

# Vénus endeuillée à la Renaissance

## Renaissance mourning: Venus

Brigitte Roussel

Volume 45, Number 1, Winter 2014

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1025946ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/1025946ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Département des littératures de l'Université Laval

ISSN

0014-214X (print)

1708-9069 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Roussel, B. (2014). Vénus endeuillée à la Renaissance. *Études littéraires*, 45(1), 145–158. <https://doi.org/10.7202/1025946ar>

Article abstract

Using a thanatogenetic approach drawing on the unavoidable link between death and (re)birth, this essay compares three texts from the French Renaissance (ca. 1545-1550) narrating the mourning of Venus upon the passing of Adonis. While metaphysics is based on the separation and opposition between myth and logic, thanatogenetics demystifies unifying and reductive thinking to allow for an associative dichotomy between *mythos* and *logos*, between the masculine and the feminine. The three poems shine a light on what could be construed as either a would-be Greek myth from a neo-platonic perspective, a fusion of myth and *logos* from a Christian viewpoint, or a novel take on resolving tragic crises with the means of a rebalancing poetical *logos*.



# Vénus endeuillée à la Renaissance

BRIGITTE ROUSSEL

Cette étude propose de comparer, pour éclairer leurs points d'articulation symboliques et métaphoriques, trois poèmes de deuil du XVI<sup>e</sup> siècle mettant en scène le deuil de Vénus à la mort d'Adonis: *Déploration de Vénus sur la mort du bel Adonis* de Mellin de Saint-Gelais (1545), *Conde Claros de Adonis* de Pernette du Guillet (1545) et *L'Adonis de Théocrite d'après la chanson de Mellin de Saint-Gelais*, écrit en latin par Jean Salmon Macrin, qui parut en 1550<sup>1</sup>. Méditer sur ces trois textes à la lumière d'une approche thanatogénétique<sup>2</sup> permet de voir que, lorsque la poésie du deuil réinscrit les mythes fondateurs, elle éclaire singulièrement les rapports féminin/masculin. En particulier, l'exploration du rapport étroit entre la naissance et la mort, jugé essentiel par la thanatogenèse<sup>3</sup>, approche théorique

- 
- 1 L'excellent article de Perrine Galand-Hallyn, informé par une histoire littéraire érudite qui inclut les auteurs italiens, fait un bilan critique en offrant une analyse interne détaillée de ces trois poèmes. La base de la comparaison porte sur les effets de miroir et d'invention dus au jeu d'imitation et d'émulation alors très à la mode entre les trois poètes et leurs non moins illustres prédécesseurs. Voir Perrine Galand-Hallyn, «Le latin à la rescousse du français: trois humanistes autour de Vénus éplorée», dans Gérard Defaux (dir.), *Lyon et l'illustration de la langue française à la Renaissance*, Lyon, ENS Éditions, 2003, p. 309-343.
  - 2 Dans son livre *La Vision et l'Énigme*, Gérard Bucher explique: «À un certain stade d'évolution et de maturation psycho-affective du pré-homme, une "évidence" bouleversante, imperceptible jusque-là, s'imposa: la "vision" de la corruption horrible de la dépouille du congénère reconnu comme autre-moi-même anéanti [...]. L'arrachant à ses conditions de vie antérieures, une commotion violente le submergea, le projeta hors de lui-même et l'obligea à surmonter une situation dramatique totalement inédite» (Gérard Bucher, *La Vision et l'Énigme*, Paris, Éditions du Cerf, 1989, p. 25-26). Pour Bucher, en accord avec Merleau-Ponty dont il cite *Le Visible et l'Invisible* (Paris, Gallimard, 1964), le second versant de l'expérience transcendante de la mort est la «compréhension requise», ou l'émergence du sens pour que les rituels funéraires et le sens du sacré par opposition au profane se développent (Gérard Bucher, *La Vision et l'Énigme*, op. cit., p. 27).
  - 3 Dans son livre *La Femme et la Mort. De l'anthropologie à la littérature* (Villeneuve d'Asq, Presses universitaires du Septentrion, 1998), Anne-Laure Bucher-Chapelat écrit: «La naissance est non seulement un événement aussi traumatique et paradoxal que la mort mais il ne peut y avoir de "vision" de la mort sans une pré-vision du naître [...]. L'autre-moi-même mort se dévoile non seulement comme vision terrifiante du cadavre en décomposition mais aussi... comme ravissement: beauté transcendante de l'immortalité... le mythe comme "parole" de l'origine dit l'impossibilité de séparer le naissant et le mourant; il dit la persistance insurmontable du paradoxe et l'impossibilité de faire le récit de l'origine» (Anne-Laure Bucher-Chapelat, *La Femme et la Mort. De l'anthropologie à la littérature*, Villeneuve d'Asq, Presses universitaires du Septentrion, 1998, p. 19-20).

aux confins de la littérature, de la philosophie, de l'histoire, de la psychologie et de l'anthropologie, révélera que le langage généré par chacun de ces poèmes privilégie une symbolique mythique particulière qui rend compte de registres référentiels différents. Il s'agit d'éclairer les points d'articulation symboliques (par les mythes) et métaphoriques (par la référence à l'écriture) de ces trois poèmes afin de rejoindre les axes d'analyse développés par les études sur le genre, mais en partant du monde archaïque pour remonter vers la modernité, plutôt qu'en partant de théories contemporaines. Ce faisant, la thanatogenèse permet de reprendre la question du féminin sans enfermer celui-ci dans l'essentialisme et, dans cette optique, fait les postulats suivants : premièrement, l'association historique du féminin à la négativité, au mythe et à la mort doit être questionnée afin de dépasser le dualisme féminin/masculin essentialiste ; deuxièmement, le mythe (*mythos*) est inséparable du discours (*logos*), que ce dernier soit *logos* rationnel ou *logos* poétique ; troisièmement, la mort peut être mise en rapport avec le féminin et l'origine du langage<sup>4</sup>.

