

ROME EN APPARENCE, FRANCE EN VERITE : une étude du sonnet 86 des *Regrets* de Joachim Du Bellay

RELIEF – Revue électronique de littérature française 12 (2), 2018, p. 7-22.

DOI: doi.org/10.18352/relief.1005

ISSN: 1873-5045 – URL: www.revue-relief.org

This article is published under a CC-BY 4.0 license

Contrairement aux *Antiquités*, *Les Regrets* ne présentent plus aucun éloge de « l'étrangeté » italienne. L'antique patrie poétique cesse de chanter aux oreilles du poète. À la cour romaine, le poète ne lit plus sur les corps que les règles articulées d'un code. Ce langage est celui de l'hypocrisie capable de faire tous les mensonges et de contrefaire toute sincérité. Ce n'est plus l'italien des poèmes de l'Arioste que Du Bellay admirait tant, mais l'italien des intrigues pontificales, l'introduction du théâtre dans la vie sociale. Au contraire de la parole des courtisans où la subjectivité maximale, celle du mensonge et de l'ambiguïté, va de pair avec l'occultation de l'acte de parole, chez Du Bellay le discours authentique – franc – est tel parce qu'il s'affiche tel quel. De sorte aussi qu'on ne puisse vraiment écrire « franc » qu'en France : la morale du voyage est bien de s'en retourner. Mais ce retour en France, s'il est placé sous le triple signe de la misère, de la maladie et de la dette, signe aussi une conversion éthique : à savoir que si Rome est en apparence, France est en vérité. Chez Du Bellay, perdre son latin et trouver les mots pour le dire ne vaut rien sinon un regret.

En juin 1553, Joachim Du Bellay accompagne comme intendant le cousin de son père, le cardinal Jean Du Bellay, qui a reçu de Henri II le mandat de négocier avec le pape une alliance contre Charles Quint. De ses quatre années (1553-1557) d'intendance à la maison de son oncle à Rome (Cooper, 399-420, Michon et Petris), Du Bellay publie quatre recueils poétiques : *Les Regrets*, les *Divers Jeux rustiques*, « le premier livre » des *Antiquités de Rome* ainsi que les *Poemata*, poésie néolatine d'érudition et d'amour. Deux de ces recueils jouissent de la postérité qu'on leur connaît : *Les Antiquités* d'une part, marquées par la nostalgie et l'admiration de la Rome ancienne, en style élevé ; *Les Regrets* d'autre part, principalement empreints de nostalgie pour la France et de sévérité pour la Rome moderne et pontificale, en alexandrins et style bas. Autant l'antique poétique latine fournit à l'écrivain un modèle édifiant et noble, autant la politique romaine ne saurait donner l'exemple (Balsamo). Bien que l'unité du recueil soit un sujet récurrent de discussion sinon de controverse, trois mouvements semblent animer la composition des *Regrets* : les quarante-neuf premiers sonnets

forment la partie lyrique-élégiaque, que suivent quatre-vingt-deux sonnets satiriques ; enfin, le dernier groupe de poèmes encomiastiques chante les protecteurs à la Cour de France. Un sonnet en particulier mérite une analyse serrée. Extrait du cycle des sonnets satiriques, ce quatre-vingt-sixième sonnet des *Regrets* nous introduit au cœur de la Curie romaine (Dickinson) :

Marcher d'un grave pas, & d'un grave sourci,
Et d'un grave soubriez à chacun faire feste,
Balancer tous ses mots, répondre de la teste,
Avec un Messer non, ou bien un Messer si :
Entremesler souvent un petit, Et cosi,
Et d'un son Servitor' contrefaire l'honneste,
Et comme si l'on eust sa part en la conquête,
Discourir sur Florence, & sur Naples aussi :
Seigneuriser chacun d'un baisement de main
Et suivant la façon du courtisan Romain,
Cacher sa pauvreté d'une brave apparence :
Voilà de ceste court la plus grande vertu,
Dont souvent mal monté, mal sain, & mal vestu,
Sans barbe & sans argent on s'en retourne en France.

Déroulant la rhétorique cérémonielle des courtisans romains pour les en blâmer *in fine*, ce sonnet des *Regrets* est un tableau de mœurs (I) fidèle à la visée satirique du recueil. Qu'importe si le poète parle d'expérience ou pas, le sonnet met en scène la chute totale du monde romain dans la fausse parole et l'hypocrite louange. Là, le faux semblant vaut pour mondanité ordinaire. Là, servilité commune et jeu de dupes tiennent lieu de bonne conduite, selon les codes d'un monde entièrement dévoyé. Or si ce propos constitue un *topos* de la satire de cour (Tarrête, Thomine-Bichard et Peyrebonne) – le discrédit porté à la cour augmente d'autant le crédit allégué à une parole qui en dénonce les artifices – l'organisation interne du sonnet est plus originale : non seulement la cascade des infinitifs directs sans substantif esquisse, par une sorte de montage serré, un portrait-emblème du courtisan romain mais invite aussi à un autre voyage italien (Abrougui), sous les auspices du poète italien Francesco Berni (1497-1536). Ce patron textuel singulier emprunté non à Pétrarque mais à Berni permet de dérouler les séquences d'une pantomime sociale qui, malgré les apparences fastueuses, n'a rien de sensé ni de franc. Une telle poétique (II) organise non seulement un paradigme scénographique (III) mais plus encore une politique de la satire (IV). Dans *Les Regrets*, la restauration d'une parole franche passe par la dénonciation de l'hypocrite civilité qui fait passer le mot pour une chose qu'il n'est pas. La posture de résistance du poète courtisan fait jouer la France contre l'Italie : le courtisan réticent est poète résistant. Alors

L'*ethos* de l'indignation politique et morale ne dit pas seulement le dépaysement pénible, il prépare à la conversion poétique.

