



## COULEURS ET TOPOGRAPHIES DE LA TERRE NATALE ET DE LA TERRE D'EXIL DANS LA POÉSIE DE DU BELLAY

Adeline LIONETTO (Sorbonne Université, CELLF)

Plusieurs spécialistes de Du Bellay se sont penchés sur les images que le poète angevin nous donne de sa terre natale dans ses vers<sup>1</sup>. Toutes et tous commentent ce que Michel Magnien a appelé « l'angevinisation<sup>2</sup> » des emprunts, c'est-à-dire des images et des motifs puisés par Du Bellay chez d'autres auteurs. L'ensemble de ces travaux critiques s'interroge sur l'idée de « patrie », que je laisserai pour ma part de côté pour lui préférer deux expressions de Du Bellay lui-même, celles de « naturel séjour<sup>3</sup> » et de « maternel boccaige<sup>4</sup> » qui ne supposent pas le même rapport à l'espace, bien plus conçu comme un véritable réceptacle mais aussi dans un lien de contiguïté physique, j'y reviendrai, avec le sujet qui s'exprime. Les analyses menées dans ces articles serviront toutefois de base à la réflexion que je propose ici. D'après Michel Magnien, c'est en effet dans les recueils de l'exil que Du Bellay s'arrache véritablement aux *topoi* pour « investir le paysage [et] en faire son prolongement<sup>5</sup> ». L'expérience de l'éloignement et la nostalgie qu'elle suscite contribuent à mettre en évidence les spécificités de l'Anjou qui semble apparaître dans des évocations moins topiques et peut-être plus personnelles. C'est à tout le moins l'impression que le poète cherche à nous donner<sup>6</sup>.

J'ai souhaité me pencher à mon tour sur ces images que Du Bellay propose de sa terre natale en étudiant plus spécifiquement les couleurs que le poète lui attribue, selon une approche mêlant à la fois l'étude de la représentation des espaces et l'épistémologie des couleurs. Les mots qui renvoient aux couleurs servent en effet à dire, penser, classer, hiérarchiser les objets du monde sensible mais ils sont aussi le reflet d'une axiologie, de sentiments, d'affects, de significations symboliques que le poète partage avec ses contemporains. Ils servent à structurer le monde visible et à médiatiser le rapport que l'on entretient à lui. C'est donc par une étude du lexique et de la grammaire des couleurs que j'entends essayer de préciser le mode de représentation du monde en général, et de la terre natale en particulier, dans la poésie de Du Bellay. J'ai choisi de procéder à des relevés manuels dans l'ensemble de la production du poète pour ne pas laisser de côté ce que la lexicographe Annie Molard-Desfour appelle les « mentions indirectes des couleurs ». Si le mot « noir » constitue en effet une mention directe de la couleur, le mot « basalte » en est une mention

<sup>1</sup> Marc Bizer, « 'Qui a païs n'a que faire de patrie' : Joachim du Bellay's Resistance to a French Identity », *Romanic Review*, vol. 91, n°4, 2000, p. 375-395 ; Philip Ford, « La 'petite patrie' de Du Bellay entre latin et français », Sylvie Laigneau-Fontaine (dir.), *"Petite patrie". L'image de la région natale chez les écrivains de la Renaissance*, Genève, Droz, 2013, p. 299-310 ; Michel Magnien, « Ronsard, Du Bellay, et leur 'petite patrie' », *ibid.*, p. 321-344 et Nina Mueggler, « La franchise dans les *Divers Jeux Rustiques* et *Les Regrets* », Adeline Lionetto et François Rouget (dir.), *Du Bellay, poète bifrons*, Genève, Droz, 2023, p. 297-312.

<sup>2</sup> Michel Magnien, art. cité, p. 339.

<sup>3</sup> Sonnet 36 des *Regrets*, v. 1, *Œuvres complètes*, tome IV-1, éd. de Michel Magnien, Daniel Ménager, Olivier Millet et Loris Pétris, Paris, Classiques Garnier, 2020, p. 214 ; édition de François Roudaut, Paris, Livre de poche, 2002, p. 74.

<sup>4</sup> Ode VII des *Vers liriques*, *Œuvres complètes*, II<sup>e</sup> volume, éd. de Marie-Dominique Legrand, Michel Magnien, Daniel Ménager et Olivier Millet, Paris, Classiques Garnier, 2023 [2003], p. 119, v. 80 : « maternel boccaige ».

<sup>5</sup> Michel Magnien, art. cité, p. 339.

<sup>6</sup> Voir Marc Bizer, « Du Bellay et l'effet de personnel », Adeline Lionetto et François Rouget (dir.), *Du Bellay, poète bifrons*, Genève, Droz, 2023, p. 161-172.



indirecte<sup>7</sup>. Toutefois, comment savoir ce qui dans la culture visuelle du XVI<sup>e</sup> siècle, et d'un poète actif plus précisément encore au milieu du siècle, pouvait être associé à une couleur ou une nuance colorée ? Le mot « ébène » renvoie-t-il par exemple, comme aujourd'hui, à la noirceur ? Afin de m'approcher le plus possible de ce que pouvait être la culture colorée de Du Bellay, je me suis appuyée sur *Les Épithètes* de Maurice de La Porte, ouvrage publié en 1571<sup>8</sup> et réalisé à partir de la production des poètes dits de la Pléiade, en particulier de Ronsard. Il s'agit en effet d'un véritable « dictionnaire des idées reçues du XVI<sup>e</sup> siècle<sup>9</sup> » dans lequel pour chaque substantif relevé, l'auteur dresse une liste d'épithètes, et notamment d'adjectifs de couleur<sup>10</sup>, qui lui sont plus communément associées sous la plume des poètes de la génération de Ronsard et Du Bellay. Dans cet « épithétaire<sup>11</sup> », je n'ai décidé de relever que les « termes de couleur basiques<sup>12</sup> », pour reprendre, à l'instar d'Annie Mollard-Desfour, la terminologie du linguiste John Lyons, à savoir les mots renvoyant expressément en français aux « onze champs chromatiques<sup>13</sup> » : les termes « bleu », « blanc », « brun » ou « marron », « gris », « jaune », « noir », « orange », « rose », « rouge », « vert », « violet » auxquels j'ai ajouté leurs dérivés (« jaunissant », « jaunâtre »...). J'ai donc laissé de côté les adjectifs qui pouvaient désigner à la fois une teinte et une matière par exemple, pour être sûre que ce qui était désigné était bien une couleur, et pas autre chose. J'ai conservé les adjectifs renvoyant à l'aspect coloré d'un objet du monde, quand bien même cette notation était imprécise, comme dans « color[é]<sup>14</sup> », « peinturé<sup>15</sup> » ou encore « bigarré<sup>16</sup> ». Ce dictionnaire nous apprend alors que l'ardoise n'est par exemple pas assimilée à la couleur bleue ou au gris mais au noir<sup>17</sup>, que le citron convoque l'idée de verdure et ne renvoie pas directement au jaune<sup>18</sup>, ou encore que la chicorée y est associée à la blancheur<sup>19</sup>.

Il faut également, en préambule à cette étude, rappeler qu'avant la révolution newtonienne, le système chromatique qui a cours est très largement hérité de l'Antiquité et notamment du pseudo-Aristote qui fait toujours autorité pour dire et penser les couleurs<sup>20</sup> du monde naturel. Sa traduction en latin par Simone Porzio, parue à Florence en 1548, sort, l'année suivante en France, des presses de Michel Vascosan<sup>21</sup>. Ce traité, dont on pense

<sup>7</sup> Voir aussi Élodie Ripoll, « Le noir dans l'épistémologie visuelle de la Renaissance – approche quantitative et diachronique », Charles-Yvan Éliassèche, Estelle Leutrat et Adeline Lionetto (dir.), *Une débauche de noir : la couleur noire à la Renaissance*, Bouquet XXVI du *Verger*, 2023, p. 3.

<sup>8</sup> Maurice de La Porte, *Les Epithetes*, Paris, Gabriel Buon, 1571 ; Genève, Slatkine reprints, 1973.

<sup>9</sup> Carol E. Clark, « Un dictionnaire des idées reçues du XVI<sup>e</sup> siècle : les *Epithetes* de Maurice de La Porte », *Revue des Sciences humaines*, n° 138, avr.-juil. 1970, p. 187-196.

