LE FACETIEUX FEMINISME DES *ŒUVRES* DE LOUISE LABE

Béatrice ALONSO (Université de Perpignan Via Domitia)

Selon Donna J. Haraway, le mot « “trouble” vient d'un verbe français du XIIIème siècle qui signifie “remuer”, “obscurcir”, “déranger”… »[1]. Le rire trouble l'ordre établi. C'est une arme puissante de prise de distance et de recul critique sur les mots et les choses, le moyen de souligner ce qui est ridicule, en dérangeant, remuant, renversant les structures de pouvoir et les lois sociales. De longue date, le rire est aussi un instrument des puissants pour rabaisser les minorités et les exclure. Le rire au XVIe siècle est trouble lui-même puisqu'il peut être à la fois soutien à l'ordre établi (par exemple les contre-blasons, ou les nombreux écrits misogynes des années 1550) et réponse facétieuse à ses supports systémiques. Introduire une réflexion sur une autrice du XVIe siècle français par les mots d'une philosophe des sciences connue pour être inventrice du cyberféminisme nous permet de situer notre propos dans un contexte de réflexion, celui des études de genre notamment. Les *Œuvres* de Louise Labé[2], éditées une première fois en 1555 chez Jean de Tournes, puis rééditées en 1556, *revues et corrigées par ladite dame*[3], se distinguent des productions des auteurs de son temps, notamment ceux de la Pléiade. Le recueil, comme espace d’intentionnalité auctoriale, paraît déployer un programme poétique contrariant, troublant, c'est-à-dire résistant à la norme, sans doute parce que c'est une femme, une *persona* d'autrice féminine, qui s'y exprime, mais aussi parce que c'est une œuvre du trouble où se déploie une grande diversité de genres, de registres, d'instances énonciatives, de destinataires, jouant entre réalités et fictions. La composition (une épître liminaire, un débat théâtralisé en prose, trois élégies et vingt-quatre sonnets), le titre, les vingt-quatre pièces poétiques d'accompagnement, chaperon de l’œuvre, et la récurrence du nom de l'autrice, répété en des points stratégiques du recueil, font de ce « petit livre de 176 pages »[4] une production unique. Plus surprenant encore, l'humour qui s'y développe, allant de la facétie au burlesque, de l'ironie à l'espièglerie complice, l'inscrit dans une tradition tout en le singularisant. Le titre choisi pour cet article insiste particulièrement sur le caractère burlesque, farcesque, bouffon, du « rire » labéen. C'est bien ce qui nous intéresse ici : comment les registres comiques contaminent-ils le texte, *a priori* sérieux, en le liant à la revendication d'un héritage littéraire, à l'expression d'un savoir, à la volonté d'une défense des femmes, ou comment les *Œuvres* de Louise Labé sont-elles une expérience d'utilisation du rire comme arme du féminisme ? En effet, inspirées de Lucien comme d'Ovide, reprenant « certains usages de la récriture courtoise au féminin »[5] et des *topoï* pétrarquistes, baignées dans l'influence italienne et l'émergence d'une plume féminine française, voire lyonnaise, les *Œuvres* choisissent souvent la conciliation entre les genres, les langues, les registres, tout en soulignant régulièrement le ridicule de la domination masculine.

---

[1] Donna J. Haraway, *Vivre avec le trouble,* Paris, Les Éditions des mondes à faire, 2020, p. 7.
[2] Édition de référence : Louise Labé, *Œuvres,* Michèle Clément et Michel Jourde (éd.), GF, Paris, 2022.
[3] C’est cette version qui a servi à François Rigolot pour établir son édition de 1986 : Louise Labé, *Œuvres complètes,* François Rigolot (éd.), Paris, GF Flammarion, 1986.
[4] Louise Labé, *Œuvres, op. cit*., p. 10.
[5] *Ibid.*

UNE ŒUVRE D'HERITAGE

Lucien, la querelle des femmes, les dialogues sur l'amour : un contexte particulier et des *Œuvres* singulières.

Différents contextes convergent dans les *Œuvres,* recueil d'une femme sous influence. Comme l'explique Éliane Viennot, le temps de Louise Labé est « marqué par une très forte tension des rapports entre les sexes, que l'expression "querelle des femmes" adoptée par les historiens depuis la fin du XIXème siècle ne traduit qu'imparfaitement »[6]. Dès la fin du Moyen Âge, et jusqu'à la publication en 1555 des *Œuvres,* se développe en Europe une polémique sur la nature, la place et le rôle des femmes dans la société, précisément autour de la double question de l'égalité (ou de l'inégalité) des sexes, et de leur différence (ou de leur similarité). Cette polémique est associée, dans la littérature et la poésie, à une réflexion sur l'amour et sa définition, par le pétrarquisme, le néo-platonisme et les dialogues philosophiques qui font alors florès[7]. Or, « le pétrarquisme est un discours masculin »[8], tout comme une grande partie du corpus des textes composant la « querelle des femmes » et des réflexions portant sur la création et la nature de l'amour, à l'imitation du *Banquet*. En effet, l'un des « enjeux majeurs des débats sur l'amour concerne la place qu'ils accordent ou refusent aux femmes et à leur expérience »[9]. Ce qui distingue les *Œuvres* dans cette querelle, c'est la capacité comique de leur autrice, plus encline qu'on ne le croie à tourner au ridicule les dieux, l'ordre établi, la domination masculine et les misogynes[10]… car dans le pétrarquisme, lorsque « l'énonciateur est une énonciatrice, l'inversion des postures ne se fait pas sans mettre à mal le système de représentations »[11]. On peut donc dire que, dès 1555, Louise Labé propose un nouveau modèle épistémique, plus inclusif, plus favorable aux femmes. La philosophie d'amour développée par Marsile Ficin dans son *Commentaire* (1469, traduit en français en 1546), héritage du *Banquet* platonicien, est d'abord le discours d'un homme sur une femme, discours qui fonde un ordre du monde tourné vers l'homme, et l'homme seul[12]. Le postulat labéen, prendre la parole en tant que femme pour discourir sur l'amour, dérange et trouble l'ordre du monde, trouble les genres. Trois locutrices sont présentes dans les *Œuvres* :

- Folie
- l'amante-poétesse-épistolière des pièces lyriques
- l'autrice elle-même dans les divers paratextes

Dans le *Débat de Folie et d'Amour,* qui hérite de ces diverses formes de prises de parole sur l'amour, la fiction mythologique s'inspire de la tradition lucianique. Le caractère dialogique et facétieux, ramenant à l'histoire banale et à la trivialité la vie des Olympiens (on mange, on

---

[6] Éliane Viennot, « La diffusion du féminisme au temps de Louise de Labé »,*Louise Labé 2005*. Études réunies par Béatrice Alonso et Éliane Viennot Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint Étienne, 2005, p. 19-20, (disponible en ligne : http://www.elianeviennot.fr/Articles/Viennot-Labe.pdf)

[7] Louise Labé, *Œuvres, op. cit*., p. 16.

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

[9] *Ibid.,* p. 16.

[10] *Ibid.,* note de la p. 18.

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

[12] Pour comprendre cet ordre du monde androcentré, influençant de façon systémique et épistémique les philosophies d'amour depuis Platon ou Aristote, de nombreuses réflexions peuvent nous éclairer : Paul B. Preciado, *Je suis un monstre qui vous parle,* sous-titré *Rapport pour une académie de psychanalystes,* Paris, Grasset, 2020 ; Paul B. Preciado, *Un appartement sur Uranus,* Paris, Grasset, 2019 ; Judith Butler, *Trouble dans le genre,* Paris, La Découverte, 2005 ; Judith Butler, *Défaire le genre,* Paris, éditions Amsterdam, 2006 ; Judith Butler, *Ces corps qui comptent,* Paris, éditions Amsterdam, 2009 ; Monique Wittig, *La Pensée straight,* Paris, éditions Amsterdam, 2013 ; Elsa Dorlin, *Sexe, genre et sexualités,* Paris, PUF, 2008 ; Hugues Constantin de Chanay, Yannick Chevalier, Laure Gardelle (dir.), « Écrire le genre », *Mots. Les langages du politique*, n° 113, 2017.