I : Tableau de mœurs

Ce que nous voyons d'entrée de jeu, c'est l'acquiescement obséquieux, « c'est la cérémonie, la cérémonie perpétuelle » (Vianey 1974, 115), le théâtre de dupes et finalement, se déguisant d'une « brave apparence », le vice.¹ Montrer qu'on cache n'étant pas le spectacle le plus innocent, pour un peu la cour la plus « vertueuse » serait encore celle qui parviendrait à dissimuler le plus. En vérité, dans un monde plus que mensonger, cacher et montrer qu'on cache laissent deviner des vices bien plus terribles :

Je ne descouvre icy les mysteres sacrez
Des saints prestres Romains, je ne veulx rien escrire
Que la vierge honteuse ait vergogne de lire,
Je veulx toucher sans plus aux vices moins secretz,
Mais tu diras que mal je nomme ces regretz,
Veu que le plus souvent j'use de mots pour rire,
[...]
Si je ry, c'est ainsi qu'on se rid à la table,
Car je ry, comme on dit, d'un riz Sardonien. (Sonnet 77)

« Là tout le mérite est de joindre la solennité à la dissimulation » (Vianey 1974, 115), la révérence à la simulation « d'une brave apparence ». Voilà de cette cour « la plus grande vertu », écrit le poète. Juvénal, lui aussi témoin de la corruption de Rome à la fin du I^{er} et au début du II^e siècle de notre ère (Rossetini) commentait ainsi cette falsification de la Rome impériale dans ses *Satires* : « le vice, en effet, trompe par les dehors et la vaine apparence de la vertu lorsqu'il se présente avec un maintien et un air graves, une mise sévère » (109-111). Quoi qu'il en soit, dans la satire, le simulacre plante généralement le décor. Dénoncer la politique de la parade est un *topos* de la poétique satirique et en particulier de la satire de cour (Bots, Griffin).

Au XVI^e siècle, ce courant anti-courtisan dénonçant la falsification des intrigants recoupe la question très interculturelle des manières de cour. Rappelons que la première édition française du *Livre du courtisan* (1528) de Baldassare Castiglione date de 1537. À côté des divers traités sur la vie de cour, une littérature de résistance est tout aussi populaire. Pensons par exemple à la publication en 1539 du *Mespris de la cour et l'éloge de la vie rustique* et à ses rapides traductions à travers l'Europe (P.M. Smith). Du Bellay, depuis *Les Regrets* et son *Poète courtisan* (1559) ne fait pas que dénoncer les courtisans,

Ces vieux singes de cour, qui ne savent rien faire,
Sinon en leur marcher les princes contrefaire,
Et se vêtir, comme eux, d'un pompeux appareil.

en nouant expression de soi, langue, politique et littérature : il prépare un « corps de langage »² qui promeut lui-même une nouvelle sociabilité, toute acquise aux Valois-Angoulême. Comme le note Marc H. Smith :

Rien de plus différent, en effet, [...] que la cour pontificale, renommée en Italie même pour l'ordre cérémonieux qui y règne, et la cour bruyante et animée, la foule bigarrée et incontrôlable qui entoure les Valois-Angoulême. Avec la question des manières de cour, où l'on peut voir comme la cristallisation des idéaux d'une société, on touche au cœur de ce qui distingue à la Renaissance les civilisations, les mentalités de part et d'autre des Alpes. (194-195)

Ainsi, faire jouer « la familiarité française » contre « la politesse italienne » (ou inversement) n'est pas seulement l'occasion d'interroger les modalités de l'échange social (en particulier la représentation du corps et de ses usages) « de part et d'autre des Alpes », c'est avancer le projet politique même des *Regrets* qui donne l'avantage à la France, « mère des arts, des armes et des lois » (sonnet 9). Au regard de la concurrence entre la France et l'Italie quant aux façons de dire et façons de faire, la promotion et la discrimination des manières de cour répondent à des logiques de distinction nationale et de légitimation culturelle.

Au cœur de cette compétition mise en scène et représentée par *Les Regrets* – le langage dénaturé du courtisan romain affrontant le langage distinct voire distingué du poète français – différencier les manières de cour revient à dénoncer une mondanité (celle des papes Jules III et Paul IV) pour en promouvoir une autre, en l'occurrence à revendiquer une identité culturelle sinon une appartenance nationale appuyée par un sentiment patriotique. Exposer au jugement public les manières étrangères de la Curie romaine est le propos même de ce sonnet satirique. Du Bellay promeut aussi *a contrario* une francité supposément plus vertueuse.

En sollicitant une référenciation représentée par les conditions d'énonciation et de réception du texte, le contexte pragmatique dans lequel il se produit, le contexte culturel à l'intérieur duquel il s'insère, la satire doit pouvoir partager son référent avec son destinataire : pas de lisibilité sans partage de référence. Par ailleurs, elle doit avancer relativement masquée, dans l'intervalle serré de la dénonciation et de la censure, entre le 'dire' et le 'dit'. Alors le poète satiriste peut aménager une quelconque extériorité possible avec l'objet de sa dénonciation. C'est bien la chute du sonnet 86 : « Voila de ceste court la plus grande

vertu » qui engage pour de bon une rupture de l'univocité des énoncés précédents, si le doute était encore permis. Il est vrai qu'un tel cumul des notations dénonce une sorte de pantomime et encourage à identifier l'implicite du discours. De la même façon, faire rimer « vertu » augmentée d'un superlatif, avec « vêtu », c'est rapprocher deux termes que tout oppose, c'est introduire un indice supplémentaire de la mystification morale. C'est aventurer un regard clairvoyant, du moins capable de juger le spectacle environnant, c'est-à-dire un regard capable de dévoiler la signification cachée derrière les apparences.

