

# Louise Labé : sodalité expansive et individualité singulière, la formation d'une autorité poétique (féminine)

## Résumés

L'article présent traite le processus textuel de la constitution d'autorité poétique dans l'œuvre de Louise Labé, la plus fameuse représentante du pétrarquisme féminin en France. S'insérant dans la pratique poétique de la première modernité, elle fait recours à des traditions littéraires, telles le pétrarquisme italien féminin et l'élegie antique, afin de se procurer de la gloire en surpassant ses prédécesseurs. La gloire, éperon plus fort des auteurs à cette époque-là, est étroitement liée à une mise-en-scène décisive de l'auteur dans le propre œuvre, soulignant aussi bien l'excellence singulière de l'auteur que l'inscription dans une communauté sociale et culturelle. En exploitant ces deux dispositifs fonctionnels, la soi-dite « singularisation » et le complément de la « sodalisation », l'article cherche à élucider soit le *self-fashioning* de Louise Labé comme grande amante, singulièrement accablée par un amour passionné, que son objectif de s'installer comme autorité acclamée non seulement parmi les femmes, mais aussi parmi les gens savants et les nobles en général. En fin de compte, l'emphase du for intérieur de cette auteure surpasse les limites des traditions littéraires et aboutit à une forme d'individualité psychique quasi-moderne, ce qui sera fondamental pour le succès et la gloire de Louise Labé au travers des siècles<sup>1</sup>.

Considering the dominant concepts of achieving poetic authority in the Early Modern period, the following paper attempts to enlighten the position of the most famous female Petrarchist in France, Louise Labé. In order to obtain glory and success in the poetic *agon* of imitation, early modern poets aim to stage themselves ostentatiously as author-figures in their texts, whilst relying on a powerful and singular image of themselves on one hand and on a social and cultural contextualization on the other hand. These two functional dispositifs, to be called "singularisation" and "sodalisation", are basically found in Labé's poetic oeuvre. She presents herself both as an exception-

<sup>1</sup> L'article fait partie d'un projet de recherche plus vaste, financé par la FritzThyssenStiftung et intitulé "*Singularisierung – Sodalisation. Poetische Selbstautorisierung in der italienischen und französischen Literatur der frühen Neuzeit*". Pour le soutien stylistique de la version française, je remercie Amélie Richeux.

ally affected loving woman, recurring to the literary topics of Latin love elegy and the features of Italian female Petrarchism and in the mean time she endeavours to be the leading authority within an extensive community, consisting not only of the other women but also of the cultural nobility in general. The exceptional prominence of inner passion in Labé's work finally reaches beyond literary traditions and exploits the terrain of a nearly modern form of psychic individuality which might be the key to her long lasting success and glory.

**Mots-clés :** Louise Labé, Première Modernité, Pétrarquisme féminin, Imitation poétique, Autorité poétique

**Keywords:** Louise Labé, Early Modernity, Female Petrarchism, Poetic Imitation, Poetic Authority

## Autorité entre « sodalisation » et « singularisation »

Dès l'Antiquité, et jusqu'à la rupture romantique, l'écriture européenne se constitue selon les règles de l'imitation, c'est-à-dire qu'elle est fondée sur une conception agonale de la création artistique, impliquant une productivité à trois étapes : l'*imitatio*, l'*aemulatio* et la *superatio*. Les auteurs évoquaient comme modèles des auteurs anciens dans le but à la fois de légitimer leurs œuvres mais aussi de surpasser leurs prédécesseurs. Néanmoins, la référence aux modèles se limitait à une simple mention de ces derniers pour faire partie de l'*auctoritas* établie par l'ancienneté et pour, en fin de compte, se faire remarquer comme auteur digne d'être lu<sup>2</sup>. L'époque de la Renaissance – commençant par Pétrarque – adopte à nouveau ce schéma *strictu sensu*<sup>3</sup> et en fait un modèle plus complexe. Tandis que l'imitation du Moyen Âge est essentiellement marquée par une variation stylistique étroitement liée à des situations communicatives bien précises censées transmettre une certaine doctrine<sup>4</sup> – l'autorité poétique dans la modernité antérieure se concentre davantage sur l'intronisation d'un auteur, afin de s'établir comme une autorité de longue durée dans les siècles suivants. Par conséquent, le « texte » en tant que construction stylistique, fabriqué par un *poietas*<sup>5</sup>, dont les qualités rhétoriques en arrivent même à donner des indi-

2 Ce processus strict est forcément critiqué, modifié ou partiellement dépassé au moment où se développe une conscience forte de l'époque en tant que modèle culturel. Ainsi Horace par exemple dénonce le procédé « *sunt antiquissima quaeque / scripta vel optima* », ep. II, I, 29 (Horatius, 1985 : 274) dans sa lettre à l'empereur lui-même, où il esquisse une apologie de la poésie moderne sous la domination d'Auguste, « au zénith du temps », pour prôner sa propre poésie. Principalement, la règle d'imitation reste en vigueur jusqu'au détachement de la doctrine classique qui prend leur point de départ dans le débat des Anciens et des Modernes au siècle classique.

3 Voir plus en détail Noyer-Weidner, 1986 : 354-364.

4 Un exemple éminent : les « *Sängerkriege* » au cours du Moyen-Âge ; voir Noyer-Weidner, 1986 : 355s. ; quant à la « variance » des textes du Moyen-Âge, voir Cerquiglini, 1989 ; pour le rapport complexe de « l'auteur » (*scriba dei*) et la doctrine en tant qu'élément central de l'autorité dogmatique, voir Nelting, 2011a.

5 Les implications du concept de *poiesis*, à savoir une production littéraire active entre théorie et pratique dans la création artistique (*Éthique à Nicomaque* 1140a1-20) se prêtent mieux à décrire la compréhension de soi-même des poètes de la Renaissance.

cations morales sur l'auteur<sup>6</sup>, gagne en importance. C'est par le texte que l'auteur veut devenir point de référence incontournable aussi bien au niveau du sens qu'au niveau du style pour les générations suivantes. Cette nouvelle importance de l'autorité textuelle, se fondant premièrement sur une construction de soi-même, nécessite de nouvelles techniques pour accéder au statut d'auteur<sup>7</sup>. Afin de décrire plus précisément les structures fonctionnelles de l'autorité de Louise Labé dans les pages suivantes, je me référerai à deux dispositifs que la recherche a récemment dénommés « sodalisation » et « singularisation »<sup>8</sup> et qui se trouvent être prononcés pour la première fois à propos de l'œuvre de Pétrarque qui ouvre la voie aux poètes de la Renaissance.

Pétrarque, fondateur de la Renaissance littéraire<sup>9</sup> ne se limite pas à imiter des genres antiques (les épîtres, l'épopée, le dialogue) et à nommer des auteurs de l'Antiquité afin de profiter de leur autorité par ancienneté : il crée au-delà un lien très personnel et synchrone avec eux<sup>10</sup>. Ainsi il anéantit la distance historique<sup>11</sup> – jusqu'alors nécessaire à l'obtention de l'*auçtoritas* – se situant automatiquement alors au centre d'un groupe de poètes réputés et importants pour l'humanisme. La communauté qu'il crée se définit comme 'amitié contemporaine'. Les amis sont présents *ici* et *maintenant* et, en tant que membres de ce groupe, ils lui procurent la gloire immédiate. La technique employée, c'est-à-dire le fait de se définir comme appartenant à un groupe d'élite poétique, devient une technique assez courante pendant la Renaissance et se retrouve autant chez les pétrarquistes italiens comme Bembo que chez les pétrarquistes français comme Du Bellay ou Ronsard<sup>12</sup>. Dans la plupart des cas, la sodalisation chez les épi-gones de Pétrarque est réduite à une société contemporaine et actuelle. C'est le cardinal italien Bembo qui, dans son œuvre *Prose della volgar lingua*, a institué la langue de Pétrarque comme moyen d'expression idéale de la société courtoise. En opposition au concept de l'autorité par ancienneté, il rend indispensable à l'obtention de l'autorité la catégorie rhétorique de l'*aptum* et celui-ci se fonde, pour Bembo, principalement sur l'usage culturel contemporain. C'est en raison

6 Le lien mutuel entre *bonitas / probitas* et *eloquentia* (*sapientiam sine eloquentia parum prodesse civitatibus, eloquentiam vero sine sapientia nimium obesse plerumque, prodesse nunquam* Cicero, 1998 : De. inv. 1.1) se concrétise dans la sentence catonienne du "*vir bonus dicendi peritus*" (Seneca, 1989 : Or. et rhet. sententiae 1,9) qui est intensifié plus tard par Quintilien : "*nullus orator nisi vir bonus*" (Quintilianus, 1959 : inst. or.12, 1, 3) qui met l'accent encore plus ouvertement sur les qualités morales ("*animi virtutes*" Quintilianus, 1959 : inst. or. 1,9), tandis que Cicéron les transmet par l'accentuation de la philosophie "*recte faciendi et bene dicendi*" (Cicero : De inv. 3, 57) ; voir aussi Petersmann, 1997 : 322 ; Nelting, 2011a : 194s.

7 Un terme approprié pour ce concept a été trouvé par Greenblatt en 1943 : le concept du « self-fashioning » se réfère à l'entrelacement de l'analyse de soi-même et l'auto-présentation textuelle des auteurs de la première époque de la modernité ; voir Greenblatt, 2005<sup>3</sup> ; Kahlitz, 1999.

8 Pour le développement de ce processus, commençant dans l'œuvre de Dante, voir Nelting, 2011a et 2011b.

9 Pour le concept du Moyen-Âge en tant que *temps obscur*, conçu par Pétrarque : « *Vivo, sed indignans, quod nos in tristia fatum / secula dilatos peioribus intulit annos. / Aut prius aut multo, decuit, post tempora nasci; / nam fuit aut fortassis erit felicius evum; / in medium sordes, in nostrum turpia tempus / confluisse vides [...]* » (*Epistula metrica XXI* (III 33), Petrarca, 1976 :180), voir Mommsen, 1942 : 226-242.

