ULYSSE SURPRIS. L'ACCORTESSE, L'*INNAMORAMENTO* FEMININ ET L'ECRITURE DANS LES *ŒUVRES* DE LOUISE LABE

Emmanuel BURON, U. Sorbonne nouvelle

Ulysse ouvre les sonnets de Louise Labé : son nom est le troisième mot du premier vers du premier sonnet, en italien, et dans les notes de leur édition, Michèle Clément et Michel Jourde estiment ce personnage « inattendu à l'ouverture d'un *canzoniere* »[1]. François Lecercle s'était aussi étonné de trouver « en position de relief extrême » une « figure mythologique assez rare dans la lyrique amoureuse ». De fait, Ulysse n'est pas connu essentiellement pour ses aventures amoureuses, et il apparaît ici « d'autant plus énigmatique qu'il disparaît : tout lecteur un peu attentif ne devrait pas manquer de s'interroger sur cette référence apparemment gratuite ». Ce critique voyait dans le héros « l'homme de la ruse », ruse qui, dans les sonnets, sera imputée à l'amant, soucieux de tromper son amante[2]. Mireille Huchon s'appuie sur cette mise en évidence de la ruse pour étayer l'hypothèse que « l'artifice et la manipulation » président à l'élaboration des *Euvres* d'une Louise Labé, qui ne serait qu'« une créature de papier »[3]. Toutefois, si la tradition qui fait d'Ulysse un homme ingénieux et rusé est solidement attestée, ce n'est pas cette qualité que le sonnet de Louise Labé prête explicitement au personnage qui est évoqué – François Lecercle le souligne aussi – comme « le modèle de la sagacité (*accorto*) »[4]. Cependant, écartée l'hypothèse de la ruse, les raisons de cette référence initiale redeviennent mystérieuses. L'objectif du présent article est donc de réexaminer cette allusion liminaire afin de dégager sa signification et sa portée. Il s'agira d'abord de lire minutieusement le quatrain initial, de comprendre précisément l'épithète « *accorto* » et de clarifier les enjeux du motif d'Ulysse surpris. Puis j'élargirai l'enquête et je ferai dialoguer ce premier quatrain avec d'autres passages des œuvres : le motif d'Ulysse surpris et la question de l'accortesse permettront de préciser la singularité du traitement de l'*innamoramento* par Louise Labé, et le jugement qu'elle porte sur la passion amoureuse. Enfin, en interrogeant, non plus le seul quatrain liminaire, mais le premier sonnet dans son ensemble, c'est la relation de l'écriture à la passion qu'il s'agira d'éclaircir.

---

[1] Louise Labé, *Œuvres*, éd. M. Clément et M. Jourde, Paris, G.-F. Flammarion, 2022, p. 177, n. 2.

[2] François Lecercle, « L'erreur d'Ulysse. Quelques hypothèses sur l'organisation du canzoniere de Louise Labé », *Louise Labé, les voix du lyrisme*, Guy Demerson (dir.), Saint-Étienne ; Paris, P.U. Saint-Étienne ; éd. du CNRS, 1990, p. 207-221 ; repris dans *Louise Labé 2005*, Béatrice Alonso et Éliane Viennot (dir.), P.U. Saint-Étienne, 2004, p. 171-181 ; citation p. 178. Daniel Martin accepte cette analyse (*Signe(s) d'amante. L'agencement des Euvres de Louïze Labé Lionnoise*, Paris, Champion, 1999, p. 364-365), même s'il reprend la traduction du sonnet proposée par Françoise Charpentier, qui traduit, à juste titre, « *accorto* » par avisé (p. 362). Voir aussi François Rigolot, *Louise Labé Lyonnaise ou la Renaissance au féminin*, Paris, Garnier, 1997, p. 80-86. Ces pages proposent une riche analyse du personnage, mais Ulysse est d'emblée assimilé à l'amant trompeur, et donc chargé de valeurs négatives, dont la ruse.

[3] Mireille Huchon, *Louise Labé, une créature de papier*, Genève, Droz, 2006, p. 238, et n. 272.

[4] Fr. Lecercle, *loc cit*. Voir aussi Paolo Budini, « Le sonnet italien de Louise Labé », *Francofonia*, n° 20, 1991, p. 47-59 ; repris dans *Louise Labé 2005*, *op. cit*., p. 151-161, qui évoque « le subtil Ulysse » dans une paraphrase du premier quatrain (p. 152). Par ailleurs, cet article n'évoque guère le personnage.

ULYSSE ACCORT

À l'ouverture des sonnets, on lit :

> *Non havria Ulysse o qualunqu'altro mai*
> *Piu accorto fu, da quel divino aspetto*
> *Pien di gratie, d'honor et di rispetto*
> *Sperato qual i sento affani e guai.*[5]

Ulysse est évoqué comme un personnage éminemment « *accorto* » : si l'on peut imaginer quelqu'autre personnage qui possède plus que lui cette qualité (« *qualunqu'altro mai Piu accorto* »), c'est de manière purement hypothétique, sans pouvoir mettre un nom sur cet être d'exception. Tout le propos du quatrain consiste alors à dire que, bien qu'il soit très « *accorto* », Ulysse lui-même n'aurait ni prévu, ni prévenu les tourments que supporte l'amante. On voit apparaître ce même motif d'Ulysse surpris dans deux recueils de poésie amoureuse de 1553 et 1555, à peu près contemporains des *Œuvres* de Louise Labé, et ces exemples sont d'autant plus significatifs qu'ils émanent de deux poètes qui ont contribué aux *Escriz à la louenge de Louise Labé*. Il s'agit d'abord de Pontus de Tyard, dans un sonnet du troisième livre des *Erreurs amoureuses*, celui-là même qui se trouve remployé dans les *Escriz*. Séduit par la beauté du chant de sa bien-aimée, l'amant-poète demande :

> Quelle Syrene hors du sein ce chant pousse
> Qui decevroit le caut Prince de Grece ?[6]

En 1555, Baïf évoque de même les beautés de sa dame,

> qui [*l*]e viennent surprendre,
> Voire qui surprendroyent l'Ulysse le plus caut.[7]

Dans les deux cas, les charmes de la dame ont des effets extraordinaires que même Ulysse, malgré sa sagacité, n'aurait pas pu prévoir et dont il n'aurait pas pu se garder : l'amant est donc excusable d'y avoir succombé. C'est exactement dans ce sens que Louise Labé utilise la référence, qu'elle traite toutefois d'une manière beaucoup plus complexe, et il est tentant de voir dans ce motif partagé l'indice d'une connivence entre des poètes appartenant à un même réseau.

Baïf et Tyard qualifient Ulysse de « caut » (rusé, astucieux) alors que Louise Labé le dit « *accorto* ». Bien qu'il soit italien, le mot intervient dans le champ poétique français, et il répond à une préoccupation des poètes français au milieu des années 1550, puisqu'à ce moment précisément, certains auteurs essaient de le naturaliser sous la forme « accort ». En 1596, Étienne Pasquier note :

---

[5] Louise Labé, *op. cit.*, p. 177. Cette édition propose la traduction suivante, due à Jean-Claude Zancarini : « Personne, ni Ulysse, ni quiconque,/ Fût-il plus rusé que lui, n'aurait, de cet aspect divin,/Empli de grâce, d'honneur et de respect,/Attendu les tourments et ennuis que je sens ». Je reviendrai sur le sens d'« *accorto* », ici approximativement traduit par « rusé ».

[6] Pontus de Tyard, *Œuvres poétiques complètes*, éd. John C. Lapp, Paris, Société des Textes Français Modernes, 1966, p. 136-137 et Louise Labé, *op. cit.*, p. 217.

[7] Jean-Antoine de Baïf, *Quatre livres de l'amour de Francine*, Paris, André Wechel, 1555, sonnet « Quand j'auroy autant d'yeux… », v. 3-4, f. 16 r. Voir J.-A. de Baïf, *Amours,* éd. critique sous la dir. de Jean Vignes, avec la collaboration de Véronique Denizot, André Gendre et Pierre Bonniffet, *in Œuvres complètes* de J.-A. de Baïf, sous la direction de J. Vignes, collection "Textes littéraires de la Renaissance", t. 2, Paris, Champion, 2010, 2 vol., sonnet I 55, t. I, p. 294.

