

Les Regrets : un discours dialogique

In: L'Information Grammaticale, N. 63, 1994. pp. 26-31.

Citer ce document / Cite this document :

Kotler Éliane. Les Regrets : un discours dialogique. In: L'Information Grammaticale, N. 63, 1994. pp. 26-31.

doi : 10.3406/igram.1994.3080

http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/igram_0222-9838_1994_num_63_1_3080

Par delà l'unité formelle du sonnet, *Les Regrets*, discours « dramatiquement solitaire »⁽¹⁾, longue plainte aux accents parfois satiriques, parfois encomiastiques, présentent une unité de ton qui tient, pour une large part, à la structure dialogique des poèmes. Ce discours fragmenté en 191 sonnets est tout autre chose qu'un long monologue adressé à soi-même : à des degrés divers, les poèmes des *Regrets* sont dialogiques en ce sens qu'ils sont « adressés ». Sans qu'il s'agisse de dialogue au sens strict du terme, qui impliquerait un échange entre deux locuteurs distincts, l'illusion dialogale fonctionne à plein, si bien que l'on sera fondé à parler de **discours dialogique** : c'est donc sur une figure de rhétorique relevant de l'*elocutio* et non sur un genre que nous serons amenés à réfléchir ici. Nous nous interrogerons rapidement sur l'origine de cette figure, mais c'est surtout l'analyse et la signification des différentes configurations dialogiques présentées par *Les Regrets* qui retiendront notre attention.

Les questions de dialogue et de dialogisme, au cœur des analyses des conversationnalistes modernes, se posaient déjà aux théoriciens de la Renaissance : Sébillot s'intéresse à la structure dialogale en tant que genre regroupant l'épigramme, la moralité et la farce, tandis que Fouquelin cite le dialogisme parmi les figures d'élocution recensées dans sa *Rhétorique française*⁽²⁾ et le définit comme « une feinte colloquation de certains personnages ensemble », préfigurant de quelque façon les analyses bakhtiniennes des concepts de dialogisme et de polyphonie⁽³⁾. On notera au passage que si les ouvrages de rhétorique du XVI^e siècle s'attachent à circonscrire et éventuellement définir les

structures dialogales ou dialogiques, ce n'est pas par hasard : l'engouement bien connu de la Renaissance pour le genre du dialogue⁽⁴⁾ se manifeste, dans des genres qui ne se prêtent guère à l'échange conversationnel comme l'essai ou la poésie, sous la forme de sonnet reflète perverti et raffiné : la figure dialogique. L'attrait exercé par le dialogue s'explique par l'adéquation de cette structure à la mentalité d'un siècle en quête de vérité et il est grandement favorisé par l'imitation des genres antiques : Platon, Cicéron, pour ne citer que les plus célèbres. Mais, et ce n'est pas une nouveauté de le dire, c'est certainement à Ovide, et en particulier aux *Pontiques*, que la forme dialogique des sonnets de Du Bellay doit le plus. Certes les épîtres de l'exilé des bords du Pont-Euxin révèlent un échange épistolaire véritable entre le poète et ses amis ou sa femme restés à Rome ; rien de semblable dans *Les Regrets* où l'« échange » est unilatéral. Il n'empêche que le sort senti comme identique qui lie Du Bellay à Ovide est certainement à l'origine de l'orientation dialogique du recueil des *Regrets*⁽⁵⁾.

Si la forme discursive de l'ensemble du recueil ne fait aucun doute, selon les actants mis en jeu dans le sonnet on distinguera plusieurs configurations dialogiques. Pour simplifier, on distinguera dans un premier temps celle où le locuteur est seul présent dans l'énoncé, celle où le locuteur et le destinataire sont tous deux représentés (avec deux types d'« échange » différents, la sollicitation unilatérale et ce que nous appellerons l'illusion d'un dialogue interactif), enfin celle des sonnets encomiastiques où un destinataire indirect intervient fréquemment en sus des partenaires ordinaires de l'échange. Mais la prise en considération des différentes fonctions pragmatiques des apostrophes⁽⁶⁾, du fait de leur incidence sur le degré de dialogisme des sonnets, nous amènera à nuancer quelque peu ce schéma de base.

1. L'expression est empruntée à G. Mathieu-Castellani, « Poétique du nom dans *Les Regrets* », in *Etudes seiziémistes offertes à V.-L. Saulnier*, Droz, 1980, p. 256.