<sup>10</sup> « ne trouve estrange si parlant de l'eau, de la terre, des couleurs & des choses qui les reçoivent, j'en ay mis leurs differences au rang de leurs Epithetes », *op. cit.*, « Avertissement au lecteur ».

<sup>11</sup> *Les Epithetes*, *op. cit.*, « Avertissement au lecteur ».

<sup>12</sup> John Lyons parle de « *Basic color terms* », voir Élodie Ripoll, art. cité, p. 3 et Brent Berlin et Paul Kay, *Basic Color Terms. Their Universality and Evolution*, Berkely, University of California Press, 1969.

<sup>13</sup> Andres-Max Kristol, « Un champ sémantique en mutation constante : l'expression de la couleur dans les langues romanes », *Terminologie & Traduction*, n°2, 1994, p. 29-52.

<sup>14</sup> Pour le terme « Beauté », Maurice de La Porte, *op. cit.*, p. 33 r°.

<sup>15</sup> Pour le terme « Bedon », *ibid.*, p. 33 v°.

<sup>16</sup> Pour le terme « Bouquet », *ibid.*, p. 39 r°.

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 21 v°.

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 61 v° : « verdissant ».

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 58 v°.

<sup>20</sup> Au XVI<sup>e</sup> siècle, la couleur est encore pensée selon les principes de la science médiévale, et l'on peut reprendre cette définition donnée par Michel Pastoureau : « la couleur, ce n'est pas autre chose que la lumière qui se modifie au contact des objets et qui, reçue par l'œil, prend des nuances colorées » (« Les couleurs médiévales : systèmes de valeurs et modes de sensibilité », dans *Figures et couleurs*, Paris, Le Léopard d'Or, 1986, p. 35).

<sup>21</sup> *Aristotelis, vel Theophrasti de Coloribus libellus, à Simone Portio Neopolitano latinitate donatus, & commentariis illustratus : unà cum ejusdem præfatione, qua Coloris naturam declarat*, Paris, Michel Vascosan, 1549.



aujourd'hui que l'auteur véritable pourrait être Théophraste ou Straton de Lampsaque<sup>22</sup>, distingue trois couleurs simples (le noir, le blanc et le jaune) de toutes les autres couleurs qui résultent du mélange (le gris comme fruit du mélange du blanc et du noir par exemple) ou de l'altération de l'une de ces trois couleurs primitives (le vert lorsqu'il sèche devient noir ; c'est que l'on observe lorsqu'une plante meurt). On verra que cette altération du vert en noir n'est pas rare sous la plume de Du Bellay.

À partir de cette étude des couleurs, je m'intéresserai plus précisément à la manière dont le sujet mis en scène dans les textes de l'exil conçoit et dépeint les liens qui l'unissent à un espace originaire, véritable moule ontologique dont le voyage contraint à Rome l'a arraché. Pour ce faire, je m'inspirerai des analyses de Philippe Descola sur l'une des quatre manières de concevoir les relations des individus aux non-humains<sup>23</sup>, c'est-à-dire aux espèces végétales et animales, qui me semble recouper l'analogie développée par Du Bellay entre le sujet lyrique, sa terre natale mais aussi tous les êtres qui s'y enracinent et s'y épanouissent. Avant d'en arriver à cette proposition, je me concentrerai dans un premier temps sur les couleurs dans la poésie amoureuse du début de la carrière de Du Bellay pour montrer que l'axiologie des couleurs qui y apparaît s'inverse dans les recueils romains : le rouge et le blanc, valorisés lorsqu'il s'agit de faire le portrait de l'amante, deviennent en effet des couleurs extrêmement négatives dans les *Regrets*. Nous verrons ensuite que, dans les recueils romains, la géographie fantasmée du poète associe volontiers Rome à une blancheur synonyme d'hiver et de mort alors que l'Anjou est présenté dans une sorte d'éternel printemps, comme une contrée solaire et multicolore. C'est enfin sur la contiguïté du corps du poète et de sa terre natale que j'achèverai ce parcours.

## L'INVERSION DE L'AXIOLOGIE DES COULEURS DE LA PALETTE BELLAYENNE (1549-1558) : LE ROUGE ET LE BLANC

Lorsque l'on se penche sur l'intégralité de la production de Du Bellay en s'intéressant plus particulièrement aux couleurs, on remarque que certaines d'entre elles, valorisées dans le cadre de la poésie amoureuse du début de la carrière du poète, finissent, dans les recueils romains, par se charger de connotations extrêmement négatives. C'est le cas du rouge et du blanc qui sont des couleurs éminemment positives dans l'*Olive*, car elles sont associées à la carnation féminine et renvoient directement aux canons de beauté féminins de l'époque.

### Une dyade à valeur érotique dans la poésie pétrarquiste de Du Bellay

Ces critères d'évaluation du beau féminin sont rappelés par le médecin Louis Guyon dans un traité du début du XVII<sup>e</sup> siècle qui se veut à la fois médical et esthétique<sup>24</sup> et qui résume parfaitement les canons de beauté promus au siècle précédent. Dès le début de cet ouvrage où beauté et santé du corps sont parfaitement assimilées, l'auteur décrit ce qu'il conçoit comme un corps sain et beau.

Le front poly, **clair** & serain ; les joues **claires & incarnates** ; le nez beau, qui n'est camu, qui soit petit afilé, & bien vidé, par-dessus eminent, & par bas abaissant et **blanc** [...] ; les dents **blanches**, petites & bien jointes. [...] Les lèvres **corallines**, & joliment tirées ; [...] ongles **blanches**, comme perles orientales ; [...] Les cuisses & fesses sont

<sup>22</sup> Voir le compte rendu d'Adeline Grand-Clément de l'édition du traité par Michel Federspiel (*Des couleurs, des sons, du souffle*, Paris, Les Belles Lettres, 2017) [Pseudo-Aristote: Des couleurs, des sons, du souffle. La Roue à livres – Bryn Mawr Classical Review](#) (consulté le 31/05/2025).

<sup>23</sup> Philippe Descola, *La composition des mondes*, Paris, Flammarion, 2014, p. 215 et suivantes.

<sup>24</sup> Louis Guyon, *Le Miroir de la beauté et santé corporelle*, Lyon, Claude Morillon, 1615. J'utilise une édition postérieure : Louis Guyon, *Le Miroir de la beauté ou de la pratique de médecine, pour conserver et restablir la santé corporelle*, dans *Le Cours de médecine en françois*, Lyon, Claude Prost, 1664.



estimées belles, qui sont **blanches**, droites, amples, médiocrement grosses, fermes & massives<sup>25</sup>.

Les adjectifs utilisés par Louis Guyon renvoient explicitement à la blancheur de la peau<sup>26</sup> qui doit, pour ce qui est du visage, être délicatement mise en valeur par la rougeur des joues<sup>27</sup> mais aussi des lèvres. Cette description tout à fait topique correspond au portrait de la dame telle que Du Bellay nous le donne à voir dans l'*Olive*. La peau de l'aimée y apparaît en effet d'une blancheur immaculée.

Ell'prist son Teint des beaux Lys **blanchissans** (*Olive*, sonnet 2, v. 9)

Le poète assimile alors la dame de manière récurrente à des fleurs blanches ou encore minéralise littéralement son corps qui serait fait de matériaux considérés par Maurice de La Porte dans ses *Épithètes* comme « blancs »<sup>28</sup>. Du Bellay évoque ici et là son « sein d'albâtre » (*Olive augmentée*, sonnet 14, v. 6), son « Pié albastrin » mais aussi le « marbre blanc » de son corps (*Olive augmentée*, sonnet 15, v. 5 et 8) ou encore « le **blanc** ivoire / De l'estommac » (*Olive augmentée*, sonnet 18). Quant au rouge, il apparaît dans les innombrables évocations des lèvres de la dame, et plus rarement de ses tétons. On peut citer le sonnet 44 de l'*Olive augmentée* avec « le corail<sup>29</sup> de voz levres » (v. 4), le sonnet 78 avec les « levres corallines » ou encore le sonnet 53 qui se déploie autour d'une « bouche vermeille<sup>30</sup> » (v. 7).