10 Voir surtout les lettres de Pétrarque, l'*Epistolae familiares*.

11 Pour l'individualité et la présentation de soi-même de Pétrarque au travers des structures renouvelant le savoir de l'Antiquité en tant que savoir historique présent, voir Regn, 2007-2008.

12 Pour les formes de manifestation chez Bembo et Du Bellay voir Nelting 2011a.

de son argumentation que la langue de Pétrarque a pu devenir l'idéal performatif de la cour car son *style moyen* impliquait les normes éthiques et sociales du *Cortegiano* idéal, à savoir *dolcezza* et *leggiadria*<sup>13</sup>. Par cette référence de l'autorité à l'*aptum* actuel, il devient important pour le poète de s'ancrer dans la société contemporaine afin de se rendre moralement et stylistiquement indispensable. L'auteur s'intègre alors textuellement dans cette société et y crée la scène sur laquelle il déploie son excellence stylistique et s'établit, de son vivant, comme modèle d'imitation.

48

Ce faisant, l'auteur doit aussi mettre l'accent sur la qualité singulière de son œuvre et de sa personne, mise en scène par des motifs autobiographiques. Cette forte accentuation de l'excellence rhétorique, incarnée par le personnage même, cette singularisation, en tant que base de la propre autorité est ainsi contrepartie de la sodalisation et se démarque plus clairement.

En utilisant ces dispositifs, Louise Labé, la *Dame lyonnaise*, se donne de l'*auçtoritas* en tant que poète d'une manière particulièrement postmédiévale et se détache de l'autorité médiévale incertaine d'une Marie de France, mais aussi de l'écrivaine « féministe » Christine de Pizan<sup>14</sup>. L'article tient à illustrer comment Louise Labé crée une communauté particulière pour finalement y servir de figure autoritaire. En tant que première représentante d'une tradition discursive en France, celle du pétrarquisme féminin, Louise Labé constitue un vaste intérêt pour la recherche : elle montre certains traits caractéristiques du pétrarquisme féminin, des renversements de perspective ainsi que des éléments structurels, développés par les pétrarquistes italiennes comme Gaspara Stampa ou Tullia d'Aragon<sup>15</sup>. Néanmoins, je tiens à préciser que les techniques de la sodalisation et de la singularisation entrent en vigueur sans marque de genre autant chez les pétrarquistes féminins que chez les pétrarquistes masculins<sup>16</sup>. Les ressources expressives du pétrarquisme sont selon Braden « *comparatively ungendered, in potential if not in practice [and] readily useful [...] for female self-fashioning* »<sup>17</sup>. Le pétrarquisme en général fournit donc des formules expressives,

13 Voir Kablitz, 1999. C'est à ce sujet que la référence aristotélicienne de l'art à la nature est transformée en culture et que la langue devient une praxis culturelle de différenciation et de démarcation.

14 Malgré son rôle de féministe précoce, les tendances d'autorisation prémoderne chez Christine de Pizan restent accompagnées de structures d'autorisation médiévales, à savoir l'interprétation allégorique, la citation d'*exempla*, etc. (voir par exemple le « *recourse to theology* » dans la préface du *Livre de la Cité des Dames*, Brown-Grant, 1999 : 141) et son but principal reste la communication d'une doctrine éthique, ancrée dans les structures de pensée du Moyen-Âge : « *Christine saw her role as author as principally that of a teacher or advisor whose task was to provide her readers with much-needed lessons in ethics and morality.* » Brown-Grant, 1999 : 3.

15 Pour ne citer que quelques noms que je spécifierai en partie dans la suite de l'article : la présence massive des topiques de l'humilité, au contraire la publication des textes panégyriques dans des appendices, l'accentuation de l'émotion et de l'allégorie de la « flamme d'amour », l'amour réciproque, le motif de la femme abandonnée, la conception de l'amant masculin en tant que représentant de son rôle social et la tendance au recours à l'élégie ; voir dans ce contexte en détail Schneider, 2007 : 316s. Pour une analyse du pétrarquisme féminin en Italie voir également Schneider, 2007. Les éditions de certaines femmes-auteurs italiennes ont été disponibles à Lyon, et accessibles à Louise Labé, voir Rigolot, 1997 : 10, note 3.

16 La recherche sur le genre s'est largement penchée sur Louise Labé ; une telle approche n'est pas le but premier de cet article. Aussi, voir pour le système du pétrarquisme féminin en général : Schneider, 2007, des études genrées de Louise Labé : Mathieu-Castellani, 1990 ; Viennot 2005 ; récemment Hennigfeld 2012.

17 Braden, 1996 : 129.

favorisant la gloire des poètes et poétesses, formules ne spécifiant pas le sexe de l'auteur. Néanmoins, « *in practice* », les dispositifs typiques du pétrarquisme peuvent être ajustés pour porter une sémantique féminine bien précise.

Comme indiqué plus haut, je tiens à travers cet article à montrer l'évocation par Louise Labé d'un groupe dans lequel elle s'insère humblement et pour lequel elle aspire toutefois poétiquement à devenir modèle exemplaire. Elle légitime la communauté par un trait caractéristique des pétrarquistes féminins : l'accentuation du pathos, l'accablement par amour. Cet amour source de déploration, renvoie poétiquement au genre latin, l'élegie. Par le biais de la tradition élégiaque, Labé montre son excellence culturelle et stylistique par une pluralisation des genres, par la représentation de sa puissance poétique exceptionnelle, mettant en relief la victoire textuelle de cet état d'amour, et enfin par la mise en scène de la gloire qui renvoie de manière insistante à la sphère de l'auteur en tant que personnage. La singularisation dans son œuvre se révèle somme toute plus forte que la socialisation. Créant une communauté de l'âme, indépendante à la fin, même du sexe, Louise Labé met en place un dispositif sur lequel elle déploie et son talent et son plaisir sentimental, qui fondent les bases de son autorité et de son individualité particulières à l'époque.

## Le programme poétique de Louise Labé lyonnaise

Louise Labé<sup>18</sup>, largement connue comme la *Belle Cordière*, femme de culture et d'intelligence, fondatrice d'un salon littéraire fréquenté par de futurs membres de la Pléiade et de l'école lyonnaise (Antoine de Baïf, Maurice Scève, Pontus de Tyard) était intégrée dans la société littéraire de Lyon au XVI<sup>e</sup> siècle. Fille et épouse de cordiers, artisans assez prospères, elle avait accès à l'élite intellectuelle de la ville qui, à l'époque, réunissait les valeurs sociales italiennes et la littérature italienne, latine et grecque, dirigeant ainsi la culture française vers la Renaissance. Nommée *Florence française*, la ville n'est pas seulement un centre économique, porté en outre par les fabriques de soie, mais aussi un centre précurseur dans le domaine de l'imprimerie. Des noms dotés d'une réputation imposante comme Sébastien Gryphius, Étienne Dolet ou Jean de Tournes, en sortent et font de Lyon, vers 1540, la capitale du livre en France<sup>19</sup>. En 1555, l'œuvre de Louise Labé paraît chez ce dernier<sup>20</sup>.

L'ensemble de l'œuvre est constituée du « Privilège du Roi »<sup>21</sup>, d'une épître dédicatoire, d'un dialogue intitulé « Débat d'Amour et de Folie », de trois élégies et de 24 sonnets qui trouvent leur conclusion par une *sphragis* et un appendice

18 Pour approfondir le cadre biographique de Louise Labé, voir Lazard, 2004.

19 Voir en détail Rigolot, 1997 : 14 ; Lazard, 2004 : 118.

20 Parue en 1555 en compagnie des Œuvres de Jacques Peletier et Pontus de Tyard voir encore Rigolot, 1997 : 14. Ses œuvres sont parues une deuxième fois en 1556 « Revues et corrigées par ladite Dame », déclaration intéressante quant au nombre insignifiant de trois corrections, voire Budini, 2004 : 152, note 1. Il est évident que la formule ajoutée n'avait d'autre fonction que d'attirer des lecteurs.

21 Le texte suivant cite l'édition des œuvres complètes par François Rigolot, *Louise Labé* (2004<sup>1</sup>) : *Œuvres complètes*. François Rigolot (éd.). Paris : Flammarion.

d'« Escriz de divers poètes à la louenge de Louize Labé Lionnoize » publiés anonymement dans la *editio princeps*. Il est important de se pencher sur le cadre référentiel de l'œuvre, car le cadre rend évidente la constitution des parties d'après une composition cohérente ainsi que l'accomplissement d'une certaine fonction de l'ensemble *via* la coprésence des différents genres<sup>22</sup>. Au niveau de la macrostructure déjà, transparaît une sorte de « volonté architecturale »<sup>23</sup> qui renvoie à la poétesse en tant qu'auteure empirique, se positionnant par là dans un milieu particulier de culture contemporaine. C'est l'allitération du nom de Louise Labé<sup>24</sup>, allitération accentuée par l'épithète « lionnoize », qui attire le regard du lecteur. La mention géographique se retrouve à divers endroits importants de l'œuvre : dans le titre du recueil et cela de façon appuyée « EVVRES DE LOVIZE LABÉ LIONNOIZE. A LION PAR IAN DE TOVRNES. M. D. LV. Avec Priuilege du Roy. », dans la formule d'appel (« A Mademoiselle Clémence de Bourges Lyonnaise ») et dans la signature de l'épître dédicatoire (« De Lion ce 24. Juillet »), dans le titre du dialogue (« Débat de Folie et d'amour, Par Louize Labé Lionnoize »), dans le *sphragis* de l'œuvre du dernier sonnet (« Fin des œuvres de Louize Labé lionnoize ») ainsi que dans l'appendice. Ce toponyme indique de manière récurrente la communauté culturelle de la ville de Lyon au XVI<sup>e</sup> siècle, le soi-disant *sodalitium lugdunense*<sup>25</sup>, communauté cosmopolite et fière de sa culture. L'auto-conscience du cercle culturel lyonnais a fait ressortir plusieurs implications du toponyme dues à des étymologies fausses, des variations anagrammatiques et homonymiques du nom « Lyon ». Ainsi Lyon possédait vertueusement un *cœur de lion* et incorporait des valeurs culturelles et nobles de l'antique *Ilion*. De plus, l'origine de l'endroit sacré, la « Fourvière » est liée au culte de Vénus par le biais de l'étymologie populaire *Forum Veneris*<sup>26</sup>, ce qui fait ressortir l'omniprésence de l'amour sensuel. Lyon, comme toponyme récurrent et encadrant les œuvres de Louise Labé, implique donc les vertus de « Noblesse, antiquité, courage, amour », « importantes garanties d'autorité et d'authenticité »<sup>27</sup>.

