

MALHERBE ou le Retrait Survolant

Assurément, les sujets d'oeuvre langagiers sont d'abord une affaire de diction. Mais l'auteur, avant la présentation orale qu'il en fit à France Culture pour la littérature française, en avait tenté une approche écrite dans le « Langage et l'homme », en tout cas pour certains auteurs majeurs du XVIIe siècle français : Malherbe, Descartes, Corneille, Pascal, Molière, Bossuet, Racine. On peut croire que l'oral et l'écrit s'éclairaient mutuellement.

IMITATION DU PSEAUME

Lauda anima mea Dominum

N'esperons plus, mon ame, aux promesses du monde :
 Sa lumiere est un verre, et sa faveur une onde,
 Que tousjours quelque vent empesche de calmer,
 Quittons ces vanitez, lassons-nous de les suivre :
 C'est Dieu qui nous faict vivre,
 C'est Dieu qu'il faut aimer.

En vain, pour satisfaire à nos lasches envies,
 Nous passons pres des rois tout le temps de nos vies,
 A souffrir des mespris et ployer les genoux ;
 Ce qu'ils peuvent n'est rien : ils sont comme nous sommes,
 Véritablement hommes,
 Et meurent comme nous.

Ont-ils rendu l'esprit, ce n'est plus que poussiere
 Que cette majesté si pompeuse et si fiere
 Dont l'esclat orgueilleux estonne l'univers ;
 Et dans ces grands tombeaux où leurs ames hautaines
 Font encore les vaines,
 Ils sont mangés des vers.

Là se perdent ces noms de maistres de la terre,
 D'arbitres de la paix, de foudres de la guerre :
 Comme ils n'ont plus de sceptre, ils n'ont plus de flatteurs
 Et tombent avecque eux d'une cheute commune
 Tous ceux que leur fortune
 Faisoit leurs serviteurs.

N'esperons plus, / mon ame, / aux promes/ses du monde :

Le rythme est à certains égards statique. Le choriambre, '...', **N'espérons plus**, vient se conclure sur un mètre de deux temps, **mon ame**, particulièrement lourd. Lourd par la chute de hauteur. Par l'impact du vocatif. Par deux syllabes longues accentuées. Par la chaleur d'un **on** nasal et d'un **a** pré-nasal encadrés d'un double **m** : **m(on a)m**. Par l'étymologie d'**ame**, souffle intérieur. Par le possessif **mon** renvoyant au sujet et interpellé par lui.

Mais on est également frappé par le mouvement. Non le branle de Rabelais, Ronsard et Montaigne, mais précisément le mouvement. C'est d'abord le puissant retrait en hauteur de **N'esp**, qui se détend à travers des sons de plus en plus avancés, **pé-ron-plu**, avant le nouveau retrait de **l'on** et de **l'a** très postérieur de **mon ame**. De même, l'exhortatif négatif **N'espérons plus** marque un refrènement vif dans un écoulement temporel d'autant plus sensible que l'espérance s'adresse au futur. Et le passage de la première personne du pluriel, **n'espérons plus**, à la première personne du singulier, **mon**, suscite un court-circuit -du plus général au plus personnel et intime.

Ce mélange de vivacité et d'arrêt crée un effet de survol, de planement, où le glissement de **N'esp** à **mon ame** marque moins une perte d'altitude que le réchauffement d'une hauteur d'emblée conquise. Alors, après la suite retrait-avancée-retrait, **è-é-on-u-on-â**, vient la suite avancée-retrait-avancée, **o-ô-è-e-u-monde**, du complément **aux promesses du monde**. Du coup, **l'ame** et le **monde** se distancient d'autant mieux qu'ils sont en position symétrique, en fin d'hémistiche.

Distance physique et morale. Mais plus encore ontologique. Celle séparant la substance solide, le vrai fondement, et ce qui ne l'est pas. Littre traduit "espérer à", tout comme "espérer en", par "avoir confiance en". C'est donc ici l'idée d'appui qui prévaut, **N'espérons plus aux**, plutôt que celle d'espérance, toutefois maintenue par **promesses**. Ce qui est reproché au monde c'est qu'il se dérobe, qu'il manque d'être véritable.