Comme chez le médecin Louis Guyon, ces deux couleurs sont fréquemment convoquées ensemble dans les textes. Elles forment un diptyque coloré apprécié, créant un contraste chargé d'une connotation érotique évidente. Pour cela, il faut que le rouge et le blanc apparaissent aux bons endroits sur le corps, leur répartition s'avère particulièrement codifiée : si le blanc n'est plus la couleur de la peau mais est utilisé pour décrire une chevelure par exemple, il ne correspond plus aux canons de beauté et perd sa charge érotique. Le blanc et le rouge doivent être en effet des couleurs littéralement charnelles, celles de la carnation, du teint de la dame et leur position sur le visage est toujours la même : la blancheur est celle du teint et de la peau, elle forme un fond sur laquelle se détache la rougeur délicate des joues, et celle, plus vive et marquée, de la bouche. Lorsque la dame entrouvre sa bouche, les dents font écho, par leur blancheur minérale, à l'ivoire de la peau. Ainsi, dans le sonnet 71, les deux couleurs sont alternativement suggérées dans ce portrait topique de la dame :

Le cresse honneur de cet or blondissant  
Sur cet argent uny de tous coutez,  
Sur deux soleils deux petitz arcz voutez  
Deux petitz brins de corail **rougissant**,

Ce cler **vermeil**, ce **vermeil** unissant  
Oeillez & lyz freschement enfantez,  
Ces deux beaux rancz de **perles**, bien plantez,  
Et tout ce rond en deux pars finissant,

<sup>25</sup> Louis Guyon, *ibid.*, p. 2-4. Je mets en évidence les notations de couleurs dans l'extrait.

<sup>26</sup> Chez Maurice de La Porte, la « clarté » est directement associée à l'adjectif « blanche » (*op. cit.*, p. 62 r<sup>o</sup>) et le « corail » à « rouge » (*op. cit.*, p. 67 r<sup>o</sup>, il donne cette phrase en exemple : « Le Corail qui est plus rouge & plus branchu est le meilleur »).

<sup>27</sup> L'adjectif « incarnates » vient de l'italien *incarnato*, dérivé de *carne*, la chair (d'après le TLFi, site consulté le 10 mai 2025). Chez Maurice de La Porte, c'est bien le « rouge » qui est associé au mot « Chair » (*op. cit.*, p. 51 v<sup>o</sup>).

<sup>28</sup> On trouve bien l'adjectif « blanc » à l'entrée « Albâtre » des *Épithètes*, *op. cit.*, p. 10 v<sup>o</sup>. C'est aussi le premier adjectif mentionné pour « Ivoire », *op. cit.*, p. 141 r<sup>o</sup>.

<sup>29</sup> Sur le corail et le rouge, voir la note 24.

<sup>30</sup> Maurice de La Porte note à l'entrée « Vermeillon ou Vermillon » : « sanglant, rouge, pourpré, illustre, beau, venimeux, flambant, escarlatin, mineral, cher, enlumineux, poudreux, délié. Le vermeillon est une poudre rouge comme escarlate, qui se trouve ès mines d'argent », *op. cit.*, p. 275 r<sup>o</sup>.



Ce val d'**albastre**, & ces couteaux d'**ivoire**,  
Qui vont ainsi comme les flots de Loire  
Au lent soupir d'un Zéphire adouci,

C'est le moins beau des beautés de Madame,  
Mieux engravée au marbre de mon ame,  
Que sur mon front n'est peint le soucy<sup>31</sup>.

### Les couleurs de l'Aurore

Dans l'ensemble de la poésie amoureuse pétrarquiste de Du Bellay, le blanc et le rouge sont ainsi associés de manière positive pour composer des tableaux suggérant la cohabitation en un seul être idéalisé d'une forme de pureté et de sensualité. Le contraste de ces deux couleurs se retrouve dans des évocations qui n'ont d'ailleurs pas uniquement trait au portrait de la dame, signe sans doute du goût des contemporains pour cette association colorée. Ainsi, dans le sonnet 13 de *l'Olive*, les adjectifs verbaux « blanchissants » et « rougissants » sont rapprochés à la rime dans l'évocation céleste du char de la dame figurée en véritable Aurore :

La belle main qui gouverne, & radresse  
Les freins dorez des oiseaux blanchissants,  
Quand sur les champs de pourpre rougissants  
Guydent en l'air le char de leur maistresse<sup>32</sup>.

Ce traitement de l'apparition de la déesse Aurore (ou ici d'une dame qui, dans le cadre d'une rhétorique de l'éloge, prend ses traits) par l'évocation de son char et la convocation de teintes rouges et blanches se situe dans le droit fil des auteurs antiques, et notamment de Virgile dans *l'Énéide*<sup>33</sup>. Transition entre l'aube, blanche comme le suggère l'étymologie du mot<sup>34</sup>, et l'apparition triomphale du Soleil, qui diffuse quant à lui un éclat doré (d'où, chez Du Bellay, la présence de l'adjectif « dorez » venant qualifier les « freins »), l'Aurore est assimilée, depuis Homère, à la fleur de la rose<sup>35</sup> et donc plutôt à des couleurs allant du rose pâle au rouge éclatant, autant de teintes qui se déploient dans le ciel sur un fond blanc décrit en général comme très lumineux. Chez Virgile, on trouve tantôt, dans les mentions de la déesse, le rappel de cette blancheur à laquelle elle succède, tantôt des verbes qui indiquent le rougeoiement progressif du ciel au moment de ses apparitions.

On trouve par exemple l'évocation d'une lumière blanche lorsque, dans le chant IV, Didon découvre au petit matin le départ d'Énée :

*Et iam prima novo spargebat lumine terras  
Tithoni croceum linquens Aurora cubile.*

<sup>31</sup> Sonnet 71, *Olive*, dans *Œuvres complètes, II<sup>e</sup> volume*, sous la direction de Marie-Dominique Legrand, Michel Magnien, Daniel Ménager et Olivier Millet, Paris, Classiques Garnier, 2023 [2003], p. 198.

<sup>32</sup> Sonnet 13, *ibid.*, p. 169, v. 5-8.

<sup>33</sup> Olivier Millet rappelle, dans son article « Présence de Virgile dans *L'Olive* de Du Bellay », à quel point l'auteur de *l'Énéide* et des *Bucoliques* représentait pour Du Bellay le « poète absolu » (dans Philippe Terrier, Loris Petris et Marie-Jeanne Liengme Bessire (dir.), *Les Fruits de la Saison, Mélanges de littérature des XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles offerts au Professeur André Gendre*, Genève, Droz, 2000, p. 105).

<sup>34</sup> Selon le TLFi (site consulté le 10 mai 2025), le substantif « aube » est issu du latin vulgaire « *alba* », féminin substantivé de l'adjectif « *albus* », signifiant « blanc, clair ».

<sup>35</sup> Homère utilise l'expression *ροδοδάκτυλος Ἥως*, traditionnellement traduite par « aux doigts de rose » (*Iliade*, XXIV, 788 et *Odyssée*, V, 119).



*Regina e speculis ut primum albescere lucem  
vidit, et aequatis classem procedere velis (Énéide, IV, 584-587)*

Et déjà sur la terre se répandait la lumière nouvelle  
de la première Aurore qui délaissait la couche dorée de Tithon.  
Quand, d'un poste de guet, la reine vit **la lumière blanchissante**  
et la flotte qui, voiles déployées, progressait vers le large<sup>36</sup>

Plus loin, lorsque Énée et sa flotte s'apprêtent, au chant VII, à découvrir l'embouchure du Tibre, c'est l'image de la rose qui est utilisée et le poète met l'accent sur le rougeoiement du ciel qui se double de la présence de la couleur jaune (« *lutea* »), que l'on trouve aussi plus tard sous la plume de maints poètes de la Renaissance<sup>37</sup>, dont Du Bellay, comme on l'a vu :

*Iamque rubescebat radiis mare et aethere ab alto  
Aurora in roseis fulgebat lutea bigis (Énéide, VII, 24-25)*

Et déjà la mer **s'empourprait** sous les rayons et, depuis l'éther,  
l'Aurore **safranée** brillait sur son char **couleur de rose**<sup>38</sup>

Dans la poésie française pétrarquiste, et notamment dans les poèmes de *l'Olive*<sup>39</sup>, ces images et ces associations récurrentes du rouge et du blanc sont donc tout à fait topiques et participent du portrait de la dame idéale<sup>40</sup> : le fait que ces couleurs soient aussi celles de l'Aurore tend à relier la femme aimée à un phénomène céleste spectaculaire mais aussi à la transformer par la force de la métaphore en un être de lumière, éthéré, inaccessible, en somme en une véritable merveille de la nature. Toutefois, la même association prend une tout autre signification dans les *Regrets* et les autres recueils romains, où le rouge et le blanc sont des teintes dévaluées qui signalent visuellement la décadence des mœurs romaines.