Dans l'épître dédicatoire, Louise Labé précise la communauté à qui son œuvre, premièrement, s'adresse. Le collectif des femmes – incluant la poétesse – s'impose au lecteur par l'emploi récurrent de la première personne du pluriel ou des adjectifs possessifs correspondants. Dans le texte complet de l'épître,

22 Il s'agit surtout des genres antiques que Labé utilise pour démontrer la re-naissance de l'Antiquité et sa capacité de pluralisation ; concernant les renseignements plus détaillés sur l'architecture de l'œuvre voir Martin, 1999.

23 Alonso, 2004 : 9.

24 Alonso parle d'une « raison commerciale » quant au choix du nom. Il s'agit du nom de la première femme du père de Louise Labé, nom que cette dernière aurait emprunté en raison de sa sonorité évocatrice et de sa qualité onomastique ; Alonso, 2004 : 8.

25 Le *sodalitium lugdunense* se réfère ainsi aussi bien à un cercle bien défini, bourgeois, savant, authentiquement lyonnais et ouvert aussi à la culture gréco-latine, association autour du protecteur Guillaume Scève, qu'au monde intellectuel de Lyon en général, caractérisé par une prééminente activité culturelle ; pour plus de détails, voir Lazard, 2004 : 178.

26 L'hypothèse, avec sa justification archéologique, abordant l'idée d'un temple de Vénus, est soutenue entre autres par Jean Lemaire de Belges dans *La Concorde de deux langages*. Lemaire, 1947 : v.136s. ; concernant la propagation de la réputation respectable de Lyon et ses implications dans d'autres textes de l'époque (Marot, Lemaire et Scève) voir Rigolot, 2004, 58s.

27 Rigolot : 2004, 60.

Louise Labé emploie plus de trente fois *nous* / *notre* ou bien la forme verbale de la première personne du pluriel, créant ainsi une forte impression du collectif. De temps en temps, le « nous unifiant » fait place à la première personne du singulier lorsque Labé décrit, par exemple, son rôle exceptionnel dans la communauté. De même, à la fin de la lettre, le *nous* se transforme en *vous*, forme linguistique adaptant la position implicitement voulue des femmes dans la communauté, à savoir une position subordonnée au modèle Louise Labé.

L'idée créée par les structures grammaticales et stylistiques au niveau de l'écriture, celle que les dames ne sont pas vraiment à la hauteur du modèle, trouve son corollaire au niveau du sens. Les dénominateurs communs du groupe à la fin ne sont valables que pour la poétesse elle-même.

Comme dénominateurs communs, elle décrit les effets positifs de l'activité poétique, des valeurs typiquement humanistes : la poésie effectuait « du bien et de l'honneur » (7s.). L'honneur, ou la gloire – les concepts sont équivalents – est défini, à la différence des « chaine, anneaus, et somptueus habits » (41), des richesses superficielles donc, comme étant « entierement notre » (41), et en guise horatienne « ne nous pourra être ôté, ne par finesse de larron, ne force d'ennemis, ne longueur de temps ». (41). La gloire entraînait donc le succès socioculturel et permettait l'égalité entre les deux sexes par la valeur de la vertu qui suivait les compétences rhétoriques. La poétesse veut en toute humilité être « amonicion » (41) pour les « vertueuses Dames » (42), et elle incite celles-ci à écrire et à « en science et vertu passer ou egaler les hommes » (41). L'activité littéraire, comme phénomène de groupe, est dotée d'une puissance qui pourrait franchir les limites du *genre* et qui, ainsi, intensifie l'image de ladite communauté. Dans ce premier passage le « nous unifiant » se retrouve dix fois.

L'un des deux objectifs communs du groupe était la gloire, le succès par la vertu ; l'autre étant le bien personnel, le « plaisir » individuel (42). Ce bien, envisageant une intériorité psychique, dirige la femme vers un « contentement de soy » (42). L'écriture poétique féminine évoque des sentiments jadis éprouvés, ce qui contribue à « notre aise » (42). C'est Sainte-Beuve qui, étudiant cette emphase de l'affectivité et de l'émotion, donne à Louise Labé la réputation de poétesse d'expression proto-romantique par excellence, de poétesse qui ne suivait aucun autre modèle que sa propre âme et c'est Sainte-Beuve qui instaure cette étiquette pour Labé dès le romantisme<sup>28</sup>. Cette emphase des sentiments peut effectivement paraître assez moderne dans le sens de la psychologie individuelle, surtout si l'on considère les termes employés, mais l'analyse qui suit montrera que la forte accentuation poétique des sentiments fait partie des instruments de la création de l'autorité poétique de Louise Labé et qu'elle se prête parfaitement à l'emploi du genre et des topiques de l'épître.

La suite de l'épître laisse aux femmes le choix de décider si elles veulent ou non profiter de la deuxième motivation, c'est-à-dire du plaisir. Louise Labé se

28 « Louise Labé, nous avons pu le voir en l'étudiant de près, était beaucoup moins fille du peuple et moins naïve ; mais qu'importe qu'elle ait été docte, puisqu'elle a été passionnée et qu'elle parle à tout lecteur le langage de l'âme ? » Sainte-Beuve, 2004 : 157. Concernant d'autres chercheurs qui, après Sainte-Beuve, ont mis l'accent sur l'affectivité vraie de Louise Labé, comme Dorothy O'Connor ou Enzo Giudici, voir Schulze-Withzenrath, 1974 : 105.

montre modeste et explique que l'activité littéraire pour elle n'est qu'un « honnête passetemps » (43) et qu'elle a publié ses écrits sur l'insistance de ses amis. Le choix de l'expression « mettre en lumière » (43), celle de « guides », dénommant les dames, (« pour me servir de guide » 43) et l'incitation explicite à ces « vertueuses Dames » de se mettre à écrire (« pour vous [...] inciter [...] d'en mettre en lumière un autre [œuvre] » 43) montrent à la fin de l'épître le projet présomptueux de Louise Labé qui rentre dans le rôle d'« un agent de culture, un *poeta concionator*, pour inciter ses contemporains français à se cultiver »<sup>29</sup>. Suivant cet objectif, elle met en place son œuvre qui, par la métaphore de la lumière, indique un succès public éclatant. Bien qu'elle parle de ses destinataires comme de « guides », la combinaison du substantif avec le verbe « servir » révèle la véritable position de ces dames. De fait, elles sont des servantes admiratives dont la tâche principale est de comprendre et concevoir l'honneur et le « contentement singulier » de l'œuvre du modèle. Cette position prestigieuse est représentée également par une fameuse gravure, figurant dans l'appendice, et sous-titrée « Seul véritable portrait, gravé par Pierre Woeriot en 1555 » (148) qui montre la poétesse en femme courtoise, vêtue noblement et porteuse de bijoux. Aussi, le but escompté, est-il de signaler sa propre importance socioculturelle, celle d'une femme dotée de talent poétique et de gloire – et d'héritrice de sa propre œuvre littéraire.

Le « Privilège du Roi », figurant dans le titre de l'œuvre et l'appendice, semblent répondre directement à son projet et entériner son succès entre ses contemporain(e)s. Le Privilège témoigne de l'ambition de Louise Labé de vouloir se créer une image respectable<sup>30</sup> et de s'assurer des réactions de la société. En tant que « chère et bien aimée Louise Labé Lionnoise » (37) du souverain, les doutes concernant la publication de son œuvre sont alors officiellement balayés<sup>31</sup>. De même, elle instaure son œuvre de manière préalable dans la société contemporaine. Le stratagème met en relief sa qualité unique par rapport à ses « collègues » féminines d'Italie et de Pernelle du Guillet en France<sup>32</sup> qui n'ont publié que des sonnets sans paratextes programmatiques. L'épître dédicatoire et le privilège attestent l'autorité de Louise Labé, mettant, de cette manière, en relief son projet d'écriture féminine et faisant également preuve rétroactive de son succès. À l'inverse, chez Pernelle du Guillet, c'est son éditeur, Antoine du Moulin, qui rédige une préface posthume. Dans ce contexte, les parallèles textuels entre la préface d'Antoine du Moulin, intitulée « Aux Dames Lyonnoises », et l'épître dédicatoire de Louise Labé sont très remarquables : Louise Labé, dans sa lettre dédicatoire, semble çà et là imiter les propositions de l'éditeur ; du

29 Rigolot, 1997: 278.

30 La position sociale de la destinataire de l'épître dédicatoire, nettement plus élevée que la sienne, soutient cette image.

31 « POURCE IL EST : que nous inclinans liberalement à la requeste de ladite supliante, luy avons de nostre grâce speciale donné Privilege, congé, licence et permission de pouvoir faire imprimer ses dites Euvres ci dessus mencionnees par tel Imprimeur que bon lui semblera. » (37).

32 Les *Rymes de gentile et vertueuse Dame D. Pernelle du Guillet* ont été publiées sous forme de recueil posthume en 1545 par Antoine du Moulin; quant au contexte voir Charpentier, 1983 : 17.



Moulin veut « exciter » les « Dames Lyonnaises » « à la vertu » et le « chemin à bien » par le « passetemps » de la poésie<sup>33</sup>.

