

International Journal of Language, Literature and Gender
Studies (LALIGENS), Bahir Dar- Ethiopia

Vol. 8 (2), Serial No 18, August/Sept., 2019: 59-68
ISSN: 2225-8604(Print) ISSN 2227-5460 (Online)

DOI: <http://dx.doi.org/10.4314/laligens.v8i2.5>

**DEFENCE ET ILLUSTRATION DE LA POESIE LABEENNE: LE
SONNET XVIII**

MENG, YUQIU, Ph.D.

French Department
School of European Languages and Literatures
Zhejiang International Studies University
299 Liuhe Lu, Hangzhou, Zhejiang, China
mengyuqiu@zisu.edu.cn
86 17300920638

Résumé

Le présent article lit le sonnet XVIII comme une véritable défense et illustration de la poésie labéenne, qui cherche et réussit à se donner une voix poétique et une subjectivité féminine, en faisant de la femme un sujet aimant, désirant et parlant. L'analyse démontre comment le poème de Labé renverse les fondations de la poésie d'amour de son temps, transgressant à la fois les conventions du lyrisme pétrarquien fondé sur l'inaccessibilité de l'amour, et la conception néoplatonicienne qui recherche avant tout la Beauté abstraite. L'examen porte ensuite sur la virtuosité stylistique et technique du sonnet, se concentrant sur la façon dont la poète a signé son nom dans sa pièce majeure.

Mots-clés : Labé, poésie féminine, subjectivité féminine.

Abstract

This article reads the Sonnet XVIII as a true defense and illustration of the sixteenth-century French poet Louise Labé's poetry, which seeks and succeeds in giving itself a poetic voice and a feminine subjectivity, by making the woman a loving, desiring and speaking subject. The analysis shows how Labé's poem overthrows the foundations of the love poetry of her time,

transgressing both the conventions of Petrarchan lyricism based on the inaccessibility of love, and the Neoplatonic conception, which seeks above all the abstract Beauty. The examination then focuses on the stylistic and technical virtuosity of the sonnet, focusing on how the poet manages to sign her name into this major piece of work.

Key Words: Labé, feminine poetry, feminine subjectivity.

Le présent essai sur le sonnet XVIII de Louise Labé s'inscrit dans le cadre d'études de femmes écrivains. Si l'avis d'Ann R. Jones que les femmes poètes de la Renaissance écrivent « à l'intérieur des traditions qui les entourent tout en allant contre le noyau de ces traditions, utilisant le discours néoplatonicien et le discours pétrarquien de manière révisionnaire » (Jones, 1981, p.135) est devenu aujourd'hui banal parce que trop répété, des regards de près sont toujours nécessaires quant il s'agit de textes individuels, car nous sommes convaincue que chaque femme poète de l'époque, dans chacun de ses poèmes, a dû inventer des façons spécifiques pour y parvenir. Il en est de même pour la Belle Cordière et son fameux sonnet. Si nous osons tenter ici quelques mots après nombre de lectures indiscutablement perspicaces et savantes, c'est justement parce qu'il nous semble qu'il reste encore à dire dans la perspective proposée par Jones. Tout en suivant les voies frayées par nos prédécesseurs, nous nous efforcerons de jeter quelque nouvelle lumière sur le sonnet aussi bien au niveau idéologique et thématique qu'au niveau stylistique et technique. De plus, en situant notre analyse du sonnet dans son rapport avec d'autres pièces de Labé, en prose et en vers, nous espérons enrichir aussi l'appréciation de l'œuvre labéenne toute entière.

Voici le sonnet en question :

Baise m'encor, rebaise moy et baise:
 Donne m'en un de tes plus savoureux,
 Donne m'en un de tes plus amoureux:
 Je t'en rendray quatre plus chaus que braise. 4

Las, te pleins tu? ça que ce mal j'apaise,
 En t'en donnant dix autres doucereus.
 Ainsi meslans nos baisers tant heureux
 Jouissons nous l'un de l'autre à notre aise. 8

Lors double vie à chacun en suivra.
 Chacun en soy et son ami vivra.
 Permets m'Amour penser quelque folie: 11
 Tousjours suis mal, vivant discrettement,
 Et ne me puis donner contentement,
 Si hors de moy ne fay quelque saillie. 14 (Labé, 1981, p.158)