> Nous avons depuis trente ou quarante ans emprunté plusieurs mots d'Italie, comme *Contraste* pour *Contention*, *Concert* pour *Conference*, *Accort* pour *Advisé*, *en conche* pour *en ordre*, *Garbe* pour je ne sçay quoy de bonne grace, faire une *supercherie* à un homme, quand on luy fait un mauvais tour à l'impourveu, et c. *accorto* vient de *accorgere*, qui a esté fait de *adcorrigere*, comme *porgere* de *porrigere*.[8]

Il date ainsi l'apparition du mot dans notre langue des années 1556-1566 environ, et en 1650, dans son dictionnaire, Ménage précise : « Accort : De l'Italien *accorto* », il donne l'étymologie du mot (« *accorto* vient de *accorgere*, qui a esté fait de *adcorrigere* »), et il cite ce passage de Pasquier. Cette datation imprécise atteste qu'au milieu du siècle, l'adjectif retient l'attention des poètes[9]. Plus spécifiquement, Ronsard l'a plusieurs fois employé comme épithète pour qualifier Ulysse. En 1553, évoquant « Les Isles fortunées », il note :

> Là, d'Ulysse accort
> L'errant troupeau n'aborda dans le port.[10]

Dans l'« Hymne des Daimons » (1555), il souligne que Lancelot de Carles a su « [s]e faire un Ulysse accort, prudent et fin »[11] et un peu plus loin dans le même recueil des *Hymnes*, il évoque encore

> Ulisse qui passa les hommes en faconde
> Qui fut le plus accort, et le plus fin du monde.[12]

En 1571, dans ses *Epithetes*, Maurice de la Porte peut donc recenser « accort » parmi les adjectifs qu'il est possible d'accoler au nom du héros[13]. Par l'usage du motif d'Ulysse surpris dans le cadre d'un discours amoureux aussi bien que par l'épithète qu'elle attache au personnage, Louise Labé participe aux recherches poétiques des auteurs contemporains au travail collectif d'illustration de la langue.

On peut donc supposer que Louise Labé donne à « *accorto* » un sens analogue au français « accort », alors en voie de naturalisation. Jean Nicot est le premier à enregistrer et à définir ce mot dans son *Thesor de la langue françoyse* en 1606 et il en propose la définition suivante :

> *Accort, m. acut.* Signifie le mesme que *Accorto* en Italien, dont il a esté prins, c'est avisé d'entendement, clair-voyant, de bon esprit et jugement, *Ingeniosus, Solers, Acutus, Providus, Cautus*, *voyez Accortement*.[14]

En 1610, Cotgrave le définit de manière analogue :

---

[8] Étienne Pasquier, *Les Recherches de la France*, éd. sous la direction de M.-M. Fragonard et Fr. Roudaut, Paris, Champion, 1996, livre VIII, ch. 3, p. 1523. Dans une lettre (Livre II, lettre 12), Pasquier note encore : « J'ai usé de propos délibéré en ce lieu de ce mot *Accort*, qui est emprunté de l'italien, aussi bien que *Reussir*, mais le temps nous les a naturalisez » (E. Pasquier, *Choix de lettres sur la langue, la littérature et la traduction*, éd. D. Thickett, Genève, Droz, 1956, p. 90).

[9] Pas de tous cependant. On n'en trouve aucune occurrence chez Du Bellay.

[10] Ronsard, « Les Isles Fortunées », v. 187-188, *Les Amours [...] plus quelques Odes de l'auteur non encore imprimées*, Paris, Veuve Maurice de la Porte, 1553, Lm, t. V, p. 186.

[11] Ronsard, « Les Daimons », v. 26, *Les Hymnes*, Paris, A. Wechel, 1555, Lm, t. VIII, p. 116.

[12] Ronsard, *Ibid*., « Epistre à Charles de Pisseleu, Evesque de Condon », v. 75-76, p. 227.

[13] Maurice de la Porte, *Les Epithetes*, Paris, Gabriel Buon, 1571, f. 281 r.

[14] Je consulte ce dictionnaire comme tous les autres que je cite dans cet article sur le « grand corpus des dictionnaires français », accessible en ligne sur le site des éditions Garnier : https://num-classiques-garnier-com.

> Accort, m. ; te, f. *Discreet, headie, warie, advised, circumspect, foreseeing, aware; of a good spirit, quicke wit, notable reach, that hath an excellent forecast; also, wilie, subtill, cunning.*

Le mot ne signifie donc pas « rusé » (même s'il le peut, dans quelques emplois spécifiques), mais : avisé, subtil, prudent, prévoyant. Le mot subsiste encore, à titre d'archaïsme, aujourd'hui, mais seulement au féminin, et dans un sens différent : une femme accorte est une femme avenante, aimable, accueillante, voire, par sous-entendu, une femme facile. « D'accortes soubrettes nous escortent », chante par exemple Alain Bashung, suggérant l'analogie entre une femme accorte et une *escort girl*. Le sens sociable de l'adjectif existe au XVIe siècle et quand, dans les *Écrits à la louange de Louise Labé*, Olivier de Magny évoque « une Méduse plus accorte Que celle dont s'arma Pallas », Michèle Clément et Michel Jourde, les éditeurs de l'édition au programme, ont raison de traduire le mot par « séduisante »[15]. Il faut dès lors corriger l'évolution sémantique d'« accort », que le *Dictionnaire historique de la langue française* de 1865 analyse ainsi :

> On l'a dit au sens d'adroit, d'habile, non seulement en parlant des personnes, mais de l'esprit, des actions, des discours de ces personnes [...]
>
> ACCORT, par une extension naturelle, a pris, de bonne heure, le sens de Conciliant, complaisant, civil, d'humeur facile, agréable.
>
> C'est le seul sens qui lui soit donné en 1694 dans la première édition du Dictionnaire de l'Académie, où il est traduit par Courtois.
>
> Les auteurs de ce dictionnaire, s'écartant, avec quelques étymologistes de la tradition du XVIe siècle, d'après laquelle *Accort* vient de l'italien *accorto*, le présente comme dérivé de notre mot *cour*, qu'on écrivait autrefois *court*, *cort*, et qui comme le *corte* des Italiens, s'était formé du bas-latin *cortis*, *curtis*, venu lui-même du latin *chors*, *cors*, *cohors* (Voyez COUR).[16]

Si c'est bien au XVIIe siècle qu'on voit apparaître dans les dictionnaires la réfection étymologique qui fait du mot « cour » le radical d'« accort »[17], l'extension sémantique d'un sens intellectuel vers un sens social n'a pas lieu « de bonne heure », mais dès l'origine, et les rédacteurs de la notice ont beau la juger « naturelle », il reste quand même à l'expliquer.

Publié en 1617, le *Traité de la cour* d'Eustache du Refuge peut nous y aider. Il fait de « l'Accortise et Dexterité pour le conduire par tout » une des « parties les plus nécessaires à un homme de Cour », après la civilité et la promptitude de faire plaisir[18]. De fait, il définit cette qualité un peu plus loin, non seulement comme une intelligence pratique, une ingéniosité ou

---

[15] Voir Louise Labé, *op. cit.*, p. 245-246.

[16] *Dictionnaire historique de la langue française* [...] *publié par l'Académie française*, Paris, Firmin Didot frères, fils et Cie, 1865, sv « Accort », p. 542.

[17] Le *Dictionnaire de l'Académie* de 1694 place l'adjectif « accort » sous l'entrée générale COUR, et il le définit comme : « Courtois, complaisant, qui s'accommode à l'humeur des personnes. » La définition est inspirée de celle de donnait Furetière en 1690 mais qui, lui, proposait la véritable étymologie italienne : « Celuy qui est courtois, complaisant, adroit, qui se sçait accommoder à l'humeur des personnes avec qui il a affaire, pour reüssir en ses desseins. Ce mot vient de l'Italien *accorto*, signifiant la même chose ».

[18] « Les parties plus necessaires à un homme de Court sont la Civilité, et la promptitude de faire plaisir à un chascun, pour luy donner entrée ; l'Accortise et Dexterité pour le conduire par tout : et pour se maintenir la Patience, l'Humilité la Hardiesse et la Suffisance ou Capacité ». [E. du Refuge], *Traité de la cour*, [s. l.], 1617, p. 3.

une prudence, mais il la rapporte à la nécessité de régler sa conduite selon une compréhension profonde des intentions des personnes ou des enjeux cachés de la situation :

> L'Accortise consiste à scavoir faire difference des personnes, des affaires, et des autres circonstances, et selon cela reigler sa façon de proceder, son parler, et son silence.
>
> [...]
>
> La difference des personnes se prend ou des facultés interieures, desquelles procedent leurs actions, ou de leurs conditions exterieures par le moyen desquelles nous pouvons descouvrir comme au travers d'un nuage quelque chose de leurs inclinations.[19]

Et un peu plus loin, il évoque « la personne de laquelle nous voulons recognoistre la volonté, afin selon icelle de nous reigler en ce que nous avons à faire, principal effect de l'accortise »[20]. Être accort suppose donc une capacité de jugement et d'analyse, qui permet de bien évaluer une situation ou les intentions et les inclinations d'une personne, puis le souci de régler sa conduite en conséquence, en vue d'une relation sociale heureuse. Sitôt qu'on la situe dans le cadre des relations interpersonnelles, la prudence, la sagesse pratique avec laquelle on règle son comportement peut se confondre ainsi avec la civilité, voire avec la complaisance envers autrui, jusqu'à la dissimulation et l'hypocrisie[21].

