



LA BABEL DE LABE¹

Benedikte ANDERSSON (Université de Lille, ALITHILA)

Les *Euvres* de Louise Labé s'inscrivent avec insistance dans l'espace lyonnais. La signature « Louïze Labé Lionnoize » ne cesse de le marteler au sein du livre², tout autant que l'adresse aux « Dames Lionnoises »³ ou la mise en scène de « Louïze Labé » dans un cadre lyonnais par les *Escriz de divers Poëtes, à la louenge de Louïze Labé*⁴. Cette appartenance locale semble se refléter dans les usages linguistiques du livre. Non seulement, le grec et le latin, dont usent les deux premiers poèmes des *Escriz de divers Poëtes* témoignent du dynamisme de la poésie néo-antique à Lyon et du goût humaniste d'un Jean de Tournes, imprimant avec de magnifiques caractères grecs⁵; mais la présence d'un sonnet en italien, le premier parmi les *Sonnets labéens*, et de quatre pièces italiennes dans les *Escriz* atteste aussi de la forte italianisation de la ville de Lyon⁶. Plus précisément, les poèmes italiens des *Escriz* sont adressés à la « Donna »⁷, lectrice que l'ode nomme la « *dolce Luisa* »⁸. Et cette adresse féminine correspond à une réalité culturelle lyonnaise : les dames lyonnaises, comme Marguerite de

¹ Ce travail met en forme et développe les perspectives d'un exposé sur le même sujet, présenté dans le cadre du séminaire « L'écrivain et sa langue », en 2023, de Jean-Charles Monferran, que je remercie vivement, ainsi qu'Adeline Lionetto, pour leur généreux accueil lors de mon année de délégation CNRS au CELLF.

² Sur la signature de « Louïze Labé » et son caractère ostentatoire, voir Michèle Clément, « Nom d'auteur et identité littéraire : Louise Labé Lyonnaise. Sous quel nom être publiée en France au XVI^e siècle ? », *R. H. R.*, n°70, 2010, p. 73-101, notamment, p. 88-89 (relevé des différentes signatures labéennes dans le recueil des *Euvres*).

³ Voir Louise Labé, *Œuvres complètes*, éd. M. Huchon, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2021, « Elegie I », p. 74, v. 43 ; « Elégie III », p. 80, v. 1 et p. 82, v. 47 ; l'adresse indirecte aux « vertueuses Dames » de l'épître liminaire, p. 4 et s. XXIV, p. 110. Voir également Louise Labé, *Œuvres*, éd. M. Clément et M. Jourde, Paris, Flammarion, GF, 2022, p. 157, v. 43, p. 167, v. 1, p. 171, v. 47, p. 62 et p. 208, v. 1.

⁴ Voir par exemple l'inscription du personnage dans un paysage au confluent de la Saône et du Rhône, Louise Labé, *Œuvres complètes*, éd. M. Huchon, op. cit., « Sonetto » [X], p. 129 (v. 1-2) ou « Des Louenges de Dame Louïze Labé, Lionnoize » [XXIV], p. 162, v. 155-158. Voir également Louise Labé, *Œuvres*, éd. M. Clément et M. Jourde, op. cit., p. 225, v. 1-2 et p. 267-268, v. 155-158.

⁵ Michèle Clément et Michel Jourde notent à ce titre : « Pour le poème grec des *Euvres de Louïze Labé Lionnoize*, la nouveauté provient plutôt de la fonte utilisée pour le titre du poème, de taille *Gros-romain*, qui est en 1555 une des dernières nouveautés de Robert Granjon. » Michèle Clément et Michel Jourde, *Que sait-on des Euvres de Louise Labé Lionnoize (1555) ?*, <https://ell1555data.huma-num.fr/publication/un-objet/caracteres>. Sur Jean de Tournes comme passeur du savoir humaniste, voir Michel Jourde, « Comment Jean de Tournes (n') est (pas) devenu un imprimeur humaniste », dans *Passeurs de textes. Imprimeurs et libraires à l'âge de l'humanisme*, dir. C. Bénévent, A. Charon, I. Diu et M. Vène, Paris, Publications de l'École nationale des chartes, 2012, p. 117-131. Sur le « *sodalitium* » lyonnais et ses poètes néo-latins (Jean Visagier, Gilbert Ducher et Nicolas Bourbon), voir Verdun-Louis Saulnier, *Le Prince de la Renaissance lyonnaise, initiateur de la Pléiade : Maurice Scève italianisant, humaniste et poète (1500-1560), les milieux, la carrière, la destinée*, Paris, Klincksieck, 1948, chapitre 6 (p. 114), ainsi que les travaux de Sylvie Laigneau-Fontaine et Catherine Langlois-Pézeret.

⁶ Voir par exemple Jacqueline Boucher, *Présence italienne à Lyon à la Renaissance : du milieu du XV^e à la fin du XVI^e siècle*, Lyon, Éditions LUGD, 1994.

⁷ Voir Louise Labé, *Œuvres complètes*, éd. M. Huchon, op. cit., « Madrigale », p. 153, v. 1 ; et Louise Labé, *Œuvres*, éd. M. Clément et M. Jourde, op. cit., p. 253, v. 1.

⁸ Voir Louise Labé, *Œuvres complètes*, éd. M. Huchon, op. cit., p. 133-135, v. 13 et v. 36 et Louise Labé, *Œuvres*, éd. M. Clément et M. Jourde, op. cit., p. 227-228, v. 1 » et 36. Mireille Huchon considère le poème comme une ode (voir Louise Labé, *Œuvres complètes*, éd. M. Huchon, op. cit., notice de la pièce [XII], p. 542-543). Michèle Clément et Michel Jourde rapprochent la pièce de la *canzone*, tout en notant l'irrégularité de la forme : « (...) il semble manquer deux vers dans la strophe centrale (...) Le poème est mutilé et peut-être mal agencé. » Louise Labé, *Œuvres*, éd. M. Clément et M. Jourde, op. cit., p. 227-228, notes 1.



Bourg, l'Aretefila de Ridolfi, ou Clémence de Bourges se piquent d'italien, composent, lisent ou chantent en italien⁹. Ainsi la présence de l'italien sert-elle également la construction de la figure d'auteur, féminine, de Louise Labé : elle lui prête la culture féminine italianisante des dames lyonnaises¹⁰. Dans cette polyglossie s'esquisse aussi la signature de « Louïze Labé Lionnoize » selon l'anagramme que relève François Rigolot et qui tourne « Lab[b]é » en Babel. Cette conversion anagrammatique, étudiée par François Rigolot, s'appuie d'une part, sur le rapprochement, sur lequel joue l'ode latine, de « *labea* » (« la lèvre ») et de « Labé » et, d'autre part, sur la redistribution symbolique, perçue à la Renaissance, des lettres de « *lab[ium]* » (« la lèvre, la langue, la prononciation ») dans le nom « Babel »¹¹, le bouleversement de l'ordre des lettres mimant le désordre des langues. Le mythe suggère ainsi toute la modernité de cette écriture cosmopolite associée à une raison commerciale de cordiers, les « Labbé »¹², mais également à la diversité, voire à la discordance linguistique¹³. C'est le statut de cette polyglossie que nous voudrions sonder, tant à travers quelques bigarrures étranges de la langue labéenne que dans les incrustations de poèmes en langues étrangères.

La part de l'héritage antique en matière de langue dans le corpus attribué à Louise Labé se manifeste en particulier à travers les noms propres. Ces termes constituent des signaux du passé, et leur traitement linguistique est particulièrement significatif. Lorsque ces noms correspondent à des réalités universelles, notamment par leur valeur allégorique, ils sont traduits : les divinités allégoriques peuvent prendre en français le nom qui correspond à ce qu'elles symbolisent. Dans son évocation de la gigantomachie au début de son plaidoyer, Apollon appelle Gaïa la Terre¹⁴. Dans le *Débat* toujours, Folie ne se nomme pas « *Moria* » comme chez Érasme, mais son nom est traduit comme il l'est dans *La Pazzia*, selon le nom italien de la déesse éponyme, Folie, dans cette transposition italienne de l'*Éloge de la Folie* d'Érasme¹⁵. De même, Cupidon est, la plupart du temps, nommé Amour - même si « Cupidon »

⁹ Voir Richard Cooper, « Le cercle de Lucantonio Ridolfi », dans *L'Émergence littéraire des femmes à Lyon à la Renaissance*, éd. M. Clément et J. Incardona, Saint-Étienne, Presses Universitaires de Saint-Étienne, 2008, p. 29-50 ; le sonnet IV des *Escriz* semble justement avoir été composé par Pontus de Tyard pour Marguerite de Bourg : voir Marie Madeleine Fontaine, « "Un cœur mis en gage" : Pontus de Tyard, Marguerite de Bourg et le milieu lyonnais des années 1550 », *Nouvelle Revue du XVI^e Siècle*, II, 1984, p. 69-89 et Emmanuel Buron, « Le réemploi dans les *Escriz de Poètes à la louange de Louïze Labé* (Baïf, Tyard, Scève) », *B. H. R.*, LXVII/3, 2005, p. 580-583.

