Plaintes et prosodies : François de Malherbe et les échecs de la consolation

Gro Bjørnerud Mo

L'IMAGE QU'ON SE FAIT ACTUELLEMENT de Malherbe est celle d'un homme et d'un poète sec, pédant, rude. Sa réputation est si mauvaise qu'Antoine Adam, en 1971, dans sa préface à l'édition de la Pléiade des *Œuvres* de Malherbe, a senti le besoin de souligner que le poète « est plus humain qu'il ne le semble¹ ». Malgré la notoriété de son insensibilité et de sa sécheresse, la poésie malherbienne abonde de déplorations, gémissements et soupirs. La dominance du logos est évidente : « Qu'en dis-tu, ma raison ? crois-tu qu'il soit possible / D'avoir du jugement, et ne l'adorer pas » (*Œuvres* 82). Mais son éloge de la raison est sans cesse confronté à la force émotionnelle d'une douleur sans bornes. Il est intéressant de noter que les quelques vers qu'on cite de son œuvre expriment, décrivent ou adressent en effet tous des plaintes. Le plus célèbre reste peut-être toujours : « Mais elle était du monde / Où les plus belles choses ont le pire destin. / Et rose elle a vécu ce que vivent les roses / L'espace d'un matin » (*Œuvres* 41). Ces mots adressés à son ami Du Périer, en deuil profond après avoir perdu sa fille, mêlent deux discours différents. Ils expriment une plainte tout en suggérant un apaisement de la douleur.

Si la plainte occupe une place primordiale dans l'œuvre malherbienne, c'est lié au fait qu'une grande partie de ses poèmes sont orientés vers des êtres souffrants et leurs pertes. À plusieurs reprises, Malherbe s'adresse à ses proches après la mort de leurs enfants. Il compose des pièces décrivant le deuil de la reine après la mort d'Henri IV. Le poète décrit aussi les souffrances de l'amour, composant, pour Henri IV par exemple, des stances où « il plaint la captivité de sa maîtresse ». Dans l'ode qu'il présente à Louis XIII sur la prise de *La Rochelle*, une de ses dernières pièces, il s'exprime avec violence et rage après la mort de son propre fils.

Durant toute sa carrière et dans des contextes différents, on peut observer dans l'œuvre de Malherbe les traces d'une exploration anthropologique de la plainte, de ses langages et de ses formes.

Malherbe sonde avec insistance les possibilités d'un dialogue entre le discours de la plainte et celui de la consolation. Il communique une connaissance intime du potentiel émotionnel et sonore de ces échanges, tout en explorant ses impossibilités et ses faux pas². Le but de cet article est d'étudier les formes et les conséquences de ces rencontres et de ces confrontations. La lecture que je propose explore les modalités de cette inclusion de la plainte dans le discours consolateur, ses effets sur le lecteur, et les raisons de son échec.

Exprimer la plainte

Composées vers la fin des années 1580, *Les larmes de saint Pierre* marquent le début de la carrière de Malherbe (*Œuvres* 7-18). C'est un poème de pénitence qui abonde de figures souffrantes et de représentations et expressions de leurs angoisses et tourments. Au centre de cette pièce de pénitence, on trouve l'apôtre cherchant à exprimer sa honte dès son reniement. Depuis sa trahison, il n'est plus rocher de foi, mais souffre nuit et jour confronté à sa propre infidélité. Il ne peut plus parler et ne cesse de pleurer.

Cependant, l'apôtre n'est pas le seul être souffrant de ce long poème. C'est la voix du poète qui se fait entendre dans le premier hémistiche : « Ce n'est pas en mes vers » (v. 1), et c'est cette même voix qu'on croit suivre dans les trois premières strophes formant le seuil du texte (*Œuvres* 7-8). Elle signale qu'il faut écarter les larmes païennes, qu'il importe d'introduire un thème chrétien et qu'il faut s'adresser au roi. Mais même avant que ce seuil ne soit franchi, la voix du saint semble se mêler à celle du poète. Dès la deuxième strophe un rapprochement s'opère entre les deux : le vers qui ouvre le deuxième sixain, « Les ondes que j'épands d'une éternelle veine » (v. 7), introduit un « je » plurivoque qui ne permet pas au

lecteur de distinguer nettement entre la voix de l'apôtre est celle du poète. Cette ambiguïté reste irrésolue et aura des conséquences pour la suite.

