



AU MIROIR DEFORMANT DU STYLE

Trois caricatures de Robert Browning

YANN THOLONIAT

Université Marc Bloch-Strasbourg 2

Jorge Luis Borges, dans sa nouvelle « Pierre Ménard, auteur du Quichotte », nous donne un exemple limite d'interprétation du style. Le narrateur de la nouvelle cite l'exploit d'un érudit français, Pierre Ménard, qui est parvenu à écrire (ou à ré-écrire), plusieurs pages de l'œuvre de Cervantès, mot pour mot. Et le narrateur de montrer la supériorité de la version de Ménard par rapport à la version originale, celle du *Don Quichotte* authentique : « Le texte de Cervantès et celui de Ménard sont verbalement identiques, mais le second est presque infiniment plus riche [...]. Le contraste entre les deux styles est également vif. Le style archaïsant de Ménard – tout compte fait étranger – pêche par quelque affectation. Il n'en est pas de même pour son précurseur, qui manie avec aisance l'espagnol courant de son époque ».¹ Les mots sont les mêmes, mais, selon les circonstances de la création et de la réception, le style de chaque écrivain et ses effets sont tout autres ! Borges a beau jeu de manier ainsi ces paradoxes sur la nature du style, lui qui a composé seul ou à plusieurs mains (dont celle d'Adolfo Bioy Casares) des réécritures et détournements de style nombreux, y compris à l'égard de Robert Browning, dont il connaissait bien l'œuvre.² En effet, avec « Poema conjectural », publié en 1943 dans *Poemas 1922-1943*, Borges écrit un monologue dramatique à la manière de Browning, avant de mettre en scène son inspirateur dans un autre poème, « Browning resuelve ser poeta » (*La rosa profunda*, 1975), monologue dramatique dans lequel le locuteur, Robert Browning, trouve sa vocation de poète. Et Browning lui-même n'était pas avare d'autocitation ni d'autoparodie, comme en témoigne cet extrait du poème « A Light Woman » (*Men and Women*, 1855), dans lequel il se caractérise comme dramaturge, alors qu'à cette date, son échec dans ce

¹ Jorge Luis Borges, *Fictions* (Paris : Gallimard, 1965) 49-50.

² Comme le montre l'édition récente de ses cours sur les écrivains anglais et sur Browning en particulier dans Martin Arias et Martín Hadis, ed., *Borges profesor. Cursos de literatura inglesa en la Universidad de Buenos Aires* (Buenos Aires : Emecé, 2000).

domaine était cuisant : « Robert Browning, you writer of plays, / Here's a subject made to your hand! » [55-56], ou bien encore, reprenant une antienne de la critique envers lui, il s'écrie, ou il s'écrit, dans *The Inn Album* (1875) : « That bard's a Browning; he neglects the form » [17].

En effet, depuis la publication de *Sordello* (1840), poème foisonnant qui surprend et déconcerte, le style de Robert Browning a souvent été étiqueté « difficile », « obscur », et ce en dépit de la consécration survenue avec *The Ring and the Book* (1868-69). En conséquence, si nous tentons de définir le style de Browning, et s'il est toujours délicat de caractériser le style d'un auteur sans tomber dans les généralités voire dans la caricature,³ il peut à l'inverse être intéressant d'étudier les caricatures d'un auteur — les parodies, les pastiches — se revendiquant comme telles, afin de voir ce qui, dans les « automatismes mêmes de son art », selon l'expression de Roland Barthes⁴, a le plus marqué ces lecteurs imitateurs. À partir de trois poèmes écrits « à la manière de » Robert Browning — « The Cock and the Bull » de C. S. Calverley (1872), « The Last Ride Together (From Her Point of View) » de J. K. Stephen, (1891) et « Nikolaus Mardruz to his Master Ferdinand, Count of Tyrol, 1565 » de Richard Howard (1995) — nous souhaitons montrer en quoi l'étude des caricatures d'un auteur contribue à la réflexion sur son style. Pour cela, tout en étudiant comment se situent ces trois poètes par rapport à leur modèle, nous tenterons de mettre en lumière certains aspects parmi les plus saillants du style de Robert Browning, ce que Roland Barthes appelle des « *patterns* syntagmatiques »,⁵ ou qu'on pourrait appeler (à la manière de Gérard Genette distinguant des « balzacismes » ou traits de style de Balzac) des « browninguismes », qui sont pour les caricaturistes des « matrices d'imitation »⁶. Si le style est fréquemment considéré comme une tension entre la norme et l'écart,⁷ nous partirons de l'écart supplémentaire que constitue une caricature pour tenter, par croisement et superposition des points communs entre les poèmes de C. S. Calverley, J. K. Stephen et R. Howard, de saisir les particularités du style de Browning. Notons toutefois qu'il peut sembler paradoxal de chercher à caractériser le style de Browning, lui qui s'est attaché à rendre les tournures psychologiques et les manières d'expression propres à chaque locuteur, mais le principe de la caricature consiste précisément à sélectionner un nombre réduit de traits parmi les plus reconnaissables, ainsi qu'un nombre réduit d'effets parmi les plus visibles. Ces trois « caricatures » du style de Robert Browning permettent de s'interroger sur la nature critique qu'elles entretiennent avec leur modèle. Ainsi, au lieu d'étudier le style comme écart par rapport à la norme, cet article propose de considérer le style de Robert Browning par

³ Voir l'exemple que nous en donne David Lodge dans *Small World* (London : Penguin, 1983) avec le personnage de l'écrivain déstabilisé par la machine qui analyse son style et en donne pour ainsi dire la clé. Que son style soit ainsi mis en statistiques brise alors en lui toute inspiration : les textes produits ensuite par l'écrivain sont des caricatures des textes qu'il a précédemment écrits.

⁴ Roland Barthes, *Le degré zéro de l'écriture*, suivi de *Nouveaux essais critiques* (Paris : Seuil, 1972) 12.