¹⁰ Et, de fait, les *Rymes* de Pernette du Guillet, également dame lyonnaise, comportent aussi deux « Epigrammes [sic] italiens », selon le titre de 1546-1547 signalé par Élise Rajchenbach : voir Pernette du Guillet, *Rymes*, éd. É. Rajchenbach, Genève, Droz, 2006, p. 169-170, LXI et LXII et note 26. Voir sur ce point, voir également Alessandra Preda, « *La lirica lionese in versi italiani : il sonetto di Louise Labé e le ottave di Pernette Du Guillet* », *Studi Francesi*, 193, LXV/1, 2021, p. 136-150.

¹¹ Voir François Rigolot, *Louise Labé Lyonnaise ou la Renaissance au féminin*, Paris, Honoré Champion, 1997, p. 236-238.

¹² Sur les deux orthographes, « Labé » et « Labbé », voir Mireille Huchon, « Louise Labé », *Commémorations nationales 2016*, Paris, Éditions du Patrimoine, 2015, p. 47-48.

¹³ François Rigolot propose une lecture de la métaphore du feu dans les sonnets de Louise Labé comme le signe de la quête d'une nouvelle Pentecôte inversant la confusion babelienne : « L'amante enflammée peut espérer communiquer le feu qui l'habite à son amant pour retrouver ainsi la parole partagée de l'origine symbolisée par l'union des lèvres dans le baiser. » François Rigolot, *op. cit.*, p. 238. Mais comme l'annonce l'ambivalence du *Debat*, qui brosse un monde amoureux complexe, pétri par l'harmonie et par la disharmonie, les mythes de Babel et de la Pentecôte semblent coexister chez Louise Labé. Sur la poétique du débat comme reconnaissance de la complexité d'un monde traversé par des tensions et des oppositions, voir Emmanuel Buron, « Le débat et la chanson : archéologie du discours de Louise Labé », dans *Les Euvres de Louise Labé*, éd. M.-M. Fragonard, P. Debailly et J. Vignes, *Cahiers Textuel*, 28, 2005, p. 37-60.

¹⁴ Louise Labé, *Œuvres complètes*, éd. M. Huchon, *op. cit.*, p. 32 et Louise Labé, *Œuvres*, éd. M. Clément et M. Jourde, *op. cit.*, p. 92.

¹⁵ Sur ce texte, voir Louise Labé, *Œuvres complètes*, éd. M. Huchon, *op. cit.*, notice du *Debat*, p. 458. *La Pazzia* paraît à Venise en 1540 et est attribuée à Ortensio Lando, Vianesio Albergati ou Ascanio Persio.



resurgit de temps à autre dans le *Débat*¹⁶. Ainsi s'instaure une continuité aisée entre le dieu Amour du *Débat* et le petit dieu « Amour » de l'ensemble poétique où le personnage est aussi présent sous son nom français selon un traitement fréquent dans les recueils amoureux contemporains. Ces diverses transpositions par traduction et antonomase prennent sens au regard du statut de l'allégorie dans le *Débat*, dont Vàn Dung Le Flanchec montre à quel point elle est « fondée sur les propriétés sémantiques des noms plutôt que sur des métaphores »¹⁷.

En revanche, les langues étrangères peuvent faire irruption dans le français lorsqu'il s'agit de nommer des personnages historiques ou mythologiques propres à l'Antiquité. Cela correspond aux exemples que donne Du Bellay dans *La Défense et Illustration de la langue française* à propos des noms propres antiques :

Entre autres choses, se garde bien nostre Poëte d'user de Noms propres Latins, ou Grecz, chose vrayment aussi absurde, que si tu appliquois une Piece de Velours verd à une Robe de Velours rouge, mais seroit-ce pas une chose bien plaisante user en un ouvrage Latin d'un Nom propre d'Homme, ou d'autre chose, en Francoys ? comme Jan currit Loyre fluit et autres semblables. Accommode donques telz Noms propres de quelque Langue, que ce soit à l'usaige de ton vulgaire : suyvant les Latins, qui pour Ἡρακλῆς, ont dict Hercules, pour Θεσεύς, Theseus : et dy Hercule, Thesée, Achile, Ulysse, Virgile, Ciceron, Horace. Tu doibz pourtant user en cela de jugement, et discretion, car il y a beaucoup de telz noms, qui ne se peuvent approprier en Francoys, les uns Monosyllabes, comme Mars, les autres dissyllabes, comme Venus, aucuns de plusieurs syllabes, comme Jupiter, si tu ne voulois dire Jove, et autres infinitz, dont je ne te scauroy' bailler certaine reigle. Parquoy je renvoye tout au jugement de ton oreille.¹⁸

Les noms propres venus de l'Antiquité constituent un point de passage sensible lors de la conversion d'une langue en une autre. Examinant la transposition des noms antiques dans le *Débat*, partie qui en offre le plus d'occurrences, Michèle Clément remarque que ceux-ci sont la plupart du temps traités selon les principes de Du Bellay et c'est fréquemment la version francisée du nom latin qui prévaut¹⁹.

En dehors des exceptions données par Du Bellay lui-même et des cas analogues, Michèle Clément relève quatre emprunts non francisés, « Dido » « Phedra », « Cleopatra » et « Atalanta »²⁰. La conservation de la finale antique, qui pourrait rappeler la manière de Scève, est alors un facteur de disparité linguistique. Il s'agit là exclusivement de noms féminins, comme le souligne Michèle Clément. En outre, les noms correspondent à quatre personnages qui manifestent tous la puissance de Folie : « les Amours de Dido » sont avancées comme exemple par Folie au Discours I ; « Phedra » constitue, dans le plaidoyer d'Apollon, un contre-exemple amoureux menaçant le monde maintenant qu'Amour a perdu ses yeux ; Mercure

¹⁶ Voir le relevé de l'index des noms établi par Michèle Clément et Michel Jourde, Louise Labé, *Œuvres*, éd. M. Clément et M. Jourde, *op. cit.*, p. 376.

¹⁷ Vàn Dung Le Flanchec, « La désignation et l'allégorie dans le *Debat de Folie et d'Amour* de Louise Labé », dans *Styles, genres, auteurs*, 4, éd. G. Berthomieu et F. Rullier-Theuret, Paris, PUPS, 2005, p. 44.

¹⁸ Du Bellay, *La Défense et illustration de la langue française* (1549), éd. F. Goyet et O. Millet, dans Joachim Du Bellay, *Œuvres Complètes I*, dir. O. Millet, Paris, Honoré Champion, 2003, II, 6, p. 61.

¹⁹ Michèle Clément n'exclut pas une possible influence d'Aneau : voir Michèle Clément, « Louise Labé et les arts poétiques », *Méthode !*, n°6, printemps, 2004, p. 70-71.

²⁰ Voir Louise Labé, *Œuvres complètes*, éd. M. Huchon, *op. cit.*, p. 15, p. 44, p. 56, et p. 66. Dans l'édition GF au programme de l'agrégation, Michèle Clément et Michel Jourde choisissent une orthographe modernisée et transposent ces noms propres en « Didon » (Louise Labé, *Œuvres*, éd. M. Clément et M. Jourde, *op. cit.*, p. 75), « Phèdre » (*ibid.*, p. 112), « Cléopâtre » (*ibid.*, p. 130), et Atalante (*ibid.*, p. 146). Seule la finale en -a d'Atalanta atteste le souvenir du latin plutôt que du grec (en l'occurrence « Atalanté ») : pour les autres noms, la finale en -a ou -o est attestée en grec.



avance le pari, gagné, que Cléopâtre fait à Antoine de donner le plus cher banquet, comme un témoignage de folie²¹, tandis que l'amour pour Atalanta exprime, toujours selon Mercure, la puissance d'altération de l'éros²². Ainsi, non seulement, l'étrangeté du nom exprime pour l'Égyptienne Cléopâtre, la Phénicienne Didon ou la Colchidienne Phèdre, leur identité d'étrangère, de barbare, ce qui peut aussi être compris comme une métaphore de leur identité féminine en ce que la femme représente une figure de l'altérité dans l'aventure héroïque masculine d'un Antoine, d'un Énée ou d'un Jason ; mais pour les quatre personnages, cette étrangeté traduit surtout contextuellement le fait qu'elles « étrangent » leurs amants ou se soient « étrangées » à elles-mêmes sous le coup d'un fol amour²³. La quadruple anomalie linguistique est ainsi porteuse d'une signification profonde et riche, donnant au propos son unité.

Les noms propres sont plus rares dans la partie poétique des *Euvres*. Mais un autre nom féminin, « CEnone », mentionné au vers 85 de la troisième élégie mérite commentaire. La version originelle du vers est « Paris ayma CEnone ardamment ». Afin de maintenir la régularité du décasyllabe, Michèle Clément et Michel Jourde choisissent la forme « CEnoné » qui correspond au grec ainsi qu'au latin « *Oenone* », tel qu'il apparaît dans la cinquième héroïde « *Oenone Paridi* »²⁴. Cependant, le vers 87, « Medée fut aymée de Jason », témoigne dans un contexte proche, d'une part, de l'accentuation, chez Louise Labé, des -é toniques de participes passés, et surtout, comme le remarque Mireille Huchon, de l'articulation du -e féminin de « Médée » et de « aymée »²⁵. Ces constats suggèrent la possibilité d'une coupe lyrique sur « CEnone » : la forme française serait alors au service de la mise en scène du féminin et ce, dans un passage impliquant une diction proprement poétique faisant saillir à propos de personnages féminins et plus précisément d'héroïnes d'héroïdes²⁶, des -e féminins là où la prononciation courante y répugne.

