

Quand la femme prend les armes... :
Renversement et travestissement dans les *Œuvres poétiques* de Louise Labé (1555)

Quand Louise Labé, surnommée « La Belle Cordière », choisit de publier ses *Œuvres* en 1555, encouragée par certains de ses amis qui lui « ont fait accroire [qu'elle] les devai[t] mettre en lumière »¹, à ce qu'elle prétend modestement dans l'épître à Clémence de Bourges qui sert de préface à son recueil, elle s'expose bien évidemment aux critiques virulentes et aux récriminations morales de ses contemporains. La femme, à cette époque, n'a pas droit à la parole. Discrétion et chasteté sont les qualités essentielles d'une jeune fille digne et d'une épouse vertueuse, et sortir de cette réserve est considérée comme de la dernière impudeur. La femme n'a pas droit non plus à l'éducation ; seules quelques rares chanceuses en bénéficient, et apprennent entre autres la musique et les langues étrangères.

Peut-être était-ce cependant plus facile pour une femme d'avoir accès à la culture, dans cette première moitié du XVI^e siècle, si, comme Louise Labé, elle habite Lyon ? La ville est en effet aux avant-gardes de la Renaissance française : grand carrefour commercial abritant une forte communauté italienne (surtout des banquiers), elle devient un important carrefour culturel, et c'est la deuxième ville en France à développer l'imprimerie. L'industrie du livre y est florissante, d'autant plus que, loin de la censure parisienne, Lyon jouit d'une grande liberté d'expression. En outre, dans cette cité marchande, la bourgeoisie est la classe dominante et s'ouvre au savoir et aux lettres, chasse gardée de l'aristocratie. Dans ces conditions, les connaissances de Louise Labé nous surprennent moins, elle qui, simple fille, puis épouse, de marchand-cordier, sait jouer du luth, chante, connaît les poètes grecs et latins et écrit en italien.

Mais cette culture dont elle fait montre s'ajoute aux preuves à charge avancées contre elles par ses contempteurs : elle ne peut être qu'une courtisane, qu'une femme de petite vertu, cette belle Louise qui ose sortir du silence et publier, de son vivant et sous son vrai nom², des œuvres lyriques dans lesquelles elle chante son amour et, comble de l'indécence, son désir pour un homme malheureusement insensible, dans des termes sans ambiguïté ; elle ne peut être qu'une courtisane sur le modèle des *cortigiane oneste* italiennes avec lesquelles elle a en commun le goût du savoir, le goût de la chair, le goût de la gloire, cette « Laïs lyonnaise »³ qui publie ses vers, en leur adjoignant les *Escriz de divers Poètes* à sa louange, faisant preuve ainsi d'un entregent semblable à celui de Tullia d'Aragona⁴. Que cette réputation

¹ Louise Labé, *Œuvre poétiques, précédées des Rymes de Pernelle du Guillet, avec un choix de Blasons du Corps féminin*, édition présentée, établie et annotée par Françoise Charpentier, Paris, Gallimard, coll. Poésie, 2001, p.95.

² Les *Rymes* de l'autre grande poétesse lyonnaise du siècle, Pernelle du Guillet, ne seront publiées, en 1545, qu'après sa mort, qui plus est par son mari, le meilleur garant de sa moralité.

³ Voir le portrait de Louise Labé par le graveur Pierre Woëriot, portrait accompagné de ce distique latin : « *Qui Lugdunensem depictam Laida cernis / Heu fuge : picta licet sauciat bisce oculis* », « Tu vois ici peinte la Laïs lyonnaise. Fuis donc, car elle pourrait, même en peinture, te blesser de ces yeux. »

⁴ Les trois élégies et les 24 sonnets de Louise Labé sont suivis de 24 pièces écrites à sa louange par divers poètes. Pour ce qui est des *Rime* de Tullia d'Aragona, elles se composent de 49 poèmes écrits par Tullia elle-même (dont 35 sont adressés à des hommes) et de 55 poèmes adressés, par des hommes, à Tullia.

sulfureuse, relayée par Jean Calvin lui-même, qui qualifia Louise Labé de « *plebeia meretrix* », soit fondée ou non, il n'empêche que la mise sous presse des œuvres de la poétesse est lourde de sens et de conséquences. Sans aller jusqu'à parler de provocation, il s'agit à tout le moins d'une sorte d'insurrection, menée par cette « belle rebelle » chantée comme telle par un de ses laudateurs à la fin du recueil⁵, insurrection contre l'omnipotence masculine, dont « les sévères lois » empêchaient jusqu'alors « les femmes de s'appliquer aux sciences et disciplines »⁶.

Ses revendications « féministes » ont rendu célèbre sa préface, qui « pri[ait] les vertueuses Dames d'élever un peu leurs esprits par-dessus leurs quenouilles et fuseaux »⁷, afin de voir « notre sexe (...) non en beauté seulement, mais en science et vertu passer ou égaler les hommes »⁸. Dans cet appel aux Dames, daté du 24 juillet 1555, donc de toute évidence rédigé après les élégies et sonnets, se perçoivent encore les inclinations belliqueuses d'une locutrice qui, dans un premier temps, s'était résolument placée sous l'égide de la déesse Pallas, ayant revêtu casque et armure pour se faire l'égal des hommes sur le champ de bataille. Mais elle fut, et c'est elle qui le dit, « vaincue »⁹ par Amour... Dès lors, la rhétorique guerrière est mise à contribution pour rendre compte de son *inamoramento*, à la suite duquel elle fut obligée de « rendre les armes ». Pour autant, elle n'accepte pas de se plier au joug sans mot dire, et nous la verrons, dans un second temps, chercher d'autres armes pour poursuivre le combat.

Avant l'*inamoramento* : Sous l'égide de Pallas...

D'après François Rigolot, « tout se passe comme si notre écrivain avait voulu structurer son œuvre en fonction du mythe palladien et que ses premiers lecteurs avaient été conscients de ce dessein en en faisant état dans leur hommage collectif. »¹⁰ En effet, la locutrice mentionne la déesse dès sa troisième élégie, et le recueil « se clôt par un double éloge de Louise sous les traits de Pallas : les odes XXI et XXIV des “Escriz de divers poètes (...)” »¹¹. Or, qu'est-ce qui caractérise Pallas ?

D'abord, il s'agit d'une déesse de la guerre, et c'est en cela qu'elle intéresse particulièrement la poétesse. Ainsi, nous apprenons dans la troisième élégie, qu'avant d'être frappée par l'amour, notre locutrice portait les armes et s'illustrait au maniement de la lance, assumant avec fierté sa comparaison avec les « chevalières » de l'Arioste, Bradamante et Marphise :

⁵ *Œuvres de Louise Labé Lionnoise*, Lyon, Jean de Tournes, 1555, in *Escriz de divers Poètes, à la louenge de Louise Labé Lionnoise*, « A elle mesme », p.138-139.

⁶ Louise Labé, *op. cit.*, p.93.

⁷ *Ibid.*, p.94.

⁸ *Ibid.* p.93-94.

⁹ La reine Sémiramis, à laquelle la locutrice se compare, « Trouva Amour, qui si fort la pressa, / Qu'armes et lois vaincue elle laissa. », Louise Labé, *op. cit.*, élégie I, v.69-70.