Sans doute s'agit-il de la vertu de tout spectacle mais il faut dire que le monde du courtisan romain est pour le moins archi-sémiotique : le rapport avec les choses, le rapport avec les autres signes et le rapport avec l'interprète lui-même sont ici à déconstruire. De tradition, la satire s'intéresse pourtant moins à la composante syntaxique et sémantique qu'à la composante pragmatique. Si l'*Oratio* est sa motivation, c'est qu'elle se destine à un *tu* qu'elle représente, ne serait-ce que par la dédicace : la satire se définit d'emblée comme une relation d'énonciation entre un *je* et un *tu* qui tend à se spécifier sous la forme d'une épître fictive mais dans une forme poétique. Or, en qualité de discours polémique, la satire de cour n'a de sens qu'en relation avec le système qu'elle prétend condamner, soit qu'elle se produise depuis la cour, soit qu'elle se destine à celle-ci. Cette sorte de dépendance figure bien l'ambivalence du poète avec son objet – à la cour, bon gré mal gré, le poète est pris dans le système qu'il récuse. Comme chez Horace, Juvénal et Mathurin Régnier, le poète à la cour risque d'être lui-même un ridicule. Corinne Noirot commente ainsi :

La faveur de cour est un plaisir déplaisant au gentilhomme de vieille souche, un jeu oisif et vicié où la promotion arbitraire élude le mérite et la vertu, une altération mimétique qui s'oppose au naturel intérieur cultivé rendant inimitable. Être poète-courtisan condamne pourtant à une ambivalence au mieux rachetée par la pleine conscience, puisque plaisir en cour est vanité mondaine mais gloire humaine, corruption mais crédit aussi. (470)

Aussi, « À Rome, Du Bellay se sent, à tort ou à raison, empêché d'être poète ("[...] Et les Muses, de moi, comme étrangères, s'enfuient", sonnet 6), ou en tout cas empêché d'être reconnu comme poète... » (Bellenger, 248). Ce qui est intéressant dans le groupe des sonnets 84, 85 et 86, c'est que la subjectivité de l'instance énonciatrice, c'est-à-dire l'attitude du locuteur à l'égard du contenu notionnel qu'il exprime, se mesure moins à des marques morphologiques de la première personne à proprement parler qu'à une posture générale de dénonciation. La modalisation est à la fois mise en sourdine et délayée : pour dénoncer la cour et impliquer son destinataire, l'énonciateur minimise les traces de sa subjectivité. Paradoxalement peu modalisée, la satire gagne en puissance. En

jouant à l'effacé, c'est-à-dire en minimisant les traces subjectivantes de son énonciation, l'énonciateur métamorphose sa peinture en document et incidemment son document en blâme. Dans *Les Regrets*, déconstruire le politique est une nécessité poétique.

La restauration d'un discours véridique, d'une parole authentique, c'est-à-dire franche, voire française, directe et non point cauteleuse et poisseuse d'onction diplomatique et cléricale, transite par la dénonciation du masque. Comme l'écrit Vianey, « démarche, port de tête, gestes et propos sont transcrits avec verve » (Vianey 1974, 15), en face du courtisan romain à la vertu altérée surgit un autre personnage en toute autre posture : le poète dont tant d'ostentation et de comédie choque la simplicité, qui habitué à la "liberté de France" (Vianey 1974, 15) et formé à la politique gallicane des Du Bellay, se révolte contre tant de leurres. Le portrait à charge appelle un autoportrait par antithèse. En révélant le contraste entre un passé glorieux et un présent dénaturé, le présent de l'oubli et la nécessité de la mémoire, un monde romain pour lequel « de mille fards la trahison se déguise » (sonnet 127 des *Regrets*) et l'opération didactique d'une franchise prétendue telle, la péjoration de l'ici et la valorisation de l'ailleurs, le sentiment d'appartenance et l'exil, l'antithèse s'impose effectivement comme la figure capable d'exprimer le « regret ». Le sonnet engage ainsi comme une transaction : à mesure que la cour se découvre comme le lieu d'une imposture mondaine, une parodie de civilité, la poésie se révèle comme le refuge d'un poète en exil, le seul langage (*logos*) capable de s'opposer au langage courtisan, le lieu par conséquent d'une posture éthique. Au cœur de la dialectique des *Regrets*, déconstruire la cour revient à construire la *persona* poétique. Le refus est codé, la contrariété est structurelle : l'*ethos* de l'indignation signe la probité du poète et conforte sa motivation poétique. Si le retour en France restaure une quelconque souveraineté, c'est que la conversion est dans les rimes.

II : Poétique de la satire

Le sonnet 86 est un tableau de mœurs qui emprunte la forme du sonnet. Non plus l'hexamètre dactylique, le vers héroïque, mais l'alexandrin, le vers pédestre, d'une forme empruntée à Pétrarque (Vianey 1909, Balsamo) et consacrée par la poésie amoureuse, désormais au service d'une écriture simili-politique. Vauquelin de la Fresnaye, pourtant très peu disciple, remarque l'innovation de Du Bellay dans son *Art Poétique* :

Et du Bellay quitant cette amoureuse flame,
Premier fist le Sonnet sentir son epigramme :
Capable le rendant, comme on void, de pouvoir
Tout plaisant argument en ses vers recevoir. (35)

Et Colletet d'ajouter : « Du Bellay fut le premier de tous nos poètes qui enrichit la fin du sonnet de quelque pointe d'esprit » (32). Le grand mérite de Du Bellay est peut-être d'ouvrir significativement le sonnet au réalisme de la satire. Pourtant, ce qui frappe à la première lecture de ce sonnet 86 est moins le réalisme du sonnet que l'originalité de son organisation interne.