Vedette d'anthologies depuis toujours, le sonnet a largement contribué à la réputation poétique de Louise Labé, pour le meilleur et pour le pire : tout en valorisant la poésie labéenne comme «sincère», «spontanée», «passionnée», etc., on y voit un manque de profondeur et de subtilité (Giudici, 1981, p.187). En fait, l'érotisme du huitain est jugé tant prononcé qu'on ne sent pas le besoin d'explication. Le manque d'attention critique pour la première moitié du poème (vv.1-8) qu'on nomme «la partie scénique» (Giudici, 1981, p.188) ou « un appel à la jouissance» (Rigolot, 1984, p.11) est encore assez manifeste dans les discussions récentes du sonnet : de règle générale, on saute plus ou moins vite au vers 9 et sa suite. C'est donc sur le tout début du sonnet que nous allons d'abord prêter notre attention, pour montrer que son enjeu poétique peut être beaucoup plus complexe qu'il ne le semble à première vue, et nous espérons que notre interprétation mettra au jour de nouvelles dimensions du sonnet.

François Rigolot rapporte le sonnet XVIII à la tradition latine du «basium» et fait observer que Labé rend l'échange des baisers plus « réaliste » en en réduisant le nombre (Rigolot, 1984, p.11). Nous ne disons pas le contraire. Seulement, en citant le poème de Catulle à partir du vers 7 comme un modèle possible du sonnet labéen (Rigolot, 1984, p.10), il laisse échapper, nous semble-t-il, un aspect qui entraînerait des conséquences importantes. Nous constatons que chez Catulle l'invitation des baisers porte un prélude dans lequel la voix poétique s'adresse à la dame aimée. La mise en avant de l'appellation, «Lesbi», dès le premier vers, crée un espace à la fois privé et public essentiel au lyrisme : qu'on pense, par exemple, à des sonnets de Pierre de Ronsard où la voix poétique appelle *sa* Cassandre, *sa* Marie, ou *son* Hélène. Autrement dit, le lecteur lisant un tel poème doit être mené à s'identifier avec la voix poétique, le « je », tout en étant conscient qu'il n'est pas ce « je ». La *persona* poétique invite et repousse en même temps l'identification de la part de l'auditoire, réel ou imaginaire, et arrive ainsi à créer une voix individuelle dans une forme commune.

Ce que nous venons de dire s'applique, bien entendu, seulement au mécanisme du lyrisme masculin. C'est exactement ce mécanisme que le sonnet de Labé va ébranler. A la différence du poème de Catulle qui a pris soin de préparer la proposition des échanges de baisers, celui de Labé met en scène une action *in medias res* (Rigolot, 1984, p.17). La formulation vocative *ex abrupto* de l'incipit — « Baise m'encor » — impose à quiconque lit ce poème une identification immédiate avec la voix poétique. Nous disons « immédiate », car en lisant les premiers mots toute personne par sa propre voix demande à être baisée par un être qui est un simple « tu ». Du fait que la voix du poème est féminine et que l'acte revêt un caractère sensuel, l'identification devient hautement problématique et pour un lecteur et pour une lectrice. La nature différente des cas pour l'un et l'autre sexe exige des considérations séparées.

Entraîné par son habitude de lecture en matière de la poésie amoureuse de l'époque, un lecteur tend naturellement à s'identifier avec la voix parlante du poème. Mais ici c'est une femme, « Louïze Labé Lionnoize », qui parle de bout en bout des *Evvres* dont le sonnet fait partie. Du coup le lecteur est dépaycé. Il est obligé de se projeter sur le bien-aimé, et se voit ainsi réduit au statut d'objet, un statut construit doublement : non seulement il est l'objet du désir de la *persona* poétique féminine, mais encore il est l'objet des ordres de celle-ci : il « donne »

(vv.2,3), mais c'est parce que l'autre, elle, ordonne ; et de façon bien exigeante, comme le témoignent les superlatifs répétés (v.2,3). Si « me » fait l'objet du verbe « baiser », et « moy », « rebaiser » (v.1), il ne faut pas oublier que le mode impératif implique toujours un commandant, en l'occurrence, « je », bien qu'il soit invisible dans la structure actuelle de la phrase.