⁵ Roland Barthes, « Le style et son image », dans *Le bruissement de la langue* (Paris : Seuil, 1984) 157.

⁶ Gérard Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré* (Paris : Seuil, 1982) 99 et 108.

⁷ Roland Barthes, « Le style et son image » (*op. cit.*) 149-59.

rapport à ses excès, tels qu'ils apparaissent sous la plume de trois poètes ultérieurs.

Commençons par un préambule définitoire afin d'éviter tout malentendu. Le terme de caricature, qui désigne couramment la description comique ou satirique d'un modèle, par accentuation et exagération de certains traits, fait parfois double emploi avec les termes de parodie et de pastiche que lui préfère en général la critique littéraire.⁸ En cela il convient de préciser le terme de caricature utilisé dans le titre de cet article. En effet, les poèmes de C. S. Calverley, de J. K. Stephen et de R. Howard tombent dans l'une ou l'autre catégorie du pastiche et de la parodie (nous y reviendrons) et que nous pouvons définir ainsi avec Gérard Genette :

la 'parodie' modifie le sujet *sans modifier le style*, et cela de deux façons possibles : soit en conservant le texte noble pour l'appliquer, le plus littéralement possible, à un sujet vulgaire (réel et d'actualité) : c'est la parodie stricte [...] ; soit en forgeant par voie d'imitation stylistique un nouveau texte noble pour l'appliquer à un sujet vulgaire : c'est le pastiche héroï-comique.⁹

Mais si le terme de caricature a été choisi, c'est parce qu'il évoque une dimension visuelle, très présente dans la poésie de Robert Browning et, par voie de conséquence, chez ses épigones facétieux. Certes, il n'y a pas de projection *graphique* des traits physiques de Browning dans les trois « caricatures », mais il y a, dans les poèmes de Browning, une dimension *typographique* de son style qui a fort bien été saisie par ses émules, et sur laquelle nous reviendrons également. D'ailleurs, si le titre du poème de C. S. Calverley, « The Cock and the Bull », est une forme de jugement acerbe sur l'intrigue de *The Ring and the Book*, il n'en rappelle pas moins l'origine de cette expression dans *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman* de Lawrence Sterne¹⁰, autre maître en l'art de jouer avec la typographie.

Il conviendra aussi de cerner le rapport entre l'hypotexte de Browning et les trois hypertextes considérés (pour reprendre la terminologie genettienne), afin de montrer en quoi ils contribuent, chacun à leur façon, à cerner le style poétique de Browning. En effet, à quels indices reconnaît-on que Calverley, Stephen et Howard parodient un poème spécifique de Browning ? Le poème de C. S. Calverley,¹¹ « The Cock and the Bull », a été publié dans un recueil de textes parodiques intitulé *Fly Leaves*, qui comprend entre autres des parodies d'Alfred Tennyson et de Jean Ingelow. Celle qui vise Robert Browning concerne le poème *The Ring and the Book*. En effet, « The Cock and the Bull » paraît en 1872, soit trois ans après la publication

⁸ Gérard Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré* (op. cit.) 37.

⁹ *Ibid.*, 35.

¹⁰ Lawrence Sterne, *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman* (London: Norton, 1980) volume IX, chapitre xxxiii, soit le dernier chapitre du dernier volume.

¹¹ Charles Stuart Calverley (1831-1884), *fellow* de Christ's College à l'Université de Cambridge, a été publié en 1872 dans un recueil de textes parodiques intitulé *Fly Leaves*. Ce pur rejeton du système des *public schools* et de *l'establishment* est le seul à avoir obtenu le premier prix de traduction latine dans les deux universités les plus prestigieuses du Royaume-Uni, Oxford et Cambridge. Le texte du poème se trouve dans J. R. Watson, ed., *Browning: Men and Women and Other Poems* (London: Macmillan, 1994) 241-44, ainsi que sur le site du projet Gutenberg : Charles S. Calverley, « The Cock and the Bull », in *Project Gutenberg* [en ligne], <<http://www.gutenberg.net/dirs/etext05/7nons10.txt>> (page consultée le 1^{er} septembre 2004).

de *The Ring and the Book* par l'éditeur George Smith sous la forme de quatre volumes de trois livres proposés successivement au rythme d'un par mois, les trois derniers livres paraissant en février 1869, comme le rappelle Calverley : « February, eighteen sixty-nine, / Alexandrina Victoria, Fidei, / [...] being on the throne » [17-19].

The Ring and the Book, poème épique en douze livres, donne la parole à dix locuteurs différents qui donnent leur opinion sur un crime commis par l'un d'entre eux, Guido Franceschini. Outre la voix du criminel, le poète donne à entendre la voix de la victime, la jeune Pompilia, celles de deux avocats et celle du Pape qui est amené à prononcer la sentence capitale contre Guido. Dans « The Cock and the Bull », C. S. Calverley transforme le fond et imite la forme, ce qui fait de son poème une parodie stricte. Le poème de Calverley se compose de cent vingt-neuf vers blancs, mètre dans lequel s'exprime le poète de *The Ring and the Book*. De plus, le balancement binaire du titre reprend et rapproche deux objets hétéroclites. Enfin, un dernier indice permettant d'identifier rapidement l'hypotexte parodié est l'incipit. *The Ring and the Book* commence ainsi :

Do you see this Ring?
'Tis Rome-work, made to match
(By Castellani's imitative craft)
Etrurian circlets found, some happy morn,
After a dropping April; found alive
Spark-like 'mid unearthed slope-side figtree-roots
That roof old tombs at Chiusi: soft, you see,
Yet crisp as jewel-cutting. [...] [I, 1-7]

Le lecteur saisit aisément les déplacements opérés par Calverley dans « The Cock and the Bull », sur lesquels nous reviendrons après avoir présenté les deux autres caricatures :