¹⁰ François Rigolot, « Les “sutils ouvrages” de Louise Labé, ou : quand Pallas devient Arachné », in *Etudes littéraires*, 20.2, automne 1987, p.44.

¹¹ *Ibid.*

Qui m'eût vue lors en armes fière aller,
 Porter la lance et bois faire voler,
 Le devoir faire en l'étour furieux,
 Piquer, volter le cheval glorieux,
 Pour Bradamante ou la haute Marphise,
 Sœur de Roger, il m'eût, possible, prise.¹²

Plus loin, elle avoue qu'à ce moment « [s]on cœur n'aim[e] que Mars et le savoir »¹³, et au sonnet XVII, elle évoquera rétrospectivement les « masques, tournois [et] jeux » auxquels elle prenait part avant qu'Amour ne les lui rende « ennuyeux »¹⁴. La légende veut d'ailleurs (et l'ode XXIV des *Escriz de divers poètes* la rappelle longuement) que le frère de Louise Labé, François, lui aurait enseigné l'escrime, et qu'elle se serait illustrée, en tenue militaire, lors de tournois, ainsi qu'au siège de Perpignan, sous le nom de « Capitaine Loys ». Et même si ces éléments biographiques prêtent à caution, il n'en reste pas moins que la locutrice fait état de son goût pour les armes, pour les exercices virils et pour le costume masculin. Les « masques » du sonnet XVII, et peut-être cette masculinisation de son prénom dans le titre de « Capitaine Loys », laissent déjà entendre son inclination pour le travestissement en homme, que confirment largement ses comparaisons à Bradamante, à Marphise, et, surtout, à Sémiramis.

C'est en effet à la figure légendaire de la reine babylonienne qu'elle recourt longuement (sur une trentaine de vers), dès la première élégie, pour évoquer son *inamoramento* :

Sémiramis, reine tant renommée,
 Qui mit en route avecque son armée
 Les noirs squadrons des Ethiopiens,
 Et, en montrant louable exemple aux siens,
 Faisait couler, de son furieux branc,
 Des ennemis les plus braves le sang,
 Ayant encor envie de conquerre
 Tous ses voisins, ou leur mener la guerre¹⁵

La femme, avant d'être amoureuse, se présente donc comme une femme virile, combattant comme un homme, les surpassant même dans les exercices guerriers, tenant à la main des attributs masculins, si ce n'est phalliques : ce « furieux branc » castrateur qui fait « couler le sang » des « ennemis les plus braves », cette « épée », ce « fer » dont Sémiramis était auparavant armée :

Qu'est devenu ce fer et cet écu,
 Dont tu rendais le plus brave vaincu ?
 (...)
 Où est l'épée, où est cette cuirasse,
 Dont tu rompais des ennemis l'audace ?¹⁶,

¹² *Ibid.* L' « étour » désigne l'assaut, la bataille ; ici, il s'agit plus précisément d'un tournoi.

¹³ *Ibid.*, v.44.

¹⁴ Louise Labé, *op. cit.*, sonnet XVII, v.5 : « Masques, tournois, jeux me sont ennuyeux ».

¹⁵ *Ibid.*, élégie I, v.61 à 68.

¹⁶ *Ibid.*, élégie I, v.75-76, v.79-80.

ou encore la « lance » que porte la locutrice de l'élegie III... Autant de preuves de la virilisation de la femme, qui s'accompagne peut-être d'une dévalorisation de l'homme, vaincu par elle sur son propre terrain, en quelque sorte castré, à l'image de ces mâles soumis aux amazones de l'Arioste,

donzelles hardies, chevauchant dans les rues et luttant sur les places comme de vraies guerrières [qui] défend[ent] aux hommes de chausser l'éperon, de ceindre l'épée ou de porter aucune arme, excepté toutefois aux dix qui sont chargés de faire respecter l'antique coutume (...).
Tous les autres tiennent la navette, l'aiguille, le fuseau, ou sont occupés à se peigner et à se parer. Vêtus d'habits de femme, ils vont toujours à pied, ce qui leur donne un air mou et efféminé.¹⁷

Le caractère « guerrier » de la déesse palladienne s'inscrit donc amplement dans les vers de Louise Labé, mais il est un autre domaine dans lequel Minerve excelle : la broderie, activité toute féminine cette fois-ci. Or notre locutrice, nouvelle Arachné¹⁸, s'enorgueillit aussi de son habileté à manier l'aiguille, juste avant de vanter son habileté à manier la lance :

Pour bien savoir avec l'aiguille peindre,
J'eusse entrepris la renommée éteindre
De celle-là qui, plus docte que sage,
Avec Pallas comparait son ouvrage.¹⁹

ce qui fait dire à Daniel Martin que

Se dépeignant en brodeuse puis en guerrière, l'amante combine des activités illustrant de façon exemplaire la répartition des tâches entre les sexes – et cela même si les modèles guerriers invoqués sont des personnages féminins. Ainsi apparaît le postulat d'une nature parfaite alliant l'habileté féminine à la vaillance masculine : dualité qui rappelle l'androgynie latente dans la représentation de Sémiramis²⁰.

On touche là, probablement, aux intentions profondes de notre poétesse : à la périphérie des discussions visant à désigner lequel des deux sexes est supérieur à l'autre, qui alimentent pendant tout le siècle la fameuse « Querelle des Amyes », son propos ne serait-il pas de faire entendre que l'être « parfait » combinerait qualités féminines et masculines ? Cela, bien entendu, en réaction à ces conceptions communément admises, depuis Aristote et Galien, de la femme comme « mâle

¹⁷ L'Arioste, *Roland furieux*, traduction de Francisque Reynard, tome I, Paris, Gallimard, coll. Folio classique, 2003, chant XIX, p.419. A propos de l'« antique coutume » en question, elle veut que quiconque aborde sur le territoire de ces amazones doit jouter (et vaincre) contre leurs dix « champions », puis « livrer assaut dans le lit à dix donzelles » (chant XIX, p.415). Or, ce sera Marphise qui relèvera le défi, esquivant non sans ironie l'impossibilité physique, pour une femme, à remporter la seconde épreuve en affirmant que « cette épée – et elle leur montre l'épée qu'elle porte au côté – doit vous rassurer et vous convaincre que je saurai triompher de tous les obstacles » (chant XIX, p.418). Ainsi donc l'épée fera clairement office de « sexe masculin »...

¹⁸ François Rigolot démontre brillamment à quel point la locutrice semble se comparer à Arachné. Voir : François Rigolot, « Les “sutiles ouvrages” de Louise Labé... », *op. cit.*, et François Rigolot, *Louise Labé ou la Renaissance au féminin*, Paris, Honoré Champion Editeur, coll. Etudes et Essais sur la Renaissance, 1997.

¹⁹ Louise Labé, *op. cit.*, élégie III, v.33 à 36.