Le sonnet met donc le lecteur dans une impasse. S'il s'identifie avec la voix de la femme poète, il est féminisé. S'il ne s'identifie pas avec cette voix, il ne fait qu'un, alors, avec le bien-aimé, et dans ce cas, il n'est pas moins féminisé (Jones, 1990, p.171). Lire ce sonnet, pour un lecteur, c'est perdre son identité, c'est de se voir changer, malgré lui, en l'Autre. Mais son sort est-il plus pitoyable que celui d'une lectrice en face de la poésie pétrarquienne ou néoplatonicienne de la main des mâles ? La femme n'est-elle pas réduite en objet muet et fragmenté ? En lisant un poème du genre, la lectrice ne se voit-elle pas obligée d'assumer un langage qui n'est pas le sien ? D'une façon un peu extrême, le sonnet de Labé montre à quel point, une fois approprié par une plume habile de femme, le discours amoureux dominant de son temps peut se tourner contre lui-même. Vu sous cet angle, peut-être est-il légitime de donner un sens métaphorique au sonnet et le lire comme une métaphore humoristique : le baiser devient dans ce sens un contact intime dans lequel la poésie féminine entraîne le lecteur.

Les vers 9 et 10 prêchent une idée conforme aux platonisme et néoplatonisme. La première et la deuxième personne disparaissent, parce que la leçon philosophique vise à une portée générale. La mise au futur de la fusion des deux parties renforce le caractère lointain voire irréel de l'état idéal. Bien que l'idée semble apparemment sans originalité, le langage poétique de Labé fait percer sa ferme subjectivité par un geste provocateur. Dans le vers 10, puisque « ami » est à la forme masculine, « chacun » doit désigner l'être féminin du couple. Le message, nous croyons, est clair : la femme poète refuse de voir le neutre comme automatiquement masculin. Une telle pratique n'est pas une simple audace linguistique, car défier les conventions grammaticales du langage poétique fondamentalement masculin, c'est une des façons de s'opposer aux « severes loix des hommes » (Labé, 1981, p.17).

A partir du vers 11 le sonnet devient « un aveu personnel » (Rigolot, 1984, p.17). Il ne s'agit plus du « toi » ni du « soi », mais le « moi » occupe toute la scène. La poésie féminine se soucie de son état d'existence qui est marginale (« discrètement », v.12). Mais au lieu de subir ce « mal » (v.12) comme son destin, elle se fait guerrière et s'engage dans des actions continues (v.13, 14). Le sens militaire du mot « saillie » (v.14) évoque certes la nature de l'entreprise de la poésie féminine : il faut que celle-ci conquière par ses propres batailles ses lettres de noblesse (« contentement », v.13) en brisant le siège des conventions masculines dominantes. L'agressivité de l'écriture Labenne est moins la révélation d'un tempérament naturel que l'exécution d'une stratégie consciencieuse. C'est dans ce sens-là que nous nous permettons de lire le sonnet comme un manifeste de la poésie féminine lancé à tout lecteur potentiel.

Maintenant pensons aux lectrices du sonnet pour lesquelles la lecture est une expérience tout autre. Il est vrai qu'une lectrice prend plus aisément la voix poétique qui est féminine, mais comment lui faire s'intérioriser cette voix aussi sensuelle ? Pour répondre à cette question, il

faut considérer le sonnet dans l'ensemble de l'œuvre de Louise Labé. Dans l'univers hautement masculin qu'est le discours poétique amoureux du XVI^e siècle, une femme poète qui chante son amour et un amant constitue déjà une transgression, car la poésie se fonde exactement sur le silence de la « Dame ». Pour trouver une voix poétique propre à elle, une femme poète se doit de réviser et d'interroger les conventions pétrarquennes et néoplatoniciennes. D'après Jones, Louise Labé et Veronica Franco sont les deux femmes poètes qui vont jusqu'à prendre une stratégie oppositionnelle par rapport au discours dominant (Jones, 1990, p.9). Le sonnet que nous étudions ici offre un brillant exemple avec son renversement des fondations de la poésie conventionnelle, en transgressant à la fois les conventions de la poésie pétrarquenne fondée sur l'inaccessibilité de l'amour, et la conception néoplatonicienne qui recherche avant tout la Beauté abstraite incarnée dans la personne aimée.