You see this pebble-stone? It's a thing I bought
Of a bit of a chit of a boy i' the mid o' the day-
I like to dock the smaller parts-o-speech,
As we curtail the already cur-tailed cur
(You catch the paronomasia, play 'po' words?)
Did, rather, i' the pre-Landseerian days. [1-6]

J. K. Stephen¹² publie « The Last Ride Together (From Her Point of View) » dans un recueil au titre évocateur : *Lapsus Calami*. L'occasion du poème est sans doute la mort de Browning survenue en 1889, puisque le poème de Stephen paraît en 1891. Il reprend le titre d'un poème de Browning, « The Last Ride Together », publié dans le recueil *Men and Women* de 1855. Ce poème de Browning est prononcé par un locuteur anonyme qui, tout en chevauchant une dernière fois aux côtés de sa maîtresse, évoque les

¹² James Kenneth Stephen (1859-1892), *fellow* de King's College, Cambridge, était le cousin de Leslie Stephen, (le père de Virginia Woolf). Esprit brillant et parodiste comme Calverley, il possède comme particularité biographique d'avoir compté (brièvement) parmi les candidats possibles à l'identité véritable de Jack l'éventreur : misogyne notoire, il sombra progressivement dans la démence après un accident survenu en 1886. Le texte du poème se trouve dans J. R. Watson, ed., *Browning : Men and Women and Other Poems* (London: Macmillan, 1994) 245-47, et, en ligne : James K. Stephen, « The Last Ride Together (From Her Point of View) », in *Poem Hunter*, (page consultée le 1er septembre 2004), <<http://www.poemhunter.com/p/m/poem.asp?poet=6897&poem=35972>>.

tentatives tantôt couronnées de succès, tantôt frappées par l'échec, de plusieurs types d'artistes (poète, sculpteur, musicien), pour finalement célébrer le bonheur de l'instant présent (« The instant made eternity » [108]), et tout précisément lorsqu'il s'agit du moment de la création.

Le poème de Stephen comporte huit strophes de onze vers dont le schéma métrique, comme le schéma des rimes en *aabbcddeec*, est identique à celui du poème de Browning auquel il se réfère. Toutefois, le poème de Browning comporte dix strophes et non huit. J. K. Stephen reprend certains mots-rimes tels que « so », « right », « side » et bien sûr « ride », ou certains homophones tels que « know » / « no ». « The Last Ride Together (From Her Point of View) » reprend l'intrigue du poème imité, et les premières strophes de Stephen montrent en miroir la situation décrite dans le poème de Browning. « The Last Ride Together » commence par l'annonce de la rupture sentimentale, apprise par le locuteur de la bouche de sa maîtresse, et l'exposition de son ultime requête : chevaucher une dernière fois ensemble. L'hésitation de la jeune femme face à cette demande est décrite ainsi par Browning : « My mistress bent that brow of hers; / Those deep dark eyes where pride demurs / When pity would be softening through, / Fixed me, a breathing-while or two, / With life or death in the balance: right! » [12-16]. Mais Stephen, en développant le caractère dévergondé de la locutrice, accentue la connotation sexuelle du terme de « ride » [23], comme si la jeune femme commençait par comprendre celle-ci. Poursuivant le point de vue en miroir adopté dès le titre, l'excipit de « The Last Ride Together (From Her Point of View) » s'achève sur ces deux vers : « It's the very devil that you and he / Ride, ride together, for ever ride » [87-88], qui se calquent sur ceux du poème de Browning : « And heaven just prove that I and she / Ride, ride together, for ever ride ? » [109-110]. Outre les oppositions entre affirmation et interrogation, entre « devil » et « heaven », Stephen reprend *verbatim* le dernier vers de « The Last Ride Together ».

En donnant la parole à l'allocutaire du poème original, et en soulignant dans le titre l'effet de miroir de la situation, Stephen met en lumière l'identification que fait Browning entre point de vue et point de voix. C'est ce que fait également Richard Howard,¹³ qui présente, dans un monologue dramatique prenant la forme d'une missive, la version de l'entrevue entre le duc et l'ambassadeur du comte depuis le point de vue de l'ambassadeur. « Nikolaus Mardruz to his Master Ferdinand, Count of Tyrol, 1565 » aurait donc pu s'intituler, à la manière de Stephen, « My Last Duchess (From the Envoy's Point of View) », puisqu'il est à mettre en relation avec un des poèmes les plus célèbres de Robert Browning, « My Last Duchess », paru en 1842 dans *Dramatic Lyrics* : un duc — le locuteur —

¹³ Richard Howard, poète américain né à Cleveland, Ohio, en 1929, a traduit de nombreux auteurs français tels que Baudelaire, Barthes, Breton, Camus et Gide. Éditeur entre autres de *The New Republic* et de *The Paris Review*, il a aussi enseigné dans les universités Johns Hopkins, puis à Boston et à Cincinnati. Le texte de son poème se trouve dans Margaret Ferguson, Mary Jo Salter & Jon Stallworthy, ed., *The Norton Anthology of Poetry* (London: Norton, 1996) 1666-71, ou bien en ligne : Richard Howard, « Nikolaus Mardruz to his Master Ferdinand, Count of Tyrol, 1565 », in *The Academy of American Poets*, page consultée le 1^{er} septembre 2004, <<http://www.poets.org/poems/poems.cfm?prmID=1711>>. Sur ce même site, il est possible d'écouter Howard réciter un extrait de son poème en ligne : Richard Howard, « Nikolaus Mardruz to his Master Ferdinand, Count of Tyrol, 1565 », in *The American Academy of Poets*, page consultée le 1^{er} septembre 2004, <<http://www.poets.org/au/rhowar01.ram>>.

