

Agnès REES

« *SPIRANTIA MARMORA* » : ARTS VISUELS ET
« VIVES DESCRIPTIONS » DANS LES *POEMATATA* ET LES AUTRES
RECUEILS ROMAINS DE JOACHIM DU BELLAY (1558)

Premier recueil poétique en langue latine publié par Joachim Du Bellay, les *Poemata* paraissent en 1558 à Paris, chez Frédéric Morel. La plupart des pièces qui constituent ce recueil ont été rédigées entre 1553 et 1557, lors du séjour romain de Du Bellay, qui avait suivi à Rome son oncle cardinal. On a souvent souligné l'importance, dans la carrière poétique de Du Bellay, de ces quatre années pendant lesquelles il compose l'essentiel des quatre recueils dits « romains » : outre les *Poemata*, *Les Antiquitez de Rome...plus un Songe*, les *Regretz* et les *Divers Jeux rustiques*, tous publiés en 1558, chez le même éditeur¹. Le succès relatif de ces recueils pourrait surprendre le lecteur moderne, habitué à l'image d'un Du Bellay ardent défenseur de la langue française, voire, à en croire le jugement d'un Chamard², médiocre poète latiniste ; en effet, bien plus que les *Divers Jeux rustiques* et plus même que les *Regretz*, ce sont d'abord les *Antiquitez* et surtout les *Poemata* qui assurent, au moment de leur parution, le succès de la poésie romaine de Du Bellay et qui consolident sa réputation de poète français et néo-latin³.

Le choix de la langue latine n'allait pourtant pas de soi, et il n'a pas manqué de surprendre les contemporains de Du Bellay. Le choix du latin semblait en effet contredire les positions fermes et parfois virulentes qu'avait adoptées le poète quelques années plus tôt dans la *Deffence, et Illustration de la langue françoise* (1549). Un important passage de ce texte s'en prend précisément aux poètes néo-latins, ces « reblanchisseurs de murailles » qui s'imaginent pouvoir reconstruire les plus grands monuments des lettres latines à partir de quelques « fragments recueilliz », et égaler les plus grands auteurs de l'antiquité dans un latin artificiel et emprunté :

Finablement j'estimeroy l'Art pouvoir exprimer la vive Energie de la Nature, si vous pouviez rendre cete Fabrique renouvelée semblable à l'antique ; étant manque l'Idée, de la quele faudroit tyrer l'exemple pour la redifier⁴.

Les poètes néo-latins étaient ainsi présentés comme de pâles imitateurs de Cicéron et de Virgile, coupables d'avoir abandonné leur « langue naturelle » pour reconstruire de toutes pièces une littérature sans souffle et sans grandeur, sans commune mesure avec « l'énergie » naturelle des auteurs anciens. Leur entreprise rejoignait celle des traducteurs de la poésie

¹ J. Du Bellay, *Ioachimi Bellaii Andini Poematum libri quatuor*, Paris, Federic Morel, 1558 in-4° ; *Le premier livre des Antiquitez de Rome contenant une generale description de sa grandeur, et comme une deploration de sa ruine...Plus un songe ou Vision sur le mesme subject...* Paris, Federic Morel, 1558, in-4° ; *Les Regrets et autres œuvres poétiques...*, Paris, Federic Morel, 1558, in-4°. Nous suivons, pour les *Poemata*, l'édition de G. Demerson, *Œuvres poétiques*, VII : *Œuvres latines : Poemata*, Paris, Nizet, 1984 ; pour les *Antiquitez...plus un Songe* et les *Regretz*, l'édition d'H. Chamard, *Œuvres poétiques*, II : *Recueils de sonnets*, Paris, Marcel Didier, 1970.

² H. Chamard, *Joachim Du Bellay (1522-1560)*, Lille, 1900, réimpression Slatkine, Genève, 1978.

³ Sur la réception des *Antiquitez* et des *Poemata*, voir G.-H. Tucker, *The Poet's Odyssey : Joachim Du Bellay and the Antiquitez de Rome*, Oxford, Clarendon Press, 1990, p. 51-52.

⁴ J. Du Bellay, *La Deffence, et illustration de la langue françoise* (1549), I, XI ; nous suivons l'édition de J.-C. Monferran, Genève, Droz, 2001.

grecque et latine, incapables eux aussi d'exprimer « ceste Energie, et ne sçay quel Esprit, qui est en leurs Escriz, que les Latins appelleroyent Genius⁵ ».

On comprend donc l'étonnement des contemporains de Du Bellay lorsque le poète exilé à Rome entreprend, après avoir traduit les quatre premiers livres de *L'Enéide* (1552), de composer des vers en langue latine, imités pour une grande part de Virgile et d'Ovide. Après une première compromission en faveur de la traduction, la rédaction des *Poemata* semble apporter un démenti éclatant aux positions de la *Deffence*, et c'est à dessein que Ronsard, dans un sonnet de 1555, reprend à son compte l'expression de « naturel langage » pour reprocher à Du Bellay d'avoir abandonné la langue française en faveur du latin⁶.

En réalité, l'expérience des *Poemata*, qui s'est poursuivie après le retour à Paris de Du Bellay, ne contredit pas vraiment les positions de la *Deffence*. Langue officielle à la cour pontificale et langue de communication avec les Italiens, le latin s'est imposé naturellement à Du Bellay lors de son séjour à Rome. Bien inséré dans les milieux humanistes romains, le poète français y a découvert les richesses d'une littérature néo-latine que pratiquaient assidument plusieurs auteurs italiens de son entourage : Annibale Caro, Basileo Zanchi ou encore Lorenzo Gambara, auxquels sont dédiées plusieurs épigrammes du recueil latin⁷.

La pratique de la poésie néo-latine ne saurait donc se réduire à un exercice poétique ni à un caprice de poète exilé : en adoptant le latin, qui jouissait en Italie du statut de langue littéraire à part entière, Du Bellay trouvait l'occasion de s'illustrer dans des formes poétiques peu explorées par ses contemporains français et d'affirmer ainsi sa propre personnalité poétique face aux réussites éclatantes de la poésie française de Ronsard⁸. Surtout, le choix du latin permettait d'imiter dans leur propre langue un grand nombre d'auteurs anciens et néo-latins aux styles variés et de proposer une voie poétique nouvelle, conforme à la pratique de l'imitation prônée par la *Deffence*, qui s'inscrivait dans un héritage classique prestigieux sans pour autant le contrefaire. La poésie latine de Du Bellay s'inscrit ainsi nettement dans l'optique d'une *translatio studii*.

On verra du reste que l'esthétique des *Poemata* répond aux prescriptions exigeantes de la *Deffence*. Elle se caractérise en effet par une recherche constante de la *copia* ou de l'abondance, qui tend à exploiter les richesses et la variété de la langue latine, sur le modèle de ses illustres prédécesseurs virgilien ou ovidien. Chez Du Bellay comme chez ses modèles latins, la *copia* est étroitement liée à l'*enargeia*, qualité d'une description si riche, détaillée et animée qu'elle semble placer son objet « sous les yeux » mêmes du lecteur⁹. Amplement pratiquée par les modèles latins de Du Bellay, la pratique de la « vive description » était déjà recommandée par la *Deffence* comme un moyen d'amplifier et d'enrichir la langue poétique :

Encores te veux-je advertir, de hanter quelquefois, non seulement les Sçavans, mais aussi toutes sortes d'ouvriers, et gens mecaniques, comme mariniers, fondeurs, peintres,

⁵ *Ibid.*, I, VI. Sur les notions d'*energie* et de *genius* dans la *Deffence*..., voir P. Galand-Hallyn, *Le « génie » latin de Joachim Du Bellay*, Paris, Rumeur des Ages, 1995, et dans une perspective un peu différente, F. Goyet, « 'Energie' dans la *Deffence et illustration de la langue françoise* de Du Bellay », *Compara(i)son*, 1, 2002, p. 5-21.

⁶ « Ce pendant que tu vois le superbe rivage / De la riviere Tusque & le mont Palatin, / Et que l'air des Latins te fait parler Latin, / Changeant à l'étranger ton naturel langage... ». Voir P. de Ronsard, *Continuation des Amours de P. de Ronsard Vendomois*, Paris, V. Sertenas, 1555, sonnet III (éd. P. Laumonier, Paris, M. Didier, 1959, p. 118). Voir aussi Du Bellay, *Regretz*, sonnet X, qui constitue une réponse au sonnet de Ronsard.

⁷ Voir Du Bellay, *Poemata*, « Epigrammata », 2 : « De laudibus Galliae, Ad Annibalem Carum » ; 3 : « Ad Basileum Zanchium » ; 8 : « Ad Laurentium Gambaram », éd. citée, p. 80-82, 82-84, 86-87.

⁸ Sur cette question, voir G. Demerson, « Les obsessions linguistiques de Joachim Du Bellay », dans *Joachim Du Bellay et la belle Romaine*, Orléans, Paradigme, 1996, p. 13-27.

⁹ Voir par exemple la définition de Quintilien, *Institution oratoire*, VI, 2, 29-32, et *infra*. Sur les rapports entre *copia* et *enargeia* de l'Antiquité à la Renaissance, voir T. Cave, *Cornucopia. Figures de l'abondance au XVI^e siècle*, Paris, Macula, 1997.

engraveurs, et autres, sçavoir leurs inventions, les noms des matieres, des outilz, et les termes usitez en leurs Ars, et metiers, pour tyrer de là ces belles comparaisons, et *vives descriptions* de toutes choses¹⁰.

Cette injonction au futur poète annonce avec une justesse étonnante l'esthétique des *Poemata*. En effet, le recueil latin de Du Bellay, né de la pratique de formes poétiques latines que le poète n'avait jusqu'alors pas expérimentées, et d'une imitation par contamination de plusieurs auteurs latins et néo-latins aux styles variés, propose une poésie des monuments et des arts plastiques dont la richesse et la variété n'ont pas d'équivalent dans les recueils en langue française de la même période. C'est cette exception descriptive constituée par la poésie des arts plastiques dans les *Poemata* que nous nous proposons d'étudier, en nous interrogeant sur la présence des arts romains dans la poésie latine de Du Bellay et sur ses liens avec sa pratique de la « vive description » ; une comparaison plus ponctuelle avec les recueils en langue française de la même période nous permettra d'apprécier la particularité des descriptions artistiques en langue latine de Du Bellay.