Tout d'abord, l'amour auquel Labé aspire est un amour terrestre et humain, sans mysticisme. Pétrarque n'avait jamais douté que Laure fût envoyée par le ciel. Il voit dans son expérience un dessin divin, qui se manifeste dans la date de sa rencontre avec sa dame, le vendredi saint, et dans le lien entre le nom de sa bien-aimée, Laure, et l'arbre qui symbolise la gloire poétique, le laurier. La femme est déprivée de toute vie véritable, elle est un écran sur lequel l'homme projette sa propre image de poète. Par contre, la femme chez Labé acquiert une existence réelle : elle est là, elle dit « Baise m'encor » ! Elle n'est plus un objet inanimé, elle devient un sujet qui recherche l'assouvissement de son amour dans le monde d'ici-bas, qui réclame la réciprocité du rapport amoureux, comme fait sentir la correspondance des verbes « donner » et « rendre » (v.2-4).

Ensuite, l'amour de Labé demande la participation et de l'esprit et de la chair. Rappelons qu'Amour, dans *le Débat de Folie et d'Amour* déclare que « La lubricité et ardeur de reins n'a rien de commun, ou bien peu avec Amour » (Labé, 1981, p.43), l'idée que Mercure, qui plaide la cause de Folie, réfute : « Amour n'est autre chose qu'un désir de jouir, avec une conjonction, et assemblément de la chose aimée » (Labé, 1981, p.87).

La femme est donc un sujet qui aime et désire. A la souffrance d'un Pétrarque qui admire sa Laure de loin, ou d'un Scève qui imagine sa Délie aux bras d'un autre, le *je* de Labé oppose la jouissance en union charnelle avec son bien-aimé (v.7,8). La vraie « physicalité » du langage labéen fait allusion à celle, fautive, du langage pétrarquien qui, se voulant moyen d'expression d'un amour non sensuel, parle de blessures, du chaud, du froid d'une façon hyperbolique. Labé ironise ailleurs l'image de corps percé en se demandant combien de blessures un corps humain pourrait recevoir (Sonnet III, vv.12-14, p.143). De même, l'image des bouches collées que suggèrent les baisers a pour cible l'idée néoplatonicienne que l'amour naît et se transmet par l'œil.

En plus, l'amour chez Labé est inséparable de la folie. Labé se révolte contre le néoplatonisme qui fait de l'amour un concept rationnel, comme démontre le discours d'Apollon du *Débat*. Mercure, dans sa réplique, remarque que « Si c'est vrai amour, il est grand et véhément, et plus fort que toute raison » (Labé, 1981, p.89). Ainsi conclut Mercure que « Amour donc ne fut jamais sans la compagnie de Folie : et ne la sauroit jamais estre » (Labé, 1981, p.90), l'opinion

reprise par le sonnet : au moment de la béatitude la plus complète, l'amante-poète commence à penser la folie (v.11). Elle se lamente de sa vie (v.12) et confesse que la satisfaction totale qu'elle puisse se donner ne vient que d'actions hors d'elle-même (v.13, 14). Que signifie cet aveu? Nous y voyons un retour à la réalité, au soi et à l'écriture. Labé ne voit pas la vie en rose. Elle connaît de sa propre expérience que la réciprocité qu'elle recherche est difficile, sinon impossible, à trouver. La poésie masculine qui fait des poètes d'ardents amants n'est qu'une façade trompeuse, dans la vie réelle, le plus souvent, l'amour d'une femme n'est pas retourné. La profonde sympathie de Labé pour les autres femmes se manifeste dans le portrait malheureux que décrit Mercure des amoureuses : « Mais le mal est, que le plus souvent elles rencontrent si mal : que plus aiment, et moins sont aymées » (Labé, 1981, p. 86).

Alors comment échapper à cette misère? Pour Labé, la transcendance est dans l'écriture. Il faut qu'« [e]lles prennent la plume et le lut en main: écrivent et chantent leurs passions » (Labé, 1981, p.85), « faire quelque saillie hors de soi » (v.14), c'est-à-dire sortir de l'état amoureux qui « la tient prisonnière » (Labé, 1981, p.85), ou pour mieux dire, s'émanciper. Si le plaisir que donne l'amour est si éphémère qu'en un rien de temps d'un présent il devient un passé, l'écriture peut du moins faire revivre « le passé qui réjouit » (Labé, 1981, p.19). La poésie, en fin de compte, est un moyen pour la femme victime de l'amour de tenir son sort dans ses propres mains.