D'ailleurs, le planement éthique et métaphysique est tel qu'on peut se demander si ce vers invite une réalité, appelée **l'ame**, à en survoler une autre, appelée **monde**. Ou bien si **l'ame** ne tient pas dans le survol lui-même, dans une distanciation à l'égard du **monde**. En ce cas, ce poème, où Sainte-Beuve voyait le chef-d'oeuvre de la poésie classique, introduirait décisivement le classicisme, lequel définit l'âme comme mouvement de l'esprit. L'alexandrin devait singulièrement convenir à cette conception. C'est sans doute en songeant à un vers comme celui que nous venons de lire que Claudel disait de l'alexandrin qu'il était "un élan mesuré de l'âme".

**Sa lumie/re est un verre, / et sa faveur / une onde,
Que ' tousjours / quelque vent / em/pesche de / calmer.**

Le monde survolé n'est pas l'ensemble mouvant des phénomènes et des signes où s'ébrouaient Rabelais, Ronsard et Montaigne. Ni l'étendue abstraite à laquelle Descartes réduira toute substance matérielle. C'est la société, avec son éclat et son pouvoir. L'éclat se fixe en **lumiere**; le pouvoir se mesure en **faveur**, reçue et accordée. La **lumiere** mondaine équivaut à

Ces deux vers terminaux accomplissent un travail théologique considérable. Ils apparentent phoniquement et sémiquement l'ordre moral de l'injonction **faut** et l'ordre réel de l'indicatif **fait**. Bien plus, le couple **qui... qu'il** montre Dieu à la fois comme l'agent de l'action, **qui**, et le terme de l'action, **qu'il**. Enfin, la complémentarité de **vivre** et **d'aimer** présente deux verbes impliquant une opération à la fois active et passive, volontaire et spontanée. Tout ceci réalise en rigueur l'assimilation aristotélicienne de la cause efficiente et de la cause finale, du moteur et du but. Nous savons maintenant que le retrait de l'âme est équivalentement une attraction par Dieu, déterminant une orientation vers Dieu. Un Dieu qui n'est plus la substance charnelle et rayonnante de la Chanson de Roland, ni la parole éternelle de Rabelais, mais le mouvement pur du mouvement incolore, la forme des formes, et cependant vivant, vigoureux, faisant **vivre** et provoquant à **aimer**. Un Dieu plus verbe que substantif. Un Dieu qui soit syntaxe plus que lexique. Le Dieu du formalisme concret.

Le verbe. Là où Thomas à Kempis avait mis trois verbes, "vanité des vanités, et tout est vanité, sinon aimer Dieu et le servir lui seul", Malherbe en met sept, et même neuf si l'on compte les désignatifs **c'est-c'est**. Bientôt la Grammaire Générale de Port-Royal définira le verbe (et la conjonction) comme ce qui signifie "la forme de nos pensées", "la manière de penser", "les mouvements de notre âme", "l'opération mesme de notre esprit". Elle ajoutera que cette opération ne saurait être, en fin de compte, que positive, en sorte que le verbe est aussi "un mot qui signifie l'affirmation", la négation ne l'affectant pas comme tel.

La syntaxe. Elle est par excellence l'exercice du formalisme concret, en tant que structure contrainte de se prononcer sans cesse sur le réel, ce qui n'est pas le cas du formalisme mathématique. Inaugurant le classicisme, Malherbe a pour programme de concevoir une langue où la syntaxe serait la plus évidente, la plus forte, dans l'adéquation proclamée du mouvement de la pensée et de l'ordre des choses. C'est ce qu'il obtient ici par le recouvrement exact de la phrase et de la strophe. L'une et l'autre se remplissent du même mouvement unique, tout indivisible, dont les propositions et les vers forment les parties intégrantes. La ponctuation prend une importance considérable, marquant bien que les vers 1 et 4 sont des propositions identiques, dont les vers 2 et 3, puis 5 et 6 sont les deux démonstrations, la première tournée vers le monde fluent, la seconde vers Dieu stable. Malherbe substitue ainsi à la ponctuation rythmique, héritée du moyen âge, une ponctuation précisément syntaxique, si révolutionnaire qu'elle mettra un siècle à s'imposer.