« *MIRACULA ROMAE* » : STRUCTURE DU RECUEIL ET PRESENCE DES ARTS VISUELS DANS LES *POEMATATA*

La lecture des *Poemata* traduit d'emblée l'importance des arts visuels dans la poésie latine de Du Bellay. La pratique des genres latins qu'expérimente le poète dans ce recueil semble avoir favorisé la multiplication des références plastiques et le développement des descriptions d'œuvres d'art. Le recueil est constitué de quatre sections déterminées par le genre des poèmes qui les constituent : *Elegiae*, *Epigrammata*, *Amores*, *Tumuli*. Un bref tour d'horizon des poèmes qui constituent le recueil, à l'exception peut-être de la section des *Amores*, suffirait à convaincre le lecteur de l'importance inédite des arts visuels romains dans la poésie latine de Du Bellay.

La section des *Elegiae*, qui ouvre le recueil, est particulièrement riche en références artistiques ; après une première élégie dans laquelle Du Bellay justifie le passage du français au latin, la section est inaugurée par la célèbre « Romae Descriptio » qui offre au lecteur une vue générale de Rome et de ses « merveilles » (*miracula*) architecturales et artistiques ; vraisemblablement rédigée peu de temps après l'arrivée du poète à Rome, cette élégie parcourt successivement les réussites architecturales de la Rome moderne – comme la basilique Saint-Pierre, alors en construction – et une série de statues antiques exhumées par les fouilles archéologiques : la fameuse statue du *Laocoon*, découverte en 1506, l'*Apollon* du Belvédère et des statues de la Rome guerrière, de la Louve romaine et du Dieu-Tibre¹¹ ; suit une évocation des ruines des monuments de l'Antiquité romaine. L'opposition entre les ruines de la Rome antique et l'architecture de la Rome moderne est développée dans l'élégie 3 (« Ad Ianum Auansonium... ») par le discours du Dieu-Tibre qui annonce une Renaissance de Rome sous la domination d'Henri II, justifiant l'appel à la paix de l'élégie 4, tandis que les élégies suivantes (5, 6 et 7) opposent aux décors brillants et pompeux de Rome la sérénité d'une vie de poète retiré dans un décor champêtre, peut-être angevin, avec des tonalités élégiaques qui rappellent d'assez près certains sonnets des *Regretz*. La section s'achève sur le récit ovidien de la métamorphose de la nymphe Veronis en fontaine

¹⁰ Du Bellay, *La Deffence...*, II, XI, p. 166.

¹¹ Pour l'identification des œuvres d'art évoquées dans la « Romae Descriptio », voir R. Cooper, « Poetry in ruins ; the literary context of Du Bellay's cycles on Rome », *Renaissance studies*, vol. 3, n°2, 1989, p. 156-166. L'identification a été complétée par la thèse d'Isabelle Ciolo, *La Pléiade et les arts plastiques : éléments d'analyse*, dir. D. Ménager, Paris X, 2001 (passage que nous n'avons pas pu consulter avant d'écrire cet article).

résurgente dans le jardin de Jacques Spifame à Nevers, transformation qui figure, selon Perrine Galand-Hallyn, la *translatio studii* effectuée par le poète dans son œuvre romaine¹².

Si de tels « effets de recueil » sont moins manifestes dans les sections des *Epigrammata* et des *Tumulī*, du fait de leur nécessaire fragmentation, la présence des arts visuels n'en constitue pas moins une constante qui renforce la cohérence d'ensemble du livre des *Poemata*. Plusieurs épigrammes sont ainsi consacrées à des descriptions d'œuvres d'art réelles ou imaginaires, pour la plupart empruntées à la statuaire et à l'architecture romaines, comme dans les *Elegiae*, plus rarement à la gravure ou à la peinture : une représentation – peut-être une statue – de Didon endormie (ép. 18), une allusion satirique à la fontaine consacrée par le pape Jules III (ép. 42) ; une suite de six épigrammes commentant une médaille à l'effigie de Minerve décernée à Ronsard lors des Jeux floraux de Toulouse (ép. 43 à 48) ; une évocation grivoise d'un tableau du peintre et poète Nicolas Denisot, transformé en statue « vivante » sous l'effet de la vigueur créatrice de l'artiste (ép. 60)... Quant aux *Tumulī*, ils viennent clore les *Poemata* sur la section la plus monumentale du recueil ; ils s'ouvrent sur un tombeau de Rome (« Romae ueteris ») formant un contrepoint à la « Romae Descriptio » qui ouvrait les *Elegiae*, et un écho aux thématiques développées en français par les *Antiquitez de Rome*... et le *Songe* ; le recueil se ferme sur le propre tombeau du poète, qui résonne autant comme un *memento mori* que comme un adieu aux « *miracula Romae* » tantôt célébrées, tantôt rejetées tout au long du recueil.

La référence aux arts visuels est donc bien plus présente dans les *Poemata* qu'elle ne l'est dans les autres recueils romains de 1558. Même dans le recueil des *Antiquitez de Rome*, pourtant présenté comme une « description » de la grandeur romaine et de sa ruine¹³, les monuments et les œuvres d'art romains sont rarement désignés autrement que sous les termes génériques de « monuments » ou de « palais », voire de « ruines » et de « reliques », et ne trouvent leur place dans les sonnets que comme symboles de la déchéance romaine et de la fragilité des choses humaines. Dans les quinze sonnets du *Songe*, l'évocation des arts romains est plus développée ; mais elle prend la forme d'une « vision » allégorique qui de sonnet en sonnet conduit invariablement à une image de destruction dans les derniers vers du poème, réduisant toute construction humaine à une même image de la « vanité du monde¹⁴ ».

Si cette dimension n'est pas absente des *Poemata*, on le verra, le regard du poète latin y est souvent plus esthétique que méditatif. Alors que la structure cyclique et répétitive des *Antiquitez* et du *Songe* traduit la posture réflexive du poète, la structure plus variée des *Poemata* se prête davantage à un itinéraire poétique à travers les monuments et les arts romains. La pluralité des formes poétiques pratiquées dans le recueil latin, la diversité des tons et des styles modifient en effet le regard porté sur les arts visuels ; comme le suggère Perrine Galand, le poète adopte pour l'occasion la *persona* du promeneur admiratif, propice à une poésie des palais et des arts plastiques, sur le modèle des *Silves* de Stace¹⁵. De façon générale, la structure et l'écriture des *Poemata* traduisent la volonté de s'approcher au plus près du modèle descriptif latin et de sa variété savante ; l'importance accordée aux arts visuels et la part des descriptions plastiques s'inscrivent elle-même dans l'héritage de la

¹² P. Galand-Hallyn, *Le « génie » latin de Joachim Du Bellay*, p. 71.

¹³ Titre complet du recueil : *Les Antiquitez de Rome, contenant une generale description de sa grandeur et comme une deploration de sa ruine, plus un Songe ou vision sur le mesme subject.*

¹⁴ J. Du Bellay, *Songe*, sonnet II, v.13, p. 31.

¹⁵ Voir P. Galand-Hallyn, « Jeux intertextuels de Du Bellay dans les poèmes romains : de l'emphase des *Antiquitez* à l'ekphrase des *Elegiae* », *Du Bellay. Antiquité et Nouveau Monde dans les recueils romains*, Actes du colloque de Nice (17-18 février 1995), éd. J. Rieu, Publications de la faculté des Lettres de Nice, 1995, p. 73-99.

poésie latine et néo-latine, qui pratique volontiers la description d'œuvres d'art. Plus encore que Stace, Virgile est l'auteur dont Du Bellay se réclame le plus volontiers ; de nombreux éléments de la « Romae Descriptio » (élégie 2) sont ainsi empruntés aux *Géorgiques* de Virgile, tandis que l'élégie 3 s'inspire largement de l'*Enéide*. Enfin, la représentation des arts romains dans les *Poemata* doit beaucoup à la pratique néo-latine des descriptions artistiques : le motif de la « description de Rome » avait déjà été développé par Pétrarque dans sa correspondance en latin ; vers le milieu du XVI^e siècle, à la suite du Sac de Rome, il constitue même un *topos* de la poésie néo-latine italienne, illustré notamment par les poètes Janus Vitalis (Giano Vitale) et Lelio Capilupi, contemporains et amis de Du Bellay¹⁶.

Les *Poemata* s'inscrivent donc dans une longue tradition d'*ekphrasis* d'œuvres d'art en langue latine qui explique en partie l'importance inédite des arts visuels dans ce recueil ; la pratique de la description plastique apparaît comme le moyen d'introduire un principe de variété dans le recueil tout en s'inscrivant dans l'héritage prestigieux des plus grands auteurs de langue latine.

LES ARTS VISUELS DANS LES *POEMATATA*, MODELE D'« ENERGIE » POETIQUE

En effet, la pratique descriptive de Du Bellay dans les *Poemata* traduit paradoxalement la volonté de réaliser, par le choix même du latin, la conception de l'imitation que développait déjà la *Deffence*. Sans entrer dans le détail complexe du texte de 1549, rappelons que Du Bellay y oppose deux types d'imitation poétique : l'une, servile et improductive, attachée à rendre les *verba* plutôt que les *res*, est celle des poètes néo-latins – les fameux « reblanchisseurs de murailles¹⁷ » ; l'autre, fruit d'une longue familiarité constamment entretenue avec les textes anciens, consiste en une imitation des textes latins en français, capable de restituer l'« énergie » qui anime les auteurs imités tout en enrichissant la langue française¹⁸. Or, la poésie latine de Du Bellay, enrichie des apports successifs des auteurs anciens et néo-latins, semble davantage poursuivre cet idéal d'imitation éclectique et créatrice que vouloir reproduire en latin le style des auteurs anciens, serait-ce celui de Virgile. En d'autres termes, les *Poemata* constituent le pendant latin de la poésie française de Du Bellay, s'inspirant comme elle de multiples sources qu'ils recomposent et retravaillent pour aboutir à une création originale, pourvue de son style propre et de sa propre « énergie ».