### L'héritage poétique de l'amour et de la mort

L'expression du deuil accompagnée de réminiscences lumineuses de l'expérience amoureuse, un *topos* universel et intemporel déjà largement travaillé par les auteurs de la *fin'amor* médiévale, prend à la Renaissance une ampleur nouvelle par l'entremise de la poésie. Le *Canzoniere* de Pétrarque, reconnu par la critique littéraire comme un « livre de fondation » qui « accueille tous les courants médiévaux novateurs et qui chemine aux confins de la psychologie et de la philosophie de l'existence », devient au xvi<sup>e</sup> siècle un *exemplum* incontournable grâce aux sonnets et chansons de Pietro Bembo, l'un des premiers imitateurs de Pétrarque, épris de néo-platonisme ficinien, très en vogue dans la première moitié du siècle<sup>5</sup>. Ayant influencé les poètes du *Rinascimento* italien au xv<sup>e</sup> siècle et ceux de la Renaissance française au xvi<sup>e</sup>, ce *Canzoniere* est pétri d'images et de métaphores qui oscillent constamment entre la vie et la mort, la souffrance et la joie, et qui seront reprises

---

4 Anne-Laure Bucher-Chapelat explique l'importance fondamentale de ces trois notions. Premièrement, les études sur le genre des années 1980 et 1990 ont largement contribué à invalider cette association de la féminité avec la nature par opposition à la culture, au mythe par opposition au discours rationnel, à la négativité par opposition à la positivité du sujet pensant, notamment en ce qui concerne la production littéraire de l'Ancien Régime. Parfois, s'étant réclamées d'une différence radicale avec le masculin et de cette négativité opposée au *logos* rationnel afin de ne plus être « contaminées », certaines théories féministes ont imaginé l'invention d'une autre parole, libérée, fluide et mieux appropriée pour exprimer les valeurs de la féminité. Deuxièmement, le mythe est progressivement réintroduit dans la pensée à partir du xix<sup>e</sup> siècle, alors que *mythos* et *logos* avaient été séparés depuis les origines grecques de la pensée. Troisièmement, la mort, associée historiquement au non-être par la métaphore de la gestation maternelle, du creux insignifiant, est occultée par le discours philosophique pour valoriser la primauté du *logos* rationnel sur l'incompréhensibilité et l'horreur que représente le phénomène de la mort pour les humains, qui est aussi paradoxalement celui de la naissance ou de la renaissance. Voir Anne-Laure Bucher-Chapelat, *La Femme et la Mort. De l'anthropologie à la littérature*, op. cit., p. 5-16.

5 Pierre Blanc, introduction à son édition de Pétrarque, *Canzoniere / Le Chansonnier*, Paris, Bordas (Classiques Garnier), 1989, p. 1-3.

dans un contexte élargi. En effet, avec l'avènement de l'imprimerie, la dissémination des textes gréco-latins provoquera une utilisation sans précédent de la mythologie par les écrivains de la Renaissance.

En poésie lyrique, l'entrelacement du *topos* de l'amour (joie, espoir, renaissance) et de la peine (souffrance, désespoir, mort), si typiques du *joï* occitan, s'exprime par la réécriture de nombreux mythes, rendue possible par la multiplicité des versions redécouvertes, commentées, adaptées puis reproduites, et dont l'origine décidément mystérieuse n'empêche aucunement leur popularité et leur adaptation par des auteurs talentueux. La prolifération de récits mythologiques où s'expriment à la fois angoisse et bonheur, quoique tributaire d'une émulation motivée par un élan collectif des cercles érudits vers la production d'un corpus littéraire en langue française selon l'imitation des Anciens, rejoue un *nexus* d'expériences humaines soit incompréhensibles, soit gardées secrètes ou impensées par certaines forces culturelles et sociales, mais exprimées métaphoriquement dans ces récits mythologiques<sup>6</sup>.

### Les complaintes au xv<sup>e</sup> siècle

La poésie du deuil à la Renaissance émane de la *complainte*, elle-même dérivée de la culture orale de la chanson, et évolue dans le contexte de la tradition de l'oraison funèbre, où il s'agit de pleurer un(e) disparu(e)<sup>7</sup>. À la Renaissance, en particulier, la complainte semble largement composée pour des voix de femmes, tandis que les voix masculines tendent à s'appropriier la poésie lyrique en français. Le succès du poème *Laissez la verde couleur*<sup>8</sup> de Mellin de Saint-Gelais, sur le deuil inconsolable de Vénus à la mort d'Adonis, mis en musique par divers compositeurs à la cour du roi, devint une référence incontournable pour évoquer la condition d'éplorée dans laquelle les grandes dames de France tombaient à la mort de leurs époux illustres. Devenues extrêmement prisées dans l'ensemble de la société, ces chansons ont été largement diffusées parmi les classes populaires, d'autant plus que celles qui imitaient la réaction de Vénus à la mort d'Adonis se sont peu à peu trouvées publiées en petits formats abordables<sup>9</sup>.

---

6 En ce qui concerne les rapports entre la thanatogenèse comme phénomène anthropologique et l'avènement de l'écriture, Gérard Bucher explique la mutation d'un langage rituel et sacré non articulé basé sur l'image (du mort) en un langage articulé selon des phonèmes et alphabétisé en signes écrits (les rituels funéraires et l'expression du sacré): «Il aura fallu que l'animal humain puisse être lui-même "blanchi", entièrement "purifié" de toute *donnée* matérielle ou biologique» (Gérard Bucher, *La Vision et l'Énigme*, *op. cit.*, p. 122). Et encore: «Pour que l'homme puisse devenir un être sémio-hiéro-phore, il aura fallu qu'il se déspecialise et se dé-nature. La perte progressive de toute programmation instinctuelle aura fait de la mort de l'animal le chemin d'une accession à la survie du sens» (*ibid.*, p. 123). C'est ce sens qui constituera le *logos*, pensée rationnelle négatrice de la mort, que la philosophie grecque s'évertuera à opposer au *mythos*, pensée poétique affirmant la réalité de la mort comme condition de la survie et de la renaissance.

7 Elizabeth C. Goldsmith et Colette Winn (dir.), *Lettres de femmes. Textes inédits et oubliés du xv<sup>e</sup> au xviii<sup>e</sup> siècle*, Paris, Honoré Champion, 2005, p. 183-189.

8 La référence à la «Déploration de Vénus sur la mort du bel Adonis» est souvent faite par son *incipit*.

9 Kate Van Orden, «Female Complaints: Laments of Venus, Queens, and City Women in Late Sixteenth-Century France», *Renaissance Quarterly*, vol. 54 (2001), p. 802.

