parfois désormais leurs propres chansons<sup>3</sup>.

Une autrice que ses origines sociales devaient tenir éloignée du monde de la culture ? Les sources littéraires du XVI<sup>e</sup> siècle comme les archives associent à Louise Labé le surnom de « belle cordière », surnom dont on entend des échos jusque dans son livre à travers les références aux « cordes » et « cordelles » : la femme nommée Louise Charly (ou Charlin) dite Labé (ou Labbé) était en effet fille et femme de « cordiers », c'est-à-dire de fabricants et marchands de cordages et de câbles, instruments nécessaires à la vie économique lyonnaise qui dépendait étroitement de la navigation sur la Saône et le Rhône. Depuis

---

1. Voir Francine Daenens, « Isabella Sforza : Beyond the Stereotype », dans *Women in Italian Renaissance Culture and Society*, éd. L. Panizza, Oxford, University of Oxford, 2000, p. 35-55, et « Tra costruzione letteraria e frammenti d'archivio : ritratto di Isabella Sforza », *Bolletino Storico Piacentino*, vol. 110, n° 1, 2015, p. 76-97.

2. Tullia d'Aragona, *The Poems and Letters of Tullia d'Aragona and Others*, éd. J.L. Hairston, Toronto, Center for Reformation and Renaissance Studies, 2014, p. 290-291.

3. Pietro Bembo, *Les Azolains. Gli Asolani*, éd. C. Dionisotti, trad. M.-F. Piéjus, Les Belles Lettres, 2006, II, § 25, p. 111-112.

le XIX<sup>e</sup> siècle, les historiens ont cherché à compenser le manque de grandeur de cette naissance et de ce milieu, en imaginant par quelles voies la fille d'un cordier aurait pu recevoir une éducation de femme lettrée – mais les sources manquent à ce jour. Il faut en revanche souligner l'insertion de cette famille dans la vie civique lyonnaise : le père, Pierre, est l'un des fournisseurs attitrés de la ville et il contribue régulièrement aux emprunts royaux<sup>1</sup> – même s'il est incapable de signer lui-même un acte notarié, comme la plupart des hommes de son milieu ; le frère, François, figure parmi les « maîtres joueurs d'épée » lors de l'entrée royale d'Henri II et Catherine de Médicis en septembre 1548<sup>2</sup>. La vie lyonnaise, comme le constatent de nombreux témoins d'alors (toujours pour s'en plaindre lorsqu'ils appartiennent à la noblesse), se caractérisait par la forte emprise de la vie marchande et financière, emprise renforcée par l'absence d'institutions telles qu'un parlement ou une université<sup>3</sup>. Cette insertion des familles marchandes et, dans une moindre mesure, des « gens de métier » permettait, aux hommes mais aussi singulièrement aux femmes, des trajectoires qui auraient été plus difficiles ailleurs. L'aspiration,

---

1. Durant cette période le roi de France ne cesse d'emprunter de l'argent afin de financer les guerres d'Italie. La florissante ville de Lyon est largement sollicitée.

2. Lors des « entrées royales », la ville célèbre le souverain, en même temps qu'elle exalte sa propre grandeur. Lors des fêtes de 1548, coordonnées par Maurice Scève, François Labé participe aux représentations de combats à l'épée données par les meilleurs maîtres d'armes.

3. Voir Richard Gascon, *Grand commerce et vie urbaine au XVI<sup>e</sup> siècle : Lyon et ses marchands*, 2 vol., SEVPEN, 1971 ; Marc Smith, « Lyon vu par les voyageurs italiens au XVI<sup>e</sup> siècle », dans *Beaujeu et sa région. Histoire du département du Rhône*, Lyon, Union des sociétés historiques du Rhône, 1990, p. 85-98 ; Jacques Rossiaud,