2. Thomas Sébillot, *Art poétique français*, 1548 ; Antoine Fouquelin, *La Rhétorique française*, 1555, in *Traité de poétique et de rhétorique de la Renaissance* éd. F. Goyet, Le Livre de Poche classique, 1990, respectivement p. 128 et 416.

3. Rappelons l'observation de Bakhtine selon laquelle la plupart des monologues seraient dialogiques dans leur essence : « Les énoncés, longuement développés et bien qu'ils émanent d'un locuteur unique (...) sont monologiques par leur seule forme extérieure, mais, par leur structure sémantique et stylistique, ils sont en fait essentiellement dialogiques », T. Todorov, *Mikhaïl Bakhtine, le principe dialogique*, Paris, Seuil, 1981, p. 292 ; l'hypothèse est commentée notamment par C. Kerbrat-Orecchioni, *Les Interactions verbales*, Armand Colin, 1990, p. 15, et par E. Roulet, « Structures hiérarchiques et polyphoniques du discours », in Roulet et al. *L'articulation du discours en français contemporain*, Berne, Franfurt s/ Main, Peter Lang, 1985, p. 50.

4. Voir à ce sujet M. Le Guern « Sur le genre du dialogue », pp. 141-148 et E. Kushner, « Le dialogue de 1580 à 1630 : articulations et fonctions », pp. 149-162, in *L'automne de la Renaissance*, Colloque de Tours, 1979.

5. On observera entre parenthèses que *La Deffence* ne prise guère le genre de l'Épître, seule trouve grâce l'épître élégiaque, à la manière d'Ovide, ou sentencieuse et grave à la manière d'Horace (II, 4).

6. Pour tout ce qui concerne la *dispositio*, la place et le rôle des vocatifs, nous renvoyons le lecteur à l'article essentiel de G. Mathieu-Castellani, « Poétique du nom dans *Les Regrets* », pp. 235-256, en particulier à la rubrique « Modes d'insertion et position du Nom dans le vers », pp. 241-247.

Lorsque c'est une apostrophe qui amorce le sonnet, nous sommes placés d'emblée dans une situation de communication :

Thiard, qui as changé en plus grave écriture
Ton doux stile amoureux... (155)

Lorsque la mention du dédicataire passe par une incise, parenthétique ou non, plusieurs situations peuvent se présenter : le nom cité peut être la référence de déictiques de la deuxième personne et constituer le point à partir duquel le poème prend, comme dans le cas précédent, une dimension franchement dialogique :

Il ne fault point (*Duthier*) pour mettre en evidence
Tant de belles vertus qui reluisent en *toy*,
Que je *te* rende icy l'honneur que je *te* doy,
Celebrant *ton* sçavoir, *ton* sens, & *ta* prudence... (163)

Mais l'incise peut aussi se présenter comme une intrusion dans un discours qui, sans elle, serait parfaitement cohérent :

Il fait bon voir (*Paschal*) un conclave serré... (81)

Dès lors, le dédicataire apparaissant comme un simple pôle conversationnel, nous sommes très près de la première configuration envisagée, celle où le locuteur est seul présent dans l'énoncé ; en conséquence, nous ne considérerons pas que nous avons affaire à une structure différente du monologue.

1. LE MONOLOGUE ADRESSÉ

Si la plupart des sonnets des *Regrets* ont un dédicataire précis et nommé, il en est quelques-uns dont la forme dialogique est seulement induite par l'emploi de la première personne, « image poétisée de lui-même que le poète veut donner au lecteur »⁽⁷⁾, par l'usage occasionnel de questions rhétoriques (*N'estoit-ce pas assez*, 25 ; *Qui choisira*, 88), ou par l'intervention de verbes locutoires dénotant un acte de parole à l'état brut (*je leur dy*, 1 ; *di-je*, 118), ou combiné à l'évocation d'un sentiment (*je me plains à mes vers*, 1 ; *je plaindrai mon malheur*, 5). Plus nombreux sont les sonnets dans lesquels un indice dialogique intervient sous la forme d'une dédicace. Il se crée alors un pôle conversationnel qui semble assez artificiel au premier abord : le dédicataire est placé dans une situation de témoin passif sur lequel on ne prétend pas agir de quelque façon que ce soit ; la nature de ce type de sonnet n'est donc pas fondamentalement différente de celle des sonnets dont le dédicataire n'est pas précisé.