boit, on trompe, on négocie, on discourt, sur l'Olympe comme ailleurs) est une résurgence des écrits de Lucien de Samosate[13]. Dans les *Dialogues des dieux,* Vénus s'adresse à son fils, Amour, sur un ton qui n'est pas sans rappeler les mots mêmes du texte labéen, lui reprochant son aveuglement et sa violence, notamment à l'encontre de sa propre mère. Plus loin, dans l'échange entre Apollon et Mercure, c'est la situation cocasse et adultère de Vénus et Mars, pris dans les filets de Vulcain, qui nous est rappelée, comme dans le *Débat* labéen. Enfin, le « Jugement des déesses » trouve de nombreux échos dans les *Œuvres,* et cette fois pas seulement dans la prose (aussi dans les « Élégies » et les « Sonnets »). A l'origine du *Débat,* il y a une querelle de préséance entre Folie et Amour qui arrivent « en même instant » au banquet des Dieux. Quand Folie parle, c'est de façon franche et directe, dans un langage émaillé de locutions figées, de style populaire, ce qui s'oppose au discours ampoulé et élevé d'Amour. Et cela ne la défavorise pas, au contraire, cela montre son aplomb, son pragmatisme, son culot (elle ne surveille pas son langage devant Amour). Dès le premier discours, les dieux et déesses descendent de leur piédestal[14], les rôles sont inversés, comme les postures de genre, ce qui se reproduit ensuite à plusieurs reprises, y compris aux discours IV et V qui peuvent paraître plus sérieux. L'humour, burlesque, s'y débusque aisément. Amour, selon Folie, est faible. Folie est puissante[15]. Dès le seuil du *Débat*, la morale est limpide : c'est parce qu'elle accepte de s'associer à lui (et lui de s'associer à elle, ou mieux parce qu'ils sont depuis toujours indissociables) que se produit ce qu'il y a de mieux chez les dieux comme chez les humains (civilisation, socialisation, art, culture et humour… Jupiter apprend à rire de lui-même !). Le *Débat* nous invite à réfléchir à la puissance de Folie, à la puissance d'Amour, et à la création de ce dernier, par la conciliation de l'une et de l'autre, par leur association, mais il nous incite aussi à distinguer puissance et pouvoir, afin de vivre « amiablement ensemble »[16]. L'ethos discursif permet un ethos favorable, fondé sur une éloquence juridique maîtrisée, une domination argumentative de Folie face à Amour, piètre rhétoricien. Folie affirme constamment sa puissance, qui tient à son savoir, à sa détermination et à ses facéties, nombreuses et cocasses, révélant son trait de caractère principal, consistant à se comporter avec malice, espièglerie, pitrerie : « Mais à Dieu te commande, je vais dire devant que tu viens tout à loisir. » ; ou encore : « Laisse-moi aller, ne m'arrête point : car ce te sera honte de quereller avec une femme. Et si tu m'échauffes une fois, tu n'auras du meilleur. »[17] ; ou enfin dans la didascalie : *Folie se fait invisible, tellement, qu'Amour ne la peut assener*[18]. Amour se dévoile lui-aussi assez vite révélant sa misogynie et son manque cruel d'humour : celle qui vient le quereller ne peut être qu'une « fole »[19], une « enchanteresse », une « Circé », une « Médée » ou « quelque fée »[20], une « méchante, traîtresse […] infâme et détestable »[21], puis plus loin la « maudite ennemie de toute sapience, ô femme abandonnée »[22]. Folie revendique d'ailleurs son statut de femme (utilisation du féminin dans les adjectifs : « dernière, tardive, paresseuse »[23]), rappelant à Amour, qu'elle connaît et nomme (le faisant alors pleinement et bibliquement exister) qu'il est « jeune et faible »[24], quand ce dernier ne

---

[13] Dont il existe des traductions latines imprimées en France dès 1470. L'édition la plus récente à laquelle nous pouvons nous référer est : Lucien, *Œuvres complètes,* traduction, introduction et notes par Anne-Marie Ozanam, Les Belles-Lettres, 2018.
[14] « Tu ne m'eusses pu empêcher, étant si jeune et si faible » dit Folie à Amour, Louise Labé, *Œuvres*, *op. cit*., p.69.
[15] *Ibid.,* p. 16, note.
[16] *Ibid.,* p. 150.
[17] *Ibid.,* p. 16.
[18] *Ibid.,* p. 73.
[19] *Ibid.*, p. 69.
[20] *Ibid.,* p. 74.
[21] *Ibid.*, p. 78.
[22] *Ibid.*, p. 81.
[23] *Ibid.,* p. 69.
[24] *Ibid.*

connaît pas Folie, la méconnaît. C'est pour lui une « femme inconnue » et « cruelle »[25]. Folie possède un savoir qu'Amour ne possède pas. La querelle de préséance tourne vite à la guerre des sexes, à la querelle des femmes, et à l'avantage de Folie, ou du genre féminin. A la fin de la *disputatio* du discours I, Folie a déjà triomphé. Pourtant Mercure parlera pour elle au discours V car la « qualité » de sa personne (son sexe) joue en sa défaveur (ethos *a priori* défavorable). Elle délègue donc sa parole même si elle use par trois fois de ventriloquie, possédant littéralement Mercure, parlant par sa bouche, s'exprimant en son nom propre, autrice de sa propre défense[26]. Humour et revendication féministe sont liés. D'ailleurs, le *Débat*, composé de cinq discours, a six personnages. Quatre sont des hommes et deux sont des femmes (minoration apparente). Le texte présente et distribue en genre les six « Personnes » et ce dès l' « Argument ». Folie comme Vénus sont des allégories du féminin, tandis que Jupiter, Mercure, Apollon et Amour le sont du masculin. Le titre, qui donne la préséance à Folie, présente les deux personnages principaux, à la fois acteurs d'une pièce de théâtre en cinq actes mais aussi concepts philosophiques :

> Jupiter faisait un grand festin, où était commandé à tous les Dieux se trouver ; Amour et Folie arrivent en même instant sur la porte du Palais : laquelle étant jà fermée, et n'ayant que le guichet ouvert, Folie voyant Amour jà prêt à mettre un pied dedans, s'avance et passe la première. Amour, se voyant poussé, entre en colère[27].

La situation renvoie à la cocasserie facétieuse l'argument préalable. Folie est civilisatrice, émancipatrice et drôle : elle utilise des questions oratoires provocatrices (« Ne vois-tu pas que tu n'es qu'un jeune garçonneau ? De si faible taille que quand j'aurais un bras lié si ne te craindrais-je guère »[28] ou encore « Mais dis-moi, quel est ce grand pouvoir dont tu te vantes ? »[29]), des tournures populaires (« Ce n'est pas à moi à qui tu dois vendre tes coquilles. »[30]), une prise de hauteur par rapport à Cupidon et renverse les postures de genre (« J'excuse un peu ta jeunesse, autrement je te pourrais à bon droit nommer le plus présomptueux fol du monde »[31]). Le retournement de l'ordre symbolique du monde, le changement de paradigmes représentatifs, de perspectives de perception, passe aussi par une mise en comparaison entre Folie et Vénus, l'autre figure féminine du *Débat*. Alors que Folie s'affirme et se nomme, comme chez Érasme (« mon nom est Folie »[32]), Vénus est une mère avant tout (« Ô ma mère Vénus ! »[33]), mais une mère au pathos hyperbolique (« Hélas fils infortuné ! Ô désastre d'Amour, Ô mère désolée ! »[34]) contrastant avec le pragmatisme facétieux de Folie (« C'est une étrange façon de me nier tout ce que chacun confesse »[35]). Mère quelque peu déficiente (au contraire de l'efficience de Folie qui « fait » Amour), Vénus préfère l'apparence à la connaissance, et le regard porté sur elle à celui qu'elle porte sur les autres : elle agace le lecteur et la lectrice, qui rit d'elle plutôt que de compatir : « Donc tu ne me verras plus, cher enfant ? [...] mon trésor n'est que beauté, de laquelle que chaut-il à un aveugle ? »[36]. Quant au comportement d'Amour, infantile et présomptueux, boudeur (« A tard se font ces

[25] *Ibid.*, p. 76.
[26] *Ibid.*, p. 120-121 ; p. 143 ; p. 149.
[27] *Ibid.*, p. 67.
[28] *Ibid.*, p. 70.
[29] *Ibid.*
[30] *Ibid.*
[31] *Ibid.*, p. 72.
[32] *Ibid.*, p. 74.
[33] *Ibid.*, p. 76.
[34] *Ibid.*, p. 81.
[35] *Ibid.*, p. 72.
[36] *Ibid.*, p. 80-81.

