



## REPRESENTATIONS DU FEMININ DANS *LES REGRETS* DE DU BELLAY : ETUDE DES SONNETS 89-100

Agnès REES (U. Toulouse-Jean Jaurès)

L'étude littéraire, ou étude de séquence, consiste en un commentaire approfondi et ordonné d'un passage de longueur variable, en l'occurrence une série de sonnets. Cette approche permet d'articuler une étude de détail et une perspective plus surplombante que celle offerte par l'explication de texte. Elle donne l'occasion de s'intéresser à la composition du recueil, et de dégager sinon un ordre, du moins une cohérence dans la succession des pièces qui constituent la séquence étudiée. Elle permet ainsi de s'interroger sur l'unité de la séquence ou au contraire sur sa variété, son hétérogénéité.

La séquence que nous proposons d'étudier est constituée des sonnets 89 à 100 du recueil des *Regrets*. Elle est située au centre du recueil et de la partie dite « satirique » de celui-ci, qui se déploie, selon une tradition critique globalement admise, des sonnets 57 à 155, après la partie dominée par la poésie élégiaque et avant la dernière partie encomiastique du recueil. Il s'agit surtout, à l'exception notable des sonnets adressés à Marguerite de France à la fin du recueil, de la seule séquence de sonnets aussi largement centrée sur la ou plutôt les représentations du féminin dans *Les Regrets* : courtisanes romaines, femmes forcenées et, dans une bien moindre mesure, femmes bourgeoises et dames de la cour, qui brillent plutôt par leur absence dans une société romaine décrite comme décadente et corrompue.

Il s'agira donc d'examiner les modalités de ces représentations du féminin et de les mettre en relation avec l'écriture satirique que pratique Du Bellay dans *Les Regrets*. Nous mettrons en évidence, plus spécifiquement, une tentation de l'anti-portrait féminin dans cette séquence de poèmes, en l'éclairant ponctuellement par d'autres pièces, voire d'autres œuvres du poète depuis 1549. Nous entendons par « anti-portrait » une représentation du féminin qui s'inscrit en contre-point du portrait pétrarquiste, tel que l'illustre bien souvent la poésie amoureuse, en France, depuis le début des années 1550, et que Du Bellay lui-même avait pratiqué dans ses premiers recueils. Enfin, nous interrogerons la portée poétique, mais aussi politique de cette séquence et son rôle dans « l'économie » du recueil<sup>1</sup>.

D'ALCINE A LUCRÈCE : DECLINAISONS FÉMININES DE L'ÉCRITURE SATIRIQUE

### Principes de composition

Au sein de la partie à dominante satirique des *Regrets*, la séquence présente une unité thématique qu'on pourrait résumer, suivant Yvonne Bellenger, sous le titre « les femmes à Rome »<sup>2</sup>. Yvonne Bellenger y inclut les sonnets 87 à 100 des *Regrets* ; en réalité, la figure féminine n'intervient en apparence que de manière marginale dans les sonnets 87 et 88, qui expriment plutôt le désir de retour du poète. On peut ainsi considérer que ces deux sonnets fonctionnent comme une transition entre les sonnets satiriques qui précèdent notre séquence, et les sonnets 89 à 100 que nous étudions. D'une part, ils évoquent l'impossibilité de quitter

<sup>1</sup> Cet article est la version écrite d'une communication présentée à la Journée d'Etude Sur Du Bellay, organisée par Alice Vintenon et Violaine Giacomotto-Charra à l'Université de Bordeaux-Montaigne le 25 octobre 2021.

<sup>2</sup> Yvonne Bellenger, *Du Bellay. Ses Regrets qu'il fit dans Rome*, Paris, Nizet, 1975, p. 46.



Rome en faisant référence à l'histoire d'Ulysse, figure tutélaire, comme on sait, des *Regrets*<sup>3</sup> ; d'autre part, ils mêlent à cette figure deux références aux *Roland Furieux* de l'Arioste, long poème italien dont on verra plus loin l'importance dans les sonnets de notre séquence : « Alcine » au sonnet 87, « Mélisse » et « Roger » au sonnet 88<sup>4</sup>.

La cohérence des sonnets 89-100 repose plus spécifiquement sur l'articulation entre l'écriture satirique et la représentation du féminin, qu'il s'agisse des courtisanes romaines introduites dès les sonnets 89 et 90, puis décrites aux sonnets 91 et 92, et qui font encore en partie l'objet des sonnets 99 et 100, ou des femmes possédées par le démon, auxquelles sont consacrés les sonnets 97 et 98. Au cœur de la séquence, les sonnets 93, 94 et 95 reposent quant à eux sur une présence plus allusive des femmes en évoquant les ravages de la vérole (ou syphilis) à Rome.

Dans son étude sur la structure des *Regrets*, Jean Vignes propose de retracer une progression par couples ou triades de sonnets<sup>5</sup> : allusions au *Roland furieux* et désir de retour (87-90), courtisanes (90-92), pelade et vérole (93-85), image du buffle (95-96), possédées (97-98), courtisanes (99-100). Une étude plus détaillée de notre séquence permet de dégager, plus spécifiquement, une progression par entrelacement de motifs, où le thème secondaire d'un sonnet tend à devenir le thème principal du suivant, et ainsi de suite, selon un principe de progression à thème linéaire. Ainsi, la figure d'Alcine, personnage de l'Arioste présent de manière allusive, puis explicite dans les sonnets 89 et 90, fait le lien avec le thème du mensonge et des artifices des courtisanes romaines (sonnets 91 et 92), lesquelles favorisent la propagation des maladies vénériennes évoquées dans les sonnets 93 et 95 ; ce même sonnet 95 se termine sur l'image quelque peu déconcertante du « buffle », reprise au sonnet 96 : il s'agirait d'une forme d'humiliation rituelle infligée aux mauvais payeurs et plus généralement aux populations marginalisées de Rome. Les sonnets 97 et 98 s'intéressent, avec les femmes possédées, à d'autres créatures marginalisées ; enfin, les sonnets 99 et 100 reviennent sur une autre représentation du féminin, en renouant avec la satire des courtisanes, étendue aux coutumes romaines dans le dernier sonnet de la séquence, qui pose également le problème du nom dont s'affublent les femmes légères (« Lucrèce »). Les sonnets 89-100 se caractérisent ainsi par une unité thématique assez remarquable dans le recueil.

### Diversité des postures énonciatives

La séquence étudiée s'insère, comme une grande partie des sonnets des *Regrets*, dans la fiction épistolaire du recueil : le *je* poétique s'y adresse tour à tour à différents destinataires, dont le choix est souvent cohérent avec la thématique traitée par le sonnet et avec la posture énonciative du recueil.