La dédicace à Henri III est de toute évidence prononcée par le poète, mais comme le monarque est loué pour son « image sacrée » (v. 13) et que le poème est présenté comme une offrande à l'autel du souverain (v. 16), c'est donc à la *quasi-divinité* du second corps du roi que les paroles sont adressées. Ainsi le lecteur est confronté à des affinités et des ressemblances entre le roi et le Christ. Dès qu'on arrive à la plainte qui va occuper le reste du poème commençant à la strophe quatre, « La foi qui fut au cœur d'où sortirent ses larmes » (v. 19), on croit identifier un portrait de saint Pierre. Mais on sait que dans les premières versions de ce texte, on trouvait « ces larmes », un choix qui prolonge l'effet des ambiguïtés que je suis en train de décrire³. Dès la strophe six, les conséquences de l'absence d'une distinction nette entre les larmes du titre et les larmes du saint se font percevoir. C'est ici qu'on comprend que le poète dit « je » en parlant au roi, alors que saint Pierre dit « je » en s'adressant au Christ, qu'ils sont tous impliqués et que leurs destins se superposent dans le vers introduisant la scène de trahison :

Mais le coq a chanté, pendant que je m'arrête
 À l'ombre des lauriers qui t'embrassent la tête,
 Et la source déjà commençant à s'ouvrir,
 A lâché les ruisseaux, qui font bruire leur trace,
 Entre tant de malheurs estimant une grâce
 Qu'un monarque si grand les regarde courir (v. 31-36).

Il suffit de suivre attentivement le jeu des pronoms personnels des premières strophes pour identifier une mutabilité et une variation décisives, réunissant le roi, le saint et le poète dans

un « je » pluriel au cœur d'une collectivité pénitente en train d'exprimer une plainte ancienne et nouvelle qu'elle partage.

Le sacrement de la pénitence joue, comme on sait, un rôle décisif dans les débats théologiques de la Contre-Réforme. Le roi Henri III est connu pour ses goûts pénitentiels. La situation religieuse et politique des années 1580 se fait sans aucun doute percevoir dans ce poème. Francis Ponge voit dans cette pièce un Malherbe en combat avec « l'hydre baroque⁴ ». Mais les problèmes évoqués vont au-delà des limites de cette situation historique précise.

La figure exprimant les soupirs et les gémissements dans *Les larmes* est dotée d'une voix polyphonique réunissant ces trois hommes, voix absorbée dans une plainte qui leur est propre et qu'ils partagent en tant qu'hommes « déchus ». Malherbe décrit un apôtre pleurant qui ne sait plus où aller ni quoi faire. Mais ses errances lui font découvrir d'autres êtres souffrants. Des mythes antiques s'ajoutent aux récits bibliques. Il observe une Ariane abandonnée et en larmes, il songe au sang sacrifié des *Saints Innocents*. Ses larmes se mêlent aux cris d'une humanité entière subissant des pertes cruelles à des époques différentes. Malherbe ne distingue pas clairement entre larmes païennes et larmes chrétiennes et son portrait des souffrances du futur saint n'offre pas de consolation. Saint Pierre, tel qu'il est décrit, reste inconsolé. « Mais vivantes sans fin ses angoisses demeurent » (v. 356). Sa souffrance ne cesse de se renouveler et le dernier vers décrit l'expérience d'une honte illimitée et envahissante, il « pense qu'en se voyant tout le monde l'a vu » (v. 396). L'apôtre est frappé de mutisme depuis sa trahison. Sa faute est un acte de langage : l'énonciation de la phrase « je ne connais point cet homme » est à l'origine de sa honte. Les conséquences de ce crime performatif sont lourdes, et débouchent sur une double crise identitaire et langagière. « Son nom de rocher » (v. 25) vient de perdre sa solidité. C'est la fatalité définitive d'une phrase impossible à annuler ou effacer qui vient de détruire sa fidélité (celle de sa foi et de son langage) – cette perte de sa *fides* est décrite comme une véritable attaque contre son âme

et contre son corps. Dans le poème, ne cherchant plus qu'à mourir, il soupire (v. 47), il rougit (v. 48), il se sent réduit en poudre (v. 56) ; sa vie se résume en cris, pleurs et plaintes. Les *larmes de saint Pierre* décrivent une affliction sans bornes et le poème ne propose pas de solutions ; on n'y trouve pas de remède ou d'issue. Les êtres affligés y sont entièrement absorbés par le besoin de se plaindre.

Décrire la plainte

Après la présentation des *Larmes* à Henri III, et une fois installé à la cour, Malherbe continue de s'occuper des hommes en deuil et d'exprimer leurs plaintes. Il cherche à décrire les souffrances d'Henri IV après le départ de la jeune Charlotte de Montmorency dont le roi est follement amoureux. Il dépeint les angoisses qui naissent de l'attentat raté contre Henri IV, il écrit des stances décrivant la souffrance de la reine Marie devenue veuve après l'assassinat du roi en 1610.