Tel est exactement le sens de l'adjectif « *accorto* » dans le premier sonnet de Louise Labé, si du moins on en rétablit l'implicite. L'accortesse – j'emploierai désormais cette forme, attestée chez Jodelle, plutôt qu'« accortise », qui me plaît moins et que je n'ai trouvé attestée que plus tard, et donc plus loin de Louise Labé – la plus vive n'aurait pas attendu les souffrances que j'éprouve à cause de cet aspect divin et plein de grâce, déclare donc l'amante. Évidemment, ce n'est pas ce visage angélique qui cause, par lui-même, le tourment de la femme, mais le fait que son bel amant s'est dérobé à son désir, comme dans un certain nombre d'autres poèmes des *Œuvres*. Si elle souffre, c'est donc en raison de cette trahison, d'autant moins attendue que l'aspect divin et gracieux de l'amant promettait le contraire. Une fois reconstitué ce scénario, il est clair que l'amante s'est voulue accorte en accordant son amour : elle a sondé la volonté et les inclinations de son amant ; les indices sur lesquels elle se fondait lui laissaient prévoir un développement heureux de son idylle, puisque l'aspect divin laissait espérer un avenir à l'avenant ; elle a donc réglé sa conduite sur ce qu'elle devinait des intentions de son interlocuteur, et elle a répondu à son amour. Ce qui fut une erreur car, malgré les promesses de son aspect, l'homme s'est aussitôt dérobé, laissant l'amante en proie aux tourments de l'amour insatisfait. Si Ulysse est nommé dès le premier vers, c'est que la locutrice veut en quelque sorte se couvrir : l'issue malheureuse de sa passion pourrait laisser croire à un observateur qu'elle s'est engagée inconsidérément, sans réfléchir ; si elle a été déçue, c'est qu'elle n'a pas calculé les choses. En soulignant que même Ulysse s'y serait laissé prendre, l'amante fait valoir que ce n'est pas faute d'accortesse qu'elle souffre maintenant : son

---

[19] *Ibid*, p. 16-17.

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

[21] Du Refuge souligne que la souplesse sociale, l'art de l'entregent que suppose l'accortise, peut requérir que l'on cache ses propres intentions, pour ne pas heurter autrui et gagner sa faveur : « À cela, et en plusieurs rencontres est necessaire la Dissimulation derniere, mais principale partie de l'Accortise, sans laquelle il est du tout impossible de se pouvoir seurement conduire parmy les actions et malices des hommes. Car ne scavoir pas couvrir son jeu donne beaucoup d'avantage à ceux qui veulent entreprendre, non seulement contre ceux qui ne s'en donnent de garde, mais aussi contre leurs amis ». *Ibid.*, p. 99.

engagement était raisonnable et raisonné, et son malheur imprévisible, puisque même le plus accort des hommes se serait engagé comme elle et n'aurait pas évité le désastre[22].

DU PORT AU NAUFRAGE

Le motif d'Ulysse surpris permet donc à Louise Labé de réintroduire dès l'ouverture des sonnets le débat de Folie et d'Amour dans le traitement de l'*innamoramento*, en interrogeant le rôle qu'y joue l'accortesse, l'évaluation avisée de la situation, des intentions d'autrui et de la conduite à tenir. En effet, le premier quatrain du premier sonnet fait écho à la conclusion de la plaidoirie de Mercure, dans le « discours V » du *Débat*. Pour établir que Folie ne doit pas être séparée d'Amour, il doit prouver que leur conjonction s'établit pour le plus grand profit d'Amour et que c'est pour son bien que Folie l'a aveuglé et qu'elle le guide. Il conclut :

> Tant s'en faut que tu doives être sans Folie, Amour, que si tu es bien conseillé, tu ne redemanderas plus tes yeus. Car il ne t'en est besoin, et te peuvent nuire beaucoup : desquels si tu t'étais bien regardé quelquefois, toi-même te voudrais mal. Pensez-vous qu'un soudard, qui va à l'assaut, pense au fossé, aux ennemis, et mille harquebusades qui l'attendent ? non. Il n'a autre but, que parvenir au haut de la brèche : et n'imagine point le reste. Le premier qui se mit en mer, n'imaginait pas les dangers qui y sont. Pensez-vous que le joueur pense jamais perdre ? Si sont-ils tous trois au hasard d'être tués, noyés, et détruits. Mais quoi, ils ne voient et ne veulent voir ce qui leur est dommageable. Le semblable estimez des Amants ; que si jamais ils voient, et entendent clairement le péril où ils sont, combien ils sont trompés et abusés, et quelle est l'esperance qui les fait toujours aller avant, jamais n'y demeureront une seule heure. Ainsi se perdrait ton règne, Amour : lequel dure par ignorance, nonchalance, espérance, et cécité, qui sont toutes demoiselles de Folie, lui faisant ordinaire compagnie.[23]

Si les amants prévoyaient les tourments auxquels ils s'exposent en aimant, ils ne tenteraient pas l'aventure. C'est bien ce qu'illustre l'amante du sonnet I, puisqu'elle n'a pas prévu les « tourments et ennuis » (« *affani et guai* », v. 4) auxquels elle s'exposait en accordant son amour, alors qu'elle ne l'aurait probablement pas accordé si elle les avait prévus. Toutefois, elle ne s'est pas engagée aussi légèrement que les amants qu'évoque Mercure, puisqu'elle n'a pas été mue « par ignorance, nonchalance, espérance, et cécité » : les deux premiers de ces termes ainsi que le quatrième constituent en effet des antonymes de l'accortesse. Le paradoxe est qu'entre les amants aveugles de Mercure et l'amante accorte du sonnet I, il n'y a finalement pas de différence. Ils n'ont en commun que l'espérance, troisième pilier du règne d'Amour selon Mercure, qui se retrouve chez l'amante (« *Non havria Ulysse… sperato*[24] »), ce qui suggère

---

[22] Cette interprétation rejoint celle de Deborah Lasko Baker, *The Subject of Desire. Petrarchan Poetics and the female voice in Louise Labé*, Lafayette, Purdue University Press, 1996, p. 133-134 : « Even Ulysses, the poet insists, symbole of wisdom, wiliness and intellectual acuity that he is, would have been incapable of predicting the pain endured by the speaker at the hand of Love » (même Ulysse, souligne la poétesse, bien qu'il soit un symbole de sagesse, de ruse et d'acuité intellectuelle, aurait été incapable de prédire la douleur endurée par la locutrice dans la main d'Amour). Elle lit toutefois cette position dans le sens d'une critique de la tradition masculine dominante, qui attribue toute sagesse aux hommes : Louise Labé soulignerait l'égale faiblesse des deux sexes. Je vois plutôt une identification de Louise Labé à Ulysse, et une revendication paradoxale d'accortesse, que les déboires amoureux imprévus ne doivent pas remettre en cause.

[23] Louise Labé, *op. cit.*, p. 148-149.

[24] Ce rapprochement morphologique entre espérance et *sperato* doit être pris avec prudence sur le plan sémantique : « quant au participe passé "Sperato" qui, selon le sens du verbe latin correspondant, dit l'attente,

qu'avisé ou fou, l'*innamoramento* est toujours un pari sur l'avenir, par définition imprévisible, et qu'il y a toujours une part de folie à s'engager dans un amour dont on ne maîtrise pas le développement. À la différence de Mercure, qui réduit radicalement tout *innamoramento* à la part de folie qui lui est inhérente, l'amante indique la voie d'une accortesse folle ou d'une folie accorte, et témoigne ainsi que, si l'amour en son principe peut être raisonnable, dirigé vers un objet sagement choisi, son développement est de toute manière conduit par la folie, ainsi que Folie elle-même le déclare à Amour dans le « Discours I », en des lignes qui résument l'enjeu fondamental du *Débat* :

> Les effets et issues des choses les font louer ou mépriser. Si tu fais aimer, j'en suis cause le plus souvent. Mais si quelque étrange aventure ou grand effet en sort, en cela tu n'y as rien : mais en est à moi seule l'honneur. Tu n'as rien que le cœur : le demeurant est gouverné par moi.[25]

L'accortesse de l'amante, dont Ulysse est la métaphore, prouve donc que la raison, quelles que soient ses prétentions, n'a aucune prise sur « l'étrange aventure ou grand effet » qui peut sortir de l'amour.