cependant, était sans doute largement partagée : en cette même année 1555, la poétesse lucquoise Chiara Matraini, née dans une famille de tisserands aisés, revendiquait le droit de passer son temps « dans les études et dans l'écriture » (« *ne gli studi e nello scrivere* ») même lorsqu'on est une « femme qui n'est pas née du sang le plus noble, ni élevée au milieu des plus superbes palais parmi de nombreuses et très abondantes richesses » (« *donna non de' più alti sangui nata, né dentro i più superbi palagi fra copiose e abbondantissime ricchezze nodrita*<sup>1</sup> »). Ces trajectoires et ces revendications exposaient nécessairement ces femmes au soupçon d'immoralité, que ce soupçon fût fondé ou non : en 1547, Chiara Matraini fut accusée de dépraver la jeunesse de Lucques et de Pise – on ignorait que, cinquante ans plus tard, elle poursuivrait sa vie littéraire en publiant des recueils de méditations spirituelles. Plus largement, c'est l'appellation de « courtisane » (*cortigiana*) qui cristallisa souvent, dans son ambiguïté même – participation féminine à la culture de cour ? liberté de mœurs ? prostitution ? –, les questions soulevées par ces nouvelles réalités de la publication féminine<sup>2</sup>. Dans l'histoire littéraire française, Louise Labé fut bien la première à se trouver désignée par ce nouveau nom venu d'Italie.

Mais, enfin, pourquoi toujours l'Italie ? Au milieu du XVI<sup>e</sup> siècle, Lyon est une ville-frontière avec l'Italie, par

---

*Lyon 1250-1550. Réalités et imaginaires d'une métropole*, Seyssel, Champ Vallon, 2012.

1. Chiara Matraini, *Rime e Lettere*, éd. G. Rabitti, Bologne, Commissione per i testi di lingua, 1989, p. 19.

2. Voir Margaret Rosenthal, *The Honest Courtesan. Veronica Franco, Citizen, and Writer in Sixteenth-Century Venice*, Chicago, University of Chicago Press, 1992, et Diana Robin, « Courtesans Celebrity and Print Culture in Renaissance Venice », dans *Italian Women and the City*, éd. J.L. Smarr et D. Valentini, Madison, Farleigh Dickinson University Press, 2003, p. 35-59.

laquelle passent les hommes et les marchandises, en même temps qu'une ville en partie « italienne <sup>1</sup> ». Cette présence est à la fois une cause et un effet de la prospérité économique et du dynamisme commercial, mais elle affecte bien d'autres aspects de la vie lyonnaise. Parmi ceux-ci mentionnons l'existence d'un réseau de femmes lettrées – Italiennes installées à Lyon ou Lyonnaises parfois mariées à des Italiens –, issues des plus grandes familles, réseau qu'on voit par exemple se constituer, pendant vingt ans (1542-1562), à travers les dédicaces qu'adresse à ces femmes un savant florentin installé à Lyon, Lucantonio Ridolfi, qui travaille en particulier pour le libraire Guillaume Roville <sup>2</sup>. Ridolfi est lui-même lié à Benedetto Varchi, qui fut le promoteur de Tullia d'Aragona en 1547, et à Lodovico Domenichi (1515-1564), auteur en 1559 de la première anthologie de poésie féminine italienne. Le nom de Louise Labé n'apparaît certes jamais dans ce réseau féminin lyonnais, contrairement à celui de Clémence de Bourges, la dédicataire des *Œuvres*, qui y figure en bonne place : le monde auquel appartient Labé est socialement distinct de celui-ci. Ce qui l'y rattache cependant, de manière au moins indirecte, c'est qu'elle vit au contact du monde italianisé des affaires. Parmi les archives – plus nombreuses qu'on ne l'a dit – qui documentent son existence, la plus fascinante est assurément son testament, établi le

---

1. Voir Jacqueline Boucher, *Présence italienne à Lyon à la Renaissance (du milieu du XV<sup>e</sup> à la fin du XVI<sup>e</sup> siècle)*, Lyon, Lugd, 1994, et Silvia D'Amico et Susanna Gambino Longo (dirs), *Le Savoir italien sous les presses lyonnaises à la Renaissance*, Genève, Droz, 2017.