### Le rouge et le blanc romains, des couleurs inquiétantes

Lorsque les deux couleurs apparaissent ensemble dans les recueils romains, elles ne sont pas du tout liées à des tableaux grandioses mais plutôt à des scènes troublantes qui se déroulent dans les rues de la ville ou au sein de la Curie romaine. Le sonnet 118 des *Regrets* place par exemple le sujet lyrique en position de spectateur de l'hypocrisie et de l'appétit de pouvoir des cardinaux. Dans le second quatrain, ces « Messieurs » entourent en effet le pape et surveillent avec angoisse la couleur de ses glaires.

<sup>36</sup> Traduction d'Anne-Marie Boxus et Jacques Poucet pour la *Bibliotheca Classica Selecta* de l'Université Catholique de Louvain (<https://bcs.fltr.ucl.ac.be/virg/Vo4-554-705.html>, lien consulté le 15 décembre 2025)

<sup>37</sup> Cette évocation de l'Aurore est en effet courante, notamment dans la poésie amoureuse où elle participe souvent du *topos* de la belle matineuse, héritée des Italiens (notamment de Bembo). Voir à ce sujet Yvonne Bellenger, *Le Jour dans la poésie française au temps de la Renaissance*, Tübingen, G. Narr, 1979. On songe évidemment au sonnet 91 des *Amours* de Ronsard (1553) qui met d'ailleurs en scène une « rousoiante Aurore ».

<sup>38</sup> Traduction d'Anne-Marie Boxus et Jacques Poucet pour la *Bibliotheca Classica Selecta* de l'Université Catholique de Louvain (<https://bcs.fltr.ucl.ac.be/virg/Vo7-001-147.html>, lien consulté le 15 décembre 2025).

<sup>39</sup> Pour d'autres évocations de l'Aurore dans *l'Olive* et *l'Olive augmentée*, voir le sonnet 26, v. 9, de *l'Olive* (le « Ciel de rougeur se colore »), les sonnets 16 (où la « belle Aurore / Du jaulne lict de son espoux chenu / Lors que le ciel encor' tout pur & nu / De maint rose indique se colore »), et 27 (à partir du v. 9, « Puis quand le ciel de rougeur se colore, / Ce que je puis de plaisir concevoir, / Semble renaître avec la belle Aurore ») de *l'Olive augmentée*.

<sup>40</sup> Dans son article sur les couleurs dans le *Canzoniere*, Paola Vecchi Galli souligne à quel point l'association du blanc et du rouge est récurrente dans le recueil de Pétrarque, ce qui constitue d'après elle un héritage des Anciens : « Il candido e il vermiglio : un binomio primario e il più canonico dell'antichità » (Paola Vecchi Galli, « La tavolozza del *Canzoniere* » dans Sebastian Schütze et Maria Antonietta Terzoli (dir.), *Petrarca und die bildenden Künste*, Berlin, de Gruyter, p. 122).



Mais les voyant pâlir lorsque sa Sainteté  
Crache dans un bassin, et d'un visage blanc  
Cautement épier s'il y a point de sang,  
Puis d'un petit souris feindre une sûreté

Ô combien, dis-je alors, la grandeur que je vois,  
Est misérable au prix de la grandeur d'un roi !  
Malheureux qui si cher achète tel honneur<sup>41</sup>

Le blanc et le rouge sont rapprochés au cœur du second quatrain par la rime entre l'adjectif « blanc » et le substantif « sang<sup>42</sup> ». Dans ce sonnet, le dispositif scopique est particulièrement intéressant : le sujet lyrique observe les cardinaux et le pape au moment où ces « Messieurs » scrutent les secrétions du pontife, Jules III, qui souffrait d'un catarrhe qui le contraignait à tousser bruyamment et longtemps. La blancheur du visage des cardinaux, évoquée également par le verbe « pâlir », signale un état d'attente, une sorte de mise en suspens de la vie face au spectacle de la maladie du pape. Les deux couleurs sont alors liées à ce que le poète cherche à présenter comme une anomalie, psychologique d'un côté (l'attente sournoise des cardinaux), physique de l'autre (la maladie du pontife). Dans tout le recueil, le rouge est évidemment aussi donné comme la couleur des atours des cardinaux : le mentionner devient même pour le poète une manière de désigner directement la fonction de ces dignitaires vêtus de pourpre au sein de la Curie. Les « rouges habits » (sonnet 80, vers 4), le « chapeau rouge » (sonnet 94, vers 8) établissent ainsi, par synecdoque, une sorte d'équivalence entre la couleur et le statut de celui qui la porte. Plus loin dans le recueil, le poète va jusqu'à faire disparaître les accessoires, le chapeau et les vêtements, pour n'évoquer la fonction cardinalice qu'à travers la couleur rouge : c'est ainsi, au sonnet 105, qu'il est question d'un « Ganymède » qui peut « avoir le rouge sur la tête » (vers 8), substantivation de l'adjectif transformant la couleur seule en mode de désignation de la prélature. Dans cette même série satirique des *Regrets*, le rouge est associé au maquillage et à la dissimulation des émotions véritables, parfois même en association avec le blanc des fards et de la poudre (« Et de blanc et de vermeil sa face déguiser », sonnet 92, vers 4), connotation qui ne manque pas d'être présente à l'esprit des lecteurs à chacune des mentions de la couleur rouge qui devient ainsi l'un des signes manifestes de l'hypocrisie et du travestissement perpétuel des cardinaux. Toujours dans cette partie du recueil, le blanc évoqué seul apparaît comme une couleur particulièrement inquiétante lorsqu'elle est mentionnée au milieu de la description d'une scène de possession. Dans le sonnet 97, le poète évoque en effet les cérémonies d'exorcisme que les prêtres effectuaient pour libérer des jeunes filles de l'hospice des Orphelins de prétendus démons : il s'intéresse notamment aux contorsions, aux cris et aux mimiques singulières de ces femmes. « Et quand le blanc des yeux renverser je leur vois, / Tout le poil me hérissé, et ne sais plus que dire » (vers 11-12). L'adjectif substantivé, qui relève de la description anatomique, désigne ici une partie de l'œil féminin qui perd toute attractivité : le poète décrit un phénomène physique troublant, perçu comme pathologique (le sonnet est d'ailleurs adressé au médecin Rémy Doulcin) et effrayant. L'absence totale d'esthétisation rend alors la chute du poème plus surprenante puisque le poète fait soudain surgir un moine qui, de manière triviale, se met à « tâter haut et bas le ventre et le tétin » (vers 13) de ces possédées. La veine satirique se déploie sur ce contraste entre le caractère effrayant d'un corps démantibulé qui se contorsionne et la sexualisation que lui fait subir un prêtre manifestement plus libidineux que réellement compétent en matière d'exorcisme.

Dans *Les Antiquités de Rome*, le rouge est également une couleur récurrente, associée à la violence, à la cruauté et au meurtre.

<sup>41</sup> Sonnet 118, v. 5-8, p. 255 de l'édition. Classiques Garnier, p. 115 de l'édition. Livre de Poche.

<sup>42</sup> Voir Maurice de La Porte, *op. cit.*, p. 237 v°.



Quelle ardente Erinnys de ses rouges tenailles  
Vous pincetait les cœurs de rage envenimés,  
Quand si cruellement l'un sur l'autre animés  
Vous détrempez le fer en vos propres entrailles ?<sup>43</sup>

Du Bellay dresse, dans ce sonnet, une sombre anthropologie du peuple romain, accoutumé à la guerre civile et dont toute l'histoire est fondée sur un fratricide (le meurtre de Rémus). La notation colorée de l'expression « rouges tenailles » trouve un écho dans l'adverbe « cruellement » dont l'étymologie suggère l'image du sang versé. Les « murs ensanglantés » du dernier vers du poème constituent une dernière mention indirecte de la couleur rouge<sup>44</sup> qui tranche avec le gris, omniprésent dans les *Antiquités*, comme je le montrerai plus tard.