Dans tous ces portraits des souffrances de l'âme et du corps, plaintes et consolations sont mêlées. Malherbe semble développer une poétique qui fait alterner deux extrêmes : une souffrance qui risque d'être trop violemment exprimée et extériorisée associée aux larmes (aux vagues menaçantes et incontrôlables, à l'impossibilité de trouver un port) et une souffrance intérieure silencieuse et paralysante (risque associé aux métaphores évoquant l'immobilité et une série très élaborée de corps pétrifiés par le deuil).

Ces images forment une sorte de leitmotiv qui régit également des passages importants des grandes pièces encomiastiques. Ainsi au début d'« A la reine sur sa bienvenue en France » : « Peuples, que ceste belle fête / A jamais tariesse nos pleurs » (v. 3-4) (*Œuvres* 32). L'arrivée de Marie de Médicis en France va marquer la fin des souffrances du pays et sa présence va mettre fin aux pleurs. Cette même préoccupation des pleurs marque le vers initial de la « Prière pour le Roi allant en Limousin » : « O Dieu, dont les bontés de nos larmes touchées »

(v. 1) (*Œuvres* 46). Le combat contre les larmes se poursuit dans « l'Ode sur l'attentat commis en la personne de sa Majesté le 19 de Décembre 1605 » : « Nous n'avons jamais eu d'alarmes / Où nous ayons versé des larmes / Pour une semblable douleur » (v. 158-160) (*Œuvres* 53). Ce qu'il faut surtout éviter, c'est l'eau en mouvement, l'eau agitée, d'où la prédilection de l'image du port, dans l'incipit de l'ode au feu roi, par exemple : « Enfin après les tempêtes / Nous voici rendus au port » (v. 1-2) (*Œuvres* 55). Ce calme, présent dans l'image du port assurant la stabilité, reste cependant toujours associé à une certaine précarité.

Niobé

Dans les stances écrites « Sur la mort de Henri le Grand », c'est Marie de Médicis, devenue veuve, qu'il s'agit d'essayer de consoler :

Après cet essai fait, s'il demeure inutile,
 Je ne connais plus rien qui la puisse toucher,
 Et sans doute la France aura, comme Syphile,
 Quelque fameux rocher (v. 49-52) (*Œuvres* 112).

La clé de ce dernier passage est à trouver dans le nom de Syphile, lieu de mémoire de l'Antiquité. Cette montagne reste pour la postérité associée au destin de Niobé, à l'image d'une mère accablée qui pleure après avoir perdu tous ses enfants et dont la souffrance est si grande que son corps agonisant commence à s'immobiliser jusqu'à ce qu'elle soit entièrement pétrifiée. Mais la métamorphose n'est pas complète, et même après sa mort, l'eau continue à couler du marbre⁵.

Ainsi sa plainte et son gémissement continuent de se faire entendre, et ni son corps ni son âme ne sont entièrement pétrifiés. Et nous allons voir que la proximité des convulsions du

corps en deuil et de celles de l'agonie et de la mort constitue un mouvement et un rythme que la poésie malherbienne ne cesse d'explorer.

Niobé, image de la fierté maternelle sévèrement punie, image du chagrin impossible à vivre, est, dans l'ode malherbienne, deux fois absente. C'est une femme devenue eau et pierre. Or, toute cette anthropologie du corps souffrant, le portrait du deuil impossible à vivre et perçu comme un *rigor mortis* venu de l'âme, n'est pas facile à découvrir, car elle reste cachée derrière le nom : Malherbe se contente d'évoquer très brièvement le Syphile. Ce *nom* assure un accès à la mémoire du passé ; c'est à travers le nom qu'il évoque une perte, mêlant affliction et larmes en envisageant un apaisement et une consolation qui s'avèrent impossibles, introuvables.

Les pleurs sont un signe qui se passe de paroles. Dans la poétique de Malherbe, ils nous informent de la douleur et d'une crise de l'existence. Le discours consolateur décrit les larmes tout en avertissant contre les dangers d'une douleur excessive, d'une émotion impossible à brider. Ce problème de l'excès se retrouve au cœur même du mythe de Niobé, suggérant que les larmes persistent, et que l'eau intérieure de l'homme est toujours prête à jaillir.

Malgré le fait que les larmes débordent le langage, elles tendent à partager quelques affinités avec les paroles. Elles sont des expressions munies d'une forme extérieure ; les larmes qui coulent sont visibles, palpables et perceptibles. Mais elles sont, en même temps, le signe d'un état émotionnel et intérieur d'une douleur ou d'un chagrin. On peut maintenir que les larmes trahissent la vie intérieure et la met à nu ; sans les larmes la vie intérieure resterait difficilement accessible et bien plus cachée et inabordable. Les pleurs forment ainsi un lien entre cette émotion intérieure et une réalité extérieure, et créent un passage entre ces deux réalités. Une larme permet à autrui une perception de la peine qui, sans cette expression, resterait cachée, inaudible et imperceptible. C'est un signe qui échappe aux contraintes de la

langue ; sans un mot et sans équivoque, le désespoir de Niobé se fait aussitôt comprendre, il est communiqué et partagé à l'aide d'une reconnaissance et d'une empathie dont l'immédiateté n'est pas questionnée.