Dans la plupart des cas, le *je* s'adresse à des destinataires réels, français le plus souvent, poètes ou amis de Du Bellay. Ainsi Gordes, destinataire des sonnets 89 et 92, était ambassadeur ou fils d'ambassadeur à Rome ; c'est également, comme le rappelle Marc Bizer<sup>6</sup>, le dédicataire de la section des poèmes amoureux dans le recueil latin des *Poemata*, également publié en 1558. De fait, dans notre séquence, Gordes est d'abord pris à témoin (sonnet 89) de la

3 Sur ce point, voir notamment George Hugo Tucker, *The Poet's Odyssey. Joachim Du Bellay and the Antiquitez de Rome*, Oxford, Clarendon Press, 1990 ; et du même auteur, *Les Regrets et autres œuvres poétiques de Du Bellay*, Paris, Folio, « Foliothèque », 2000, p. 79-82.

4 Joachim Du Bellay, *Les Regrets*, édités par François Roudaut, Paris, Le Livre de poche, 2002, sonnets 87 et 88. Sauf indication contraire, les citations des *Regrets* sont extraites de cette édition.

5 J. Vignes, « Deux études sur la structure des *Regrets* », II : « La Composition du recueil ou la fureur perdue et retrouvée », *Du Bellay et ses sonnets romains. Etudes sur les Regrets et les Antiquitez de Rome*, dir. Y. Bellenger, Paris, Champion, 1994, p. 118-119.

6 Marc Bizer, *Les Lettres romaines de Du Bellay*, Presses Universitaires de Montréal, « Espace littéraire », ch. 3, p. 115-187. Les identifications des destinataires de Du Bellay dans la séquence étudiée doivent beaucoup à cet ouvrage.



volonté du poète de « changer de style », qui peut se lire, on le verra, comme un renoncement à une certaine poésie amoureuse pétrarquiste ; dans le sonnet 92, il est ensuite interpellé dans un sonnet antipétrarquiste sur les courtisanes. Bouju, qui était comme Du Bellay un poète de langue française et latine, d'origine angevine, est le dédicataire du sonnet 90, qui célèbre justement la beauté et le naturel de la « Nymphé angevine » contre les artifices des « Nymphes latines ». Le sonnet 97, consacré aux femmes possédées, est adressé à Doulcin, prêtre et médecin, tandis que le sonnet suivant, sur le même thème, est destiné à Ronsard, auteur en 1555 de l'« Hymne des Daimons » ; le poète vendômois est ici explicitement convoqué comme spécialiste de cette question : « Dis je te prie (Ronsard), toi qui sais leurs natures » (v. 12). Enfin, le sonnet 100 a pour destinataire « Ursin », qui désigne, selon diverses interprétations critiques, l'humaniste italien Fulvio Orsini ou plus probablement le français Charles Juvénal des Ursins.

Parmi les destinataires des poèmes figurent également des entités divines ou abstraites, désignées par des périphrases : la déesse Vénus (« Douce mère d'amour, gaillarde Cyprienne... ») au sonnet 93, dans lequel il est ironiquement question des maladies vénériennes, et la Fortune au sonnet 96 : « Ô Déesse, qui peux aux Princes éгалer/ Un pauvre mendiant, qui n'a que la parole... » (v. 1-2).

Enfin, certains sonnets ne présentent pas de destinataire explicite : c'est le cas du sonnet 91, qui apostrophe non un sujet mais différentes parties du corps de la courtisane, ainsi que des sonnets 94 et 95, où la plainte du poète se déploie sous la forme d'une litanie (94) ou d'une imprécation (95) : de tels sonnets, qui laissent place à l'expression des affects du poète, sont parfois qualifiés de « monologiques » même si les marques du discours adressé n'en sont pas absentes<sup>7</sup>.

La diversité des destinataires va donc de pair avec une diversité des postures énonciatives, qui favorise elle-même diverses modulations de la voix lyrique et satirique dans la séquence : de la simple adresse au « vœu » (93) ou à la prière (96), de la description ironique des courtisanes (91) à la malédiction (95), cette diversité énonciative donne corps à la voix poétique qu'elle incarne et qu'elle implique avec force dans le discours des *Regrets*. Certains sonnets mettent même en scène la puissance performative de la voix poétique, comme dans le vœu à Vénus du sonnet 93, où la parole devient acte (v. 9 : « dès ici je fais vœu d'apprendre à ton autel... ») ou dans le sonnet 96 : « je ne te prie pas... » ; « je ne demande pas... », « je demande sans plus que le mien on ne mange, / Et que j'aie bientôt une lettre de change » (v. 12-13). La diversité des postures énonciatives traduit ainsi une forte implication du *je* dans cette séquence.

### Variété et homogénéité des sources

Enfin, la séquence étudiée se caractérise à la fois par la variété et par la relative homogénéité de ses sources poétiques. Si la dénonciation de la corruption de Rome et la critique ironique des courtisanes, voire des femmes en général, constitue une thématique privilégiée de la satire depuis les poètes latins et notamment de Juvénal dans ses *Satires*, Du Bellay s'inspire plus spécifiquement, dans ces sonnets, des poètes satiriques ou burlesques italiens, notamment Berni et l'Arioste, qui étaient particulièrement en vogue à Rome dans les années 1550.

Les références à l'Arioste créent un élément de continuité fort dans notre séquence. La présence récurrente des personnages du *Roland Furieux*, long poème narratif et satirique publié en 1516 et traduit en français à partir de 1543, renforce en effet la cohérence des poèmes qui la constitue. Le sonnet 89 introduit une comparaison entre le *je* poétique et Roger, un des protagonistes du *Roland Furieux*. Dans le poème italien, Roger était trompé par la magicienne

<sup>7</sup> Voir par exemple Marie-Dominique Legrand, « Le modèle épistolaire dans *Les Regrets* de Joachim Du Bellay », *Nouvelle Revue du Seizième Siècle*, n°13/2, 1995, p. 199-213.



Alcine, qui avait pris l'aspect d'une jeune fille à la beauté exceptionnelle pour le séduire. Dans le sonnet 89, le *je-Roger*, honteux de cette trahison, décide de se tourner vers Logistile, la vertueuse sœur d'Alcine. Cette dernière est explicitement nommée au sonnet 90, qui désigne les courtisanes comme « ces vieilles Alcines ». Le sonnet 92 fait à nouveau référence à cet épisode, cette fois de manière littérale : le vers 10 (« Avoir le plus souvent deux langues en la bouche ») constitue en effet la traduction exacte d'un vers du *Roland Furieux* dans le passage consacré justement aux amours de Roger et d'Alcine (« Che spesso avean più d'una lingua in bocca » : chant VII, 29)<sup>8</sup>. Enfin, on peut considérer que la figure de la magicienne ou sorcière Alcine fait le lien entre les artifices des courtisanes (sonnets 89 à 92) et les femmes possédées des sonnets 97 et 98.