L'apparement de la syntaxe et de la prosodie est tel que la disposition des rimes et des longueurs devient essentielle. Malherbe élabore une structure de strophe différente pour chacun de ses poèmes. C'est ici : 12F, 12F, 12M, 12F', 6F', 6M. Cela fait un double passage du féminin au masculin, donc du plus disponible au plus conclu, et un passage de quatre fois douze pieds à deux fois six, par justes moitiés. Or cette suite donne lieu à une inversion entre forme et sens. En effet, dans les deux premiers vers, très parallèles, et dans le troisième, où la variété ne fait que s'amorcer, sont disposées les turbulences, -tandis que dans les trois derniers, où la variété prosodique domine, prennent place les énoncés francs. C'est sans doute le dispositif le plus flottant et le plus décidé, le plus ouvert et le plus ferme, que Malherbe ait construit.

En vain, / pour satisfaire / à nos las/ches envies,
 Nous passons / pres des rois / tout le temps / de nos vies,
 A souffrir / des mespris / et ployer / les genoux ;
 Ce qu'ils peu/vent n'est rien : ils sont / comme ' nous ' sommes,
 Véritablement / hommes,
 Et meu/rent / comme ' nous.

Le mouvement formel de la première strophe se voulant absolument complet ne peut que se réitérer. En vain, **ã-v-ê**, renouvelle le retrait initial de **N'esp**. On retrouve les dépréciations sémiques : **satisfaire, envies, lasches, souffrir, mespris, ployer, n'est rien**. Après la continuation, 2+4, de "C'est Dieu/ qu'il faut aimer" par **En vain,/ pour satisfaire**, dix mètres ternaires et de plus en plus anapestiques (.-) continuent l'entraînement rythmique d'"aux promes/ses du monde". Derechef, la seconde partie de la strophe contraste avec la première, comme l'essentiel après le pittoresque. La ponctuation est ostensiblement syntaxique : , , , ; : , , .
 /// C'est aussi la même imagerie à la fois concrète et abstraite, biblique : l'abstraction de **mespris** est concrétisée par l'article indéfini **des**, et en retour, la trivialité de **genoux** est rehaussée par la généralité abstrayante de **les**.

Mais la négation du monde montre en ce cas trois caractères, propres à la négation classique, auxquels nous allons nous attarder.

1. La négation classique s'applique volontiers à ce qu'il y a de plus élevé dans le monde, en particulier aux rois, campés cette fois par l'anapeste rétracté haut **pres des rois, è-è-wè**, dans la sémie fervente de **pres**, constante **de tout le temps**, unanime de **de nos vies**. Ce départ transforme les anapestes suivants en un tournoiement assidu, fasciné, exploitant de surcroît l'ampleur articulatoire de **lasches envies**, les homophonies de **pour-souf** et **frir-pris**, l'avancée finale de **genoux**.

Ainsi commence la colonisation de l'adversité par la magnificence, selon la stratégie tragique. S'en prendre aux rois est un bon argument a fortiori : l'ébranlement qui affecte la tête, le roi, affecte à plus forte raison les membres, les autres hommes. Mais c'est faire aussi que les réalités survolées, par leur hauteur, même trompeuse, glorifient le survol. Chez Malherbe, ce qui est nié est à la fois élevé et étroit, la cour des rois. La délimitation convient bien au formalisme classique.

2. La négation classique n'attribue pas aux rois des vices relatifs, corrigibles, qui entraîneraient les péripéties d'une histoire. Elle leur impute le défaut sans mesure, sans remède, congénital, abolissant toute histoire devant l'éternité : la mort. Pour que le jugement soit absolu, on recourt aux termes radicaux : **est, peuvent, rien, sont, sommes, meurent**. Et on les dispose dans le rapport logique fondamental à l'époque, l'identité : **sont, comme, sommes, véritablement, comme**.