Dans ce combat entre l'eau de la source et le rocher, entre larmes et marbre, entre ondes menaçantes et l'abri d'un port, Malherbe cherche un moment, ou un lieu, protégé contre les ravages de l'eau. Mais un autre conflit côtoie le combat entre larmes et monuments dans cette poésie. Dans le culte de la souffrance et de l'émotivité, le silence reste un idéal. S'il n'est pas possible de rester silencieux, les larmes sont à préférer. Si les larmes ne suffisent plus, surtout si elles deviennent trop excessives, on a recours à la parole. Ce qu'il faut éviter avant tout, c'est le cri, qui, lui, est lié à deux extrêmes, à un trop-plein de larmes ou à un refus de communication.

Dans le poème adressé à Marie de Médicis après l'assassinat du roi, le poète se sert du destin de Niobé pour dresser un portrait de la reine de France comme inconsolable. Son deuil est associé à une allégorie explorant le mythe d'une plainte qui continue à s'exprimer au-delà de la mort même. Si une future consolation y est évoquée, ce n'est que pour questionner ou nier sa réalité. La possibilité d'une réussite du discours consolateur y est très incertaine, voire vaine.

Malherbe fait allusion à la figure de Niobé afin d'explorer une société imaginaire peuplée de plaintes et de souffrances, confrontée à des efforts consolateurs et à leur échec. Ce mythe s'offre à tout être humain sensible au malheur, le sien et celui d'autrui, et répond au besoin de trouver une expression de la plainte et peut-être même un certain réconfort. Il ne traite pas de la consolation accomplie, mais cherche à proposer un certain apaisement, à suggérer un répit dans le deuil.

Adresser la plainte

La présence de la plainte et la représentation du corps souffrant si dominantes dans la poésie malherbienne restent aujourd'hui à peu près ignorées. Sa fascination pour l'allégorie de la femme dont la plainte ne se taira jamais reste également, sinon entièrement oubliée, du moins peu étudiée. On peut se demander pourquoi ni la voix de la plainte ni les portraits des hommes et femmes en pleurs n'attirent plus l'attention des lecteurs et des critiques.

Etant donné la longue réception mouvementée de cet œuvre, qui va de son succès au XVII^e siècle et de « la juste cadence » louée par Boileau jusqu'au mépris et à l'oubli de nos jours, il y a certainement plusieurs réponses à cette question. Mais la forme même de ces consolations et les réactions qu'elles suscitent pourront nous fournir des éléments de réponse. Tout lecteur moderne est frappé par l'étrangeté du discours édifiant de la célèbre consolation à Du Périer. L'autoportrait où le poète insiste sur le rôle de la raison pour la guérison du deuil, suivi d'un appel à la résignation « Mais en un accident qui n'a point de remède / Il n'en faut point chercher » (v. 67-68) présente un conseil abrupt (*Œuvres* 43). Les vers où le poète cherche à établir un lien rationnel avec l'affligé ne convainquent pas ou plus. Ils ont été sévèrement critiqués et sont souvent cités comme preuves de l'insensibilité du poète. La violence critique si décisive pour l'image qu'on se fait aujourd'hui de Malherbe et de sa poésie est peut-être en elle-même d'une force capable de barrer l'accès aux voix de la plainte et de les rendre inaudibles. Mais si on se met à relire attentivement ces consolations, on découvre que le discours consolateur est prononcé dans un monde peuplé d'êtres inconsolables et qu'il résonne de leurs plaintes.

Le début de « La consolation à Du Périer » imite le mouvement d'un geste apaisant. C'est comme si la voix du poète cherchait à trouver les mots lui permettant d'offrir sa main à son ami pour le prier de l'accompagner. Dès le premier vers que Malherbe lui adresse (« Ta douleur, Du Périer, sera donc éternelle ») on observe une tentative émouvante de rétablir le contact avec un père qui vient de perdre sa fille⁶. Il s'agit d'entrer en contact avec lui, et si

possible de le protéger des dangers de l'isolement. Cela peut expliquer pourquoi l'interrogation adressée à l'ami chagriné est au début entièrement orientée vers l'écoute de la plainte de celui-ci.