L'analogie entre le sonnet I et la péroraison de Mercure tient aussi à la métaphore maritime qu'emploie ce dieu pour définir l'*innamoramento*. Entre le soldat et le joueur, il évoque « le premier qui se mit en mer », qui a bien dû s'aveugler sur le danger de périr noyé pour oser s'embarquer. Or, ce marin archétypal annonce la figure d'Ulysse, qui ne prévoyait pas davantage les dangers qui allaient le retenir dix ans sur la Méditerranée quand il s'est embarqué pour rentrer de Troie à Ithaque. On reconnaît en arrière-plan le motif pétrarquiste, inspiré par exemple du sonnet 189 du *Canzoniere*[26], qui assimile l'expérience amoureuse à une navigation sur une mer généralement tempêtueuse. L'agitation des flots est une image des passions, comme le souligne Mercure dans le *Débat*, quand il ironise sur les

> Philosophes, qui ont estimé Folie être privation de sagesse, et sagesse être sans passions : desquelles Amour ne sera non plus tôt destitué que la Mer d'ondes et vagues.[27]

Bien au-delà de Pétrarque, c'est depuis l'Antiquité qu'un lieu commun philosophique assimile la sagesse au séjour sur la terre, et la vie déraisonnable, quelles qu'en soient les formes, à un voyage sur mer, au risque du naufrage.

---

et non pas le souhait [...], il n'exprime pas ici le désir, selon l'usage courant, mais la crainte » (P. Budini, *op. cit.*, p. 155). Toutefois, les deux sens renvoient à une anticipation, à un pari sur l'avenir.

[25] Louise Labé, *op. cit.*, p. 76.

[26] « Passa la nave mia colma d'oblio / Per aspro mare, a mezza notte il verno,/ Enfra Scilla et Caribdi, et al governo / Siede 'l signore, anzi 'l nimico mio.// A ciascun remo un penser pronto et rio / Che la tempesta e 'l fin par ch'abbi a scherno./ La vela rompe un vento humido eterno / Di sospir, di speranze, et di desio.// Pioggia di lagrimar, nebbia di sdegni / Bagna et rallenta le già stanche sarte,/ Che son d'error con ignorantia attorto.// Celansi i duo mei dolci usati segni,/ Morta fra l'onde è la ragion et l'arte,/ Tal ch'incomincio a desperar del porto. ». Trad. « Passe ma nef avec son fret d'oubli / Par grosse mer, à la minuit l'hiver,/ Entre Scylle et Charibde, et à la barre / Est assis mon seigneur, ou mieux mon ennemi.// À chaque rame, un penser prompt au mal / Qui tempête et naufrage apparaît mépriser./ Un vent découd la voile, humide et éternel,/ De soupirs, d'espérances, de désirs.// Pluie de larmes et brumes de dédains / Trempe et détend les haubans déjà las,/ Faits d'erreur qui se corde à l'ignorance.// Celés tout deux mes doux signaux accoutumés,/ Morte parmi les flots est la raison et l'art,/ Si bien que je commence à perdre espoir du port. », Pétrarque, *Chansonnier. Rerum vulgarium fragmenta*, édition critique de Giuseppe Savoca, introduction, traduction et commentaire par Gérard Genot et François Livi, Paris, Les Belles Lettres, 2009, 2 vols, sonnet 189, t. I, p. 274.

[27] Louise Labé, op. cit., p. 134.

> Deux présupposés déterminent avant tout la charge du voyage en mer et du naufrage : d'une part, la mer comme limite naturelle de l'espace des entreprises humaines, et d'autre part, la démonisation de cette même mer en tant que sphère de l'imprévisible, de ce qui n'est pas soumis à une loi, de ce qui trouble l'orientation.[28]

Si Ulysse, qui s'est embarqué sur la mer et qui en a éprouvé tous les périls, peut être dit « *accorto* » et non pas fou, c'est qu'il a finalement surmonté les dangers que lui réservait le voyage. Il n'est pas une figure de l'homme errant sur la mer, mais il est l'homme du retour chez soi, sur la terre ferme. Dans le *Débat*, Mercure évoque l'amant qui a réussi à dérober un sourire fugitif à sa dame, et il le juge alors « plus content, que quand Ulysse vit la fumée de son Ithaque »[29]. La formule vient d'Homère et elle a été relevée par Érasme dans l'adage 116, « *Patriæ fumus igni alieno luculentior* », « La fumée de la patrie brille plus qu'un feu étranger »[30]. Après Louise Labé, elle sera reprise par Du Bellay, qui demande :

> Quand revoiray-je, helas, de mon petit village
> Fumer la cheminée ?[31]

Or, cette question apparaît dans le fameux sonnet 31 des *Regrets* :

> Heureux qui, comme Ulysse, a fait un beau voyage
> [...]
> Et puis est retourné, plein d'usage et raison,
> Vivre entre ses parents le reste de son âge.[32]

L'Ulysse du *Débat*, celui qui voit fumer la cheminée de son Ithaque, est aussi celui des *Regrets*, c'est-à-dire ce marin qui est « plein d'usage et raison » parce qu'il est « retourné » chez lui et chez les siens. Son accortesse se fonde sur une expérience de la mer et de l'amour qui est une expérience révolue, qui appartient à une époque de sa vie antérieure à son retour. En revanche, l'amante qu'il aurait dû conseiller et qui éprouve tourments et ennuis paraît, elle, encore plongée dans la mer d'amour et ses tempêtes. Les premiers vers de l'élégie II invitent à approfondir cette opposition :

> D'un tel vouloir le serf point ne désire
> La liberté, ni son port le navire,
> Comme j'attends, hélas, de jour en jour
> De toi, Ami, le gracieux retour.[33]

Le désir, que le rejet du COD met en relief à la fin du premier vers, se trouve notamment défini par la tension du navire vers le port. Ulysse, l'homme du retour à son port de départ, est donc aussi l'homme du désir comblé, ou l'homme sans désir, alors que l'amante, exposée aux tourments de l'amour ou à l'attente torturante du retour de l'amant, est toujours sujette au désir, en proie aux tempêtes de la mer d'amour. Rien d'étonnant donc si le sonnet I, qui s'ouvre sur la figure d'Ulysse dérouté, se termine sur une réaffirmation du désir de l'amante : elle

---

[28] Hans Blumenberg, *Naufrage avec spectateur*, Paris, L'Arche, 1994, p. 10-11. Quelques lignes plus bas, Blumenberg évoque Ulysse : « L'odyssée dans sa pure forme, c'est l'expression de l'arbitraire des puissances, le déni du retour, comme c'est le cas pour Ulysse, l'errance absurde, et finalement le naufrage ». Le sonnet de Louise Labé témoigne qu'au XVIe siècle, le personnage peut recevoir une signification métaphorique inverse.

[29] Louise Labé, *op. cit.*, p. 136.

[30] Érasme, *Les Adages*, sous la dir. de Jean-Christophe Saladin, Paris, Les Belles Lettres, 2011, t. I, p. 147-148.

[31] Du Bellay, *Les Regrets*, s. 31, v. 5-6, dans *Œuvres complètes*, t. IV-1, 1557-1558, éd. M. Magnien, O. Millet et L. Petris, Paris, Garnier, 2020, p. 212.

[32] *Ibid.*, v. 1 et 3-4.

[33] Louise Labé, *op. cit.*, p. 163.

demande à Amour de lui ôter, non pas l'amour, mais seulement ses peines, et de lui conserver le désir, auquel elle tient autant qu'à la vie (v. 13-14).

L'image du naufrage, terme presque inévitable d'une navigation sans retour, conclut le sonnet XX, qui fait directement écho au premier sonnet. L'amante commence par souligner que sa rencontre avec son amant lui a été annoncée avant de se produire, et qu'elle était en quelque sorte prédestinée, puis elle demande :

> Qui n'eut pensé qu'en faveur devait croître
> Ce que le ciel et destin firent naître ?[34]

Ce pari raisonnable sur l'avenir est exactement celui qu'on peut attribuer à l'amante accorte comme Ulysse du premier quatrain du sonnet I : l'aspect divin de l'amant valait promesse d'un bonheur céleste. Néanmoins, la tempête qui se profile, image d'un refroidissement ou d'un départ de l'amant, conduit à une réinterprétation radicale du signe initial : la grâce de l'amant n'était pas signe divin, mais piège infernal.