Dans ce contexte, la place accordée aux descriptions d'œuvres d'art dans la poésie latine de Du Bellay se comprend d'autant mieux que de telles descriptions constituent chez ses modèles latins des exemples de virtuosité poétique. Elles constituent d'abord un modèle d'*enargeia*, telle que la définit Quintilien dans l'*Institution oratoire* : un effet de clarté produit

¹⁶ Sur les sources latines et néo-latines des *Poemata*, voir : pour les sources virgiliennes, G. Demerson, « Présence de Virgile chez Du Bellay », et J. Hirstein, « La Rome de Virgile et celle du XVI^e siècle dans 'Ad Ianum Avansonium apud summum pont. Oratorem regium, Tyberis' de Joachim Du Bellay », *Acta Conventus neo-latini Sanctandreami. Proceedings of the fifth International Congress of Neo-Latin studies, sept. 1982*, éd. I.D. Mc Farlane, Binghamton, New York, 1986, p. 319-331 et p. 350-358 ; sur l'influence de Stace, P. Galand-Hallyn, « Jeux intertextuels... » ; sur Du Bellay et Pétrarque, B. Vinken, *Du Bellay und Petrarca. Das Rom der Renaissance*, Tübingen, Niemayer, 2001 ; sur Du Bellay et la pratique de la « description de Rome » chez les poètes néo-latins italiens, M. Magnien, « Roma Roma non est : échos humanistes au Sac de Rome », *Les Discours sur le Sac de Rome de 1527 : pouvoir et littérature*, éd. A. Redondo, Paris, P.U. Sorbonne Nouvelle, 2001 ; et G.H. Tucker, « Roma instaurata en dialogue avec Roma prisca : la représentation néo-latine de Rome sous Jules III, 1553-1555, chez Janus Vitalis, Joachim Du Bellay et Lelio Capilupi (de l'*ekphrasis* à la prosopopée) », *Camenae* 2, juin 2007.

¹⁷ J. Du Bellay, *Deffence...*, I, XI ; voir aussi *supra*.

¹⁸ J. Du Bellay, *Deffence...*, I, VIII : « D'amplifier la Langue Françoise par l'immitation des anciens Autheurs Grecz, et Romains », p. 93-95.

par le discours, « qui semble non pas tant raconter que montrer¹⁹ », et qui impose une image mentale à l'auditeur ou au lecteur en suscitant une illusion de présence de l'objet décrit. Liée à la force et à l'abondance des images, l'*enargeia* renforce aussi bien l'efficacité que l'élégance du discours auquel elle apporte un « surcroît de brillant²⁰ » et d'éclat. Les descriptions virgiliennes en offrent le plus parfait exemple. Pour Du Bellay comme pour ses contemporains, l'*enargeia*, associée à une idée d'abondance et auréolée du prestige de la poésie virgilienne, constitue un élément du style élevé qui caractérise tout particulièrement les « vives descriptions ». C'est l'un des sens du mot *energie* dans la *Deffence*. Cependant, la notion d'*energie* recouvre chez Du Bellay une réalité plus complexe, désignant tantôt l'*enargeia* descriptive telle que la définit Quintilien²¹, tantôt l'idée d'une force créatrice comparable à celle de la nature (*energeia*), capable de créer du vivant, ou de donner vie à ses productions²². Au croisement de ces deux définitions, la « vive description » se caractérise donc par sa clarté et par sa vivacité ; il s'agit non seulement de restituer dans le détail les caractéristiques de l'objet, mais d'en rendre le mouvement, de l'animer, et plus encore de donner vie à sa représentation, de retrouver dans l'art même de la description « l'énergie » qui animait les textes anciens. C'est cette exigence qui caractérise la description plastique dans la poésie latine de Du Bellay.

L'inscription des arts visuels dans les *Poemata* est donc fortement liée à cette recherche descriptive. Dans un contexte littéraire marqué par le lieu commun humaniste du *paragone* (parallèle) entre les arts, la poésie de Du Bellay, comme celle de Ronsard à la même époque, met en scène une forme d'émulation avec les arts visuels, considérés à leur manière comme des modèles de « vive représentation ». En vertu de la fameuse formule horatienne « *ut pictura poesis* », abondamment réinterprétée par les commentaires d'Horace et récupérée par les arts poétiques et les textes de théorie de l'art, la référence aux arts visuels fonctionne alors comme un indice de mimétisme sur lequel peut se mesurer le propre pouvoir de représentation de la poésie. Aussi la référence picturale constitue-t-elle bien souvent, dans les recueils en langue française, une métaphore de l'écriture poétique, comme dans le sonnet liminaire des *Antiquitez* :

Ne vous pouvant donner ces ouvrages antiques
Pour votre Saint-Germain ou pour Fontainebleau,
Je les vous donne (Sire) en ce petit tableau
Peint, le mieux que j'ai pu, de couleurs poétiques²³ [...]

Dans les *Poemata*, en revanche, la référence plastique est rarement métaphorique. L'œuvre d'art constitue en elle-même un objet d'admiration et un défi à l'écriture poétique ; il ne s'agit pas seulement d'affirmer les qualités mimétiques de la poésie, mais de recréer par les mots le pouvoir singulier des œuvres d'art et de reproduire ainsi le geste créateur de l'artiste. La mention des œuvres d'art n'est donc pas dissociée de l'habileté technique du peintre ou du sculpteur ; dans l'épigramme 2, c'est « la savante main des artistes » qui donne

¹⁹ Quintilien, *Institution oratoire*, VI, 2, 32. Nous suivons l'édition de J. Cousin, Paris, Les Belles Lettres, 1978.

²⁰ Quintilien, *Institution oratoire*, VI, 2, 32 et VIII, III, 61.

²¹ *Deffence*, I, 5 (nous soulignons) : « Eloquution (dy je) par la quelle principalement un Orateur est jugé plus excellent, et un Genre de dire meilleur, que l'autre : [...] et dont la vertu gist aux mots propres, usitez, et n on aliénes du commun usage de parler : aux Metaphores, Alegories, Comparaisons, Similitudes, *Energies* [...] »

²² *Deffence*, I, 6 et I, 11 (voir aussi *supra*) : « la vive Energie de la Nature » ; « ceste Energie, et ne sçay quel Esprit, qui est en leurs Escriz... ». Nous suivons l'analyse de F. Goyet (« *Energie* dans la *Deffence*, et *illustration française* de Joachim Du Bellay »), pour qui cette dernière occurrence du mot « energie » désigne la vitalité de la nature et, par extension, la force créatrice qui donne vie aux œuvres d'un artiste ou à celles du poète inspiré. L'« Esprit » désigne alors « le souffle vital, le *Spiritus* » qui les anime (p. 13).

²³ *Antiquitez*..., « Au Roy », v. 1-4, p. 3.

forme aux statues d'Apollon et de Vénus, et la « pierre bien façonnée » qui prend l'aspect des dieux :

*Quid memorem augustis spirantia marmora tectis,
Artificum docta uinere iussa manu ? [...]
An Phoebum et Venerem, Pario de marmore signa,
Saxaque in antiquos tam bene ficta Deos ?*

Pourquoi rappeler les marbres qui respirent en d'augustes demeures : la savante main des artistes les a fait vivre. [...] Ainsi, Phébus et Vénus, statues en marbre de Paros ; la pierre, bien façonnée, devient des dieux anciens²⁴.

A plusieurs reprises, les *Poemata* établissent le lien entre la « main » ou le « pinceau » de l'artiste et sa capacité à susciter une illusion de vie. L'évocation des arts plastiques est presque toujours caractérisée par l'emploi d'un lexique du vivant ; les statues de Du Bellay, « marbres qui respirent » (*spirantia marmora*)²⁵ ou bronzes animés par une main d'artiste (*aenea ... signa animata manu*)²⁶, réactivent ainsi le motif virgilien des « *spirantia signa* », qu'avait déjà repris Pétrarque²⁷. Dans les épigrammes, c'est la médaille offerte à Ronsard lors des Jeux floraux de Toulouse qui présente « une vivante image de Pallas » (*spirantia Palladis ora*)²⁸, associant la clarté et le brillant de sa matière (l'argent) à la vivacité de son effigie. L'œuvre d'art elle-même y est présentée comme un modèle d'*enargeia*, auquel ne peuvent être comparés que l'éclat verbal et la vivacité d'invention qui caractérisent l'*enargeia* poétique de Ronsard :

*Cur uero tibi candido ex metallo
Haec facta est Dea ? Nempe quod poeta
Purus, candidus, omnibus poetis
Praestes ingenio tuo nitore,
Candore ut proprio nec aduocato
Argentum solet omnibus metallis.*

Pourquoi, encore, la déesse qu'on t'a donnée est-elle faite d'un métal si blanc et si brillant ? Bien sûr, c'est que toi, poète à l'âme pure et blanche, tu l'emportes sur tous les poètes par ton noble éclat, comme l'argent, par l'éclat natif qui lui est propre, l'emporte toujours sur tous les métaux²⁹.

L'œuvre d'art représente ainsi une incitation à recourir aux ressources élevées de l'*enargeia* ; elle donne corps à un idéal d'énergie créatrice par laquelle le poète peut espérer égaler le pouvoir de représentation des arts visuels, insufflant à son œuvre poétique la vie dont semblent animées les statues qu'observe le poète à Rome.

C'est bien cette force créatrice de l'artiste qui constitue le sujet de l'épigramme 60, justement adressée à un peintre poète, Nicolas Denisot, dit le comte d'Alsinois. Enflammé

²⁴ J. Du Bellay, *Poemata*, « Elegiae », 2, v. 75-76 et 79-80, p. 40-41. Pour cette référence et pour les suivantes, nous reprenons la traduction de Geneviève Demerson.

²⁵ *Poemata*, « Elegiae », 2 (passage cité *supra* et n. 23).