Si la voix poétique et la subjectivité féminine labéennes font de la femme un sujet aimant, désirant et parlant, un tel sujet, Labé semble-t-elle dire, toute femme peut l'être. La femme poète regarde son expérience personnelle comme l'expérience partagée de son sexe, et avertit à maintes reprises les « dames lyonnaises » qu'elles ne sont pas à l'abri de l'assaut de l'amour. La réitération du sort commun féminin révèle chez la poète moins un souci d'adoucir l'opinion publique sur elle-même qu'un effort d'éveiller une prise de conscience chez les lectrices. Ici il faut mentionner une autre pièce ayant une destinataire particulière, l'épître dédicatoire à la tête du recueil des *Evvres*. Malgré sa brièveté, la lettre est d'une importance capitale pour comprendre le vrai agenda des écrits labéens. Bien que l'amour constitue l'unique sujet des pièces poétiques qui en suivent, l'épître ne contient pas une seule mention d'amour. Par contre, d'un langage sensuel, l'auteur y vante le plaisir du savoir, des sciences, et de l'écriture pour le sexe jusqu'alors opprimé. Non seulement Labé parle d'un « nous » à travers son épître, à la fin de son discours elle invite son adressée à prendre la plume :

[J]e... ne vous envoie à autre fin que pour... vous inciter et faire venir envie en voyant ce mien euvre rude et mal bati, d'en mettre en lumière un autre qui soit mieux limé et de meilleure grace. (Labé, 1981, p. 20)

Nous voyons dans ce geste généreux, au lieu d'une fausse modestie rhétorique, une confiance sans faille en les femmes. Non seulement Labé se dispute l'écriture au sexe masculin, elle ne se contente pas non plus de la voir comme le privilège d'une élite féminine, mais un moyen d'expression et un accès à la liberté que toute femme doit et peut acquérir. L'optimisme débordant du ton traduit un esprit qui vise loin. Labé semble la première femme écrivain à prêcher la « cause » des femmes, et dans cette cause, elle s'assume, en toute conscience, le rôle

d'un modèle à suivre et à surpasser. Si la femme poète tient à être comprise à sa juste valeur par ses concitoyennes et cherche chez elles un sens de communauté et de solidarité, est-ce qu'il y a meilleur moyen d'y arriver, que de leur faire prendre sa voix de la façon la plus radicale et la plus complète qu'offre le sonnet XVIII? En le lisant, toute femme vit ou revit l'expérience de l'amante-poète, joint sa voix à la voix de celle-ci, transgresse ce que celle-ci transgresse, réclame ce que celle-ci réclame. Chaque lecture intime devient un acte militant et un triomphe, donnant ainsi une nouvelle vie au poème.

Toute consciente de la signification du poème comme son chef-d'œuvre, Labé déploie une virtuosité stylistique et technique pour y faire entrer son nom à elle. Voici une observation qui nous semble évidente mais que, curieusement, personne n'a pu faire jusqu'ici : tout d'abord, la première lettre du second quatrain, ainsi que celle du premier tercet, tous deux étant *L*, forment les initiales de « Louise Labé ». Verticalement aussi, les trois *l* des vers 2, 3 et 4, presque en ligne droite, constituent les initiales de « Louise Labé Lionnoise ». Horizontalement, ensuite, deux vers, 5 et 14, contiennent chacun 3 *l* ; et trois vers, 8, 9 et 11, contiennent chacun 2 *l*.