Un dernier nom féminin attire l'attention, celui qui désigne Sapho. Ses deux occurrences correspondent à deux variantes, l'une grecque, le génitif « Σαφφούς » au premier vers de la première ode des *Escriz*, et une française, « Saphon », dans le plaidoyer d'Apollon²⁷. L'indépendance de la forme française à l'égard de la grecque est marquée d'une part par la simplification du -πφ- en -ph- et par la terminaison nasalisée qui ne correspond pas à la déclinaison grecque. En revanche, la forme française est inspirée par les noms propres latins en « -o, -onis », d'après « *Sappho, -onis* », déclinaison rare mais qui se trouve chez Priscien (VII, 7)²⁸, en parallèle avec celle de « *Dido, Didonis* ». La forme française se trouve ainsi en conformité avec celles de « Platon » ou « Cupidon » à la même page. Le nom vient clore une énumération des « excellens Poètes » qui, selon Apollon, ont traité d'amour : « Musée, Homere, Line, Alcée, Saphon »²⁹. Tous les noms masculins possèdent une terminaison

²¹ Voir Pline l'Ancien, *Histoire naturelle*, IX, 58.

²² « Tous les serviteurs et amis d'Atalanta estoient chasseurs, pource qu'elle y prenoit plaisir. » Louise Labé, *Œuvres complètes*, éd. M. Huchon, *op. cit.*, p. 66. Voir également, Louise Labé, *Œuvres*, éd. M. Clément et M. Jourde, *op. cit.*, p. 146.

²³ Le vocabulaire de l'« étrange » est bien attesté dans les *Euvres*, tant au sens d'« étranger » que pour désigner ce qui est inhabituel et hors du commun, c'est-à-dire ce qui relève de l'altérité, et, par suite, de l'altération.

²⁴ Louise Labé, *Œuvres*, éd. M. Clément et M. Jourde, *op. cit.*, p. 173.

²⁵ Louise Labé, *Œuvres complètes*, éd. M. Huchon, *op. cit.*, p. 498, note 21 de la p. 83.

²⁶ C'est-à-dire des représentantes du pouvoir d'Éros, selon le jeu de mots ancien entre « Éros » et « héros », que rappelle Charles Fontaine, traducteur des *Héroïdes* : voir *Les Epistres d'Ovide nouvellement mises en vers François*, trad. C. Fontaine, Lyon, Jean Temporal, 1552, « A noble et puissant Seigneur Antoine de Crussol », p. 5, selon Platon, *Cratyle*, 398 c-398e.

²⁷ Voir Louise Labé, *Œuvres complètes*, éd. M. Huchon, *op. cit.*, p. 43 et p. 115 ; ainsi que Louise Labé, *Œuvres*, éd. M. Clément et M. Jourde, *op. cit.*, p. 110 (sous la version moderne « Sapho ») p. 211. Le grec correspond au nominatif « Σαφφώ ».

²⁸ Voir par exemple Priscien, *Opera*, Paris, Josse Bade, 1527, f°28.

²⁹ Voir Louise Labé, *Œuvres complètes*, éd. M. Huchon, *op. cit.*, p. 43 ; ainsi que Louise Labé, *Œuvres*, éd. M. Clément et M. Jourde, *op. cit.*, p. 110.



féminine et le féminin, une masculine. Ce jeu humoristique d'inversion de genre suggère la part de la riante Folie, conjointement à l'action d'Amour, dans toute excellence poétique : le discours d'Apollon semble miné de l'intérieur³⁰. La terminaison en « -on » de « Saphon » est d'autant plus remarquable que la forme en « -o », « Sap(p)ho », aurait pu également être retenue, selon le modèle de « Dido » utilisé dans le *Debat* et ce, d'autant que certains contemporains la choisissent³¹. Ainsi, Aneau reproche-t-il à Du Bellay le choix de la terminaison « -o » pour des termes d'origine grecque :

Accomode tels noms propres de quelque langue que ce soit, à l'usage de ton vulgaire. - Pourquoi écris-tu donc Pitho, Erato ? vu que nous avons analogie de semblable terminaison Française, où tu eusses bien pu dire Pithon, Eraton, comme Platon, Cicéron, Junon.³²

Le jugement d'Aneau signale que « Saphon » peut être perçue comme plus française. Et, de même, la simplification du « p » pourrait relever d'un geste analogue de francisation en ce qu'elle simplifie l'enchaînement du pi et du phi grecs que le français effectivement peine à transcrire avec l'alphabet latin. Cette double acclimatation du nom propre pourrait alors justement exprimer la volonté de constituer à travers les *Euvres* de Louise Labé une Sapho française.

Si les noms propres italiens semblent faire l'objet d'une francisation systématique³³, en revanche, la langue italienne surgit au cœur du français à propos de nouveautés culturelles venues d'Italie dans des néologismes qui possèdent un enjeu similaire à celui des noms propres antiques. L'éloge des inventions d'Amour conduit Apollon à prendre en considération certaines de ces innovations italiennes, sur fond de renouveau de la musique et des arts qui lui sont reliés, les arts lyrique et chorégraphique :

Diráy je que la Musique n'a esté inventee que par Amour ? et est le chant et harmonie l'effect et signe de l'Amour parfait. Les hommes en usent ou pour adoucir leurs desirs enflammez, ou pour donner plaisir : pour lequel diversifier tous les jours ils inventent nouveaux et divers instrumens de Luts, Lyres, Citres, Doucines, Violons, Espinettes, Flutes, Cornets : chantent tous les jours diverses chansons : et viendront à inventer madrigalles, sonnets, pavaues, passemeses, gaillardes, et tout en commemoracion d'Amour : comme celui, pour lequel les hommes font plus que pour nul autre. C'est pour lui que l'on fait des serenades, aubades, tournois, combats tant à pié qu'à cheval. En toutes lesquelles entreprises ne se treuvent que jeunes gens amoureux : ou s'ils s'en treuvent autres meslez parmi, ceus qui ayment emportent tousjours le

³⁰ Cette logique d'inversion du genre chez les amoureux paraît à plusieurs reprises dans le discours de Mercure. Elle est à interpréter comme signe de Folie par exemple dans ces trois questions rhétoriques : « Qui excusera Hercule dévidant les pelotons d'Omphale ? Le sage Roi Hébreu avec cette grande multitude de femmes ? Annibal s'abâtardissant autour d'une Dame ? » *Ibid.*, p. 143.

³¹ Ronsard utilise en 1556 « Sapphon », qui rime avec « Anacreon » (Lm VI, « Elegie à Chretophle de Choiseul », p. 356) ; Belleau, « Sapho », (*Les Odes d'Anacreon*, Paris, André Wechel, 1556, p. 61) ; et Charles Fontaine, « Sappho », dans *Les XXI. Epistres d'Ovide*, Lyon, Jean de Tournes et Guillaume Gazeau, 1556, p. 405 (éd. numérique par S. Provini, L. Boyer, Y. Hernández, É. Rajchenbach, et P. Gaillardon : http://chfontaine.huma-num.fr/textes/epistres_ovide). De même, « Sappho » se lit dans l'édition parisienne de H. de Marnef et la Veuve G. Cavellat, 1580.

³² Barthélemy Aneau, *Le Quintil horacien* (1550), dans *Traité de poétique et de rhétorique de la Renaissance*, éd. F. Goyet, Paris, Librairie Générale Française, 1990, p. 219.

³³ Bien que l'édition de Michèle Clément et Michel Jourde donne « Francesca de Rimini », la version originelle du nom de la dame est « Franscisque de Rimini » : voir Louise Labé, *Œuvres complètes*, éd. M. Huchon, *op. cit.*, p. 58 ; ainsi que Louise Labé, *Œuvres*, éd. M. Clément et M. Jourde, *op. cit.*, p. 133.



pris, et en remercient les Dames, desquelles ils ont porté les faveurs. Là aussi se rapporteront les Comedies, Tragedies, Jeux, Montres, Masques, Moresques.³⁴

Les différentes énumérations contiennent bien des nouveautés italiennes, signifiées par divers néologismes³⁵. Dans la série des instruments de musique, à côté des « Doucines », « Flutes », ou « Cornets », déjà en usage durant le Moyen-Âge, et des antiques « Lyres » et « Citre » (c'est-à-dire « cithare »), ressuscités en « Luts » et cistre³⁶, figurent deux instruments italiens et modernes, le « Violon » et l'« Espinette ». Le violon fut introduit en France au XVI^e siècle, et son nom probablement forgé sur « viole », avec suffixation en -on, peut aussi être rapproché de l'italien « violono »³⁷. Quant au terme « Espinette », attesté depuis la toute fin du XV^e siècle, il serait emprunté à l'italien « spinetta »³⁸, ce qui correspond au calque d'une dérivation française, en l'occurrence celle de « épine » en « épinette ». Ainsi, dans les deux cas, la relative nouveauté des instruments et des mots qui les désignent semble atténuée par la présence, reconnaissable, dans l'emprunt d'une structure française de formation par dérivation.