Comme l'explique Kate Van Orden, la complainte à la Renaissance reprend une tradition occidentale du deuil ritualisée depuis la Grèce ancienne comme chez Sapho, où nous avons en l'occurrence un bref fragment de lamentation sur la mort d'Adonis, retrouvé dans les *Héroïdes* d'Ovide qui célèbrent les grandes héroïnes de l'Antiquité<sup>10</sup>. Les complaintes pour les dames de la haute noblesse, dont les reines et les princesses de France, suivront cette tradition au xvi<sup>e</sup> siècle. Codifiées par l'idéologie humaniste de la vertu des larmes et du silence, ces complaintes font des larmes pieuses une qualité caractéristique des reines de France devenues veuves, reprenant l'idée d'une *citée des dames* à la manière de Christine de Pizan (1364-1430), dont les poésies sur son veuvage étaient lues au xvi<sup>e</sup> siècle<sup>11</sup>.

Le même souci d'édification chrétienne se retrouve dans la *Septième épître familière* d'Hélisenne de Crenne, où elle essaie de détourner un jeune ami veuf de ce qu'elle considère comme un excès de lamentation, puisque l'âme de la jeune femme est à présent dans le bonheur total de la réunion avec Dieu :

Mais quand je viens à considérer combien félices sont ceux, lesquels des assidues misères de ce monde sont libérés, je l'estime tres heureuse; et en méditant [sur] son heur, je trouve occasion de reconfort... Présentement est ôté le pouvoir à tous ses ennemis de la savoir offenser; Envie, Ambition, Volupté, Paresse ni chose aucune ne la peuvent plus persécuter... Oh, que cette méditation te devrait grandement létifier! Parquoi, tu devrais dérelinquer le persister en tes continuelles plaintes et exclamations, si que Dieu, de toi miséricord, de cette gloire te rende digne<sup>12</sup>.

On trouve le même vocabulaire, la même conception chrétienne du passage du deuil à la consolation que dans les lamentations royales.

Ayant longuement analysé *Laissez la verde couleur...* et sa mise en musique, Kate Von Orden mentionne à peine la chanson de Pernelle du Guillet, la plaçant simplement dans l'axe du poème de Saint-Gelais, et remarquant que ces deux textes avaient été jugés par Du Bellay dans sa *Deffense* «mieux dignes d'estre nommez chansons vulgaires qu'odes ou vers lyriques<sup>13</sup>». Il est vrai que *Laissez la verde couleur*, identifié par Jean Salmon Macrin comme *cantilena*, semble bien être le modèle de la chanson à l'espagnole que constitue *Conde Claros de Adonis* de Du Guillet<sup>14</sup>. Mais dans son apologie des chansons vulgaires contre le jugement de

10 *Ibid.*, p. 802-803.

11 Un excellent exemple de cette utilisation est l'«Epistre d'une demoiselle françoise a une sienne amie dame estrangere, sur la mort d'excellente et vertueuse Dame, Leonor de Roye, Princesse de Condé», présentée par Colette Winn dans Elizabeth C. Goldsmith et Colette Winn (dir.), *Lettres de femmes, op. cit.*, p. 179-191.

12 Helisenne de Crenne, *Les Épîtres familières et invectives; Le Songe*, édition de Jean-Philippe Beaulieu, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne (La citée des dames), 2008, p. 40-42.

13 Joachim Du Bellay, *La Deffense et Illustration de la langue francoyse*, édition d'Henri Chamard, Paris, Société des textes français modernes, 1970, p. 114-115. Du Bellay y exprime son désaccord avec Sébillet sur le poème de Saint-Gelais comme ode.

14 Pernelle du Guillet, *Rymes* (1545), édition critique d'Elise Rajchenbach, Genève, Droz, 2006, p. 79. Cette chanson est aussi connue sous le nom d'*Amour avecques Psiches*, qui est son *incipit*.

Joachim du Bellay lors de la querelle de l'ode, Guillaume des Autels avait associé l'art de celle-ci à l'*hypotypose*, description animée et frappante, qui en effet, prolonge et amplifie l'humour et le pittoresque trouvés chez le Pseudo-Théocrite dont elle s'était inspirée. D'autre part, en reprenant certaines images de *La Déploration* sur le mode négatif, Du Guillet semble en fait indiquer que c'est elle qui donne réponse à certains passages de la chanson de Saint-Gelais, même si les deux poètes ont travaillé leurs textes séparément et plus ou moins simultanément<sup>15</sup>.

Ces remarques s'avèrent pertinentes non seulement dans la perspective des études sur le genre mais aussi dans celle de la thanatogenèse, puisqu'il devient alors possible de clarifier les rapports entre féminin et masculin et de repérer ce qui constitue, selon le texte étudié, soit une conception imitative du mythe grec dans la perspective néo-platonicienne, soit une conception fusionnelle du mythe et du *logos* dans une perspective chrétienne, ou encore une conception originale de la résolution de la crise tragique par l'avènement d'un *logos* poétique rééquilibrant les forces en présence.

### **La négation du féminin**

Ces poèmes méritent d'être revisités sous les aspects suivants : la théâtralisation du deuil, l'explication de la mort accidentelle et la résolution de la crise, étapes communes aux trois pièces, chacune nourrie cependant d'une mythologie et d'un discours propres à sa cohérence interne. Dans la chanson de Saint-Gelais, qui fait 160 vers et qui reprend le texte du poète grec du III<sup>e</sup> siècle Bion et celui de son imitateur italien Alamanni, les images évoquant le corps et la posture d'Adonis privilégient la beauté sur la corruption du corps défunt (v. 33-36) : la blessure saignante est associée à la coloration que prennent l'herbe (v. 50) et les fleurs (v. 53), et vise à diminuer le côté graphique de la transformation du corps atteint. Le rassemblement des oiseaux à la « triste voix » (v. 63) constitue un chœur uni à la « plainte mortelle » (v. 11) de Vénus éplorée. Celle-ci crie le fond de sa douleur en exprimant sa colère (v. 113-20) envers la « beste insensee » (v. 26) coupable, et aussi envers Adonis lui-même, qui délaissait Vénus de temps en temps pour s'adonner à la chasse (v. 121-32). Mais reconnaissant l'intervention de Fortune toute-puissante « qui tout dompte » (v. 111), Vénus reste au diapason pathétique de la nature entière qui s'endeuille aussi, y compris ses deux cygnes blancs (v. 151). Les diverses divinités elles-mêmes ont plus de chance qu'elle : la « fille de Ceres » (v. 77), qui peut retenir Adonis aux Enfers une partie de l'année ; « le grand ravisseur / De l'Infernale contree » (v. 81-82), Pluton, l'auteur du rapt de la fille de Ceres, Proserpine ; Junon, qui n'a plus à envier Vénus maintenant que la célèbre pomme dorée ne lui sert plus (v. 93-96) ; à la Fortune, plus forte qu'elle (v. 111-12). Dans la scène conclusive qui fait 27 vers, le soleil couchant (v. 137) augure de la renaissance cyclique du jour (v. 144) pour tous sauf pour Vénus qui ne sortira plus de sa nuit. La déesse ne devient à aucun moment vengeresse, dangereuse, ni monstrueuse. Au contraire, elle reste bien piteuse : « Au son de ses cris indignes / Respond Echo tourmentee » (v. 149-50). La dernière image

---

15 Perrine Galand-Hallyn, «Le latin à la rescousse du français : trois humanistes autour de Vénus éplorée», *art. cit.*, p. 311-315.

montre Vénus emportée par ses cygnes, alors qu'elle garde la tête inexorablement baissée vers la terre.