> Je crois qu'étaient les infernaux arrêts
> Qui de si loin m'ourdissaient ce naufrage.[35]

L'image du naufrage renvoie à Ulysse le marin et boucle l'analogie entre les sonnets I et XX. Ce désastre arrive au terme d'un scénario fatal, qui vise essentiellement à disculper l'amante : elle n'est pas responsable de son malheur, elle n'a commis aucune faute puisqu'elle se révèle victime d'une machine infernale. Contrairement aux apparences, la prédiction initiale était fausse, puisqu'elle n'assurait pas seulement qu'un homme l'aimerait, mais qu'il devait l'aimer « fermement » (v. 1). Or, cette prophétie ne s'est réalisée que pour sa première moitié, puisqu'à l'évidence, l'amant satisfait n'a guère eu de fermeté, et qu'il a, d'une manière ou d'une autre, trahi sa dame, ce qu'indique l'image finale du naufrage dans une tempête amoureuse. Au « fermement… aimer » des v. 1-2 répond « aimer fatalement » au v. 5, qui engage le destin dans le désastre, et exonère de cette défaillance l'accortesse et la responsabilité de l'amante : le malheur résulte d'un piège des dieux et non d'un manque de clairvoyance ou d'une faute morale. Il est remarquable que, dans ces deux sonnets, l'amante n'accuse pas précisément l'hypocrisie de l'amant, car cette accentuation psychologique n'interdirait pas qu'on l'accuse, elle, de légèreté et d'imprudence (elle aurait dû se méfier) ; mais elle souligne la duplicité objective des signes de l'amour, d'apparence céleste dans les deux sonnets, qui rendait absolument imprévisible l'issue malheureuse, voire infernale, vers laquelle ils attiraient. Il faut une intervention du destin pour rendre le désastre humainement imprévisible, et en exonérer la responsabilité de l'amante, en sauvant son accortesse.

LE FEU PEU HATIF DE L'AMANTE ACCORTE : L'*INNAMORAMENTO* AU FEMININ

François Rigolot a souligné que le sonnet XX était celui où se manifestait le plus clairement la nouvelle chronologie de la passion que Louise Labé impose au modèle pétrarquiste en considérant la situation spécifique des femmes : impossible pour elles de se déclarer les premières ; elles peuvent seulement répondre aux avances d'un homme, qui les sollicite[36]. Notre analyse permet de compléter cette remarque : ce n'est pas seulement la question de l'ordre qui distingue l'*innamoramento* des femmes et celui des hommes, ils sont aussi de nature fondamentalement différents. L'entrée des hommes en amour s'opère par un

[34] *Ibid.* p. 203, s. XX, v. 9-10.
[35] *Ibid*, v. 13-14.
[36] Fr. Rigolot, *op. cit.*, p. 73-77.

coup de foudre instantané. « Au premier œil mon ame l'adora », écrit Scève dans le deuxième dizain de *Delie* (v. 8)[37] ; et Ronsard :

> Du ciel à peine elle estoyt descendue,
> Quand je la vi, quand mon ame ésperdue
> En devint folle.[38]

L'amour foudroie l'amant dès la première vue de la dame, sans lui laisser le temps d'évaluer le caractère plus ou moins raisonnable de sa passion, ou d'en calculer les conséquences. Or, chez Louise Labé, l'*innamoramento* prend du temps : le sonnet XVI, évoque le « feu peu hâtif » de la poétesse, qui ne se déclare qu'après qu'elle a « un temps […] vu et consolé » l'amant « plaintif et défiant » de voir jamais naître un amour réciproque si lent à se déclarer. Même la satire du pétrarquisme dans le sonnet II et XXIII suppose la lenteur de l'amante à se déclarer : c'est parce qu'elle tarde à lui accorder son amour que le séducteur doit déployer « tant de flambeaux pour ardre une femmelle » (s. II, v. 11). Pour bien apprécier ce vers, il faut conserver l'orthographe originale du dernier mot, qui apparaît avec deux m dans les *Euvres* de 1555. L'édition au programme se livre sur ce point à une modernisation contestable en écrivant « femelle ». Dans sa graphie originale, le mot, qui doit donc se prononcer [famel], est un diminutif de femme : une « femmelle » est une petite femme ou une faible femme, et ce diminutif en fin de vers répond à l'adverbe intensif qui l'ouvrait : « tant de flambeaux ». Pour synthétiser le discours séducteur de l'amant où se déploie toute la rhétorique pétrarquiste, la poétesse en souligne l'exagération et finalement la disproportion des moyens qu'il met en œuvre : tout ça – « tant de flambeaux » – pour si peu : « ardre une femmelle », enflammer une femme faible. Mais l'essentiel pour notre propos, c'est qu'il faut bien que l'amour réciproque de la femme soit tardif pour que son séducteur ait le temps de déployer le grand jeu. Au-delà de l'ordre, c'est par la durée que l'*innamoramento* féminin se distingue du masculin.

En conséquence, il ne prend pas la forme du coup de foudre, qui s'impose instantanément à la volonté de l'amant sans qu'il puisse rien y faire. L'amante se décide volontairement à aimer, et une fois sa décision prise, *se force* à aimer :

> Et tellement je forçais ma nature
> Qu'autant que lui aimais ardentement,

écrit l'amante du sonnet XX, et c'est également dans le sens d'un *innamoramento* volontaire, dans lequel l'amante doit briser les résistances qu'elle pourrait avoir à s'engager dans l'amour, que j'interprète les vers 3-4 du sonnet XVII :

> Tu pus, et non sans force, me contraindre
> De me donner ce qu'estimais le mieux.

Par sa cour assidue, par la pitié aussi qu'il éveillait en elle (s. XX, v. 6), l'amant a contraint l'amante à lui donner son amour, il l'a conduite à se forcer elle-même à lui donner son amour. L'*innamoramento* féminin est second, il est long à se déclarer, il est volontaire et provoqué « par force » de l'amante sur elle-même : ces caractères sont nécessaires pour laisser à l'amante la possibilité d'exercer son accortesse, qualité qui n'a aucune place dans l'*innamoramento* masculin. Si l'amant peut se permettre d'être frappé par le coup de foudre, c'est qu'il est inutile pour lui d'évaluer les qualités de sa dame ou l'opportunité de s'engager dans une aventure amoureuse. La femme au contraire doit prudemment regarder où elle met les pieds et calculer ce qu'elle fait et ce qu'elle risque. C'est bien parce que, pour elle, l'accortesse est requise, que le

[37] Maurice Scève, *Délie*, éd. Françoise Joukovsky, Paris, Garnier, 1996, dizain 2, v. 8, p. 7.
[38] Ronsard, *Les Amours*, s. 2, v. 9-11, Lm, t. IV, p. 7.

motif d'Ulysse surpris ouvre les sonnets, comme un argument apologétique. Elle n'a pas choisi son amant, ni ne s'est engagée sans réflexion ; son choix était sage et bien pesé, même si le destin l'a piégée, contre toute prudence humaine. Ses malheurs tardifs ne peuvent pas servir à prouver rétrospectivement la folie de son choix initial.

Le premier sonnet appelle donc le dernier : « Ne reprenez, Dames, si j'ai aimé » (s. XXIV, v. 1). Le vers 5 constitue le premier argument de cette défense : « si j'ai failli, les peines sont présentes ». La faute que les malheurs sont censés sanctionner est hypothétique : l'amante n'a pas nécessairement manqué d'accortesse, mais elle a pu être surprise comme Ulysse l'aurait été. L'élégie III propose une autre version de cette défense qui consiste à rendre hypothétique et incertaine la faute : l'amante y évoque son amour comme « jeune erreur de sa folle jeunesse » et ajoute : « si c'est erreur » (Él. III, v. 6-7). N'entendons pas là un renversement paradoxal qui ferait de la passion une sagesse supérieure. L'amante poursuit :

> Mais qui dessous les cieux
> Se peut vanter de n'être vicieux ?[39]

Elle énumère alors différents vices qui frappent les humains, pour souligner qu'elle en est indemne : l'envie, l'amour de la guerre, l'avarice, la tromperie, la médisance. Elle conclut :

> Mais si en moi rien y a d'imparfait
> Qu'on blâme amour, c'est lui seul qui l'a fait.[40]

L'amour est une cause d'imperfection, et peut-être faut-il le considérer comme un vice, à l'instar de ceux qui ont été énumérés auparavant ; mais il apparaît tellement moins grave qu'eux qu'il mérite à peine la réprobation : il ne cause pas de tort à autrui, car celui qu'il affecte « ne cherche son profit, mais celui de la personne qu'il aime[41] », à la différence des autres vicieux, qui ne trouvent leur plaisir ou leur intérêt qu'au détriment d'autrui. « Si c'est erreur » n'implique pas une réhabilitation de l'amour en lui-même, qu'il faudrait par exemple considérer comme une vertu ; mais cette restriction rachète la moralité de l'amante. Le motif d'Ulysse surpris a exactement la même fonction : ses malheurs ne résultent pas d'un manque d'accortesse. Tout au long des poèmes, la ligne de défense est la même : la responsabilité de l'amante n'est pas compromise dans son désastre.