²⁰ Daniel Martin, *Signe(s) d'amante – L'agencement des Evvres de Louise Labé Lionnoise*, Paris, Honoré Champion Editeur, coll. Etudes et Essais sur la Renaissance, 1999, p.190.

mutilé » ou « mâle imparfait »²¹. Ne serait-ce pas pour suppléer à cette « mutilation » dont elle aurait fait l'objet que la femme s'évertuerait à manier ces pointes, « quenouilles et fuseaux » de la préface, « aiguille » de la brodeuse, « branc », « épée » ou « lance » de la guerrière, qui semblent autant de substituts ?

L'inamoramento : quand la guerrière rend les armes...

Si l'on poursuit le récit de l'*inamoramento* de Sémiramis, c'est bien de reddition dont il s'agit : seize vers, sur les trente qui lui sont consacrés, énumèrent, à la forme interrogative, les éléments de son équipement, qu'elle a quittés pour se livrer à l'amour :

(...) Reine de Babylone,
Où est ton cœur qui ès combats résonne ?
Qu'est devenu ce *fer* et cet *écu*,
Dont tu rendais le plus brave vaincu ?
Où as-tu mis la *martiale crête*
Qui obombrait le blond or de ta tête ?
Où est l'*épée*, où est cette *cuirasse*,
Dont tu rompais des ennemis l'audace ?
Où sont fuis *tes coursiers furieux*,
Lesquels traînaient *ton char victorieux* ?
T'a pu si tôt un faible ennemi rompre ?
A pu si tôt *ton cœur viril* corrompre,
Que le plaisir d'armes plus ne te touche,
Mais seulement languis en une couche ?
Tu as laissé les aigreur martiales,
Pour recouvrer les douceurs géniales.²²

Les effets de l'amour s'expriment en termes de défaite, d'asservissement et d'amollissement :

Quelque rigueur qui loge en votre cœur,
Amour s'en peut un jour rendre *vainqueur*.
Et plus aurez lui été ennemies,
Pis vous fera, vous sentant *asservies*.²³

Sémiramis, « que le plaisir d'armes plus ne [...] touche / [...] seulement langui[t] en une couche »²⁴, et nous retrouverons cette « couche » aux sonnets V et IX, où le lit baigné des larmes de l'amante sera qualifié par deux fois de « mol » :

Mon œil veillant s'attendrira bien mieux,
Et plus de pleurs te voyant jettera.
Mieux *mon lit mol* de larmes baignera,
De ses travaux voyant témoins tes yeux.
(...)
Et quand je suis quasi toute cassée,
Et que me suit mise *en mon lit lassée*,

²¹ Voir notamment Madeleine Lazard, *Images littéraires de la femme à la Renaissance*, Paris, P.U.F., coll. Littératures modernes, 1985.

²² *Ibid.*, élégie I, v.73 à 88.

²³ *Ibid.*, v.49 à 52.

²⁴ *Ibid.*, v.85-86.

Crier me faut mon mal toute la nuit.²⁵

Tout aussitôt que je commence à prendre
Dans le *mol lit* le repos désiré,
Mon triste esprit, hors de moi retiré,
S'en va vers toi incontinent se rendre.²⁶

Mais si elle pleure tant, c'est que ce lit n'est malheureusement pas le terrain d'une autre sorte de combats, amoureux cette fois-ci. Car, avec l'amour, la rhétorique guerrière passe du littéral au métaphorique. Voici alors comment la locutrice évoque cette victoire d'Amour sur elle :

Hors de sa trousse une sagette il tire,
Et, décochant de son extrême force,
Droit la tira contre ma tendre écorce :
Faible harnais pour bien couvrir le cœur
Contre l'archer qui toujours est vainqueur.
La brèche faite, entre Amour en la place²⁷

Or, si auparavant c'était la femme qui dominait, retournant contre eux les armes des hommes lors des tournois et batailles, ou leur « décochant » les flèches de ses yeux, les faisant sans espoir se pâmer d'amour pour elle, la voilà victime d'un nouveau retournement, puisque c'est des « traits » de ses propres yeux qu'Amour s'arme pour la vaincre :

Il m'est avis que je sens les alarmes
Que premiers j'eus d'Amour, je vois les armes
Dont il s'arma en venant m'assaillir.
C'étaient mes yeux, dont tant faisais saillir
De traits à ceux qui trop me regardaient,
Et de mon arc assez ne se gardaient.
Mais ces miens traits, ces miens yeux me défirent,
Et de vengeance être exemple me firent.²⁸

Derrière ces vers, la locutrice semble se comparer à une autre déesse, à laquelle elle fera plusieurs fois référence par la suite, et en particulier dans le sonnet XIX : cette déesse archère, c'est Diane, qui partage avec Pallas son caractère androgyne et sa virginité :

Diane étant en l'épaisseur d'un bois,
Après avoir mainte bête assénée,
Prenait le frais, de Nymphes couronnée.
J'allais rêvant, comme fais maintes fois,

Sans y penser, quand j'ouïs une voix
Qui m'appela, disant : Nymphes étonnées,
Que ne t'es-tu vers Diane tournée ?
Et, me voyant sans arc et sans carquois :

Qu'as-tu trouvé, ô compagne, en ta voie,

²⁵ *Ibid.*, sonnet V, v.5 à 8, et v.12 à 14.

²⁶ *Ibid.*, sonnet IX, v.1 à 4.

²⁷ *Ibid.*, élégie III, v.60 à 65.

²⁸ *Ibid.*, élégie I, v.25 à 32.

Qui de ton arc et flèches ait fait proie ?
- Je m'animai, réponds-je, à un passant,

Et lui jetai en vain toute mes flèches
Et l'arc après ; mais lui, les ramassant
Et les tirant, me fit cent et cent brèches.²⁹

Ce sonnet XIX développe encore le thème de l'*inamoramento*, la locutrice s'y représentant sous les traits d'une nymphe de Diane, mais d'une nymphe qui se serait détournée de la chaste escorte de la déesse : « Nymphe étonnée, / Que ne t'es-tu vers Diane tournée ? » (v.6-7). Nous retrouvons :

- 1 – son ancienne appartenance à un groupe de femmes « androgynes » (de même que Pallas, Bradamante, Marphise, Sémiramis) ;
- 2 – sa sujétion à une déesse vierge, guerrière pour l'une, chasseresse pour l'autre ;
- 3 – le motif du désarmement : de même que Sémiramis a déposé les armes, la nymphe se présente ici « sans arc et sans carquois » (v.8) ;
- 4 - le retournement de situation : la femme tire la première ses « traits » contre l'homme, mais ses flèches sont retournées contre elle et la frappent d'amour ;
- 5 – le motif de la « brèche » comme blessure d'amour, le dernier vers du sonnet, « et les tirant, me fit cent et cent brèches », rappelant le vers 65 de la troisième élégie : « la brèche faite, entre Amour en la place ».

Cela nous conduit à nous interroger encore sur cette rhétorique guerrière : jusqu'à présent, c'est la femme que nous voyions combattre et vaincre, armée de l'épée, de la lance ou des flèches qu'elles semblaient avoir « empruntées » aux hommes. Mais quand elle subit les « assauts » de l'amour, elle se transforme alors en « forteresse », optant pour la défense plutôt que pour l'attaque, défense bien « faible » et qui ne résistera pas (« tendre écorce », « faible harnais »³⁰). Amour est l'assaillant, elle est la « place » (élégie III, v.65) que l'on prend de force... Le sonnet IV, en particulier, joue sur cette métaphore et jongle avec le mot « fort » :

Quelque travail, dont assez me donna,
Quelque menace et prochaine ruine,
Quelque penser de mort qui tout termine,
De rien mon cœur ardent ne s'étonna.