Une cascade d'infinitifs directs sans substantif, suivis de leurs compléments, fournit la charpente. L'économie des effets ambitionne une peinture franche : il s'agit de donner à voir un personnage, de restituer une attitude, d'offrir en cela une peinture saisissante du courtisan romain en ses aspects typiques tout en aménageant la réticence propre au blâme. Pour autant, pareille cascade, fermée par le présentatif adverbial « voilà » en instance conclusive, n'est inédite ni à l'intérieur du recueil, ni dans l'histoire des formes littéraires. Dans *Les Regrets*, cette forme est employée à six reprises. La première occurrence apparaît au sonnet 84, dès le deuxième quatrain. Elle est d'ailleurs mise en scène par un effet d'abruption qui exhibe *in actu* le moment de la scission dans le sonnet :

Nous ne faisons la court aux filles de Memoire,
Comme vous, qui vivez libres de passion :
Si vous ne sçavez donc nostre occupation,
Ces dix vers ensuivans vous la feront notoire :
Suivre son Cardinal au Pape, au consistoire,
En capelle, en visite, en congrégation,
Et pour l'honneur d'un prince, ou d'une nation,
De quelque ambassadeur accompagner la gloire :
Estre en son rang de garde aupres de son seigneur,
Et faire aux survenans l'accoustumé honneur,
Parler du bruit qui court, faire de l'habile homme :
Se pourmener en housse, aller voir d'huis en huis
La Marthe, ou la Victoire, & s'engager aux Juifz :
Voila, mes compagnons, les passetemps de Rome.

Puis au sonnet 85 :

Flatter un creditteur, pour son terme alonger,
Courtiser un banquier, donner bonne esperance,
Ne suivre en son parler la liberté de France,
Et pour respondre un mot, un quart d'heure y songer :
Ne gaster sa santé par trop boire & manger,
Ne faire sans propos une folle despence,
Ne dire à tous venans tout cela que l'on pense,
Et d'un maigre discours gouverner l'estranger :
Cognoistre les humeurs, cognoistre qui demande,

Et d'autant que lon a la liberté plus grande,
D'autant plus se garder que lon ne soit repris :
Vivre aveques chacun, de chacun faire compte :
Voilà, mon cher Morel (dont je rougis de honte)
Tout le bien qu'en trois ans à Rome j'ay appris.

Elle réapparaît enfin aux sonnets 92, 113 et 121 (voir aussi les infinitifs du poème liminaire « À M. d'Avanson »). Par ailleurs, du point de vue de la forme comme du point de vue du contenu, les sonnets 84, 85 et 86 établissent entre eux toutes sortes de rapports intratextuels. La continuité thématique et formelle de ces sonnets dessine davantage un triptyque que des pièces isolées. L'énonciateur déplore avoir appris à devenir courtisan ; désabusé, s'il est allé à Rome c'est pour le regretter. C'est ainsi que le script diplomatique se déploie avec un effet de sérialisation.

En outre, le retrait relatif de la première personne permet de procéder à une généralisation de l'expérience et accrédite ainsi un constat promu discours de vérité. En revanche, au sonnet 84, la présence d'un destinataire est explicite dans l'embrayeur situationnel 'vous' (v. 3) et, au sonnet 85, dans la mention d'un allocutaire, en l'occurrence Morel. Le sonnet 86 est quant à lui plus ambigu. Dans le dernier vers, le pronom adverbial « en » précède le verbe conjugué au présent de l'indicatif, à valeur plus constative qu'itérative, et suit le pronom sujet « on » qui généralise l'expérience. Par conséquent, il touche la valeur de maxime par escamotage de la référence et de l'implication personnelle. En outre, la mise en conclusion du déictique adverbial permet de délayer le moment de la thèse qui dès lors revêt la concision lapidaire de la maxime. Pour le lecteur, associée à la suppression du tissu des conjonctions, elle aménage un effet de suspens. La morale apparaît ainsi en dernière instance, en même temps que la révélation du sujet. C'est ainsi que le courtisan romain n'est mentionné comme tel qu'au dixième vers. Le délai apparaît ici comme l'effet opportun d'une organisation formelle originale et comme une stratégie pleinement assumée, encore que les sonnets précédents auront informé le lecteur du propos.

Surtout, cette succession d'infinitifs directs sollicite un intertexte significatif. Du Bellay emprunte une forme inventée par le satiriste italien Francesco Berni (Bernardi, Condeescu). Ce qui permet de répondre à Michael Screech que Du Bellay a non seulement lu Berni, en italien, mais l'a en outre imité :

[...] Perse, Juvénal, Térence, et même Lucilius (*apud* Horace), apportent tous quelque chose à la conception de la satire que Du Bellay adopte. Seules les allusions aux Italiens font défaut. Du Bellay a-t-il pu songer à écrire des sonnets satiriques sans savoir que Berni en avait fait d'excellents ? Quoi qu'il en soit, le Du Bellay de l'exil romain fait assez peu de cas des auteurs italiens. Sauf dans une poignée de sonnets, l'influence des

auteurs italiens n'est guère visible – et ce sont d'excellents chercheurs qui nous l'assurent. Dans les *Regrets*, Du Bellay aspire à donner à ses poèmes une ambiance classique plutôt que romaine. (Screech, 24)

Cette imitation n'est d'ailleurs pas inédite en France : en incarnant le rejet du pétrarquisme, Berni profite d'une certaine influence. On trouve, par exemple, la même construction chez Olivier de Magny au sonnet 138 des *Souspirs* (1557) :

Moyen, feindre le sourt en tout ce qu'on me dit,
Feindre d'estre muët à l'heure qu'on me tance,
Feindre ne sçavoir rien des choses d'importance,
Et feindre de n'avoir ny faveur ni crédit :
De ce que je requiers tousjours estre escondit,
Me paistre vainement d'une longue esperance,
Sur toutes les vertuz avoir grande pacience,
Et estre en tout partout de franchise interdit :
Souffrir qu'indignement un taquain me mastine,
Faire à mes envieux tousjours la bonne mine,
Sans m'oser lamenter des torts que je reçoÿ :
Apuyer mon espoir sur une lettre escrite,
Et sur ce vain honneur d'avoir servy le Roy
Voilà tout ce, Moyen, qu'à Rome je profite. (97)