ULYSSE / LOYSE

Ulysse est donc une figure apologétique de l'amante accorte. Il peut sembler surprenant que la poétesse s'identifie à un personnage masculin mais à l'appui de ce parti pris, on peut remarquer qu'Ulysse est presque l'anagramme de Loyse. Il y manque certes un o et il y a un s en trop, mais si on prononce le nom du personnage à l'italienne, comme la langue du sonnet nous y invite peut-être[42], le u initial se prononce non pas [y] mais [u], et l'analogie est encore plus forte. Il suffit de permuter les deux premières syllabes pour entendre le prénom de l'auteur. Les jeux de lettres et de sons – cryptogramme (« La loy se laberynthe »), anagramme

[39] Louise Labé, *op. cit.*, élégie III, v. 7-8, p. 169.
[40] *Ibid*, v. 27-28, p. 170.
[41] Louise Labé, *op. cit.*, Discours 4, Amour, à Jupiter, p. 90.
[42] François Rigolot (*op. cit.*, p. 82) signale que Louise Labé retient la graphie française et non italienne, Ulysse et non Ulixe. On trouve toutefois d'autres graphies en italien (Ulisse par exemple), mais le y semble rare. Néanmoins, dans le même sonnet, l'amant invoque « Amour » (v. 5), et non Amore, ce qui plaide pour une francisation des noms propres.

(« Belle à soy ») ou paronomases (« louer Louise », Labææ / labiæ)[43] – sur le nom de la poétesse sont suffisamment bien représentés dans les *Écrits de divers poètes, à la louange de Louise Labé Lyonnaise*, et donc dans le volume des *Œuvres*, pour qu'on ne suppose pas fortuite l'analogie Ulysse / Loyse. Cette signature cachée est toutefois d'interprétation délicate car c'est la seule allusion au nom de l'auteur dans les poèmes de Louise Labé elle-même. Son nom est bien présent dans les *Œuvres*, mais seulement dans le paratexte, si on peut encore nommer ainsi un corpus si abondant : on le trouve sur la page de titre, en signature de l'épître A M.C.D.B.L., en abondance dans les *Écrits*, et encore dans le titre du *Débat*, mais jamais dans le *Débat* lui-même, et surtout pas dans les élégies ni les sonnets. Cette absence de nom propre dans les poèmes marque une différence profonde entre Louise Labé et les autres poètes pétrarquistes dans les recueils desquels la dame au moins est nommée, et souvent aussi le poète-amant ; à tout le moins des indices biographiques disséminés dans les textes permettent d'identifier formellement l'amant et le poète. Rien de tel chez Louise Labé où le seul trait d'identification de l'amante des poèmes vient de l'adresse aux « Dames lyonnaises », qui laisse supposer qu'elle l'est aussi. Par ailleurs, les indices biographiques disséminés ne concordent pas d'un poème à l'autre, et les scénarios divers que l'on peut esquisser paraissent souvent ouvertement fictifs. Si on admet qu'un *canzoniere* n'est pas seulement une compilation de poèmes amoureux d'un même auteur, mais qu'à l'instar de l'œuvre de Pétrarque, il se caractérise surtout par l'identification sans ambiguïté de l'amant, qui est aussi poète, à l'auteur, et par la certitude que le « je » est le même d'un poème à l'autre, ce qui permet d'unifier la succession des poèmes en un même récit autobiographique ou autofictionnel, il faut se rendre à l'évidence que les poèmes de Louise Labé ne constituent pas un *canzoniere* et que c'est une facilité abusive que de le désigner ainsi. Le nom d'Ulysse constituerait alors la seule exception à l'anonymat de l'amante, à moins qu'on l'analyse comme une signature cachée, qui inscrit en filigrane le nom de l'autrice réelle – celui qui apparaît sur la page de titre –, et non celui du personnage fictif de l'amante.

ULYSSE ET LE SCORPION

Cette hypothèse nous invite alors à lire le sonnet I comme un portrait de l'autrice en Ulysse accort, et à lui reconnaître une valeur métapoétique. Au premier abord toutefois, le sonnet semble manquer d'unité : les différents sujets qu'il traite successivement s'enchainent bien, mais on n'y trouve pas d'emblée l'unité synthétique attendue d'un sonnet. Dans le premier quatrain, l'amante déplore les douleurs imprévues qu'elle éprouve à cause de l'aspect divin de son amant ; dans le second, elle demande à l'amour un remède à ses malheurs ; dans le premier tercet, elle compare l'amour au scorpion, réputé guérir les piqûres qu'il occasionne, antidote à son propre venin ; et dans le dernier tercet, elle souhaite que l'amour guérisse ses peines sans éteindre un désir consubstantiel à sa vie. Ainsi résumé, le propos paraît lâche, et la juxtaposition des arguments assez gratuite. J'ai toutefois mis en lumière précédemment la relation entre Ulysse, l'homme du retour au port et de l'extinction du désir, la défaillance de son accortesse et la continuité indéfinie de la navigation sur la mer du désir, espérée tranquille et non tempêtueuse. Le souhait développé dans le tercet final apparaît alors comme le développement logique du quatrain initial. Mais comment et pourquoi passe-t-on de l'image d'Ulysse à celle du scorpion ? Les quatrains font entendre le discours de l'amante exposée, implicitement, à la trahison de l'amant et, explicitement, aux tourments de l'amour que, faute d'avoir su prévenir, elle doit maintenant guérir : au « *non [...] sperato* » du premier quatrain (v. 1 et 4) répond le « *rimedio* » (v. 8). Cette opposition temporelle entre traitement préventif et

[43] Voir, dans les *Œuvres*, les « Écrits de divers poètes à la louange de Louise Labé », les pièces [3], v. 14, p. 216, [6], v. 6 p. 220 et [7], titre, [13], v. 10, p. 229 et [2].

traitement curatif se redouble d'un changement d'agent thérapeutique : l'accortesse aurait permis à l'amante elle-même d'éviter les tourments, alors qu'elle est impuissante une fois qu'ils sont là, et qu'elle doit espérer son soulagement de l'amour, c'est-à-dire de l'agent pathogène. Les deux quatrains présentent donc une forte unité logique, qui s'organise autour de l'accortesse comme démarche thérapeutique, et de l'inversion de cette démarche, une fois constatée sa défaillance : tant que l'accortesse est de mise, l'amante, malade potentielle, peut éviter par elle-même le mal avant qu'il se déclare ; si l'accortesse est prise en défaut, l'amante elle-même ne peut plus agir, mais espérer la guérison du développement de la maladie elle-même. C'est alors qu'intervient l'image du scorpion, image de l'amour comme remède au mal qu'il entraîne, puisque selon Pline, on peut guérir les piqûres de cet animal en appliquant celui-ci sur la plaie ou en buvant de la cendre de scorpion diluée dans du vin. Si l'analogie de l'amour et du scorpion est claire, il reste toutefois à comprendre sur quoi elle se fonde : comment l'amour peut-il guérir l'amour ? Que lui demande l'amante ? Quel remède peut-elle espérer ? La réponse appelle un double approfondissement de l'analyse.