Pour résumer, Louise Labé émerge du texte de manière offensive, se présente de façon frappante comme auteure couronnée de succès durable et laisse apercevoir très clairement la conception de son œuvre et la composition de celle-ci entendue comme un ensemble unique et planifié. Louise Labé appuie dès le début sa qualité d'auteure singulière, excellente et modèle, tout en s'intégrant dans une communauté culturelle. Les signes de cette communauté sont visibles déjà dans l'épître dédicatoire. Par ses activités socioculturelles, le groupe féminin est censé marquer son égalité avec le groupe homologue masculin. Le succès de ce programme est codifié dans l'œuvre même. La légitimité du groupe est fondée, d'un côté, sur des indicateurs moraux, sociaux et littéraires, telles la vertu ou la gloire, de l'autre, sur la catégorie à l'époque éthiquement peu précise du plaisir personnel, celui-ci se concrétisant à l'intérieur de l'œuvre poétique par le biais d'une accentuation spécifique de l'émotion et de la passion. Dans cette perspective, il me faut, à présent, mettre précisément en évidence la manière par laquelle Louise Labé donne forme littéraire à ses idées et conceptions, celles-ci étant profondément imprégnées de la tradition élégiaque.

### **Autorité et Élégie – La réalisation du programme poétique**

La forte accentuation de l'affect, entendu et retransmis comme étant le dénominateur commun d'une communauté poétique à caractère pétrarquiste, est due à des normes genrées de l'époque<sup>34</sup> et directrices du Pétrarquisme féminin ; cet aspect affectif permet aux poétesses de se distancier plus facilement des lois du Pétrarquisme masculin<sup>35</sup>. D'un autre côté, cet accent est aussi caractéristique pour le « genre retrouvé »<sup>36</sup> de l'antique élégie d'amour – genre particulièrement en vogue au XVI<sup>e</sup> siècle. L'élégie est un genre qui, dès l'Antiquité, n'a été que peu théorisé<sup>37</sup>, et qui, pour cette raison, est souvent amalgamé à d'autres genres. L'élégie est rendue très populaire, en particulier dans le Pétrarquisme

33 Du Moulin, 1986 : 3.

34 Codifiées principalement dans *De claris mulieribus* de Boccace, puis dans *I libri della Famiglia* de Leon Battista Alberti (1432-1434) ; pour les détails voir Schneider, 2007 : 948. Concernant l'approche générale de l'histoire sociale du statut féminin à la Renaissance, voir l'étude de Berriot-Salvadore, 1990 ; pour *Les recueils des femmes illustres* voir Berriot-Salvadore, 1990 : 345-361 ; pour une analyse des vertus féminines de Louise Labé dans le contexte temporel, voir le chapitre « Caractéologie de l'Écrivaine », le sous-chapitre « L'honnête et sage Demoiselle ? » Berriot-Salvadore, 1990 : 443-463.

35 Voir Schneider, 2007 : 320. Schneider parle d'un « avantage de la distance », « *Distanzvorteil* » des écrivains féminins par rapport à « l'*ingenium* » des pétrarquistes masculins qui leur sert de « stratégie d'émancipation du discours et de création d'un espace de liberté » (« *Strategie der Selbstermächtigung der Rede und der Schaffung eines Freiraumes* »). Mathieu Castellani, par exemple, observe cette stratégie dans le deuxième sonnet de Louise Labé « O beaus Yeus bruns » où la constatation « Tant de flambeaux pour ardre une femelle » semble très objective « lorsque le *je* s'objective et se tient à distance, se voit un instant tel qu'il est vu par les yeux des autres » Mathieu Castellani, 1990 : 195, voir chez Schneider, 2007 : 320, note 34.

36 Robert, 2004 : 112.

37 Voir Huss, Mehlretter, Regn, 2012 : 233-235 ; De Maldé, 1996 ; Robert, 2004 : 111s.

non-italien<sup>38</sup>, en raison de sa forte tendance à pluraliser le genre<sup>39</sup>, rendant alors possible les formes hybrides, surtout dans la poésie en langue vulgaire. De par la convergence des éléments fondamentaux de la conception d'amour, avec en premier lieu le *dulce malum*, l'élegie offre une alternative au système d'amour pétrarquiste, et peut alors être combinée aussi bien au niveau des positions de la voix poétique qu'au niveau des motifs et des éléments topiques<sup>40</sup>. À l'instar des sonnets, les élégies renvoient à l'auteur empirique. L'association de la voix plaintive de l'amant avec celle de l'auteur élégiaque suggère la présence d'un auteur empirique dans les poésies en question. Le lien de la voix en dialogue avec le poète (en ce qui concerne les sonnets, il est dû en particulier à Pétrarque), est valable également pour l'élegie.

À la suite de l'épître dédicatoire et au dialogue « Débat de Folie et d'Amour », qui contribue à l'exposition de sa théorie d'amour<sup>41</sup>, Labé dispose trois élégies qui marquent, dans son œuvre, le début de l'histoire d'amour. Les élégies sont de la plus haute importance pour la stratégie d'accès au statut auctorial. Premièrement, l'appropriation d'un genre poétique instable au niveau théorique lui permet de montrer l'excellence de sa productivité stylistique. Louise Labé affiche très explicitement sa compétence culturelle et son agilité discursive qu'atteste une pluralisation de genres et de styles dans les élégies. Deuxièmement, l'amour malheureux de l'élegie lui permet d'intensifier davantage encore que le pétrarquisme la situation du *dulce malum* et d'augmenter l'impression de sa puissance textuelle de vaincre l'amour poétiquement. Ainsi place-t-elle la communauté évoquée dans l'épître dédicatoire sous un dénominateur poétique commun, celui d'un Amour élégiaque et tout-puissant qui l'affecte particulièrement. Sur ces fondements, la singularisation de l'auteure se démarque plus clairement encore : Louise Labé s'avance au rang de « *Leitfigur* » dudit groupe et en tire gloire.

38 Pour la redécouverte de l'élegie en France à partir de Clément Marot voir Hanisch, 1979.

39 La coprésence alternante des types de discours et de genres est développée davantage dans la littérature française et espagnole du XVI<sup>e</sup> siècle en raison de la barrière linguistique qui complique l'imitation de Pétrarque comme modèle linguistique ; Schulz-Buschhaus parle d'une « affinité naturelle pour les Épigrammes, les Élégies et les Odes en dehors de l'Italie » (« *natürliche Affinität zu lateinischen Epigrammen, Elegien und Oden außerhalb Italiens* ») ; Schulz-Buschhaus, 2013 : 4 ; voir aussi Hempfer, 1988.

40 La perspective de la voix dans l'élegie romaine peut être tant masculine que féminine, l'élegie romaine accentue une situation d'amour impossible car illégal. L'amant/e, donc, se soumet à l'aimé/e et essaie tout ce qui est en son pouvoir pour se l'attirer. Les éléments fondamentaux de cette situation d'amour ont été nommés "*militia amoris, servitium amoris et foudus aeternum*". L'élegie romaine est le point de référence pour les Français du XVI<sup>e</sup> siècle. L'élegie grecque n'était pas aussi fixée sur le thème d'amour et était définie principalement par le mètre des vers. Voir en détail Luck, 1969 ; Holzberg, 2009 ; Hanisch, 1979. Quant à l'influence de l'élegie spécifiquement sur le pétrarquisme féminin voir Schneider, 2007.

41 Voir par exemple Charpentier, 1990.

## Discours pluralisé

En raison de sa longueur et de sa thématique pathétique, l'élegie révèle bien souvent un style narratif qui représente les événements de manière assez détaillée. Ainsi, elle crée un effet d'évidence, impression que le sonnet, avec ses quatorze vers seulement, ne peut pas donner. La première phrase de la première élégie, longue de six vers, commence par une indication temporelle et crée une image imposante, presque pathétique, enrichie de figures rhétoriques :

Au temps qu'Amour, d'hommes et Dieux vainqueur,  
Faisoit bruler de sa flamme mon cœur,  
En embrassant de sa cruelle rage  
Mon sang, mes os, mon esprit et courage :  
Encore lors je n'avois la puissance  
De lamenter ma peine et ma souffrance. (v. 1-6, 107)

De manière pétrarquaisante, presque propercienne, Amour est présenté comme une puissance incontournable, cruelle et forte, image fortifiée par les sons vibrants (r), des fricatifs (s) « En embrassant de sa cruelle rage / Mon sang, mes os, mon esprit et courage » et la métaphore du feu d'amour « Faisoit bruler de sa flamme mon cœur, / En embrassant de sa cruelle rage ». Ainsi, le texte combine la force du feu et de la guerre, force qui détruit et le corps et l'âme, accentués tous les deux par l'asyndéton anaphorique de trois composantes, étendue universellement sur une quatrième composante (« Mon sang, mes os, mon esprit et courage »). Le combat de la voix poétique au niveau du discours semble d'emblée voué à l'échec. Mais l'indication du temps « Au temps que » (v. 1), qui renvoie à un passé déjà lointain, indique que la situation a changé. En effet, la liaison des substantifs « puissance » et « souffrance » par les rimes (de même « rage » et « courage ») laisse entrevoir la puissance du discours élégiaque en particulier, et de la poésie en général. Le succès et l'autorité de Louise Labé se fondent sur le poids d'une tradition portant surtout sur la souffrance que notre auteure sait aménager de manière productive. Le plan de l'autorité devient plus clair dans les vers suivants qui montrent la coupure entre passé accablant et présent glorifié non pas par les grands genres littéraires telle l'épopée, mais par la « lyre », synonyme de poésie d'amour :

Encor Phebus, ami des Lauriers vers,  
N'avait permis que je fisse de vers :  
Mais maintenant que sa fureur divine  
Remplit d'ardeur ma hardie poitrine  
Chanter me fait, non les bruians tonnerres  
De Iupiter, ou les cruelles guerres,  
Dont trouble Mars, quand il veut l'Univers.  
Il m'a donné la lyre, qui les vers  
Souloit chanter de l'Amour lesbienne :