Avant d'aller plus loin il faut que nous nous justifions de notre procédé. Nous ne disons sûrement pas que compter le nombre de la lettre *l* nous mènera loin pour l'interprétation d'autres pièces de Labé. Cependant, deux faits historique et littéraire soutiendraient notre spéculation sur le sonnet en question : premièrement, les jeux onomastiques sont une pratique courante parmi les écrivains de la Renaissance (Rigolot, 1977, p.11 sq.) ; deuxièmement, la Belle Cordière qui adopte le nom de famille « Labé » par sa propre volonté ne peut pas ne pas apercevoir l'indéniable valeur poétique que présente « la triple allitération » (Rigolot, 1984, p.15) dans la signature « LLL ». En fait, l'usage de l'appellation « Louïze Labé Lionnoise » dans les paratextes du recueil de 1555 a conduit Daniel Martin à conclure, à juste titre, qu'« il y a dans le volume des œuvres une mise en scène non seulement d'une *persona* d'amante, mais encore et plus essentiellement, de la *persona* de l'auteur féminin — volonté ostentatoire de répéter un nom de femme en divers points du volume et, par là même, revendication hautement formulée de son statut d'auteur par une femme » (Martin, 1994, p.47).

Maintenant il faut comprendre la prédominance d'*a, i, n, ou, ai* au sein du poème. Ainsi peut-on décerner le nom de l'auteur, par exemple, dans le vers 9:

Lors double vie à chacun en suivra.

Ou le vers 12 :

Tousjours suis mal, vivant discrettement

Ou des combinaisons:

Baise m'encor, rebaise moy et baise: 1

Las, te plains tu? ça que ce mal j'apaise, 5

Mais ce n'est pas encore fini : si l'on pense que l'orthographe du XVI^e siècle n'est pas réglée et que le nom *Louise* peut s'écrire *Louïze*, *Louise*, et même *Loyse*, le paysage change de nouveau. Les possibilités se multiplient, comme on voit aux vers suivants:

Jouissons nous l'un de l'autre a notre aise. 8

Si hors de moy ne fay quelque saillie. 14

En fait, si l'on considère toutes les variantes orthographiques comme valables, on ne trouve pas, et nous insistons sur ceci, un seul vers du sonnet qui ne contienne au moins cinq lettres du nom complet « Louïze Labé Lionnoize », sans compter les répétitions d'une même lettre.

Devant un tel spectacle, qu'est-ce qu'on peut dire sauf que « C'est fou » ? Peut-être. Mais, si Pierre de Ronsard pouvait être « Rose de Pindare » et Rémi Belleau « Abreuvé de miel » (Rigolot, 1984, p.23), pourquoi notre femme poète ne pouvait-elle se permettre d'en faire autant ? Et mieux ? Si elle est prise par la folie, c'est parce que la folie, chez elle, est non seulement la force qui fait naître l'amour, comme on le voit plus haut, mais aussi, dans un sens plus large, la force créatrice par excellence. La valorisation de la folie a mené Labé à se comparer avec la figure d'Ulysse. François Lecerclé remarque la « position de proéminence » qu'occupe ce personnage au sein du recueil de Labé, c'est-à-dire dans le premier sonnet écrit en italien, et se pose l'excellente question pourquoi une telle figure « assez rare dans la lyrique amoureuse » se trouve là (Lecerclé, 1990, p.216). Nous ne pouvons pourtant pas être d'accord avec lui que le lien soit « très mince » (1990, p.216) entre la folie et Ulysse. Bien au contraire. En voyant en Ulysse primordialement l'homme de ruse, Lecerclé semble ne pas se rendre compte de la qualité que Labé trouve et met en valeur chez le héros grec. Il n'agit pas de la ruse, ni de l'éloquence, mais de « *cette fole curiosité* de mesurer le Ciel, les Estoiles, les Mers, la Terre, consumer ses tems à conter, getter, apprendre mille petites questions, qui de soy sont foles » (Labé, 1981, p.73, nous soulignons).

La répétition du thème de voyage effectué sous l'impulsion de la folie est trop évidente à nos yeux pour ne pas faire penser au « follo volo » d'Ulysse chez Dante. En fait, nous trouvons dans le *Débat* maintes allusions textuelles au canto XXVI de la *Divina Comedia* (Labé, 1981, p.74, 77). L'entreprise d'Ulysse est vouée à l'échec pour Dante, poète du Moyen Age qui condamne fermement toute tentative d'aller au-delà des limites du savoir que Dieu impose à l'homme, symbolisées par la « *montagna alta* » que le voyageur incensé aperçoit avant de périr sous les vagues. Mais un être de la Renaissance qu'est Labé en pense autrement. Ulysse pour elle n'est pas moins transgresseur, mais transgresseur à réhabiliter et à célébrer, en qui elle voit sa propre image. Cette soif de tout savoir, cet appétit de tout essayer, cette audace de tout oser, en un mot, cette folie d'aller au-devant de tout, prête à pulvériser n'importe quel obstacle et à subir n'importe quel sort à la recherche du nouveau, constitue la source même de toute création humaine dans son sens moderne, soit-elle scientifique, artistique ou poétique. A l'erreur impardonnable que Dante reproche à Ulysse, Labé ajoute « si c'est erreur », ainsi Ulysse labéen remonte-t-il de l'enfer dantesque pour recevoir l'hommage que la femme poète lui rend en le plaçant en tête de son premier sonnet (Labé, 1981, p.75).