²⁶ *Poemata*, « Elegiae », 3, v. 73-74.

²⁷ Pétrarque, Lettre à Colonna, dans *Œuvres, I. La Correspondance. Lettres familières (Rerum familiarum)*, tome II, livres IV-VII, publiées sous la direction de P. Laurens, annotées par U. Dotti, trad. A. Longpré, Paris, Les Belles Lettres, 2002.

²⁸ *Poemata*, « Epigrammata », 44, v.3 ; éd. citée, p. 112-113.

²⁹ *Poemata*, « Epigrammata », 47, v. 17-22, éd. citée, p. 114-115.

par les beautés de la jeune fille nue qui lui sert de modèle, le peintre finit par délaisser son portrait pour façonner une statue « bien vivante » :

*At cupidus pictor dum neruos explicat artis,
Nec potis est dextram tollere de tabula,
Protinus ex magno Lysippus factus Apelle :
Spirantem fecit pro tabula statuum.*

Mais le peintre passionné, tandis qu'il déploie toute la vigueur de son savoir-faire et que sa main ne peut quitter son pinceau, renonce bien vite à la grandeur d'Apelle et devient un Lysippe : au lieu d'un tableau, c'est une statue, bien vivante, qu'il a faite³⁰.

Au-delà du double sens érotique qui caractérise cette pointe épigrammatique, il s'agit bien de célébrer la figure d'un poète devenu peintre, puis sculpteur et finalement créateur d'une œuvre vivante, avatar heureux du mythe de Pygmalion. L'épigramme repose ainsi sur un double *paragone* : la comparaison entre la peinture, plus conceptuelle, et la sculpture, plus charnelle, figure la relation entre poésie et arts visuels³¹. Le peintre-sculpteur apparaît finalement comme une figure idéalisée du poète : la référence au peintre grec Zeuxis, dans les premiers vers de l'épigramme, suggère une pratique éclectique de l'imitation telle que la souhaite Du Bellay, capable de réinventer une œuvre vivante à partir des plus beaux modèles du passé, comme le peintre-sculpteur fait revivre son modèle en imitant et en réassemblant les plus grandes perfections du corps féminin³².

La référence aux œuvres d'art constitue ainsi, dans les *Poemata*, un défi au pouvoir de représentation de la poésie : décrire et faire revivre les statues et les monuments romains revient en effet à retrouver l'énergie créatrice de leurs auteurs et à redonner vie au glorieux passé de la civilisation romaine.

« ROMA REDIVIUA » ? L'« EKPHRASIS » DE ROME ET LES STATUES VIVANTES DES POEMATA

La « Romae Descriptio » est sans conteste le poème qui concentre le plus grand nombre de références plastiques dans les *Poemata*. Cette élégie a vraisemblablement été composée en 1553, alors que Du Bellay, qui venait d'arriver à Rome, visitait les monuments et les arts romains en compagnie de son ami Louis de Bailleul³³. Le poème évoque brièvement l'arrivée à Rome en compagnie du cardinal Jean Du Bellay, puis les promenades à travers une ville où se superposent les reliques de l'antiquité et les constructions renaissantes. Le parcours du poète fait ainsi se succéder la description des grands monuments de la Rome antique et chrétienne et une évocation vivante des mœurs romaines, avec ses spectacles, ses jeux et ses courtisanes ; les paysages naturels romains et les nombreuses statues retrouvées lors des fouilles archéologiques ; enfin, la Rome antique et la Rome moderne, où ne subsistent plus que quelques vestiges des arts et des monuments de l'antiquité, et qui

³⁰ *Poemata*, « Epigrammata », 60, v. 13-16, p. 126-127.

³¹ Sur les débats entre peinture et sculpture au XVI^e siècle, voir P. Barocchi (éd.), *Scritti d'arte del Cinquecento*, vol. III : *Pittura e scultura*, Turin, Einaudi, 1978.

³² Sur la figure de Zeuxis comme idéal d'une imitation « éclectique » à la Renaissance, voir F. Lecercle, *La Chimère de Zeuxis. Portrait poétique et portrait peint en Italie et en France à la Renaissance*, Tübingen, Günter Narr Verlag, 1987.

³³ Voir l'épigramme 27, « Ad Lodoicum Baillolium », qui dédie la « Romae Descriptio » à ce personnage. Voir aussi R. Cooper, *Litterae in tempore belli*, Genève, Droz, 1997, p. 368, où Bailleul est désigné comme « le cicérone archéologique de Joachim à Rome ».

inspire au poète une leçon sur la vanité des choses humaines et sur la seule pérennité de la poésie, celle de Virgile en particulier : « *Roma ingens perit, uiuit Maro doctus ubique*³⁴ ». Le poème se termine sur une invocation aux Muses latines.

La description de Rome occupe ainsi la plus grande partie de l'élegie. L'émotion ressentie à la vue des œuvres, ainsi que la fascination des Romains et peut-être celle de Du Bellay lui-même pour les découvertes archéologiques récentes se traduisent dans ce texte par une pratique descriptive bien différente de celle des recueils français de 1558, notamment celui des *Antiquitez* et du *Songe*. Dans l'élegie 2, d'inspiration stacienne, la description d'œuvres d'art envahit le poème et traduit l'émerveillement du visiteur devant les chefs-d'œuvre artistiques qui se succèdent devant ses yeux. Les monuments et les statues que parcourt le poète font chacun l'objet d'un bref développement descriptif qui rend compte, en quelques vers, des vastes proportions des monuments ou du rendu du mouvement dans les statues. Ainsi en est-il du célèbre Laocoon :

*An patris implexos squamosis orbibus artus,
Et natos iisdem nexibus implicitos.*

Ainsi, aux membres de ce père s'entrelacent des spires couvertes d'écaillés, et ses fils sont pris dans les mêmes nœuds³⁵.

Bien distinctes et, dans l'ensemble, aisément identifiables, les œuvres d'art mentionnées dans l'élegie 2 ne représentent qu'elles-mêmes, à la différence des monuments et des statues des *Antiquitez* et du *Songe* qui ont une valeur symbolique ou allégorique. Au rythme de la découverte enthousiaste de Rome par le poète, la description de l'élegie 2 suit un mouvement extensif et énumératif ; le poète passe en revue les monuments et les statues de Rome en une série de touches descriptives, empruntant aux descriptions romaines de Virgile et de Pétrarque les procédés d'une rhétorique accumulative : répétition anaphorique de l'impératif « *adde* » (ajoute), accumulation de déictiques (*hic*) en début de vers :

*Hic Roma, insignis galea uultuque minaci,
Victorum Regum colla subacta premit.
Hic ludunt gemini prensantes ubera Nati,
Ubera nutricis officiosa Lupae.
Hic plantae affixis oculis et corpore toto
Euellit spinam uiuus in aere puer. [...]
Hic bellator Equus, tergum sessore premente,
Pectore flat Martem, naribus atque oculis ...*

Ici, Rome avec son casque qui la distingue : son visage menace, elle écrase les nuques courbées des vaincus. Ici jouent des jumeaux : ils pressent les mamelles que leur offre la Louve, obligeante nourrice. Ici, le regard attentif, ainsi que tout son corps, un enfant arrache

³⁴ *Poemata*, « Elegiae », 2, v. 133 : « L'énorme Rome est morte ; le savant Virgile, lui, est vivant, partout ».

³⁵ Elég. 2, v. 77-78. La découverte en 1506 de la statue du Laocoon, identifiée par le sculpteur Francesco da Sangallo comme l'œuvre décrite par Pline l'Ancien dans son *Histoire naturelle* (XXXVI, 37), connut un fort retentissement en Europe, notamment auprès des artistes italiens comme Michel-Ange. On supposa que les vers de Virgile sur la mort de Laocoon (*Enéide* II, 199-224) étaient inspirés de la sculpture elle-même. Je remercie Sarah Charbonnier d'avoir attiré mon attention sur ce point.

une épine de son pied : c'est de l'airain vivant. [...] Ici un cheval belliqueux : son cavalier le monte à crû : Mars est le souffle de son flanc, de son naseau, de ses yeux³⁶.

Cette composition accumulative ou « en boule de neige », selon l'expression de G. Demerson³⁷, traduit la richesse et la variété de la statuaire romaine.

A l'inverse, la référence aux œuvres d'arts dans les recueils de langue française est caractérisée par la brièveté et la concentration ; l'attitude contemplative et méditative du poète favorise une rhétorique de l'invocation :

Sacrez coteaux, et vous saintes ruines,
Qui le seul nom de Rome retenez,
Vieux monuments, qui encor soustenez
L'honneur poudreux de tant d'ames divines³⁸...

Palles Esprits, et vous Umbres poudreuses³⁹...

Ou de l'emphase démonstrative :

Ces vieux palais, ces vieux arcs que tu vois,
Et ces vieux murs, c'est ce que Rome on nomme⁴⁰ .

Ces grands monceaux pierreux, ces vieux murs que tu vois⁴¹...

Toy qui de Rome émerveillé contemple
L'antique orgueil, qui menassoit les cieux,
Ces vieux palais, ces monts audacieux,
Ces murs, ces arcs, ces thermes et ces temples,
Juge, en voyant ces ruines si amples,
Ce qu'a rongé le temps injurieux⁴²...

Ces deux procédés, très fréquents dans les *Antiquitez*, renforcent le caractère synthétique de la référence plastique dans les sonnets du recueil et substituent, comme l'a bien montré Perrine Galand, une rhétorique de « l'emphase », fondée sur la brièveté et sur la densité de l'image, à « l'ekphrase » des *Poemata*, caractérisée par le goût du détail et la recherche de l'*enargeia* descriptive⁴³.