Il convient à ces équivalences de s'épeler en une chaîne de syllabes isolées, s'il est vrai que les **e muets** de **comme, meurent, hommes** sont placés de manière à ne guère se compter, et que **véritablement**, en raison de sa sémie insistante, de sa longueur, de sa boucle continue rétraction-avancée, **é-i-a-e-â**, s'égrène syllabe par syllabe : **ve'ri'ta'ble'ment**.

3. La négation classique s'applique à faire contraster les extrêmes du haut et du bas, en une topologie qu'on retrouvera chez Corneille et Pascal, et où Binswanger voyait l'essence de la saisie tragique. Sémiquement, les désignants du néant, **rien, meurent**, voisinent avec ceux de l'être,

sont, sommes, véritablement, comme, comme. Phoniquement se creusent les citernes les plus profondes, **peuvent, meurent**, où deux e muets s'étranglent entre **p-v/m-r**, mais à proximité des hauteurs les plus claires, **comme, sommes, (t)hommes, comme**, où les o ouverts soutenus par **k-s-t-k** sont encore accusés par les contrastes de **comme** après sont et **meurent, sommes** après nous, **hommes** après le roulement sourd de **véritablement**.

Qu'il y ait là le désir de confronter sans cesse des extrêmes est attesté par le rythme. Après les dix mètres ternaires qui précèdent, et qui se continuent dans un ternaire régulier, **Ce qu'ils peu** (.-), puis un ternaire syncopé, **vent n'est rien** (e.-), il n'y aura plus de mètres identiques, et les syncopes seront telles qu'on ne saura plus ce qui appartient aux écarts et aux similitudes :

-	!	/!	O	!	/	!	//
ils	comm			somm			
	sont	(e)	nous				

-	-	-	-	-	/	!	//
Ve	ri	ta	ble	men	t	hommes	

.	⊥	/	O	/	O	⊥	///
	comm						
Et	meur	(e)	(e)	nous			

Ces trois modalités de la négation - grandeur, radicalité, contraste - sont en même temps trois aspects de la mort telle qu'elle est apparue au XVIIe siècle commençant. Mais pour comprendre ceci il ne suffit pas de savoir que le roi meurt. Il faut suivre jusqu'au bout sa décomposition, comme Malherbe va s'y employer.

Ont-ils rendu l'esprit, / ce n'est plus'que poussière '
Que cette majesté ' si pompeuse ' et si fiere '
Dont l'esclat / orgueilleux / eston/ ne l'univers ;/
Et dans ces grands tombeaux où leurs âmes hautaines /
Font enco/re les vaines,/
Ils sont mangez ' des vers.

Le mouvement général de la première strophe se répète à nouveau vers par vers. **Ont-ils rendu l'esprit** reprend la hauteur, **i-u-i**, et le retrait de "N'esp"; à partir de quoi s'amorce la condescendance phonique et sémique de **ce n'est plus que poussière**. Le second vers, entraîné par **que poussière que**, libère ses douze pieds dits quasiment d'une traite pour créer une circularité immense. Le troisième déclenche une fois de plus la force maximale avec la sémie d'**estonne** (frappe du tonnerre), la phonie de **cla, torg, tonn**, la syncope du **ne** creux de **ne l'univers**, secouant le rythme régulier 3+3+2+4. Le quatrième vers, à nouveau dit d'une traite, joue toujours son rôle de résumé, avant que les deux vers finals traduisent la vanité, **font encore**

les vaines, dans l'image biblique : ils sont mangez des vers, si brutale qu'elle est sans doute dite en un seul souffle de six pieds, contrastant avec la régularité 3+3, qui précède.

L'élément vraiment neuf de cette reprise est son apparente contradiction. On nous prouve le néant du monde par la poussière et les vers du roi. D'autre part, on nous fait comprendre que, dans le monde-société, le roi est surtout un signe, lequel a une vie propre et survit à l'existence du porteur du signe : **Et dans ces grands tombeaux**. Même le roi mort, la majesté royale dans le mausolée s'affirme avec la force de l'indicatif présent : **estonne, font**. Ces présents sont si audacieux qu'**estonne** fut corrigé en un imparfait, **estonnoit**, par les premiers éditeurs du texte.