Et à ce coup pleurera de la mienne.  
 O dous archet, adouci moy la voix  
 Qui pourroit fendre et aigrir quelquefois,  
 En recitant tant d'ennuis et douleurs,  
 Tant de despit fortunes et malheurs.<sup>42</sup> (V. 7-20, 107)

Le passage est disposé autour du syntagme « chanter me fait » qui renvoie au *canere* virgilien et qui introduit ainsi une pluralité de registres stylistiques à l'intérieur de la poésie. Toutefois Louise Labé précise en reprenant le lexème « chanter » qu'il s'agit bien du « chant » élégiaque<sup>43</sup>, traitant l'Amour et non « Jupiter, ou les cruelles guerres » (12). Louise Labé nous montre sa capacité à utiliser et à synthétiser des champs linguistiques, littéraires et culturels différents, celui de l'élégie<sup>44</sup>, implicitement celui de l'épopée, tout comme celui du Pétrarquisme, du néoplatonisme (au niveau du sens) et de la mythologie<sup>45</sup>. La démonstration du savoir et de la compétence culturelle est affichée perpétuellement dans les élégies au moyen des changements de registre et des allusions à des thèmes mythologiques ou littéraires, par exemple l'image de l'« œuvre[s] ingénieuse[s] » (v. 31)<sup>46</sup> d'Arachné avec laquelle elle peut être identifiée au niveau empirique en tant que fille des cordiers<sup>47</sup> ; par exemple la comparaison avec les chevaliers féminins Bradamante et Marphise, figures combattantes et aimantes à la fois<sup>48</sup> ; par exemple le rappel aux *Heroides* par la mention de Médée et Jason, de Paris et Cèneone<sup>49</sup>. La structure des élégies se lit comme une mosaïque unique en son genre, faite de diverses pièces qui se succèdent pour satisfaire l'auteure, un tissu, fabriqué par divers fils qu'elle sait maîtriser. En outre, des paraboles, des comparaisons littéraires ou des citations savantes<sup>50</sup> mettent l'accent sur le

42 Extrait exemplaire du style narratif. Cette narrativité permet à l'auteure de dédier un passage plus long à un thème, ici à la justification du genre poétique. Celle-ci, chez Pétrarque, dans le sonnet XXIV *Se l'onorata fronde*, se présente allégoriquement surchargée et de manière obscure en raison de la brièveté du sonnet.

43 Concernant les différences entre *canere* et *scribere*, la fonction et la diffusion de ces verbes dans la poésie latine, voir La Penna, 1992 : 121s.

44 Le vers 14 « Il m'a donné la lyre » introduit le champ lexical de l'élégie dans les vers suivants : « pleurer », « dous », « adouci », « douleurs », « malheurs » (v. 16s).

45 Cette pluralisation des genres littéraires et du concept d'amour se manifeste dans les élégies ainsi que dans le reste de son œuvre comme par exemple dans les sonnets. Le premier sonnet mentionne par exemple Ulysse, figure épique et héroïque à la fois ; au niveau de la macrostructure, le nombre de vingt-quatre sonnets correspond au nombre des chants homériques ; pour les effets, tels que la sublimation de la langue à travers des connotations épiques, de même que pour d'autres références et citations comme celle du sonnet d'ouverture de Bembo, voir les études de Leopold 2009 : 279s. et de Rigolot, 1997 : 84s.

46 Voir l'« *opus admirabile* » d'Arachné dans les *Métamorphoses* VI, 14.

47 Pour une analyse exhaustive et l'importance du mythe de Pallas et Arachné pour la confrontation d'amour et de sagesse voir Rigolot, 1997 : 117-153 ; Rigolot, 2004 : 61.

48 Hanisch parle même d'une « *image of Amazonian women* » qui était créée par ces figures féminines, Hanisch, 1979 : 65.

49 Pour une analyse plus détaillée et philologiquement exhaustive des citations des élégiaques romaines, voir Hanisch, 1979 : 53-72.

50 Exigence explicite de Du Bellay dans la *Deffence et illustration de la langue française* (1549) quand il conseille le poète français dans le quatrième chapitre du deuxième livre « Quels genres de poèmes [il] doit élire » : « Distille, avec un style coulant et non scabreux, ces pitoyables élégies, à l'exemple d'un Ovide, d'un Tibulle et d'un Propertius, y entremêlant quelquefois de ces fables anciennes, non petit ornement de poésie. » Du Bellay, 1948, 111s.

rôle d'exemple de la voix poétique, reliant ainsi la voix plaintive de l'amante actuelle à la vaste tradition.

Un exemple prononcé de ce que j'appellerais *élégisiation* du discours pétrarquiste, c'est-à-dire un discours parcouru d'éléments élégiaques, se trouve dans la troisième élégie. Le discours pétrarquiste est évoqué très clairement par des éléments thématiques et structurels et représente le début officiel du *Canzoniere* de Labé: on y voit des données explicites sur *l'inammoreamento* et sur la durée de l'amour (v. 73s.), ce qui assure une sorte de chronologie narrative – élément obligatoire pour un *Canzoniere*<sup>51</sup>. Ce que Julius Caesar Scaliger a théorisé peu après Louise Labé dans les *Poetices libri septem* et qui, assez longuement, a été négligé par la poétologie contemporaine<sup>52</sup>, Louise Labé le réalise au début de cette élégie. La construction des huit premières lignes est une imitation du sonnet d'introduction de Pétrarque :

Quand vous lirez, o Dames lionnoises,  
ces miens écrits pleins d'amoureuses noises,  
quand mes regrets, ennuis, dépits et larmes  
m'orrez chanter en pitoyables carmes,  
ne veuillez pas condamner ma simpleesse,  
et jeune erreur de ma fole jeunesse,  
si c'est erreur : mais qui dessous les Cieux  
se peut vanter de n'être vicieux ? (v. 1-7, 115)

À l'image de Pétrarque, la locutrice présente son projet thématique à un public, ici les Dames lyonnaises, auxquelles Louise Labé, personnage empirique, s'était déjà adressée dans la préface. Néanmoins, les dames – dans l'épître encore affectées au rang de collègues potentielles et de « guides » (43), semblent maintenant réduites à de simples lectrices<sup>53</sup>. Par ailleurs, on trouve une situation de représentation auditive (« quand vous m'orrez chanter ») qui fait allusion et au chant élégiaque de l'Antiquité et à la tradition « héroïdienne », de même qu'une situation de lecture future (« quand vous lirez ») qui, elle, met l'accent sur la textualité et sur la stabilité matérielle de l'œuvre. À la suite de cette synesthésie importante, la locutrice mentionne son regret et son erreur de jeunesse en utilisant les mêmes mots que Pétrarque<sup>54</sup>. Mais en utilisant le système lexical plain-

51 Pour les éléments constitutifs du *Canzoniere*, voir Regn, 1987.

52 Jörg Robert parle d'un « *Novum* de l'élégie prémoderne » (« *Novum der neuzeitlichen Liebeselegie* ») et la définit « équivalent au sonnet italien », (« *die Elegie wird zum Äquivalent des italienischen Sonetts und umgekehrt* ») Robert, 2004 : 114. Scaliger est le premier à documenter dans ses *Poetices libri septem* la diversité des thèmes, des sous-genres et des types d'élégies et à donner des indications précises sur les éléments que doit contenir l'élégie comme par exemple une « *commemoratio diei a quo initium amandi factum fuit, eiusdem laudatio aut execratio* ». Scaliger, 1995 : 202 ; voir également Robert, 2004 : 114s.

53 La même transformation apparaît dès la première élégie : « Dames, qui les [mes maus] lirez, De mes regrets avec moy soupirez. » (v. 43s.).

54 *Voi ch'ascoltate in rime sparse il suono  
di quei sospiri ond'io nudriva 'l core  
in sul mio primo giovenile errore  
quand'era in parte altr'uom da quel ch'è sono,  
del vario stile in ch'io piango et ragiono*

tif de l'élégie antique elle modifie la couleur de ses vers. Ses vers sont « pleins d'amoureuses noises », les regrets de Pétrarque sont enrichis par « ennuis, dépit et larmes », les « *sospiri* » sont devenus des « pitoyables carmes » qui évoquent le « *fleBILE carmen* » d'Ovide – expression topique du genre élégiaque<sup>55</sup> qu'indique l'étymologie populaire d'*élégie* : du grec « *e e légein* »<sup>56</sup> signifiant « se plaindre, lamenter ou pleurer ». Le style qu'elle aborde ici, « la simplesse », renvoie au style simple, naturel et sans art, encore une fois caractéristique de l'élégie et opposé au « *vario stile* » de Pétrarque, style artificiel et travaillé rhétoriquement<sup>57</sup>.

L'allusion à la vanité religieuse se voit changée de place et de fonction. On la retrouve à la fin de la première élégie et son but est d'annoncer le pouvoir d'Amour qu'il ne faut pas négliger dans la jeunesse. Enfin le lexème « plaisir » (« *piacere* ») se retrouve chez Louise Labé dans la préface et présente les émotions et le plaisir bien réels éprouvés par ces dames au travail de la poésie. Le discours de Labé est simplifié et personnalisé<sup>58</sup>. Ainsi, à travers l'accablement amoureux commun, renforce-t-elle poétiquement la communauté. Cet accablement, retransmis très émotionnellement, peut, néanmoins, procurer du « plaisir » au moyen d'une « voix douce » qui est la sienne.

## La « fureur divine » et la victoire poétique

La poétesse aspire à vaincre Amour par la force de la « fureur divine », un concept de la poésie néo-platonicienne : « Mais maintenant que sa fureur divine / Remplit d'ardeur ma hardie poitrine / Chanter me fait » (v. 9s.). L'image de la fureur divine devient plus signifiante encore dans le quatrième sonnet car elle révèle un système d'inspiration allégorique. L'allégorie du quatrième sonnet est enrichie d'une image nouvelle : le poison, symbole de l'élixir d'inspiration. Cette image, qui se trouve également dans le premier sonnet de façon prééminente, ne correspond alors plus à celle du système pétrarquiste et, de ce fait, contribue à appuyer la qualité singulière de Louise Labé. Transmise probablement par l'*Heroides*, elle rappelle des récits mythologiques, (celui de Jason et Médée par

---

*fra le vane speranze e 'l van dolore,  
ove sia chi per prova intenda amore,  
spero trovar pietà, nonché perdono.  
Ma ben veggio or si come al popol tutto  
favola fui gran tempo, onde sovente  
di me medesimo meco mi vergogno;  
et del mio vaneggiar vergogna è 'l frutto,  
e 'l pentersi, e 'l conoscer chiaramente  
che quanto piace al mondo è breve sogno.* Petrarca, 2008 : 5.