défenses, il les fallait faire avant que fusse aveugle : maintenant ne me serviront guère »[37]), il nous incite à rire de lui et à prendre parti pour Folie, plus drôle, plus mûre, ce qui semble paradoxal[38]. Cupidon, immature, se réfugie dans les jupes de sa mère Vénus, elle-même critiquée pour sa superficialité et ses plaintes pathétiques. Enfin, chez Louise Labé comme chez Lucien, on rit parfois de Jupiter, et parfois avec Jupiter et les autres dieux. Il est moqué dans ses métamorphoses adultérines, dans la bouche de Folie qui s'attribue les mutations et transports d'un état à un autre, puis dans celle d'Apollon et de Mercure, enfin dans la bouche même du dieu des dieux, comme si cette faute (le caractère volage d'une des allégories du masculin qu'on retrouvera sous les traits d'Ulysse dans les « Sonnets ») était une récurrence, une suture comique des *Œuvres*. Folie, en figurant la mythologie de son point de vue, du point de vue de la déesse qui permet à Amour d'être grand et d'exister, avance une nouvelle version de l'histoire, voire une nouvelle histoire, celle des femmes, Hélène, Didon, Artémise, Sémiramis, Médée, Pénélope, Cléopâtre… L'humour sert bien ici à renverser le monde et à se moquer des dominants, en se plaçant du côté des dominées (des raptées, des abandonnées, des oubliées…).

Les « anachronismes » des *Œuvres* : un humour médiéval, féminin, lyonnais.

Lorsque les *Œuvres* de Louise Labé sont imprimées en 1555 à Lyon par Jean de Tournes, la ville, qui n'est pas la capitale et qui pourtant joue un rôle prépondérant dans l'expansion de la Renaissance et du livre imprimé en France, veut se distinguer et se distingue. Louise Labé, lorsque son nom apparaît dans son recueil, est toujours dite « lionnoise » et revendique donc son appartenance rhodanienne[39]. Or, depuis 1549, la Brigade, petite bande de jeunes hommes en quête de gloire virile, qui deviendra bientôt la Pléiade, a décidé de rompre avec ce/ceux/celles qui la précèdent. Joachim Du Bellay, dans sa *Deffence et Illustration de la Langue françoyse*, invite les poètes français (et non les poétesses car pas une fois il ne s'adresse aux femmes), à renoncer aux « rondeaux, ballades, vyrelais, chantz royaulx, chansons, et autres telles episseries, qui corrumpent le goust de nostre Langue »[40]. Seuls les auteurs du *Roman de la rose,* « Guillaume du Lauris et Jean de Meung » (premier texte ouvertement misogyne de la querelle des femmes auquel s'opposa vivement Christine de Pizan, autrice à laquelle l' « Épître » labéenne fait peut-être écho en plus de rappeler Boccace ou Vivès[41]) trouvent grâce aux yeux du poète de *L'Olive.* Le projet de Du Bellay, notamment au chapitre VIII du premier livre de la *Deffence et Illustration de la Langue françoyse*, est d'imiter pour mieux ensuite inventer, donc de se nourrir des langues dites anciennes mais principalement du latin. Il s'agit de fonder une nation et sa langue, en tirant un trait sur le passé[42] proche (celui de la génération qui le précède). Il faut selon lui composer des odes, des sonnets et des élégies, et rejeter l'épître, le coq-à-l'âne des Grands Rhétoriqueurs. Il faut composer un vers qui se libère de la « coupe féminine ». Ce qu'il redoute par-dessus tout ? Les poètes qui écriraient en une autre langue que la leur. Louise Labé, tout en adhérant *a priori* au programme de la *Deffence et*

---

[37] *Ibid.,* p. 81.
[38] Elle est fille de Jeunesse.
[39] *Ibid.,* p. 19-32.
[40] Joachim Du Bellay, *La Deffence, et illustration de la langue francoyse,* Jean-Charles Monferran (éd.), Genève, Droz, 2007, p. 132.
[41] *Louise Labé, Œuvres, op. cit.,* p. 62, note 2. Pour Vivès et son *Institution de la femme chrétienne* (1523), l'écriture conduit à la vertu.
[42] « Lis donc, et relis premièrement, ô poète futur, feuillette de main nocturne et journelle les exemplaires grecs et latins, puis me laisse toutes ces vieilles poésies françaises aux jeux Floraux de Toulouse et au Puy de Rouen… », Joachim Du Bellay, *La Deffence, et illustration de la langue francoyse, op. cit.* p. 131.

Illustration de la Langue françoyse, tout en excellant dans les formes élues par la Renaissance[43], inventées ou résurgentes, refuse de soustraire sa poétique à la chaîne des héritages, et recourt à des auteurs et à des autrices, des figures mythologiques, des motifs poétiques, des tournures langagières, appartenant tout autant au Moyen Âge, à la première Renaissance (1450-1550) qu'à l'Antiquité. La poétique labéenne présente des singularités qui la distinguent nettement des attentes de la *Deffence et Illustration de la Langue françoyse,* et qui semblent par ailleurs signifier son attachement à d'autres systèmes référentiels. De manière anachronique et anatopique en 1555-1556, Louise Labé ouvre son *Canzoniere* par un sonnet en italien, respectant par la structure de sonnet choisie la forme dite italienne qui est la forme dominante des vingt-quatre sonnets de son *canzoniere.* Ce premier sonnet a pour personnage principal, et premier mot, Ulysse. La figure d'Ulysse, déjà annoncée dans le *Débat de Folie et d'Amour* et les « Élégies », notamment la seconde inspirée des *Héroïdes* ovidiennes, est une allégorie du héros errant, du voyageur au long cours dans le temps et l'espace. C'est aussi l'incarnation du trompeur, du rusé, du menteur. C'est celui-là même qui ouvrira le célèbre poème de Du Bellay dans les *Regrets* de 1558, qui se trouve au seuil des « Sonnets » labéens. Ulysse intervient à plusieurs reprises dans les *Œuvres* comme Énée, figures de héros volages et peu enclins à respecter les femmes. Il s'agit d'inverser les postures, de remettre en perspective les histoires. Ce sonnet en italien est un pied de nez au projet de la *Deffence et Illustration de la Langue françoyse* et une revendication lyonnaise tout autant que féministe. On retrouve d'ailleurs la langue italienne des pièces X à XII des « Écrits de divers poètes », ensemble hétéroclite qui accompagne les *Œuvres* et ne rompt absolument pas avec les « épiceries médiévales » décriées par Du Bellay, puisqu'on y trouve ballade, épigrammes, épître, chanson, double-rondeau, madrigal. S'opposer à Du Bellay, c'est relire le monde du point de vue de la cohérence et non de la rupture, du lien et de la conciliation plutôt que de la guerre et de l'opposition. Les *Œuvres* n'acceptent pas la rupture préconisée par la Brigade-Pléiade. On peut donc lire des « médiévismes » assumés et troublants dans le choix qui fait de « noise » la rime à « lionnoise » aux premiers vers de la troisième élégie des *Œuvres* (qui rendent ainsi à leur manière hommage à la Grande Rhétorique et à son usage de la rime couronnée qu'on retrouve chez Jean Lemaire, Guillaume Cretin ou Charles Fontaine) ; dans le choix d'écrire un débat en prose théâtralisée sur le personnage de Folie, fille de Jeunesse mais créatrice et vraie mère d'Amour ; dans la présence d'une « Épître » en tête du recueil ; enfin, dans l'intertexte qui renvoie à un modèle féminin médiéval, Marie de France notamment avec une référence tout à fait directe au « lai du Chèvrefeuille »[44] dans la seconde élégie (« Tu es tout seul tout mon mal et mon bien / Avec toi tout, et sans toi je n'ai rien »[45]) ou encore dans le sonnet XIII (« Si de mes bras le tenant accolé / Comme du Lierre est l'arbre encercelé »[46]) ; dans la reprise quasi mot pour mot des vers 27 et 28 du « Temple de Cupido » de Clément Marot[47]. Sa conception de l'amour fait de Louise Labé une « débitrice » des représentations médiévales de l'amour courtois davantage peut-être que des spéculations platoniciennes et pétrarquistes. Les *Œuvres* font écho à la folie amoureuse de Tristan et Yseult dans les « Élégies » et les « Sonnets »[48], comme elles se tissent aux poèmes des *trobaritz* assurant un lien entre les temporalités, les héritages, les géographies, les langues, les genres. D'ailleurs Louise Labé inscrit le *Débat de Folie et d'Amour* dans la

---

[43] Louise Labé, *Œuvres, op. cit.,* p. 33.