Ce récit est à la fois une théâtralisation du pathos grec, et une tentative du poète de s'en distancier. Le syntagme *cygne* faisant allusion au signe textuel, il est clair que Saint-Gelais, qui donne à Vénus la parole plus longuement que son modèle grec, oriente la progression de sa chanson du cri de douleur mortel poussé par la déesse jusqu'à ce qu'elle soit emportée, et rythme la pièce en une répétition aiguë de sa douleur d'abord, puis vers une diminution de sa lamentation en un écho de plus en plus affaibli. Une tension est ainsi créée entre Vénus qui, désirant rester près d'Adonis, symbolise le désir charnel voué à la mort, et Saint-Gelais qui, agent de la métamorphose opérée par la mort, la fait emporter et disparaître. Ce faisant, le poète présente une Vénus éplorée dont l'amour est contaminé par une désintégration de sa prestance habituelle et marqué par la seule expression de la douleur et du deuil. En faisant finalement emporter la déesse passive par ses cygnes, Saint-Gelais affaiblit sa voix, littéralement et symboliquement, parce qu'il choisit de transfigurer l'amour vénérien (propre à Vénus) en un récit dont il peut se proclamer le géniteur, transformant l'expérience de la mort en histoire immortelle spiritualisée et purifiée. En effet, lui-même se substitue au bel éphèbe, devenant l'amant de sa belle chanson, qui elle-même prend la place d'une Vénus décidément bien imparfaite, puisqu'elle ne peut que crier sa douleur et sa colère sans articuler de perspective existentielle à partir de ce deuil violent. Il n'y a pas, dans cette chanson, de rencontre véritable entre le mythe, purement utilitaire ici, et la pensée rationnelle du beau, l'enjeu réel de cette composition<sup>16</sup>. Le spectacle de la mort étant quasiment désincarné puisque ses détails sordides restent occultés (Vénus n'est même pas enlaidie par son affliction criée à pleins poumons, et Adonis est comparé à un amant endormi), le texte de Saint-Gelais utilise la force métamorphosante de la mort dans le seul but d'imiter l'esthétique grecque qui valorise la beauté immortelle et indégradable, et qui est associée, depuis les origines de la philosophie, au corps/texte masculin présenté comme seul digne de mémoire.

### **Mythos et logos**

Jean Salmon Macrin, poète néo-latin, est l'auteur identifié de *L'Adonis de Théocrite d'après la chanson de Mellin de Saint-Gelais*, la dernière ode latine du recueil collectif des *Naeniae* qui constitue un prestigieux tombeau en l'honneur de

---

16 Mellin dévie de son modèle grec, Bion de Smyrne (III<sup>e</sup> siècle avant l'ère chrétienne), chez qui Vénus exhibe le comportement typique des femmes en deuil, imité des fragments de Sapho: «Aphrodite, sa chevelure défaits, erre à travers les halliers, en deuil, sans ceinture ni sandales; les ronces la déchirent dans sa marche et recueillent son sang divin; elle pousse des plaintes aiguës en parcourant les vastes vallées, elle appelle son époux d'Assyrie et le réclame à grands cris [...]» (Philippe-Ernest Legrand [dir.], *Bucoliques grecs II. Pseudo-Théocrite, Moschos, Bion, divers*, texte établi et traduit par Philippe-Ernest Legrand, Paris, Les Belles Lettres, 2002, p. 195, v. 19-24).

son épouse Gélonis<sup>17</sup>. La scène s'ouvre sur la déesse découvrant Adonis «assassiné» (v. 2 de la traduction en français de Perrine Galand-Hallyn), dans une vision ensanglantée où la laideur de la plaie et du sang séché témoignent de l'horreur de la corruption corporelle. «Affligée» (v. 5) et «s'étant beaucoup lamentée» (v. 6), Vénus ordonne qu'on lui amène l'infâme «sanglier» qui a «lacéré l'enfant» (v. 8). L'accent est mis d'abord sur la faute de celui qui est appelé «le porc cruel» (v. 12), «le féroce animal» (v. 14), puis sur la punition, car on l'attache avec des «entraves de chanvre» (v. 13), on le roue de coups (v. 15) et on le menace de flèches (v. 16). Le sanglier, «accablé, trop conscient de sa propre fureur» (v. 17-18) paraît devant Vénus, dont bien sûr il craint le courroux extrême. Celle-ci, en trois strophes, le confronte à son acte en insistant sur la coupure sanglante (v. 24, 27) et en lui demandant s'il n'était pas ému de «la grâce purpurine du bel éphèbe», de «la blancheur de sa cuisse», de «ses cheveux d'or volant sur ces blanches épaules» (v. 29-32). En sept strophes détaillées, le sanglier répond avec douceur et sur un ton suppliant qu'il n'a point voulu blesser Adonis (v. 41), mais que, ému de sa beauté extrême, «ses lèvres corallines, son doux visage de fleur, sa cuisse nue» (v. 45, 46, 49-50), il s'était cru en présence d'une vision divine dont il a voulu s'approcher. Contre toute attente, dans un geste impulsif guidé sans qu'il s'en rende compte par son «cœur fou et sans frein» (v. 51), sous sa «dent avide» (v. 52) il fit périr cet innocent. À présent conscient de la portée de cette tragédie, le sanglier repentant, acceptant toute la responsabilité de l'accident mortel, offre en sacrifice à Vénus ses «dents profanatrices» (v. 55), puis, invoquant la loi du talion, propose même la peine de mort. La déesse émue ordonne alors qu'on le détache et qu'on le relâche afin qu'il retourne «dans les forêts et les collines boisées des bocages» (v. 63-64). Mais l'animal, «féroce vengeur de sa propre infamie, / [...] se jeta / Au milieu des flammes pour mourir» (v. 66-68). Ce coup de théâtre ne laisse pas d'étonner l'auditoire rassemblé ni les lecteurs d'ailleurs, devant la profonde désintégration psychique de cet animal devenu décidément bien humanisé, lecteurs émus, certes, mais aussi perplexes lorsqu'ils tentent d'imaginer ce que Vénus ressent, étant donné que cette mort volontaire ne lui ramènera pas Adonis. Quels sont donc les motifs du poète derrière ce dénouement sacrificiel, dans son rapport au mythe et au féminin?