Ainsi, des *Antiquitez* à l'épigramme 2, le regard méditatif et introspectif cède la place à un enthousiasme visuel qui se traduit par une double exigence de variété et d'élévation de la langue poétique. Il s'agit de restituer l'effet produit par la vue directe des statues et des monuments, et de présenter au lecteur le tableau le plus exhaustif et le plus « vivant » des merveilles de Rome. L'organisation descriptive de l'épigramme 2 tend ainsi vers l'*ekphrasis*, figure qui consiste en une représentation vivante et détaillée de l'objet décrit, et dont le poème réunit tous les éléments caractéristiques : description du tout par les parties, énumération, multiplication de détails, accumulation de déictiques et emploi du présent verbal qui concourent à créer une « illusion de présence » de l'objet décrit :

³⁶ Eleg. 2, v. 81-90. Sont mentionnées, dans l'ordre : les statues de la Rome guerrière chassant ses ennemis (*Roma uictrix*), de la Louve romaine allaitant Romulus et Remus, de l'enfant tireur d'épine, et la statue équestre de Marc Aurèle. Voir R. Cooper, « Poetry in ruins ».

³⁷ G. Demerson, « Présence de Virgile chez Du Bellay ».

³⁸ J. Du Bellay, *Les Antiquitez de Rome*, sonnet VII, v. 1-4.

³⁹ *Ibid.*, sonnet XV, v.1.

⁴⁰ *Ibid.*, sonnet III, v. 3-4.

⁴¹ *Ibid.*, sonnet XVIII, v. 1.

⁴² *Ibid.*, sonnet XXVII, v. 1-6.

⁴³ P. Galand-Hallyn, « Jeux intertextuels ».

*Terribilis clava fuluo stat nudus in auro,
Herculeum spirans Amphitryoniades. [...]
Anguibus intortis, cubitoque innixa recumbit
Antoni Coniux, fortiter ausa mori.*

Sa massue le rend terrible, il se tient nu, il est d'or fauve : le fils d'Amphitryon respire les qualités d'Hercule. [...] Les serpents se tordent : appuyée sur le coude repose l'épouse d'Antoine : hardiment, elle a osé mourir⁴⁴.

La description d'œuvres d'art s'accompagne enfin d'une appréciation presque toujours élogieuse, conformément à la nature foncièrement épictétique de l'*ekphrasis* :

*Caesareos uultus quis non miretur et ora
Tam multis Romae conspicienda locis ?
Quis Tybrim notumque Lupa notumque gemellis,
Quis septemgeminum nesciat ora Dei ?*

Et qui n'admirerait les visages des Césars, et tant de têtes remarquables, partout, dans Rome ? Et le Tibre ? (la Louve et les jumeaux le font reconnaître). Et qui ignorerait le Dieu aux sept bouches⁴⁵ ?

La description des arts romains tend donc vers un éloge de la Rome antique qui revit à travers ses monuments et ses statues ; les œuvres d'art mentionnées dans l'élegie 2 se présentent ainsi comme autant de modèles de « vive représentation », qui rappellent au visiteur le pouvoir créateur des grands artistes de l'Antiquité. Aussi les statues de l'élegie 2 font-elles l'objet d'une discrète mise en mouvement qui met en valeur l'illusion de vie qu'elles suscitent : le cheval de Marc-Aurèle exhale le souffle de Mars, les serpents du Nil se tordent, les coursiers des colosses se cabrent dans l'attente des combats :

*Hic geminus Sonipes, gemino cobibente Colosso,
Cernicem attollens arduus arma fremit.*

Ici, deux coursiers, que retiennent deux colosses : ils dressent la tête, se cabrent, réclament les combats⁴⁶.

Ce pouvoir d'*enargeia* que les *Silves* de Stace prêtaient déjà à l'art de la statuaire⁴⁷ explique sans doute la nette prédilection des *Poemata* pour les statues romaines, d'autant plus remarquable que les références à la sculpture sont très rares dans les recueils en français. Dans l'élegie 2, chaque statue est en effet présentée comme un condensé de « vive représentation » ; l'admiration du poète est moins liée à la perfection technique de sa réalisation qu'à l'illusion de vie créée par le sculpteur. Les « vives descriptions » des statues de l'élegie 2 témoignent ainsi du statut des arts visuels dans les *Poemata* : il ne s'agit pas tant de décrire fidèlement les œuvres d'arts romaines que de reproduire le geste de l'artiste qui

⁴⁴ Eleg. 2, v. 87-88 et v. 95-96. Il s'agit de l'Hercule en bronze doré du Capitole et d'une statue représentant le Nil avec Ariane abandonnée, considérée à tort au XVI^e siècle comme une représentation de Cléopâtre mourante. (Source : R. Cooper, « Poetry in ruins... »).

⁴⁵ Eleg. 2, v. 92-95. Il s'agit des bustes des Césars et des statues du Tibre et du Nil.

⁴⁶ Eleg. 2, v. 99-100. Il s'agit de la statue des Colosses de Monte Cavallo.

⁴⁷ Voir à ce sujet le chapitre que consacre P. Galand-Hallyn à Stace dans *Le Reflet des fleurs. Description et métalangage poétique d'Homère à la Renaissance*, Genève, Droz, 1994, p. 257-333.

imprime la vie et le mouvement dans le marbre ou dans le bronze, pour mieux ressusciter, par le réassemblage de ces vestiges antiques, une Rome désormais disparue.

UNE REPRESENTATION AMBIVALENTE DES ŒUVRES D'ART

L'*ekphrasis* de Rome est donc elle-même composée d'une série de brèves descriptions incomplètes et comme inachevées, qui reproduisent moins les œuvres d'art qu'elles ne s'efforcent d'en faire ressortir le mouvement et la vivacité. C'est finalement Rome tout entière qui se présente comme une accumulation de monuments et de statues. D'œuvre d'art en œuvre d'art, l'évocation des arts romains finit ainsi par créer un effet de dispersion de la représentation. Trop nombreux pour pouvoir être saisis dans une vision d'ensemble, les objets d'art n'aboutissent pas à la composition d'un tableau vivant de Rome.

La représentation des œuvres d'art dans l'élegie 2 est donc ambivalente : malgré l'admiration manifeste que suscitent les monuments et les statues romains chez le poète, la description d'art ne suffit pas à restituer l'esprit de la Rome antique. Si vivantes semblent-elles, les œuvres d'art s'accumulent dans le poème sans composer la « vision de Rome » que cherche à restituer le poète. La rhétorique de l'accumulation s'épuise ainsi dans une forme de prétérition :

*Praetereo longos excelso fornice ponteis,
Quos subter rapidis Albula fertur aquis.
Praetereo vastum lata testudine templum,
Quo cunctos coluit maxima Roma Deos.
Mitto Virginei surgentia Marmora fontis,
Qui sacer est summi numine Pontificis,
Multaque praeterea ueteris, miracula Romae,
Undique defosso nunc rediuvina solo.*

Je passe sous silence les grands ponts et leurs hautes arches, sous lesquels s'emportent les eaux rapides de l'Albula. Je passe sous silence le vaste temple à la large coupole, dont la très grande Rome a honoré l'ensemble de ses dieux. Je laisse de côté les marbres qui se dressent à la fontaine virginale, consacrée par la volonté du pontife suprême, et encore bien d'autres merveilles de la Rome antique, qui partout, maintenant, sortent toutes vivantes du sol qu'on a fouillé⁴⁸.

Finalement, la représentation des arts visuels aboutit à un aveu d'incapacité à saisir les innombrables merveilles de Rome dans un même ensemble descriptif :

*Singula si cupiam breuibus describere chartis,
Scribentem calamus destituatque diēs.*

Si je voulais, dans de brefs écrits, décrire ces merveilles une à une, la plume me ferait défaut, un jour n'y suffirait pas⁴⁹.

Ainsi, même dans l'élegie 2, qui présente sans doute la vision de Rome la plus heureuse de tous les recueils de 1558, la description des œuvres d'art n'est pas entièrement dénuée de mélancolie. Dans la dernière partie du poème, qui superpose la description de la Rome

⁴⁸ Eleg. 2, v. 31-38.

⁴⁹ Eleg. 2, v. 107-108. La même idée apparaissait déjà sous la plume de Pétrarque (lettre à Colonna, *Rerum familiarum*, VI, 2) : « Mais où vais-je ? Puis-je dans ma courte lettre te faire une description de Rome ? » (*Sed quo pergo ? possum ne tibi in hac parua papiro Romam designare ?*)

moderne à l'évocation de la Rome antique, l'*ekphrasis* de Rome évolue vers une évocation funèbre des vestiges de l'antiquité ; le ton enthousiaste qui caractérisait les premières descriptions artistiques s'assombrit ; le mouvement d'élévation que suivait le début de l'élégie, avec l'image de la coupole suspendue de la basilique Saint-Pierre (*magni pendentia culmina Pietri*), s'inverse dans le motif de la chute et de l'effondrement (v. 121-122), tandis que l'évocation de la statue de la Rome guerrière et victorieuse (v. 81-82) a pour pendant une allégorie de Rome « courb(ant) son col sous le joug des Barbares » (*Barbarico potuit subdere colla iugo*) (v. 126). Enfin, l'accumulation de déictiques qui traduisait au début de l'élégie la découverte enthousiaste des statues romaines ne sert plus qu'à imposer au lecteur le spectacle désolant d'une déchéance :

*Hic, ubi praeruptis nutantia culmina saxis
Descendunt caelo, maxima Roma fuit.
Nunc iuvat exesas passim spectare columnas.
Et passim ueterum templa sepulta Deum.
Nunc Martis Campum, Thermas, Circumque Forumque,
Nunc septem Colleis et monumenta uirum.
Hac se uictores Capitolia ad alta ferebant,
Hic gemini fasces, Consulis imperium.[...]*

Regarde ici ces masses, ces murailles qui jadis menaçaient les dieux : une herbe exubérante les cache, elles sont à l'abandon. Ici, les faites aux pierres hardies chancellent, et du ciel ils s'affaissent : ici fut Rome, la très grande. Tantôt, j'ai plaisir à contempler partout les colonnes rongées, partout les temples ensevelis des anciens dieux, tantôt le Champ de Mars, les Thermes, le cirque et le Forum, tantôt les sept collines, et ce qui rappelle le souvenir des héros. Par ici les vainqueurs montaient au Capitole. Ici étaient les faisceaux des deux Consuls, symbole de leur pouvoir⁵⁰.