Monologues au sens strict ou monologues dédicacés ont la même fonction et s'observent pour la plupart dans les mêmes sections thématiques : dans la première partie du recueil où Du Bellay expose son projet poétique (1 à 13),

dans la section plus élégiaque (25 à 40) et enfin dans la chronique satirique de la vie romaine et de la cour pontificale (99 à 127).

C'est à la faveur de cette structure que Du Bellay définit son dessein, comme l'atteste la fréquence de l'affirmation de sa volonté :

Aussi *veux-je* (*Paschal*) que ce que je compose... (2)

Je ne veux(...)

Je me contenteray ... (4)

Si ne veux-je ... (11)

ou évoque ses ambitions déçues, se citant lui-même parfois (32).

Elle favorise la peinture du paysage mental et affectif du poète au moyen d'expressions constatives :

Maintenant la Fortune *est* maistresse de moy,
Et mon coeur (...) *est* serf de mille maux... (6)

La nef qui longuement a voyagé (*Dilliers*) (...)

Mais moy (...)

Je vieillis peu à peu sur l'onde Ausonienne... (35)

Voilà ce que *je suis* : toutefois, *Vineus*... (43)

Je cognois (...)

(...) que *je suis* (*Vineus*) serviteur inutile (46)

ou subjectives révélatrices de sa conception du bonheur et du malheur (*Malheureux*, 25 ; *Heureux qui*, 31), révélatrices aussi de ses aversions (*je hay*, 29, 68 ; *je deteste*, 107) :

Gordes, *j'ay en horreur* un vieillard vicieux... (73)

Dans les sonnets satiriques, le « je », accompagné d'un verbe de mouvement, nous rend témoins de la déambulation du poète à travers Rome :

Si *je monte* au palais (...)

Si *je descends* en banque... (80)

Quand *je vays* par la rue... (99)

et nous fait partager son regard critique :

Il fait bon voir (*Paschal*) un conclave serré... (81)

Paschal, *j'ay veu* celui qui n'agueres trainoit... (102)

De voir mignon du Roy un courtisan honneste (...)

Ce n'est chose (*Morel*) digne d'en faire feste

Mais *voir*... (105)

Où que *je tourne l'oeil*... (107)

Quand *je voy* ces Messieurs... (118)

Les sonnets dans lesquels Du Bellay apporte ainsi un témoignage personnel sur les spectacles qui s'offrent à sa vue et à son jugement sont extrêmement nombreux (on pourrait encore citer les sonnets 112, 113, 129, 136, 138) ; ces témoignages prennent une allure de messages ponctuels, de clichés commentés, un peu à la manière de nos cartes postales, qui n'appellent pas de réponse mais maintiennent un lien avec un univers que l'émetteur et le récepteur sont censés posséder en commun.

7. E. Souriau, *Correspondance des arts*, Paris, Flammarion, 1947, p. 149, cité par J. Cohen, *Structure du langage poétique*, Paris, Flammarion, 1966, p. 158.

2. LA SOLLICITATION UNILATÉRALE

La dimension dialogique du recueil apparaît beaucoup plus nettement lorsque le dédicataire est sollicité en dehors de l'apostrophe (ou des apostrophes) qui pose son statut. Dès lors, au contenu informationnel des poèmes s'ajoute une valeur relationnelle⁽⁸⁾ variable mais aisément analysable en raison de la récurrence de quelques situations dialogiques que nous tenterons de définir. Précisons tout de suite que ces valeurs relationnelles sont de deux ordres selon qu'elles dépendent ou non de l'énonciation du sonnet où elles apparaissent. Les unes font référence à la nature de la relation qui unit le locuteur à son destinataire indépendamment d'une instance particulière ; elles s'expriment par les expansions possibles des noms mis en apostrophe, par les commentaires qui les accompagnent, par l'emploi affectif du possessif :

Morel, dont le sçavoir sur tout autre je prise... (131)

Montigné (car tu es aux procez usité)... (55)

Quiconques (mon Bailleul) fait longuement sejour... (30)⁽⁹⁾

Mais, dans le cadre plus restreint de chaque sonnet, se définit une relation particulière et étroitement dépendante de l'énonciation d'un poème déterminé unissant le locuteur à son destinataire ; et l'inventaire descriptif de ces relations se révèle tout à fait intéressant.