Il semble bien que Macrin, après une longue carrière poétique, se soit trouvé dans une situation de grande vulnérabilité lorsqu'il a composé cette ode, et qu'il ait cherché à rattacher *La Déploration* de Mellin de Saint-Gelais, son ami de longue date, à son propre deuil. Remodelant à son tour le texte du Pseudo-Théocrite, par le motif amplifié et repris à deux fois du portrait d'Adonis, comme on l'a vu plus haut, Macrin utilise la beauté androgyne du jeune homme pour évoquer celle de

---

17 Il ne s'agit pas d'une traduction du poème de Saint-Gelais mais d'une composition originale de soixante-douze vers. L'ode en effet s'attache moins à la «lamentation de Vénus» et beaucoup plus au «récit du châtiment du sanglier», qu'on trouve chez le Pseudo-Théocrite, puis chez Pernette du Guillet. Voir, à ce sujet, Perrine Galand-Hallyn, «Le latin à la rescousse du français: trois humanistes autour de Vénus éplorée», *art. cit.*, p. 320.



Gélonis, son épouse tant regrettée<sup>18</sup>. C'est donc au sanglier que le poète s'identifie ici, ce qui explique que le rôle de cet animal soit bien plus important que celui de Vénus, et que le récit tourne à la fable. La théâtralisation du sacrifice de soi est à la fois une catharsis grecque, puisque la souffrance et l'infamie finissent par être dépassées, et une purification chrétienne qui passe par les feux de l'enfer. La figure du sanglier féroce, puis contrit et finalement subjugué par la culpabilité est une utilisation très personnelle de la figure mythique primordiale que représente le sanglier dans le monde archaïque. Les mythologues et les archéologues, ayant documenté la présence fréquente des défenses de cet animal dans les tombeaux en Méditerranée dès le IV<sup>e</sup> siècle avant l'ère chrétienne, se sont heurtés à la difficulté d'expliquer sa symbolique complexe, ainsi que l'origine de son association avec Adonis<sup>19</sup>.

Ainsi, Macrin-sanglier se supprime métaphoriquement par le feu, puisque c'est par la représentation de la mort corporelle qu'il peut métamorphoser la disparition en vie, une vie non plus immortelle comme chez les héros grecs, mais éternelle. La femme défunte et idéalisée, ici Gélonis-Adonis, parce qu'elle renvoie son amant Macrin-sanglier à sa propre mort, médiatise l'amour marial (fondé sur une réelle passion entre Macrin et Gélonis) et l'amour divin qui permet au poète de retrouver l'unité de l'amour chrétien au-delà de la mort. Ainsi, l'ode de Macrin contraste avec celle de Mellin de Saint-Gelais par l'accent mis sur le mythe chrétien, tandis que *La Déploration de Vénus* tendait vers la beauté comme essence. En reprenant subtilement

«l'érudition et l'intensité de Saint-Gelais à la coloration catulienne et l'art de l'invention de Pernette du Guillet, Macrin réunit dans son ode les qualités que Guillaume des Autels reconnut aux deux chansons qui avaient précédé la composition du poète néo-latin : pathétique et réalisme animé<sup>20</sup>».

Cependant, loin d'être un simple imitateur, Macrin participe pleinement au jeu de l'émulation, ce qu'indique son recours au syntagme *silve* (v. 11) en référence, dans le récit, au domaine forestier du sanglier, et au niveau textuel à cette poétique développée au cours du Quattrocento italien consistant à imiter les *Silvae* de Stace, afin de lancer un vaste mouvement d'imitation en Italie et au-delà, en poésie néo-latine et vernaculaire<sup>21</sup>. La participation de Macrin à cette tradition de l'imitation-émulation avec ses amis poètes étant au cœur de son identité, toute rivalité exacerbée entre ces hommes le touchait gravement, comme celle entre ses

18 Comme le précise Perrine Galand-Hallyn, le deuil est d'autant plus ressenti que Macrin avait déjà souffert de séparations diverses d'avec sa jeune épouse et qu'il se sentait certainement coupable de lui survivre alors qu'il avait vingt ans de plus qu'elle (*ibid.*, p. 329). Sur un autre plan, conscient de l'évolution de la poésie et des rivalités entre la génération de Marot et la jeune Pléiade intempestive, Macrin sentait venir son crépuscule poétique, et ce poème est sans doute aussi son tombeau littéraire.

19 Wahib Atallah, *Adonis dans la littérature et l'art grecs*, Paris, Klincksieck, 1966, p. 63-91.

20 Perrine Galand-Hallyn, «Le latin à la rescousse du français : trois humanistes autour de Vénus explorée», *art. cit.*, p. 323.

21 Pernette du Guillet, *Rymes, op. cit.*, p. 39.

deux amis, Ronsard et Saint-Gelais. Perrine Galand-Hallyn suggère que la violence du sanglier contre Adonis pourrait alors aussi rejouer l'insulte publique que Saint-Gelais proféra contre Ronsard, avec l'inimitié qui s'ensuivit et qui affecta tant Macrin. De ce point de vue, le mythe dans cette ode sert essentiellement à exprimer toutes ces crises invivables, apories auxquelles aucune solution ne semblait pouvoir se dessiner. Dans ces circonstances, la persona de Macrin théâtralise sa sortie de la vie terrestre dans un grand geste chrétien de sacrifice de soi, seule voie que procure la spiritualité chrétienne pour retrouver la paix. On peut donc dire qu'il y a chez Macrin une vraie rencontre du mythe gréco-chrétien et du discours poétique, particulièrement émouvante dans son rapport à la mort vécue trois fois : la perte de Gélonis, l'approche de sa propre mort et la mise en scène de son crépuscule poétique devant la jeune Pléiade intempestive. En fait, cette rencontre est même poussée à l'extrême, au sens où logos poétique et mythos gréco-chrétien se rejoignent dans une unité fusionnelle cautionnée par l'écriture poétique de la mise en scène de la double mort des époux.