Aussi au sonnet 153. Sans trop d'orthodoxie, Du Bellay conjoint quant à lui la forme pétrarquiste par excellence du sonnet et la cascade d'infinififs d'un Berni pourtant antipétrarquiste. Henri Weber rapporte avec précaution (454), mais sans citer ses sources, que Du Bellay aurait pu d'abord hésiter à juxtaposer tant d'infinififs, préférant y mêler des participes. Le deuxième quatrain aurait commencé ainsi :

Variante mentionnée par Weber

Entrelassé souvent d'un petit Signor si
Et d'un son Servitor contrefaisant l'honneste

Version publiée

Entremesler souvent un petit, Et cosi,
Et d'un son Servitor³ contrefaire l'honneste

Voilà ce qui nous incite à penser qu'en choisissant d'imiter Berni, Du Bellay choisit délibérément l'héritage satirique et burlesque d'une forme inventée par l'Italien. Du moins, elle permet de disposer les préceptes opportuns quant à la vie romaine comme autant d'avertissements. C'est ainsi qu'il faut lire le sonnet 85 des *Regrets* : « Flatter un crediteur, pour son terme alonger,/ Courtiser un

banquier, donner bonne esperance ... », qui propose lui aussi un commentaire ironique quant à cette « bonne fortune », de la même façon que le sonnet 86.

En procédant par une accumulation proche de l'anaphore et de la métonymie, un tel portrait du courtisan romain résulte d'un montage d'éléments sans autre articulation précise qu'une espèce de variation *a minima*. La juxtaposition est au bord de la parataxe. De cette façon, un tel portrait se construit à partir d'une sorte de décomposition analytique du courtisan. En évoquant davantage une idée générale qu'un geste précis, les infinitifs dessinent une sorte de portrait-emblème. L'accumulation des infinitifs permet de dresser une liste, mais cette liste est bien plutôt un montage dénonçant une mécanique mondaine artificielle. Une telle disposition mimétique dénonce en vérité une mimique : le vers fait la révérence. Le portrait la donne à voir et à entendre, selon les balancements antithétiques : « Balancer tous ses mots, répondre de la teste, / Avec un Messer non, ou bien un Messer si ». La *concordia discors* présage d'ailleurs du commentaire postérieur de l'énonciateur au vers 6 : hypocrite. Elle est d'autant plus réussie que le balancement comique « Messer non, Messer si » vient s'inscrire en porte-à-faux avec l'enflure du « son Servitor' ».

À la cour, la diplomatie mondaine est un théâtre, une *commedia dell'arte* :

Voicy le Carneval, menons chascun la sienne,
Allons baller en masque, allons nous pourmener
Allons voir Marc Antoine ou Zany bouffonner
Avec son Magnifique à la Venitienne. (sonnet 120 des *Regrets*)

Marc Antoine fait d'ailleurs son entrée au sonnet 76 :

Cent fois plus qu'à louer on se plaist à mesdire :
Pource qu'en mesdisant on dit la verité,
Et Louant, la faveur, ou bien l'auctorité
Contre ce qu'on en croit fait bien souvent escrire.
Qu'il soit vray, prins-tu onq tel plaisir d'ouir lire
Les louanges d'un prince, ou de quelque cité,
Qu'ouir un Marc Antoine à mordre exercité
Dire cent mille mots qui font mourir de rire ?
S'il est donques permis, sans offense d'aucun,
Des meurs de nostre temps deviser un commun,
Quiconques me lira, m'estime fol, ou sage :
Mais je croy qu'aujourd'hui tel pour sage est tenu,
Qui ne seroit rien moins que pour tel recogneu,
Qui luy auroit osté le masque du visage.

Une note de bas de page de Screech, reprise par Samuel S. de Sacy, expliquant qu'il s'agit « probablement d'un nom générique des farceurs satiriques italiens » (sonnet 76 des *Regrets*) est assez imprécise. Le zani est bien sûr le valet du théâtre des Italiens et Marc Antoine désigne l'un de ses représentants les plus populaires : Marco-Antonio de Gabiati qui, avec l'aide d'Angelo Michele de Bologne, fut l'initiateur, à Gênes, d'une *societatem insimul recitandi comedias*. Peu importe au demeurant : *commedia dell'arte*, entendons par là poses et discours convenus, théâtre italien, jeu masqué, mensonges et dissimulations. La topique du mensonge de cour reprend d'ailleurs un lieu commun du corpus satirique. Pensons par exemple à la *Satire II* de l'Arioste que Du Bellay a lue. Aux XVI^e et XVII^e siècles, en France comme en Europe, il n'y a pas de satire sans courtisan flagorneur ni hypocrite parvenu : la satire révèle l'envers du décor et exhibe la mystification d'un monde où les infortunes de la vertu font les succès du vice.