[44] Marie de France, *Lais,* Laurence Harf-Lancner (éd. et trad.), Paris, Le Livre de Poche (coll. Lettres-Gothiques), 1990, p. 266-267.

[45] Louise Labé, *Œuvres, op. cit.,* p. 167.

[46] *Ibid.,* p. 193.

[47] *Ibid.*, note p. 172.

[48] Ramon Garcia Pradas « Louise Labé, débitrice de l'amour médiéval ou créatrice d'une nouvelle conception de l'amour au XVIe siècle ?», Dominique Bonnet, Maria José Chaves Garcia et Nadia Duchêne (dir.), *Littérature, langages et arts : rencontres et création*, 2007, p. 1-10 (en ligne : https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2555077)

tradition dialectique de la génération précédant celle de la *Deffence et Illustration de la Langue françoyse.* L'hésitation sur le choix du titre donné à cette première pièce (entre débat et dialogue) est troublante. Le *Débat de Folie et d'Amour* est une œuvre à la fois rhétorique, didactique, théâtrale et burlesque. Cette première pièce fictionnelle est composée de cinq discours qui pourraient être cinq actes, nommée tout à tour et dans l'ordre :

> « Débat de Folie et d'Amour par Louise Labé Lyonnaise «
>
> « Fin du Débat d'Amour et de Folie »
>
> « En grâce du Dialogue d'Amour et de Folie, œuvre de D. Louise Labé Lyonnaise »
>
> « Dialogue de Folie et d'Amour »

On le voit, tous les substantifs sont interchangeables. Ils peuvent être intervertis, redistribués et reconfigurés. Le débat est un genre rhétorique médiéval où s'affrontent deux interlocuteurs défendant deux causes opposées. La parole n'y est en aucun cas naturelle mais oratoire et doctrinale, les personnages, allégorisés, incarnant des types et des positions souvent contradictoires. L'enjeu du débat médiéval n'est pas la résolution mais la discussion sur le thème proposé. Le dialogue est quant à lui plus philosophique et humaniste[49]. Labé se distingue donc de la *Deffence et Illustration de la Langue françoyse* lorsqu'elle décide *in fine* de nommer sa pièce en prose *Débat de Folie et d'Amour,* et non dialogue, donnant la préséance à Folie.

---

[49] Le mot *débat* entre dans la langue au XIIIe siècle : c'est l'action qui consiste à discuter d'une question entre plusieurs interlocuteurs qui allèguent de leurs raisons. Le débat nécessite et entraîne la dialectique rhétorique. Le débat peut aussi être un procès se déroulant devant un tribunal. C'est bien ce qu'expose Louise Labé : d'abord il s'agit pour Mercure (avocat) de défendre Folie, laquelle est accusée par Apollon (procureur) d'avoir blessé Amour, mais ensuite on constate qu'il s'agit aussi pour Mercure d'accuser Cupidon de voie de faits sur Folie à l'entrée du banquet des Dieux. Les plaidoiries sont des réquisitoires de façon croisée ou interchangeable. Le mot *dialogue* existe dès le XIIe siècle en français mais ne semble guère courant avant le XVIe siècle. Il s'agit d'abord de nommer la conversation à deux ou plusieurs personnes, par exemple dans une pièce de théâtre. Le dialogue désigne plus certainement dans le cas de son utilisation par Labé et Scève (*Privilège* et sonnet des *Escriz*) la dispute philosophique de type platonicienne et fait sans doute référence aux *Dialogi*. En effet, comme le souligne Michèle Clément (« Louise Labé et les arts poétiques », *Méthode ! : revue de littératures française et comparée*, 2004, p. 65-77, et dans la « Présentation » aux *Œuvres* de Louise Labé dans l'édition de référence, p. 35), « le dialogue a des sens très différents selon les usages ; il est encore souvent ressenti en France comme un hyperonyme de formes médiévales (surtout au XVe siècle dialoguées et versifiées, alors que c'est un genre humaniste très usité en prose en Italie dans la première moitié du XVIe siècle ». Sébillet l'évoque en 1548 de façon assez floue, et donne pour exemple le « Jugement de Minos » de Marot. Ambigu, le mot pourrait évoquer une pratique médiévale ancienne mais désigne plus certainement une forme humaniste très récente, sous l'influence de Lucien. Tout dépend donc de la perspective dans laquelle on se place, puisque le mot *dialogue* est ambivalent. Il nous faut relever la fausse hésitation de Labé entre les deux termes, entre les deux dénominations, entre *débat* et *dialogue*, les deux mots revenant à égalité dans la globalité du recueil des *Œuvres.* Pour Emmanuel Buron, le dialogue serait davantage théâtral que le débat, plus oratoire et judiciaire (l'hypothèse s'appuie en partie sur Sébillet qui tire le dialogue tant bien que mal du côté du théâtre). « Claude de Taillemont et les Escriz de divers Poëtes à la louenge de Louïze Labé Lionnoize. Discussion critique de Louise Labé, une créature de papier, de Mireille Huchon », Emmanuel Buron, *L'information littéraire, vol. 58, n° 2, 20062 (vol.58),* p. 38-46.

UN HUMOUR SINGULIER

Le burlesque

C'est donc le Débat qui semble porter toute la charge comique du texte labéen, notamment par l'accointance du texte avec Lucien et Érasme, avec l'humour médiéval, parfois trivial, et de la première Renaissance qu'on trouve chez Rabelais par exemple[50]. La prose labéenne, par sa dimension théâtrale et performative (dans ses recours à la didascalie notamment, mais aussi par son utilisation des mots « Argument » ou de celui de « Personnes », pour évoquer les personnages engagés dans l'action dramatique qui sont ici des allégories mythologiques) recèle une perspective subversive très forte. Le *Débat* s'ouvre sur l'aparté de Folie, toujours en tête, toujours première (titre, « Personnes », entrée en scène) qui lance l'action, qui la crée. Son « caractère » se révèle assez vite : « Je n'ai affaire du jugement des autres »[51]. Folie, coquine malicieuse, qui semble porter la parole burlesque de l'autrice, fait de Didon ou d'Hélène les véritables héroïnes de l'*Enéide* ou de l'*Iliade*. Le genre burlesque ou le burlesque prête à des personnages historiques ou légendaires des actions ridicules et des paroles grossières ou triviales (à l'inverse du genre héroï-comique). Le mot n'apparaît qu'en 1594 dans la langue et renvoie à la *burla* c'est-à-dire la farce qui vise à moquer ce qui est noble, troublant ainsi l'ordre du monde. Si les référents féminins auxquels renvoie Amour pour évoquer Folie sont dévalorisants, le *Débat* tait Jason ou Ulysse, héros fondateurs de la Grèce antique, ou même Énée, fondateur de Rome. Ils sont minorés ou simplement invisibilisés (comme paradoxalement Folie se rend invisible à Amour[52] pour pouvoir le révéler au monde et à lui-même). Le burlesque grossit et ridiculise les modèles de la littérature épique ou du style précieux, en jouant sur le décalage des tons, en parodiant et en outrant les codes du langage soutenu qu'il mêle à des réalités triviales. Discordance et excès peuvent être rattachés au burlesque et à son parti-pris d'inversion systématique des signes de l'univers représenté. Le burlesque procède d'une fantaisie qui trouble les codes et déçoit les attentes. Une définition minimale du burlesque pourrait être dans l'inadéquation entre un style et un sujet, sorte de dissonance qui invite au rire. Chez Louise Labé, le burlesque a une mission : révéler le ridicule des misogynes et de la domination masculine. Lors de sa première tirade, parodiant les *Métamorphoses* ovidiennes comme l'épopée virgilienne, Folie rappelle l'importance des femmes dans le processus poétique, social, historique, bref civilisationnel[53]. Elle annonce ensuite la création d'Amour, les mots précédant les actes, avec facétie (la question oratoire traduit la moquerie)[54]. Folie ôte la vue à Amour qui est déjà aveugle. La moquerie se poursuit lorsque Folie « panse » Amour en poursuivant son entreprise de création de la figure allégorique et en lui donnant des ailes. Son geste *a priori* compassionnel est une nouvelle espièglerie de la déesse[55] :

> AM. Mais où avais-tu pris ce bandeau si à propos pour me lier mes plaies ?
>
> FOL. En venant j'ai trouvé une des Parques, qui me l'a baillé, et m'a dit être de telle nature, que jamais ne pourra être ôté.