Parfois il s'agit de faire perdurer un lien avec un destinataire que l'on souhaite maintenir dans une certaine symbiose par des témoignages de l'intérêt qu'on lui porte. Le destinataire est témoin de l'expérience vécue par le locuteur, mais un témoin néanmoins impliqué, par la référence, induite par l'emploi du possessif, à des éléments du réel qui le touchent de près :

Vineus, je ne viz onc si plaisante province, (...)

Que *ton* petit Urbin (...)

Bref je ne sçay (Vineus) qu'en conclure à la fin,
Fors, qu'en comparaison de *ton* petit Urbin,
Le peuple de Ferrare est un peuple de fer. (132)

Impliqué aussi par le jeu de verbes locutoires :

Je ne te conteray de Boulongne, & Venise, (...)

Je te raconteray (...)

Je te diray (...)

Bref *je diray* qu'icy, comme en ce viel Caos,
Se trouve (Peletier) confusément enclos
Tout ce qu'on void de bien, & de mal en ce monde.
(78)

avec parfois une délégation de parole :

Brusquet à son retour *vous racontera* (Sire) (...)

Il vous racontera (...)

Il vous peindra ... (119)

8. Sur ces notions voir C. Kerbrat-Orecchioni, *Les Interactions verbales*, t. II, p. 13.

9. Nous ne nous arrêterons pas davantage sur ces valeurs relationnelles parce qu'elles sont envisagées, dans une perspective autre mais complémentaire, dans l'article cité de G. Mathieu-Castellani.

Manifestement, il s'agit avant tout pour le poète de « maintenir le contact » avec un monde, des amis, une faveur royale dont il se sent terriblement à l'écart et qu'il craint de perdre à tout jamais.

Une autre manière de maintenir le contact avec le destinataire consiste à se positionner par rapport à lui dans une relation oppositionnelle. Dans une dizaine de sonnets sont présentés en regard les projets, les ambitions, les occupations, les états d'âme du poète et ceux de ses amis restés en France. L'opposition est toujours nettement marquée, la plupart du temps par le connecteur *cependant* (*que*) :

Ce pendant que tu dis ta Cassandre divine, (...)

Je me pourmene seul sur la rive Latine... (19)

Qu'heureux tu es (Baif) heureux & plus qu'heureux (...)

Moy chetif *ce pendant* loing des yeux de mon Prince... (24)

Le tour est curieux dans la mesure où ce qui est de l'ordre de la relation locuteur-destinataire influe sur le contenu informationnel du message : se dire au sein de cette relation oppositionnelle, c'est dire ce que l'on est mais en même temps ce que l'on regrette de ne pas ou de ne plus être ; mais en même temps, cette peinture en contrepoint favorise les effets d'ombre et de lumière : la conjonction introduisant ce qui fait figure d'arrière plan contrasté, donnant alors tout son relief soit à l'image du locuteur (19) soit à celle du dédicataire (24). De la plainte élégiaque à l'affirmation de soi il n'y a quelquefois que la place d'une conjonction !

Une autre des relations récurrentes établies avec le destinataire est celle où le locuteur, occupant délibérément une « position haute »⁽¹⁰⁾, borne l'acte de communication à un propos à valeur illocutoire d'ordre. Cette structure n'apparaît guère qu'à partir du sonnet 50, au moment où le poète tente de réagir à l'ingratitude du sort par la fuite, par une attitude de sagesse ou le divertissement, s'exhortant lui-même et exhortant les autres :

Sortons (Dilliers) *sortons, faisons* place à l'envie, (...)

Et *fuiions* désormais ce tumulte civil (...)

Allons où la vertu et le sort nous convie (...)