Du Périer ne parle plus, le poète cherche par ce poème à entamer un dialogue avec lui. La tentative se traduit par une série de questions posées par le poète. Mais son ami reste silencieux et ne répond pas. La présence de l'endeuillé dans le poème ne se fait sentir qu'à travers l'évocation de ses plaintes et de ses pleurs. Ainsi sa tristesse se fait entendre et percevoir, mais seulement à travers les réactions qu'elle suscite dans le discours du poète cherchant à apaiser la peine du père chagriné.

Le discours le plus marqué dans ce poème reste le discours consolateur⁷. Même si Malherbe cherche à intégrer l'énonciation de la plainte dans la consolation, il ne cesse de proposer des remèdes : il se tourne vers les topoï du genre, cite des exemples des pères qui ne sont pas restés inconsolés, et décrit la puissance inévitable de la mort – son but est de limiter la puissance des tourments que son ami est en train de vivre et à le convaincre de sortir de son deuil, ou en tout cas à l'inviter à appréhender autrement la situation.

Le poète semble avoir une connaissance profonde de la nature paradoxale du projet consolateur. La forme interrogative de son discours est un signe de cette connaissance ; elle semble exprimer une sorte de prudence face à l'affliction et témoigne d'une attitude qui se veut sensible à la douleur. Malherbe propose ainsi une réduction de la distance qui le sépare du père et signale qu'il est à l'écoute de sa plainte.

Mais en même temps, le projet consolateur cherche à s'approprier le langage de la douleur et à transformer explicitement le chagrin en savoir. « Je sais de quels appas son enfance était pleine » (v. 9) dit-il, faisant sien ou mimant l'éloge de l'enfant défunt, une louange qui se déploie au cœur des monologues intérieurs de tout deuil profond (*Œuvres 41*). Malherbe semble cependant parfaitement conscient des problèmes et même de la violence

impliqués dans cet acte de discours usurpateur, car il se caractérise tout de suite lui-même comme « l'injurieux ami ». Le dialogue entre ces deux ordres, celui de la plainte et celui de la consolation, Malherbe continue de l'explorer. Il communique une connaissance intime de ses impossibilités et de ses échecs, mais il continue tout de même à composer des textes de consolation.

Explorations prosodiques

Il y a cependant une exploration prosodique initiée par Malherbe qui semble échapper aux lecteurs modernes et peut-être même à certains de ses contemporains du début du XVII^e siècle. Marie de Gournay est l'un de premiers lecteurs à établir une position explicitement anti-malherbienne. Sa critique concerne la valorisation de la technique, elle note avec étonnement que le poète caennais cherche à se « mettre des entraves pour dancier plus destrement »⁸. Malherbe reste toujours célèbre pour son travail sur la forme et pour son goût de la difficulté.

Nous savons aussi que le poète, surtout vers la fin de sa carrière, tend à préférer les formes hétérométriques aux formes isométriques⁹. Mais on trouve déjà dans « *La consolation* à Du Périer » une alternance entre vers longs et vers courts :

La mort a des rigueurs à nulle autre pareilles :

On a beau la prier,

La cruelle qu'elle est, se bouche les oreilles,

Et nous laisse crier (v. 73-76) (*Œuvres* 43).

Léo Spitzer a présenté une lecture très convaincante de ce poème, proposant entre *autres* une interprétation onomatopéique de son rythme¹⁰. Pour plusieurs distiques, comme dans le

célèbre « Mais elle était du monde, où les plus belles choses / Ont le pire destin » (v. 13-14), Spitzer note que les vers courts transmettent un message sur la fatalité, signalant que l'espoir exprimé dans les vers *longs* est écrasé dans les vers courts. Le critique allemand s'intéresse surtout aux vers longs et compare le rythme de la consolation à celui d'un cortège funéraire (*Trauerzug*). À mon avis, les vers courts méritent d'être réexaminés à la lumière de ces observations¹¹.

Car les vers qui s'arrêtent à l'hémistiche sont en grande partie orientés vers la plainte. Les deux premiers évoquent directement la tristesse du père : « Et les tristes discours / L'augmenteront toujours » (v. 2 et 4) (*Œuvres 41*). Face à cette réalité du deuil, le discours consolateur semble se heurter à la réalité du silence et à l'isolement préférés par l'endeuillé. C'est comme si les deux premiers vers mimaient le souffle coupé devant l'abîme et qu'ils s'y figeaient, confrontés à une plainte illimitée. Il reste à savoir si on peut entrevoir un travail de deuil et percevoir un effort consolateur dans ce rythme syncopé. Si on se fiait à une telle interprétation mimétique de la consolation, on pourrait voir Malherbe en train d'explorer les valeurs affectives de la prosodie, et peut-être même en train de développer un vers français élégiaque, inspiré des distiques élégiaques latins. L'alternance entre vers courts et vers longs proposerait alors une négociation avec la plainte à l'intérieur de la consolation. On observerait alors Malherbe en train de développer une prosodie suggérant des bornes protégeant des deux extrêmes du deuil, l'excès de larmes, d'une part, et la paralysie du cœur et du corps de l'autre.