III : Paradigme scénographique

Fidèle à son modèle charpenté, le sonnet 86 obéit à une structuration binaire faite d'antithèses, de parallélismes et de variations. Au premier vers, deux compléments de manière suivent un infinitif, alors qu'au second vers c'est le complément de manière qui précède l'infinitif : « Marcher d'un grave pas, & d'un grave sourci, / Et d'un grave soubriez à chacun faire feste ». Mais l'effet d'hétérogénéité des verbes d'action est compensé par la triple occurrence de l'épithète « grave » antéposé. Du Bellay suggère ainsi l'attitude déferente du courtisan par l'emploi d'un même adjectif associé à des éléments hétérogènes, procédé qui favorise « l'unité d'impression à travers la diversité des éléments physiques qui la provoquent » (Weber, 455) : le poète donne à voir, non à la manière de l'*ekphrasis*, mais bien plutôt selon une prétention poético-didactique. Le sonnet présente moins un tableau qu'une série de tableaux. La sérialité s'inscrit à l'intérieur d'un « paradigme scénographique » (De Lajarte, 79) : c'est aussi pourquoi l'architecture du sonnet module une sorte de lenteur (Monferran) ou de « chant monotone », dit Weber. De sorte que « les différences jamais assez significatives de la diversité empirique se métamorphosent en forme systématique » (Deguy, 46). La formulation asyndétique répertorie une cour réduite à toutes sortes d'automatismes de circonstance, le lieu, par conséquent, d'une individualité diminuée. Le courtisan est présenté comme une triste marionnette burlesque reproduisant une pompe et des mimiques privées de sens (Hoggan-Niord).

Le tout donne à voir une sorte de ballet stylisé mais biaisé dans lequel les figurants sont réduits à l'état de fantoches. La scénographie romaine, appuyée par le rythme équilibré de la plupart des vers, ne peut plus que prêter à sourire. Ainsi introduit, le courtisan semble aliéné dans la répétition des intrigues,

condamné à reproduire des sourires ambigus. En vérité, la cascade d'infinitifs est « déshumanisante » (Bellenger, 128), agent d'une mise en scène stéréotypique. Le courtisan est moins un terme strictement référencé qu'un modèle stylisé, un type. À la cour, la plus simple mondanité n'est qu'un théâtre de dupes, motivé par une isotopie discrète : « cacher » répond ici à « contrefaire » et « balancer » entre en opposition avec « honneste », « brave » et « plus grande vertu ». En revanche, l'anaphore des compléments de manière permet de caractériser la « vertu » du courtisan pour mieux la dé-mentir. Cette construction est systématique. Au second quatrain, « contrefaire » suivi du verbe « cacher » au vers 11 métamorphose la scène en coulisse, révélant d'un coup que le monde romain est un théâtre où gestes et discours ne sont que puissances d'illusion et pratiques du mensonge. Alors le discours n'est plus qu'un effet de langage. La séquence [complément de manière + infinitif] introduite par la conjonction « comme » : « Et comme si l'on eust sa part en la conquête, / Discourir sur Florence,⁴ & sur Naples aussi », positionne tout discours comme vain et essentiellement mensonger.

Chez le courtisan romain, l'acte de langage ne manifeste aucune vérité sinon l'inadéquation du signifiant au signifié. L'usage du signifiant est ainsi perverti, n'est plus que le moyen de feindre et de dissimuler. Corps et discours n'expriment plus un langage naturel et immédiatement signifiant. L'assujettissement politique introduit au simulacre et contraint au deuil d'un rapport simple au monde. Le monde lui-même, mis en scène par le discours mondain, est inversé. Rome elle-même n'est plus Rome. En introduisant du jeu entre le signifiant et le signifié, la lisibilité d'un tel univers de discours devient ambiguë sinon duplice. On ne lit plus sur le corps l'adéquation d'un signifiant à son signifié mais on y voit jouer les règles articulées d'un code. Ce langage est une hypocrisie qui ne fait que « contrefaire ». Il s'agit bien ici d'un extraordinaire enjeu sémiotique de « faire semblance » et toute l'habileté du dispositif textuel est de prendre acte de la chute de ce monde – la cour – dans la fausse parole, cette monnaie de dupes. Ce n'est plus l'italien des poèmes de l'Arioste que Du Bellay admirait tant, mais l'italien des intrigues pontificales – l'Autre du langage qui ne veut plus rien dire sinon l'introduction du théâtre dans la vie sociale.

Ainsi donc, il faut partir. La morale du voyage est bien de s'en retourner. Ce retour en France est placé sous le triple signe de la misère, de la maladie et de la dette : « Dont souvent mal monté, mal sain, & mal vestu, / Sans barbe & sans argent on s'en retourne en France » (« sans barbe » : symptôme de la vérole ; à ce propos, les sonnets 93 et 95). Rejeté en dernière instance et comme préservé, le dernier mot du sonnet est aussi celui qui incarne l'exacte antithèse du théâtre romain, celui dont le bonheur d'une rime l'oppose à « apparence »,

comme si la morale se faisait à la rime. Et si dans l'espace de cette rime, la poésie peut ne pas être le territoire des apparences, alors c'est qu'elle est de France.

IV : Politique de la satire

La politique d'une telle satire est de *contre-dire* la Curie romaine. Dans le sonnet 86 des *Regrets*, c'est peut-être bien la locution verbale introduite par le déictique adverbial « voila » qui opère le retournement préparé par « contrefaire ». La dénonciation de la mondanité pontificale s'établit selon la mise en scène de l'« étrangeté ». En ce sens, cinq anomalies intratextuelles que Riffaterre pourrait désigner comme 'agrammaticalités' – écarts intralinguistiques par rapport aux normes internes du texte d'accueil, par rapport à son idiolecte – contribuent à la qualité d'étrangeté du discours par rapport à la pensée propre du sujet : « Messer non, Messer si », « Et cosi », « son Servitor' », « seigneuriser ». Ces anomalies intratextuelles, si elles rapportent d'une façon ou d'une autre le vécu de l'intrusion de l'autre à l'intérieur même du discours, n'ont pas toutes la même valeur. « Seigneuriser », par exemple, dont l'occurrence semble l'unique emploi du mot dans l'œuvre de Du Bellay,⁵ est davantage un italianisme qu'un néologisme. « Seigneuriser chacun » doit se comprendre comme rendre hommage à chacun comme à un seigneur, mais sa visée est naturellement parodique : quelle valeur accorder à des amabilités systématiques ? En revanche, les locutions « Messer si, Messer non » ne sont ni transposées ni dérivées, elles sont des locutions italiennes importées telles quelles, sans italique ni guillemet. Ces diverses anomalies produisent principalement trois effets :

1 : D'une part, un effet pittoresque. Ces perturbations confèrent au discours une couleur locale dans le thème du dépaysement, fût-il pénible. Elles participent à un effet de réel. Le référent n'est cependant pas situé avec précision et la peinture de la Curie romaine vaut davantage pour son schématisme, disons sa typification, que pour le pittoresque du détail concret. C'est ainsi que le discours passe pour rapporté ou transposé, le produit d'un mimétisme qui feint de céder la parole. La tournure dialectale vaut comme effort objectivé de caractérisation, elle est la forme de la *mimèsis* du discours rapporté.