Et *nous donnons* plus-tost un eternal exil ... (50)

Mauny, *prenons* en gré la mauvaise fortune... (51)

Vivons (Gordes) *vivons* ... (53)

Sus donc (Gordes) sus donc, à la voile, à la rame,

Fuions, gagnons le hault, je voy la belle Dame

Qui d'un heureux signal nous appelle à son port. (89)

L'injonction ne concerne que le locuteur, personne n'est dupe, mais l'artifice consistant à englober le destinataire dans le mouvement injonctif est un moyen de fortifier sa volonté, de se donner du courage ; n'est-on pas plus fort quand on est deux ? Il est en effet exceptionnel que

10. Sur les questions de « place » des partenaires de l'échange conversationnel, voir C. Kerbrat-Orecchioni, « La mise en places » in *Décrire la conversation*, P.U.L., 1987, p. 319.

l'extension de l'exhortation au destinataire soit justifiée par une communauté de sort :

Baïf, qui, *comme moy*, prouves l'adversité, (...)
Il fault caler la voile (...)
Combattons le malheur... (56)

L'orientation exhortative prend un tout autre ton quand la satire de la cour romaine tourne aux conseils ironiques, comme dans le diptyque formé par les sonnets 139 et 140, où le locuteur répond par anticipation à une demande de conseil qui reste, par ailleurs, virtuelle :

Si tu veuls vivre en court (Dilliers) souviens-toy (...)
Souviens-toy encor' (...)
N'avance rien du tien (Dilliers) que ton service,
Ne montre que tu sois trop ennemy du vice (...)
T'en souviens (Dilliers) si tu veuls vivre en court.
(139)

Si tu veuls seurement en court te maintenir,
Le silence (Ronsard) te soit comme un decret (...)
Tu dois encor' (Ronsard) (...)
Ayme donques (Ronsard) comme pouvant haïr,
Haïs donques (Ronsard) comme pouvant aymer.
(140)

Le conseil s'accompagne parfois d'un appel indirect à la confiance du destinataire :

Tu me croiras (Ronsard) (...)
Doncques je t'advertis... (26)
Si tu m'en crois (Baïf)... (154)

Plus pathétique, peut-être, cette requête, appelant à la bienveillance, ou du moins à l'absence de malveillance, le récepteur-courtisan :

Je ne te prie pas de lire mes escripts,
Mais *je te prie bien* (...)
Je te priray encor', quiconques tu puisse'estre, (...)
Ne mesdire de moy... (151)

Les variantes de la structure exhortative sont nombreuses, nous ne pouvons ici les envisager toutes.

Le locuteur-poète n'occupe cependant pas toujours la position forte que traduit la structure exhortative ; il lui arrive de douter, de s'interroger, et c'est peut-être alors que son désarroi nous est le plus sensible, même s'il s'exprime à travers une forme toute conventionnelle, la figure d'« addubitation », « laquelle montre et exprime l'affection d'un homme perplexe et douteux », nous dit Fouquelin⁽¹¹⁾ :

Que feray-je, Morel ? Dy moy, si tu l'entends,
Feray-je encor icy plus longue demeureance,
Ou *si j'iray* reveoir les campagnes de France,
Quand les neiges fondront au soleil du printemps ?
(33)

11. *La Rhétorique française*, p. 408.

Au milieu des sonnets satiriques le poète détourne son regard des spectacles qui l'entourent pour s'interroger sur son « moi » :

D'où vient cela (Mauny) que tant plus on s'efforce
D'échapper hors d'icy, plus de Demon du lieu (...)
Nous y tient attachez par une douce force ? (87)

et, plus particulièrement sur l'inspiration poétique dont le caractère sélectif le laisse perplexe :

De quelque autre subject, que j'escrive, Jodelle,
Je sens mon coeur transi d'une morne froideur (...)
D'où vient cela, Jodelle ? (180)

Mais la quête du moi n'est qu'un des angles d'appréhension d'un monde trop souvent énigmatique : possession démoniaque, ambition politique, mœurs de la cour (98, 111, 101), tout cela suscite chez le poète une réaction d'incompréhension, souvent teintée d'ironie, sur laquelle se focalise en définitive le regard du récepteur, peut-être plus attentif à la personnalité qui se dévoile ainsi qu'au réel référentiel à l'origine de l'interrogation.

3. L'ILLUSION D'UN DIALOGUE INTERACTIF

L'illusion dialogale est encore plus forte lorsque le locuteur feint de répondre à une question, à une opinion, à un propos du destinataire. Le locuteur présuppose donc, sous diverses formulations, une demande d'information préalable :

Panjas, veuls-tu sçavoir quels sont mes passetemps ?
(15)

Veuls-tu sçavoir (Duthier) qu'elle chose c'est Rome ?
(...)