La liste des pièces musicales à chanter ou à danser, présentée comme non encore inventées mais promises à la réalisation selon le futur prophétique d'Apollon, est entièrement tournée vers l'Italie. « Madrigale » est un emprunt à l'italien, dénoncé par sa finale en « -e »³⁹. La première attestation du mot en français, au sens de « petites poésie galantes », remonterait au *Lyon marchant* (1542) de Barthélemy Aneau. Le terme est donc extrêmement récent, et sa nouveauté possède une couleur lyonnaise. Apollon pourrait en outre l'employer selon le sens musical qui peut être le sien en Italie et qu'il gagne bien plus tard en français, au XVIII^e siècle. Dans le contexte proche, c'est surtout la mention consécutive du sonnet qui tire le mot du côté de la poésie et même cette mention, comme celle, antécédente, de « chanson », pourrait se prendre en un sens musical, relativement à l'habitude de mettre en musique et de chanter sonnets et chansons⁴⁰. Le sonnet, à la mode, est aussi une importation italienne récente. Les *Escriz* qui comprennent un madrigal, la pièce [XX], et deux sonnets en italien, les pièces [X] et [XI], rappellent la double origine italienne de ces deux inventions modernes. Quant aux danses

³⁴ Louise Labé, *Œuvres complètes*, éd. M. Huchon, *op. cit.*, p.42 ; ainsi que Louise Labé, *Œuvres*, éd. M. Clément et M. Jourde, *op. cit.*, p. 108-109.

³⁵ « (...) S'il faut que tu reveles / Par nouveaux motz choses toutes nouvelles, / Feindre pourras termes qui n'ont été / Ditz ou congnoz, par l'ancienneté, / Et te sera permise et approuvée / La nouveauté sobrement controuvé. » Peletier, *L'Art poétique d'Horace traduit en Vers François* (1541), éd. J.-C. Monferran, M. Jourde et J. Vignes, dans Jacques Peletier, *Œuvres complètes I*, dir. I. Pantin, Paris, Honoré Champion, 2011, p. 111, v. 89-94.

³⁶ Le *Trésor de la langue française* donne comme première attestation de « cistre » les *Odes* de Magny en 1559. Le dictionnaire de Godefroy atteste « citre » comme un terme de civilisation pour la cithare antique. Le cistre, apparu à la fin du Moyen-Âge, se joue avec un plectre. Le luth est considéré comme la forme moderne de la lyre que ressuscite aussi la *lira da braccio*, en usage entre 1450 et 1600, dérivée de la vielle. Voir Philippe Canguilhem, « Naissance et décadence de la *lira da braccio* », *Pallas*, VIII-IX, p. 41-54. Pour un aperçu des divers instruments de la Renaissance voir, en ligne, les collections du Musée de la musique : <https://collectionsdumusee.philharmoniedeparis.fr/>. Voir également les précisions apportées par Mireille Huchon, Louise Labé, *Œuvres complètes*, éd. M. Huchon, *op. cit.*, p. 473, note 46 de la p. 42.

³⁷ Selon le *Trésor de la langue française* qui constitue, en ces pages et sauf mention contraire, la source pour les premières attestations et pour les diverses étymologies.

³⁸ Il existe néanmoins un décalage chronologique entre la première attestation française, et celle, plus tardive, du mot italien (1564). « *Spinetta* » est le diminutif de « *spina* », « l'épine », parce que ce sont des pointes de plumes qui pincent les cordes de l'instrument.

³⁹ Le -l- géminé pourrait s'expliquer par l'influence de « martugalle » (à rapprocher de « martingale »), attesté, en moyen français (selon le dictionnaire de Wartburg), et désignant une sorte de danse très animée. Le *Trésor de la langue italienne des origines* ne signale pas de variante avec un double -l-. Le -l- géminé participerait ainsi à la francisation de la forme du mot.

⁴⁰ Comme le rappelle Du Bellay, le sonnet, qui se « sonne », est apparenté à l'ode, qui, comme l'exprime son étymologie, se chante : « Sonne moy ces beaux Sonnetz, non moins docte, que plaisante Invention Italienne, conforme de Nom à l'Ode (...) ». Du Bellay, *op. cit.*, II, IV, p. 55.



renaissantes que sont la pavane et la passemesse, elles proviennent également tout récemment d'Italie et leur nom est dans les deux cas un emprunt francisé : la « *pavana* », d'après le nom de la ville de Padoue, apparaît en français en 1529 sous la forme « pavane », et le *passamezzo*, binaire, comme la pavane, mais plus rapide, se nomme chez Louise Labé « passemesse ». Quant à la troisième danse, la « gaillarde », qui succède toujours à la pavane et se danse en couples, elle provient également d'Italie, et le nom, français, forgé sur l'adjectif « gaillard », en est pour la première fois attesté en 1548.

« Aubade » et « sérénade » ouvrent une liste d'« entreprises » propres aux jeunes amoureux et constituent une transition entre les arts de la musique et les fêtes chevaleresques. Encore une fois, l'italianisme est perceptible dans les manifestations toutes musicales de l'amour : si le terme « aubade » est un emprunt du début du XV^e siècle à l'ancien provençal, le mot « sérénade », comme le remarque Mireille Huchon⁴¹, apparaît en l'occurrence pour la première fois en français et transpose l'italien « *serenata* », apparu dans la deuxième moitié du XV^e siècle au sens de « concert donné le soir sous la fenêtre de quelqu'un », musique de la « nuit sereine ».

Enfin, la dernière énumération, unifiée par un principe spectaculaire, laisse toujours paraître la référence italienne en lien avec la musique. Si « Comédies [et] Tragedies » correspondent alors à deux genres antiques tout neufs en français⁴², la « moresque », danse à la façon des Maures, qui se danse avec des grelots et qui est très en vogue au XV^e siècle, vient d'Espagne mais après avoir transité par l'Italie. Quant au divertissement que constitue le « masque », son nom est emprunté à l'italien au début du siècle et donne également en français, « mascarade » (1554), sur l'italien « *mascherata* ».

La nouveauté de bien des termes du passage, parfois d'usage très récent, signale avec humour la connaissance pointue du dieu des Muses en matière musicale. La justesse de ses prophéties, que le lecteur contemporain de Louise Labé, et plus précisément la dame lyonnaise, voit s'accomplir au présent rappelle, toujours avec humour, qu'Apollon est aussi le dieu des oracles. À travers cette mise en scène souriante, se manifeste également la culture italianisante et musicale de l'auteur au fait de la dernière mode en matière de chant, danse, musique et spectacles. Celle-ci correspond en très grande partie au renouveau artistique de l'Italie, dont Lyon perçoit aisément les échos, et imprime à la langue des inflexions nouvelles, la bigarrant de néologismes. Mais l'étrangeté de ces mots nouveaux, si elle est d'un côté accentuée par la concentration suscitée par les listes énumératives, est, d'un autre côté, modérée par des phénomènes de francisation⁴³.

Les manifestations les plus éclatantes de la véracité de la prophétie d'Apollon sont celles que propose le recueil des *Euvres*, à savoir les sonnets, italiens et français, et le madrigal, italien. Les différentes nouveautés se partagent l'espace des « Sonnets » qui terminent les « Euvres de Louïze Labé Lionnoïze »⁴⁴ et celui des *Escriz de divers Poëtes, à la louenge de Louïze Labé*. Dans les *Euvres* proprement dites, les sonnets voisinent avec des formes antiques, récentes en français, les « Elegies », ou le « dialogue », selon le titre retenu pour le *Débat* dans le « Privilège » et le sonnet attribué à Maurice Scève⁴⁵. L'italianisme des sonnets labéens est affiché par le premier sonnet, en italien, ainsi que par trois autres sonnets, qui comme ce sonnet inaugural, présentent une disposition italienne de leurs rimes, à savoir les sonnets III, VIII et IX. Le sizain du premier sonnet obéit à la formule de rimes cdcede, non pétrarquienne,

⁴¹ Voir Louise Labé, *Œuvres complètes*, éd. M. Huchon, *op. cit.*, p. 474, note 48 de la p. 42.

⁴² Jodelle serait l'auteur de la première comédie française, *Eugène* (1553) et de la première tragédie, *Cléopâtre captive* (1553). Des Autels en atteste dans *L'Amoureux repos* (1553) ; ainsi que Peletier dans son *Art poétique* (II, 7), publié en 1555, à Lyon, par Jean de Tournes.

⁴³ L'éloignement temporel du lecteur moderne produit une impression d'étrangeté, cette fois liée au fait que la modernité a oublié une partie de ces formes alors à la mode.