Si l'image du Scorpion trouve son origine chez Pline, elle est devenue topique au milieu du XVIe siècle. Par exemple, on la trouve deux fois dans *L'Hecatomgraphie* de Gilles Corrozet, un recueil de cent emblèmes moraux paru à Paris, chez Denis Janot en 1544. L'emblème 60 représente un homme piqué par un scorpion. Le poème en regard se clôt sur un rappel du pouvoir qu'a le scorpion de guérir ses piqûres (« ce mal et veneneux poison Avecques soy porte sa guerison »), mais il insiste aussi sur le courage de l'homme piqué, qui doit immédiatement appliquer l'animal sur la plaie « s'il est assez hardy de le tirer ». De fait, la leçon que le poème tire de cet *exemplum*, c'est que d'un mal peut sortir un bien, pourvu toutefois que ce soit un homme prudent et sage qui conduise les choses :

> Tousjours en vient aulcune utilité,
> J'entends, pourveu que l'homme ne s'abuse,
> Mais qu'en prudence et sagesse il en use.
> Car l'homme sage en la necessité,
> Fait son prouffit de toute adversité.[44]

L'emblème 8 est également intéressant, puisque l'image représente, non pas un homme, mais une femme avec un scorpion dans son giron. Au-dessus de l'image, on lit ce mot : « Vertu domine sur les astres ». Sous l'image, un quatrain assure qu'une femme « née soubs le signe Du Scorpion, qui de la queue point » – ô la galante allusion ! – est portée à la lubricité, mais que cette inclination n'est pas contraignante, car elle « n'empesche point Sa chasteté ». Sur la page en regard, un poème plus long rappel d'abord la connotation de lubricité attachée au scorpion, que beaucoup estiment « avoir regard aux membres, Et lieux honteux, et aux secrettes chambres », avant de développer la critique du déterminisme astral :

> Mais Salomon, voulant plus hault chercher,
> Nous a escript, que l'homme de prudence
> Dominera sur mauvais influence
> Des astres clers, et des signes celestes. [...]
> Pareillement la femme qui est bonne,
> Ne sera point par constellation,
> Folle de corps en sa condition,
> S'elle ne veut : car raison l'admoneste
> D'estre tousjours en tous ses faicts honneste.[45]

---

[44] Gilles Corrozet, *Hécatomgraphie*, sig. I iii v-I iiii r, dans *L'Hécatomgraphie (1544) et Les Emblesmes du tableau de Cebes (1543)*, éd. Alison Adams, Genève, Droz, 1997.

[45] *Ibid.*, H. 8, sig. B 7v – B 8 r.

Ces deux emblèmes nous permettent de dégager un ensemble de significations symboliques attachées au scorpion vers le milieu du XVIe siècle, qui éclaire singulièrement l'évocation de cet animal dans le premier sonnet de Louise Labé. Dans les deux emblèmes, le scorpion est la figure ambivalente d'un mal qui peut s'annuler, et il est particulièrement significatif que, dans le cas d'une femme, il représente l'alternative d'un amour lubrique et désordonné ou d'un amour chaste et contrôlé. Dans le sonnet de Louise Labé, la fonction thérapeutique de l'animal est évidente, et il représente le passage d'un état négatif à un état positif de l'amour : certes pas de la lubricité à la chasteté, mais d'un état passionnel douloureux à un plaisir qui suppose une bonne gestion des passions. Toutefois, l'apport fondamental de Corrozet, c'est qu'il est évident dans les deux cas que la conversion du mal en bien que permet l'animal ne peut avoir lieu que si la victime agit avec « prudence et sagesse ». De fait, le scorpion ne guérit pas la plaie de lui-même, mais seulement si sa victime l'utilise à bon escient. D'ailleurs, dans le sonnet, ce n'est pas à proprement l'amour qui est comparé au scorpion, mais c'est la poétesse qui se compare à une femme piquée par un scorpion, et demandant secours à son agresseur :

> *O sorte dura, che mi fa esser quale*
> *Punta d'un Scorpio, et domandar riparo*
> *Contr'el velen' dall'istesso animale.*[46]

La comparaison porte sur la femme piquée, car c'est elle qui doit faire en sorte que le poison devienne l'antidote. Sitôt qu'on admet que la valeur thérapeutique du scorpion ne peut pas s'exercer sans la sagesse pratique de la femme piquée, le développement central du sonnet entre en écho évident avec le premier quatrain : si l'accortesse d'Ulysse, qui aurait pu prévenir l'amour et ses douleurs, est prise en défaut, il faut la sagesse de la femme piquée par le scorpion, qui ne peut annuler l'amour, mais qui du moins peut faire en sorte qu'il guérisse les peines qu'il a d'abord suscitées. Tout le sonnet trouve ainsi une forte cohérence dans une réflexion sur la sage gestion de l'amour une fois qu'on s'y est engagé, contre le postulat que la sagesse aurait été de ne pas s'y engager.

Il reste toutefois un dernier point à éclaircir, mais il est capital : si la personne piquée doit prudemment appliquer le scorpion sur sa plaie, comment transposer cette application dans le cas de la poétesse ? Comment appliquera-t-elle l'amour sur sa plaie pour qu'il se retourne contre lui-même et se purge de lui-même des souffrances qui lui sont inhérentes ? Concrètement, que doit faire la poétesse ? Sur ce point, le sonnet ne dit rien, sinon qu'elle doit « demander protection contre le venin », mais cette formule est aussi la réponse à la question qu'elle soulève : demander est un verbe de parole, et c'est en parlant, ou plutôt en écrivant des poèmes, que la poétesse peut tenter de purger l'amour de sa nocivité. Dans le *Débat*, Mercure note comme un effet d'Amour dominé par Folie, que les femmes amoureuses se mettent à écrire : « elles prennent la plume et le luth en main : écrivent et chantent leur passion[47] ». Dans la logique du pétrarquisme, le poème amoureux constitue tout à la fois une manifestation, et presque un symptôme, de l'amour, et un moyen d'atténuer la douleur de l'insatisfaction. C'est une thérapie qui dépend intégralement de l'amour, mais qui engage néanmoins la sagesse ou l'initiative de l'amante. À l'appui de cette interprétation, il faut noter que dans le sonnet 13 des *Regrets*, Du Bellay – qui traitait déjà Ulysse dans le même sens que Louise Labé – utilise notamment l'image du scorpion pour traduire son rapport à la poésie, à laquelle il aurait sacrifié sa carrière dans sa jeunesse, mais capable de le consoler de l'échec de la carrière qu'elle a contribué à compromettre :

---

[46] Louise Labé, *op. cit.*, p. 127, s. I, v. 9-11, trad. « Ô sort cruel, qui me fait comme / Piquée d'un Scorpion, et demander protection/ Contre le venin à ce même animal ».

[47] *Ibid.*, p. 140.

> Si les vers ont été l'abus de ma jeunesse,
> Les vers seront aussi l'appuy de ma vieillesse,
> [...]
> S'ils furent mon venin, le scorpion utile
> Qui sera de mon mal la seule guerison.[48]

Le scorpion illustre le pouvoir d'apaisement de la poésie. Toutefois, c'est la construction même du sonnet de Louise Labé qui fournit l'argument le plus convaincant à l'appui de cette lecture. On y trouve pour la première fois un type de construction très caractéristique des sonnets, que j'appellerai la réorientation pragmatique. La poétesse interrompt un mouvement énonciatif, pour se représenter elle-même et la situation où elle se trouve en l'énonçant. Elle passe ainsi du discours au commentaire sur son énonciation et focalise la représentation sur elle-même. Ainsi, dans le deuxième quatrain, elle apostrophe Amour qu'elle prend pour destinataire (v. 5), et lui déclare que lui seul peut guérir ses souffrances (v. 8) ; puis, dans le premier tercet, elle représente le geste énonciatif qu'elle vient d'accomplir, en se comparant à une femme piquée par un scorpion[49]. Ce passage du discours au commentaire marque une prise de recul par rapport à sa propre situation, et suggère que l'amante veut affirmer une forme de maîtrise de soi au moment même où elle abandonne à l'amour le pouvoir de la guérir de ce même sentiment. L'image du scorpion apparaît au moment précis où la locutrice se détache d'elle-même et de sa plainte, pour faire et de l'une et de l'autre l'objet de la représentation. C'est dans ce devenir-poème que s'actualise le pouvoir de guérison de l'amour. Ulysse est bien l'avatar de Louise, double de l'autrice plus que de l'amante mise en scène dans les poèmes.