Les emprunts à Berni, grand poète burlesque italien du premier tiers du XVI<sup>e</sup> siècle, favorisent quant à eux l'inscription de l'écriture satirique dans le cadre contraint du sonnet, ainsi que la veine anti-pétrarquiste de la séquence. Francesco Berni est en effet l'auteur de plusieurs sonnets burlesques et satiriques, édités à plusieurs reprises en Italie entre 1537 et 1555. La satire des papes et des courtisan(e)s romain(e)s constitue un des grands motifs de la poésie bernesque, particulièrement pendant la période romaine de cet auteur. Le sonnet 91 des *Regrets* est ainsi directement imité de Berni<sup>9</sup>. Les allusions ironiques à la syphilis des sonnets 93 à 95 lui sont aussi probablement empruntées, directement ou par le biais d'autres poètes satiriques italiens plus tardifs, eux-mêmes largement inspirés par Berni, qui avait consacré plusieurs poèmes à l'éloge paradoxal de la maladie et qui évoquait dans ses vers « il mal franzese » et les « bolle franciose » (« pustules françaises »)<sup>10</sup>. Enfin, Du Bellay emprunte à ce poète certains traits stylistiques des sonnets satiriques de notre séquence, qui seront précisés dans la suite de cette étude.

On peut ainsi souligner l'importance des sources poétiques italiennes, qui créent un élément de continuité et de cohérence dans cet ensemble de sonnets lui-même très ancré dans la réalité historique et sociologique romaine.

## L'ANTI-PORTRAIT FÉMININ

Cette séquence est l'occasion pour le poète d'élaborer un portrait ou plutôt un anti-portrait féminin. Il s'agit à la fois d'un grand motif satirique et d'un thème récurrent de la poésie bellayenne, où le portrait des beautés féminines côtoie régulièrement son envers.

### Un *topos* satirique

La représentation négative de la femme et particulièrement celle de la courtisane constituent un *topos* de la tradition satirique, qui accompagne dès les *Satires* de Juvénal la représentation d'une capitale romaine corrompue, rongée notamment par l'impudeur et par l'infamie sexuelle. Dans son ouvrage sur la satire en France au XVI<sup>e</sup> siècle, Pascal Debailly voit dans ce triple motif de la ruine, du courtisan et de la courtisane le socle de la tradition

<sup>8</sup> Arioste, *Orlando furioso*, éd. Nicola Zingarelli, Milan, Hoepli, 1997, VII, 29. Voir Julia Reinhard Lupton, « Undressing Alcina: the *Orlando furioso* in Du Bellay's *Les Regrets* », *French Forum*, vol. 14, n°3, September 1989, p. 299.

<sup>9</sup> Francesco Berni, « Sonetto alla sua donna », *Rime*, éd. Danilo Romei, Milan, Mursia editore, 1985, p. 95. Voir aussi *infra*, II, 2.

<sup>10</sup> Francesco Berni, « Capitolo a Messer Francesco [Navizzani] milanese », v. 20, et « Capitolo secondo della peste », v. 39-44, *Rime*, *op. cit.* p. 101 et p. 145. Sur la diffusion du thème de la syphilis dans la poésie satirique italienne et particulièrement chez Berni, voir Chiara Lastraioli, « *La più santa, la più gloriosa, la più bella cosa che sia al mondo* : notes sur le discours parodique sur la pelade au XVI<sup>e</sup> siècle », *Histoire, médecine et santé* n°9 : *Syphilis*, été 2016, p. 41-54.



satirique, sur lequel s'appuie largement Du Bellay dans *Les Regrets*<sup>11</sup>. Dans notre séquence, ce triple motif constitue en effet la trame des sonnets étudiés, à laquelle s'articulent les divers portraits de femmes, de manière évidente pour les courtisanes des sonnets 91 et 92 et dans une moindre mesure pour les femmes possédées des sonnets 97 et 98. Les allusions à la syphilis (sonnets 93 à 95) maladie alors considérée comme infamante, image de la pourriture et de la corruption, se rattachent également à cette thématique<sup>12</sup>, tout comme les sonnets 95 et 96, qui déplorent la corruption morale généralisée de la ville de Rome. Les sonnets 99 et 100 font état quant à eux d'une corruption langagière, dénonçant l'emploi de mots nobles pour désigner des femmes aux mœurs légères.

Or, toujours selon Pascal Debailly, cette représentation négative du féminin est aussi renforcée par la présence de motifs contrastifs<sup>13</sup>, qui prennent la forme d'oppositions sémantiques, lexicales, onomastiques ou topographiques. Le sonnet 89 oppose ainsi Alcine – ou plutôt, par métonymie, son « fard magicien » – et « Logistile ». Au sonnet 90, le poète oppose les artifices et les « traisons » des « nymphes Latines » (v. 1) à la simplicité des « Nymphes angevines » (v. 4) ; l'opposition à la rime de ces deux types de femmes, redoublée par l'association entre « Nymphes Latines » et « vieilles Alcines » à la rime des vers 1 et 8, est encore soulignée par l'opposition antonymique entre, d'une part, les « masqu(es) » et les « traisons » des Latines contre la « douceur », « la grâce, la jeunesse, et la simplicité » des Angevines (v. 1-8 : on notera également la rime discordante « impudicité/simplicité » des v. 6-7). Pascal Debailly relève même, à l'échelle du recueil, une opposition chromatique entre, d'une part, le rouge ou « vermeil » dont se maquillent les courtisanes (sonnet 92), qui rappelle ailleurs la couleur de l'habit ou du « chapeau rouge » dont se déguisent les cardinaux corrompus (sonnet 94), et d'autre part la couleur « blonde » ou « dorée » de la barbe que le locuteur espère préserver de la pelade, associée à la pureté menacée, voire à un Âge d'or disparu<sup>14</sup>.

L'expression poétique du contraste met ainsi en valeur un discours dépréciatif sur les femmes, taxées de duplicité, de mensonge et d'artifice, qui s'inscrit lui-même dans une tradition satirique incluant les femmes, les courtisanes et l'ensemble de la curie romaine dans la dénonciation d'une corruption généralisée.