Tant plus qu'Amour nous vient fort assaillir,
Plus il nous fait nos forces recueillir,
Et toujours frais en ses combats fait être ;

Mais ce n'est pas qu'en rien nous favorise,
Cil qui les Dieux et les hommes méprise,
Mais pour plus fort contre les forts paraître.

A propos du sonnet XIX, Françoise Charpentier le perçoit ainsi :

²⁹ Louise Labé, *op. cit.*, sonnet XIX, p.127.

³⁰ Louise Labé, *op.cit.*, élégie III, v.62 et 63.

J'ai toujours senti ces premiers vers et cette épaisseur d'un bois, comme un fantôme de corps féminin défendu, protégé. L'horizontalité du massacre des bêtes s'oppose au surgissement altier de Diane et de sa couronne de nymphes – une des plus jolies traductions de son cercle de jeunes filles. Ce groupe s'offre comme un *rempart protecteur*, une sorte de *forteresse féminine* ; protection contre quoi ? on le verra, l'Autre, les autres, ce sont les hommes.³¹

Par ailleurs, les connotations sexuelles de l'image sont évidentes³². Le rapport de forces s'est inversé et chacun retourne d'une certaine façon à sa place. Pour dire les choses clairement : l'homme pénètre, la femme est pénétrée. Amour « *entre (...)* en la place » (élégie III, v.65), il « perce » la locutrice (« Le même mal que je soulais reprendre, / Qui me *perça* d'une telle furie », élégie I, v.39) ; l'amant « pénètre », certes « en chantant » (« qui plus *pénètre* en chantant sa douleur ? », sonnet XXI, v.6), alors que l'amante n'est que brèches et plaies :

Qu'encor Amour sur moi son arc essaie,
Que nouveaux feux me jette et nouveaux dards,
Qu'il se dépîte, et pis qu'il pourra fasse

Car je suis tant navrée en toutes parts
Que plus en moi une nouvelle *plaie*,
Pour m'empirer, ne pourrait trouver place.³³

Qui est des yeux le plus emmielleur ?
Qui fait plus tôt une *plaie* incurable ?³⁴

Louise riposte, sur le terrain amoureux :

Dès lors, que lui reste-t-il à faire ?

Elle compte sur le « pouvoir » de ses yeux pour conquérir l'aimé, pour faire cette « grande conquête » :

Deux ou trois fois bienheureux le retour
De ce clair astre, et plus heureux encore
Ce que son œil de regarder honore.
Que celle-là recevrait un bon jour,

Qu'elle pourrait se vanter d'un bon tour,
Qui baiserait le plus beau don de Flore,
Le mieux sentant que jamais vit Aurore,
Et y ferait sur ses lèvres séjour !

C'est à moi seule à qui ce bien est dû,
Pour tant de pleurs et tant de temps perdu ;
Mais, le voyant, tant lui ferai de fête,

³¹ Françoise Charpentier, *op. cit.*, p.36. (C'est nous qui soulignons)

³² On a l'impression d'une défloration violente qui rappelle le viol de Callisto par Jupiter. Elisabeth Schulze-Witzenrath (*Die Originalität der Louise Labé : Studien zum weiblichen Petrarkismus*, München, éd. W. Fink, coll. Beihefte zu Poetica, Heft 8, 1974) et après elle Edith Joyce Benkov (« Louise Labé's confused nymphs », in *Classical and Modern Literature : a Quarterly*, vol. 12, n°4, été 1992, p.333-341) démontrent qu'il est bien question du mythe de Callisto dans le sonnet XIX.

³³ Louise Labé, *op. cit.*, sonnet III, v.9 à 14.

³⁴ *Ibid.*, sonnet XXI, v.3-4.

Tant emploierai de mes yeux le *pouvoir*,
Pour *dessus lui* plus de crédit avoir,
Qu'en peu de temps ferai *grande conquête*.³⁵

Se sentant toujours l'âme d'une conquérante, elle veut, nouvelle Vénus, amener son « dieu » à déposer les armes devant elle, afin de se livrer à d'autres combats, amoureux. D'ailleurs, dans le poème qui précède, Louise adresse ses prières à la « claire Vénus », témoin de ses souffrances nocturnes qui semblent s'exprimer dans ce cri de désir insatisfait :

Et quand je suis quasi toute cassée,
Et que me suis mise en mon lit lassée,
Crier me faut mon mal toute la nuit.³⁶

désir ardent qu'elle criait déjà au sonnet II, quand elle parlait des « grâces » de l'aimé comme de « Tant de flambeaux pour *ardre* une femelle ! » (v.11).

Sous couvert de néo-platonisme, dans le sonnet VII, elle invite chastement son amant à une « réunion des corps » (v.2 à 4, v.7-8 : « Las ! ne mets point ton corps en ce hasard : / Rends-lui sa part et moitié estimée »), à une « rencontre » (v.10), mais non pas une rencontre guerrière entre deux ennemis, « dangereuse » (v.9) perspective pour l'amazone désarmée, mais « rencontre (...) amoureuse », pleine de promesses de plaisir. Aussi incite-t-elle le martial amant à troquer à son tour sa « sévérité » (v.11), sa « rigueur » (v.12) et sa cruauté (v.13-14, « ta beauté, / jadis cruelle ») contre une douceur (v.13, « doucement ») dont il aurait plus à gagner :

On voit mourir toute chose animée
Lors que du corps l'âme subtile part.
Je suis le corps, toi la meilleure part :
Où es-tu donc, ô âme bien-aimée ?

Ne me laissez par si long temps pâmée,
Pour me sauver après viendrais trop tard.
Las ! ne mets point ton corps en ce hasard :
Rends-lui sa part et moitié estimée.

Mais fais, Ami, que *ne soit dangereuse*
Cette *rencontre et revue amoureuse*,
L'accompagnant, *non de sévérité*,

Non de rigueur, mais de grâce amiable,
Qui doucement me rende ta beauté,
Jadis cruelle, à présent favorable.³⁷

Le sonnet VII prolonge donc bien ce souhait, exprimé dans le VI, de voir l'amant quitter son armure.

³⁵ *Ibid.*, sonnet VI, p.114.

³⁶ Louise Labé, *op.cit.*, sonnet V, p.113, v.12 à 14.

³⁷ Louise Labé, *op. cit.*, sonnet VII, p.115.

Mais l'on perçoit peut-être aussi ici une nouvelle expression du « féminisme » de Louise Labé : non contente de s'affranchir d'une morale qui confine la femme au silence, la poétesse revendique également le droit d'exprimer son désir pour l'homme qu'elle aime, désir érotique qui ne se cache pas dans le célèbre sonnet XVIII, véritable appel au plaisir charnel (« Jouissons-nous l'un de l'autre à notre aise », v.8) :

Baise m'encor, rebaise-moi et baise ;
Donne m'en un de tes plus savoureux,
Donne m'en un de tes plus amoureux :
Je t'en rendrai quatre plus chauds que braise.