2. Richard Cooper, « Le Cercle de Lucantonio Ridolfi », dans M. Clément et J. Incardona (dirs), *L'Émergence littéraire des femmes à Lyon à la Renaissance, 1520-1560, op. cit.*, p. 29-50.

samedi 28 avril 1565 : le notaire a été appelé chez le Florentin Thomas Fortin (ou Fourtin), « marchand italien » (en réalité « marchand d'argent », banquier), dont elle fait son légataire et son exécuteur testamentaire. Le lien est sans doute ancien : le testament mentionne divers investissements qu'elle a faits par son intermédiaire, et l'on trouve des traces d'importants placements réalisés dès 1552, par Louise Labé elle-même, auprès de la banque Salviati, pour laquelle travaillait Fortin<sup>1</sup>. Or ce « Tomaso Fortini » (1514-apr. 1579), en même temps qu'il fait des affaires (y compris en investissant depuis Rouen dans des pêcheries de morue à Terre-Neuve)<sup>2</sup>, échange des idées sur Pétrarque et sur Laure avec Lucantonio Ridolfi lui-même<sup>3</sup> ; on possède encore deux ouvrages issus de sa bibliothèque personnelle, deux éditions vénitiennes, l'une des *Opere toscane* (1542) du poète florentin Luigi Alamanni<sup>4</sup>, et l'autre d'une traduction italienne de Tite-Live<sup>5</sup> (1540). Il est en étroite relation d'affaires avec les grandes familles italiennes qui sont à la fois lettrées et commerçantes, comme les Strozzi (promoteurs de la vie musicale lyonnaise dès les années 1530) ou les Corbinelli. La femme lyonnaise que fréquente Fortini ne pouvait donc guère demeurer dans une

1. Nadia Matrigne, *La Banque en Renaissance. Les Salviati et la place de Lyon au milieu du XVI<sup>e</sup> siècle*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2016, p. 233.

2. Bernard Allaire, *Crépuscules ultramontains. Marchands italiens et grand commerce à Bordeaux au XVI<sup>e</sup> siècle*, Bordeaux, Presses universitaires de Bordeaux, 2008, p. 69-70.

3. Francesco Giuntini, *Discorso sopra il tempo dello innamoramento del Petrarca*, Lyon, G. Roville, 1567, p. 29.

4. Bibliothèque Mazarine, Paris, 8° 21884. Nous remercions Jean Balsamo de nous avoir communiqué cette information.

5. Biblioteca universitaria, Pise, H. g. 1 32.

totale ignorance de ces aspects nouveaux de la vie littéraire italianisée. Il n'y a pas lieu de s'étonner, par-delà la prégnance des modèles italiens dans la conception générale du livre, de l'exceptionnelle présence de la langue italienne dans les *Œuvres* : le premier des vingt-quatre sonnets de Louise Labé est rédigé en toscan (phénomène unique dans un recueil de sonnets français à cette date) ; quatre pièces des vingt-quatre « Écrits de divers Poètes » sont en italien, et, si ces pièces ne sont pas signées en 1555, deux seront recueillies par la suite parmi les œuvres du Siennois Lattanzio Benucci (1521-1598) et du Mantouan Giulio Nuvoloni, eux-mêmes familiers des publications féminines en Italie.

C'est l'existence de ces constructions éditoriales spécifiques et des réseaux humains nécessaires pour les mettre en œuvre et les faire circuler qui a rendu possible la publication des *Œuvres de Louise Labé Lyonnaise* en 1555. La thèse d'une « supercherie littéraire » – Labé existe mais elle n'aurait pas écrit ses *Œuvres*, qui seraient le fait d'un groupe d'hommes<sup>1</sup> – ne tient pas compte de ces réalités : dispositifs éditoriaux nécessaires pour légitimer une signature féminine ; situation sociale très singulière de la femme bien réelle nommée Louise Labé<sup>2</sup>. En

1. Mireille Huchon, *Louise Labé : une créature de papier*, Genève, Droz, 2006, *Le Labérynth*, Genève, Droz, 2020, et Louise Labé, *Œuvres complètes*, éd. M. Huchon, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2021.

2. La démarche de Mireille Huchon se fonde sur la distinction radicale entre le « nom de plume » qui signe le livre (Labé) et cette « personne réelle », dont le nom dans les archives s'écrirait « toujours avec deux b » (Labbé) : en réalité, dans les 23 archives connues à ce jour qui mentionnent Louise Labé de son vivant, les deux graphies coexistent (dans les archives du XVI<sup>e</sup> siècle, l'orthographe des prénoms et des noms varie constamment, parfois dans un même docu-

outre, cette thèse oblige à admettre que le roi qui, par son administration, a accordé un privilège à « notre chère et bien aimée Louise Labé, Lyonnaise », aurait été la première victime de la « supercherie ». Enfin, comment imaginer qu'à Lyon, dans une ville où la famille Labé a pignon sur rue, personne n'aurait alors levé la « supercherie » d'une œuvre signée par une femme incapable d'écrire ? En l'état des connaissances, rien n'autorise donc une telle désattribution.