### Réversibilité du portrait féminin

Cette représentation négative de la femme apparaît plus particulièrement dans les portraits féminins qui jalonnent notre séquence de sonnets. Les pièces 91 et 92 dénoncent tout particulièrement les artifices trompeurs de la courtisane, soit que la laideur de celle-ci se révèle progressivement à la lecture du sonnet (91), soit que le soin apporté à l'apparence ne soit que le masque de la laideur morale et de la duplicité de la courtisane (92).

Le sonnet 91 est largement inspiré de Berni. Comme son modèle, il repose sur le renversement ironique d'un modèle pétrarquiste, celui du portrait énumératif, dont la structure est soulignée par la reprise en anaphore du vocatif « ô » précédant chaque partie du corps. Le ton apparemment laudatif du sonnet dévoile progressivement, vers après vers, la laideur de la vieille courtisane :

<sup>11</sup> Pascal Debailly, *La Muse indignée*, tome I : *La Satire en France au XVI<sup>e</sup> siècle*, Paris, Classiques Garnier, 2012, Seconde partie : « Du Bellay, Ronsard et la satire », p. 392.

<sup>12</sup> Sur la représentation de la syphilis dans les textes du XVI<sup>e</sup> siècle, voir Ariane Bayle (dir.), *Le Siècle des vérolés. La Renaissance européenne face à la syphilis* (anthologie), Grenoble, Jérôme Million, 2019, en particulier le ch. 11 (« Usages polémiques »). La vérole au XVI<sup>e</sup> siècle fait également l'objet de la thèse de doctorat de Jérôme Laubner, en cours de préparation : *Vénus malade : représentations de la vérole et des vérolés dans les discours littéraires et médicaux en France* (1495-1630), dir. Dominique Brancher et Jean-Charles Monferran, Universität Basel-Sorbonne Université.

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 393-394.

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 394. Sur l'association du rouge aux vêtements des cardinaux, voir aussi les sonnets 80 et 119 des *Regrets*.



Ô beaux cheveux d'argent mignonement retors !  
Ô front crêpe, et serein ! Et vous face dorée !  
Ô beaux yeux de cristal ! Ô grand bouche honorée  
Qui d'un large plis retrousses tes deux bords !  
Ô belles dents d'ébène ! Ô précieux trésors [...]

L'ironie est ici d'autant plus retorse qu'elle repose sur un double renversement : d'une part, le portrait énumératif célèbre la laideur et non plus la beauté de la dame ; d'autre part, la satire repose sur la reprise d'adjectifs (« crêpe ») et de comparants pétrarquistes traditionnels (argent, or, cristal, ébène) qu'elle réattribue à de nouvelles parties du corps : le front crêpe et les dents d'ébène se substituent par exemple aux cheveux crêpes (ondulés) et aux sourcils d'ébène souvent célébrés par le portrait pétrarquiste. Ainsi repris et reconfigurés, ces éléments stylistiques contribuent à un portrait aussi repoussant qu'il était rendu séduisant dans le modèle pétrarquiste : cheveux gris, front ridé, yeux dépigmentés, peau sombre et dents noircies. La laideur se révèle ainsi sous la double apparence trompeuse d'un corps – la femme – et d'une forme, celle du sonnet pétrarquiste.

Le sonnet 92 déroule quant à lui une série d'infinitifs placés en tête ou en fin de vers, suivant un modèle également emprunté à Berni : il traduit ainsi, sur le mode d'une litanie, la mécanique artificielle et impersonnelle du jeu des courtisanes :

En mille crespillons les cheveux se friser,  
Se pincer les sourcils, et d'une odeur choisie  
Parfumer haut et bas sa charnure moisie,  
Et de blanc et vermeil sa face déguiser : [...]

Associée à l'antithèse (« odeur choisie/ charnure moisie »), l'accumulation d'infinitifs confine ici à la satire de mœurs : elle met en valeur les artifices des courtisanes, confirmés par l'image érotique des « deux langues en la bouche » (v. 9-10) qui peut également désigner, métaphoriquement, la duplicité de ces femmes.

Enfin, l'organisation des sonnets à l'échelle de la séquence suggère également deux visages de la femme romaine, les créatures possédées des sonnets 96 et 97 se présentant comme le pendant démoniaque des courtisanes. La sexualité est du reste encore bien présente dans ces derniers sonnets, comme le montre la pointe érotique et comique du sonnet 97, où la tentative d'exorcisation des femmes possédées se heurte à la sexualité sauvage de celles-ci. La rime sulfureuse « latin/tétin » traduit là encore une forme de dualité dans la représentation du féminin. On ne peut d'ailleurs pas exclure un jeu onomastique sur le destinataire lui-même, dont le patronyme Doulcin (« doux sein ») annonce ironiquement la pointe finale du sonnet<sup>15</sup>. Notre séquence traduit ainsi une fondamentale réversibilité du portrait féminin qu'incarne dès les premiers sonnets la figure d'Alcine, vieille sorcière aux séductions trompeuses. Telle « l'anneau de Mélisse » (sonnet 88) qui dessille les yeux de Roger dans le *Roland furieux*, l'écriture satirique se donne pour but de révéler la laideur cachée derrière l'artifice.

Précisons ici que cette réversibilité du féminin est déjà présente dans les premiers recueils de Du Bellay : en 1549, *L'Olive* et *L'Antérotique de la jeune et de la vieille amie* présentaient successivement, dans le même recueil, un ensemble de 50 sonnets pétrarquistes exaltant la beauté idéalisée de la femme, et un long poème opposant terme à terme les séductions de la jeune femme et la laideur de la vieille. Et en 1553, le poème « À une Dame », rebaptisé en 1558 « Contre les pétrarquistes », ironisait déjà sur le code pétrarquiste du portrait féminin dont s'inspiraient désormais largement les poètes français<sup>16</sup>. Contre les artifices du

15 Je remercie J.-C. Monferran de m'avoir suggéré cette interprétation onomastique.

16 Joachim Du Bellay, *L'Olive* et *L'Antérotique de la jeune et de la vieille amie* [1549], *Œuvres poétiques*, I ; « Contre les Pétrarquistes », *Divers Jeux rustiques* [1558], *Œuvres poétiques*, II, éd. Daniel Aris et Françoise Joukovsky, Paris,



langage poétique amoureux, le poète défendait déjà une éthique de la sincérité – jusqu'à la dernière strophe, qui esquissait une concession au pétrarquisme ambiant. La tentation de l'anti-portrait est donc présente, chez Du Bellay, bien avant *Les Regrets*.