Ainsi, Du Bellay opère entre *L'Olive* et les recueils romains une véritable inversion axiologique du rouge et du blanc, passant d'un code érotique et lumineux à une symbolique sombre et inquiétante. Couleurs de la carnation idéale et de l'Aurore dans la poésie amoureuse, elles deviennent à Rome les signes visibles de la dissimulation, de la maladie, de la violence et de la corruption. Cette mutation chromatique accompagne l'évolution du regard du poète, de l'idéalisation pétrarquiste à une satire désabusée du monde et de l'histoire romaine. Le blanc, nous allons le voir à présent, est en outre une couleur centrale dans l'évocation de l'apparence de la cité romaine elle-même.

#### UNE TOPOGRAPHIE EN COULEURS

Dans une sorte de géographie fantasmée, Rome est en effet présentée par le poète comme une cité hyperboréenne aux hivers rudes, recouverte de neige, alors que la terre natale du sujet lyrique, l'Anjou, serait une contrée solaire, dépeinte dans une sorte de printemps éternel et multicolore.

#### Rome la blanche, la noire ou la grise

L'association de Rome à la blancheur est récurrente dans les *Regrets*. Dès le sonnet 8, plus précisément dans le dernier tercet, le poète se plaît à établir un contraste saisissant entre les couleurs de l'Anjou, associées à une forme de profusion féconde, et la monotonie chromatique qui caractérise Rome.

Les coteaux soleillés de pampre sont couverts,  
Mais des Hyperborés les éternels hivers  
Ne portent que le froid, la neige, et la bruine<sup>45</sup>.

Le participe passé « soleillés » dérive du substantif « Soleil » employé plus haut dans le sonnet pour désigner Marguerite de France, grande protectrice des poètes et artistes français (« Mais moi, qui suis absent des rais de mon Soleil, / Comment puis-je sentir échauffement pareil / A celui qui est près de sa flamme divine ? »). Le poète déplore en effet dans ce texte son éloignement de la cour à l'heure où Ronsard y reçoit tous les honneurs. La dérivation établit ainsi un lien entre la proximité de Marguerite et le rayonnement, à tous les sens du terme, d'un territoire. Les couleurs convoquées dans l'évocation de l'Anjou sont très variées. Si les coteaux et le « pampre<sup>46</sup> » sont associés, de manière évidente, à la verdure, le soleil, chez Maurice de la

<sup>43</sup> *Antiquités*, sonnet 24, second quatrain, p. 172 de l'édition. Livre de Poche.

<sup>44</sup> Maurice de La Porte note à l'entrée « sang » : « Rouge, chaud ou chaleureux, bouillant, figé, pourprin ou purpurin, noir, tressaillant, vermeil, espais, coulant, veineux, subtil, rougissant, empourpré, vilain, bouillonnant », *op. cit.*, p. 237-238.

<sup>45</sup> *Regrets*, sonnet 8, second tercet, p. 60 de l'édition. Livre de Poche.

<sup>46</sup> Maurice de La Porte, *op. cit.*, « Pampre », p. 190 : « Bourgeonneux, feuillu, verd, garde-raisin, tendre, ombreux, rampant, sarmenteux, verdoiant, grappu, raisineux, branchu, sauve grappe ».



Porte, est relié à une palette plus vaste. On remarquera toutefois que, dans la liste d'adjectifs qu'il nous fournit pour ce terme, ce sont les épithètes de la palette des rouges et des roses qui sont les plus nombreuses<sup>47</sup>. À cette variété de couleurs, synonyme de vitalité, s'oppose la blancheur<sup>48</sup> des « éternels hivers » romains, placés sous le signe du manque par la négation restrictive. Le cycle des saisons a, de surcroît, tout à fait disparu, ce qui transforme la pourtant méridionale Rome en cité du grand Nord. Du Bellay esquisse à plusieurs reprises dans son recueil des paysages enneigés qui ne sont pas toujours à Rome précisément mais qui constituent toujours autant de *loci horridi* qui s'opposent en tout à la verdoyante et riante campagne angevine. Ainsi, les monts enneigés des sonnets 27 et 137 ne sont autres que les Alpes, frontière de pierre et de glace qui sépare la France de l'Italie et le poète de sa patrie<sup>49</sup>.

Dans *Les Antiquités* et le *Songe*, Rome apparaît cette fois non plus comme blanche mais comme grise, couleur du vieillissement, signe du passage du temps et de la dégradation inéluctable, ou noire, teinte évoquant la mort mais aussi la fameuse bile noire, la mélancolie. Dès le premier vers du premier sonnet des *Antiquités*, la « poudreuse cendre » des Mânes invoquées par le poète donne ses couleurs à l'ensemble du recueil et de toutes les vues de Rome qui y seront déployées. Le premier adjectif utilisé par Maurice de La Porte dans ses *Épithètes* pour qualifier la « poudre » n'est en effet autre que « noire<sup>50</sup> » qu'il cite également pour le terme de « cendre » auquel il adjoint en outre l'adjectif « grise<sup>51</sup> ». L'adjectif « poudreux /-se » est d'ailleurs omniprésent dans toutes les *Antiquités* : « des vieux Romains les poudreuses reliques » dans le sonnet au Roi (v. 8), les « ombres poudreuses » dans le sonnet 15 (v. 1), les « poudreuses ruines » dans le sonnet 27 (v. 14) ou encore le « vieil honneur poudreux » dans le sonnet 28 (v. 14). On le retrouve d'ailleurs, mais dans une moindre mesure, dans le *Songe* où le sonnet 14 évoque une « poudreuse nue » (v. 13) tandis que le substantif « poudre » apparaît dans le sonnet 7 (v. 12). Le substantif « cendre » et son dérivé adjectival sont aussi récurrents :

*Antiquités de Rome* :

Le corps de Rome en cendre est dévalé (sonnet 5, v. 9)

Las, peu à peu, cendre vous devenez (sonnet 7, v. 7)

Dont nous voyons les reliques cendreuses (sonnet 15, v. 4)

*Songe* :

Comme un vermet renaître de sa cendre (sonnet 7, v. 14)

On ne sera pas étonnés de trouver ces deux termes et leurs dérivés dans les *Antiquités* qui constituent une vaste méditation sur les ruines de Rome. Le titre fait écho aux nombreux traités topographiques qui fleurissent en Italie dès le XV<sup>e</sup> siècle<sup>52</sup> et dans lesquels textes et

<sup>47</sup> *Ibid.*, « Soleil », p. 248 : « pourpré, vermeil », « doré », « rousoiant », « rouge ou rougissant », « blanc », « rosin ».

<sup>48</sup> *Ibid.*, « Neige » : p. 176 « blanche », premier adj cité.

<sup>49</sup> *Regrets*, sonnet 27 : « Ce n'est l'ambition, ni le soin d'acquérir, /Qui m'a fait délaisser ma rive paternelle, /Pour voir ces monts couverts d'une neige éternelle, /Et par mille dangers ma fortune quérir », v. 1-4, p. 70 de l'éd. Livre de Poche. Sonnet 137, v. 3 : « après tant de monts de neige tout couverts », p. 125 de l'éd. Livre de Poche.

<sup>50</sup> *Op. cit.*, p. 214 r<sup>o</sup>.

<sup>51</sup> *Ibid.*, p. 50.

<sup>52</sup> Flavio Biondo, *Roma instaurata*, ouvrage de 1446, traduit en italien en 1549, voir *Rome restaurée / Roma instaurata, liber I*, vol. 1, éd. A. Raffarin-Dupuis, Paris, Les Belles Lettres, 2005 ; Leon Battista Alberti, *Descriptio urbis Romae*, édition de Mario Carpo et Martine Furno, Genève, Droz, « Cahiers d'Humanisme et Renaissance », 1999 ; en 1527 Andrea Fulvio, qui fait partie de l'équipe du peintre Raphaël, devenu commissaire aux Antiquités et chargé de faire l'inventaire des vestiges antiques, publie une *Antichità di Roma*, réédité plusieurs fois ; Lucio Fauno, publiée en 1549 *De antiquitatibus urbis Romae*, ouvrage qu'il traduit en italien



images tâchaient de faire saisir aux lecteurs les spécificités de l'espace urbain romain. Du Bellay se propose, à leur exemple, de montrer Rome mais par son texte seul, sans le support de gravures. Il sollicite ainsi constamment la vue ou l'imagination de ses lecteurs qu'il interpelle, comme dans le sonnet 3 :

Ces vieux palais, ces vieux arcs que tu vois,  
Et ces vieux murs, c'est ce que Rome on nomme<sup>53</sup>.