## INNOVATIONS FRANÇAISES

Tout n'est pas italien dans les *Œuvres de Louise Labé Lyonnaise*. Certaines tendances des recueils transalpins, comme la pratique du dialogue poétique entre voix féminines et masculines, ou celle de l'adresse poétique aux personnes de haut rang, n'ont pas été imitées ici. Inversement, d'autres singularités des *Œuvres* ne semblent avoir aucun équivalent italien en 1555 : le privilège royal au nom de l'autrice elle-même ; la pièce liminaire adressée par l'autrice à une autre femme ; ou le titre même d'*Œuvres*, dont le premier équivalent féminin en Italie apparaîtra à Florence en 1560 avec *Il primo libro dell'opere toscane* de Laura Battiferri. Finalement, dans chacune de ses parties, le livre engage un dialogue intense entre ses modèles italiens et un caractère « français » nettement affirmé, aussi bien à travers l'identité « lyonnaise » affichée dans le nom d'autrice que par la mise en avant très concertée de genres littéraires qui convoquent une riche tradition nationale.

---

ment) et la graphie « Labé » est même nettement majoritaire (17 occurrences). Voir Dossier 4, p. 326-350.



Dans les *Œuvres*, les formes italiennes du sonnet subissent la transformation en train de s'imposer dans le sonnet français. Le sonnet, acclimaté en France depuis moins de vingt ans en 1555, se distingue par le nombre de rimes : en Italie, le sonnet est construit tantôt sur quatre, tantôt sur cinq rimes, alors qu'en France ce nombre devient cinq parce que le schéma du sizain, extrêmement variable en Italie, est ramené à deux formes principales. C'est Clément Marot, aux alentours de 1536-1538, qui introduit dans le sonnet une singularité (quasi inusitée en Italie), celle de la rime plate au début du sizain, qui s'imposera aux sonnettes français comme une norme. Louise Labé ne déroge pas à cette règle, en recourant vingt fois sur vingt-quatre aux deux formes françaises appelées à devenir dominantes (la forme dite « Marot », *abba abba cdeded*, usitée douze fois, et la forme dite « Peletier », *cdeded*, huit fois). Quatre sonnets sont de forme italienne et n'ont pas de rime plate à l'attaque du sizain. Il s'agit évidemment du premier sonnet en italien (*cdceded*), du sonnet III (*cdedced*), du sonnet VIII (*cdccdd*), qui est aussi le seul sonnet sur quatre rimes, et du sonnet IX (*cdceded*). On peut noter que la formule du sonnet VIII (« Je vis, je meurs ») est d'une rareté extrême, en France comme en Italie, et qu'il y a là la marque d'une recherche singulière de la part de Labé, loin de toute imitation facile<sup>1</sup>. Même si elle suit la tendance aux sonnets de forme française qui commence tout juste à s'imposer en France, Louise Labé choisit donc, pour son petit massif de vingt-quatre sonnets, de garder délibérément une variété formelle (six formes de sonnets) et linguistique (deux langues) qui pointe vers l'Italie.

1. Chiara Sibona, *Le sens qui résonne. Une étude sur le sonnet français à travers l'œuvre de Louise Labé*, Ravenne, Longo Editore, 1984, p. 47.

Quand Labé publie ses élégies, elles ne sont une forme poétique française que depuis peu. C'est Marot qui le premier a introduit cette forme antique dans la poésie française en 1534<sup>1</sup>. L'élégie est définie par sa nature pathétique, voire funèbre, ou par un contenu amoureux, selon le modèle des élégiaques latins (Catulle, Tibulle, Properce, Ovide), éventuellement par sa forme épistolaire (héroïde ovidienne). C'est la proximité entre élégie et épître qui pousse Thomas Sébillet à les regrouper dans le même chapitre de son *Art poétique français* en 1548 car entre elles « la différence est tant petite, qu'il t'y faut aviser de bien près pour la discerner » :

Car de sa nature l'élégie est triste et flebile [qui fait pleurer] : et traite singulièrement les passions amoureuses. [...] Or, si tu requiers exemples d'Élégies, propose-toi pour formulaire celles d'Ovide écrites en ses trois livres d'Amours ou mieux lis les élégies de Marot. [...] Prends donc l'élégie pour épître Amoureuse : et la fais de vers de dix syllabes toujours<sup>2</sup>.