### Sonnet et écriture satirique : poétique bellayenne de l'anti-portrait

Notre séquence de poèmes, et plus généralement l'ensemble de la partie satirique des *Regrets*, pose cependant le problème de l'adaptation de la satire au moule contraint ou semi-contraint du sonnet. Comme le rappelle en effet Pascal Debailly, l'écriture satirique, telle du moins que la pratiquent par exemple Horace ou Juvénal, privilégie plutôt des formes d'écriture longue, et Du Bellay lui-même, dans la *Défense et illustration de la langue française* de 1549, associe le mot « satire » à « la grande forme horatienne »<sup>17</sup>. Sous l'impulsion des poètes satiriques italiens comme l'Arioste et surtout Berni, la satire commence cependant à s'introduire dans le sonnet, forme associée jusque alors à la lyrique amoureuse. Le séjour romain de Du Bellay, et l'influence des poètes italiens semblent donc avoir été déterminants dans l'élaboration du sonnet satirique français, dont les poèmes des *Regrets* comptent parmi les premières illustrations. Le choix de l'alexandrin, plus « prosaïque » que le décasyllabe, contribue à ce réinvestissement satirique du sonnet.

La séquence étudiée constitue donc, de ce point de vue, une illustration du discours satirique bellayen, caractérisé dans *Les Regrets* par la combinaison d'une forme brève, celle du sonnet, et d'un mètre, l'alexandrin. On a vu par exemple, à propos du sonnet 91, comment le renversement d'un modèle pétrarquiste contribuait à une transposition de l'écriture lyrique amoureuse sur un mode plus bas, satirique justement ; à l'inverse, le sonnet 92 reprend le patron satirique bernésque du sonnet en infinitifs pour faire de cette forme poétique le lieu privilégié d'une satire de mœurs.

De façon générale, la forme brève du sonnet permet de concentrer l'attaque satirique dans les derniers vers ou « pointe » du sonnet. Le sonnet 97, par exemple, introduit dans les derniers vers une inversion argumentative du propos signalée par l'emploi de « Mais » à l'attaque du v. 12 : l'intervention du « moine » et la description très concrète de sa gestuelle, soulignée par les allitérations (« leur tâter haut et bas le ventre et le tétin ») introduit un comique grivois qui vient renverser la représentation inquiétante des femmes possédées, donnant au « rire » le dernier mot (v. 14). Au sonnet 99, la pointe satirique procède cette fois d'un élargissement du propos à l'ensemble des femmes, favorisé par le double sens du mot « courtisanes » (femmes de la Cour et prostituées) suggéré au v. 12 :

... et n'y voit-on que celles  
Qui se sont de la cour l'honnête nom donné :  
Dont je crains quelquefois qu'en France retourné,  
Autant que j'en verrai ne me ressemblent telles. (v. 11-14).

Cette pointe misogyne n'est pas sans rappeler la tradition des épigrammes de Martial, que Du Bellay imite au même moment dans certains de ses *Poemata*<sup>18</sup>.

La satire des femmes n'épargne pas les sonnets apparemment plus éloignés de la représentation des courtisanes romaines. C'est le cas du sonnet 93, qui se présente comme un vœu adressé à Vénus. Il s'agit d'un sonnet en une seule phrase, dont chaque proposition se déploie sur une strophe : invocation à Vénus dans le premier quatrain, amplifiée par la construction symétrique des deux premiers vers (« Douce mère d'amour, gaillarde Cyprienne, / Qui fais sous ton pouvoir tout pouvoir se ranger »), proposition hypothétique dans le

---

Classiques Garnier, 2009. Ce dernier poème reprend, avec quelques modifications, l'ode « A une dame » publiée en 1553 dans la réédition du *Recueil de poésie* de 1549.

<sup>17</sup> Pascal Debailly, *op. cit.*, p. 380.

<sup>18</sup> Le rapprochement avec Martial est également suggéré par Pascal Debailly, *op. cit.*, p. 381.



deuxième quatrain (« Si je retourne en France, au mère Idalienne... »), proposition principale dans le sizain, qui exprime le vœu du poète (« Dès ici je fais vœu d'apprendre à ton autel... »). Or, dans ce même sizain, l'offrande du poète est retardée par deux négations de constituant aux v. 10-11, qui excluent les symboles traditionnellement associés à Vénus et à l'amour pur : « Non le lis, ou la fleur d'Amarante immortel, / Non cette fleur encor de ton sang colorée ». Au v. 12, la conjonction « Mais » fonctionne comme le véritable pivot du poème, introduisant la véritable offrande du poète, en même temps qu'une allusion à la pelade causée par la syphilis : « Mais bien de mon menton la plus blonde toison... ». Ce final sarcastique invite le lecteur à relire de manière ironique les périphrases mythologiques des premiers vers : la « déesse d'amour » devient, dans le contexte romain, celle des amours...vénériennes, et des maladies infamantes qui les accompagnent. Ainsi, même si ce sonnet ne participe pas explicitement de l'anti-portrait féminin, il y contribue par sa construction ironique et par sa force satirique. Un effet similaire est produit par le sonnet 94, qui présente cette fois une structure anaphorique fondée sur la répétition de la forme « Heureux qui... » à l'attaque de chaque strophe. Scandé par cette répétition, le propos prend l'aspect d'une surenchère argumentative tendue vers le comparatif final («...et plus heureux encor », v. 13), qui désigne comme bonheur suprême le simple fait d'échapper à la pelade. Les derniers vers donnent ainsi au sonnet une orientation sexuelle imprévue, et contribuent à leur tour au discours satirique qui se déploie dans l'ensemble de la séquence.

Loin d'affaiblir la parole satirique, la forme du sonnet en augmente ainsi la force comique et l'efficacité.

#### PORTÉE DE LA SEQUENCE : SATIRE, ONOMASTIQUE ET POLITIQUE

Reste à s'interroger sur la portée de cette parole poétique et satirique : si les femmes et particulièrement les courtisanes romaines constituent l'objet privilégié de la satire dans cette séquence, celle-ci engage des enjeux plus larges, tant poétiques que politiques.

#### Une parole généralisante

De façon générale, la satire vise souvent moins des individus particularisés que des types sociaux ou comportementaux. La reprise de lieux communs satiriques, notamment ceux de la corruption généralisée, du monde à l'envers, ou encore de la réversibilité des apparences, favorise une généralisation de la parole satirique.