On retrouve bien là les motifs qui caractérisent l'ensemble des sonnets des *Antiquitez* : les ruines, l'ensevelissement, et jusqu'au constat sans appel que la grandeur de Rome est désormais révolue : « Maxima Roma fuit ». La même image désolante et la même formule réapparaissent dans l'élégie 3, par la voix prophétique du Dieu-Tibre présentant à Jean d'Avanson le spectacle des ruines de Rome : « *Quemque uides campum, maxima Roma fuit*⁵¹ ». On retrouve ainsi dans les élégies romaines le mouvement qui caractérise de manière systématique les sonnets des *Antiquitez*... et du *Songe* : la poésie des monuments et des statues, altérée par les images des cendres et du temps rongeur, cède peu à peu la place à une poésie du tombeau :

*Caetera tempus edax longis tegit obruta seclis,
Ipsaque nunc tumulus mortua Roma sui est.*

Le temps rongeur recouvre le reste, qui est enseveli sous le poids des longs siècles. Rome, morte elle-même, est aujourd'hui son propre tombeau⁵².

Cette représentation funèbre d'une Rome écrasée par le poids de sa propre gloire n'est pas sans annoncer, précisément, le poème inaugural de la section des *Tumuli* (« Romae ueteris »), qui constitue lui-même le pendant latin du sonnet IV des *Antiquitez* :

⁵⁰ Eleg. 2, v. 111-120.

⁵¹ Eleg. 3, v. 63 : « La plaine que tu vois fut Rome, la très grande ».

⁵² Eleg. 2, v. 129-130.

*Iuppiter hos etiam disiecit fulmine montes,
Et tumulos iussit corporis esse mei. [...]
Si quae nina sibi septem circumdedit arceis,
Mortua nunc septem contegitur tumulis*⁵³.

Jupiter ayant peur, si plus elle croissait,
Que l'orgueil des Geans se relevast encore,
L'accabla sous ces monts, ces sept monts qui
sont ore
Tumbeaux de la grandeur qui le ciel
menassoit⁵⁴.

L'ambivalence de la représentation des arts romains, tantôt signes de la vitalité créatrice et tantôt images menaçantes du temps destructeur, n'est donc pas le seul fait des sonnets des *Antiquitez*... et du *Songe*, et il serait sans doute quelque peu réducteur de ne considérer la description des arts dans l'épigramme 2 que de manière isolée, comme l'illustration d'un enthousiasme passager du poète. De fait, dès le début de l'épigramme, l'évocation des œuvres d'art laisse entrevoir une vision menaçante de Rome, notamment à travers la représentation belliqueuse des statues romaines : le visage de Rome « menace » les vaincus, l'Hercule de bronze suscite un effet de puissance « terrible », et la statue équestre de Marc-Aurèle, tout comme la représentation présumée de Cléopâtre, ne sont évoquées qu'à travers un bestiaire inquiétant : un cheval « belliqueux », des serpents qui « se tordent » autour de la mourante. L'illusion de vie produite par la statuaire romaine s'exprime ainsi à travers une gestuelle guerrière qui semble menacer même le spectateur. A l'inverse, alors que les statues semblent animées d'intentions menaçantes, la représentation des humains est comme pétrifiée, si bien qu'il devient difficile de distinguer les vivants des statues :

*Gemmea marmoream cingunt redimicula frontem,
Oraque fallacy murique tincta rubent.
Aurea lacteolo pendentque monilia collo,
Et niveas ornat gemma corusca manus.*

Les pierreries des diadèmes ornent un front de marbre, et les visages sont fardés du rouge trompeur du murex. Les colliers d'or pendent au cou de lait ; la pierre étincelante orne des mains de neige⁵⁵.

Les statues vivantes se mêlent ainsi aux humains pétrifiés, comme pour suggérer le triomphe de l'artifice sur le vivant, et la difficulté pour le poète de reconstituer autre chose qu'une Rome figée, muséifiée, reflet dégradé de la Rome antique. Au-delà du statut des arts visuels, c'est donc aussi le pouvoir de la poésie elle-même, et sa capacité à faire revivre l'esprit et les arts de la Rome antique, qui est mis en question. Dans un article récent, G.H. Tucker a montré que les descriptions de l'épigramme 2 s'inspiraient de la description de Rome réalisée en 1553 par le poète néo-latin Janus Vitalis, selon un diptyque opposant la *Roma prisca* et la *Roma instaurata* ; or, c'est essentiellement du premier volet de ce diptyque que s'inspire la description bellayenne de la Rome antique et renaissante, à travers le motif des ruines encore menaçantes, des temples ensevelis et des collines écrasantes⁵⁶. La leçon morale qu'en tirait Vitalis sur le caractère illusoire et éphémère des constructions humaines est ainsi étendue par Du Bellay à sa poésie, confrontée à la difficulté d'écrire sa propre

⁵³ *Poemata*, « Tumuli », 1 : « Romae ueteris », v. 5-6 et 13-14 : « Jupiter a disloqué par son foudre même mes montagnes, et il a ordonné qu'elles fussent mon tombeau. [...] Ainsi, celle qui de son vivant a embrassé sept collines, morte aujourd'hui est couverte par sept tombeaux ».

⁵⁴ *Antiquitez*, sonnet IV, v. 5-8.

⁵⁵ *Eleg.* 2, v. 57-60. Voir aussi le portrait de Faustine dans la section des *Amores*, 19.

⁵⁶ Voir G.H. Tucker, « Roma instaurata en dialogue avec Roma Prisca », p. 15-17. Sur l'ambivalence de la description artistique dans l'épigramme 2, voir aussi P. Galand-Hallyn, « Jeux intertextuels ».

Roma instaurata, de faire renaître Rome autrement que par une représentation dégradée ou pétrifiée de la Rome antique.

Ainsi, le regard ambivalent que porte le poète sur les arts romains, caractéristique de cette période d'extrême instabilité politique que connaît alors Rome entre le Sac de 1527 et les événements de 1557 qui décideront du retour du poète en France⁵⁷, ne remet pas seulement en question la survivance de la gloire passée de Rome. C'est bien la possibilité même de faire revivre par la poésie le génie des anciens Romains, d'opérer la *translatio imperii et studii* tant souhaitée par le poète, qu'interroge la description des arts visuels dans les recueils romains, et qui constitue l'enjeu majeur de l'élegie 3.

ENJEUX POLITIQUES ET POÉTIQUES DE LA « VIVE DESCRIPTION » DANS L'ÉLÉGIE 3

La déchéance politique et artistique de Rome place ainsi le poète devant la nécessité de réinventer Rome sous le double signe d'une *translatio imperii et studii*. Il s'agit de faire revivre les plus grands noms des lettres et des arts romains, et de ressusciter ainsi la grandeur passée de Rome à travers un renouveau poétique et politique français. Tel est le sujet de l'élegie 3, qui célèbre à travers la prosopopée du Dieu-Tibre l'arrivée à Rome de Jean d'Avanson, ambassadeur d'Henri II et également dédicataire du recueil des *Regrets*.

Écrite en 1555 à l'occasion de la visite de Jean d'Avanson à Rome, l'élegie 3 met en scène, sur le modèle de l'*Enéide* de Virgile, une prophétie du Dieu-Tibre adressée à l'ambassadeur du roi de France⁵⁸. La structure du poème suscite une forme de représentation complexe, avec des effets d'enchâssement et de mise en abyme. La première partie du poème constitue une description riche et détaillée du fleuve, de ses confluent et des nymphes qui l'habitent ; suit une longue prosopopée du Tibre, qui accueille Jean d'Avanson dans une Rome en ruine, lui prédit ses succès diplomatiques auprès du pape Jules III et des représentants de l'empire germanique, pour finalement annoncer le triomphe d'Henri II à Rome. Les derniers vers du poème opèrent un nouveau changement énonciatif et redonnent brièvement la parole au poète narrateur pour décrire le Tibre regagnant ses eaux.

Si la description d'œuvres d'art est apparemment moins présente dans ce poème que dans l'élegie 2 – le Tibre ne mentionne que dans un bref passage les monuments romains –, elle constitue en réalité le principe organisateur de l'élegie, qui se présente sous la forme d'un tableau vivant. Encadrée par deux passages descriptifs, la prise de parole du Tibre combine les effets de la prosopopée et de l'*ekphrasis*, réunissant ainsi l'efficacité d'une « vive description » visuelle et auditive qui donne d'autant plus de force à la prophétie du Dieu-fleuve. Les effets d'encadrement sont multipliés par le principe de réécriture qui contribue à l'organisation complexe de cette élégie : « parodie » de l'*Enéide* de Virgile⁵⁹, celle-ci constitue également, nous semble-t-il, une réécriture de la « Prosphonématique » de 1549, dans laquelle Du Bellay célébrait l'entrée d'Henri II à Paris en décrivant les éléments du décor de cette manifestation royale⁶⁰. Description artistique et prophétie politique se retrouvent ainsi

⁵⁷ Sur cette question, voir A. Chastel, *Le Sac de Rome, 1527. Du premier maniérisme à la Contre-Réforme*, Paris, Gallimard, 1987, et Michel Magnien, « *Roma Roma non est* ».

⁵⁸ Virgile, *Enéide*, VIII, 1-101 : le Tibre apparaît en songe à Enée pour lui conseiller d'aller chercher l'aide d'Évandre, roi d'Arcadie, et lui prédire la fondation de la ville d'Albe. Pour une analyse de l'élegie III et de son intertexte virgilien, voir P. Galand-Hallyn, *Les Yeux de l'éloquence. Poétiques humanistes de l'évidence*, Orléans, Paradigme, [L'Atelier de la Renaissance], 1995, chapitre IV.

⁵⁹ Nous reprenons le terme de « parodie », qui désigne davantage dans ce contexte une « transposition » poético-politique qu'une réécriture ironique, à l'article de J. Hirstein, « La Rome de Virgile et celle du XVI^e ».

⁶⁰ « Prosphonématique au roy treschrestien Henry II » (1549), dans Du Bellay, *Œuvres poétiques*, III : *Recueils lyriques de 1549*, éd. critique préparée par Henri Chamard, Paris, Nizet, 1983, p. 61-74.