Le propos de Sébillet permet de résoudre un des problèmes posés par le privilège des *Œuvres*. Les trois formes poétiques annoncées par le privilège royal de mars 1555 sont « Sonnets, Odes et Épîtres ». En août 1555, seuls sonnets et élégies figurent dans les *Œuvres*. Le recueil a donc évolué entre le printemps et l'été, puisque n'y figure aucune ode ; en revanche, à la lumière des propos de Sébillet, on peut imaginer la requalification d'épîtres en élégies, l'élégie II étant d'ailleurs *stricto sensu* une épître, à la manière des *Héroïdes*.

1. V.-L. Saulnier, *Les Élégies de Clément Marot*, SEDES, 1968.

2. Thomas Sébillet, *Art poétique français*, dans *Traité de poétique et de rhétorique de la Renaissance*, éd. F. Goyet, Le Livre de Poche, 1990, p. 128-129.

Le « Débat de Folie et d'Amour », qui a pu un temps être intitulé « Dialogue de Folie et d'Amour » comme le révèlent à la fois le privilège et le sonnet de Maurice Scève, est inspiré de la vogue des dialogues italiens qui circulaient à Lyon et aussi de la vogue des *Dialogues des dieux* de Lucien. Mais il est finalement intitulé « Débat ». Le mot renvoie à une tout autre tradition, française et médiévale, liée à l'éloquence judiciaire : « Apollon et Mercure débattent le droit de l'une et l'autre partie », comme dit l'« Argument ». Le genre littéraire du « Débat » est très attesté entre la fin du XV<sup>e</sup> et le début du XVI<sup>e</sup> siècle (chez Coquillart, Molinet, Jean d'Abondance...), représentant la discussion en vers d'une question dans un simulacre de tribunal. La spécificité de Labé est de reprendre la matrice médiévale du débat (par son titre et par ses discours alternés) mais de l'écrire en prose et de choisir un cadre mythologique, nourri de références à Lucien, pour aboutir à l'olympien jugement de Jupiter. On peut noter que ce jugement est tout sceptique, énonçant plutôt une suspension du jugement, par admission de l'égale force des arguments produits par les deux parties. Quoique pourvu d'un titre médiéval, le « Débat de Folie et d'Amour » est donc chez Labé une forme humaniste, discutant la nature d'amour<sup>1</sup>.

Pour les trois formes qu'elle emploie, sonnet, élégie et débat, Labé se place dans le champ des nouveautés, jouant avec les innovations marotiques et les transferts culturels, depuis l'Italie et depuis l'Antiquité.

---

1. Béatrice Périquot, « Le "Débat de Folie et d'Amour" et la théorie du dialogue au XVI<sup>e</sup> siècle », *Cahiers Textuel*, n° 28, 2005, p. 61-72.

## PÉTRARQUE ET SAPHO

La lyrique amoureuse, dans les élégies et les sonnets, relève du pétrarquisme. Pourtant, Labé ne se réclame pas ouvertement de Pétrarque et les emprunts textuels sont rares. Elle affirme même sa distance comme dans la surprenante reformulation, en rejet, au début de l'élégie III :

Ne veuillez pas condamner ma simpleesse,  
Et jeune erreur de ma folle jeunesse,  
Si c'est erreur...

Cette reformulation à la fois atteste l'empreinte pétrarquiste – la « jeune erreur » prise au premier sonnet de Pétrarque<sup>1</sup> – et la met en question, rejetant un aspect essentiel de la poésie de Pétrarque, son caractère chrétien et pénitentiel : l'amour pour Laure, affiné par la mort, est sublimé chez Pétrarque en amour spirituel. Rien de cela chez Labé.