### **La mort, la femme et la naissance du texte littéraire**

L'originalité de Pernette du Guillet par rapport à Saint-Gelais, son contemporain<sup>22</sup>, et au poète byzantin, son modèle ancien aussi connu sous le nom du Pseudo-Théocrite, a été explicitement soulignée, et très tôt, par Saulnier dans ses études sur la jeune Lyonnaise<sup>23</sup>, puis réaffirmée par d'autres. Mais l'originalité du *Conde Claros de Adonis* par rapport à la symbolique mythique du texte de Macrin n'a pas été analysée, alors que cette comparaison semble justifiée : en effet, même si ce tombeau a été composé à la suite de la chanson de Pernette, il en est contemporain. Par ailleurs, le poème de Macrin entretient des rapports étroits avec le texte de Pernette, puisqu'il en reprend l'inspiration, la fable du Pseudo-Théocrite. Enfin, selon Perrine Galand-Hallyn, pensant qu'il s'agissait d'une *cantilena* de Mellin de Saint-Gelais, Macrin reprenait en fait le *topos* de la fable du Byzantin d'après la réécriture de Pernette.

Ce poète byzantin, dans une fable qualifiée d'« odelette<sup>24</sup> », raconte essentiellement les circonstances de l'accident et le pardon d'une Vénus touchée par la sincérité et le remords du sanglier. Chez Macrin, d'une façon poétiquement amplifiée, le même scénario se répète, à une différence près dans l'attitude du sanglier après le pardon : dans le premier, il accompagne Vénus partout où elle pose les pieds, en fidèle serviteur, se punissant devant les feux de bois en y brûlant ses dents assassines, tandis que chez Macrin, il saute dans les flammes et se supprime immédiatement après le pardon. Quoique le *topos* du sanglier transi de désir à l'approche du bel éphèbe soit repris par Du Guillet dans sa chanson de cent quatre-vingt-huit vers, des changements significatifs ont été apportés par la jeune poète : le *Conde Claros*

---

22 Mellin de Saint-Gelais a choisi d'imiter le *Chant funèbre en l'honneur d'Adonis*, de Bion, son modèle grec.

23 Verdun-Louis Saulnier, « Étude sur Pernette du Guillet et ses *Rymes* avec des documents inédits », *Bibliothèque d'humanisme et Renaissance*, Travaux et Documents, vol. IV (1944), p. 7-119.

24 Philippe-Ernest Legrand (dir.), *Bucoliques grecs II*, op. cit., p. 110.

*de Adonis* s'ouvre sur un intérieur privé où Amour joue aux échecs avec son épouse Psyché dans un bonheur calme. Le jeu n'est donc pas réservé aux hommes. Le jeu d'échecs a été vu comme un jeu d'émulation entre une Du Guillet jeune et un Saint-Gelais mûr. Dans la mesure où son interlocuteur poétique prépondérant fut Maurice Scève, si on voit ici Pernelle jouter avec Mellin, elle joute également d'une façon « oblique » avec l'auteur de *Délie*, se positionnant ainsi par rapport à la tradition poétique en général, qui inclut les textes de Macrin également. Psyché n'a pas de fonction narrative dans cette chanson, mais son rôle symbolique est primordial, et l'histoire de sa vie avec Amour, quelles qu'en soient les variantes mineures, atteste d'épreuves titanesques où le bonheur extrême alterne avec les moments de désespoir et d'anéantissement jusqu'à ce que certaines interventions divines et un pardon longuement attendu permettent aux amants de vivre enfin leur amour en paix<sup>25</sup>. Le bonheur tranquille de ce couple (jusqu'à la crise qui précipite Vénus dans le désespoir) a donc été gagné en surmontant d'extraordinaires et multiples épreuves où la mort et la perte jouent un rôle crucial. Psyché, un mythe grec jusque dans son étymologie, intéresse particulièrement la thanatogenèse par ses liens avec la mort et le féminin : en effet, les actions de Psyché, curieuse de nature, renversent l'ordre habituel du regard. Elle est une figure féminine nocturne qui s'oppose à la symbolique solaire et phallique de l'esprit rationnel, en plus d'être une féminité consciente qui renverse la polarité sexuelle de la représentation<sup>26</sup>. En perdant Éros la première fois, Psyché meurt à un bonheur naïf et indifférencié, mais elle naît au désir et à la conscience. Puisqu'elle dévoile, par inversion du *speculum*, le masculin incarnant le mystère et l'inconnu, elle figure ici le double de Pernelle du Guillet, qui s'ouvre à la parole poétique pour nous signifier qu'en tant que poète de son époque, elle s'adonne à percer le mystère de la parole poétique au masculin et à la comprendre, à se l'approprier, à en faire l'expérience à plein.

Dans la chanson, ayant exprimé sa douleur et son courroux en voyant l'animal, prête à l'étrangler de sa main tendre, mais retenue de justesse par les Grâces<sup>27</sup>, Vénus redevient déesse à part entière, restaurée dans sa dignité, sa parole et son pouvoir divin. S'arrogeant la charge de juge suprême, elle s'installe « soubz un arbre espais » (v. 85), impose le silence à l'assemblée (v. 87-88), désigne du geste le corps d'Adonis (v. 95-97) et se prépare à affronter le coupable. L'humour qui émanait de la fable du Byzantin semble ici servir de fond à une amplification plus sérieuse sur le rôle exact du sanglier dans l'accident, son explication des circonstances, puis son châtement imposé par Vénus, car cette fois-ci, et contrairement aux quatre autres versions mentionnées, il y a châtement.

Macrin, comme Du Guillet, a donné à la rencontre entre Vénus et le sanglier un caractère d'échange réel où l'assassin en dépit de lui-même est autorisé à répondre aux questions de Vénus et présente un véritable plaidoyer. Or, entre les deux textes une autre différence significative est repérable : alors que dans le texte latin le sanglier

25 L'histoire est détaillée par Henri Le Maître dans sa traduction en français du résumé du texte d'Apulée. Voir Henri Le Maître, *Essai sur le mythe de Psyché dans la littérature française des origines jusqu'à 1890*, Paris, Boivin, 1940, p. 18-21.