Mais la contradiction disparaît si l'on entre dans le réalisme sémiologique du premier âge classique, et si l'on considère avec Malherbe que le roi est signe, mais signe vivant. Non plus l'essence substantialisée qu'était Caries li reis dans la Chanson de Roland, ni non plus la pure convention changeable qu'il sera bientôt chez Retz, Pascal et La Rochefoucauld, voire pour la Grammaire Générale de Port-Royal, dégagant clairement l'arbitraire du signe. Pour Malherbe, "poète du Louvre", chantre de Louis XIII et de Richelieu, le signe politique fait encore un avec l'individu qui en est revêtu. Il suppose la substance, même s'il n'en émane plus. Voyons à nouveau que c'est une forme, mais concrète. Le mausolée survit au roi, mais c'est un bruit vain. En cette année 1624, la royauté meurt encore vraiment avec le roi, jusqu'à ce qu'un autre roi le relaye. Le roi est mort, vive le roi. Comme faite périssable de la convention sociale, le roi est héros et thème de la tragédie classique.

Qu'y aurait-il à ajouter? Dans cette ontologie des quantités de mouvement, après que le corps royal a été mangé des vers qualitativement, il reste aux noms royaux à être emportés dans une chute vertigineuse purement quantitative, au-dessus de laquelle l'âme s'achèvera comme planement intangible.

**Là / se perdent ces noms / de mais/tres de la terre, /
D'arbi/tres de la paix, / de fou/dres de la guerre : /
Comme ils n'ont plus de sceptre, ils n'ont plus de flatteurs, /
Et tom/bent avecque eux / d'une cheu/te commune /
Tous ceux / que leur fortune
Faisoit / leurs serviteurs.**

Prenons la peine de retrouver une dernière fois la même structure de la strophe. Le a fortement postérieur du monosyllabe très accentué **Là**, lancé et soutenu par la liquide **l**, réitère le survol initial, mais en transformant son retrait en un espace infini et nul : le non-lieu du tombeau royal. Puis intervient l'habituelle détente de la fin du premier vers et de tout le deuxième, en un planement alimenté par quatre **è** et six **r**. Ensuite c'est le vers éclat, encore une fois troisième, où **sceptre** et **flatteurs** se tendent d'autant mieux phoniquement qu'ils se détachent sémiquement sur la fatalité d'**ils n'ont plus, ils n'ont plus**. Le quatrième vers résume le fait que le vice du monde est ontologique, que c'est son inconsistance : **tombent d'une cheute**. Dans les deux vers finals, par le lien de dépendance des serviteurs aux maîtres, toujours a fortiori, la mort des rois devient la mort universelle : **avec eux, commune, tous ceux**.

Chez Villon, la mort était un vent sec et froid. Ici, parmi les quantités de mouvement de l'ère classique, elle s'organise en tornade, en des mètres rapides le plus souvent de six pieds à peine articulés 2+4, où s'ébruitent les signes les plus glorieux : **de mais/tres de la terre, D'arbi/tres de la paix, de fou/dres de la guerre, Et tom/bent avec eux, Tous ceux / que leur fortune Faisoit / leurs serviteurs**. Mais de partout ce tourbillon est creusé des dépressions du e muet, fréquemment en contraste avec la hauteur de è, par la médiation de r et d-t. Ce rapport est annoncé dès **se perdent ces, e-è-e-è**. Il se répète dans **de-mais-de-terr, tre-de-paix, dre-de-guerr**, et culmine dans **plus de sceptre, u-e-è**. Le rythme exploite la syncope e suivi de trois temps : **tre de la terre, tre de la paix, dre de la guerre, bent avec eux, que leur fortune**. Le tout renforce par opposition la pure masculinité de la conclusion : **Faisoit / leur serviteurs**, laquelle répond sur ce point à la finale également conclusive de C'est Dieu / qu'il faut aimer.