⁴⁴ Louise Labé, *Œuvres complètes*, éd. M. Huchon, *op. cit.*, p. 110.

⁴⁵ Voir *ibid.*, p. 179 et p. 120 ; et Louise Labé, *Œuvres*, éd. M. Clément et M. Jourde, *op. cit.*, p. 293 et p. 215.



attestée par exemple chez Varchi (Venise, 1555), et chez quelques Français, une fois chez Philieul (n°100), neuf fois dans *L'Olive* de Du Bellay, ainsi que dans deux sonnets de Magny en 1553⁴⁶. Le sonnet III correspond au schéma cdcedce utilisé par Pétrarque et ses imitateurs⁴⁷ ; le VIII utilise la disposition cdccdd, absente chez Pétrarque, extrêmement rare en français et en italien, mais relevée dans un sonnet de Cavalcanti paru dans une anthologie vénitienne de 1532. Enfin, le sonnet IX présente pour le sizain les rimes cdecde, formule pétrarquienne et pétrarquiste, et également utilisée dans les deux sonnets des *Escriz*.

Pour s'en tenir à la question de la langue, la facture du sonnet en italien est reconnue comme convenable par les commentateurs avertis, tant sur le plan du vocabulaire que de la syntaxe⁴⁸. Le sonnet se distingue par des choix lexicaux qui font la part belle à des termes assez proches du français et surtout par la présence de mots français, relevés par les commentateurs, à savoir « Amour » et « desir »⁴⁹, à quoi il faut adjoindre le français « Ulysse » (l'italien n'a pas de *i grec*) ainsi que des mots lexicaux comme « et », « à », « me », en usage dans les deux langues, quoique avec des valeurs parfois distinctes. Une telle bigarrure étonne et suggère une pratique de bilinguisme. Elle introduit ainsi sous la diversité des *voces* une subjectivité singulière, et par le jeu de glissement phonétique d'une langue à l'autre, fait saillir une prononciation particulière, incarnée, creuset possible de l'imaginaire du « *labium* » tel que le décrit François Rigolot.

Dans le cortège des poèmes d'escorte, attribués par le sonnet liminaire au chœur des « Poètes de Louïze Labé », « qui le los de Louïze escrive[nt] »⁵⁰, ce jeu de bilinguisme s'approfondit, s'affiche, et s'associe à une polyphonie. Les pièces non françaises des *Escriz* sont disposées à des places stratégiques⁵¹. L'ode grecque (I) et l'ode latine (II) ouvrent l'ensemble épideictique. Cela correspond à une organisation chronologique et hiérarchique, où la différence linguistique est d'emblée rendue sensible par l'usage de l'alphabet grec dans le premier poème. Comme chez Ronsard ou Du Bellay, le grec ou le latin des poèmes d'hommage viennent souligner l'humanisme et la science de l'auteur, célébré par des érudits. Sensibles à la variété linguistique et s'appuyant sur le propos du sonnet liminaire ainsi que sur la diversité des signatures indirectes des pièces françaises qui en comportent, les commentateurs tendent spontanément à attribuer les deux pièces à des auteurs différents : si l'identité de l'auteur de l'ode grecque demeure mystérieuse, le nom d'Antoine Fumée est souvent avancé pour l'ode latine.⁵² Puis, une série de sept sonnets français, tous marotiques, introduit une norme française dans cette poétique du sonnet héritée de l'Italie. Au quasi-centre de l'ensemble, deux

⁴⁶ La formule est également cultivée dans *Les Amours de Francine* (1555) de Baïf. Sur ces différentes dispositions de rimes, voir Jacques Roubaud, *La Forme du sonnet français de Marot à Malherbe*, Paris, Publications Langues'O DL, 1990, notamment p. 303, 306, 312-314. Voir également Chiara Sibona, *Le Sens qui résonne. Une étude sur le sonnet français à travers l'œuvre de Louise Labé*, Ravenne, Longo Editore, 1984, ainsi que la synthèse très détaillée de Michèle Clément et Michel Jourde, dans *Que sait-on des Euvres de Louïze Labé Lionnoize (1555) ?* : <https://ell1555data.huma-num.fr/publication/lorganisation-du-livre>.

⁴⁷ Voir également sur cette formule, très rare en français, Louise Labé, *Œuvres*, éd. M. Clément et M. Jourde, *op. cit.*, « Dossier 3 », p. 322.

⁴⁸ Voir Alessandra Preda, *op. cit.*, et Paolo Budini, *Louise Labé, poétesse lyonnaise. Essais, études, épreuves de lecture*, Forence, Leo S. Olschki, 2017, « Le sonnet italien de Louise Labé », p. 31-43 (paru dans *Francofonia*, XX, printemps 1991, p. 47-59).

⁴⁹ Voir Louise Labé, *Œuvres complètes*, éd. M. Huchon, *op. cit.*, notice du sonnet italien, p. 503 et Louise Labé, *Œuvres*, éd. M. Clément et M. Jourde, *op. cit.*, p. 178, n. 3. Voir également Paolo Budini, *op. cit.*

⁵⁰ Louise Labé, *Œuvres complètes*, éd. M. Huchon, *op. cit.*, p. III et Louise Labé, *Œuvres*, éd. M. Clément et M. Jourde, *op. cit.*, p. 209.

⁵¹ Sur le rôle des pièces en langue étrangère dans l'organisation de la section, voir Daniel Martin, « Les *Escriz* de divers poètes, à la louange de Louïze Labé Lionnoize », dans Daniel Martin et Isabelle Garnier-Mathez, *Louise Labé. Debat de Folie et d'Amour, Elegies, Sonnets*, Neuilly, Atlante, 2004, p. 49-54.

⁵² Sur l'identité de l'auteur de l'ode grecque, voir Tristan Vigliano, « Note sur l'ode grecque à Louise Labé », *R. H. R.*, n°75, 2012, p. 191-197. Sur les diverses attributions, établies ou hypothétiques, voir Michèle Clément et Michel Jourde, dans *Que sait-on des Euvres de Louïze Labé Lionnoize (1555) ?* : <https://ell1555data.huma-num.fr/publication/qui-participe/dautres-intervenants>.



sonnets et une ode en italien constituent un intermède dans une variation linguistique et poétique par rapport aux odes grecque et latine et aux sonnets français : la langue est traitée comme un amplificateur poétique, un ressort de *copia*. Les deux sonnets constituent des pièces amoureuses, le second annonçant le madrigal, car construit, tout comme lui, autour de la métaphore du feu amoureux. Le premier sonnet est d'attribution douteuse et provient probablement d'une anthologie italienne⁵³ mais le second, par recoupement, a pu être attribué à Lattanzio Benucci⁵⁴. Quant à l'ode, Mireille Huchon souligne combien elle fait écho à l'ode latine et à l'ode [XIX] de Magny : « Les échos de cette ode italienne avec ces deux pièces (tels les fleurs et l'odeur de la Sabée, les baisers) laissent entendre que son auteur aurait pu participer à un même souci d'illustration du genre dans des langues diverses (grec, latin, italien, français) ». ⁵⁵ Encore une fois, la variation linguistique est facteur de *copia*. Après le pivot des trois pièces italiennes, les « Poètes de Louïze Labé » reviennent pour sept pièces à une poésie française, plus variée en genre et plus marquée par l'héritage marotique. Enfin, le « *Madrigale* » italien, attribué à Giulio Nuvoloni⁵⁶, introduit un ensemble final, français, où deux odes encadrent, d'une part, un sonnet français, attribué à Antoine Fumée et dont les rimes du sizain se disposent en cdcdee, selon un schéma italien⁵⁷, et, d'autre part, une transposition française d'une épigramme néo-latine : les deux poèmes relèvent d'une esthétique du mélange culturel. Ainsi, les pièces non françaises jouent-elles un rôle structural dans l'ensemble, tout comme le sonnet inaugural en italien dans la section des « Sonnets », tandis que les jeux d'échange linguistique contribuent au tissage architectural des massifs tout en suscitant la richesse, l'abondance du « los de Louïze ».

Le phénomène de bigarrure linguistique repérable dans le sonnet italien labéen n'apparaît pas dans les pièces italiennes des *Escriz* : les noms propres sont donnés dans leur version italienne. Les deux sonnets mentionnent « *Amor* » ; l'ode italienne s'adresse à « *Luisa* » pour Louise ; le premier sonnet introduit des éléments plus circonstanciels, en l'occurrence le décor lyonnais, au confluent du « Rodano » et de la « Sona » (v. 1 et 2).⁵⁸ Les attributions du sonnet XI à Lattanzio Benucci et du madrigal à Giulio Nuvoloni pourraient l'expliquer : ces pièces sont l'œuvre d'italophones et en outre, ont probablement été composées dans un tout autre contexte⁵⁹. C'est à l'échelle de l'ensemble des *Escriz*, et non à celle du poème, que se joue alors l'esthétique de la bigarrure linguistique. En outre, dans ce contexte de variété linguistique, la polyphonie se construit aussi paradoxalement dans l'énigme de l'attribution des poèmes et dans les silences auctoriaux. Par exemple, aux deux extrémités de l'ensemble, l'ode latine et le sonnet XXII, tous deux attribués à Antoine Fumée, la première *a posteriori*, le

⁵³ Voir Louise Labé, *Œuvres complètes*, éd. M. Huchon, *op. cit.*, notice de la pièce [X], p. 542.