montre une peinture de son ancienne épouse à l'émissaire d'un comte chargé de lui faire épouser la fille de son maître, et de négocier la dot.¹⁴ Howard et Stephen reprennent l'habitude formelle de Browning consistant à coupler deux poèmes (parfois plus, mais plus rarement) afin d'opposer points de vue ou sujets.¹⁵ Songeons à « One Way of Love » et « Another Way of Love », « Love in a Life » et « Life in a Love » ou encore « Before » et « After », tous parus en 1855 dans le recueil *Men and Women*. Quant à « My Last Duchess », il s'articule très clairement dans l'édition de 1842 avec le poème qui le suit, « Count Gismond », par un jeu de « surtitulation » fréquent chez Browning. En effet, les deux poèmes étaient regroupés sous le titre commun « Italy and France ». Tandis que « My Last Duchess » était précédé de la mention « I. Italy », « Count Gismond » l'était de la mention « II. France ». Howard joue du recul historique et de la réception de ce poème par la critique du XX^e siècle. En effet, les réactions envers le duc de « My Last Duchess », nombreuses et vives, balayèrent tout le spectre de l'estime, depuis l'adulation jusqu'à l'anathème.¹⁶

« Nikolaus Mardruz to his Master Ferdinand, Count of Tyrol, 1565 », publié en 1995, possède la dédicace suivante : « A tribute to Robert Browning and in celebration of the 65th birthday of Harold Bloom, who made such tribute only natural ». La date de publication ne correspond donc pas cette fois à la biographie de Browning mais à celle du critique Harold Bloom. Le clin d'œil de Howard, autre spécialiste du monologue dramatique, à l'auteur de *The Anxiety of Influence* (1973), important exégète des poèmes de Robert Browning, montre que son poème se conçoit aussi comme une analyse du style de Browning, tout en reconnaissant la « dette d'influence » contractée auprès de Browning. À la différence des deux caricatures précédentes, le poème de Richard Howard innove quant à la forme métrique. Il se compose de deux cent quarante vers assonancés répartis en six strophes qui accompagnent les mouvements du poème, tandis que le poème de Browning se compose de cinquante-six vers en distiques rimés.

Enfin, pour Howard comme pour Stephen, il s'agit d'imiter Browning en privilégiant la posture en miroir, la symétrie de point de vue, projet indiqué obliquement dans l'image qui se profile dans les premiers vers :

My Lord recalls Ferrara? How walls
rise out of water yet to recede
identically
into it, as if
built in both directions: soaring and sinking...
Such mirroring was my first dismay - [1-6]

¹⁴ Notons que dans « My Last Duchess », ni le nom de l'émissaire ni l'origine géographique du comte n'est donné.

¹⁵ Cette mise en relation de deux ou plusieurs poèmes forme ce que le critique William Harrold a nommé « the overpoem » ; voir William E. Harrold, *The Variance and the Unity: A Study of Browning's Complementary Poems* (Athens: Ohio U.P., 1973).

¹⁶ Les articles de B. R. Jerman, « Browning's Witless Duke » (*PMLA* 72, 1957) 488-93, et celui de Laurence Perrine, « Browning's Shrewd Duke » (*PMLA* 74, 1959) 157-59, illustrent deux attitudes extrêmes et irréconciliables quant au locuteur de ce poème.

Dans ce miroir, le poème de Browning est fragmenté : Howard sélectionne dans « My Last Duchess » des citations extraites du discours du duc¹⁷ qui sont reprises de façon systématiquement détournée et biaisée par Nikolaus Mardruz, comme si l'ambassadeur du comte ne comprenait jamais le filet d'allusions savamment tissé par le duc, qu'il qualifie de « divagation inintelligible » (« unintelligible rant », 162). La forme épistolaire du poème, déjà suggérée par le titre, est confirmée par l'excipit qui intègre la signature de l'ambassadeur :

Ever determined in
My Lordship's service,
I remain his Envoy
to Ferrara as to the world.

Nikolaus Mardruz. [236-240]

En cela Howard imite deux poèmes du recueil *Men and Women* qui avaient la forme d'épîtres, « An Epistle Containing the Strange Medical Experience of Karshish, the Arab Physician » et « Cleon », qui comportait des formules de salutation dans l'incipit : « Cleon the poet [...] / To Protus in his Tyranny : much health ! » [1-4].

Stephen et Howard reprennent aussi la dimension érotique de nombreux poèmes de Browning. Le poème de Stephen est narré du point de vue d'une coquette (différente de la locutrice du poème « A Light Woman » publié dans *Men and Women*, qui dénonce les conventions bourgeoises hypocrites), qui a son répertoire d'expressions consacrées pour traiter avec les hommes et éconduire les amants un peu trop insistants : « I said what I'm accustomed to, / I acted as I always do » [12-13], « Ah! there was the corner where Mr S. / So nearly induced me to whisper 'yes' » [67-68]. Plus généralement, dans la strophe VII, quand Mr B. a une dernière exigence, elle hésite à comprendre, semble se méprendre avant de se reprendre : « he / Insisted on inviting me / To come with him for 'one more last ride'. // A little while in doubt I stood » [22-23]. Même si la demande concernait bien une promenade à cheval, ce qu'indique la suite du poème, Stephen grossit le trait :

I won't say much of what happened next:
I own I was extremely vexed:
Indeed I should have been aghast
If anyone had seen what passed:
But nobody need ever know
That, as I leaned forward to stir the fire,
He advanced before I could well retire,
And I suddenly felt, to my great alarm,
The grasp of a warm unlicensed arm,
An embrace in which I found no charm;
I was awfully glad when he let me go. [34-44]

Quant à Richard Howard, en énonçant par la voix de l'ambassadeur du Comte du Tyrol les termes de la négociation de la dot avec le duc, il décrit ce dernier comme un barbon amateur de chair fraîche, dont il est possible pour

¹⁷ Les vers 163, 198 et 212-214 de « Nikolaus Mardruz to his Master Ferdinand, Count of Tyrol, 1565 » reprennent respectivement les vers 43, 54-56 et 50-51 de « My Last Duchess ».

la fille du comte de se débarrasser sans danger au moyen d'un versement sur plusieurs années de la somme convenue, étant donné que : « The years are her / ally in such an arbitrament » [222-23]. Une fois les pulsions meurtrières du duc contrebalancées par sa cupidité, la future duchesse pourra donc attendre tranquillement la mort de son époux et choisir ensuite un nouveau mari plus à son goût [233-34].