Tout le cadre pétrarquiste est pourtant bien présent avec, au premier chef, le recours au sonnet, ainsi que les motifs et les traits stylistiques attendus : l'*innamoramento*, ce moment inaugural de l'amour (él. III, v. 73-74, ou s. IV), la blessure faite par les yeux (s. I, s. XI), la torture d'un amour condamné à rester insatisfait (s. V), la division du sujet lyrique (*dissidio*) entre acquiescement au désir et révolte contre la cruauté de l'amour (s. VIII), les synecdoques qui illustrent ce violent terrain des opérations qu'est devenu le sujet (l'œil, la main, le cœur, l'esprit,

1. Pétrarque, *Canzoniere. Le Chansonnier*, trad. P. Blanc, Classiques Garnier, 1989, sonnet 1 : « Vous qui au fil des rimes éparses écoutez/ le son de ces soupirs dont j'ai repu mon cœur/ lors de ma juvénile et première erreur [*in sul mio primo giovenile errore*]/ quand j'étais en partie autre homme que ne suis. »

s. XI), le vocabulaire du service amoureux emprunté par Pétrarque à la lyrique courtoise, le motif de la maladie d'amour, le recours au personnel et aux saynètes mythologiques (s. XIX, s. XXII), la virtualité, seul cadre où l'érotisme – interdit – peut s'épanouir (s. IX, s. XIII), l'exposition de l'amour sur la scène sociale pour y être jugé (él. III et s. XXIV). Toutes les figures et tous les registres rhétoriques qui portent ce discours de la tension sont présents : *pathos* des élégies, exclamations lyriques (s. II), éloge (s. VI, s. X) et blâme de l'aimé (s. XVI), réquisitoire (s. II, s. XXIII), délibération éthique (s. XIV) et, en appui de ces registres, les antithèses (« Je vis, je meurs »), les anaphores, les hyperboles (« mille torches ardentes », « de vertus dix mille environné »), les oxymores (« doux mal »), les contradictions (« je me brûle et me noie »). L'exclusivité de l'amour (« Tu es tout seul, tout mon mal et mon bien :/ Avec toi tout, et sans toi je n'ai rien », él. II, v. 81-82), l'intensité du désir (« Ne me sauraient accroître mon désir », s. XXI, v. 14) et la sûre promesse de la douleur et du malheur, tout est là pour combler un horizon d'attente pétrarquiste, très fort en 1555<sup>1</sup>.

L'imitation – parce qu'elle est la règle de la poétique à la Renaissance<sup>2</sup> – est le soubassement nécessaire du pétrarquisme féminin, contraint de parler un langage d'homme. Mais imiter autorise la distance : cela se vérifie dans les moments critiques à coup de menues reformulations (« erreur, [...] / Si c'est erreur », él. III), d'ironie

1. André Gendre, « Vade-mecum sur le pétrarquisme français », *Versants*, n° 7, 1985, p. 37-65.

2. Dans la pensée littéraire de la Renaissance, la valeur d'un texte se fonde en partie sur son aptitude à imiter les bons modèles : l'imitation ne signifie pas reproduction à l'identique, mais transfert dans une nouvelle situation (autre temps, autre langue...).

(« Tant de flambeaux pour ardre une femelle », s. II), de liste d'interrogations qui ébranlent la possibilité du blason (s. XXI) ou, plus frontalement, de mise en accusation (« Donques c'était le but de ta malice/ De m'asservir sous ombre de service », s. XXIII). En cela, le pétrarquisme féminin reprend certains usages de la réécriture courtoise au féminin : Christine de Pizan (1365-v. 1430) dévoilant la domination masculine qu'est en réalité le service courtois, Anne de Graville reformulant, au début des années 1520, les huitains d'Alain Chartier dans ses rondeaux de la « Belle dame sans merci » pour en lever les ambiguïtés, et Labé dénonçant la méchanceté du service pétrarquiste œuvrent chacune à mettre en cause la tradition amoureuse courtoise prétendument soucieuse du sort féminin. C'est ce petit espace de la reformulation qui permet d'entendre une voix féminine. À l'horizon spirituel de Pétrarque, Labé substitue un horizon social féminin : « Et gardez-vous d'être plus malheureuses », dit-elle dans son dernier vers.

La tradition des femmes poètes est mince en 1555, les Italiennes viennent à peine d'apparaître sur la scène de l'imprimerie : à qui s'identifier ? La figure lyrique la plus revendiquée, en France comme en Italie, est alors celle de Sapho<sup>1</sup>. Le « je » lyrique se réclame de Sapho de Lesbos dès le début de la première élégie : « Il [Apollon] m'a donné la lyre, qui les vers/ Soulait chanter de l'Amour Lesbienne ». Le premier poème des « Écrits de divers Poètes », en grec, reprend l'analogie faisant de

---

1. Anne Debrosse, « Poésie encomiastique en l'honneur de femmes de lettres autour de 1550. L'emploi des figures de Corinne et Sappho au miroir de l'Arioste chez Laura Terracina et Joachim Du Bellay », dans *La Muse de l'éphémère*, dir. A. Delattre et A. Lionetto, Classiques Garnier, 2014, p. 165-181.