Las ! te plains-tu ? Ça, que ce mal j'apaise,
En t'en donnant dix autres doucereux.
Ainsi, mêlant nos baisers tant heureux,
Jouissons-nous l'un de l'autre à notre aise.

Lors double vie à chacun en suivra.
Chacun en soi et son ami vivra.
Permetts m'Amour penser quelque folie :

Toujours suis mal, vivant discrètement,
Et ne me puis donner contentement
Si hors de moi ne fait quelque saillie.³⁸

On retrouve le substrat néo-platonicien du sonnet VII dans les vers 9 et 10, « Lors double vie à chacun en suivra. / Chacun en soi et son ami vivra. », mais il est ici mis explicitement au service d'une rhétorique érotique. A ce propos,

Le mot ultime du texte, « saillie », mérite qu'on s'y arrête un instant. Au XVI^e siècle il est souvent employé au sens militaire : « faire saillie » c'est opérer une brusque sortie pour briser le siège ou repousser l'assaillant. En outre, le mot possède déjà la connotation sexuelle qu'il conserve encore aujourd'hui. Car « saillir » c'est « couvrir la femelle (en parlant du mâle) » et la « saillie » désigne l'accouplement des animaux.³⁹

Cette « saillie », mise en relief par sa position finale, renvoie donc trivialement à « l'accouplement », mais nous rappelle également, dans son acception militaire, la métaphore de la femme comme « place forte » et de l'homme, ou plutôt, de l'amour, comme « assaillant ». Ce derniers vers apparaît donc comme l'expression d'une sorte de révolte de la femme-forteresse, lasse de n'être que passive :

Ainsi au sens à la fois militaire et sexuel la « saillie » finale évoque un désir de pénétration décisive et brutale, comme si la sortie de soi ne pouvait être qu'une conquête physique de l'autre.⁴⁰

François Rigolot va donc plus loin : la femme, en se comparant à une forteresse assiégée qui passe à l'offensive, n'exprime pas seulement un désir d'être « active » lors des relations charnelles, elle veut aussi dominer, posséder, pénétrer. Elle n'a

³⁸ *Ibid.*, sonnet XVIII, p.126.

³⁹ François Rigolot, *Louise Labé Lyonnaise... , op.cit.*, p.224.

⁴⁰ François Rigolot, « Signature et signification : les baisers de Louise Labé », *Romanic Review*, vol.75, n°1, janvier 1984, p.19.

renoncé qu'à contrecœur à ses armes « phalliques », branc, épée ou lance ; c'est contre son gré qu'elle s'est départie de son costume masculin, et ce n'est plus sur le champ de bataille, mais dans les « combats »⁴¹ d'Amour, qu'elle veut dorénavant endosser le rôle de l'homme.

Cependant, bien qu'elle se dise, dans le premier sonnet, « comme / *Pointe* d'un Scorpion » (v.10), cette assimilation est illusoire dans le domaine érotique, et c'est sur le mode du fantasme qu'elle exprime son désir de pénétration au début du sonnet XIII : « Oh ! si j'étais en ce beau sein ravie » (v.1). Son souhait d'égalité homme/femme trouve alors sa résolution d'une autre manière : puisqu'elle ne peut pas se doter de l'attribut masculin, puisqu'elle ne peut pénétrer, elle transformera en force ce qui apparaissait d'abord comme une faiblesse de son corps. Puisqu'Amour est « entr[é] en la place », il ne lui reste qu'à changer cette forteresse « ébréchée » en agréable prison, son pouvoir résidant dans sa capacité à (re)tenir l'homme, à l'« encercel[er] » :

(...) j'à tempête, Euripe, ni courant,
Ne nous pourra déjoindre en notre vie :

Si, de mes bras *le tenant accolé*,
Comme du lierre est l'arbre *encercelé*⁴²

A moins que ce ne soit l'inverse, et que ce soit lui qu'elle transforme en forteresse « encerclée » ?

Ainsi, Louise, une fois désarmée et ramenée de force à sa condition de femme, ne renonce pas à ses prétentions égalitaires, et dans ses sonnets, tout du long, elle revendique son droit à s'exprimer, son droit de crier un désir qui est tout sauf chaste, son droit au plaisir, également, au même titre que les hommes.

La place qu'occupe le « contentement » dans l'œuvre de Louise Labé est en cela éclairante :

Si m'accolant, me disait : Chère Amie,
Contentons-nous l'un l'autre (...) (sonnet XIII, v.5-6)

Ainsi, mêlant nos baisers tant heureux,
Jouissons-nous l'un de l'autre à notre aise. (sonnet XVIII, v.7-8)

Toujours suis mal, vivant discrètement,
Et ne me puis donner *contentement*
Si hors de moi ne fais quelque saillie. (sonnet XVIII, v.12 à 14)

Louise riposte, sur le terrain littéraire :

Or, Louise semble avoir trouvé un autre moyen de « se contenter » : l'écriture. Preuve en est l'enthousiasme de sa préface, où il n'est question que de « plaisir », « contentement » et « autres voluptés » :

⁴¹ Voir sonnet IV, v.11.

⁴² Louise Labé, *op.cit.*, sonnet XIII, p.121, v.7 à 10.

S'il y a quelque chose recommandable après la gloire et l'honneur, le *plaisir* que l'étude des lettres a accoutumé donner nous y doit chacune inciter ; qui est autre que les autres *récréations* desquelles, quand on en a pris tant que l'on veut, on ne peut se vanter d'autre chose, que d'avoir passé le temps. Mais celle de l'étude laisse un *contentement de soi* qui nous demeure plus longuement. Car le passé nous *réjouit*, et sert plus que le présent ; mais *les plaisirs des sentiments* se perdent incontinent et ne reviennent jamais, et en est la mémoire autant fâcheuse, comme les actes ont été *délectables*. Davantage *les autres voluptés* sont telles que, quelque souvenir qu'il en vienne, si ne nous peut-il remettre en telle disposition que nous étions ; et quelque imagination forte qu'imprimions en la tête, si connaissons-nous bien que ce n'est qu'une ombre du passé qui nous abuse et trompe. Mais quand il advient que nous mettons par écrit nos conceptions, combien que, puis après, notre cerveau courre par une infinité d'affaires et incessamment remue, si est-ce que, longtemps après reprenant nos écrits, nous revenons au même point et à la même disposition où nous étions. Lors *nous redouble notre aise* : car nous retrouvons le *plaisir* passé qu'avons eu, ou en la matière dont écrivions, ou en l'intelligence des sciences où lors étions adonnés. En outre ce, le jugement que font nos secondes conceptions des premières nous rend un singulier *contentement*. Ces deux biens qui proviennent d'écrire vous y doivent inciter, étant assurée que le premier ne faudra d'accompagner vos écrits, comme il fait tous vos autres actes et façons de vivre. Le second, sera en vous de la prendre ou ne l'avoir point, ainsi que ce dont vous écrirez vous *contentera*.⁴³

Il y a donc deux manières de prendre du plaisir, par le corps et par l'esprit.