À la différence de la posture résolument parodique de C. S. Calverley, J. K. Stephen et R. Howard se situent davantage du côté du pastiche, Howard produisant même peut-être un exemple de pastiche pur, ou de ce que Genette nomme, au moyen d'un oxymore une « parodie sérieuse »¹⁸ — ce qui n'empêche pas le poème d'être plein d'un humour qui ne prend pas tant pour cible Browning que l'univers qu'il a lui-même créé.

Le trait parodique mis en évidence avec le plus de détermination et d'opiniâtreté par C. S. Calverley est celui qui vise précisément les « figures de style ». Il est vrai que Browning fait un usage aussi récurrent qu'explicite de nombreux termes de la rhétorique classique sous une forme métalinguistique. Une lecture attentive de *The Ring and the Book* nous en fournit de nombreux exemples, notamment dans la bouche de Guido Franceschini — « All's but a flourish, figure of rhetoric! » [XI, 851], « the old simile comes pat » [XI, 977], « How that staunch image serves at every turn! » [XI, 1177], « Don't mistake my trope! » [XI, 2316] — et de ses deux avocats. C'est ainsi qu'Archangelis (qui rédige le plaidoyer en faveur de Guido) souligne ses effets de rhétorique en les nommant, par exemple lorsqu'il emploie un néologisme [VIII, 1566] ou bien lorsqu'il en est à la péroraison [VIII, 1628]. Le poète-narrateur, qui s'exprime dans les livres I et XII, n'est pas exempt de ce trait ; ainsi l'analogie entre l'anneau et le livre est-elle soulignée au moyen d'une anaphore (« Do you see [...]? » [I, 1 et 32]), analogie dont l'importance est rappelée (« hold that figure fast! » [I, 142]), et explicitée : cet anneau, « What of it? 'Tis a figure, a symbol, say » [I, 312]. C'est ainsi que Calverley prend un plaisir aussi malin que Browning (sinon plus) à désigner par leur nom les figures de style qu'il utilise : « paronomasia » [5], « how runs the jargon? » [19], « my trope » [114].

Les trois poètes s'attachent ainsi à recréer les signes de l'oralité des poèmes de Browning, d'une oralité qui se cherche et qui se trouve en s'énonçant. Calverley, Stephen et Howard reprennent donc la manière informelle de Browning. Ce style parlé affiche un lexique familier (« Papa » dans « The Last Ride Together (From Her Point of View) » [84] ; « Wait a bit », « old Fatchaps » dans « The Cock and the Bull »), ou une syntaxe familière, apparente par exemple dès le premier vers du poème de Howard : « My Lord recalls Ferrara? ». L'interrogation est exprimée sous une forme affirmative, sans inversion du sujet et de l'auxiliaire. Cette syntaxe familière se caractérise notamment par de nombreuses apocopes, verbales ou nominales — stratégie que brocarde Calverley : « I like to dock the smaller parts-o-speech » [3] — qui permettent de mieux mettre en relief certains

¹⁸ Gérard Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré* (op. cit.) 41.

termes exprimant l'idiolecte du locuteur. Browning emploie des expressions ampoulées, parfois même archaïques, afin de caractériser quelque trait psychologique. Calverley raille cette pratique chez Browning au moyen de mots tels que « galligaskins, antigropeloes » [38] ou « ombrifuge (Lord love you!) » [41]. L'idiolecte étant une manière de mettre en évidence les rapports du locuteur avec le langage, les verbes de modalité jouent dans ce domaine un rôle prépondérant. Calverley nous propose une fine caractérisation psychologique du locuteur de « The Cock and the Bull » au moyen d'une liste de ces verbes : « Or shall, will, may, might, can, could, would, or should » [76]. La révélation dans et par le langage s'accomplit souvent au moyen de jeux de mots — phénomène que ne manque pas de souligner Calverley (« play 'po' words », [5]) et qu'exploite Stephen en jouant sur la connotation sexuelle du mot du titre « ride ». Le locuteur de « Nikolaus Mardruz to his Master Ferdinand, Count of Tyrol, 1565 » se permet aussi quelques finesses : « Principally, or (if I may be / allowed the amendment) perhaps Ducally » [81-82], le jeu de mots le plus élaboré étant précisément sur un des lexèmes autour duquel l'argumentaire original du duc repose, le verbe « stoop » :

[...] – His Grace chooses « never to stoop »
 when he makes reproof...
 My Lord will take this
 as but a figure : not only is the Duke
 no longer young, his body is so
 queerly misshapen
 that even to *speak*
 of « not stooping » seems absurdity:
 the creature *is* stooped [...] [163-171]

En effet, le duc de « My Last Duchess » considérait comme impardonnables les sourires généreux de la duchesse ; impardonnables parce que dans le pardon, « [there] would be some stooping ; and I choose / Never to stoop » [42-43]. Le duc de Browning possède cette particularité d'être en quelque sorte « parlé » par son langage, qui en révèle plus sur lui que peut-être il ne le voudrait. En effet, ce duc qui se présente comme un esthète emploie certains mots « by design » [6], même lorsque ceux-ci l'amènent à désigner sa future épouse comme « my object » [53]. Les jeux de mots nécessitent pour leur réalisation la présence sympathique d'un allocutaire, soit l'allocutaire fictif, soit le lecteur. Cet allocutaire est régulièrement pris à partie via les pronoms embrayeurs de la deuxième personne, aussi bien dans le poème de Calverley (« you are with me, sir ? » [13], « (*Mecum's* the Latin, make a note o' that) » [29]), que dans celui de Stephen (« you see » [30]) ou de Howard, dès le premier vers, avec le segment ensuite réitéré « My Lord ».