⁵⁴ Attribution par Michèle Clément et Michel Jourde dans Louise Labé, *Œuvres*, éd. M. Clément et M. Jourde, *op. cit.*, note 1 de la p. 226.

⁵⁵ Mireille Huchon, notice de la pièce [XII] dans Louise Labé, *Œuvres complètes*, éd. M. Huchon, *op. cit.*, p. 543. Mireille Huchon avance ensuite l'hypothèse d'une attribution à Lucantonio Ridolfi.

⁵⁶ Par Jean-Eudes Girot : voir Mireille Huchon, *Le Labérynth*, Genève, Droz, 2019, p. 69. Voir également, Louise Labé, *Œuvres complètes*, éd. M. Huchon, *op. cit.*, notice de la pièce [XX], p. 530 et Louise Labé, *Œuvres*, éd. M. Clément et M. Jourde, *op. cit.*, note 1 de la p. 253.

⁵⁷ Voir Louise Labé, *Œuvres*, éd. M. Clément et M. Jourde, *op. cit.*, p. 257, note 3 ainsi que p. 209, note 2. La formule est aussi celle dont use le sonnet « Aus Poètes de Louïze Labé ». Michèle Clément et Michel Jourde remarquent que le schéma est également bien attesté en français chez Philieul et que Peletier y recourt une quarantaine de fois dans *L'Amour des Amours* de 1555.

⁵⁸ Voir Louise Labé, *Œuvres complètes*, éd. M. Huchon, *op. cit.*, p. 129 et Louise Labé, *Œuvres*, éd. M. Clément et M. Jourde, *op. cit.*, p. 225.

⁵⁹ Néanmoins se développent des jeux d'échange avec le texte labéen : « *punto d'Amor* » (X, v. 5) fait écho à « *punta d'un Scorpio* », comme le remarquent Michèle Clément et Michel Jourde, tout comme « *soneti* » et « *madrigale* » illustrent la véracité de la prophétie d'Apollon : Louise Labé, *Œuvres*, éd. M. Clément et M. Jourde, *op. cit.*, p. 225, note 2. Sur le réemploi poétique dans les *Escriz*, voir Emmanuel Buron, « Le réemploi dans les *Escriz de Poètes à la louenge de Louïze Labé* (Baïf, Tyard, Scève) », *op. cit.*



second par les initiales « A. F. R. »⁶⁰ ne semblent pas directement perceptibles par le lecteur moderne comme étant de la même plume : la dispersion des pièces, la variété linguistique, l'absence originelle d'attribution pour l'ode et la mention d'initiales pour le sonnet l'emportent sur les attributions des commentateurs modernes pour susciter la polyphonie annoncée par le sonnet liminaire « Aus poètes de Louïze Labé ». C'est-à-dire que l'absence de signature explicite est au service d'une polyphonie que vient soutenir la variation linguistique.

Un tel constat demande une enquête plus poussée afin de mieux comprendre le paradoxe étonnant qui traverse les *Escriz*, à savoir l'absence de signatures explicites pour les poèmes, même si l'identification des auteurs ou la perception d'une éventuelle mystification étaient sans doute plus aisées pour les contemporains que pour le lecteur moderne. Selon le sonnet « Aus poètes de Louïze Labé », la participation à l'éloge de Louise doit pourtant « A ses loueurs [être] cause de leur gloire »⁶¹. Or il est impossible d'acquérir un renom en l'absence de nom. Cependant, en premier lieu, ces *Escriz* ont d'abord pour objet la gloire de Louise Labé et sont ainsi au service de la constitution de la figure de l'auteur. Michèle Clément et Michel Jourde soulignent ainsi que dans les modèles italiens d'écriture féminine contemporains, les écrits féminins sont accompagnés d'une escorte masculine, selon un dispositif qui contribue à légitimer la prise de parole féminine. En particulier, ils remarquent que la mise en scène typographique des *Escriz* a pu être inspirée par celle des *Rime* de Laura Terracina (Venise, 1548, rééd. 1549). En effet, dans ce recueil, les poèmes de l'auteure sont suivis par des hommages masculins d'auteurs variés.⁶² Selon une telle perspective, l'enjeu réside d'abord dans la présence d'une polyphonie masculine, en contrepoint de l'énonciation féminine, plus que l'identification détaillée des voix masculines. En outre, la présence de l'italien dans les *Euvres* participe effectivement à l'activation d'un tel modèle. De plus, les pièces en langues étrangères expriment le fait que la gloire de la poétesse traverse les temps et les lieux, comme l'énonce l'épigramme II sur le modèle de l'héroïde « De Sapho à Phaon »⁶³. Les pièces grecque et latine, par le savoir qui les sous-tend, suffisent à célébrer « Louïze Labé », même sans signature : leur facture est à elle seule un signe d'érudition, et elles peuvent réaliser dans l'anonymat le sacre labéen « par plusieurs gens savans par le monde »⁶⁴, même si la gloire de leur auteur, anonyme, ne peut tirer profit. Quant aux pièces italiennes des *Escriz*, elles possèdent une couleur pétrarquiste tant par leur thème que par leur facture.⁶⁵ Et si Louise est une Laure qui écrit, comme l'explique le sonnet « Aus Poètes de Louïze Labé », ses poètes, et plus encore les Italiens, sont ses Pétrarque. Comme dans les anthologies pétrarquistes, c'est moins le nom de

⁶⁰ Voir Louise Labé, *Œuvres complètes*, éd. M. Huchon, *op. cit.*, notice de la pièce [XXII], p. 552 ; et Louise Labé, *Œuvres*, éd. M. Clément et M. Jourde, *op. cit.*, p. 257, note 3.

⁶¹ Voir Louise Labé, *Œuvres complètes*, éd. M. Huchon, *op. cit.*, p. III, v. 14 ; et Louise Labé, *Œuvres*, éd. M. Clément et M. Jourde, *op. cit.*, p. 210, v. 14.

⁶² « Mais c'est bien là un élément constitutif de ces livres de femmes, que la critique récente a su mettre en lumière : la nouveauté que constitue la signature féminine d'un livre semble devoir être immédiatement compensée par une présence masculine qui sert autant à autoriser qu'à tenir à distance. (...) Dans les *Rime* de Laura Terracina (1548), selon un dispositif qui a visiblement inspiré celui des *Œuvres de Louise Labé* : d'abord les poèmes de l'autrice, puis, après la "Fine de le rime de la Signora Laura Terracina" (comme Jean de Tournes indiquera après le vingt-quatrième sonnet "Fin des œuvres de Louise Labé Lyonnaise"), une section de "Rime d'alcuni nobilissimi ingegni in lode de la S. Laura Terracina." » M. Clément et M. Jourde dans Louise Labé, *Œuvres*, éd. M. Clément et M. Jourde, *op. cit.*, introd., p. 24. Voir également *ibid.*, p. 210, note 2 et p. 211, notes 1 et 2. Il importe néanmoins de préciser que dans l'édition 1548 des *Rime* de Laura Terracina, une table des poèmes sépare les deux ensembles, féminin et masculin, que le second est relativement bref au regard des *Escriz* et surtout que les pièces masculines sont signées.

⁶³ Voir Louise Labé, *Œuvres complètes*, éd. M. Huchon, *op. cit.*, p. 78, v. 55 et suiv. ; et Louise Labé, *Œuvres*, éd. M. Clément et M. Jourde, *op. cit.*, p. 166, v. 55 et suiv.

⁶⁴ Louise Labé, *Œuvres complètes*, éd. M. Huchon, *op. cit.*, p. 78, v. 58 et Louise Labé, *Œuvres*, éd. M. Clément et M. Jourde, *op. cit.*, p. 166, v. 58.

⁶⁵ Surtout si, comme Michèle Clément et Michel Jourde le font, la pièce [XII] est considérée comme une *canzone* : voir *supra*, note 8.



l'auteur qui est en jeu que la variation, masculine, pétrarquiste, validée par l'autorité du maître dans un cadre collectif.⁶⁶ Et la décontextualisation de plusieurs pièces, qui rejoignent les *Euvres* de Louise Labé alors qu'elles ont été composées à d'autres fins, témoigne de cette esthétique anthologique à l'œuvre dans les *Escriz*. Ainsi, la variation poétique féminine est suivie par un concert pétrarquiste masculin, qui lui fait écho, en réfléchissant et en amplifiant la variété linguistique.