Ainsi, au sonnet XII, le rapport de forces se rejoue, dans un corps-à-corps de substitution qui semble la mettre aux prises avec son « luth » (lequel fait bien entendre une « lutte » par homonymie). L'instrument, « compagnon de [s]a calamité » (v.1), est en effet personnifié, et prend dès lors une sorte d'ascendant sur elle, devenant « *contrôleur véritable* » « de [s]es ennuis » (v.3). On la voit ensuite le « *molest[er]* » (v.5), mais il ne se laisse pas faire, et, alors qu'elle « *commen[ce]* quelque son délectable, / [II] le rend[...] tout soudain lamentable » (v.6-7). Le luth paraît doué d'une volonté propre et s'oppose clairement à la musicienne : « Et si tu veux *efforcer au contraire*, / Tu te détends et *si me contrains taire* » (v.9-10). Sorte de sublimation des rapports avec l'aimé, le « combat » tout relatif qui l'oppose à son luth se résout quant à lui plus ou moins positivement, puisque l'instrument « [s]e détend[...] » (v.10), lui « *donn[e] faveur* » (v.12), l'amène même à « [s]e plaire » « en [s]es ennuis » (v.13), le poème se concluant sur une note d'espoir :

Luth, compagnon de ma calamité,
De mes soupirs témoin irréprochable,
De mes ennuis contrôleur véritable,
Tu as souvent avec moi lamenté ;

Et tant le pleur piteux t'a molesté
Que, commençant quelque son délectable,
Tu le rendais tout soudain lamentable,
Feignant le ton que plein avais chanté.

Et si tu veux efforcer au contraire,
Tu te détends et si me contrains taire :
Mais me voyant tendrement soupirer,

⁴³ Louise Labé, *op.cit.*, « Préface », p.94-95.

Donnant faveur à ma tant triste plainte,
 En mes ennuis me plaie suis contrainte
 Et d'un doux mal douce fin *espérer*.⁴⁴

Or, le luth est aussi l'instrument de l'amant : « Ô *luth* plaintif, viole, archet et voix ! / Tant de flambeaux pour ardre une femelle ! » (sonnet II, v.10-11). La voilà donc qui le concurrence sur le terrain artistique, à présent...

Mais ce sont plus précisément ses « armes » *littéraires* dont Louise va s'emparer, détournant et s'appropriant un discours amoureux masculin.

Aussi se fait-elle un jeu de reprendre et de transformer les *topoi* d'une poésie masculine, comme par exemple au sonnet X, qui nous présente l'amant comme un nouvel Orphée, jouant si bien du luth « Qu[il] pourrai[t] à [l]e suivre contraindre / Arbres et rocs » (v.3-4). Mais ce portrait nous donne aussi à voir une sorte de virilisation de la déesse Diane, parangon consacré de la belle insensible dans la poésie masculine. En effet, cet amant orphique coiffé d'un « laurier vert » (v.2), charmeur des « arbres et rocs » (v.4) ne rappelle-t-il pas cette Diane que le sonnet XIX découvre « en l'épaisseur d'un bois » (v.1) ? Ce « blond chef, couronné » (s.X, v.1) n'entre-t-il pas en résonance avec la déesse, « de Nymphes couronnée » (s. XIX, v.3) ? Les « vertus dix mille » qui l'« environn[ent] » (s.X, v.5) ne se font-elles pas l'écho de cette même « couronne » de vierges qui entourent Diane ? La poétesse esquiverait donc malicieusement l'un des problèmes qui se posent à une femme imitatrice de Pétrarque : si l'aimée se refuse au poète, la fierté de celui-ci est toujours sauvée s'il argue de la chasteté de la dame, chasteté qui lui confère d'autant plus de valeur. Mais si c'est une femme qui parle, on ne s'attend pas à ce qu'elle explique le refus de l'homme par sa chasteté à lui... Et pourtant, la vertu de l'amant est copieusement évoquée, non sans ironie, au sonnet X (« de vertus dix mille environné », v.5 ; « au chef d'honneur plus haut que nul atteindre », v.6 ; « tant de vertus qui te font être aimé », v.9 ; « ajoutant à ta vertu louable », v.12).

Mais c'est au sonnet XXIII que son jeu avec les conventions est peut-être le plus évident. N'est-ce pas plutôt la « malice »⁴⁵ de la locutrice que l'on perçoit dans la répétition du vers 10, qui renverse le lieu commun de la servitude amoureuse, puisque c'est elle qui « [s']asservi[t] » : « Doncques c'était le but de ta malice / De m'asservir sous ombre de service ? » (v.9-10) ? Ne sent-on pas une pointe d'ironie quand elle évoque ces autres clichés de la poésie pétrarquiste : la « tresse dorée » (v.2), les yeux comparés à « deux Soleils » (v.4), dont Amour « tira les traits » (v.5) ? Et comme elle ridiculise cette exagération dont font preuve les poètes dans l'évocation de leurs tourments ! :

Où êtes-vous, pleurs de peu de durée ?
 Et mort par qui devait être honorée
 Ta ferme amour et itéré serment ? (v.6 à 8)

Enfin, Louise ne fait peut-être pas que de l'humour quand elle remet en question les *topoi* des blasonneurs au sonnet XXI. Car son ironie pourrait aussi bien

⁴⁴ Louise Labé, *op. cit.*, sonnet XII, p.120.

⁴⁵ « Malice » au sens moderne du terme, le mot signifiant à l'époque « méchanceté, perversité ».

transcrire son ressentiment à l'égard de ces poètes, dont la plume n'a de cesse de mettre en morceaux une femme érigée en belle statue muette. Il ne fait en tout cas aucun doute que les deux premiers vers, au moins, peuvent se lire comme une boutade : « Quelle grandeur rend l'homme vénérable ? / Quelle grosseur ? quel poil ? quelle couleur ? » (sonnet XXI, v.1-2).

Ainsi, non contente de « bien savoir avec l'aiguille peindre » (élégie III, v.33) et de s'illustrer dans les arts féminins, notre poétesse a choisi de se mesurer aux poètes lyriques, s'armant à présent non pas de sa plume, comme l'on pourrait s'y attendre⁴⁶, mais de son archet :

Ô doux *archet*, adoucis-moi la voix,
Qui pourrait fendre et aigrir quelquefois,
En récitant tant d'ennuis et douleurs,
Tant de dépits, fortunes et malheurs.
Trempe l'ardeur dont jadis mon cœur tendre
Fut, en brûlant, demi réduit en cendre.⁴⁷

L'emploi de « tremper » au vers 21 est ici significatif : cet « archet », elle semble le « tremper », de la même façon qu'elle « tremperait » une plume dans l'encre, le rapprochant donc de l'outil de l'écrivain. Mais elle le met aussi en parallèle avec une arme, une épée, faite en métal « trempé ». Enfin, une acception ancienne du verbe renvoie à l'action d'accorder un instrument de musique. Ce recours à l'« archet » est donc riche de possibilités sémantiques, puisqu'il évoque à la fois la musique, la poésie et la guerre, alors que son homonyme « archer » évoque encore la guerre, mais aussi l'amour.