Labé la nouvelle Sapho et le sonnet [9]<sup>1</sup> y fait à nouveau allusion avec la périphrase de « la dixième muse ». Mais quelle Sapho ? Jusqu'en 1554, Sapho était connue par la tradition latine alors que les rares fragments grecs conservés d'elle étaient quasi inconnus. Même Guillaume Budé dans ses *Commentaires de la langue grecque* ne la cite pas parmi les plus de cent dix auteurs grecs qu'il répertorie<sup>2</sup>. C'est à partir de 1554 que des humanistes, Henri Estienne, Francesco Robortello et Marc Antoine Muret, vont donner, coup sur coup, trois éditions savantes de vers grecs de Sapho<sup>3</sup>. Il est peu probable que Labé ait pu connaître ces éditions. Le monde de Labé et le monde des philologues humanistes n'ont que peu de contacts et leurs projets ne sont pas les mêmes : l'un cherche à incarner sa nouvelle « dixième muse », l'autre travaille à mettre au jour, à partir de manuscrits corrompus, des vers enfouis, luttant contre le naufrage de la littérature grecque. Le poème grec des « Écrits de divers Poètes » s'ouvre d'ailleurs sur la disparition des vers de Sapho, signalant plutôt l'ignorance de la résurrection humaniste<sup>4</sup>. Il faut mesurer l'enjeu de cette coïncidence chronologique non en termes de sources (Labé aurait lu et imité des vers de Sapho) mais en termes d'attente : les publics – pétrarquistes, humanistes – sont mûrs pour lire des œuvres de femmes et des corpus féminins.

1. Nous numérotions entre crochets les vingt-quatre poèmes des « Écrits de divers Poètes », non numérotés dans l'édition originale.

2. Anne Debrosse, *La Souvenance et le Désir. La réception des poétesses grecques*, Classiques Garnier, 2018.

3. François Rigolot, *Louise Labé Lyonnaise ou la Renaissance au féminin*, Honoré Champion, 1997, p. 31-67.

4. Hélène Cazes et Jean Dupèbe, « Louise Labé et Sapho », dans *Narrations fabuleuses : Mélanges en l'honneur de Mireille Huchon*, Classiques Garnier, 2022, p. 721-738.

C'est donc de la figure de Sapho que se réclame Labé et non de ses vers : cette figure est celle qu'Ovide a construite dans l'héroïde de Sapho à Phaon (*Héroïdes*, XV, 7). Sapho y figure à la fois l'amante éplorée et la poétesse : « *flendus amor meus est ; elegia flebile carmen* » (« il me faut pleurer mon amour ; l'élégie est le chant des pleurs »). Elle est la poétesse (*poetria*) à qui convient la lyre d'Apollon (« *convenit illa mihi* ») ; or c'est justement cette lyre qu'Apollon donne à la *persona* de Labé : « Il m'a donné la lyre, qui les vers/ Soulait chanter de l'Amour Lesbienne :/ Et à ce coup pleurera de la mienne » (él. I). L'héroïde d'Ovide est à la fois la matrice stylistique des trois élégies de Labé et la matrice d'une posture d'autrice. Boccace construisait exactement la même image de Sapho, poétesse de génie et amante malheureuse, dans son traité latin *Les Femmes illustres* (chap. 47), figure qu'avait reprise en français Christine de Pizan dans *La Cité des dames* (I, 30). Ce sont ces versions de la figure de Sapho que connaît Labé, incarnation d'une lyrique féminine intense et pathétique.