2 : D'autre part, une caractérisation générique. L'irruption d'énoncés d'emprunt, l'inclusion de paroles étrangères corroborent le projet satirique. L'hétérogénéité idiolectale, le plurilinguisme correspondent à la caractérisation d'un genre varié que Montaigne désigne quant à lui comme « bigarrure ».

3 : Enfin, une dimension linguistique. Recourir à une tournure idiolectale implique non seulement un rapport de l'énonciateur avec le monde dénoté, mais un

rapport avec le code lui-même. Or, la dimension n'est pas seulement pittoresque, elle est poético-politique. La poétique de la satire est une politique du blâme aménageant la conversion éthique.

Ces fragments idiolectaux incorporés au sonnet et rappelant le contexte romain, bien que pris en charge par une énonciation unifiante, sont le lieu d'une tension poétique car ils incarnent des contenus qui menacent le poète. En se chargeant d'une connotation négative au regard des valeurs assumées par l'énonciateur, la parole du courtisan apparaît naturellement comme une formule aliénée, voire un agent d'aliénation. Elle représente l'ambivalence d'un usage contraint et assumé (Deguy, 54-55, 80-82), capable de forcer en un sens la parole du poète. Ces îlots intratextuels convoquent les signifiants et les signifiés d'un ensemble discursif autre qu'il s'agit *in fine* de révoquer. Si la politique romaine est une formule aliénée, la poésie se doit d'être une formulation souveraine. Le poète mentionne la parole étrangère pour s'en distancier, en quelque sorte pour l'annuler dans la répétition du double parodique. Pour autant, il s'agit de plurilinguisme, non de polyphonie : deux idiomes, une seule voix.

La stratégie est offensive. Elle permet au poète satiriste de s'absenter relativement – nous avons vu déjà que le conglomérat d'infinitifs n'engage pas précisément à encoder une instance subjective – sans pour autant disparaître. Celui-ci ressurgit dans l'image du courtisan résistant et désabusé. Le retrait relatif du poète dit à la fois une appartenance et un refus d'appartenir. Mais en écrivant un sonnet, le poète sait qu'il oppose *in fine* une parole à une autre.

Conclusion

En écrivant une satire – *difficile est saturam non scribere* (Juvénal, Satire I, v. 30) – le poète a trouvé les mots. Dans *Les Regrets*, la restauration d'un discours véridique et franc passe par la mention d'un discours étrange et étranger qui en actualisant l'acte de langage permet de le percevoir comme tel et donc, éventuellement, de le relativiser avant de le dépenser. Par opposition au langage masqué de la fausse louange et de l'hypocrite civilité, sinon de l'acquiescement obséquieux, la restauration d'une parole franche passe par la dénonciation du masque. Déconstruire la cour revient à construire la *persona* poétique. Ainsi, au contraire de la parole des courtisans romains où la subjectivité maximale, celle du mensonge, va de pair avec la mystification de l'acte de parole, le discours authentique est tel parce qu'il s'affiche tel quel. En vérité, la posture du poète est une posture de résistance qui positionne un *ethos* de l'indignation et qui fait jouer la France contre l'Italie : le courtisan réticent est poète résistant. La leçon éthique n'engage pas seulement à réformer les mœurs en commençant par dénoncer la falsification des intrigants, elle consacre la supériorité des enfants

de Calliope sur les politiques du mensonge.⁶ Cet itinéraire n'a rien de circonstanciel : il signe une conversion éthique par laquelle la parole poétique se substitue à la parole courtisane et politicienne. Si Rome est en apparence, France est en vérité. Ainsi faut-il prendre acte de littérature : perdre son latin et trouver les mots pour le dire ne vaut rien sinon un regret.

Notes

1. En particulier le sonnet 80.
2. Une expression empruntée à Hélène Merlin qui l'utilise pour un corpus dix-septémiste (1994, 369-394).
3. Henri Chamard fait remarquer qu'on « imprime généralement “son Servitor” », et M. Marty-Laveaux (t. II, p. 550, n. 35) voit là « un mélange de français et d'italien ». M. Petit de Julleville me fait observer que c'est plutôt la traduction de l'italien *io sono servitor'* (je suis serviteur). Becq de Fouquières a donc raison d'imprimer les deux mots en italiques (227), Henri Chamard, *Histoire de la Pléiade*, t. II, Paris, Didier, 1961-1963 [1939-1940], 373.
4. Florence a choisi le camp de Charles Quint. Quant à Naples, elle est aux mains des Espagnols et donc aussi de Charles Quint. Les guerres d'Italie ont commencé sous Charles VIII, en 1494, et vont se poursuivre jusqu'à la fin du règne d'Henri II.
5. Keith Cameron, *Concordance des œuvres poétiques de Joachim du Bellay*, Genève, Droz, 1988.
6. Et dans *L'Olive*, « contre la fausse persuasion de ceux qui pensent tel exercice de lettres déroger à l'état de noblesse ». Joachim Du Bellay, Seconde préface de *L'Olive* (1550), *Œuvres complètes* t. I, Paris, S.T.F.M., 1908, 11-12.