Dans les sonnets de la séquence, cette vocation généralisante se manifeste par plusieurs traits d'écriture. Tout d'abord, l'emploi du présent omnitemporel voire gnomique introduit des énoncés qui prennent parfois une valeur de maxime, comme par exemple dans le sonnet 94, où cet emploi du présent s'ajoute à celui des relatives indéfinies : « Heureux celui qui peut longtemps suivre la guerre/ Sans mort, ou sans blessure, ou sans longue prison ! » (v. 1-2). Les verbes au présent ont une valeur similaire dans les périphrases mythologiques, où la désignation des déesses confine à l'énoncé abstrait de leurs fonctions, comme au début du sonnet 93 : « Ô Déesse, qui peux aux princes éгалer / Un pauvre mendiant, qui n'a que la parole... ». Les formes impersonnelles des verbes sont également privilégiées, comme dans le sonnet 92 où le choix de l'infinitif – « se friser », « se pincer », « baller, chanter, sonner » – conduit à dépersonnaliser les « ordinaires jeux » des courtisanes et contribue ainsi à la description d'un type comportemental et social, du moins jusqu'au dernier vers qui désigne malicieusement par son nom une courtisane connue du destinataire : « et si tu veux/ En savoir plus encore, demande à la Chassigne ».

L'emploi fréquent des pronoms indéfinis constitue un autre indice grammatical de cette généralisation de la parole satirique. Il s'agit d'un procédé fréquent dans notre séquence, et plus largement dans le recueil des *Regrets*. On en trouve un exemple avec le pronom « un »





dans le sonnet 89, qui généralise l'expérience poétique et amoureuse du locuteur, préalable à son identification au Roger amoureux dans le *Roland furieux* : « Comme un qui tout ému d'un effroyable songe/ Se réveille en sursaut » (89). Ce même pronom, en alternance avec « l'autre », apparaît également dans la description des jeux et des « feint(ises) » des courtisanes au sonnet 92 : « Et par martel de l'un, l'autre favoriser » (92). Ce type d'emploi n'est pas très éloigné du relatif indéfini « (celui) qui » dans les relatives substantives du sonnet 94 : « Heureux celui qui peut quelque faveur acquerre/ Sans crainte de l'envie, ou de quelque traison ! » (v. 5-6).

Les articles définis eux-mêmes sont très souvent pris dans un emploi générique, qui renvoie à un référent prototypique et non singularisé : « la guerre », « la mer », « le palais » (sonnet 94), « le cœur de l'Espagnol, et du Français soudard » (sonnet 95) ; « la dame Romaine en gravité marchant, / Comme la conseillère, ou femme du marchand/ Ne s'y pourmène point » (sonnet 99).

Tous ces emplois permettent au poète de généraliser son expérience et de donner à son discours l'autorité d'une parole surplombante. En se constituant à la fois, par le jeu de l'énonciation épistolaire, comme témoin direct, mélancolique ou désabusé, de la société romaine et comme porteur d'une vérité sur l'humain, il renforce et élargit la portée de la parole satirique.

### Poétique de la (non)-nomination

Cette désindividualisation va de pair avec une poétique de la nomination, ou plutôt, dans cette séquence, de la non-nomination. En effet, les sonnets de notre séquence mettent en scène une réticence à nommer l'objet de la satire. « Ne pas nommer sa victime, explique Pascal Debailly, révèle certes une intention satirique, puisque pour un poète lyrique nommer c'est immortaliser »<sup>19</sup>. Cette pratique participe d'une inversion de la parole d'éloge, qu'on pourrait par exemple opposer aux jeux onomastiques dans les sonnets de *L'Olive* de 1549, où le nom de la dame se prête à de multiples répétitions et autres déclinaisons anagrammatiques<sup>20</sup>. Mais elle relève aussi d'une interrogation plus existentielle sur la valeur du nom : dans leur article précisément intitulé « A quoi sert de nommer ? », Jean-Charles Monferran et Olivia Rosenthal montrent ainsi que les poèmes des *Regrets* font état d'une inadéquation entre le nom et la chose, particulièrement dans le milieu de la papauté et de la courtoisie romaines<sup>21</sup>.

Dans notre séquence, l'action de nommer apparaît comme problématique. Dès le sonnet 91, l'énumération des parties du corps de la vieille courtisane achoppe sur « ce que je ne puis honnêtement nommer » (v. 11) : cette périphrase érotique est certes en elle-même assez conventionnelle, mais elle signale spécifiquement dans ce vers l'indignité poétique du sexe féminin, associé aux pratiques douteuses des courtisanes. Dans les sonnets 99 et 100, l'accent est mis sur l'absence de légitimité du nom, lorsque le mot « courtisane », originellement associé à une élite sociale, se voit dégradé en désignation des prostituées (v. 11-12 : « celles/ Qui se sont de la cour l'honnête nom donné »). La question du nom est enfin au cœur du sonnet 100, qui déplore aussi bien la bassesse apparente des prénoms Joachim et Guillaume, précisément ceux du poète et de son grand-cousin (« le mien sur tout me fâche, et me fâche un Guillaume / Et mille autres sots noms communs en ce royaume », v. 9-10), que la noblesse des noms dont sont affublées certaines prostituées, comme « Lucrèce », qui renvoie à la fois à un

<sup>19</sup> Pascal Debailly, *op. cit.*, p. 360.

<sup>20</sup> « Olive », « voile » etc. : voir Du Bellay, *L'Olive*, [1549], *op. cit.*, et François Rigolot, *Poésie et onomastique. L'exemple de la Renaissance*, Genève, Droz, 1977, p. 129 sq.

<sup>21</sup> Jean-Charles Monferran et Olivia Rosenthal, « A quoi sert de nommer ? Politique du nom dans *Les Regrets* de Du Bellay », *Nouvelle Revue du Seizième Siècle*, vol. 15, n°2, 1997, p. 301-323.



parangon de vertu dans les *Métamorphoses* d'Ovide, et probablement à une courtisane romaine bien réelle, la célèbre Lucrezia Porzia.

Comme pour pallier ce manque d'adéquation entre le nom et l'être ou la chose, les sonnets de notre séquence expriment souvent le refus de nommer les êtres ou les pratiques qu'ils dénoncent. Le nom propre perd de son pouvoir d'identification ; il se transforme en nom commun sous la forme de l'antonomase : ainsi, dans le sonnet 90, « ces vieilles Alcines » désignent de manière générique les courtisanes romaines, tandis qu'au sonnet 97, les femmes possédées sont désignées comme « ces vieilles Sibylles ». Il n'est jusqu'aux figures historiques ou mythologiques elles-mêmes, prises à parti par le poète ou mentionnées par celui-ci, qui ne se voient dépossédées de leur nom au profit d'une périphrase, comme la déesse Vénus, dans les vers précédemment cités du sonnet 93 : « douce mère d'amour, gaillarde Cyprienne » ; la Fortune, au sonnet 96 : « Déesse, qui peux aux Princes égaler/ un pauvre mendiant... » ; ou encore Hannibal, « le borgne de Libye » au sonnet 95. Certes, Du Bellay encourageait déjà, dans *La Deffence, et illustration de la langue française* de 1549, le recours aux périphrases et particulièrement aux périphrases mythologiques, qu'il présentait comme un moyen d'élever et d'enrichir le style poétique. Dans notre séquence, ces désignations ne sauraient pourtant s'analyser uniquement comme une marque d'érudition : elles manifestent ici, plus probablement, une volonté de désacraliser les références érudites et mythologiques.