Le tourbillon se retrouve dans la ponctuation. Pour la première fois la strophe n'est pas coupée par un point et virgule, mais par un unique double point. Et non en son milieu mais après le deuxième vers. Toujours dans le recouvrement de la syntaxe et de la versification, l'ensemble est travaillé par une dissymétrie qui le précipite, selon l'axe vertical de la tragédie, à partir de la culmiation phonique et sémique du signifiant par excellence : le **sceptre** royal.

* * *

En liant le monde, la société et les signes au roi vivant, en ne connaissant que le pur présent et en se défiant comme Descartes de toute rémanence du passé, Malherbe aboutit à une méditation sur la mort qui non seulement ne laisse place à aucun "discours sur l'histoire universelle", mais aussi coupe court à toute oraison funèbre, quelle qu'elle soit. Et en effet il n'y en a aucune parmi ses vers officiels.

Mais, en même temps, le culte du présent comporte la jubilation devant le roi qui vit, soit qu'il aille "comme un lion donner le dernier coup à la dernière teste de la rébellion", soit qu'à l'arrivée de la reine on explique à celle-ci que "C'est là (en son "sein") qu'il faut qu'à son Génie, Seul arbitre de ses plaisirs, Quoy qu'il demande, il ne dénie Rien qu'imaginent ses désirs." Car "est-il pas indigne de vivre s'il ne vit pour se resjouyr ?" Ainsi l'absence des oraisons funèbres est compensée par le nombre des "consolations", qui prêchent l'oubli des morts et l'appétit des vivants. A côté des vers spirituels, du reste peu nombreux, voisinent les poésies galantes personnelles ou les vers d'amour de commande.

Plus significatives encore sont les cinq ou six contributions au Cabinet Satyrique de 1618 et aux Délices Satyriques de 1620. Dans ces poésies gauloises, on retrouve tout de l'imitation du psaume que nous venons de lire. L'impatience, la précipitation, l'arrachement, la mise à nu, l'intransigeance du tout ou rien, le regard survolant : "Là! Là! pour le dessert, troussiez-moy ceste cotte, Viste, chemise et tout, qu'il n'y demeure rien Qui me puisse empescher de recognoistre bien Du plus haut du nombril jusqu'au bas de la motte". La rudesse de contact : "venez que je vous frotte". L'imagerie abstraite : "Suis-je pas vostre coeur ? Estes vous pas le mien ?" La conception furieuse et éjaculatoire du présent : "Je le pense flatter afin qu'il me contienne, Mais en l'entretenant je ne m'apperçoy pas Qu'il me crache en la main sa fureur et la mienne?" L'opposition entre le mouvement de l'âme, ou qu'est l'âme, et le branle du corps, principe d'une "si douce mort" : "Quel estoit cet effort Où le branle du eu fait que l'âme s'endort".

On retrouve même, dans ces écrits qui n'ont pas été retenus par les collections officielles, l'acribie lexicale et grammaticale : "Il n'a pas dit : Foutez! mais, grossiers que nous sommes, Multiplier le monde en langage de Dieu, Qu'est-ce donc, si non Foutre en langage des

hommes." Et l'énergie quantitative : "Si nous avions rangé tous nos coups bout à bout, Quand nous aurions vécu quinze lustres de vie, Nous n'aurions pas foutu six semaines en tout!" Ce dernier calcul rentre dans un autre plus général, celui de la justice, comme forme raide, où chacun exige un dû : "Allongez mes années, Ou me rendez le temps que je n'ay pas ...tu" De même, devant le cadavre de son fils assassiné, "Ce fils qui fut si brave et que j'aimay si fort", Malherbe n'exprimera qu'un sentiment, l'appel au Dieu justicier : "Le veu de la vengeance est un veu légitime, ...Ta justice t'en prie".

Un tel retrait du monde joint à une telle fureur de vivre ne peut se comprendre que si la condamnation du monde est, comme nous l'avons assez vu, non pas morale ni psychologique, mais précisément ontologique, absolue, formelle.

Henri Van Lier