Ouvrages cités

- Olfa Abrougui (dir.), *Le Voyage en Italie au temps de la Renaissance*, Tunis, Publications de la Faculté des Sciences Humaines et sociales de Tunis, 2014.
- Jean Balsamo, *Les Rencontres des Muses : italianisme et anti-italianisme dans les lettres françaises de la fin du XVI^e siècle*, Genève, Slatkine, 1992.
- Jean Balsamo (dir.), *Les Poètes français de la Renaissance et Pétrarque*, Genève, Droz, 2004.
- Yvonne Bellenger, *Du Bellay : ses « Regrets » qu'il fait dans Rome...*, Paris, Nizet, 1975.
- Guillaume Bernardi, « Le sonnet bernésque », dans Y. Bellenger (dir.), *Le Sonnet à la Renaissance. Des origines au XVII^e siècle*, Actes du colloque de Reims, Paris, Aux Amateurs de Livres, 1988, 195-204.
- W. J. A. Bots, « La rhétorique diplomatique de Du Bellay », dans Georges Cesbron (dir.), *Du Bellay, Actes du Colloque International d'Angers du 26 au 29 mai 1989*, Université d'Angers, Centre de Recherches en Littérature et Linguistique de l'Anjou et des Bocages de l'Ouest, 2 vol., 1990, 227-235.
- Keith Cameron, *Concordance des œuvres poétiques de Joachim du Bellay*, Genève, Droz, 1988.
- Henri Chamard, *Histoire de la Pléiade*, t. II, Paris, Didier, 1961-1963 [1939-1940].

- Guillaume Colletet, *L'Art poetique du Sr. Colletet, où il est traité de l'epigramme, du sommet ; du poeme bucolique, de l'eglogue, de la pastorale et de l'idyle ; de la poesie morale et sententieuse... avec la nouvelle morale du mesme auteur*, Paris, A. de Sommaville et L. Chamhoudry, 1658.
- N. Condeescu, « Le paradoxe bernese dans la littérature française de la Renaissance », *Beitrag zur romanischen Philologie*, I, 1963, 27-51.
- Richard Cooper, « Nouveaux documents sur le séjour italien de Du Bellay », dans Georges Cesbron (dir.), *Du Bellay, Actes du Colloque International d'Angers du 26 au 29 mai 1989*. Université d'Angers, Centre de Recherches en Littérature et Linguistique de l'Anjou et des Bocages de l'Ouest, 2 vol., 1990, 399-420.
- Michel Deguy, *Tombeau de Du Bellay*, Paris, Gallimard, 1973.
- G. Dickinson, *Du Bellay in Rome*, Leiden, E. J. Brill, 1960.
- Joachim Du Bellay, *Oeuvres poétiques*, édition critique publiée par Henri Chamard, Paris, S.T.F.M, 1908-1931, 6 tomes.
- R. Griffin, *Coronation of the Poet Joachim Du Bellay's Debt to the Trivium*, Berkeley, University of California Press, 1969.
- Yvonne Hoggan-Niord, « L'inspiration burlesque dans *Les Regrets* de Joachim du Bellay », *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, 42(2), 1980, 361-385.
- Juvénal, *Satires*, trad. P. de Labriolle et F. Villeneuve, 2^e éd., Paris, Les Belles Lettres, 1931, XIV.
- Philippe de Lajarte, « Formes discursives des sonnets et composition du recueil dans *les Antiquitez de Rome* », *Elseneur*, 12, 1998, 61-88.
- Olivier de Magny, *les Souspirs*, texte original avec notice par Ernest Courbet, Paris, Alphonse Lemerre, 1874.
- Hélène Merlin, « Langue et souveraineté en France au XVII^e siècle. La production autonome d'un corps de langage », *Annales, Histoire, Sciences Sociales*, 2, 1994, 369-394.
- Cédric Michon et Loris Petris (dir.), *Le Cardinal Jean du Bellay. Diplomatie et culture dans l'Europe de la Renaissance*, Rennes/Tours, PUR, 2014.
- J.-Ch. Monferran, « "En un style aussi lent, que lente est ma froideur." La poétique saturnienne des *Regrets* », *Cahiers Textuels*, 14, 1994, 61-76.
- Corinne Noirot, « *Entre deux airs* » : style simple et ethos poétique chez Clément Marot et Joachim Du Bellay (1515-1560), Paris, Hermann, 2013.
- Olga Rossettini, *Les Influences anciennes et italiennes sur la satire en France au XVI^e siècle*, Florence, Institut Français de Florence, 1958.
- Michael Andrew Screech, *Les Regrets et autres Œuvres poétiques*, texte établi par John W. Jolliffe, Introduit et commenté par Michael Andrew Screech, Genève, Droz, 1974.
- Marc H. Smith, « Familiarité française et politesse italienne au XVI^e siècle. Les diplomates italiens juges des manières de la cour des Valois », *Revue d'Histoire diplomatique*, 3-4, 1988, 193-232.
- Pauline M. Smith, *The Anti-courtier Trend in Sixteenth Century French Literature*, Genève, Droz, 1966.
- Alexandre Tarrête, Marie-Claire Thomine-Bichard & Nathalie Peyrebonne (dir.), *Le mépris de la cour. La littérature anti-aulique en Europe (XVI^e-XVII^e siècles)*, Paris, PUPS, 2018.
- Joseph Vianey, *Le Pétrarquisme en France au XVI^e siècle*, Montpellier, Coulet et fils, 1909.
- Joseph Vianey, *Les Regrets de Du Bellay*, Paris, Nizet, 1974 [1930].
- Henri Weber, *La création poétique au XVI^e siècle en France. De Maurice Scève à Agrippa d'Aubigné*, Paris, Nizet, 1994 [1955].