De fait, à l'exception de « la Chassaigne » que mentionne ironiquement le sonnet 92, les seuls personnages systématiquement nommés sont les destinataires réels de Du Bellay, français pour la plupart, qui appartiennent à un cercle de proches ou d'amis lettrés ou humanistes : Gordes, Bouju, Ronsard, Doulcin. On peut donc avancer l'hypothèse que la pratique de la nomination vise ici à valoriser cette *sodalitas* française et humaniste, au détriment de la société de cour romaine – suivant une lecture politique – mais aussi des figures mythologiques traditionnellement prises à parti par la poésie, ce qui relèverait, cette fois, d'une lecture poétique de cette séquence.

### Enjeux poétiques et politiques

On peut dès lors proposer une double lecture, politique et poétique, de la séquence étudiée.

D'une part, l'écriture satirique sert dans ces sonnets une dénonciation de la cour romaine et d'une corruption morale généralisée. Cette dénonciation a possiblement une visée politique : elle participe à la fois d'un dénigrement des milieux courisans italiens fréquentés par Du Bellay à Rome, et d'une valorisation, moins explicite, des milieux courisans et humanistes français. Plus généralement, les sonnets de notre séquence tendent à opposer l'Italie et les Italiens à la France et aux Français, qu'il s'agisse des femmes, avec par exemple l'opposition entre « Nymphes Latines » et Nymphes Angevines » au sonnet 90, des hommes ou plus généralement des mœurs. Ainsi, le sonnet 93 condense la dénonciation d'une ville ravagée par la syphilis en opposant métonymiquement et ironiquement la « barbe Française » et la « barbe Italienne », cette dernière décrivant probablement, dans ce contexte, l'absence de barbe. Cette rivalité capillaire entre Français et Italiens apparaît dès le sonnet 59, adressé précisément au barbier « Pierre » et dont les derniers vers soulignent incidemment la vertu du poète, qui n'a pas été atteint – lui – par la pelade puisqu'il se fait « lave(r) la barbe » et « tond(re) les cheveux » (v. 12)<sup>22</sup>. Quant au sonnet 95, il est marqué selon François Roudaut par un « anti-italianisme » bien présent chez les humanistes de cette période<sup>23</sup>, dans le contexte

22 Sur ce poème, et plus généralement sur la « poésie du quotidien » de Du Bellay et sa réception critique, voir Jean-Charles Monferran, « Pierre, barbier de Rome ? Ou comment lire les papiers-journaux de Du Bellay ? », *La Muse de l'éphémère. Formes de la poésie de circonstance de l'Antiquité à la Renaissance*, dir. Aurélie Delattre et Adeline Lionetto, Paris, Classiques Garnier, 2014, p. 75-85.

23 François Roudaut, « Notes complémentaires », *Les Regrets*, op. cit., p. 243.



encore vivace des guerres d'Italie et d'une rivalité exacerbée entre le roi de France et l'empereur germanique et roi d'Espagne Charles Quint. Ce sonnet associe l'Italie au danger et à la corruption morale, représentés par la maladie, le vice et la duplicité qui menacent de perdre « le Français ». Les désignations génériques précédemment soulignées (« l'Espagnol », « le Français soudard ») contribuent à essentialiser les représentants des deux pays et à radicaliser ces oppositions.

Or, le discours politique inhérent à la parole satirique se double ici d'une prise de position poétique. Rejeter le modèle italien, c'est aussi renoncer aux artifices de la poésie pétrarquiste que désignent peut-être en creux les deux premiers sonnets de la séquence, entre le rejet du « fard magique » au profit de « Logistile », dont le nom rime avec « changement de style » et l'opposition entre les « Nymphes Latines » – associées peut-être aussi à la poésie néo-latine – et les « Nymphes Angevines » associées aux « paroles divines » et à la « simplicité ». Ces positions sont, certes, pour le moins ambiguës : elles n'empêchent pas le poète de rédiger au même moment ses *Poemata* en latin ni de suivre, dans la séquence même que nous étudions, un autre modèle italien, celui des poètes satiriques Berni et l'Arioste.

Il n'en reste pas moins que les sonnets suivants illustrent clairement ce rejet de la poésie amoureuse pétrarquiste au profit d'une poésie sincère, satirique au besoin, davantage ancrée dans la réalité. La description même des artifices et des « jeux » des courtisanes, aux sonnets 91 et 92, peut se prêter à une double lecture : la dénonciation des fards et des feintises semble confirmer cette équivoque, ainsi que l'emploi du verbe « se friser » à la rime du premier vers du sonnet 92, qui fait écho au premier sonnet du recueil, explicitement métapoétique<sup>24</sup> :

Aussi ne veux-je tant [mes vers] les pigner et friser,  
Et de plus braves noms ne les veux déguiser  
Que de papiers journaux, ou bien de commentaires. (v. 12-14)

Le sonnet 98, adressé à Ronsard, participe à son tour de cette redéfinition du style poétique de Du Bellay : il oppose cette fois, autour du problème de la possession démoniaque, la poésie satirique de Du Bellay, fondée sur l'observation concrète des faits, et la poésie philosophique de Ronsard, fruit de l'inspiration du poète. Du Bellay s'y adresse spécifiquement à Ronsard en tant qu'auteur de l'« Hymne des Daimons » (1555), poème philosophique sur la nature des « Daimons », ces créatures intermédiaires entre les dieux et les hommes, qui nourrissent tantôt l'inspiration créatrice tantôt l'imagination trompeuse des humains. Le sonnet de Du Bellay est entièrement construit sur des phrases interrogatives qui soulignent délibérément l'ignorance de l'auteur en la matière, et qui contribuent ainsi à une mise à distance du modèle de la poésie philosophique inspirée, au profit d'une poésie satirique ancrée dans la réalité du monde arpenté par le poète.