26 Anne-Laure Bucher-Chapelat, *La Femme et la Mort*, op. cit., p. 475-478.

27 Pernelle du Guillet, *Rymes*, op. cit., p. 176, v. 75-80.

accuse le désir d'avoir provoqué l'impulsion physique qui est responsable de la mort d'Adonis<sup>28</sup>, chez Du Guillet le sanglier se place derrière un arbre et penche sa hure afin de contempler entre les branches la beauté du jeune éphèbe. C'est ce dernier qui, poussé par la fureur que l'excitation de la chasse provoque en lui, arrive à fond de train et s'empale sur le pauvre sanglier immobile<sup>29</sup>. Différence fondamentale du point de vue de la thanatogenèse, puisque c'est à l'animal que Pernelle du Guillet attribue un comportement humain, capable de se poser pour envisager une stratégie d'approche de son objet de désir. Nous verrons l'importance de ce détail une fois la mort d'Adonis devenue un fait irrémédiable, et dans la réaction de Vénus à la suite du plaidoyer du sanglier.

L'effet de ce plaidoyer sur la déesse éplorée et courroucée n'est pas le même dans chaque texte : chez Macrin, Vénus elle-même prend pitié du malheureux sanglier<sup>30</sup>, mais aucune explication n'est donnée, comme s'il s'agissait d'un sentiment naturel auquel la communauté peut s'attendre. Chez Du Guillet, au contraire, c'est l'assemblée tout entière qui est émue et qui supplie Vénus : « Parquoy toute l'assistance / Vont à Vénus supplier / De mitiguer sa sentence, / Et son courroux oublier<sup>31</sup>. » Plutôt que de laisser toute l'initiative à la déesse, l'auteure valorise l'intervention de la communauté, qui peut faire pression sur un grand personnage afin de fléchir sa volonté de vengeance. Par ailleurs, l'attendrissement de Vénus est expliqué en ces paroles : « Déliez le donc, dit-elle, / Puis que pour mon Amy mort / Il s'accuse à mort cruelle, / Ayant de son fait remord<sup>32</sup>. »

L'anthropomorphisme de l'animal ne correspond pas au simple choix d'écrire une fable distrayante. Pour la thanatogenèse, ce moment rejoue un stade essentiel : celui de la sortie de l'humain hors de l'instinct animal, hors de la nature, à partir de l'expérience bouleversante du choc existentiel archaïque d'avoir vu un cadavre et de sentir la nécessité de parer à l'insupportable corruption du corps, même si ce stade de prise de conscience reste un mystère quant au moment de sa survenue. Imaginant un phénomène structurel de longue durée qu'il nomme « matriciel » pour expliquer cette évolution du pré-homme, Gérard Bucher théorise cet événement mystérieux autour d'une cristallisation de quatre éléments qu'il appelle « motifs » : l'image, le signe, le temps et le texte. Dans cette perspective, la rencontre entre *mythos* et *logos* fournit le point de départ de la culture, certes d'abord archaïque, mais qui elle-même sera subvertie par les systèmes de pensée hellénique, puis

---

28 « Alors, le cœur fou et sans frein, le bel enfant / Sous ma dent avide, je fis périr d'un trépas immérité » (Perrine Galand-Hallyn, « Le latin à la rescousse du français : trois humanistes autour de Vénus éplorée », *art. cit.*, p. 338).

29 « Mais luy trop chaud et ardent, / Suyvant sa course adressée, / se va gecter sur ma dent, / Que je tenais abaissée » (Pernelle du Guillet, *Rymes, op. cit.*, p. 178, v. 125-128).

30 « Ces lamentations à la fin émurent Vénus, / Elle ordonna que l'on défit les entraves cruelles, / Afin que, libre, le sanglier s'en fût dans les forêts... » (Perrine Galand-Hallyn, « Le latin à la rescousse du français : trois humanistes autour de Vénus éplorée », *art. cit.*, p. 339). En cela, Macrin suit la fable du Byzantin : « Cypris eut pitié de lui ; elle ordonna aux Amours / de détacher ses entraves » (Philippe-Ernest Legrand (dir.), *Bucoliques grecs II, op. cit.*, p. 113, v. 40-43).

31 Pernelle du Guillet, *Rymes, op. cit.*, p. 179, v. 153-156.

32 *Ibid.*, p. 180, v. 157-160.

judéo-chrétien qui postuleront la dissociation du *mythos* et du *logos* afin d'établir les bases conceptuelles des religions. La thanatogenèse postule la réassociation de ces notions dans un contexte post-théologique afin de déjouer les secrets qui fondent le mensonge des origines<sup>33</sup>. C'est donc par un détour fécond que la thanatogenèse rejoint les préoccupations des études sur le genre, détour qui nous a été rendu aisé par le travail éminent d'Anne-Laure Bucher-Chapelat sur la femme et la mort.

Dans la chanson de Pernelle du Guillet, Vénus tire de son autorité de juge suprême un rôle plus étendu que dans le texte de Macrin, puisqu' elle impose un châtement au sanglier : ne plus jamais entrer dans la forêt, toujours se vautrer dans la boue et dans les marais, et subir un supplice afin de se souvenir de son méfait, en en portant la marque indélébile. Il s'agit de lui ouvrir les pieds de la longueur de la plaie qui marqua mortellement le corps d'Adonis. Ainsi, à l'avenir, ceux qui verront le sanglier, connaissant l'origine de cette ouverture, s'apitoieront-ils peut-être sur Vénus endeuillée<sup>34</sup>. Ce châtement relève certes d'une perspective archaïque par sa cruauté. Pourtant il en était de même lorsque, dans la fable du Pseudo-Théocrite, le sanglier propose, en guise de punition, de se faire ôter les défenses et les lèvres<sup>35</sup>, et, dans le poème de Macrin, de se faire couper ses « dents profanatrices » et peut-être de se faire mettre à mort de la même façon qu'Adonis<sup>36</sup>. Le sanglier puni n'est pas amputé de sa masculinité en ce qu'il garde ses défenses, mais en lui creusant le sabot, Vénus-Du Guillet le féminise, ce qui revient à lui ajouter, à travers l'épreuve d'une perte, une valeur supplémentaire d'humanité. Le voici à la fois masculin et féminin, « androgynisé » si l'on peut dire, au sens où il devient non pas unifié par une fusion du masculin et du féminin, mais ouvert à la différence en devenant double.