Le nom de Sapho n'est pas encore synonyme de condamnation morale au XVI<sup>e</sup> siècle, ainsi Laura Terracina compare Vittoria Colonna à Sapho et Taillemont associe Marguerite de Navarre à Sapho dans *La Tricarite*<sup>1</sup>. Et si Agrippa d'Aubigné (1552-1630), helléniste qualifié, appelle ses filles à la lecture de « Louise Labé Lyonnaise » en la nommant « la Sapho de son temps » dans sa lettre « À mes filles touchant les femmes doctes de notre siècle<sup>2</sup> », c'est qu'il a lu les vers de Labé et

1. Claude de Taillemont, *La Tricarite* [1556], éd. G.-A. Pérouse, Genève, Droz, 1989, p. 202.

2. Agrippa d'Aubigné, *Œuvres. Tome IV. Correspondance*, éd. J.-R. Fanlo, M.-M. Fragonard et G. Schrenck, Classiques Garnier, 2016, p. 746-757.



qu'il reconnaît et confirme ce geste d'identification et de légitimation.

## VERTIGES ET ÉTHIQUE DE L'AMOUR

Le pétrarquisme labéen affiche aussi une autre singularité : la passion, qui est un abandon de soi, ne conduit pas à renoncer à toute maîtrise. L'entier abandon à l'autre (« Tu es tout seul tout mon mal et mon bien/ Avec toi tout et sans toi je n'ai rien », él. II), le fantasme de ne faire qu'un avec lui (s. VIII) se conjuguent à l'effort de comprendre et à la capacité de décider : c'est ce qui est le plus marquant dans le journal des émotions que sont élégies et sonnets. La tension ne s'instaure pas comme chez Pétrarque entre aspiration humaine et aspiration divine, mais entre l'abandon et la maîtrise. La maîtrise est parfois intellectuelle, qui cherche à comprendre la puissance de la littérature (épître liminaire), celle du désir (s. XXI, v. 11-14 : « Mais je sais bien et de tant je m'assure,/ Que tout le beau [...] / Et que tout l'art [...] / Ne me sauraient accroître mon désir »), ou à remplacer par une projection mentale, par une « saillie » folle (« Permits m'Amour penser quelque folie ») la défaillance du réel (s. XVIII). La folie n'est pas, sur le mode platonicien, un médium entre les dieux et les hommes mais un moyen, verbal, de compenser l'aridité du réel. Le « Débat » illustre exactement cette tension entre Amour et Folie, entre la puissance de civilisation et d'ordonnement qu'est Amour et la puissance de dérèglement qu'est Folie, puissance qui cependant « réveille les esprits de l'âme et les rend plus dispos à

faire leurs naturelles opérations ». C'est cet exercice de la naturalité de l'âme, dans un refus d'idéalisation bien éloigné de l'enthousiasme néoplatonicien, que Labé recherche ; de ce point de vue, la place accordée à Folie finit par rejoindre la conciliation entre amour et raison élaborée par Sperone Speroni dans son *Dialogue d'amour* (1542), dont s'était inspiré Scève dans *Délie* et qui nourrit encore certains passages du « Débat <sup>1</sup> ».

Parfois la maîtrise est éthique (s. XIV), et c'est sans doute le plus surprenant : s'abandonner à un autre n'est pas renoncer à décider de sa vie. La saisissante proposition du sonnet XIV qui fait de l'aimé l'horizon ultime (« De ne vouloir rien fors que toi comprendre ») établit le moi comme sujet éthique plein, qui décide quand vivre et quand mourir. L'amour se définit alors comme la capacité de se disposer pour l'autre (v. 1-8) et l'incapacité de le faire devient raison de la mort (v. 9-13). Le *topos* du vieillissement du corps se libère de la *doxa* qui fait du corps féminin vieilli un épouvantail pour le désir masculin. Ici le corps humain est saisi dans la capacité qu'il a de « montrer signe d'amante » et quand il ne le peut plus, la vie ne vaut d'être vécue. La décision est de soi à soi, l'autre n'est pas là pour imposer une grossière limite (« Quand vous serez bien vieille <sup>2</sup> », et autres représentations dégradantes de la vieillesse féminine).

Un désir nullement dépendant des mensurations de l'être aimé et d'une standardisation de la beauté (s. XXI), un vieillissement du corps qui échappe aux diktats érotiques et au *male gaze* (s. XIV), la capacité, dans la passion la plus exorbitante, de penser son expérience, tels

---

1. Marie Madeleine Fontaine, « L'ordinaire de la Folie » et « Politique de Louise Labé », dans *Libertés et savoirs du corps à la Renaissance*, Caen, Paradigme, 1993, p. 283-321.

2. Ronsard, *Sonnets pour Hélène*, livre II, sonnet 24, 1578.