Si tu les⁽¹²⁾ *veuls sçavoir* (Gordes) & *si tu veuls*
En sçavoir plus encor', demande à la Chassaigne.
(92)

Si tu ne sçais (Morel) ce que le fais icy (...)
Je ne fais pas l'amour, ny autre tel ouvrage... (18)

La réponse apportée va d'ailleurs souvent au delà de la demande d'information initialement posée, le locuteur suscitant, à son tour une réaction du destinataire :

Aveques tout cela, dy (Panjas) je te prie,
Ne t'esbahis-tu point comment je fais des vers ? (15)

ou imaginant cette réaction :

Mon Dieu (ce diras tu) quel miracle est-ce cy
Que de veoir Dubellay se mesler du mesnage... (18).

C'est parfois précisément un jugement porté par le dédicataire qui fournit au locuteur le prétexte à un développement : on nous fait entendre la voix du destinataire pour mieux contester ses opinions, ses réflexions ou ses convictions :

Seigneur, *ne pensez pas* d'ouïr chanter icy
Les louanges du Roy (...)
N'y pensez voir encor'... (60)

12. Il s'agit des jeux des courtisanes.

Ne pense (Robertet) que ceste Rome cy
Soit ceste Rome la, qui te souloit tant plaire... (83)
Ne pense pas (Bouju) que les Nymphes Latines...
(90)

Tu t'abuse (Belleau) si pour estre sçavant... (145)

L'opinion que réfute le locuteur n'est pas énoncée comme un simple constat : la modalité d'ordre à laquelle s'ajoute la négation⁽¹³⁾ la disqualifie d'emblée, et cela sans appel. En conséquence, l'affirmation de ce que le poète-locuteur veut laisser apparaître de son moi est posée avec une vigueur d'autant plus forte qu'elle vient, d'une part, après l'exposition d'un point de vue contraire et que, d'autre part, ce point de vue, avant même d'être exposé, fait l'objet d'un jugement qui ne laisse place à aucune éventuelle objection. Le procédé employé est sensiblement le même lorsque le locuteur prévient une réaction d'étonnement :

Ne t'esbahis Ronsard, la moitié de mon ame... (8)
Ne t'esmerveille point que chacun il mesprise (...)
Paschal, c'est un pedant... (66)

Il est plus rare qu'une correction succède au simple constat :

Tu t'esbahis souvent comment chanter je puis,
Je ne chante (Magny) je pleure mes ennuy... (12)

Aux confins du discours dramatique, le discours direct, quelquefois employé, apporte sa caution d'authenticité en présupposant un dialogue antérieur entre le poète et le destinataire du sonnet :

Tu me dis (mon Lahaye) il m'en souvient encore,
Souviens-toy Bellay de ce que tu es ore,
Et comme tu t'en vas retourne t'en aussi... (28)

Vous dictes (Courtisans) *les poètes sont fous*... (149)

Il peut aussi anticiper sur une réaction du destinataire et mimer avec une certaine réussite la spontanéité d'un échange conversationnel authentique :

Mon Dieu (ce diras tu) *quel miracle est-ce cy*,
Que de veoir Dubellay se mesler du mesnage,
Et composer des vers en un autre langage !... (18)

Le discours indirect, plus fréquent, est peut-être préféré dans la mesure où il permet au « moi » de se dire à la première personne, voire d'apparaître sous une image objectivée, focalisant ainsi davantage l'attention :

Tu ne me vois jamais (Pierre) que tu ne die
Que j'étudie trop, que je face l'amour (...)
Mais tu ne l'entends pas... (59)

Mais tu diras *que mal je nomme ces regretz* (...)
La plainte que je fais (Dilliers) est véritable... (77)

Tu dis que Dubellay tient reputation,
Et que de ses amis il ne tient plus de compte :
Si ne suis-je Seigneur, Prince, Marquis, ou Conte ...
(74)

On observera que le lien argumentatif, indice de l'*initium* de la réponse est en général bien marqué par des connecteurs spécifiques comme *si* ou *mais*, donnant une allure de débat à un discours qui est en fait dominé par le locuteur-poète.