Les circonvolutions psychologiques se marquent par des digressions (« To my muttons », [7], « This settled, I resume the thread o' the tale », [80], dans « The Cock and the Bull »), que le locuteur tente de museler (« in short », dans « The Last Ride Together (From Her Point of View) » [11]). Howard, par l'entremise de Nikolaus Mardruz, présente d'ailleurs le discours du duc dans « My Last Duchess » comme une vaste digression de vieillard qui n'a plus tout à fait la maîtrise de ses pensées [162]. La volubilité du poète-narrateur de *The Ring and the Book*, particulièrement dans le premier livre, est exagérée par le locuteur de « The Cock and the Bull » qui annonce un poème

de « quatre-vingt mille vers » [22], tandis que *The Ring and the Book* n'en compte que vingt-et-un mille. Les frémissements comme les élans des locuteurs transparaissent dans les explétifs, les exclamations — voire les jurons — rappelant le locuteur éponyme de « Fra Lippo Lippi » et ses « Zooks! » [3 et 392]. Calverley n'a pas manqué d'épingler cet aspect des locuteurs de Browning : « Aie, aie, aie, aie! » [93], « Pah! » [122], « odds-bobs » [128], et on en trouve également des exemples dans les poèmes de Stephen (« Ah! » [67], « Well » [76]) et de Howard (« Why » [202]).

Autre manière de marquer l'identité du locuteur et de révéler obliquement son univers, l'utilisation d'une langue étrangère, qui, par son caractère d'abord étrange aussi bien graphiquement que phonétiquement, contribue à développer la polyphonie des monologues dramatiques de Browning. La polyglottie de Browning était proverbiale : anglais, italien, français, allemand, espagnol, grec, latin et hébreu étaient des langues qui lui étaient assez familières. Son œuvre est ainsi parsemée de termes étrangers dont la prononciation, et au-delà la consonance, abasourdissaient (et irritaient) nombre de lecteurs, tel ce journaliste de *The Athenaeum* qui en 1876 estimait que des mots tels que « numpholeptos » ou « Aischulos » étaient « abominables » à prononcer.¹⁹ Dans *The Ring and the Book*, les locuteurs italiens s'expriment en anglais. Browning rappelle au lecteur l'identité de ses locuteurs au moyen de l'onomastique mais aussi de quelques « italianismes », tel « this intends to say » [VII, 1336] qui correspond à l'expression « ciò vuole dire ». On trouve d'autres langues dans le poème : du français [X, 2068], du grec [X, 89] et même du chinois [X, 1595-9]. Mais c'est le latin qui occupe une place prédominante. Le poète-narrateur décrit le document original (exhumé d'un bazar, et à partir duquel il élabore tout le poème), comme « a Latin cramp [...] / interfilleted with Italian streaks » [I, 136-8]. Browning accomplit l'exploit de composer le livre VIII (« Dominus Hyacinthus de Archangelis, Pauperum Procurator ») en bilingue anglais/latin, ce qui donne par exemple :

Sed ad effectum, but 'tis our concern,
Excusandi, here to simply find excuse,
Occisorem, for who did the killing-work,
Et ad illius defensionem (mark
 The difference!) and defend the man, just that. [VIII, 447-51]

C'est pourquoi Calverley utilise des expressions traduites du français (« to my mutttons », [7]) et met en scène d'autres langues, notamment le grec [93] et le latin, en proposant lui aussi une version bilingue de son poème :

I did once hitch the syntax into verse:
Verbum personale, a verb personal,
Concordat—"ay," agrees old Fatchaps—*cum*
Nominativo, with its nominative,
Genere, i' point of gender, *numero*,
 O' number, *et persona*, and person. (115-20)

¹⁹ *The Athenaeum*, 22 juillet 1876, cité dans E.A.W. St George, dans *Browning and Conversation* (London: Macmillan, 1993) 23. Henry James, bien qu'ayant lui-même composé des romans interculturels, reprochait aussi à Browning « all his italianisms and cosmopolitanisms ». Cité par James F. Loucks, *Robert Browning's Poetry* (London: Norton, 1979) 485.

D'autres passages de « *The Cock and the Bull* » tirent leur saveur d'un rapprochement textuel avec *The Ring and the Book* : « *The pebble (- lapis, lapidis, di, dem, de -)* » [55] renvoie à ce passage du livre VIII où l'avocat Archangelis fait réciter à son jeune fils les paradigmes latins : « *Amo -as -avi -atum -are -ans, / Up to -aturus, person, tense, and mood* » [VIII, 5-6]. Plus loin, « *In saecula saeculo-o-o-orum* » [68] est une citation directe du livre VII [448-49]. Mais la conclusion de Calverley sur ce genre de prouesse technique est une critique oblique de Browning : « *Excuse me, sir, I think I'm going mad* » [123].

Les locuteurs recréent tout un univers d'allocutaires et de locuteurs secondaires (« *Fatchaps* » chez Calverley, le père de la locutrice chez Stephen, le duc chez Howard), une multiplicité d'instances énonciatives parmi lesquelles figure de façon proéminente la prosopopée — le monologue dramatique pouvant être défini en un certain sens comme une forme particulièrement accomplie de celle-ci. De même que Browning, dans *The Ring and the Book*, faisait parler Justice [I, 159-65], Religion en dialogue avec Humanité [I, 985-1010], ou encore Prudence [I, 1187-95] et Malice [IX, 1436], Calverley propose aussi une prosopopée : « *Now Law steps in, bigwigg'd, voluminous-jaw'd; / Investigates and re-investigates. / Was the transaction illegal? Law shakes head* » [59-61]. Cette polyphonie de citations emboîtées se double d'un réseau de références culturelles et historiques, comme la mention de la reine Victoria dans le poème de Calverley ou celle du peintre Lucas Cranach dans le poème de Howard. À l'instar de Browning, les trois poètes ont essayé de recréer une sorte de feuilleté de l'intertexte, avec des ramifications internes — une logique historique, dans le cas de « *Nikolaus Mardruz* » — et externes — les tableaux de Cranach, les poèmes de Browning et au-delà, la forme poétique de la missive ou le genre épique.