La façon dont Labé installe son nom dans le sonnet fait penser à l'acte de tissage, c'est-à-dire la formation d'un dessin par les mouvements horizontaux et verticaux des fils, et par là relie Labé à une autre figure mythique, Arachné. Justement : ne se peint-elle pas, dans *Elégie III*, habile comme Arachné qui défie Pallas elle-même ?

Sur mon verd aage en ses laqs il me prit,
Lors qu'exerçois mon corps et mon esprit
En mile et mile euvre ingenieuses,
Qu'en peu de temps me rendit ennuieuses.
Pour bine savoir avec l'esguille pendre
J'usse entrepris la renommée esteindre
De celle là, qui plus de docte que sage,
Avec Pallas comparoit son ouvrage.

(Elégie III, vv. 29-36, Labé, 1981, p.138)

Pour emprunter le mot si bien dit de Rigolot (1987 : 54), Labé se donne l'image d'« une super-Arachné encore plus sûre de sa victoire que ne l'était l'héroïne mythique ». Encore une fois on voit la glorification d'un défi lancé à une force divine, une autorité apparemment absolue. Si la jeune tapissière échoue, notre tisseuse de textes, elle, sort triomphante. Non seulement elle use des mythes d'une façon originale dans toute son œuvre, mais elle en crée : le *Débat* n'est-il pas une pure et simple invention de sa part ?

Nancy K. Miller (1986, p.288) ne pensait pas à Louise Labé quand elle a dit, à propos d'études de femmes écrivains, que « le but de la surinterprétation, de la lecture pour la signature, est de mettre son doigt — au sens figuré — sur le lieu de production qui marque l'attachement de la fileuse à sa toile ». Que notre lecture du sonnet XVIII soit une « surinterprétation », et même « folle », nous n'en demanderions pas mieux. Au moins nous avons éprouvé que, comme nous l'enseigne Louise Labé, « le plaisir que Folie donne, n'a si petites bornes » (Labé, 1981, p.75).

Références

- Guidici, E. (éd.) (1981). *Œuvres complètes* de Louise Labé. Genève: Droz.
- Jones, A. R. (1990). *The currency of Eros, Women's Love Lyric in Europe, 1540-1620*. Indianapolis: Indiana University Press.
- (1981). « Assimilation with a difference: Renaissance women poets and literary influence », *Yale French Studies*, n° 62, p. 132-136.
- Labé, L. (1981). *Œuvres complètes*, Guidici, E. (éd.). Genève : Droz.
- Lecerle, F. (1990). « L'erreur d'Ulysse », in Demerson, G. (éd). *Louise Labé, les voix du lyrisme*, Paris : Editions du CNRS.
- Martin, D. L. (1994). « Les élégies de Louise Labé : Le faix d'amour et le faix de l'écriture », *Etudes Littéraires*, n° 27, 2, p. 45-51.

- Miller, N. K. (1986). Arachnologies: The woman, the text, and the critic. In Miller, N. K. (éd). *The poetics of gender*. New York: Columbia University Press.
- Rigolot, F. (1987). Les sutils ouvrages de Louise Labé, ou: Quand pallas devient Arachné. *Etudes littéraires*, n° 20, p. 50-65.
- (1984). Signature et signification: Les baisers de Louise Labé. *Romanic Review*, n°75, 1, p. 10-24.
- (1983). « Quel « genre » d'amour pour Louise Labé? ». *Poétique*, n° 55, p. 306-311.
- (1977). *Poétique et onomatique. L'Exemple de la Renaissance*. Genève : Droz.