[50] Voir Louise Labé, *Œuvres, op. cit.*, p. 68.
[51] *Ibid.*, p.72.
[52] *Ibid.*, p. 76.
[53] *Ibid.*, p. 75.
[54] *Ibid.*, p. 76.
[55] *Ibid.*, p. 76-78.

Amour est un enfant, dans le sens latin du terme, puisqu'il délègue sa parole, la plupart du temps, notamment au Discours II, devant Jupiter (alors qu'au Discours III, la parole d'Amour est pleine et entière) quand Folie est si puissante qu'elle contamine la plaidoirie de Mercure[56]. Il est le « petit mignon » sans cesse dans les jupes de sa mère[57]. Jupiter, autre allégorie masculine, juge suprême incarnant l'équité, voit pourtant exposer de façon pour le moins burlesque, ses diverses amours. La métamorphose, la tromperie, la dissimulation, sont ses principes de séduction. D'autres figures de la masculinité servent à déployer le programme comique, parodique, burlesque, du texte labéen : ce sont les Misanthropes[58], « exemptés d'Amour », « loups-garous », des hommes sans femmes, écartés du mariage ou y ayant renoncé, des misogynes donc même si le mot n'est pas usité : « l'homme (quelque vertueux qu'il soit) languit en sa maison sans l'amiable compagnie d'une femme »[59]. Les discours conjoints d'Apollon et de Mercure reconsidèrent la question du mariage : le mariage est d'amour (« et n'attribuera cette félicité au mariage mais à l'amour qui l'entretient. »[60]) et doit être préféré à la vie solitaire de ceux qui sont « gens mornes, sans esprit ». Civilité, civilisation et mariage vont de pair. L'épouse civilise l'époux. Apollon fait l'éloge du mariage d'amour, consenti par les deux parties (s'opposant en cela au christianisme médiéval et primitif qui considère que l'ascétisme est le comportement a-sexuel vers lequel doit tendre le chrétien, même si Thomas d'Aquin reconnaît la nécessité des femmes dans la *procreatio*[61]). Dans le *Débat*, les hommes et les femmes sont « liés et unis ensemble », sur le modèle de l'androgyne platonicien (« deux corps, quatre bras, deux âmes, et plus parfait que les premiers hommes du banquet de Platon… »[62]) et la création est d'abord littéraire, performative. La seule mère présente, Vénus, est déficiente, inopérante, artificielle. Le *Débat* fait de Folie une femme, une créatrice, une autrice, et non une mère. C'est une réponse possible à l' « Epistre de Messire André Misogyne, Gentilhomme Florentin, envoyee au Seigneur Pamphile, Theliarche, qui luy avoit demandé conseil sus le propos de se marier (traduite d'Italien en François) », pièce qu'on peut sans doute attribuer à Olivier de Magny par anagramme, issue d'un recueil collectif anonyme paru chez Jean de Tournes, éditeur des *Œuvres*, en 1551, *La Louenge des femmes*[63], qui dénigre le mariage et son corrélatif, l'épouse. Enfin, l'espièglerie finale du *Débat de Folie et d'Amour*, remettant aux calendes grecques la résolution du conflit de préséance entre Amour

---

[56] *Ibid.,* p. 149 : Folie parle par la bouche de Mercure.
[57] *Ibid.,* p. 88.
[58] *Ibid.,* p. 100.
[59] *Ibid.*
[60] Louise Labé, *Œuvres, op. cit.,* p.100.
[61] Hervé Legrand, « Les femmes sont-elles à l'image de Dieu de la même manière que les hommes ? Sondages dans les énoncés de quelques pères grecs », *Nouvelle revue théologique*, Tome 128, vol. 2, 2006, p. 214-239 ; Adriano Oliva, « Essence et finalité du mariage selon Thomas d'Aquin : pour un soin pastoral renouvelé », *Revue des sciences philosophiques et théologiques,* Tome 98, vol. 4, 2014, p. 601-668.
[62] *Œuvres, op. cit.,* p. 100.
[63] Le texte a été attribué à Thomas Sébillet par Michael Screech (dans « An Interpretation of the Querelle des Amyes », *BHR*, vol. 21, n° 1, 1959, p. 120-121) sur le fondement d'une reprise, dans *La Louenge des Femmes*, d'une épigramme qu'on trouve dans son A*rt Poétique* de 1548 (voir *Traités de poétique et de rhétorique de la Renaissance,* Le Livre de Poche, 1990, p.153). Ce recueil est probablement, et c'est notre hypothèse, une pièce collective à plusieurs auteurs, qui s'ouvre sur un quatrain en octosyllabes, suivi d'une pièce en prose *A Honneste et vertueuse dame, Coelie de Romirville*, épître apparemment critique, non signée mais faisant référence à plusieurs reprises à Rabelais, et notamment au chapitre XXXII du *Tiers-Livre* dont une phrase est extraite. Suit *Le Blason de la femme.* La pièce suivante est l'*Epistre de Messire André Misogyne, Gentilhomme Florentin, envoyee au Seigneur Pamphile, Theliarche, qui luy avoit demandé conseil sus le propos de se marier (traduite d'Italien en François).* Le texte renvoie peut-être à Gilles d'Aurigny, dit le Pamphile, et/ou à Boccace (Pamphile, florentin). Viennent ensuite la *Description d'Amour par Dialogue,* conversation entre A. et B., dans la veine antiérotique, et la *Définition d'Amour,* sur l'exact modèle du texte de Saint-Gelais. La marque de l'imprimerie Jean de Tournes souligne le titre suivant : *Epigrammes touchant tous les mœurs, conditions et natures des femmes.* Le recueil se clôt sur une *Enigme* misogyne facile à décrypter, une sorte d'envoi intitulé *Aux Dames et* enfin une formule latine pour le moins sexiste.

et Folie, donne le ton du comique labéen et sa dimension paradoxale. La fin justifie les moyens. Amour est lié à Folie par la décision de Jupiter alors que Folie l'explique et le clame depuis le premier discours : jamais Amour n'est allé sans Folie. Il s'agit de concilier par le rire, de souligner avec humour le caractère hautement improbable de la résolution (ce qui renvoie de nouveau à un burlesque parodique et espiègle, à un intertexte lucianique et à la performativité d'un langage qui ne tranche pas sur la domination, le pouvoir de l'un sur l'autre, mais qui déploie toute sa puissance).

L'ironie

Le rire sert un discours féministe qui se déploie dès les premiers mots des *Œuvres* et qu'on retrouve çà et là dans les « Élégies » comme dans les « Sonnets ». Le *Débat de Folie et d'Amour* propose diverses représentations des « natures » féminine, masculine et humaine, figures souvent problématiques et contradictoires, comme celle du « Misanthrope » qui est un Misogyne. La quête d'ordre et d'agencement du texte répond à une définition d'amour, antérotique, tentation de hiérarchisation et de normalisation de l'ontologie humaine et des genres masculins et féminins. Le choix du délibératif (ou l'absence de choix sémantique selon l'hésitation entre les mots « débat » et « dialogue » dans le titre) inscrit le texte dans le contexte de l'humanisme et de son paradoxe épistémologique. Or, l'ironie n'est pas seulement une disposition satirique qui aide à la remise en question de l'ordre établi. C'est aussi une manière de se moquer en disant le contraire de ce qu'on veut exprimer. Le paradoxe épistémologique qui sous-tend l'ensemble de la production labéenne peut être rapproché de l'appétence de son époque pour l'utopie, comme système de pensée paradoxal. Dès 1516 et le texte de Thomas More, fondateur sinon du concept du moins du terme, l'utopie est paradoxale. L'humaniste anglais fait le projet d'une société idéale dont il semble pourtant souhaiter l'impossible réalisation : « Je reconnais bien volontiers, qu'il y a dans la république utopienne bien des choses que je souhaiterais voir dans nos cités. Je le souhaite, plutôt que je ne l'espère »[64]. L'utopie, lieu du bonheur et lieu qui n'est pas, peut-être la possibilité offerte de corriger la nature humaine par une société idéale. Cette correction, relative et normative, pourrait être inquiétante, si elle ne se présentait aussi comme un système de contradiction, un principe critique et dialectique permettant, *in fine*, l'avènement du progrès. Selon Agnès Cugno[65], le rôle principal de l'utopie est d'être « une invitation à penser l'altérité (…) L'utopie serait alors cette "mouche du coche", ce "taon" empêchant les dominants de dominer en rond, d'où peuvent à tout moment surgir les changements et la contestation ». La conclusion donnée par Jupiter au *Débat* montre que la bigarrure formelle, la *varietas*, l'esthétique du désordre, l'éclectisme des propositions, sont autant d'antinomies qui mettent en évidence un éloge de la contradiction, du paradoxe, comme le recours à l'humour, burlesque et ironique, sert à décrisper le sage et le sérieux, épinglant par le rire « l'arbitraire de l'inégalité sociale et les effets de la domination masculine »[66]. L'antiphrase ironique qui ouvre l' « Épître à M.D.C.D.B.L. » et l'ensemble des *Œuvres,* qui tient pour acquis ce qui bien est loin de l'être en 1555, est utopique en soi : « Étant le temps venu, Mademoiselle, que les sévères lois des hommes n'empêchent plus les femmes de s'appliquer aux sciences et disciplines… »[67]. L'adjectif relève le caractère austère