Enfin, les caricatures de Browning manient les procédés typographiques utilisés par leur modèle dans le but de faire entendre les surgissements de la psyché. Dans ce domaine, il y a tout d'abord et bien sûr à signaler la fréquence de l'enjambement dans les poèmes de Browning, notamment dans « *My Last Duchess* », dont la syntaxe déborde systématiquement les limites du vers. Si dans les poèmes de Calverley et de Stephen l'enjambement est très courant et traduit l'énergie débordante ou du locuteur ou de la monture (« *And the cob bounds on with tireless stride* » [82]), c'est Richard Howard qui manie le procédé de la façon la plus subtile. Outre la faconde de Nikolaus Mardruz, l'enjambement, combiné à la longueur variable du mètre de chaque vers, ménage, selon les cas, des effets de suspens, de mise en relief, parfois des éclairs ironiques. Complétant l'enjambement, de nombreuses rimes et assonances internes associées à une ponctuation expressive occasionnent des contrepoints rythmiques et sémantiques. Questions, interrogations, exclamations : les discours parcourent toute la gamme de l'intonation. Le langage intérieur est essentiellement de nature subphrastique, et la syntaxe devient abrupte, discontinue, à mesure que l'on s'approche des profondeurs émotives du locuteur. Elle prend alors la forme de l'aposiopèse, figure de rhétorique

traduisant l'hésitation, qui est graphiquement marquée et entendue par la présence de points de suspension ou de tirets. Ces derniers servent aussi à marquer des embranchements rhétoriques, ou des anacoluthes, comme au vers 163 de « Nikolaus Mardruz to his Master Ferdinand, Count of Tyrol, 1565 » qui embraie en citant le duc au discours indirect.

Les parenthèses, utilisées traditionnellement pour indiquer un aparté, ont en réalité plus souvent dans les monologues dramatiques une fonction de thématization, comme c'est le cas des à-peu-près de Nikolaus Mardruz : « (if I may say so) » qui attirent l'attention sur ses traits d'esprit. Selon une expression du poème « Epilogue », du recueil *Dramatis Personae* (1864), Browning aime à « décomposer pour recomposer » (« to decompose but to recompose », [100]). Ce sont les traits d'union qui manifestent une décomposition / recomposition de la morphologie lexicale et syntaxique : ainsi dans ce vers de *The Ring and the Book*, « P-r-o-pro Guidone et Sociis. There! » [VIII, 128], parodié par Calverley : « O-n-e one and f-o-u-r four » [12]. On note que l'usage de l'italique renforce d'une part la présence des vocables étrangers ainsi mis en évidence, et d'autre part le *rallentando* de l'énonciation, chez Browning comme chez Howard, qui traduit ainsi soit la surprise de Nikolaus Mardruz [36, 130], soit l'accentuation de certains mots autour desquels s'articule son discours [108, 231]. On voit en quoi cette typographie expressive, bien reprise par les trois poètes, produit des effets de rythme — le rythme, qui est peut-être une des clés du style d'un auteur, du moins selon Proust, qui disait à la lecture d'écrivains familiers repérer « sous les paroles l'air de la chanson ». En effet, le style est souvent une question de rythme : « notre voix intérieure qui a été disciplinée pendant toute la durée de la lecture à suivre le rythme d'un Balzac, d'un Flaubert, voudrait continuer à parler comme eux ».²⁰ C'est peut-être dans la mesure où Calverley, Stephen et Howard ont réussi à rendre le rythme tout à tour compact et bondissant de Browning qu'ils ont réussi à imiter comme la signature aurale du poète.

Pour dresser le bilan de ces trois caricatures du style de Browning, on pourrait dire que Calverley est celui qui pratique l'exercice avec le plus d'empathie mais le moins de sympathie. Pour lui, Browning (et sa poétique) est « another guess thing » [33], pour reprendre une expression de « The Cock and the Bull », un poète presque incompréhensible qui exige du lecteur un savoir aussi bien ésotérique qu'encyclopédique. C. S. Calverley est si content de son imitation qu'il se propose lui-même comme modèle : « You see the trick on't, though, and can yourself / Continue the discourse *ad libitum* » [124-25]. Le poème de J. K. Stephen occupe une place intermédiaire entre Calverley et Howard, dans la mesure où il oscille entre parodie et pastiche. Stephen rendra d'ailleurs un hommage explicite à Browning dans un autre poème, « A Parodist's Apology », où il dit être subjugué par « the

²⁰ Marcel Proust, *Chroniques* (Paris : Gallimard, 1927) 204-205 et *Notes sur la littérature* (Paris : Gallimard, 1971) 303, cité par Christine Noille-Clauzade, *Le style* (Paris : Flammarion, 2004) 134.

flame of the inward power » [8] du « storm-tongued poet » [5].²¹ Enfin, Richard Howard, en offrant un poème mi-pastiche, mi-sérieux, illustre le mieux la part d'invention qui entre dans la composition d'un pastiche réussi. De la caricature comme critique littéraire ? Genette, citant Proust, rappelle que pastiches et parodies sont « de la critique en action ».²² C'est ce que montre d'ailleurs l'inclusion des poèmes de C.S. Calverley et de J.K. Stephen dans un recueil d'articles sur Browning.²³ Il est certain que ces trois poèmes invitent à une nouvelle lecture de l'œuvre de Browning, tellement ils cherchent à « co-respondre » à leur modèle.