Ce n'est cependant ni l'expression de la plainte ni l'art prosodique qui ont marqué la réception de la consolation à Du Périer. Les critiques se sont plutôt intéressés à souligner que le poète n'écrit pas de poème à l'occasion de la mort de ses propres enfants, et ils abordent avant tout le passage de la consolation où Malherbe se cite lui-même en exemple et décrit comment il est sorti de son deuil guéri et consolé. Ils ne semblent pas s'intéresser à la partie où Malherbe évoque la mort de sa propre fille, et on note rarement que le poète s'identifie à

son ami dans deux passages en particulier. C'est le cas, comme nous allons le voir plus loin, dans l'éloge attristé de la petite fille disparue. Mais il évoque aussi la souffrance « niobienne » du corps qu'il dit sien : « Moi-même je me suis veu perclus » (v. 66). Ce n'est qu'un moment très bref : six syllabes lui suffisent pour élaborer une évocation saisissante de son propre corps envahi d'une tristesse agonisante et paralysante. Même s'il est succinct, cet autoportrait en miniature présente le poète dans une situation où il se croit ou bien se trouve inconsolable. À ce moment-là, la distance entre la voix de plainte et celle de la consolation est abolie ; les deux amis partagent le même deuil et ils sont, pour un instant, réunis dans un être-ensemble invivable.

La lettre de consolation

Si on passe des poèmes à la correspondance de Malherbe, le rôle du corps souffrant et l'expression de la plainte réapparaissent. Dans une lettre à Balzac de 1625, il décrit comment il souffre : « Je ne suis pas enterré, mais ceux qui le sont ne sont pas plus morts que moi. » (*Œuvres, préface xv*). Le document cité par Antoine Adam comme preuve de l'humanité de Malherbe est la lettre qu'il écrit à sa femme pour lui apprendre que leur fille Jordaine est morte (*Œuvres, préface xv*). C'est une lettre de consolation, mais tissée de plaintes audibles et inaudibles. Le père en deuil décrit sa propre souffrance et ses pleurs tout en imaginant l'affliction de sa femme qui va apprendre par cette même lettre qu'elle vient de perdre son enfant.

Si on regarde de plus près la lettre écrite à sa femme au moment de cette disparition, la proximité entre la pièce écrite à Du Périer et la lettre montre à quel point le poète rapproche le destin de son ami du sien propre : « Je m'étais proposé de vous consoler ; mais comme le ferais-je, étant désolé comme je suis », écrit-il à sa femme (*Œuvres 179-80*). Son éloge de la beauté de l'enfant mort n'est pas très différent, sa plainte ressemble à celle qu'il a proposée

dans la consolation à Du Périer ; dans la lettre aussi, il hésite, mais finit par communiquer le message dévastateur à sa femme : « notre belle Jordaine, n'est plus au monde. »

Si on lit la lettre écrite après la mort de Jordaine comme la recherche d'une voix et d'une expression élégiaques, il est frappant de noter le rythme saccadé de sa prose. La syntaxe de sa plainte est coupée par l'insertion d'adresses brèves, affectives : « mon cœur », « mon cher cœur », « ma chère âme »¹². Au milieu des phrases où Malherbe cherche à trouver les mots pour apaiser le chagrin de sa femme, il introduit des images instantanées de sa tristesse : « Je fonds en larmes en vous écrivant ces paroles. » Il dit souffrir d'avance du chagrin profond que cette lettre va susciter, essayant d'entamer un dialogue avec sa femme absente, cherchant à exprimer sa propre plainte tout en imaginant l'affliction de sa femme. Ce n'est que vers la fin de sa lettre que Malherbe, dans un passage court, retrouve le ton et les convictions de la consolation tant critiqués. Il termine en s'appuyant sur le savoir du stoïcisme : « La mort » écrit-il à sa femme « en nous ôtant tout, nous a appris à ne la craindre plus. » Cette phrase correspond exactement à ce qu'on s'attend à trouver dans une consolation à l'âge classique en général et dans un texte de Malherbe en particulier. Elle aboutit à dissimuler au lecteur moderne le reste du texte, donc la partie la plus grande, qui mérite cependant notre attention, et non seulement parce qu'elle nous fera comprendre que Malherbe « est plus humain qu'on ne le pense », mais aussi en raison de la réciprocité entre la plainte du père et celle de la mère que ce texte suggère, entre le deuil partagé par celui qui écrit et celle qui va bientôt savoir qu'elle a perdu sa fille (« vous l'entendrez par cette lettre »). La partie principale de la lettre permet également de découvrir le rythme saccadé de la prose de Malherbe, accueillant la plainte tout en signalant la difficulté à prononcer ce message dévastateur.