Mais si, avant de connaître l'amour, elle se répondait de Pallas, à partir du moment où elle décide de se consacrer à la poésie, elle se place sous le patronage prestigieux de Sappho :

Encor Phébus, ami des lauriers verts,
N'avait permis que je fisse des vers.
Mais maintenant que sa fureur divine
Remplit d'ardeur ma hardie poitrine,
Chanter me fait (...)
Il m'a donné la lyre, qui les vers
Souhait chanter de *l'amour Lesbienne*.⁴⁸

On retrouve alors, encore une fois, le thème de l'androgynie, puisque Sappho avait été qualifiée de « *mascula Sappho* » par Horace. Mais

Reprenant l'épithète qu'avait employée Horace à titre dépréciatif (« *mascula Sappho* »), [Thévet]⁴⁹ en retourne habilement le sens au profit de la victime injustement accusée. Si celle-ci a été taxée de « masculine » ce n'est pas à cause de ses mœurs prétendument dépravées mais parce qu'elle incarnait des *vertus* – étymologiquement « *virtus* » rejoint le sens de « *mascula* » -

⁴⁶ Le recueil ne compte aucune occurrence du mot « plume ».

⁴⁷ Elégie I, v.17 à 22.

⁴⁸ Elégie I, v.7 à 15.

⁴⁹ Auteur, à la fin du XVI^e siècle, des *Vrais Pourtraits et vies des hommes illustres*.

que l'on croyait jusque là seuls les hommes capables de posséder. Ceci explique justement l'excellence de la poésie⁵⁰

Donc une femme est considérée comme « masculine » dès lors qu'elle excelle en cet art tout masculin qu'est la poésie.

Il reste à dire un dernier mot sur l'auteur des œuvres de Louise Labé. En effet, depuis ces dernières années, certains chercheurs remettent en cause l'attribution des poèmes et du *Débat de Folie et d'Amour* à la poétesse lyonnaise. Mireille Huchon, dans son ouvrage *Louise Labé, une créature de papier*, paru en 2006, soutient l'hypothèse que les sonnets et élégies auraient en réalité été écrits par un groupe de poètes *masculins* qui se seraient livrés à une « mystification littéraire », supercherie dont le chef de file des poètes lyonnais, Maurice Scève, aurait tiré les ficelles dans l'ombre, et à laquelle aurait notamment participé l'amant supposé de Louise Labé, Olivier de Magny.

Ainsi, celle que nous voyions « en armes fière aller », guerrière virile s'illustrant au maniement de la lance, se distinguant aux combats et tournois, avait-elle été obligée de déposer les armes, vaincue par Amour. Celle qui était accoutumée à user aussi bien de l'épée de Mars que de l'aiguille de Pallas se trouva d'un coup métamorphosée, « en une autre changée » (élégie I, v.90), le paradoxe voulant que c'est en la féminisant qu'Amour donne l'impression de la « déguise[r] et fai[re] autre paraître » (élégie III, v.71). Quittant son travestissement masculin, conduite dès lors à aimer plutôt qu'à combattre les hommes, c'est en se découvrant femme qu'elle ne se reconnaît plus :

Je n'ai qu'Amour et feu en mon courage,
Qui me déguise et fait autre paraître,
Tant que ne peux moi-même me connaître.⁵¹

Son travail d'écriture semble alors le reflet de ce travail effectué sur elle-même pour appréhender sa condition féminine et sa prétendue infériorité. Se voyant différente, elle n'accepte pas pour autant de se soumettre au *diktat* misogyne, tant dans le domaine érotique que dans le domaine littéraire. Filant avec brio la métaphore guerrière, elle fera donc entendre ses revendications égalitaires en criant son désir et son droit au plaisir. Après avoir combattu, telle Bradamante ou Marphise, les hommes avec leurs propres armes sur le champ de bataille, elle tenta ensuite, comme Vénus, de désarmer Mars afin de l'inviter aux combats amoureux cette fois-ci. Pour ce faire, ce sont les « armes littéraires » d'un discours poétique masculin dont elle usa, discours qu'elle renversa pour mieux se l'approprier. Ultime retournement, celle qui avait fait tomber le masque en renonçant au costume masculin, ne serait peut-être elle-même qu'un déguisement, féminin, derrière lequel se cacherait un cénacle d'hommes.

Mais au-delà des disputes quant à la supériorité de l'un ou l'autre sexe, c'est bien plutôt la force de leur complémentarité que semble faire entendre toute

⁵⁰ François Rigolot, *Louise Labé Lyonnaise...*, *op.cit.*, p.37-38.

⁵¹ Elégie III, v.70 à 72.

l'œuvre de la poétesse. Et son choix se porta naturellement sur l'exploitation du mythe de l'androgynisme originel, mis à profit pour délivrer cette « leçon » : la perfection résulte de l'association de l'homme et de la femme, dont les qualités se conjuguent dans la femme virile des élégies, dont l'union n'est source que de plaisir et de « contentement » dans les sonnets, et c'est en quelque sorte ensemble qu'ils donnent naissance, sur la scène littéraire, à une *créature de papier*.

Bibliographie :

- Elizabeth ABEL, *Writing and Sexual Difference*, Chicago, éd. The University of Chicago Press, 1982.
- Béatrice ALONSO et Elianne VIENNOT dir., *Louise Labé 2005*, Saint-Etienne, Publications de l'Université de Saint-Etienne, coll. L'école du genre, 2004.
- Paul ARDOUIN, *Maurice Scève, Pernette du Guillet, Louise Labé – L'Amour à Lyon au temps de la Renaissance*, Paris, Librairie A.-G. Nizet, 1981.
- L'ARIOSTE, *Roland furieux*, tomes I et II, traduction de Francisque REYNARD, Paris, Gallimard, coll. Folio classiques, 2003.
- Edith Joyce BENKOV, "Louise Labé's confused nymphs", *Classical and Modern Literature: a Quarterly*, vol. 12, n°4, été 1992, p. 333-341.
- Edith Joyce BENKOV, "The Pantheon revisited: Myth and Metaphor in Louise Labé", *Classical and Modern Literature*, vol.5, n°1, automne 1984, p. 23-31.
- Karine BERRIOT, *Louise Labé – La Belle Rebelle et le François nouveau, suivi des Œuvres complètes*, Editions du Seuil, Paris, 1985.
- Evelyne BERRIOT-SALVADORE, *Les femmes dans la société française de la Renaissance*, Genève, Librairie Droz, coll. Histoire des idées et critique littéraire, 1990.
- Evelyne BERRIOT-SALVADORE, « Les femmes et les pratiques de l'écriture de Christine de Pisan à Marie de Gournay – "Femmes sçavantes et sçavoir féminin" », *Réforme, Humanisme, Renaissance*, n°16, 1983, p. 52-69.
- Alain BERTRAND, *L'Archémythe des Amazones*, thèse pour l'obtention du grade de docteur de l'Université Paris VI, soutenue le 14 janvier 2000, directeur de thèse : M. Pierre BRUNEL, Lille, éd. Atelier National de Reproduction des Thèses.
- Louis BOURGEOIS, *Louise Labé (1523 ? – 1566) et les poètes lyonnais de son temps*, Lyon, Editions Lyonnaises d'Art et d'Histoire, coll. Hommes et régions, 1994.