De plus, en tant que signe textuel, l'entaille qui écarte les sabots fait référence à l'écart qui signale le refus de désigner le sens univoque pour privilégier un espace ouvert, où l'origine et la fin ne sont pas définitivement déterminées, mais où sont rejouées à l'infini les composantes créatives du *logos* poétique, puisque la poésie rejoue à l'infini l'origine du sens. Cet écart créé par la fente des sabots pourrait bien figurer la diérèse en poésie, qui insiste plus sur l'insondable que sur le dicible, sur ce qui échappe au *logos* rationnel, sur cet indicible du néant auquel la mort nous confronte et qui nous rapproche du mythe<sup>37</sup>.

Enfin, Pernelle du Guillet se distingue par une autre invention : la création d'un mythe de l'origine, en utilisant la punition du sanglier comme origine de ses sabots écartés. En effet, il est impossible de retracer scientifiquement ou poétiquement cette origine, ni de l'expliquer par un *logos* rationnel, mais Du Guillet utilise l'espace du texte poétique pour engager une partie d'échecs avec la tradition qui a permis aux poètes masculins de s'approprier la poésie lyrique en ne laissant aux femmes

33 Gérard Bucher, *La Vision et l'Énigme*, *op. cit.*, p. 25-37.

34 Pernelle du Guillet, *Rymes*, p. 180, v. 161-176.

35 Philippe-Ernest Legrand (dir.), *Bucoliques grecs II*, *op. cit.*, p. 113, v. 33 et 38.

36 Perrine Galand-Hallyn, « Le latin à la rescousse du français : trois humanistes autour de Vénus explorée », *art. cit.*, p. 338-339.

37 On trouve onze diérèses dans la chanson de Du Guillet, dont deux dans la strophe qui applique le châtement : « patiemment » et « remercia » (Pernelle du Guillet, *Rymes*, *op. cit.*, p. 180, v. 181 et 184).

que l'expression du deuil dans les complaintes et les chansons. Une lecture au deuxième degré, qui dégage notre poète de son identification avec les personnages campés, et qui la replace dans le contexte littéraire de son époque, permet de voir que Pernelle du Guillet ne prétend pas inventer l'origine, mais que l'adaptation de cette fable ancienne lui donne l'occasion parfaite de démythifier avec humour l'origine masculine de la production poétique en campant une Vénus non intimidée, génitrice du dédoublement du masculin.

Pernelle du Guillet est allée très loin dans l'invention : elle a prouvé sa valeur d'érudition, et la réécriture de son modèle témoigne de remarquables qualités d'invention et de vivacité d'expression. Sa Vénus assertive corrige, non sans malice, la persona pitoyable de la Vénus de Mellin. Sa réinscription du mythe selon une perspective qui inclut le regard féminin dans le *logos* poétique entérine la vision d'un partage dans la production de textes poétiques ouverte aux femmes, selon le désir exprimé par Louise Labé dans son «Épître dédicatoire». Sa chanson, comme celle de Mellin de Saint-Gelais, connut un succès immense et fut rééditée de nombreuses fois. C'est en articulant le mythe et la pensée, en contant le deuil de Vénus sur un mode qui n'occulte pas le féminin comme chez Saint-Gelais ni ne fusionne le féminin avec le masculin dans une adoration absolue comme chez Macrin<sup>38</sup>, que Pernelle du Guillet innove dans la mise en scène des rapports entre masculin et féminin.

---

38 En toute bonne foi, il serait fécond d'approfondir la symbolique du sanglier chez Macrin comme chez Pernelle du Guillet, et de creuser le rapport entre un autre grand mythe féminin, Mélusine, et l'inscription de la rencontre du féminin et du masculin dans ces deux textes de la Renaissance.

## Références

- ATALLAH, Wahib, *Adonis dans la littérature et l'art grecs*, Paris, Klincksieck, 1966.
- BUCHER, Gérard, *La Vision et l'Énigme*, Paris, Éditions du Cerf, 1989.
- BUCHER-CHAPELAT, Anne-Laure, *La Femme et la Mort. De l'anthropologie à la littérature*, Villeneuve d'Asq, Presses universitaires du Septentrion, 1998.
- CRENNE, Helisenne de, *Les Épîtres familières et invectives; Le Songe*, sous la direction de Jean-Philippe Beaulieu, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne (La cité des dames), 2008.
- DU BELLAY, Joachim, *La Deffense et Illustration de la langue francoyse*, édition d'Henri Chamard, Paris, Société des textes français modernes, 1970.
- DU GUILLET, Pernelle, *Rymes* (1545), édition critique d'Elise Rajchenbach, Genève, Droz, 2006.
- GALAND-HALLYN, Perrine, «Le latin à la rescousse du français : trois humanistes autour de Vénus explorée», dans Gérard Defaux (dir.), *Lyon et l'illustration de la langue française à la Renaissance*, Lyon, ENS Éditions, 2003, p. 309-343.
- GOLDSMITH, Elizabeth C. et Colette WINN (dir.), *Lettres de femmes. Textes inédits et oubliés du XVI<sup>e</sup> au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Honoré Champion, 2005.
- LEGRAND, Philippe-Ernest (dir.), *Bucoliques grecs II. Pseudo-Théocrite, Moschos, Bion, divers*, texte établi et traduit par Philippe-Ernest Legrand, Paris, Les Belles Lettres, 2002.
- LE MAÎTRE, Henri, *Essai sur le mythe de Psyché dans la littérature française des origines jusqu'à 1890*, Paris, Boivin, 1940.
- PÉTRARQUE, *Canzoniere / Le Chansonnier*, édition bilingue de Pierre Blanc, Paris, Bordas (Classiques Garnier), 1989.
- SAINT-GELAIS, Mellin de, *Œuvres poétiques françaises I*, édition de Donald Stone Jr, Paris, Société des textes français modernes, 1993.
- , *Œuvres poétiques françaises II*, édition de Donald Stone Jr, Paris, Société des textes français modernes, 1995.
- SAULNIER, Verdun-Louis, «Étude sur Pernelle du Guillet et ses *Rymes* avec des documents inédits», *Bibliothèque d'humanisme et Renaissance*, Travaux et Documents, vol. IV (1944), p.7-119.
- VAN ORDEN, Kate, «Female Complaints: Laments of Venus, Queens, and City Women in Late Sixteenth-Century France», *Renaissance Quarterly*, vol. LIV, n° 3 (2001), p. 801-845.