J'ai aimé uniquement ma fille ; j'en veux aimer le regret uniquement. Le mal qui me l'a ôtée, ne m'ôtera point le contentement que j'ai de m'en affliger. Mais que fais-je, ma chère âme ? Je me devrais contenter de ne vous consoler point, sans vous donner, par ces discours si tristes et si mélancoliques, sujet de vous attrister davantage
(*Œuvres* 179).

Enfin, la discontinuité rythmique invite à une découverte de la souffrance du corps qui parle et de celle qui sera obligée d'écouter. De nouveau, nous retrouvons le geste consolateur, dans un mouvement qui va du « je » au « tu » vers un « nous » affligé. L'anthropologie de la souffrance telle que Malherbe la conçoit reste aussi dans la sphère de l'intimité orientée vers autrui, vers une collectivité souffrante et vers la promesse incertaine d'une consolation future.

Conclusion

Les consolations composées par Malherbe sont marquées par un double dispositif. Le poète cherche à soulager la peine des affligés, mais en ce faisant il continue de créer un espace prêt à accueillir leur plainte. Il semble ainsi à la fois confirmer et mettre en doute l'efficacité du discours consolateur et de sa possibilité de pouvoir entrer en contact avec les personnes en deuil.

Si nous acceptons l'idée d'une lecture mimétique du rythme comme l'a proposée Spitzer, le mouvement hétérométrique des vers ou le rythme saccadé de la lettre de consolation se laissent associer au va-et-vient entre l'intensité momentanée de la souffrance et la lenteur incertaine du travail de deuil. Les choix prosodiques et l'exploration du rythme syncopé reflètent dans ce cas une négociation, pour ne pas dire un combat entre plainte et consolation si fondamental pour le travail de deuil et pour tout effort consolateur.

Le discours de la consolation tel que Malherbe l'explore, dans sa poésie et dans ses lettres, cherche à inclure le discours de la plainte. Mais le dialogue entre ces deux ordres, sans cesse proposé, ne convainc pas et en tout cas ne semble plus toucher les lecteurs. Les consolations de Malherbe sont de nos jours avant tout célèbres pour ne consoler personne. L'exploration prosodique initiée par Malherbe proposerait peut-être une négociation avec la plainte à l'intérieur de la consolation, mais ce travail sur le rythme, ainsi que le potentiel d'un système élégiaque plus large passent presque inaperçus¹³. Et malgré les affinités avec les vers syncopés de la tragédie classique et le chant polyphonique des lamentos du XVII^e siècle, ce travail sur le *phônè*, compris, espérons-le par son ami Du Périer, n'est pas/plus perçu par la plupart des lecteurs.

Si nous constatons qu'un tel travail prosodique reste ignoré ou oublié, son invisibilité s'ajoute en effet aux échecs préexistants de la consolation malherbienne. À sa réputation d'être un consolateur qui ne sait pas consoler, et aux difficultés du discours consolateur qu'il ne cesse de nommer lui-même, au désespoir qu'il exprime de ne pas pouvoir consoler ni sa femme, ni son ami, on pourra donc joindre un dernier échec : un travail strophique manqué. Et je me demande si sa disparition est liée au fait qu'un tel rythme élégiaque représente une solution utopique à un conflit impossible à résoudre. Le discours consolateur cherche à atténuer et calmer la souffrance, en intégrant l'énonciation de la plainte. La consolation cherche à les unir, mais comme le but du discours consolateur est de limiter la force de – et de mettre fin à – la plainte pour alléger une douleur toujours prête à resurgir, il est question d'un dialogue troublé. Ce problème de l'impossibilité de l'échange est sans cesse abordé par le consolateur, qui procède en interrogeant attentivement de telles difficultés. Mais si le conflit reste irrésolu, c'est que la voix de la plainte et la voix consolatrice sont fondamentalement irréconciliables.