En second lieu, l'absence de signature explicite masque souvent un réemploi, voire un détournement. Ainsi que le montre Emmanuel Buron, « (...) les textes de Baïf, de Tyard et de Scève n'ont pas été écrits pour Labé, mais détournés par l'éditeur (...) sans doute à l'insu des auteurs »⁶⁷. Et cela peut aller jusqu'à l'imposture. Dans l'« Epistre à ses Amis », pièce [XV] des *Escriz*, le sujet poétique parle « du point de vue de Magny »⁶⁸ car il endosse ce patronyme par le biais indirect de la troisième personne aux vers 4 et 5. Cependant, la variante du poème, publié dans les *Quatre Livre de l'Amour de Francine* en 1555, nomme « Baïf »⁶⁹. Ainsi, d'une part, l'absence de signature explicite se comprend eu égard aux divers détournements, dès lors en partie masqués ; d'autre part, les signatures incomplètes contribuent dans ce contexte à maintenir une polyphonie énonciative. Le détournement de « plume », puisque telle est la métaphore de l'écriture poétique dont use le poème liminaire des *Escriz*⁷⁰, rappelle l'antique image de la corneille se parant des plumes de paon, dont use, la Folie, chez Érasme, pour caractériser l'éloge mensonger⁷¹. Cet imaginaire de la plume est aussi associé à la gloire et à l'éloge de Louise, notamment en langues étrangères, par l'ode [XXIV] :

La docte Muse divine
Du vieillard audacieus,
Par le vague s'achemine
Pour t'enlever jusqu'aus Cieus :
Mais la Parque naturelle
Dens les Iberiens chams,
Courut desemplumer l'aile
De ses pleurs et de ses chans :
(...)⁷²

Si le personnage du « vieil Rommein »⁷³ demeure énigmatique, sa figure fait néanmoins écho aux pièces italiennes des *Escriz*⁷⁴. L'imaginaire de la plume comme symbole de l'écriture mais aussi de la gloire poétique est traité de manière à suggérer la figure d'une Muse ailée. Le modèle de l'allégorie ailée est également présente dans le *Debat* puisque Folie accorde des ailes

⁶⁶ Sur ces anthologies, voir Jean Balsamo, « Les poètes français et les anthologies lyriques italiennes », *Italique*, V, 2002, p. 9-32.

⁶⁷ Et il précise même : « (...) à quelques exceptions près, les textes réunis dans les *Escriz* constituent des réemplois ». Emmanuel Buron, « Le réemploi dans les *Escriz de Poètes à la louange de Louïze Labé* (Baïf, Tyard, Scève) », *op. cit.*, p. 577 et p. 576.

⁶⁸ Michèle Clément et Michel Jourde, dans Louise Labé, *Œuvres*, éd. M. Clément et M. Jourde, *op. cit.*, p. 232, note 1.

⁶⁹ Voir Louise Labé, *Œuvres complètes*, éd. M. Huchon, *op. cit.*, notice de la pièce [XV] p. 544-545 ; et Louise Labé, *Œuvres*, éd. M. Clément et M. Jourde, *op. cit.*, p. 232, note 1.

⁷⁰ Louise Labé, *Œuvres complètes*, éd. M. Huchon, *op. cit.*, p. 111, v. 12 ; et Louise Labé, *Œuvres*, éd. M. Clément et M. Jourde, *op. cit.*, p. 210, v. 12.

⁷¹ Il s'agit plus précisément de définir l'éloge qui célèbre de faux mérites afin de flatter autrui, dont se distinguerait l'éloge de soi que Folie se propose d'accomplir (*Éloge de la Folie*, III).

⁷² Louise Labé, *Œuvres complètes*, éd. M. Huchon, *op. cit.*, [XXIV], p. 159, v. 43-50 ; et Louise Labé, *Œuvres*, éd. M. Clément et M. Jourde, *op. cit.*, p. 262, v. 43-50.

⁷³ Louise Labé, *Œuvres complètes*, éd. M. Huchon, *op. cit.*, [XXIV], p. 159, v. 36 et Louise Labé, *Œuvres*, éd. M. Clément et M. Jourde, *op. cit.*, p. 261, v. 36.

⁷⁴ Voir Daniel Martin, « Louïze Labé Lionnoize et le "vieil rommain". L'Italie et l'italien dans le volume des *Euvres* », *Studi francesi*, XLVI/2, 2002, p. 589-596.



à Amour afin « d'estre aussi bien guidée comme elle »⁷⁵ ; et l'ode [XIX] des *Escriz*, attribuée à Magny, représente également le Temps sur le même patron :

Il porte sur son vêtement,
Un milier d'esles empennées,
Pour montrer comme vitement
Il s'en vole avec nos années :
(...)⁷⁶

La description constitue un souvenir de l'allégorie virgilienne de la Fama, qui colporte la rumeur des « Amours de Dido » et dont le corps est aussi couvert de plumes :

*monstrum horrendum, ingens, cui, quot sunt corpore plumae,
tot uigiles oculi subter (mirabile dictu),
tot linguae, totidem ora sonant, tot subrigit aures.*⁷⁷

L'emprunt signale le rôle de Temps dans la validation et la diffusion de la gloire, mais surtout révèle la présence sous-jacente et fondatrice dans le dispositif des *Escriz* de cette intertextualité virgilienne. Les langues, bouches et, métaphoriquement, les plumes transmettent la rumeur et le renom, sans prise en compte de l'énonciateur : ce qui compte, c'est le « bruit », varié et divers, qui court et emplit le monde. Cette allégorie de la diffusion de la légende semble tout à fait correspondre au concert de plumes relativement anonymes des *Escriz*. Et le motif de la langue et celui de la lèvre trouvent pendant dans les *Euvres* à travers le thème du baiser et dans la diversité linguistique qui mime l'extension de la gloire poétique par la « renommée » et ce, dans différents espaces, géographiques et temporels.

Cette présence de la *Fama* en filigrane des *Escriz* fait écho au personnage de Folie. Les deux allégories portent des ailes, pour ce qu'elles parcourent le monde (car « (...) qui pourra garder la renommée ? »⁷⁸) et se montrent inconstantes. Et lorsque Folie demande, par une question rhétorique, « Qui ust parlé des Amours de Dido, si elle n'ust fait semblant d'aller à la chasse pour avoir la commodité de parler à Énée seule à seul, et lui montrer telle privauté, qu'il ne devoit avoir honte de prendre ce que volontiers elle ust donné, si à la fin n'ust couronné son amour d'une miserable mort ? »⁷⁹, elle suggère que c'est justement elle qui est à l'origine de la légende, se substituant à la *Fama* virgilienne. Mais, chez Virgile, comme chez les lecteurs de la Renaissance, *Fama* se confond avec la calomnie et le mensonge⁸⁰ ; comme Folie, elle est *a priori* négative, ce qui est signifié par sa monstruosité, liée à l'hybridité que lui confère son plumage⁸¹. Si le dispositif linguistique et énonciatif des pièces d'escorte, où fourmillent regards, plumes, langues et bouches bavardes, correspond bien au mécanisme pris en charge par l'allégorie de

⁷⁵ Voir Louise Labé, *Œuvres complètes*, éd. M. Huchon, *op. cit.*, p. 32, et Louise Labé, *Œuvres*, éd. M. Clément et M. Jourde, *op. cit.*, p. 94, ainsi que note 1.

⁷⁶ Louise Labé, *Œuvres complètes*, éd. M. Huchon, *op. cit.*, p. 151, v. 149-152 ; et Louise Labé, *Œuvres*, éd. M. Clément et M. Jourde, *op. cit.*, p. 205, v. 149-152.

⁷⁷ « (...) monstre horrible, énorme, qui a autant d'yeux perçants que de plumes sur le corps, et sous ses plumes, ô prodiges, autant de langues, et de bouches sonores et d'oreilles dressées. », Virgile, *Énéide*, éd. H. Goelzer et trad. A. Bellesort, Paris, Les Belles Lettres, 1961, IV, p. 106, v. 181-183.

⁷⁸ Louise Labé, *Œuvres complètes*, éd. M. Huchon, *op. cit.*, p. 79, v. 60 et Louise Labé, *Œuvres*, éd. M. Clément et M. Jourde, *op. cit.*, p. 166, v. 60.

⁷⁹ Louise Labé, *Œuvres complètes*, éd. M. Huchon, *op. cit.*, p. 15 ; voir également Louise Labé, *Œuvres*, éd. M. Clément et M. Jourde, *op. cit.*, p. 75.

⁸⁰ Voir par exemple Shakespeare, *King Henry IV*, partie II, prologue par *Rumour*.

⁸¹ Cette inversion monstrueuse rappelle, dans les pièces d'escorte, la figure d'une Labé en Méduse, dont Mireille Huchon a montré l'importance : voir Mireille Huchon, *Le Labérynthé*, *op. cit.*, notamment p. 20-22 ; voir également Louise Labé, *Œuvres complètes*, éd. M. Huchon, *op. cit.*, sonnet [VI], p. 123 et ode [XIX], p. 147, v. 24, et surtout p. 148, v. 59-60 et v. 69 ainsi que p. 150, v. 124 et Louise Labé, *Œuvres*, éd. M. Clément et M. Jourde, *op. cit.*, sonnet [VI], p. 219 et ode [XIX], p. 243, v. 24 ; p. 245, v. 59-60 et v. 69 ; ainsi que p. 249, v. 124.