Mais il existe d'autres tentatives, humoristiques ou sérieuses, de réaction au style de Browning. Nous aurions pu ajouter celle du réalisateur Akira Kurosawa, inspiré par l'écrivain Akutagawa Ryūnosuke (1892-1927) qui traduisit *The Ring and the Book* en japonais dans les années 1920. En effet, le film *Rashomōn*, qui obtint la palme d'or au festival de Cannes en 1950, s'inspire des polyphonies de Browning et des incertitudes quant à l'autorité énonciative qu'elles occasionnent. Il faudrait aussi mentionner l'entreprise du compositeur américain Charles Ives, qui composa entre 1908 et 1912 une *Robert Browning Overture* en hommage à la vitalité rythmique du poète. Cette ouverture faisait partie d'un projet musical plus vaste, un cycle d'ouvertures appelé *Men of Literature* qui devait aussi comprendre Matthew Arnold, Ralph Waldo Emerson, Walt Whitman. La *Robert Browning Overture* fut la seule ouverture à être achevée par Ives. Il déclarait à propos de ce morceau :

the themes themselves, except the second main theme, were trying to catch the Browning surge into the baffling unknowables, not afraid of unknown fields, not sticking to nice main roads, and so not exactly bound up to one key or keys (or any tonality for that matter) all the time.²⁴

Sur la partition, il ajouta quelques remarques qui montrent que le musicien avait très bien saisi la caractéristique principale du poète : « Browning was too big a man to rest in one nice little key ». Mais c'est là prolonger la réflexion sur le style dans le domaine de l'intersémiotique.

BIBLIOGRAPHIE

²¹ J. K. Stephen, « A Parodist's Apology », in *Old Poetry*, en ligne, page consultée le 1^{er} septembre 2004, <<http://oldpoetry.com/poetry/4928>>.

²² Gérard Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré* (op. cit.) 17.

²³ J. R. Watson, ed., *Browning: Men and Women and Other Poems* (London: Macmillan, 1994) 239-47.

²⁴ Charles E. Ives, *Memos* (London: Norton, 1991) 76.

- ARIAS, Martín & Martín HADIS, ed. *Borges profesor. Cursos de literatura inglesa en la Universidad de Buenos Aires*. Buenos Aires : Emecé, 2000.
- BARTHES, Roland. *Le degré zéro de l'écriture, suivi de Nouveaux essais critiques*. Paris : Seuil, 1972.
- . *Le bruissement de la langue*. Paris : Seuil, 1984.
- BLOOM, Harold. *The Anxiety of Influence*. Oxford: O.U.P., 1973.
- BORGES, Jorge Luis. *Fictions*. Paris : Gallimard, 1965.
- . *Obras Completas*. Barcelona : Emecé, 1996.
- BROWNING, Robert. *The Complete Poems of Robert Browning*. Athens: Ohio U.P., 1969.
- CALVERLEY, Charles S. « The Cock and the Bull ». In *Project Gutenberg*. En ligne. <<http://www.gutenberg.net/dirs/etext05/7nons10.txt>>. Page consultée le 1^{er} septembre 2004.
- FERGUSON, Margaret, Mary Jo SALTER & Jon STALLWORTHY, ed. *The Norton Anthology of Poetry*. London: Norton, 1996.
- GENETTE, Gérard. *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Paris : Seuil, 1982.
- HARROLD, William E. *The Variance and the Unity: A Study of Browning's Complementary Poems*. Athens: Ohio U.P., 1973.
- HOWARD, Richard. « Nikolaus Mardruz to his Master Ferdinand, Count of Tyrol, 1565 ». *The Academy of American Poets*. En ligne. <<http://www.poets.org/poems/poems.cfm?prmID=1711>>. Page consultée le 1^{er} septembre 2004.
- . « Nikolaus Mardruz to his Master Ferdinand, Count of Tyrol, 1565 ». In *The Academy of American Poets*. En ligne, document sonore. <<http://www.poets.org/au/rhowar01.ram>>. Page consultée le 1^{er} septembre 2004.
- IVES, Charles E. *Memos*. London: Norton, 1991.
- . « Robert Browning Overture », in Charles Ives. *Symphony No. 2. Robert Browning Overture*. Nashville Symphony Orchestra (Kenneth Schermerhorn). Franklin, Tennessee: Naxos, 2000.
- JERMAN, B. R. « Browning's Witless Duke. » *PMLA* 72 (1957): 488-93.
- LODGE, David. *Small World*. London: Penguin, 1983.
- LOUCKS, James F. *Robert Browning's Poetry*. London: Norton, 1979.
- NOILLE-CLAUZADE, Christine. *Le style*. Paris : Flammarion, 2004.
- PERRINE, Laurence. « Browning's Shrewd Duke. » *PMLA* 74 (1959): 157-59.
- Rashômon*. Dir. Akira Kurosawa. Perf. Toshirô Mifune, Machiko Kyô. Films Inc., 1950.
- STEPHEN, James K. « The Last Ride Together (From Her Point of View) ». *Poem Hunte*. En ligne. Page consultée le 1^{er} septembre 2004. <<http://www.poemhunter.com/p/m/poem.asp?poet=6897&poem=35972>>.
- STEPHEN, James K. « A Parodist's Apology ». In *Old Poetry*. En ligne. <<http://oldpoetry.com/poetry/4928>>. Page consultée le 1^{er} septembre 2004.
- STERNE, Lawrence. *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman*. London: Norton, 1980.
- ST GEORGE, E. A. W. *Browning and Conversation*. London: Macmillan, 1993.
- WATSON, J. R., ed. *Browning : Men and Women and Other Poems*. London: Macmillan, 1994.