Les déictiques utilisés ici ainsi que le verbe « voir » soulignent bien qu'il s'agit pour le poète de livrer des vues de Rome. Ses vues, comme des gravures ou des eaux-fortes, s'offrent en dégradé de noir et blanc en passant par le gris. Mais la convocation récurrente des couleurs grises et noires associées à Rome dans ce recueil ne relève pas seulement d'un effet descriptif ou d'une esthétique de la ruine. La ville apparaît comme un lieu fondamentalement négatif, opposé à tout espace naturel, végétal ou champêtre, porteur de vie et de renouveau. Rome est ainsi figurée comme un tombeau, un espace de mort et de pétrification, où la couleur même semble se retirer du monde. Mais ce destin funèbre ne lui est pas propre : il renvoie plus largement à la condition de toute chose située dans l'espace sublunaire, vouée par essence à la corruption et à la destruction. À travers Rome, Du Bellay donne ainsi à voir une méditation sur la vanité des constructions humaines et sur l'instabilité ontologique du monde terrestre. De manière générale, dans *Les Regrets*, *Les Antiquités de Rome* et *Le Songe*, le poète semble élaborer une conception profondément négative de l'espace urbain. La ville y est moins un lieu de civilisation qu'un espace de corruption, de dégradation et d'impureté. Ainsi, dans le sonnet 109 des *Regrets*, Rome est explicitement désignée comme un « Cloaque immonde » (v. 1), image qui associe la cité à l'ordure et à l'écoulement des matières viles, loin de toute grandeur idéale. Cette dévalorisation ne se limite pas à Rome : le sonnet consacré à Paris se clôt sur le terme de « fanges » (sonnet 138), qui parachève une représentation de la ville comme un lieu boueux et souillé. Par ces images de saleté et de pourrissement, Du Bellay semble dénoncer l'artificialité et la vanité des constructions humaines, opposées à la pureté supposée des espaces naturels. L'espace urbain devient ainsi le symbole d'un monde livré à la corruption sublunaire, où la grandeur passée ou présente se dissout inéluctablement dans la matière la plus basse.

### L'Anjou, une contrée en couleurs

Par contraste avec les vues noires et blanches de Rome, l'Anjou est présenté dans les *Regrets* comme un espace multicolore où dominant le vert et le jaune. Cette opposition n'est pas une spécificité des seuls recueils romains : elle s'inscrit plus largement dans l'ensemble de l'œuvre bellayenne, qui reprend le *topos* antique et humaniste de la terre natale fertile et verdoyante, assimilable au *locus amoenus* des poètes anciens, presque toujours figuré sous la forme d'un bosquet vert<sup>54</sup>. Ainsi, dans le premier tercet du sonnet 19 des *Regrets* le poète exprime le désir de peindre sa terre natale à l'aide de couleurs chatoyantes et vibrantes :

Je regrette les bois, et les champs blondissants,  
Les vignes, les jardins, et les prés verdissants

---

l'année suivante (*Delle antichità della città di Roma*). On peut citer en outre le guide topographique de Bartolomeo Marliano dit aussi Marliani, *Antiquae Romae topographia*, publié en 1534 puis réédité neuf fois, très célèbre pendant plusieurs siècles. Enfin, songeons à Pirro Ligorio, architecte napolitain qui publie à Venise en 1553 *Sulle antichità di Roma nel quale si tratta de' circhi, teatri e anfiteatri con le paradosse*.

<sup>53</sup> Sonnet 3, v. 3-4, p. 162 de l'édition. Livre de Poche.

<sup>54</sup> Emilie Sérís, « La reverdie dans la poésie latine de la Renaissance : topos poétique et ancrage régional » in Sylvie Laigneau-Fontaine (dir.), 'Petite patrie', *op.cit.*, p. 18.



Que mon fleuve traverse [...] <sup>55</sup>.

La variation des couleurs est ici rendue sensible par l'emploi d'adjectifs verbaux (« blondissants », « verdissants ») qui suggèrent un monde en perpétuelle métamorphose. Le vert, promu par la littérature courtoise dès le XII<sup>e</sup> siècle comme « emblématique du monde végétal mais aussi [...] de la jeunesse <sup>56</sup> » et du printemps, confère à l'Anjou une vitalité que l'espace urbain romain semble avoir perdue. L'adjectif « blondissant » n'est pas non plus anodin : la blondeur est en effet associée dans *Les Regrets* à la jeunesse (voir notamment la « blonde toison » au vers 12 du sonnet 93), un état menacé par le passage du temps, les soucis (sonnet 12) et la décadence romaine, leitmotiv du recueil.

Mais l'originalité de Du Bellay ne réside pas tant dans la convocation de ces notations chromatiques que l'on retrouve également dans les *Vers lyriques* ou dans *L'Olive* et qui relèvent, comme on l'a dit, d'un *topos* de l'évocation de la patrie, que dans le rapport de contiguïté qu'il tisse entre cette terre natale et son propre corps, le second semblant appartenir organiquement à la première. L'expérience de l'exil apparaît dès lors comme une brisure : arraché à sa matrice originelle, le sujet poétique court le risque de perdre sa « verdure », c'est-à-dire sa vitalité même.

#### L'EXIL OU LA MENACE DE LA PERTE DE LA VERDEUR

« **Bref, je ne suis plus rien qu'un vieil tronc animé <sup>57</sup>** »

On peut éclairer les images végétales et chromatiques développées par Du Bellay à la lumière de l'anthropologie de Philippe Descola, notamment telle qu'elle est exposée dans *La composition des mondes* <sup>58</sup>, une synthèse de ses différents travaux. Descola y distingue en effet quatre grands modes d'identification par lesquels les humains conçoivent leurs relations aux non-humains : l'animisme <sup>59</sup>, le totémisme <sup>60</sup>, le naturalisme <sup>61</sup> et l'analogie, quatre manières de « percevoir des continuités et des discontinuités entre humains et non-humains <sup>62</sup> ». Dans ce dernier régime ontologique, l'analogie, les êtres du monde, humains comme non-humains, sont pensés comme fondamentalement discontinus, mais reliés par un réseau de correspondances, de similitudes et de résonances symboliques <sup>63</sup>. L'exemple du *tona*, double animal de l'individu dans certaines sociétés méso-américaines, illustre ce mode de pensée où l'identité humaine se comprend par analogie avec des entités naturelles.

<sup>55</sup> Sonnet 19, v. 9-11, p. 66 de l'éd. Livre de Poche.

<sup>56</sup> Michel Pastoureau, *Vert, histoire d'une couleur*, Paris, Editions du Seuil, 2013, p. 59.

<sup>57</sup> Sonnet 87, v. 12, p. 100 de l'éd. Livre de Poche.

<sup>58</sup> Philippe Descola, *La Composition des mondes*, Paris, Flammarion, 2014.

<sup>59</sup> Philippe Descola définit l'animisme comme « une généralisation de l'intériorité de type humain à des non-humains complétée par une conscience des discontinuités physiques entre les différentes classes d'existants dans le monde ». *Ibid.*, p. 207-208.

<sup>60</sup> Pour Philippe Descola, « ce que l'on appelle les groupes totémiques est constitué conjointement d'humains et d'une grande diversité de non-humains, qui possèdent des qualités semblables, lesquelles sont en général subsumées sous le nom d'une qualité englobante. C'est ce nom, correspondant le plus souvent à une espèce animale, qui désigne le groupe totémique, et qui renvoie au moule ontologique dont tous les membres de cette classe, humains et non-humains, sont originaires ». *Ibid.*, p. 209-210.

<sup>61</sup> Le naturalisme correspond au rapport que l'Occident entretient depuis les Grecs avec la *physis*, conçue comme un domaine de la réalité nettement distinct des intériorités subjectives propres aux humains. La nature serait extérieure et objective et les non-humains autant d'êtres « dépourvus de subjectivité ». *Ibid.*, p. 206-207. Cette conception viendrait justifier le Grand partage, la possibilité pour les humains d'utiliser à leur guise tout ce qui appartient à la *physis*.