étroitement imbriquées dans cette élégie 3 qui fait de la « vive représentation » un élément majeur d'une forme de poésie politique au service d'une *translatio imperii*.

Dans la prosopopée du Tibre, la représentation des arts romains se situe d'abord dans le prolongement de la dernière partie de l'élégie 2. S'adressant à Jean d'Avanson, le Tibre lui présente les monuments en ruine de la Rome des Césars :

*Quemque uides campum, maxima Roma fuit.
Nunc deserta iacet, syluestribus horrida dumis,
Nec bene quae fuerit tanta ruina docet.
Roma tamen superest; Capitoli immobile saxum
Restat, et ingentis nominis umbra manet.
Aspice templa Deum sublimibus alta columnis,
Et quam nunc similis Roma sit ipsa sui.
Aspice quae passim Romana palatia surgant,
Quaeque sit antiqui frons rediuiua loci.*

La plaine que tu vois fut Rome, la très grande. Maintenant, elle gît, abandonnée, hérissée de buissons sauvages : de tels décombres ne montrent pas bien ce qu'elle fut. Rome pourtant survit : le roc du Capitole demeure, inébranlable, et il reste l'ombre d'un si grand nom. Regarde les temples altiers des dieux, leurs colonnes dressées vers le ciel, et vois combien Rome, aujourd'hui, est semblable à elle-même. Regarde les monuments romains qui se dressent partout, et reconnais le front de cet antique lieu : il revit⁶¹.

La prosopopée du Tibre suit dans ce passage le mouvement inverse de l'élégie 2, décrivant une Rome d'abord réduite à une vaste plaine recouverte de buissons sauvages, mais sur laquelle s'élèvent peu à peu de beaux et altiers monuments. Alors que l'élégie 2 s'achevait sur l'image des ruines de la Rome antique, symboles de la déchéance de l'empire romain, la prosopopée du Tibre commence sur l'espoir d'une renaissance. De même, dans l'*Enéide*, le roi Evandre présentait à Enée une Rome encore réduite à l'état de nature sauvage, à laquelle se superposait l'image prestigieuse de la Rome d'Auguste.⁶² La venue de Jean d'Avanson à Rome vient ainsi mettre fin au cycle de destructions de la Rome antique ; nouvel Enée, l'ambassadeur d'Henri II représente l'espoir d'une renaissance de Rome. Comme dans l'élégie 2, la représentation des monuments romains fait appel aux ressources de la « vive description » : le motif de la vision (*aspice...*) et le lexique du vivant, les présents verbaux, le foisonnement de détails figurent cette fois une possible renaissance de Rome sous le sceptre d'Henri II.

La fin de la prosopopée du Tibre peut alors représenter une Rome ressuscitée et joyeuse qui fête l'arrivée triomphale d'Henri II, en une nouvelle *ekphrasis* qui acquiert dans ce contexte une valeur visionnaire :

*At Rex armipotens, partis ex hoste trophaeis,
Littore persoluet debita uota meo,
Gradiumque trahet manibus post terga reuinctis,
Extinguetque faces, Eumeni dira, tuos. [...]
Quadrilogo curru populos tunc uictor ouanteis
Celsus agens, templis aurea dona feret. [...]
Sic iterum antiquos spectabit Roma triumphos,
Herrici festos instituetque dies.*

⁶¹ Eleg. 3, v. 62-70.

⁶² *En.* VIII, 348.

Mais le roi tout-puissant aux armes, après avoir triomphé des ennemis, s'acquittera de ses vœux sur ma rive ; il traînera Gradivus les mains enchaînées derrière le dos ; il éteindra tes brandons, sinistre Euménide. [...] Dressé sur un quadriges, vainqueur, il conduira les peuples criant leur joie, et portera aux temples l'or de ses offrandes. [...] Ainsi Rome, encore, aura le spectacle des antiques triomphes, et instituera des jours où fêter Henri⁶³.

Ce tableau de l'entrée d'Henri II à Rome s'appuie sur les représentations du triomphe antique : figuration du souverain sur un quadriges, déguisements allégoriques, scènes de liesse et réjouissances offertes à la foule. Le présent descriptif cède la place au futur prophétique, tandis que l'image d'Henri II vient se substituer à celle des Césars de l'Antiquité. La *translatio imperii* se trouve ainsi réalisée dans la prise de parole du Tibre, qui apparaît lui-même comme une image de l'éloquence poétique, « grondant », « mugissant » et « gonflant » ses eaux pour mieux prophétiser la victoire française⁶⁴. A travers la prosopopée du Tibre, c'est donc le poète lui-même qui apparaît comme un nouveau Virgile, chanter du nouvel âge d'or restauré par Henri II.

EFFETS D'ENCADREMENT : UN TRIOMPHE EN « TROMPE-L'ŒIL »

Pourtant, l'organisation du poème vient quelque peu brouiller la prophétie du Tibre à Jean d'Avanson. Les effets d'encadrement sur lequel repose la composition de l'élégie, ainsi que l'organisation fortement digressive des descriptions font de cette représentation, pour reprendre l'expression de P. Galand-Hallyn, « une *ekphrasis* en trompe-l'œil⁶⁵ ». La prosopopée du Tibre s'inscrit en effet dans le cadre général d'un tableau du fleuve, de ses confluent, l'Anio et le Nar, et des nymphes qui le peuplent. La parole du fleuve, encadrée par des descriptions prises en charge par le narrateur, devient donc elle-même un élément de ce tableau.

La représentation même du fleuve est mouvante, superposant aux réminiscences virgiliennes des références à la statuaire romaine : d'abord présenté comme un vieillard à la barbe et aux membres ruisselants, le fleuve fait ensuite l'objet d'une description qui rappelle la statue du Capitole représentant le Tibre allongé sur une urne :

*At pater ipse iacens immani corpore Tybris,
Muscosoque fouens hispida membra toro,
Vestibulo in thalami cubito subnixus et urnae,
Subiectis senior iura dabat populis.*

Mais lui, le Tibre notre père, est étendu, gigantesque : ses membres velus reposent sur sa couche moussue, à l'entrée de ses appartements. Le coude appuyé sur son urne, le vieillard dictait ses lois aux peuples soumis⁶⁶.

L'ensemble du tableau constitue une représentation mouvante, qui attire sans cesse l'attention du lecteur d'un élément à un autre, passant du Tibre à ses confluent, puis d'une

⁶³ Eleg. 3, v. 117-136.

⁶⁴ Eleg. 3, v. 59-60 : « *Qui, fremitu denso, tumidis immurmurat undis, / Aduentuque tuo latius arua premit* ». Le cours d'eau apparaît souvent chez Du Bellay comme une image de l'éloquence poétique : voir par exemple son sonnet liminaire au premier livre des *Odes* de Ronsard (Du Bellay, *Œuvres poétiques*, II, éd. H. Chamard, p. 213 : « Comme un torrent, qui s'enfle et renouvelle / Par le degout des hauts sommets chenus / [...] Tes vers, Ronsard, qui par source immortelle / Du double mont sont en France venus ... »

⁶⁵ P. Galand-Hallyn, *Les Yeux de l'éloquence*, chap. IV. Le passage qui suit (sur la représentation « maniériste » du fleuve et de ses nymphes) reprend certaines de ses analyses.

⁶⁶ Eleg. 3, v. 30-33.

nymphes à une autre, s'attardant tantôt sur le corps ou sur les cheveux de l'une, tantôt sur le manteau de l'autre, créant par ces *ekphraseis* emboîtées un effet de mise en abyme incessant :

*Stant Nymphae circum, uitreisque sedilibus altae,
Deducunt tenera mollia pensa manu.
Illis Assyrio uestis saturata ueneno,
Multaque nativo gemma colore micat.
Pars leuiter textas raro subtegmine telas,
Lanea uel tenui stamina pingit acu.
Pars uirides nectit festa de fronde corollas,
Sparsaque odorato florea certa croco...*

D'autres Nymphes brodent avec une fine aiguille des toiles délicates au tissage lâche, ou des tissus de laine. D'autres tressent des couronnes de fête avec du feuillage vert, et des guirlandes fleuries où flotte l'odeur du safran⁶⁷...

Ces effets de mouvement, de mise en abyme, ce foisonnement de détails et cette tentation constante de la digression descriptive concourent à une représentation « maniériste » qui tend à décentrer le référent principal du poème – la prophétie du Tibre et l'annonce du triomphe d'Henri II – au profit d'une série de petits tableaux descriptifs et ornementaux. Jusque dans la prophétie du Tibre, la représentation du triomphe d'Henri II est contaminée par cette esthétique maniériste : l'image officielle du souverain victorieux tend à se laisser déborder par la présence des figures mythologiques de Parthénope, de Flore et de Galatée, sur laquelle se déplace progressivement le regard au point que la description de Galatée finit par être plus riche et plus détaillée que celle du souverain. Considérés à l'échelle du poème et non de la seule prosopopée du fleuve, les descriptions de la Rome renaissante et du triomphe d'Henri II apparaissent ainsi comme des éléments d'un vaste ensemble descriptif, essentiellement mythologique, représentant le Tibre et ses éléments.

En réalité, ces effets d'encadrement touchent le poème tout entier. L'élegie 3 constitue en effet une réécriture de la « Prosphonématique » de 1549, écrite à l'occasion de l'entrée royale d'Henri II à Paris, et pour laquelle Du Bellay s'était inspiré des scènes peintes sur les panneaux ornant les arcs de triomphe qui représentaient la Seine et ses confluent. La Prosphonématique et l'élegie 3 sont organisées de manière très similaire : l'essentiel du poème de 1549 consiste en effet en une description des cours d'eau et de leurs Nymphes, et en une prosopopée de la Seine annonçant à Henri II de grands succès diplomatiques et politiques avant de regagner son cours, comme le Tibre dans l'élegie latine :

A Dieu donq'Roy, mon destin me rappelle.
Ainsi disant, le genoil avança :
Puis tout à coup, avec sa troupe belle
D'un saut leger en l'onde s'avança :
L'eau jette un son, et en tournoyant toute,
Fait bouillonner mainte ecumeuse goutte⁶⁸.