[64] Thomas More, *Utopie,* Simone Goyard-Fabre (éd.), GF-Flammarion, 1987, p. 234.
[65] Agnès Cugno, « L'*Utopie* de Thomas More : quelques repères », *Actes de la Société chauvinoise de philosophie*, 2002, Chauvigny, 2002, pp. 1-28 (disponible en ligne : https://www.philosophie-chauvigny.org/spip_article47.html)
[66] *Théâtre des femmes de l'Ancien Régime,* vol. 1, XVIe s., Aurore Evain, Perry Gethner et Henirette Goldwyn (éd.), Éliane Viennot (dir.), Paris, Classiques Garnier, 2014, p. 362.
[67] Louise Labé, *Œuvres,* édition de Michèle Clément et Michel Jourde, *op.cit.*, p.*61.*

et peu enclin au rire des hommes, surtout quand il s'agit de se moquer d'eux-mêmes. L'antiphrase sonne donc comme un défi lancé à la domination masculine :

> Bien trompeuse est en effet, pour un œil non averti, la tranquille ouverture de la dédicace à Clémence de Bourges ("Étant le temps venu, Mademoiselle, que les sévères lois des hommes n'empêchent plus les femmes de s'appliquer aux sciences et disciplines…"). On croit y lire un constat typique de la Renaissance ("les temps difficiles sont dépassés, vive les temps nouveaux") quand il convient d'y voir une stratégie discursive[68].

Dès lors, l'autrice espère conquérir son lectorat en le séduisant par l'intermédiaire du rire. Évidemment, elle doit développer une rhétorique de l'humilité qui soit propre à son sexe et à son genre, d'autant plus dans un texte qui se présente comme un manifeste féministe[69], mais elle le fait en retournant l'humour contre ceux qui sont si prompts à humilier les femmes. L'écriture y est alors présentée par l'autrice elle-même comme « un honnête passe-temps et moyen de fuir oisiveté »[70]. Louise Labé reprend l'argument utilisé par Vivès dans l'*Institution de la femme chrétienne*, mais en inscrivant cet aveu dans le contexte d'un discours liminaire où elle affiche sa fierté d'avoir écrit et publié (« non dédaigner la gloire »[71]) et qu'elle clôt par une bravade (« vous inciter et faire venir envie en voyant ce mien œuvre rude et mal bâti d'en mettre en lumière un autre qui soit mieux limé et de meilleure grâce »[72]). Par la même occasion « ce petit œuvre » euphémisé est devenu « ce mien œuvre » par transmutation grammaticale d'un adjectif à l'autre. Les « Sonnets » semblent eux-aussi régler leurs comptes avec la domination masculine et le pétrarquisme du temps. Le sonnet II notamment renverse la situation traditionnelle de la poésie amoureuse en proposant un blason inversé[73], subtilement disruptif, contaminant peut-être même le sonnet suivant et trouvant écho dans le vingt-et-unième. Le blason apparaît au milieu du XVe siècle. Il prend la forme de la louange ou inversement du vitupère du corps féminin (blason ou contre blason, souvent du même auteur, ce qui met en évidence la tension paradoxale inhérente à l'exercice de style) lorsqu'il est anatomique. Le corps y est décomposé, fragmenté, réduit au détail, à la miniature, sous forme métonymique. Le genre du blason anatomique, inauguré par Marot et que Sébillet définit comme «une perpétuelle louange ou continu vitupère de ce qu'on s'est proposé blasonner»[74], connaît en France un vrai succès éditorial autour des années 1536-1554[75]. Le point de départ de cette particularité poétique est le célèbre «Blason du Beau Tétin» de Clément Marot, qui inspire plusieurs imitateurs. À sa suite, une quinzaine de poètes français, dont Maurice Scève,

---

[68] http://www.elianeviennot.fr/Articles/Viennot-Labe.pdf

[69] « On assisterait alors à la mise en place de dispositifs stratégiques propres aux femmes écrivains lorsque, pour présenter leurs écrits, celles-ci doivent aller au-devant des idées reçues et rassurer un public par nature méfiant au sujet de leur propre moralité. De ce point de vue, la préface serait un genre codé différemment selon le sexe de l'auteur ». François Rigolot, Kirk Read, « Discours liminaire et identité littéraire, remarques sur la préface féminine au XVIe siècle », *Versants : revue suisse des littératures romanes*, 1989, p. 76 (disponible en ligne : https://www.e-periodica.ch/cntmng?pid=ver-001%3A1989%3A15%3A%3A169)

[70] Louise Labé, *Œuvres,* édition de Michèle Clément et Michel Jourde, *op.cit.*,p.64.

[71] *Ibid.*, p. 61.

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

[73] Voir Béatrice Alonso, « Louise Labé Lyonnaise, une revendication féministe plutôt que féminine ? L'exemple du sonnet II », *Satire (en) politique - Satire in/and politics ; L'expression des sentiments dans la poésie féminine*, en ligne : https://preo.u-bourgogne.fr/textesetcontextes/index.php?id=1811. Voir aussi Louise Labé, *Œuvres, op. cit.*, p. 179, note 1.

[74] Thomas Sébillet *Art poétique français*, 1548 in *Traités de poétique et de rhétorique de la Renaissance,* Le Livre de poche, 1990. Publié en 1551 à Lyon chez Jean Temporal.

[75] Des blasons existent dès la fin du XVe siècle dans le goût de celui qu'on trouve dans *La Louenge des femmes* de 1551 comme le *Blason de faulses Amours* de Guillaume Alexis qui exploite (première impression en 1486) la même veine misogyne.

détaillent une à une les différentes parties du corps féminin. Les textes sont pour la plupart signés ou du moins facilement attribuables par acronymes, pseudonymes ou devises. Le recueil des *Blasons anatomiques du corps féminin* est une longue synecdoque qui juxtapose autant de poèmes – et d'auteurs – que de parties éparses du corps féminin, organisés selon l'ordre canonique des descriptions médiévales, de la tête aux pieds. Il cartographie ce corps de ses parties les plus chastes et spiritualisées (l'œil, le front, la larme) aux domaines érotiques et scatologiques des *Contreblasons* (con, pet, vessie, cul). C'est donc un corpus de textes métonymiques qui se donne à lire comme une figure du corps entier : réciproquement, le corps humain devient le modèle interprétatif et le principe d'ordonnancement du livre (selon le principe du microcosme et du macrocosme). Corps et livre, textes et membres, mais aussi objet féminin de la description et sujets lyriques masculins, jouent de l'analogie des rapports entre tout et parties pour ériger un système symbolique, celui d'une représentation ontologique, genrée et stéréotypée. Les *Œuvres* semblent donc répondre en partie à ce programme, tout comme elles paraissent dialoguer avec *La Louenge des femmes*[76], qui s'ouvre sur un quatrain en octosyllabes révélant assez vite le caractère paradoxal et misogyne du titre principal :

> Qui Femmes louer entreprend,
> A bien dire n'ha peu d'affaire :
> Mais plus ha de peine à se taire,
> Qui au blasme d'elle se prend.[77]