55 *Tristia* V, I, 5 ; voir aussi *Amores* III, 9, 3 : « *Flebilis indignos, Elegeia, solve capillos* ».

56 Pour des informations plus détaillées voir Huss, Regn, Mehlretter, 2012 : 233, note 860 ; Holzberg, 2009 : 5.

57 Voir Nash, 1980 et Robert, 2012 qui étudie soigneusement la confrontation des discours amoureux chez Ronsard et Du Bellay.

58 Aussi la question rhétorique à la fin du passage devient-elle évidente : « si c'est erreur : mais qui dessous les Cieux / se peut vanter de n'être vicieux ? » (v. 7s.). Hanisch parle de la « *psychology of love [...] as an important ingredient* » (Hanisch, 1979 : 69) dans les élégies de Labé ; concernant les vers 6s., elle constate une « *note of intimacy* », Hanisch, 1979 : 58 ; voir aussi Kuperty-Tsur, 2002.

exemple) et ajoute une dimension tragique à la situation d'amour, qui apparaît clairement au lecteur averti, connaisseur des *Heroides*<sup>59</sup>. De plus, l'image choisie donne encore plus de force à l'auteure qui, seule, sait transformer le poison en inspiration. Bien que le commencement anaphorique des vers de la deuxième strophe mette en relief l'état plaintif et élégiaque de l'amant, le tercet suivant révèle que l'état en question n'est que passager et que le poison, au final, a pour effet de rendre la réceptrice / le récepteur du message fort / e et ingénieux/se, « frais<sup>60</sup> en ses combats ».

Depuis qu'Amour cruel empoisonna  
Premierement de son feu ma poitrine,  
Tousjours brulay de sa fureur divine,  
Qui un seul jour mon cœur n'abandonna.  
Quelque travail, dont assez me donna,  
Quelque menasse et procheine ruïne :  
Quelque penser de mort qui tout termine,  
De rien mon cœur ardent ne s'estonna.  
Tant plus qu'Amour nous vient fort assaillir,  
Plus il nous fait nos forces recueillir,  
Et toujours frais en ses combats fait estre :  
Mais ce n'est pas qu'en rien nous favorise,  
Cil qui les Dieus et les hommes mesprise :  
Mais pour plus fort contre les fors paroître. (123)

C'est donc l'image d'une femme à l'inspiration forte et active qui transparaît dans ce sonnet. Le dernier vers aussi – Amour veut « plus fort contre les fors paroître » – souligne la force figurative de la poétesse qui, en recevant son inspiration d'Amour, est élevée, ou plus précisément, s'élève au rang des plus forts. Pour aller plus loin, je dirais même que c'est finalement elle, la femme poète, qui, par ses écrits, ressort la plus forte de ce duel avec Amour. La métaphore du scorpion, métaphore centrale du premier de ses sonnets – du reste, rédigé en langue italienne<sup>61</sup> – nous mène à la même conclusion : le remède « *riparo* » contre le « *velen du scordio* », qui empoisonne la locutrice, ne peut venir que du même animal, « *d'istesso animale* », précise-t-elle. Le poison, donc, qu'elle reçoit d'Amour, est à la fois inspiration poétique pour elle et c'est elle seule qui peut

59 Significative aussi, dans ce contexte, à la fin de la troisième élégie, la mention explicite par Labé des deux Héroïnes, réputées pour leurs connaissances des herbes, CEnone et Médée, et qui fait allusion à la fin tragique des mythes.

60 Labé indique à travers la forme adjectivale au masculin sa conception générale de l'amour : un amour indépendant du sexe. Le groupe poétique n'est pas réservé aux femmes, de même que la communauté empirique veut égaler les hommes en poésie.

61 Suivant le *modello di lingua*, encouragé par Bembo, le sonnet est composé en italien : “*Non havria Ulysse o qualunqu'altro mai / Più accorto fu, da quel divino aspetto / Pien die gratie, d'honor et di rispetto / Sperato qual i' sento affanni e guai, / Pur, Amour, co i begli occhi tu fatt'hai / Tal piaga dentro al mio innocente petto, / Di cibo et di calor già tuo ricetta, / Che rimedio non vè si tu n'el dai. / O sorte dura, che mi fa esser quale / Punta d'un Scordio, et domandar riparo / Contr'el velen' dall'istesso animale. / Chieggio li sol' ancida questa noia, / Non estingua el desir a me si caro, / Che mancar non potrà chi' non mi muoia.*” (121).

le transformer en vers<sup>62</sup>. De même, le poison peut allégoriquement représenter l'encre avec laquelle elle met par écrit son œuvre. Ceci explique donc l'importance pour Louise Labé de la composition, c'est-à-dire de la construction méticuleuse d'une « Œuvre » englobant divers genres<sup>63</sup>. Chaque morceau de l'œuvre remet en scène en le renouvelant le combat contre Amour, une sorte de psychomachie passionnante, et la victoire ponctuelle de la poétesse.

## L'acquisition de la gloire

Louise Labé désire une reconnaissance glorieuse de ses écrits. Et ce désir fort, Louise Labé ne se contente pas de le nommer dans l'épître dédicatoire uniquement ; cette attente, au contraire, elle la réitère au moyen de renvois intertextuels, ceci dans le but de faire croire au lecteur que cette reconnaissance est déjà atteinte. L'aspiration à la gloire se retrouve dans les paratextes, nous l'avons vu plus haut, mais aussi dans des passages significatifs de l'intérieur même de l'œuvre.

La deuxième élégie – la lettre d'une amante à son bien aimé qui l'a abandonnée – correspond à une véritable *Heroïde*. Louise Labé l'insère dans ses écrits pour faire de son programme d'amour, esquissé dans l'épître dédicatoire et dans la première élégie, une œuvre d'art de la pratique poétique. Par ailleurs, l'écriture d'une *Heroïde* lui permet d'exploiter plus diversement les implications de la locutrice élégiaque. En dehors des éléments communs et topiques de l'élégie<sup>64</sup>, Louise Labé se sert particulièrement du lien entre le personnage fictif et le personnage empirique qu'incarne l'auteur<sup>65</sup>. De cette manière, l'aspiration à la gloire de l'auteure se démarque de nouveau au sein de son environnement culturel : la locutrice, explicitement, ne tarit pas d'éloges envers elle-même quand elle déclare que sa rivale potentielle « A peine aura le renom d'être telle, / Soit en beauté, vertu, grace et faconde, / Comme plusieurs gens savans par le monde / M'ont fait à tort, ce croy je, être estimée. » (v. 56s., 112). Elle concrétise la référence biographique par des indications spatiales issues du vécu du personnage empirique : « Mais qui pourra garder la renommée ? / Non seulement en France suis flatee [...] » (v. 60s., 112). Les « gens savans », les « gens d'esprit » (v. 68, 112) ou les « grans Signeurs » (v. 75, 113) renvoient à la société courtoise et lui attri-

62 Leopold y voit une possible lecture érotique de la métaphore du scorpion et avance des implications phalliques de l'animal-*pharmakon* qui, en tant que réponse aux désirs de la voix poétique, la rend encore plus sensible à l'amour féminin, amour fondamental dans ses écrits. Concernant les recherches sur le thème de la femme rendue étrangère (voir élégie I, 89) et dévirilisée, mélancolique par amour, et concernant la reconnaissance de la femme en tant qu'auteur, voir Rigolot, 2004 : 63s., Leopold, 2009 : 281.

63 Il faut ajouter qu'il s'agit exactement des genres redécouverts à la Renaissance, lesquels permettent une sorte de pluralisation du style de la 'vérité', de l'élégie et du dialogue. Pour le concept de « *Pluralisierung von Wahrheit* » voir Hempfer, 1993 : 36 ; en ce qui concerne la pluralisation du discours érotique dans le Pétrarquisme et les systèmes amorologiques dérivants du pétrarquisme, voir Hempfer, 1988.

64 Entre autres, le *servitium amoris*, voir v.1s. : « D'un tel vouloir le serf point ne desire / la liberté [...] » ou v. 45 : « J'ai de tout temps vescu en son service » (111s.)

65 L'imitation d'une *Heroïde*, dans une perspective féminine, la rend encore plus crédible. Concernant les autres implications relatives au genre féminin, voir Schneider, 2007 : 136s.



buent ces mêmes mérites évoqués dans l'épître dédicatoire. Le programme poétique est accompli, la gloire est atteinte.