<sup>62</sup> *Ibid.*, p. 207.

<sup>63</sup> *Ibid.*, p. 215 et suivantes.



Or, comme le rappelle Descola, ce type de rapport analogique au monde n'est nullement étranger à l'Occident pré-moderne. Michel Foucault en décrit précisément la logique dans le deuxième chapitre des *Mots et les choses*, lorsqu'il analyse l'épistémè de la Renaissance comme un système de savoir fondé sur la ressemblance et la « convenance » (*convenientia*). La similitude y naît de la proximité spatiale : les choses se correspondent parce qu'elles se touchent, cohabitent dans un même lieu, et se modèlent mutuellement.

D'abord la *convenientia*. À vrai dire, le voisinage des lieux se trouve, par ce mot, plus fortement désigné que la similitude. Sont « convenantes » les choses qui, approchant l'une de l'autre, viennent à se juxter ; elles se touchent du bord, leurs franges se mêlent, l'extrémité de l'une désigne le début de l'autre. Par-là, le mouvement se communique, les influences et les passions, les propriétés aussi. De sorte qu'en cette charnière des choses une ressemblance apparaît. Double dès qu'on essaie de la démêler : ressemblance du lieu, du site où la nature a placé les deux choses, donc similitude des propriétés ; car en ce contenant naturel qu'est le monde, le voisinage n'est pas une relation extérieure entre les choses, mais le signe d'une parenté au moins obscure. [...] Dans la vaste syntaxe du monde, les êtres différents s'ajustent les uns aux autres ; la plante communique avec la bête, la terre avec la mer, l'homme avec tout ce qui l'entoure. La ressemblance impose des voisinages qui assurent à leur tour des ressemblances. Le lieu et la similitude s'enchevêtrent : on voit pousser des mousses sur le dos des coquillages, des plantes dans la ramée des cerfs, des sortes d'herbes sur le visage des hommes ; et l'étrange zoophyte juxtapose en les mêlant les propriétés qui le rendent semblable aussi bien à la plante qu'à l'animal. Autant de signes de convenance<sup>64</sup>.

Cette conception permet d'éclairer le lien que Du Bellay établit entre l'individu, son sol natal et les formes végétales qui y croissent. Chez Du Bellay, le poète apparaît en effet comme profondément « convenant » à l'Anjou, c'est-à-dire analogue aux non-humains qui composent son environnement d'origine. Ayant grandi dans ce terroir, il en a incorporé les qualités vitales, au point que son corps même se pense sur le mode végétal. L'expérience de l'exil romain constitue dès lors une véritable rupture ontologique : arraché à son espace de convenance, le sujet poétique est privé des conditions mêmes de sa vitalité. Cette logique se manifeste de manière particulièrement frappante dans les *Regrets*, où le corps du poète est explicitement figuré comme un élément végétal déplacé dans un milieu qui ne lui est pas propre. Dans le sonnet 21, le sujet affirme ainsi :

Ton Du Bellay n'est plus : ce n'est plus qu'une souche,  
Qui dessus un ruisseau d'un dos courbé se couche,  
Et n'a plus rien de vif, qu'un petit de verdure<sup>65</sup>.

La « verdure », associée à la France et plus précisément à l'Anjou, devient ici l'indice d'une vitalité résiduelle, menacée d'extinction. Le lexique du « vif » renvoie à la vie même, tandis que la souche, vestige d'un arbre abattu, suggère une existence amputée de son principe de croissance. Cette image revient de manière obsessionnelle dans le recueil : « je ne suis plus

<sup>64</sup> Michel Foucault, *Les Mots et les Choses*, Paris, Gallimard, 1966, chap. II « La Prose du monde », p. 33.

<sup>65</sup> Sonnet 21, v. 2-4, p. 67 de l'édition. Livre de Poche.



rien qu'un vieux tronc animé<sup>66</sup> », écrit encore le poète dans le sonnet 87. L'exil est ainsi conçu littéralement comme un déracinement, au sens le plus concret du terme<sup>67</sup>.

### L'exil, expérience de la perte des couleurs

Cette dévitalisation s'accompagne d'une hantise chromatique : la perte du vert au profit du blanc, du gris ou du noir, couleurs du vieillissement et de la mort. Le poète redoute de voir sa « verdure » se perdre (« mon chef décolore », dans le sonnet 28), signe que l'expérience romaine altère irrémédiablement son être. Rome apparaît alors comme un espace hostile à toute croissance vitale, un lieu d'hiver et de minéralité, incapable d'accueillir une « plante angevine ».

Cette opposition entre vitalité végétale et stérilité minérale structure également les *Antiquités de Rome*. Les ruines romaines y sont décrites comme les restes pétrifiés d'un monde autrefois vivant :

Ces grands monceaux pierreux, ces vieux murs que tu vois,  
Furent premièrement le clos d'un lieu champêtre<sup>68</sup>.

La transformation de l'espace champêtre en *urbs* traduit une perte de vitalité autant qu'une *hybris* historique. Le « grand chêne asséché » (s. 28) devient l'emblème de cette dégradation, à la fois du sujet et de la civilisation romaine elle-même. Rome se donne ainsi comme un tombeau, une « poudreuse plaine » (s. 15), où toute force vive est condamnée à s'éteindre.

À travers cette analogie entre le corps du poète, le végétal et le sol natal, Du Bellay exprime l'impossibilité de s'enraciner dans un espace qui lui est étranger. L'exil ne se contente pas de déplacer l'individu : il le dénature, l'altère, au point de le rendre méconnaissable à lui-même. « [C]e que j'étais plus être je ne puis<sup>69</sup> » finit par écrire le poète éloigné de son « maternel bocage ». On voit ainsi comment la poésie de Du Bellay s'inscrit pleinement dans une ontologie analogique héritée de la Renaissance, où l'identité humaine se pense dans une continuité symbolique avec les lieux et les non-humains qui la composent.

### CONCLUSION

L'étude des couleurs dans la poésie de Du Bellay permet de dépasser une simple lecture descriptive ou symbolique pour mettre au jour une véritable manière de penser le rapport de l'individu au monde. En suivant les déplacements axiologiques du rouge, du blanc, du vert, du gris et du noir dans l'ensemble de l'œuvre, on observe que la palette bellayenne n'obéit pas seulement à des codes esthétiques hérités de la tradition pétrarquiste ou humaniste, mais qu'elle participe d'une représentation affective des espaces. Les couleurs ne qualifient pas seulement les lieux : elles les hiérarchisent et contribuent à construire une géographie morale et ontologique. L'inversion de l'axiologie du rouge et du blanc entre *L'Olive* et les recueils romains constitue à cet égard un tournant décisif. Couleurs de la beauté féminine et de

<sup>66</sup> Sonnet 87, v. 12, p. 100 de l'éd. Livre de Poche.

<sup>67</sup> On notera que le même rapport de contiguïté existe entre Rome et ses courtisanes. Le gris et le blanc romains, le noir même, se retrouvent dans le portrait de la courtisane aux « cheveux d'argent ». Voir le sonnet 91 des *Regrets*, p. 102 de l'éd. Livre de Poche.

<sup>68</sup> Sonnet 18, v. 1-2, p. 169 de l'éd. Livre de Poche.

<sup>69</sup> Sonnet 42 des *Regrets*, v. 3, p. 77 de l'éd. Livre de Poche.



l'Aurore dans la poésie amoureuse, elles deviennent à Rome les signes visibles de la dissimulation, de la maladie, de la violence et de la corruption. Cette mutation chromatique accompagne le déplacement du regard du poète, passé de l'idéalisation pétrarquiste à une observation critique et satirique du monde urbain et du pouvoir. Elle prépare également la constitution d'une opposition topographique structurante : à la blancheur hivernale, au gris et au noir de Rome, espace minéral, urbain et mortifère, s'oppose l'Anjou, terre natale figurée comme un lieu de verdure, de lumière et de métamorphose continue.