## CONCLUSION

Dans cette séquence largement consacrée à la représentation de la femme, Du Bellay choisit donc la voie de la satire, tout en mettant à distance les artifices poétiques du pétrarquisme et de la poésie mythologique, et en prenant le contre-pied de la poésie d'éloge. La satire des courtisanes romaines nourrit la satire de la ville de Rome tout entière, voire se superpose à celle-ci : d'autres poèmes, élaborés dans les mêmes années, expliciteront la représentation métaphorique de Rome comme une vieille courtisane déchuée<sup>25</sup>. Les sonnets

<sup>24</sup> Je remercie Stephan Geonget de m'avoir suggéré ce rapprochement.

<sup>25</sup> Voir par exemple, dans les *Divers Jeux rustiques*, le poème « La Contre-repentie » : Des monuments par le temps devorez/ Nous sommes seuls ornements demeurez » (v. 69-70), et plus largement les v. 61-76 (éd. Daniel Aris et Françoise Joukovsky, Paris, Classiques Garnier, 2009, p. 238). Merci à Sylviane Bokdam pour ce rapprochement.



étudiés contribuent ainsi à construire l'*ethos* d'un poète sincère dans sa perception critique du monde romain, et à asseoir par avance un *ethos* de sincérité jusque dans la poésie encomiastique illustrée par les sonnets de la dernière partie du recueil. La satire des femmes romaines n'est donc pas qu'un moyen d'inverser la poétique élogieuse des sonnets amoureux : elle prépare et annonce par contraste les sonnets à la seule femme digne d'être nommée, Marguerite de France. La réticence à nommer l'objet de la satire, si manifeste dans les sonnets de la séquence étudiée, se comprend aussi dans cette perspective : c'est ce qu'explicitieront, à la fin du recueil, les derniers vers du sonnet 183 :

La louange, à qui n'a rien de louable en soi,  
Ne sert que de le faire à tous montrer au doigt,  
Mais elle est le loyer de cil qui la mérite.  
C'est ce qui fait (Morel) que si mal volontiers  
Je dis ceux dont le nom fait rougir les papiers,  
Et que j'ai si fréquent celui de Marguerite. (v. 9-14)



## BIBLIOGRAPHIE

### Œuvres

- ARIOSTO Lodovico, dit L'ARIOSTE, *Orlando furioso*, édité par Nicola Zingarelli, Milan, Hoepli, 1997.
- ARIOSTO Lodovico, dit L'ARIOSTE, *Roland furieux*, traduit, préfacé et annoté par Michel Orcel, 2 volumes, Paris, Seuil, « Points », 2000.
- BERNI Francesco, *Poesie e prose*, éditées par Ezio Chiorboli, Genève-Florence, Olschki, 1934.
- BERNI Francesco, *Rime*, éditées par Danilo Romei, Milan, Mursia, 1985.
- DU BELLAY Joachim, *Les Regrets*, éd. François Roudaut, Paris, Le Livre de Poche, 2002 (édition de référence).
- DU BELLAY Joachim, *La Deffence, et illustration de la langue françoise* [1549], édité par Jean-Charles Monferran, Genève, Droz, 2001.
- DU BELLAY Joachim, *L'Olive et L'Anterotique de la jeune et de la vieille amie* [1549], dans DU BELLAY Joachim, *Œuvres poétiques*, tome I, édité par Daniel Aris et Françoise Joukovsky, Paris, Classiques Garnier, 2009.
- DU BELLAY Joachim, *Divers Jeux rustiques* [1558], dans DU BELLAY Joachim, *Œuvres poétiques*, tome II, édité par Daniel Aris et Françoise Joukovsky, Paris, Classiques Garnier, 2009.
- RONSARD Pierre (de), « Les Daimons », *Les Hymnes de 1555*, édités par Paul Laumonier, édition revue et augmentée par Raymond Lebègue, Paris, Nizet, 1984, p. 115-139.

### Textes critiques

- BELLENGER Yvonne, *Du Bellay. Ses Regrets qu'il fit dans Rome*, Paris, Nizet, 1975.
- BAYLE Ariane, dir., *Le Siècle des vérolés. La Renaissance européenne face à la syphilis*, Grenoble, Jérôme Million, 2019.
- BIZER Marc, *Les Lettres romaines de Du Bellay. Les Regrets et la tradition épistolaire*, Presses Universitaires de Montréal, « Espace littéraire », 2001.
- DEBAILLY Pascal, *La Muse indignée*, tome I: *La Satire en France au XVI<sup>e</sup> siècle*, Paris, Classiques Garnier, 2012.
- LASTRAIOLI Chiara, « *La più santa, la più gloriosa, la più bella cos ache sia al mondo* : notes sur le discours parodique sur la pelade au XVI<sup>e</sup> siècle », *Histoire, médecine et santé* n°9, été 2016, p. 41-54, URL : <https://journals.openedition.org/hms/947#ftn10>.
- LAUBNER Jérôme, *Vénus malade : représentations de la vérole et des vérolés dans les discours littéraires et médicaux en France (1495-1630)*, thèse de doctorat en cours, dir. Dominique Brancher et Jean-Charles Monferran, Universität Basel-Sorbonne Université.
- LEGRAND Marie-Dominique, « Le modèle épistolaire dans *Les Regrets* de Joachim Du Bellay », *Nouvelle Revue du Seizième Siècle*, n°13/2, 1995, p. 199-213.
- MONFERRAN Jean-Charles, « Pierre, barbier de Rome ? Ou comment lire les papiers-journaux des *Regrets* de Du Bellay ? », *La Muse de l'éphémère. Formes de la poésie de circonstance de*



*l'Antiquité à la Renaissance*, dir. Aurélie Delattre et Adeline Lionetto, Paris, Classiques Garnier, 2014, p. 75-85.

MONFERRAN Jean-Charles et ROSENTHAL Olivia, « A quoi sert de nommer ? Politique du nom dans *Les Regrets* de Du Bellay », *Nouvelle Revue du Seizième Siècle*, vol. 15, 1997, p. 301-323.

RIGOLOTT François, *Poésie et onomastique. L'exemple de la Renaissance*, Genève, Droz, 1977.

TUCKER George Hugo, *The Poet's Odyssey. Joachim Du Bellay and the Antiquitez de Rome*, Oxford, Clarendon Press, 1990.

TUCKER George Hugo, *Les Regrets et autres œuvres poétiques de Du Bellay*, Paris, Folio, « Foliothèque », 2000.

VIGNES Jean, « Deux études sur la structure des *Regrets* », *Du Bellay et ses sonnets romains. Etudes sur Les Regrets et Les Antiquités de Rome*, dir. Yvonne Bellenger, Paris, Champion, 1994, p. 88-136.