L'épigramme se termine par une épigramme, détachée du texte en majuscules, indiquant la fermeté de l'inscription qui, littérairement reste gravée<sup>66</sup>. Gravée aussi semble être l'amour de la voix poétique. Ainsi précise-t-elle encore dans la troisième élégie : « en moy il semble qu'il augmente / avec les temps et que plus me tourmente. » (v. 83, 117). La tournure excentrique de ces vers – tournure située après le passage de l'*Exegi monumentum* d'Horace<sup>67</sup>, cité déjà dans l'épître dédicatoire – lie nettement l'amour à la gloire à atteindre. Même si, *in potentia*, la gloire est quelque chose d'« entièrement notre », qui « ne nous pourra être ôté ne par finesse de larron, ne force d'ennemis, ne longueur du temps », *in actu*, la gloire n'appartient qu'à elle. Aussi rectifie-t-elle dans la troisième élégie :

Le temps met fin aux hautes Pyramides,  
Le temps met fin aux fontaines humides :  
Il ne pardonne aux braves Colisees  
Il met à fin les viles plus prisees  
Finir aussi il a acoutumé  
Le feu d'amour tant soit il allumé :  
Mais, las ! en moy il semble qu'il augmente  
Avec les temps et que plus me tourmente.(v. 77-84, 117)

Horace, au début de son poème *Exegi monumentum aere perennius*<sup>68</sup>, crée une image négative qui accentue le pouvoir des humeurs parfois fâcheuses de la nature, tels la pluie, les vents et le temps en général. Le temps anéantit tout. Tout sauf l'œuvre, c'est-à-dire le poète qui survit par et au travers de la gloire, au moins « *multaque pars* » (v. 7) et, si la Muse le lui accorde, il se laisse humblement couronner de lauriers (« *Sume superbiam / quaesitam meritis et mihi Delphica / Lauro cinge, volens, Melpomene, comam* » v. 14s.). Cette gloire fait étroitement référence au régime politique d'Auguste que concrétise l'image positive du Capitole et de la « *virgo tacita* », symbole de la religion théocratique

66 Voir un trait semblable dans le sonnet d'ouverture des *Amours de Cassandre* de Ronsard.

67 Concernant l'importance dans la littérature française de la renaissance d'Horace et de cette ode en particulier, voir Noyer-Weidner, 1986.

68 « *Exegi monumentum aere perennius / regaliq[ue] situ pyramidum altius, / quod non imber edax, non aquilo impotens / possit diruere aut innumerabilis lannorum series et fuga temporum. / non omnis moriar multaque pars mei / vitabit Libitinam: usque ego postera / crescam laude recens, dum Capitolium « scandet cum tacita virgine pontifex. / dicar, qua violens obstrepit Aufidus / et qua pauper aquae Daunus agrestium / regnavit populorum, ex humili potens, / princeps Aeolium carmen ad Italos / deduxisse modos. sume superbiam / quaesitam meritis et mihi Delphica / lauro cinge volens, Melpomene, comam. »* Carm. III, 30 (Horatius, 1970 : 106) « J'ai achevé un monument plus durable que l'airain, plus haut que les royales pyramides, que ni la pluie qui ronge, ni l'Aquilon ne pourront détruire, ni l'innombrable suite des années, ni la fuite des temps. Je ne mourrai pas tout entier, et une grande part de moi-même évitera la Déesse funèbre. Je grandirai dans la postérité, rajeuni par la louange, tant que le Pontife gravira le Capitulum avec la vierge silencieuse. On dira de moi que là où retentit le violent Aufidus, où Danus, en un pays aride, régna sur des peuples agrestes, j'ai, le premier, triomphant de mon humble origine, transporté le chant Éolien dans les mètres Italiques. Prends un orgueil légitime, et viens, Melpoméné, ceindre ma chevelure du laurier Delphique. » (De Lisle, 1911 : 91). Pour les détails relatifs au statut fondamental de ce poème dans la poésie de la Renaissance, voir Noyer-Weidner, 1986.

au milieu de l'Ode « *usque ego postera / crescam laude recens, dum Capitolium / scandet cum tacita virgine pontifex* ». (v. 7s.) Ainsi, Horace se pose comme poète glorieux, rattachant néanmoins son œuvre et sa gloire, suivant l'étiquette de l'*imperium*, aux idéaux romains et à la concrétisation de l'histoire romaine via la figure d'Auguste, figure qui, idéalement, devait durer éternellement.

Louise Labé reprend ce modèle<sup>69</sup> pour décrire le pouvoir d'Amour mais elle simplifie la structure syntaxique et, nous l'avons vu précédemment, la rend plus pathétique et insistante. Elle évite les images négatives et favorise des verbes plus directs, « mettre fin, finir vs. augmenter », qu'elle emploie de façon récurrente dans des anaphores multiples. Avec ces répétitions pénétrantes, le lecteur s'attend à ce qu'Amour résiste à la destruction, l'anéantissement par le temps, mais Labé surprend son lecteur par l'emploi d'une tournure très excentrique et personnalisée des *verba dubitandi*, « accoutumer, sembler » ou bien avec l'exclamation « Las ». Elle surprend donc au moyen d'un discours *élogisé*, saturé de topiques élégiaques : d'ailleurs, l'inspiration amoureuse ne dure pas longtemps et n'aboutit pas à des poèmes « Finir aussi il a accoutumé /Le feu d'amour tant soit il allumé » (v. 81s.). En son for intérieur, néanmoins, « en moy » (v. 82) – ostensiblement positionné en milieu du vers – les effets d'Amour perdurent et, ajoutons-le, mènent à la gloire.

Le versant 'officiel' d'Horace est, chez Louise Labé, tourné vers le “moi intérieur”, éloignant ainsi l'acquisition de la gloire par la société ou la culture contemporaine et laissant alors la voie libre à une communication intime “d'âme à âme” qui, pathétiquement, est pour l'éternité.

## En résumé : la « modernité » de Louise Labé

Louise Labé a recours à deux dispositifs pour asseoir sa propre autorité : sodalisation et singularisation.

L'étude de la forme de la sodalisation dans l'œuvre de Labé a montré que l'auteure cherche à édifier dans l'épître dédicatoire une communauté féminine et littéraire. Ladite communauté n'est cependant pas genrée, elle met en scène l'appui donné à l'œuvre par le « Privilège du Roi » ainsi que divers écrits masculins « à la louange de Louise Labé », la qualifiant de « dixième des Muses » (153) ou lui attribuant la gloire de « nous les rend[re] pour toujours » – « les » signifiant les odes perdues de Sappho. La communauté de Louise Labé est conçue comme sodalité expansive : le groupe des dames grandit et se fait communauté littéraire et savante pour ensuite, par le biais du destinataire de l'épître dédicatoire et du roi lui-même, s'élever à la noblesse, aux autorités sociales et institutionnelles. C'est ainsi que Louise Labé s'attribue dans son propre recueil l'autorité

69 Le genre de l'« ode », contrairement à l'épigramme, fait partie de la poésie sublime, traitant des grands thèmes. Lorsque Labé choisit une ode comme modèle de référence, elle implique aussi l'horizon plus large du genre et profite de sa portée. Dans ce contexte, il est remarquable que son œuvre soit présentée dans le « Privilège du Roy » comme un ensemble du « Dialogue de Folie et d'Amour » ainsi que de « plusieurs Sonnets, Odes et Epistres » (37).

littéraire et se couronne de gloire, atteignant ainsi l'objectif fixé déjà dans l'épître dédicatoire.

Dans le même temps, à l'intérieur de ses poèmes, Labé ne fait plus du thème de la gloire un thème de groupe, au contraire, elle met l'accent sur l'individualité et la singularité mêmes de l'auteure. La gloire et le succès sont présentés comme des mérites exclusivement réservés à l'auteure. Dans ses poèmes, Louise Labé s'approprie tout d'abord la tradition élégiaque. En réactualisant cette tradition, elle expose sa propre singularité, comme poétesse et comme amante. Dans ce contexte, on constate que Louise Labé met l'accent sur le plaisir individuel, à comprendre comme sentiment individualisé et fortement intériorisé. Cependant, je dirai que ce qui marque plus profondément encore l'intériorité de Louise Labé, ce n'est pas avant tout le discours féminin, mais bien une intensification non exclusivement topique par rapport aux traditions d'histoires littéraires, à savoir le pétrarquisme et l'élégie. Il me semble que le plaisir, au-delà d'une perception et d'une passion spécifiquement féminine, prend chez Louise Labé une forme d'intériorité quasi-moderne, faisant preuve d'une subjectivité individuelle et singulière. Cette forte intériorité est un trait spécifiquement féminin de l'époque, mais l'emploi anthropologico-universel qu'en fait Louise Labé constitue la base de la singularisation de la femme poète et lui procure, au travers des siècles, une longue autorité.

Rosemary Snelling  
Ruhr-Universität Bochum

## Œuvres citées

- ALONSO, Béatrice (2004) : « Écriture féminine, écriture féministe ». *Louise Labé 2005*. Études réunies par Béatrice Alonso et Éliane Viennot. Paris / Lyon : Publications de l'Université de Saint-Étienne : 7-16
- BERRIOT-SALVADORE, Évelyne (1990) : *Les femmes dans la société française de la Renaissance*. Genève : Droz.
- BERRIOT-SALVADORE, Évelyne (2004) : « Les héritières de Louise Labé ». *Louise Labé 2005*. Études réunies par Béatrice Alonso et Éliane Viennot. Paris / Lyon : Publications de l'Université de Saint-Étienne : 119-129.
- BRADEN, Gordon (1966) : « Gaspara Stampa and the Gender of Petrarchism ». *Texas Studies in Literature and Language*. 38, 1 : 115-139.
- BROWN-GRANT, Rosalind (1999) : *Christine de Pizan and the Moral Defence of Women. Reading beyond Gender*. Cambridge : University Press.
- BUDINI, Paolo (2004) : « Le sonnet italien de Louise Labé ». *Louise Labé 2005*. Études réunies par Béatrice Alonso et Éliane Viennot. Paris / Lyon : Publications de l'Université de Saint-Étienne : 151-161.
- CERQUIGLINI, Bernard (1989) : *Éloge de la variante. Histoire critique de la philologie*. Paris.