CONCLUSION : LOUISE LABE, MONTAIGNE ET L'ENJEU DE L'ECRITURE DANS LE PETRARQUISME

Ulysse surpris et le scorpion sont donc deux figures complémentaires. Il faut qu'à une extrémité, les calculs de la raison soient mis en défaut et que se développe une passion douloureuse, pour qu'à l'autre extrémité, l'amante puisse tenter par l'écriture, produite par cette passion comme un symptôme, de purger l'amour de sa charge douloureuse et de n'en conserver que le plaisir. L'écriture est à la fois expression de la passion et effort pour la retourner contre elle : la poétesse tente de conquérir une maîtrise raisonnable sur l'amour que l'amante accorte mais débordée a laissé filer. Sans négliger ce qui sépare par ailleurs les projets des deux auteurs, on peut constater la ressemblance entre la dynamique de ce scénario moral de la genèse de l'œuvre et cette analyse de la fonction de l'écriture et la manière dont Montaigne rend compte de la genèse des *Essais*, dans le chapitre « De l'oysiveté » :

> Dernierement que je me retiray chez moy, deliberé autant que je pourroy, ne me mesler d'autre chose que de passer en repos, et à part, ce peu qui me reste de vie : il me sembloit ne pouvoir faire plus grande faveur à mon esprit, que de le laisser en pleine oysiveté, s'entretenir soy-mesmes, et s'arrester et rasseoir en soy : Ce que j'esperois qu'il peut meshuy faire plus aysément, devenu avec le temps, plus poisant, et plus meur. Mais je trouve,

[48] Du Bellay, *op. cit.*, p. 203, s. 13, v. 9-10 et 13-14.

[49] C'est ce passage du discours au commentaire sur ce discours qui explique les difficultés de traduction du v. 12 qu'analyse Paolo Budini (*op. cit.*, p. 158) : « *Chieggio li…* », je lui demande (que plusieurs traducteurs ont traduit : je te demande). La troisième personne renvoie bien à Amour, invoqué à la deuxième personne au v. 5, mais évoqué maintenant à la troisième personne, puisque les tercets commentent le discours adressé du second quatrain.

> *variam semper dant otia mentem,*
>
> qu'au rebours, faisant le cheval eschappé, il se donne cent fois plus de carriere à soy-mesmes, qu'il n'en prenoit pour autruy : et m'enfante tant de chimeres et monstres fantasques les uns sur les autres, sans ordre, et sans propos, que pour en contempler à mon ayse l'ineptie et l'estrangeté, j'ay commancé de les mettre en rolle, esperant avec le temps, luy en faire honte à luy mesmes.[50]

À l'origine, un projet de sagesse, mais immédiatement débordé : au lieu de « s'arrester et rasseoir en soy », l'esprit fait « le cheval eschappé ». On reconnaît le motif d'Ulysse surpris : l'homme du retour sait comment rester au port, ou comment y revenir en un mouvement centripète, mais par un hasard quelconque, son accortesse est prise en défaut, et l'espace s'ouvre pour une navigation centrifuge sur la mer des passions. Ce voyage sans retour génère une forme d'écriture folle, qui ne peut que « mettre en rolle » les délires de l'esprit ou enregistrer les affres de l'amour, dans l'espoir toutefois – c'est l'heure du scorpion dans cette genèse – d'une hypothétique correction, qui ramènerait l'esprit vers une forme de raison. L'écriture constitue ainsi une tentative de maîtrise de soi, qui loin d'interdire la divagation ou la passion, les suppose, puisqu'elle naît en leur sein-même. Passé la première surprise, cette rencontre imprévue entre deux auteurs très différents ne doit toutefois pas étonner. Cette écriture née de « l'erreur » et de la divagation, qui l'enregistre pour tenter de déceler la trace brouillée de la raison dans la déraison même, par un mouvement de retour sur soi, c'est la problématique du pétrarquisme, celle qui explique le succès phénoménal de ce mouvement : sur le seuil de l'âge moderne, il a justifié l'écriture de la passion à la première personne en langue vulgaire, il a légitimé à échelle massive l'usage d'un « je » qui ne peut pas autoriser sa prise de parole de la raison. Le pétrarquisme constitue ainsi une des conditions de possibilité et un des fondements de l'entreprise de Montaigne, même si cet auteur déborde ce cadre et fait le cheval échappé sur bien des points (et d'abord parce que *Les Essais* ne relèvent pas du discours amoureux). Quant à Louise Labé, on ne surprendra personne en constatant qu'elle est pleinement et fondamentalement pétrarquiste. On majore parfois, à partir des sonnets II et XXIII notamment, sa critique du pétrarquisme comme discours masculin, instrument de séduction de l'amant trompeur ; mais par sa conception de l'écriture, elle reste fondamentalement pétrarquiste, même si, comme tout grand poète, elle propose une réalisation particulière de ce discours, en l'occurrence en l'adaptant au discours et à la situation d'une femme.

[50] Montaigne, *Les Essais*, éd. Jean Balsamo, Michel Magnien et Catherine Simonin-Magnien, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2007, ch. I, 8, « De l'oysiveté », p. 54-55.

BIBLIOGRAPHIE

ŒUVRES

BAÏF Jean-Antoine de, *Quatre livres de l'amour de Francine*, Paris, André Wechel, 1555.

BAÏF Jean-Antoine de, *Amours,* éd. critique sous la dir. de Jean Vignes, avec la collaboration de Véronique Denizot, André Gendre et Pierre Bonniffet, *in Œuvres complètes* de J.-A. de Baïf, sous la direction de J. Vignes, t. 2, Paris, Champion, 2010, 2 vol.

CORROZET Gilles, *L'Hécatomgraphie (1544) et Les Emblesmes du tableau de Cebes (1543)*, éd. Alison Adams, Genève, Droz, 1997.

Dictionnaire historique de la langue française [...] *publié par l'Académie française*, Paris, Firmin Didot frères, fils et Cie, 1865.

DU BELLAY Joachim, *Œuvres complètes*, t. IV-1, 1557-1558, éd. Michel Magnien, Olivier Millet et Loris Petris, Paris, Garnier, 2020.

DU REFUGE Eustache, *Traité de la cour*, [s. l.], 1617.

ÉRASME, *Les Adages*, sous la direction de Jean-Christophe Saladin, Paris, Les Belles Lettres, 2011.

LABÉ Louise, *Œuvres*, éd. Michèle Clément et Michel Jourde, Paris, G.-F. Flammarion, 2022.

LA PORTE Maurice de, *Les Epithetes*, Paris, Gabriel Buon, 1571.

MONTAIGNE Michel de, *Les Essais*, éd. Jean Balsamo, Michel Magnien et Catherine Simonin-Magnien, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2007.

PASQUIER Étienne, *Choix de lettres sur la langue, la littérature et la traduction*, éd. Dorothy. Thickett, Genève, Droz, 1956.

PASQUIER Étienne, *Les Recherches de la France*, éd. sous la direction de Marie-Madeleine Fragonard et François Roudaut, Paris, Champion, 1996.

PÉTRARQUE, *Chansonnier. Rerum vulgarium fragmenta*, édition critique de Giuseppe Savoca, introduction, traduction et commentaire par Gérard Genot et François Livi, Paris, Les Belles Lettres, 2009, 2 vols.

RONSARD Pierre de, *Les Amours [...] plus quelques Odes de l'auteur non encore imprimées*, Paris, Veuve Maurice de la Porte, 1553.

RONSARD Pierre de, *Les Hymnes*, Paris, André Wechel, 1555.

RONSARD Pierre de, *Œuvres complètes*, éd. Paul Laumonier, Paris, Société des Textes Français Modernes.

SCÈVE Maurice, *Délie*, éd. Françoise Joukovsky, Paris, Garnier, 1996

TYARD Pontus de, *Œuvres poétiques complètes*, éd. John C. Lapp, Paris, Société des Textes Français Modernes, 1966.

TEXTES CRITIQUES

BAKER Deborah Lasko, *The Subject of Desire. Petrarchan Poetics and the female voice in Louise Labé*, Lafayette, Purdue University Press, 1996.

BLUMENBERG Hans, *Naufrage avec spectateur*, Paris, L'Arche, 1994.

BUDINI Paolo, « Le sonnet italien de Louise Labé », *Francofonia*, n° 20, 1991, p. 47-59 ; repris dans Béatrice Alonso et Éliane Viennot (dir.), *Louise Labé 2005*, P.U. Saint-Étienne, 2004, p. 151-161.

HUCHON Mireille, *Louise Labé, une créature de papier*, Genève, Droz, 2006.

LECERCLE François, « L'erreur d'Ulysse. Quelques hypothèses sur l'organisation du canzoniere de Louise Labé » dans Guy Demerson (dir.), *Louise Labé, les voix du lyrisme*, Saint-Étienne ; Paris, P.U. Saint-Étienne ; éd. du CNRS, 1990, p. 207-221 ; repris dans Béatrice Alonso et Éliane Viennot (dir.), *Louise Labé 2005*, P.U. Saint-Étienne, 2004, p. 171-181.

MARTIN Daniel, *Signe(s) d'amante. L'agencement des Euvres de Louïze Labé Lionnoise*, Paris, Champion, 1999.

RIGOLOT François, *Louise Labé Lyonnaise ou la Renaissance au féminin*, Paris, Garnier, 1997.