Le recueil se poursuit par une longue pièce en prose (*A Honneste et vertueuse dame, Coelie de Romirville*), suivie du *Blason de la femme*, composé de 182 octosyllabes. Dans *La Louenge des femmes*, la représentation des femmes n'est que celle de leur corps, un corps fragmenté et modélisé qui devient synecdoque ontologique. *Le Blason de la femme* et l'*Énigm*e sont alors symptomatiques. Le titre du *Blason de la femme* est biaisé : un blason parle par définition d'une partie du corps féminin, louant une partie pour louer le tout, or c'est ici le tout qui devient sujet du blason, le tout devient la partie et la partie le tout. De la même manière, l'*Énigme* finale est une synecdoque qui définit le tout, le corps féminin, par l'une de ses parties, et réciproquement, la partie symbolisant le tout, le tout devenant la partie, dans l'esprit des *Blasons et Contreblasons*. Les *Œuvres* semblent apporter une réponse à ce recueil anonyme : même éditeur, présence de Magny avec lequel le sonnet II établit un dialogue. Dans le dixième des « Sonnets », les questions oratoires des tercets, adoucies par le lyrisme, renvoient cependant une fois encore à la moquerie de l'amant, soulignant le ridicule de ce dernier. Cette moquerie va jusqu'à la prédication, jusqu'à souhaiter au sonnet XXIII que ce dernier souffre autant que la *persona* lyrique féminine a souffert. Enfin, le sonnet XVIII n'est-il pas une manière pour l'énonciatrice de se réapproprier son désir, de le réinvestir pleinement ? Les *Œuvres* établissent donc, entre autre par le burlesque, la parodie et l'ironie, un dialogue entre diverses productions de son temps, afin de tenir un discours en faveur des femmes (qui peuvent « en science et vertu passer ou égaler les hommes »[78] : on appréciera le placement facétieux des deux verbes à l'infinitif qui renvoie à la préséance des Femmes, comme Folie), un discours féministe servi par le rire, qui n'est pas seulement « le propre de l'homme ».

---

[76] Anonyme [André Misogyne], *La Louenge des femmes*, Lyon, Jean de Tournes, 1551 (en ligne : https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k70718d.image). Il n'existe aucune édition de ce recueil à ce jour.
[77] *Ibid.*, NP [fol. a1 r°]
[78] Louise Labé, *Œuvres, op. cit.*, p. 62.

CONCLUSION : LE RIRE AU SERVICE DU FEMINISME

De l'« Épître » jusqu'aux « Écrits », et même dans le « Privilège », le statut d'autrice (et donc son autorité sur les *Œuvres* : « ce mien euvre ») est fortement revendiqué par et pour Louise Labé. Les *Œuvres* mettent en scène une *persona* lyrique qui est aussi un nom d'autrice martelé en des temps et espaces stratégiques du recueil[79]. Un présupposé de lecture nous incite à associer tous les pronoms de première personne au nom litanique de l'autrice, louée comme une figure légendaire, une *clere femme* dans les « Écrits ». L'ethos ainsi construit est au préalable défavorable (une femme s'exprime) et toute l'œuvre se veut une défense et illustration de la parole d'une femme, des femmes. L'entreprise des *Œuvres* est celle de la postérité littéraire d'une autrice. L'adresse en tête de l' « Épître » : « A M.C.D.B.L. » et son jeu d'initiales, qui dévoile autant qu'il dissimule, fréquent comme stratégie auctoriale et éditoriale à la Renaissance mais constant dans les *Œuvres*, puisqu'on le retrouve dans les « Écrits », interroge. Il semblerait que soit mise en place une stratégie relativement large d'exclusion des noms qui ne sont pas celui de l'autrice. Mise en scène d'une subjectivité féminine savamment dissimulée derrière des représentations de soi, les *Œuvres* ressassent, dans l'espace graphique mais aussi symbolique, le nom de l'autrice Louise Labé Lyonnaise, repris dans le texte et le paratexte. A plusieurs reprises, l'autrice est identifiée à sa ville, par les références aux Dames[80]. Le qualificatif « lionnoise », déjà présent dans l'acronyme en tête de l' « Épître », revient quatre fois accolé au nom de l'autrice dans le corpus labéen, une fois dans le « Privilège », et plusieurs fois dans les « Écrits ». C'est dire l'importance de la ville d'origine de l'autrice dans l'affirmation auctoriale. L'autrice incarne une allégorie de la dame lyonnaise, poétesse qui viendrait proposer un modèle alternatif, un *exemplum* à suivre, disruptif, singulier et facétieux. L'invitation à écrire (à parler, à s'exprimer, à aimer et à rire) faite aux femmes dans l'ensemble des *Œuvres,* est une invitation à l'émancipation féminine. La métaphore de la quenouille dans l' « Épître » équivaut par ailleurs à une véritable sortie du gynécée, à une parution en public des femmes (accompagnées il est vrai de textes d'hommes mais comme c'est courant dans les productions italiennes auxquelles les impressions lyonnaises s'identifient). Il faut prononcer le nom de l'autrice des *Œuvres* dans son intégralité allitérative. Il semble servir d'écrin puisqu'il apparaît dans le titre du *Débat* puis après le sonnet XXIV du *canzoniere* labéen. L' « Épître », quant à elle, est signée par l'autrice, et le « Privilège » s'adresse lui directement à l'autrice. Alors que la langue courante n'accorde au nom propre que la valeur de dénotation, l'onomastique labéenne réinvestit de sens la dénomination, comme dans la tradition hébraïque qui donne au nom une densité exégétique, comme chez Rabelais aussi dans son appétence pour l'onomastique. La triple allitération du nom LLL (trois L, qui insiste, comme celui de Lol V. Stein, sur le féminin), les liens phoniques qu'elle induit, ainsi que la portée référentielle de ce nom qui renvoie autant à Catulle qu'à Sappho, affirme que c'est d'abord en tant que dame ou femme lyonnaise que Louise Labé écrit et s'affirme comme autrice car c'est bien à Lyon que s'observe une émergence littéraire féminine[81]. Ville de jonction et singulière tout à la fois, ville libre de l'influence de la Sorbonne, qui tisse, écrit, imprime, publie, Lyon est un terrain propice à la distinction[82], une ville de ponts, de cordes et de tisseurs, polyglotte et multiculturelle, cosmopolite, qui fait lien entre passé et présent, entre Saône et Rhône, entre Nord et Sud. A la communauté féminine interpellée par le recueil (les « dames lyonnaises ») s'associe donc une

---

[79] Michèle Clément, « Nom d'auteur et identité littéraire : Louise Labé Lyonnaise. Sous quel nom être publiée en France au XVIe siècle ? », *RHR*, 2010, n° 70, p. 73-101.

[80] Dans l' « Épître » évidemment, mais aussi dans le vingt-quatrième et dernier sonnet des *Œuvres* et les élégies I et III (*Louise Labé, Œuvres*, *op. cit.*,p .208, 157, 169).

[81] Michèle Clément et Janine Incardona (dir.), *L'émergence littéraire des femmes à la Renaissance, 1520-1560,* Saint-Étienne, Presses Universitaires de Saint-Étienne, 2008.

[82] Élise Rajchenbach-Teller, *« Mais devant tous est le Lyon marchant » : construction littéraire d'un milieu éditorial et livres de poésie française à Lyon (1536-1551),* Genève, Droz, 2016.