*Haec cecinit Tybris summa sublimis ab unda,
Ut magni uultus uidit Auansonii.
Tum fluctu intorto, late spumantibus undis,
Caeruleo sacrum condidit amne caput⁶⁹.*

⁶⁷ Eleg. 3, v. 9-16.

⁶⁸ Prosphonématique..., v. 211-216.

⁶⁹ Eleg. 3, v. 149-152. « Telle fut la prédiction énoncée par le Tibre dressé à la surface de son onde, dès qu'il vit les traits du grand Avanson. Alors son flot tourbillonna, ses ondes au loin écumèrent, et il cacha sa tête sacrée dans les eaux d'azur ».

Les nombreuses similitudes entre la prophétie de la Seine et celle du Tibre tendent ainsi à faire de l'épigramme 3 une « parodie » non seulement de Virgile, mais de Du Bellay lui-même. L'effet d'encadrement sur lequel repose l'épigramme 3 s'en trouve ainsi renforcé par un jeu d'intertextualité d'autant plus complexe que la Prosopopée est elle-même fondée sur un jeu de mise en abyme : l'éloge de la politique royale est d'abord pris en charge par le narrateur à l'occasion de l'entrée royale ; il est ensuite relayé par la Seine, qui constitue le motif central des panneaux décoratifs décrits par le poète.

Ainsi, dans l'épigramme 3, la description de l'entrée d'Henri II à Rome s'inscrit à son tour dans de multiples effets de mise en abyme qui tendent à faire de cette image triomphale un simple élément de décor maniériste ; la prosopopée du Tibre transposée à Rome la prophétie de la Seine et insère dans le tableau de l'épigramme 3, d'inspiration latine et surtout virgilienne, des décors en partie empruntés à l'entrée royale de 1549. Les interférences constantes entre la représentation du Tibre et les références artistiques finissent par altérer le propos du poème, faisant de la victoire annoncée d'Henri II, à son tour, un triomphe en « trompe-l'œil », une illusion maniériste. Malgré le ton triomphal de la prophétie du Tibre, l'organisation de l'épigramme 3 fait porter un doute sur la véracité de cette prédiction. La *translatio imperii* s'efface donc finalement derrière la *translatio studii* : la contamination des sources, les effets de réécriture et l'organisation en trompe-l'œil du poème mettent en avant une forme de *translatio* poétique qui seule aboutit réellement alors que les enjeux politiques restent très incertains.

La « vive description » est donc étroitement liée dans les *Poemata* au regard porté par le poète sur les arts visuels romains. Seul recueil de Du Bellay et l'un des rares textes écrits par un poète français de cette période à faire une telle place aux arts visuels, les *Poemata* proposent une description « énergique » de la Rome antique et moderne et de ses œuvres d'art. Si la description d'art, fruit d'une longue tradition d'*ekphrasis* latines, est d'abord l'occasion d'affirmer la force expressive et les qualités mimétiques de la poésie par rapport aux arts plastiques, elle apparaît surtout dans les *Poemata* comme le moyen de redonner vie à la grandeur passée de Rome et de ses artistes, et de s'inscrire dans l'héritage glorieux des poètes latins tout en affirmant l'originalité d'un style poétique. En ce sens, la description d'œuvres d'art constitue un élément important de cette *translatio studii* que souhaitait déjà l'auteur de la *Deffence* et que cherche à réaliser le poète exilé.

BIBLIOGRAPHIE INDICATIVE

Textes anciens (de l'Antiquité au XVI^e siècle):

- Scritti d'arte del Cinquecento*, vol.III : *Pittura e scultura*, éd. P. Barocchi, Torino, Einaudi, 1978.
- DU BELLAY J., *Ioachimi Bellaii Andini Poematum libri quatuor*, Paris, Federic Morel, 1558.
- , *La Deffence, et Illustration de la langue françoise, par I.D.B.A.*, Paris, Arnoul L'Angelier, 1549.
- , *La Deffence, et illustration de la langue françoise (1549)*, éd. J. C. Monferran, Genève, Droz, 2001.
- , *Le Premier livre des Antiquitez de Rome contenant une generale description de sa grandeur, et comme une deploration de sa ruine...Plus un songe ou Vision sur le mesme subject...*, Paris, Federic Morel, 1558.
- , *Les Regrets et autres œuvres poétiques...*, Paris, Federic Morel, 1558.
- , *Œuvres poétiques, II : Recueils de sonnets*, éd. critique publiée par Henri Chamard, Paris, Marcel Didier, 1970.
- , *Œuvres poétiques, III : Recueils lyriques de 1549*, éd. critique publiée par Henri Chamard, Paris, Nizet, 1983 [Prosphonématique : p. 61-74].
- , *Œuvres poétiques, VII : Œuvres latines : Poemata*, texte présenté, établi, traduit et annoté par Geneviève Demerson, Paris, Nizet, 1984.
- PETRARQUE F., *Œuvres, I. La Correspondance. Lettres familières (Rerum familiarium)*, tome II, livres IV-VII, publiées sous la direction de Pierre Laurens, annotées par Ugo Dotti, trad. André Longpré, Paris, Les Belles Lettres, 2002.
- QUINTILIEN, *Institution oratoire (Institutio oratoriae)*, éd. J. Cousin, Paris, Les Belles Lettres, 1978.
- VIRGILE, *Enéide*, éd. J. Perret, Paris, Les Belles Lettres, 1977-1980, 3 vol.

Etudes critiques

- BAXANDALL M., *Les Humanistes à la découverte de la composition en peinture (1340-1450)*, traduit de l'anglais par Maurice Brock, Paris, Des Travaux/Seuil, 1989.
- CAVE T., *Cornucopia. Figures de l'abondance au XVI^e siècle*, trad. fr. G. Morel, Paris, Macula, 1997.
- CHAMARD H., *Joachim Du Bellay. 1522-1560*, Genève, Slatkine Reprints, 1978.
- CHASTEL A., *Le Sac de Rome, 1527. Du premier maniérisme à la contre-réforme*, Paris, Gallimard, 1984.
- CHOMARAT J., « Les *Poemata* de Joachim Du Bellay », *Vita latina*, 1986.
- COOPER R., « Poetry in ruins : the literary context of Du Bellay's cycles on Rome », *Renaissance studies*, 3.2, 1989, p. 156-166.
- , *Litterae in tempore belli: Etude sur les relations littéraires italo-françaises pendant les guerres d'Italie*, Genève, Droz, 1997.
- DEMERSON G., « Présence de Virgile chez Du Bellay », *Acta Conventus Neo-latini Sanctandreami*, éd. Ian McFarlane, Binghamton : New York, 1986, p. 319-331.
- , « Du Bellay et Horace », *Du Bellay. Actes du colloque d'Angers*, Presses Universitaires d'Angers, 1991.
- , *Du Bellay et la belle Romaine*, Orléans, Paradigme, 1996.
- DUMORA-MABILLE F., « Entre clarté et illusion : l'*enargeia* au XVII^e siècle », *Le style au XVII^e siècle, Littératures classiques* 28, 1996.

- GALAND-HALLYN P., *Le Reflet des fleurs. Description et métalangage poétique d'Homère à la Renaissance*, Genève, Droz, 1994.
- , *Les Yeux de l'éloquence. Poétiques humanistes de l'évidence*, Orléans, Paradigme, 1995.
- , *Le « génie » latin de Joachim Du Bellay*, Paris, Rumeur des Ages, 1995.
- , « Jeux intertextuels de Du Bellay dans les poèmes romains : de l'emphase des *Antiquitez* à l'ekphrase des *Elegiae* », dans *Du Bellay. Antiquité et Nouveau Monde dans les recueils romains*, Actes du colloque de Nice (17-18 février 1995), Publications de la faculté des Lettres de Nice, 1995.
- GOYET F., « *Energie dans la Deffence et Illustration de la langue françoise* de Joachim Du Bellay », *Compar(a)ison*, 1, 2002, p. 5-21.
- HIRSTEIN J., « La Rome de Virgile et celle du XVI^e siècle dans « 'Ad Ianum Avansonium apud summum pont. Oratorem regium, Tyberis' de Joachim Du Bellay », *Acta conventus neo-latini Sanctandreami. Proceedings of the Fifth International Congress of Neo-Latin Studies, sept. 1982*, éd. I.D. McFarlane, Birghamton, New York, 1986, p. 350-358.
- LLOYD JONES K., « L'originalité de la vision romaine chez Du Bellay », *Réforme Humanisme Renaissance*, 12, 1980, p. 13-21.
- MCPHAIL E., *The Voyage to Rome in French Renaissance Literature*, Stanford French and Italian Studies, Anma Libri, 1990, chap. 2 : « Du Bellay in Rome », p. 38-95.
- MAGNIEN M., « *Roma Roma non est*. Echos humanistes au sac de Rome », *Les Discours sur le Sac de Rome de 1527. Pouvoir et littérature*, s. d. A. Redondo, Paris, P.U. Sorbonne Nouvelle, 1999.
- QUANTON M., « Morte peinture and vivante peinture in Les Antiquitez de Rome and Les Regrets », *Renaissance studies*, 3.2, 1989, p. 167-177.
- TUCKER G. H., *The Poet's Odyssey : Joachim Du Bellay and the « Antiquitez de Rome »*, Oxford, Clarendon Press, 1990 ; New York, Presses de l'Université d'Oxford, 1991.
- , « *Roma instaurata* en dialogue avec *Roma prisca* : la représentation néo-latine de Rome sous Jules II 1553-1555, chez Janus Vitalis, Joachim Du Bellay et Lelio Capilupi (de l'ekphrasis à la prosopopée), *Camenae*, revue en ligne du Centre Guillaume Budé, Université Paris IV-E.P.H.E., juin 2007.
- VINKEN B., *Du Bellay und Petrarca : das Rom der Renaissance*, Tübingen, Niemayer, 2001.