Mais cette démarche dialogique et argumentative qui nous semble si naturelle, si proche du dialogue authentique est bien connue des rhétoriciens ; il s'agit de la figure d'antéoccupation, avec ses deux volets : la prolepse qui énonce l'opinion contraire à celle du locuteur et l'hypobole où le locuteur exprime ses convictions⁽¹⁴⁾. Fouquelin lui accorde une place dans sa rubrique sur « la Figure de sentence qui gît en demande avec réponse », et la définit ainsi : « Occupation donc, est une figure de la sentence, par laquelle on vient au devant de quelque demande et objection, et à laquelle on répond promptement »⁽¹⁵⁾. Il n'empêche que c'est dans les sonnets présentant cette structure que l'on mesure le mieux combien la rhétorique peut s'insinuer dans le discours familier, lui donner une forme et faire parfaitement illusion.

Il nous reste à préciser les contours de l'illusion ainsi créée. On aura pu noter que le dialogue suggéré s'établit toujours entre deux participants, le locuteur-poète et autrui, sans que jamais le premier se départe d'une position dominante ; de fait, l'objet majeur des « débats », aussi faussés soient-ils, est le « moi » du locuteur, dont une image conforme à ses désirs finit par s'imposer, sinon aux dédicataires de chacun des sonnets, du moins au lecteur de l'ensemble du recueil.

4. L'ÉLOGE ET SON DESTINATAIRE

Dans les quarante derniers sonnets des *Regrets*, le ton se fait délibérément encomiastique. On a souvent souligné combien il est paradoxal de se livrer à l'exercice, certes obligé, de l'éloge après avoir ironisé sur l'attitude bassement servile des courtisans. Mais laissons-là ce propos et interrogeons-nous sur la relation qui unit l'auteur de l'éloge à son destinataire. La première constatation qui s'impose est que le dédicataire du sonnet et le destinataire de l'éloge ne coïncident pas toujours : on distinguera donc deux situations dialogiques différentes, celle où le dédicataire et le destinataire de l'éloge ne font qu'un (158, 159, 161 à 164) et celle où, malgré la présence d'un dédicataire, le destinataire véritable est un actant de second niveau, et non le partenaire de l'échange (179 à 189).

Dans le premier cas, l'éloge, surtout quand il est adressé à quelque grand personnage, peut prendre la forme de la

13. Sur l'importance de la négation en particulier dans la manière de se définir, on se reportera à l'article de C. Winn, « Dire de ne plus dire/dire de ne pas...encore dire ? Écriture et négation dans *Les Regrets* de Du Bellay », in *Du Bellay*, Colloque d'Angers 1989, P. U. d'Angers, 1990, pp. 213-225.

14. Sur ces figures voir G. Molinié, *Dictionnaire de rhétorique*, Le Livre de poche, 1992, p. 52.

15. *La Rhétorique française*, pp. 411-412.

supplique (169, 172, 174, 176, 191), et l'on retrouve le ton de quelques sonnets disséminés dans le recueil dont le dédicataire est un non-humain (la France, 9 ; les Dieux, 44 ; la nature, 45 ; Venus, 93 ; la Fortune, 96 ; l'Amour, 103 ; la trêve, 126 ; la Muse, 171).

Par ailleurs, on observera que l'éloge ne se donne pas toujours comme tel : il prend quelquefois une forme oblique, dans la mesure où il passe par un métadiscours destiné à en ôter toute obséquiosité. La récurrence de verbes de parole, le plus souvent au futur ou au conditionnel qui rejettent l'éloge dans un univers virtuel, est tout à fait remarquable :

Il ne fault point (Duthier) pour mettre en evidence
Tant de belles vertus qui reluisent en toy,
Que je te rende icy l'honneur que je te doy, (...)
Je diray seulement que... (163)

Combien que ton Magny ait la plume si bonne,
Si prendrois-je avec luy de tes vertus le soing, (...)
Je dirois ton beau nom, (...)
Je dirois ta bonté... (164)

Quand je voudray sonner de mon grand Avanson (...)
Je diray sa faconde (...)
Je diray que ... (165)

Combien que ta vertu (Poulin) soit entendue (...)
Si fault il toutefois que Bellay s'esvertue (...)
Je diray que tu es le Tiphys du Jason (...)
Je diray ta prudence (...)
Je diray ton pouvoir... (166) ⁽¹⁶⁾

Mais la configuration la plus curieuse est sans doute celle qui fait cohabiter dans un même sonnet un dédicataire et un destinataire dont les statuts actantiels sont différents : dans la plupart des sonnets qui font l'éloge de Marguerite de France, le dédicataire est en somme pris à témoin de l'éloge que le poète adresse en réalité à quelqu'un d'autre, en l'occurrence à la soeur du roi Henri II, qui apparaît donc comme le véritable destinataire du message :