Virgile, c'est peut-être aussi qu'il possède un caractère ludique sinon mensonger : les auteurs des poèmes s'effacent peut-être parce que les poèmes sont détournés, peut-être aussi parce que l'autorité qu'il célèbrent est feinte, parée de plumes de paon, selon la thèse de Mireille Huchon. La célébration de la gloire labéenne s'opérerait ainsi selon un dispositif énonciatif qui dénoncerait, implicitement, le caractère fictionnel des *Euvres* qui la fondent.

Le choix d'un premier sonnet de *canzoniere* en italien et le recours dans les *Escriz de divers Poètes, à la louenge de Louïze Labé*, à deux langues mortes et à deux langues vulgaires, constituent une mise en scène ostentatoire et originale de la variété linguistique. François Rigolot y lisait une signature cachée du nom de l'auteure sous le nom symbolique de Babel. Lieu de désordre, le livre labéen l'est sans doute : la polémique critique qui l'entoure depuis presque vingt ans en témoigne vivement. Mais plus profondément, les voix et les langues qui s'y expriment s'articulent et se répondent pour célébrer et construire la gloire féminine d'une dame profondément lyonnaise par son humanisme et sa culture italianisante. Cette ouverture italienne se manifeste par deux lignes de force, qui n'obéissent pas tout à fait à la même logique. L'influence culturelle italienne conduit à une illustration du français, enrichi de nouveaux trésors lexicaux. De l'affirmation de l'identité de dame lyonnaise procède une écriture poétique de l'amour en italien. Enfin, la mise en scène de sa gloire s'opère dans le creuset d'un ensemble anthologique, à la fois muet, bavard et peut-être. C'est dire toute l'originalité de cet hapax littéraire.



BIBLIOGRAPHIE

Œuvres

- ANEAU, Barthélemy, *Le Quintil horacien* (1550), dans *Traité de poétique et de rhétorique de la Renaissance*, éd. F. Goyet, Paris, Librairie Générale Française, 1990.
- BELLEAU, Remy, *Les Odes d'Anacreon*, Paris, André Wechel, 1556.
- DU BELLAY, Joachim, *La Défense et illustration de la langue française* (1549), éd. F. Goyet et O. Millet, dans Joachim DU BELLAY, *Œuvres Complètes I*, dir. O. Millet, Paris, Honoré Champion, 2003.
- DU GUILLET, Pernelle, *Rymes*, éd. É. Rajchenbach, Genève, Droz, 2006.
- LABÉ, Louise, *Œuvres complètes*, éd. M. Huchon, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2021.
- LABÉ, Louise, *Œuvres*, éd. M. Clément et M. Jourde, Paris, Flammarion, GF, 2022.
- OVIDE, *Les Epistres d'Ovide nouvellement mises en vers François*, trad. Charles Fontaine, Lyon, Jean Temporal, 1552.
- OVIDE, *Les XXI. Epistres d'Ovide*, trad. C. Fontaine et M. de Saint-Gelais, Lyon, Jean de Tournes et Guillaume Gazeau, 1556 (éd. numérique par S. Provini, L. Boyer, Y. Hernández, É. Rajchenbach, et P. Gaillardon : http://chfontaine.huma-num.fr/textes/epistres_ovide).
- OVIDE, *Les XXI. Epistres d'Ovide*, trad. C. Fontaine et O. de Saint-Gelais, Paris, H. de Marnef et la Veuve G. Cavellat, 1580.
- PELETIER, Jacques, *L'Art poétique d'Horace traduit en Vers François* (1541), éd. J.-C. Monferran, M. Jourde et J. Vignes, dans Jacques PELETIER, *Œuvres complètes I*, dir. I. Pantin, Paris, Honoré Champion, 2011.
- PLINE L'ANCIEN, *Histoire naturelle*, IX, éd. et trad. E. de Saint-Denis, Paris, Les Belles Lettres, 1965.
- PRISCIE, *Opera*, Paris, Josse Bade, 1527.
- RONSARD, *Œuvres complètes*, éd. P. Laumonier, S. T. F. M., t. VI, 1965.
- SHAKESPEARE, William, *King Henry IV*, part II, éd. P. Davison, New York, Penguin, 1968.
- VIRGILE, *Énéide*, éd. H. Goelzer et trad. A. Bellesort, Paris, Les Belles Lettres, 1961.

Textes critiques

- BALSAMO, Jean, « Les poètes français et les anthologies lyriques italiennes », *Italique*, V, 2002, p. 9-32.
- BOUCHER, Jacqueline, *Présence italienne à Lyon à la Renaissance : du milieu du XV^e à la fin du XVI^e siècle*, Lyon, Éditions LUGD, 1994.
- BUDINI, Paolo, *Louise Labé, poétesse lyonnaise. Essais, études, épreuves de lecture*, Florence, Leo S. Olschki, 2017, « Le sonnet italien de Louise Labé », p. 31-43 (paru dans *Francofonia*, XX, printemps 1991, p. 47-59).



- BURON, Emmanuel, « Le débat et la chanson : archéologie du discours de Louise Labé », dans *Les Euvres de Louise Labé*, éd. M.-M. Fragonard, P. Debailly et J. Vignes, *Cahiers Textuel*, 28, 2005, p. 37-60.
- BURON, Emmanuel, « Le réemploi dans les *Escriz de Poètes à la louenge de Louïze Labé* (Baïf, Tyard, Scève) », *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, LXVII/3, 2005, p. 575-596.
- CANGUILHEM, Philippe, « Naissance et décadence de la *lira da braccio* », *Pallas*, VIII-IX, p. 41-54.
- CLEMENT, Michèle, « Louise Labé et les arts poétiques », *Méthode !*, n°6, printemps, 2004.
- CLEMENT, Michèle, « Nom d'auteur et identité littéraire : Louise Labé Lyonnaise. Sous quel nom être publiée en France au XVI^e siècle ? », *Revue d'Humanisme et Renaissance*, n°70, 2010, p. 73-101.
- COOPER, Richard, « Le cercle de Lucantonio Ridolfi », dans *L'Émergence littéraire des femmes à Lyon à la Renaissance*, éd. M. Clément et J. Incardona, Saint-Étienne, Presses Universitaires de Saint-Étienne, 2008, p. 29-50.
- FONTAINE, Marie Madeleine, « "Un cœur mis en gage" : Pontus de Tyard, Marguerite de Bourg et le milieu lyonnais des années 1550 », *Nouvelle Revue du XVI^e Siècle*, II, 1984, p. 69-89.
- HUCHON, Mireille, « Louise Labé », *Commémorations nationales 2016*, Paris, Éditions du Patrimoine, 2015.
- HUCHON, Mireille, *Le Labérynthé*, Genève, Droz, 2019.
- JOURDE, Michel, « Comment Jean de Tournes (n') est (pas) devenu un imprimeur humaniste », dans *Passeurs de textes. Imprimeurs et libraires à l'âge de l'humanisme*, dir. C. Bénévent, A. Charon, I. Diu et M. Vène, Paris, Publications de l'École nationale des chartes, 2012, p. 117-131.
- LE FLANCHEC, Vân Dung, « La désignation et l'allégorie dans le *Debat de Folie et d'Amour* de Louise Labé », dans *Styles, genres, auteurs*, 4, éd. G. Berthomieu et F. Rullier-Theuret, Paris, PUPS, 2005.
- MARTIN, Daniel, « Louïze Labé Lionnoize et le "vieil rommain". L'Italie et l'italien dans le volume des *Euvres* », *Studi francesi*, XLVI/2, 2002, p. 589-596.
- MARTIN, Daniel, et GARNIER-MATHEZ, Isabelle, *Louise Labé. Debat de Folie et d'Amour, Elegies, Sonnets*, Neuilly, Atlande, 2004.
- PREDÀ, Alessandra, « *La lirica lionese in versi italiani : il sonetto di Louise Labé e le ottave di Pernette Du Guillet* », *Studi Francesi*, 193, LXV/1, 2021, p. 136-150.
- RIGOLOTT, François, *Louise Labé Lyonnaise ou la Renaissance au féminin*, Paris, Honoré Champion, 1997.
- ROUBAUD, Jacques, *La Forme du sonnet français de Marot à Malherbe*, Paris, Publications Langues'O DL, 1990.
- SAULNIER, Verdun-Louis, *Le Prince de la Renaissance lyonnaise, initiateur de la Pléiade : Maurice Scève italianisant, humaniste et poète (1500-1560), les milieux, la carrière, la destinée*, Paris, Klincksieck, 1948.
- SIBONA, Chiara, *Le Sens qui résonne. Une étude sur le sonnet français à travers l'œuvre de Louise Labé*, Ravenne, Longo Editore, 1984.
- VIGLIANO, Tristan, « Note sur l'ode grecque à Louise Labé », *Revue d'Humanisme et Renaissance*, n°75, 2012, p. 191-197.



Ressources Web

CLEMENT, Michèle et JOURDE, Michel, *Que sait-on des Euvres de Louïze Labé Lionnoize (1555) ?* (consulté le 28 octobre 2023) <https://ell1555data.huma-num.fr>

Musée de la musique (consulté le 28 octobre 2023) : <https://collectionsdumusee.philharmoniedeparis.fr/>