Mais l'enjeu de ces notations chromatiques ne se limite pas à une poétique du paysage. En mettant en évidence la contiguïté du corps du poète et de sa terre d'origine, Du Bellay élabore une conception du sujet profondément enracinée dans l'espace. Le « naturel séjour » et le « maternel bocage » ne sont pas seulement des lieux aimés ou regrettés : ils constituent un véritable moule ontologique à partir duquel le sujet s'est formé. La lecture proposée à partir de l'anthropologie de Philippe Descola et de l'épistémè analogique décrite par Michel Foucault permet de mieux saisir cette logique : le poète est « convenant » à son sol natal, analogue aux êtres végétaux qui y croissent, et sa vitalité dépend de cette proximité spatiale. L'exil romain apparaît dès lors comme une rupture radicale, un déracinement au sens propre, qui menace la « verdure » du sujet et, avec elle, son identité même.

Ainsi, les couleurs chez Du Bellay ne relèvent ni du simple ornement ni d'un symbolisme figé. Elles constituent un langage à part entière, au croisement de l'expérience sensible, de la culture visuelle du XVI<sup>e</sup> siècle et d'une ontologie héritée de la Renaissance. En donnant à voir un corps végétalisé, menacé de décoloration dans un espace qui lui est étranger, Du Bellay fait de l'exil non seulement une épreuve biographique et politique, mais aussi une expérience de désajustement ontologique. Loin d'être un simple motif élégiaque, la nostalgie de l'Anjou devient alors le lieu d'une réflexion plus profonde sur les conditions mêmes de l'existence humaine, pensée dans sa dépendance intime aux lieux, aux couleurs et aux formes du monde non-humain.



## BIBLIOGRAPHIE

### Œuvres

- DU BELLAY, Joachim, *Les Regrets, Les Antiquités de Rome, Le Songe*, éd. de François Roudaut, Paris, Le Livre de poche, 2002.
- DU BELLAY, Joachim, *Œuvres complètes*, I<sup>er</sup> volume, éd. de Francis Goyet et Olivier Millet, Paris, Classiques Garnier, 2022 [2003].
- DU BELLAY, Joachim, *Œuvres complètes*, II<sup>e</sup> volume, éd. de Marie-Dominique Legrand, Michel Magnien, Daniel Ménager et Olivier Millet, Paris, Classiques Garnier, 2023 [2003].
- DU BELLAY, Joachim, *Œuvres complètes*, tome III, éd. de Marie-Dominique Legrand, Michel Magnien, Daniel Ménager et Olivier Millet, Paris, Classiques Garnier, 2013 [2024].
- DU BELLAY, Joachim, *Œuvres complètes*, tome IV-1, éd. de Michel Magnien, Daniel Ménager, Olivier Millet et Loris Pétris, Paris, Classiques Garnier, 2020.
- DU BELLAY, Joachim, *Œuvres poétiques, V, Recueils lyriques de 1558-1559 et posthumes*, éd. d'Henri Chamard, Paris, Nizet, 1987.
- GUYON, Louis, *Le Miroir de la beauté et santé corporelle*, Lyon, Claude Morillon, 1615.
- LA PORTE, Maurice de, *Les Epithetes*, Paris, G. Buon, 1571. Genève, Slatkine reprints, 1973.
- LA PORTE, Maurice de, *Les Epithetes (1571)*, éd. François Rouget, Paris, Champion, 2009.
- PSEUDO-ARISTOTE, *Aristotelis, vel Theophrasti de Coloribus libellus, à Simone Portio Neopolitano latinitate donatus, & commentariis illustratus : unà cum ejusdem præfatione, qua Coloris naturam declarat*, Paris, Michel Vascosan, 1549.

### Textes critiques

- BELLENGER, Yvonne, *Le Jour dans la poésie française au temps de la Renaissance*, Tubingen, G. Narr, 1979.
- BERLIN, Brent et KAY, Paul, *Basic Color Terms. Their Universality and Evolution*, Berkely, University of California Press, 1969.
- BIZER, Marc, « Du Bellay et l'effet de personnel », Adeline Lionetto et François Rouget (dir.), *Du Bellay, poète bifrons*, Genève, Droz, 2023, p. 161-172.
- BIZER, Marc, « “Qui a païs n'a que faire de patrie” : Joachim du Bellay's Resistance to a French Identity », *Romanic Review*, vol. 91, n°4, 2000, p. 375-395.
- CLARCK, Carol E., « Un dictionnaire des idées reçues du XVI<sup>e</sup> siècle : les *Epithetes* de Maurice de La Porte », *Revue des Sciences humaines*, n° 138, avr.-juil. 1970, p. 187-196.
- DESCOLA, Philippe, *La Composition des mondes*, Paris, Flammarion, 2014.
- FORD, Philip, « “La petite patrie” de Du Bellay entre latin et français », Sylvie Laigneau-Fontaine (dir.), *“Petite patrie”. L'image de la région natale chez les écrivains de la Renaissance*, Genève, Droz, 2013, p. 299-310.



- FOUCAULT, Michel, *Les Mots et les Choses*, Paris, Gallimard, 1966.
- GAGE, John, *Colour and Meaning*, Londres, Thames & Hudson, 1999.
- GRAND-CLEMENT, Adeline, compte rendu de Michel Federspiel, *Des couleurs, des sons, du souffle*, Paris, Les Belles Lettres, 2017 : [Pseudo-Aristote: Des couleurs, des sons, du souffle. La Roue à livres – Bryn Mawr Classical Review](#) (consulté le 31/05/2023).
- KRISTOL, Andres-Max, « Un champ sémantique en mutation constante : l'expression de la couleur dans les langues romanes », *Terminologie & Traduction*, n°2, 1994, p. 29-52.
- LE BERRE, Anthony, « Se noircir le poil : les recettes de médecins face aux canons de beauté de la Renaissance », Charles-Yvan Éliassèche, Estelle Leutrât et Adeline Lionetto (dir.), *Une débauche de noir : la couleur noire à la Renaissance*, Bouquet XXVI du Verger, 2023.
- MAGNIEN, Michel, « Ronsard, Du Bellay, et leur 'petite patrie' », Sylvie Laigneau-Fontaine (dir.), *"Petite patrie". L'image de la région natale chez les écrivains de la Renaissance*, op. cit., p. 321-344.
- MILLET, Olivier, « Présence de Virgile dans *L'Olive* de Du Bellay » dans Philippe Terrier, Loris Petris et Marie-Jeanne Liengme Bessire (dir.), *Les Fruits de la Saison, Mélanges de littérature des XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles offerts au Professeur André Gendre*, Genève, Droz, 2000, p. 105-118.
- MOLLARD-DESFOUR, Annie, *Dictionnaires des mots et expressions de couleur. Le Bleu, le Rouge, le Rose, le Noir, le Blanc, le Vert*, Paris, CNRS Éditions, coll. CNRS Dictionnaires, 1998-2012.
- MOLLARD-DESFOUR, Annie, « Les mots de couleur : des passages entre langues et cultures », *Synergies Italie*, n°4, juin 2008, p. 23-32.
- MUEGLER, Nina, « La franchise dans les *Divers Jeux Rustiques* et *Les Regrets* », Adeline Lionetto et François Rouget (dir.), *Du Bellay, poète bifrons*, Genève, Droz, 2023, p. 297-312.
- PASTOUREAU, Michel, *Figures et couleurs*, Paris, Le Léopard d'Or, 1986.
- PASTOUREAU, Michel, *Vert, histoire d'une couleur*, Paris, Editions du Seuil, 2013.
- RIPOLL, Élodie, « L'analyse des couleurs en littérature peut-elle se passer de théorie ? », *Francofonia*, n°82, 2022, p. 11-28.
- RIPOLL, Élodie, « Le noir dans l'épistémologie visuelle de la Renaissance – approche quantitative et diachronique », Charles-Yvan Éliassèche, Estelle Leutrât et Adeline Lionetto (dir.), *Une débauche de noir : la couleur noire à la Renaissance*, Bouquet XXVI du Verger, 2023.
- RIPOLL, Élodie, *Penser la couleur en littérature. Explorations romanesques des Lumières au réalisme*, Paris, Classiques Garnier, coll. Confluences, 2018.
- SERIS, Émilie, « La reverdie dans la poésie latine de la Renaissance : topos poétique et ancrage régional », Sylvie Laigneau-Fontaine (dir.), *"Petite patrie". L'image de la région natale chez les écrivains de la Renaissance*, op.cit., p. 15-35.
- VECCHI GALLI, Paola, « La tavolozza del *Canzoniere* » dans Sebastian Schütze et Maria Antonietta Terzoli (dir.), *Petrarca und die bildenden Künste*, Berlin, de Gruyter, 2021, p. 111-130.