Ronsard, j'ay veu l'orgueil des Colosses antiques, (...)
J'ay veu (...)
Bref, j'ay veu tout cela que Rome a de nouveau,
Mais je n'y ay point veu encores si grand' chose
Que ceste Marguerite, où semble que les cieux
Pour effacer l'honneur de tous les siècles vieux
De leurs plus beaux presens ont l'excellence enclose.
(181)

Ici encore, mais par une autre voie que celle que nous avons précédemment signalée, Du Bellay échappe à l'attitude servile qu'il fustige lui-même en ne se livrant pas directement à l'exercice de l'éloge, puisque celui-ci se dissimule sous un discours adressé à un partenaire de l'échange, qui, sans que le présent majeur lui soit réservé, recueille cependant au passage quelques fleurs louangeuses ; le bouquet le plus fourni revenant au poète écossais Bucanan :

Bucanan, qui d'un vers aux plus vieux comparable
Le surnom de Sauvage ostes à l'Ecossois,
Si j'avois Apollon facile en mon François,
Comme en ton Grec tu l'as, & Latin favorable,

(...) je rendrois par tout d'une plus douce voix
Le nom de Marguerite aux peuples admirable :
Je dirois ses vertuz... (187)

Dans un souci de justification de cette démarche fleurant par trop l'hypocrisie, Du Bellay s'efforce parfois (182, 186, 188, 189) de faire confluer l'image du dédicataire et la sienne propre, en soulignant ce qui les rapproche :

Pascal, je ne veulx point Juppiter assumer, (...)
Mais suivant, *comme toy*, la veritable histoire,
D'un vers non fabuleux je veulx chanter sa gloire...
(188)

Ainsi, dans les sonnets encomiastiques, le discours s'arrête véritablement au seuil de l'éloge, sans que, pour autant, l'effet perlocutoire s'en trouve amoindri : l'intention laudative est très nettement perceptible alors même que rien n'est directement formulé.

Au terme de notre étude, il faut souligner que la tentative toujours recommencée d'établir un contact avec autrui débouche sur un échec : *Les Regrets* ne reflètent jamais qu'une seule voix, les autres voix qui nous sont données à entendre ne résonnent qu'en contrepoint, si bien qu'à l'intérieur du discours dialogique, les relations qui s'établissent entre les partenaires sont faussées par la prédominance de la voix du locuteur-poète. Curieusement et symboliquement, peut-être, le recueil qui s'était ouvert sur un monologue (*je me plains à mes vers*) s'achève, dans le dernier poème précédant la supplique au roi, sur cette même structure monologique révélatrice de la vanité de l'entreprise.

Mais, au delà de cet échec, les diverses observations que nous avons été amenée à formuler, nous auront montré combien, dans *Les Regrets*, le dialogisme participe de la fiction poétique dont il est l'un des *topoi*. Cette fiction à laquelle on adhère, malgré l'armature rhétorique ou grâce à elle, réfracte une image assez ambivalente du locuteur-poète : image de fragilité d'un individu confronté à une situation d'exil, de solitude, recréant artificiellement la situation de communication qui lui fait défaut, mais aussi image d'un poète habile, finalement rompu aux usages de la cour, craignant de perdre le contact avec elle, de rester étranger à l'édification de sa renommée et soucieux de polir son image par l'apparence d'un contact avec autrui.

Enfin, la fiction dialogique donne au monologue intérieur une nouvelle dimension : par delà les divers dédicataires, c'est la réception même du recueil qui s'en trouve modifiée ; une relation plus étroite, plus intime, se crée avec le lecteur qui, à défaut d'être le dédicataire, est en fait, le dernier et le seul véritable destinataire du recueil.

Eliane KOTLER
Nice-Sophia-Antipolis

16. Comme le note très justement John O'Brien, « dans la célébration encomiastique de Du Bellay, la priorité ne semble pas toujours accordée au message, mais plutôt au fait de la communication elle-même », « Louange, voix, je : rhétorique de la prosophonématique dans le *Recueil de poésie* de Du Bellay », in *Du Bellay, Colloque d'Angers*, pp. 201-211