- Françoise CHARPENTIER, « Diane Lyonnaise », in Jean-Raymond FANLO et Marie-Dominique LEGRAND dir., *Le mythe de Diane en France au XVI^e siècle*, Paris, Librairie Honoré Champion, Albineana 14, Cahiers d'Aubigné, 2002, p. 25-38.
- Hélène CIXOUS, « Castration or Decapitation ? », traduit par Annette KUHN, *Signs*, vol. 7, n°1, automne 1981, p. 41-55.
- Christine CLARK-EVANS, “On the Communion of Women : Reading and Writing in the Poetry of Pernette du Guillet and Louise Labé”, *Proceedings of the PMR Conference*, Augustinian Historical Institute, Villanova University, n°12/13, 1987-1988, p. 67-80.
- Michèle CLEMENT et Janine INCARDONA dir., *L'émergence littéraire des femmes à Lyon à la Renaissance 1520-1560*, Saint-Etienne, Publications de l'Université de Saint-Etienne, coll. L'école du genre, 2008.
- Marie DELCOURT, *Hermaphrodite – Mythes et rites de la Bisexualité dans l'Antiquité classique*, Paris, P.U.F., coll. Mythes et religions, 1958.
- Guy DEMERSON dir., *Louise Labé – les voix du lyrisme*, Paris, Editions du C.N.R.S. et Saint-Etienne, Publications de l'Université de Saint-Etienne, Centre Régional de Publication de Lyon, Institut Claude Longeon, 1990.
- Enzo GIUDICI, *Louise Labé – Essai*, Roma, Edizioni dell'Ateneo, et Paris, Librairie A.G. Nizet, 1981.
- Mireille HUCHON, *Louise Labé – Une créature de papier*, Genève, Droz, coll. Titre courant, 2006.
- Mary JACOBUS dir., *Women Writing and Writing above Women*, London, éd. Groom Helm, coll. The Oxford Women Series, 1986.
- Ann Rosalind JONES, “Assimilation with a Difference: Renaissance Women Poets and Literary Influence”, *Yale French Studies*, LXII, 1981, p.135-153.
- Françoise JOUKOVSKY, *Images de la femme au XVI^e siècle*, Paris, Editions de La Table Ronde, coll. La Petite Vermillon, 1995.
- Louise LABE, *Œuvres complètes, Sonnets – Elégies – Débat de Folie et d'Amour*, édition, préface et notes par François RIGOLOTT, Paris, Flammarion, coll. GF-Flammarion, 1986.
- Louise LABE, *Oeuvres complètes*, édition critique et commentée par Enzo GIUDICI, Genève, Librairie Droz, coll. Textes Littéraires Français, 1981.
- Louise LABE, *Œuvres poétiques, précédées des Rymes de Pernette du Guillet, avec un choix de Blasons du Corps féminin*, édition présentée, établie et annotée par Françoise CHARPENTIER, Paris, Gallimard, coll. Poésie, 2001.
- Madeleine LAZARD, *Images littéraires de la femme à la Renaissance*, Paris, éd. P.U.F., coll. Littératures modernes, 1985.
- Daniel MARTIN, *Signe(s) d'amante – L'agencement des Œuvres de Louise Labé Lionnoise*, Paris, Honoré Champion Editeur, coll. Etudes et Essais sur la Renaissance, 1999.

- Pierre MARTIN, « De Maurice Scève à Pernette du Guillet, ou le jeu d'Actéon », in Jean-Raymond FANLO et Marie-Dominique LEGRAND dir., *Le mythe de Diane en France au XVI^e siècle*, Paris, Librairie Honoré Champion, Albineana 14, Cahiers d'Aubigné, 2002, p.39-55.
- Gisèle MATHIEU-CASTELLANI, *La quenouille et la lyre*, Paris, Librairie José Corti, 1998.
- Nancy K. MILLER dir., *The Poetics of Gender*, New York, éd. Columbia University Press., coll. Gender and Culture, 1986.
- Colette NATIVEL dir., *Femmes savants, savoirs des femmes – Du crépuscule de la Renaissance à l'aube des Lumières*, actes du colloque de Chantilly (22-24 septembre 1995), Genève, Librairie Droz, coll. Travaux du Grand Siècle, 1999.
- Sandy PETREY, “The Character of the Speaker in the Poetry of Louise Labé”, *The French Review*, vol. XLIII, n°4, mars 1970, p. 588-596.
- François RIGOLOT, *Poétique et onomastique – L'exemple de la Renaissance*, Genève, Droz, coll. Histoire des idées et critique littéraire, 1977.
- François RIGOLOT, *Louise Labé Lyonnaise ou la Renaissance au féminin*, Paris, Honoré Champion Editeur, coll. Etudes et Essais sur la Renaissance, 1997.
- François RIGOLOT, « Ecrire au féminin à la Renaissance », *L'Esprit créateur*, vol. XXX, n°4, p.3 -10.
- François RIGOLOT, « Orphée aux mains des femmes – L'exemple de Louise Labé à la Renaissance », *Versants*, n°24, 1993, p. 17-33.
- François RIGOLOT, « Les “sutils ouvrages” de Louise Labé, ou : quand Pallas devient Arachné », *Etudes littéraires*, n°20.2, automne 1987, p. 43-60.
- François RIGOLOT, « Signature et signification : les baisers de Louise Labé », *Romanic Review*, vol.75, n°1, janvier 1984, p. 10-24.
- Bruno ROGER-VASSELIN, « La parodie chez Louise Labé », *Seizième Siècle*, n°2, 2006, p. 111-130.
- Elisabeth SCHULZE-WITZENRATH, *Die Originalität der Louise Labé – Studien zum weiblichen Petrarkismus*, München, éd. Wilhelm Fink, coll. Beihefte zu Poetica, 1974.
- Philippe SELOSSE, « L'art de la feinte à la Renaissance : le système des rimes dans les *Sonnets* de Louise Labé », *Seizième Siècle*, n°3, 2007, p. 131-175.
- Chiara SIBONA, “Analyse sémiotique d'un texte de Louise Labé”, in Université de Saint-Etienne, *Regards sur la sémiologie contemporaine*, actes du Colloque Sémiologie/sémiologies, Saint-Etienne, éd. Centre Interdisciplinaire d'Etude et de Recherche sur l'Expression Contemporaine, coll. Travaux, n°XXI, 1978, p. 151-157.
- Susan STANFORD FRIEDMAN, « Creativity and the Childbirth Metaphor : Gender Difference in Literary Discourse », *Feminist Studies*, vol.13, n°1, printemps 1987, p. 49-82.

- Sylvie STEINBERG, *La Confusion des sexes – Le travestissement de la Renaissance à la Révolution*, Paris, Fayard, 2001.
- Kathleen WILSON-CHEVALIER et Eliane VIENNOT dir., *Royaume de Fémynie – Pouvoirs, contraintes, espaces de liberté des femmes, de la Renaissance à la Fronde*, Paris, Honoré Champion Editeur, coll. Colloques, congrès et conférences sur la Renaissance, 1999.