Le consolateur, même parfaitement conscient de l'échec de son projet, continue cependant à s'adresser à la plainte, cherchant à établir ou garder le contact avec les personnes en deuil. Mais celui qui se plaint et celui qui veut consoler ne parlent pas le même langage, leurs voix récalcitrantes ne peuvent être harmonisées. Dans ce sens il s'agit d'un différend, car comme le souligne Jean-François Lyotard : « Le différend est l'état instable et l'instant du langage où quelque chose qui doit pouvoir être mis en phrases ne peut pas l'être encore »¹⁴. Comment témoigner de ces instants et ces instabilités ? Pourrait-on, dans ce contexte, les associer à l'effet des blancs séparant les vers courts des vers longs ? Ou à l'effet du silence suggéré par le rythme syncopé du discours consolateur ? Dans le combat entre le discours de la plainte et celle de la consolation, dans l'intervalle entre les deux, dans « ce qui n'est pas encore », on pourrait s'imaginer (fantasmagorie ou pas) le poète inventant une alternative rythmique pour explorer un potentiel émotionnel lié à l'ouïe d'une force virtuelle, émouvante et utopique : seule capable d'introduire un mouvement protégeant la personne endeuillée de la souffrance paralysante et de l'excès des larmes.

Université d'Oslo

Notes

¹ Malherbe, *Œuvres* (Paris : Gallimard, 1971).

² La critique contre son œuvre a été si violente qu'il est difficile (et dans mon cas quasiment impossible) de ne pas inviter à une relecture de sa poésie plus en sympathie avec elle.

Voir Gro Bjørnerud Mo, « Cérémonies et subjectivité dans la poésie officielle de François de Malherbe », *XVIIe siècle*, 260 (2013), 469-79 ; Gro Bjørnerud Mo, « Corps sanglants, souffrants et pétrifiés », *Corps sanglants, souffrants et macabres : La représentation de la*

violence faite au corps en Europe, XVIe-XVIIe siècles (Paris : Presses Sorbonne Nouvelle 2010), 129-43.

³ Voir Malherbe, 771. Cette variante date de 1587-1602.

⁴ Francis Ponge, *Pour un Malherbe* (Paris : Gallimard, 1965).

⁵ Son corps qui se fige de l'extérieur et de l'intérieur est décrit ainsi par Ovide : « Le vent n'agit plus ses cheveux, le sang ne colore plus son visage, ses yeux s'immobilisent au milieu de sa face désolée, il n'a plus rien de vivant dans ses traits sa langue même se glace à l'intérieur de son palais durci, et tout mouvement s'arrête dans ses veines ; son cou ne peut plus fléchir, ses bras ne peuvent faire un geste, ni ses pieds avancer ; jusque dans ses entrailles elle n'est plus que pierre. Elle pleure, pourtant ; un vent impétueux l'enveloppant d'un tourbillon l'a emportée dans sa patrie. Là, fixée sur le sommet d'une montagne, elle se fond en eau, et aujourd'hui encore ce bloc de marbre verse des larmes. » Ovide, *Les métamorphoses*, livre 6 (Paris : Belles Lettres, 1928).

⁶ Sans évoquer Malherbe, Michaël Föessel décrit avec précision ce geste du consolateur dans la conclusion de son livre : « Le consolateur doit toucher celui qui souffre, mais il hésite sur la manière. Cette hésitation s'explique par le pressentiment qu'il y a quelque chose en l'autre d'intouchable si l'intouchable est la variante corporelle de ce qui ne peut être connu », *Le temps de la consolation* (Paris : Seuil, 2015), 272.

⁷ Föessel par exemple ne s'intéresse qu'à l'expression rationaliste des textes de consolation de Malherbe. Après avoir cité la « Consolation à Du Périer », il note que « les consolations de l'âge classique abondent en procédés qui valorisent l'universalité des devoirs sociaux au détriment de la singularité de la perte », 45.

⁸ Marie de Gournay citée par René Fromilhague, *Malherbe : Technique et création poétique* (Paris : Armand Colin, 1954), 621.

⁹ Raymond Baustert, *L'univers moral de Malherbe : Étude de la pensée dans l'œuvre poétique* (Bern : Peter Lang, 1997).

¹⁰ Leo Spitzer, « François de Malherbe : Consolation à Monsieur du Périer sur la mort de sa fille », *Interpretationen zur Geschichte der französischen Lyrik* (Heidelberg : Selbstverlag des Romanischen Seminars der Universität Heidelberg, 1961), 44-62.

¹¹ On trouve une version plus longue de cette analyse du rythme de la consolation dans Gro Bjørnerud Mo, *La poésie est une danse : Lire François de Malherbe* (Oslo : Unipub, 1999).

¹² Le ton de cette lettre est très différent de celui des lettres de consolation plus officielles de la main de Malherbe et où l'on ne trouve pas les mêmes expressions syncopées.

¹³ Cependant, dans un article récent, Jean-François Castille propose une très belle lecture de la poésie funèbre de Malherbe où il note attentivement « l'effet mimétique » des strophes courtes. Jean-François Castille, « La poétique funèbre de Malherbe », *XVII^e siècle*, 260, 3 (2013), 485.

¹⁴ Jean-François Lyotard, *Le différend* (Paris : Éditions Minuit, 1983) 29.