- CHARPENTIER, François : *Louise Labé. Œuvre poétique précédée des Rymes de Pernette du Guillet avec un choix de Blasons du Corps féminin*, édition présentée, établie et annotée par Françoise Charpentier. Paris : Gallimard 1983.
- CHARPENTIER, Françoise (1990) : « Le Débat de Louise et d'Amour, une poétique ? ». *Louise Labé – les voix du lyrisme*. Ed. Guy Demerson. Paris / Lyon : Publications de l'Université de Saint-Étienne : 147-161.
- CICERO, Marcus Tullius (1998) : *De inventione – Über die Auffindung des Stoffes. De optimo genere oratorum – Über die beste Gattung von Rednern (lateinisch-deutsch)*. Édité et traduit par Th. Nüßlein. Düsseldorf / Zürich : Artemis & Winkler.
- DE LISLE, Leconte (1911) : *Horace. Traduction nouvelle*. Paris : Alphonse Lemerre.
- DE MALDÉ, Vania (1996) : « Appunti per la storia dell'elegia volgare in Italia tra Umanesimo e Barocco ». *Studi Secenteschi*. 37 : 109-134.
- DU BELLAY, Joachim (1948) : *La Deffence et Illustration de la Langue Francoyse*. Éd. Henri Chamard. Paris : Marcel Didier.
- DU MOULIN, Antoine (1986) : « Aux Dames Lyonnoises ». *Préface aux Rymes de Gentile et vertueuse Dame D. Pernette du Guillet, Lyonnoise*. Lyon : Jean de Tournes 1545. Édition critique avec introduction et notes par Victor E. Graham. Genève : Droz.
- HANISCH, Gertrude S. (1979) : *Love Elegies of the Renaissance. Marot, Louise Labé and Ronsard*. Saratoga : ANMA libri.
- HEMPFER, Klaus W. (1988) : « Die Pluralisierung des erotischen Diskurses in der europäischen Lyrik des 16. und 17. Jahrhunderts » (Ariost, Ronsard, Shakespeare, Opitz). *Germanisch-Romanische Monatsschrift*. 38, 251-264.
- HEMPFER, Klaus W. (1993) : « Probleme traditioneller Bestimmungen des Renaissancebegriffs und die epistemologische ‚Wende ‚. *Renaissance. Diskursstrukturen und epistemologische Voraussetzungen*. Ed. Klaus W. Hempfer, Stuttgart : Steiner : 9-45.
- HENNINGFELD, Ursula (2012) : « Défense et Illustration de la Femme Française? Louise Labé und der weibliche Petrarkismus ». *Strategien von Autorschaft in der Romania*. Groenemann, Claudia, Schwan, Tanja, Sieber, Cornelia (Ed.). Heidelberg : Winter : 17-30.
- HOLZBERG, Niklas (2009) : *Die römische Liebeselegie. Eine Einführung*. Darmstadt.
- HUSS, Bernhard, Mehlretter, Florian, Regn, Gerhard (2012) : *Lyriktheorien der italienischen Renaissance*. Berlin / Boston : De Gruyter.
- HORATIUS, Quintus Flaccus (1970) : *Opera*. Éd. Friedrich Klinger. Leipzig : Teubner.
- KABLITZ, Andreas (1999) : « Warum Petrarca ? Bembo's *Prose della volgar lingua* und das Problem der Autorität ». *Romanistisches Jahrbuch*. 50 : 127-157.
- KUPERTY-TSUR, Nadine (2002) : « Éloquence et effets de sincérité chez Louise Labé ». *Éloquence et vérité intérieure*. Dornier, Carole, Siess, Jürgen (éd.). Paris : Champion : 41-59.
- LABÉ, Louise. *Œuvres complètes : sonnets, élégies, débat de folie et d'amour, poésies*. François Rigolot (éd.). Paris : Flammarion, 1986.
- LA PENNA, Antonio (1992) : « L'autorappresentazione e la rappresentazione del poeta come scrittore da Nevio a Ovidio ». *Aevum (ant)*. 5 : 143-185.
- LAZARD, Madeleine (2004) : *Louise Labé Lyonnaise*. Paris : Fayard.
- LEMAIRE DE BELGES, Jean (1947) : *La Concorde de deux langages*. J. Frappier (éd.). Paris : Droz 1947.
- LUCK, Georg (1969) : *The Latin Love Elegy*. London : Methuen & Co.
- MARTIN, Daniel (1999) : *Signe(s) d'Amante. L'architecture des Euvres de Louise Labé lionnoise*. Paris : Champion.

- MATHIEU-CASTELLANI, Gisèle (1990) : « Les marques du féminin dans la parole amoureuse de Louise Labé ». *Louise Labé – les voix du lyrisme*. Guy Demerson (éd.). Paris / Lyon : Publications de l'Université de Saint-Étienne : 189-206.
- MOMMSEN, Theodore E. (1942) : « Petrarch's Conception of the Dark Ages ». *Speculum*. 17. 2 : 226-242.
- NASH, Jerry C. (1980) : « “Ne veuillez point condamner ma simplicité”, Louise Labé and Literary Simplicity ». *Res Publica Litterarum* III : 91-100.
- NELTING, David (2011a) : « Frühneuzeitliche Selbstautorisierung zwischen Singualisierung und Sodalisierung (Francesco Petrarca, Pietro Bembo, Joachim Du Bellay) ». *Romaniistisches Jahrbuch*. 62 : 188-214.
- NELTING, David (2011b) : « Autorisation poétique et poésie lyrique française dans le contexte de la cour et de la ville (Malherbe, Saint-Amant) ». *Papers on French Seventeenth Century Literature*. XXXVIII 75 : 361-376.
- NOYER-WEIDNER, Alfred (1986) : « Zum Nachahmungsproblem in der französischen Lyrik ». *Umgang mit Texten*. Bd. I. Ed. Klaus Hempfer. Stuttgart : Steiner : 354-364.
- PETERSMANN, Hubert (1997) : « Bild und Gegenbild des *vir bonus dicendi peritus* in der römischen Literatur von ihren Anfängen bis in die frühe Kaiserzeit ». *Vir bonus dicendi peritus*. Ed. Czplá Beate, Lehmann Tomas, Liell, Susanne. Wiesbaden : Reichert : 321-329.
- PETRARCA, Francesco (2008) : *Canzoniere*. Éd. Marco Santagata: Mondadori.
- PETRARCA, Francesco (1976) : *Poesie latine*. Ed. G. Martellotti et E. Bianchi, Turin.
- QUINTILIANUS, Marcus Fabius (1959) : *Institutio oratoria*. 2 Bände. Ed. Vinzenz Buchheit. Leipzig : Teubner.
- REGN, Gerhard (1987) : *Tassos zyklische Liebeslyrik und die petrarkistische Tradition*. Tübingen : Narr.
- REGN, Gerhard (2007-2008) : « *Renovatio Studiorum*: L'umanesimo del Petrarca fra ermeneutica, individualizzazione e autorappresentazione ». *Quaderni Petrarqueschi*. XVII-XVIII : 813-828.
- RIGOLOU, Francois (1997) : *Louise Labé Lyonnaise ou la Renaissance au féminin*. Paris : Honoré Champion.
- RIGOLOU, François (2004) : « Louise Labé et les “Dames Lionnoises” : Les ambiguïtés de la censure ». *Louise Labé 2005*. Études réunies par Béatrice Alonso et Éliane Viennot. Paris / Lyon : Publications de l'Université de Saint-Étienne : 57-69.
- ROBERT, Jörg (2003) : « Amabit sapiens, cruciabitur autem stultus. Neuplatonische Poetik der Elegie und Pluralisierung des erotischen Diskurses um 1500 ». *Lateinische Lyrik der frühen Neuzeit. Poetische Kleinformen und ihre Funktion zwischen Renaissance und Aufklärung*. Ed. Czplá, Beate, Czplá, Ralf Georg, Seidel, Robert. Tübingen : Niemeyer : 35-73.
- ROBERT, Jörg (2004) : « *Lateinischer Petrarkismus und lyrischer Strukturwandel*. Die Autorisierung der Liebeselegie im Licht ihrer rinascimentalen Kommentierung ». *Questo leggiadrissimo Poeta! Autoritätskonstitution im rinascimentalen Lyrik-Kommentar*. Ed. Regn, Gerhard. Münster : LIT : 111-154.
- ROBERT, Jörg (2012) : « *Simple Venus vs. Art de Pétrarquiser* – Plurale Liebesdiskurse und Erosion der Kunst bei Pierre de Ronsard und Joachim Du Bellay ». *Erosionen der Rhetorik. Ambiguitäts- und Umsemantisierungsstrategien in den Künsten der Frühen Neuzeit*. Ed. Von Rosen, Valeska, Steigerwald, Jörn. Wiesbaden : Harrassowitz : 139-168.
- SAINTE-BEUVE, Charles-Augustin (2004) : « Louise Labé ». *Panorama de la littérature française de Marguerite de Navarre aux frères Goncourt. Portraits et causeries*. Textes présentés, choisis et annotés par Michel Brix, Paris : Librairie Générale Française : 129-158.

- SCALIGER, Julius Ceasar (1995): *Poetices libri septem. Sieben Bücher über die Dichtkunst. Band III. Buch III, Kap. 95- 126 und Buch 4.* Éd. Luc Deitz. Stuttgart / Bad Cannstatt : Fromman-Holzboog.
- SCHNEIDER, Ulrike (2007) : *Der weibliche Petrarkismus im Cinquecento. Transformationen des lyrischen Diskurses bei Vittoria Colonna und Gaspara Stampa.* Stuttgart : Steiner.
- SCHULZ-BUSCHHAUS, Ulrich (consulté le 05.02.2013) : « Italienisches und französisches Sonnet. Italienischer und französischer Petrarkismus ». Permalink: <<http://gams.uni-graz.at/o:usb-067-180>>.
- SCHULZE-WITZENRATH, Elisabeth (1974) : *Die Originalität der Louise Labé. Studien zum weiblichen Petrarkismus.* München : Fink.
- SENECA MAIOR, L. Annaeus (1989) : *Oratorum et rhetorum sententiae, divisiones, colores.* Ed. Lennart Håkanson. Leipzig : Teubner.
- VIENNOT, Éliane: « La diffusion du féminisme au temps de Louise Labé ». *Louise Labé 2005.* Études réunies par Béatrice Alonso et Éliane Viennot. Paris / Lyon : Publications de l'Université de Saint-Étienne : 19-35.
- WILSON, Dudley B. (1990) : « La poésie amoureuse de Louise Labé et la tradition poétique de son temps ». *Louise Labé – les voix du lyrisme.* Ed. Guy Demerson. Paris / Lyon : Publications de l'Université de Saint-Étienne : 17-34.