« gynéalogie » assumée. Louise Labé prend alors pour premier modèle Sappho[83], de façon très explicite dans les « Élégies », plus discrète dans le *Débat*, dans une phrase où mythe et réalité s'entremêlent, se troublent l'une l'autre, et questionnent la temporalité à l'œuvre dans le recueil. Le parallèle entre la poétesse de Mytilène, plus légendaire que réelle, et Louise Labé, est d'une importance décisive. Elle permet l'identification entre la première femme à avoir écrit et la nouvelle, la lyonnaise. Elle tisse les temps et les espaces ensemble. Les « Écrits », quant à eux, insistent à plusieurs reprises sur la parenté entre Louise Labé et Sappho[84]. Les figures féminines marquantes de l'histoire et de la mythologie se confondent alors dans les *Œuvres* dans un panthéon féminin où personnages réels et fictionnels, antiques, renaissants[85] et médiévaux, français ou étrangers, se croisent, se mêlent, s'adoptent, de Didon à Hélène, de Sémiramis à Penthasilée, de Phèdre à Ariane, de Bradamante à Marphise, de Cléopâtre à Médée… réservant une place particulière à Pénélope la tisseuse qui subit les infidélités et les mensonges de son époux. Les *Œuvres* semblent vouloir absolument rompre avec la rupture, éloigner la distance. Elles accordent ce qui semblait être désaccordé, le rire et la philosophie, la joie et la tristesse, la plainte et la facétie, les vers et la prose, la fiction et le réel, le masculin et le féminin, les hommes et les femmes, en quête d'harmonie. Il s'agit en effet de refuser ce qui disjoint et au contraire de faire se rejoindre ce que la Renaissance, dans sa version Brigade-Pléiade veut séparer, que ce soient les espaces géographiques ou les temporalités, les héritages poétiques, les genres littéraires, les registres. Cela s'exprime par une obsession du temps et de la temporalité dans les *Œuvres*. Des textes datés et contemporains, inscrits dans le présent de l'autrice, comme l' « Épître » ou le « Privilège », aux « Élégies », « Sonnets » et même « Écrits », qui évoquent une temporalité fictionnelle, le mot « temps » et son champ lexical ou ses variantes, est récurrent. Le jeu sur les temps et modes verbaux semble révéler une certaine appétence de Labé pour la problématique temporelle : rappel de la jeunesse, réelle ou mythologique du « je » lyrique comme du « je » réel, évocation d'un futur qui adviendra après elle, de la vieillesse, voire de la mort. Le récit burlesque se tisse à la plainte lyrique et fait de la poétique labéenne une poéthique de la nostalgie et de la projection[86]. On relate pour revivre. Écrire, c'est vivre deux fois sa vie : « quand il advient que mettons par écrit nos conceptions […] Lors nous redouble notre aise : car nous retrouvons le plaisir passé qu'avons eu… »[87]. Comme le l'autorise le rire, l'écriture permet une prise de distance et un ressassement : « le jugement que font nos secondes conceptions des premières, nous rend un singulier contentement »[88]. C'est une jubilation à laquelle nous sommes tous et toutes invitées. L'écriture est un moyen à la fois de retrouver et à la fois d'imaginer, d'inventer, le plaisir vécu ou fantasmé. Dans l'ensemble des *Œuvres,* le conditionnel, mettant à distance le temps, le suspendant, le replaçant dans une relation hypothétique au réel, dans une potentialité d'avenir et de passé (cela adviendra ou pas, cela aurait pu advenir ou pas…), est très présent. Le « je » exprimé comme objet est souvent celui du passé (« ce n'est qu'une ombre du passé qui nous abuse et trompe… »[89]). L'acte lyrique semble cependant simultané à sa lecture, comme si nous assistions à une véritable profération, de la même manière que le rire s'épanouit en nous impliquant dans le processus parodique et burlesque. Enfin, l'autrice va jusqu'à refuser de trancher le temps dans la « morale » ou jugement de Jupiter qui clôt le *Débat de Folie et d'Amour,* sentence qui présente comme

[83] Louise Labé, *Œuvres, op. cit.,* p. 25 puis p. 36-41.
[84] Référence à la « harpe Methimnoise » dans l'ode XXIV ou tout simplement voir l'ode grecque qui ouvre les textes d'hommage (*ibid.,* p. 211).
[85] Comme la « Dame Francesca de Rimini » sortie de *La divine comédie* de Dante et des *Triomphes* de Pétrarque dans le discours V du *Débat* (*ibid.,* p. 133).
[86] Voir pour cela l'article de Daniel Martin, « Les élégies de Louise Labé : le faix d'amour et le faix de l'écriture », *Études Littéraires,* vol. 27, n° 2, p. 39-52.
[87] Louise Labé, *Œuvres*, *op. cit.,*p. 63- 64.
[88] *Ibid.*
[89] *Ibid.,* p. 63.

particularité de troubler les genres et les temps, les registres et les identités, revenant au début du texte alors qu'il se termine. De ce fait, ce qui semble être fini ne l'est jamais vraiment et se suture avec le reste de l'œuvre dans un cycle qui semble sans fin. Dans un monde d'hommes qui ne veulent guère voir leur place menacée par des autrices, Louise Labé ironise et inverse les perspectives : « Qu'a jamais mieux chanté Virgile que les amours de la dame de Carthage ? »[90]. Voilà comment minimiser sévèrement la portée virile de l'*Enéide*… Enfin, prendre comme figure mythologique principale des « Sonnets » la déesse Diane ou comme figure féminine de référence Folie, c'est un moyen de retourner les perspectives de la domination, du chasseur et de la chassée, du prédateur et de la proie, et préférer la puissance au pouvoir.

90 *Ibid.*, p. 111.

BIBLIOGRAPHIE

ŒUVRES – SOURCES PRIMAIRES

LABÉ Louise, *Œuvres*, Michèle Clément et Michel Jourde (éd.), Paris, GF Flammarion, 2022.

LABÉ Louise, *Œuvres complètes*, François Rigolot (éd.), Paris, GF Flammarion, 1986.

TEXTES CRITIQUES ET SOURCES SECONDAIRES

ALONSO, Béatrice, « Louise Labé Lyonnaise, une revendication féministe plutôt que féminine ? L'exemple du sonnet II », *Satire (en) politique - Satire in/and politics ; L'expression des sentiments dans la poésie féminine*, en ligne : https://preo.u-bourgogne.fr/textesetcontextes/index.php?id=1811

ANONYME [André Misogyne], *La Louenge des femmes*, Lyon, Jean de Tournes, 1551 (en ligne : https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k70718d.image)

BUTLER Judith, *Ces corps qui comptent,* Paris, Éditions Amsterdam, 2009.

BUTLER Judith, *Défaire le genre,* Paris, Éditions Amsterdam, 2006.

BUTLER Judith, *Trouble dans le genre,* Paris, La Découverte, 2005.

CLEMENT Michèle, « Nom d'auteur et identité littéraire : Louise Labé Lyonnaise. Sous quel nom être publiée en France au XVIe siècle ? », *R.H.R.*, n° 70, 2010, p. 73-101.

CLÉMENT Michèle, INCARDONA Janine (dir.), *L'Émergence littéraire des femmes à Lyon à la Renaissance, 1520-1560,* Saint-Étienne, Presses Universitaires de Saint-Étienne, 2008.

COLLECTIF, *Théâtre des femmes de l'Ancien Régime,* vol. 1, XVIe s., Aurore Evain, Perry Gethner et Henirette Goldwyn (éd.), Éliane Viennot (dir.), Paris, Classiques Garnier, 2014.

CONSTANTIN DE CHANAY Hugues, CHEVALIER Yannick, GARDELLE Laure (dir.), « Écrire le genre », *Mots. Les langages du politique*, n° 113, 2017.

CUGNO Agnès, « L'*Utopie* de Thomas More : quelques repères », *Actes de la Société chauvinoise de philosophie*, 2002, Chauvigny, 2002, p. 1-28.

DORLIN Elsa, *Sexe, genre et sexualités,* Paris, PUF, 2008.

DU BELLAY, Joachim, *La Deffence, et illustration de la langue francoyse*, Jean-Charles Monferran (éd.), Genève, Droz, 2007.

GARCIA PRADAS Ramon, « Louise Labé, débitrice de l'amour médiéval ou créatrice d'une nouvelle conception de l'amour au XVIe siècle ?», Dominique Bonnet, Maria José Chaves Garcia et Nadia Duchêne (dir.), *Littérature, langages et arts : rencontres et création*, 2007, p. 1-10 (en ligne : https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2555077).

HARAWAY Donna J., *Vivre avec le trouble,* Paris, Les Éditions des mondes à faire, 2020.

MARTIN Daniel, « Les élégies de Louise Labé : le faix d'amour et le faix de l'écriture », *Études Littéraires,* vol. 27, n° 2, p. 39-52.

MORE Thomas*, Utopie,* Simone Goyard-Fabre (éd.), GF-Flammarion, 1987.

PRECIADO Paul B., *Je suis un monstre qui vous parle,* sous-titré *Rapport pour une académie de psychanalystes,* Paris, Grasset, 2020.

PRECIADO Paul B., *Un appartement sur Uranus,* Paris, Grasset, 2019.

RAJCHENBACH-TELLER Élise, *« Mais devant tous est le Lyon marchant » : construction littéraire d'un milieu éditorial et livres de poésie française à Lyon (1536-1551)*, Genève, Droz, 2016.

RIGOLOT François, READ Kirk, « Discours liminaire et identité littéraire, remarques sur la préface féminine au XVIe siècle », *Versants : revue suisse des littératures romanes*, 1989, p. 75-98 (disponible en ligne : https://www.e-periodica.ch/cntmng?pid=ver-001%3A1989%3A15%3A%3A169)

SEBILLET Thomas, *Art poétique français, 1548, Traités de poétique et de rhétorique de la Renaissance*, Francis Goyet (éd.) Paris, Le Livre de poche, 1990.

WITTIG Monique*, La Pensée straight,* Paris, Éditions Amsterdam, 2013.