



HAL
open science

Conscience lapsaire et science du lapsus dans “Fra Lippo Lippi” de Robert Browning

Yann Tholoniati

► **To cite this version:**

Yann Tholoniati. Conscience lapsaire et science du lapsus dans “Fra Lippo Lippi” de Robert Browning . Cahiers Victoriens et Edouardiens, 2004. <hal-01700532>

HAL Id: hal-01700532

<https://hal.univ-lorraine.fr/hal-01700532v1>

Submitted on 5 Feb 2018

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire HAL, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



HAL Authorization



Cahiers
victoriens et
édouardiens

59
AVRIL
2004

Colloques de la S.F.E.V.E.

Montpellier III, janvier 2002

Théâtre, Musique, Arts du Spectacle
et leur image dans la littérature
victorienne et édouardienne

Nantes, janvier 2003

« *L'innocence perdue* »

Congrès de la S.A.E.S.

Metz, mai 2002

Correct / Incorrect

Grenoble, mai 2003

Genre

Textes réunis par **Annie Escuret**

Université Montpellier III

SOMMAIRE

Abstracts	13
XXV^e Colloque de la S.F.E.V.E., à l'Université Paul-Valéry (Montpellier III), (18 et 19 janvier 2002) : « Théâtre, Musique, Arts du Spectacle et leur image dans la littérature victorienne et édouardienne »	27
Pierre DEGOTT, <i>Représentations d'opéra et représentation de l'opéra dans deux romans de l'époque victorienne et édouardienne</i>	29
Catherine DELYFER, <i>Voir la musique chez James McNeill Whistler</i>	45
Stéphanie DROUET-RICHET, « <i>Taming the Shrew</i> » : <i>Mélodrame et représentation du désir dans Lady Audley's Secret et Aurora FLoyd par M. E. Braddon</i>	63
Françoise DUPEYRON-LAFAY, <i>La musique et le mal : possession diabolique dans Trilby (1894) de George du Maurier et The Lost Stradivarius (1895) de John Falkner Meade</i>	75

SOMMAIRE	11
XXVI^e Colloque de la S.F.E.V.E. : à l'Université de Nantes, (17 et 18 janvier 2003) : « L'innocence perdue »	201
Christine HUGUET, <i>De l'innocence à la malveillance chez Charles Dickens</i>	203
George LETISSIER, <i>Goblin Market de Christina G. Rossetti : 'sororité' et tentations d'innocence</i>	215
Fabienne MOINE PEREZ, <i>La poésie féminine victorienne ou comment donner un sexe aux anges ?</i>	229
Maria TANG, <i>Eve's fig-leaf : The Male Narrator, Sophistry and the Loss of Narrative Innocence in The Mill on the Floss</i>	239
Yann THOLONIAT, <i>Conscience lapsaire et science du lapsus dans « Fra Lippo Lippi » de Robert Browning</i>	251
XLIII^e Congrès de la S.A.E.S. : à l'Université de Grenoble-Stendhal, (du 9 au 11 mai 2003) : « Genre »	267
Anne-Florence GILLARD-ESTRADA, <i>Walter Pater et le paradoxe de l'idéal grec incarné par la sculpture</i>	269
Alain JUMEAU, <i>Les avatars du genre héroïque dans The Mill on the Floss de George Eliot</i>	283
Jean-Charles PERQUIN, <i>The Mill on the Floss : la pluralité générique selon George Eliot</i>	295
Annie RAMEL, <i>Bras, ravages et barrages dans The Mill on the Floss</i>	307
Tri TRAN, <i>L'émigration forcée des enfants britanniques au XIX^e siècle</i>	323
Caroline VARENNE, <i>Une anomalie culturelle : Mary Shelley et le statut de l'auteure</i>	339

CONSCIENCE LAPSAIRE ET SCIENCE DU LAPsus
DANS « FRA LIPPO LIPPI » DE ROBERT BROWNING

Yann THOLONIAT
Paris-III Sorbonne-Nouvelle

Paru en 1855 dans le recueil *Men and Women*, « Fra Lippo Lippi » est un poème parmi les plus célèbres de Robert Browning. Le poète y présente le moine-peintre Filippo Lippi surpris au milieu de la nuit par une patrouille de soldats alors qu'il sortait d'une maison de passe et tentait de regagner son couvent *incognito*.

Dans ce monologue dramatique, Fra Lippo Lippi semble manifester une conscience coupable en confessant dans un premier temps ses torts. Mais très vite, il entreprend de justifier sa transgression des normes et de regagner son innocence perdue au moyen d'un discours d'auto-justification dans lequel il mêle témoignages, dialogues réels ou imaginaires, citations et relectures de mythes religieux, afin de déplacer les limites axiologiques des actes qui lui sont reprochés. Parallèlement, Fra Lippo Lippi développe une paradoxale rhétorique de l'improvisation comportant des chansons, des lapsus feints, des effets contrôlés de dérapages linguistiques mettant en évidence son habileté à manier les glissements de sens, et démontrant un art supérieur de l'ironie.

I PORTRAIT DE L'ARTISTE EN ANIMAL

Il est nécessaire d'étudier la position d'où parle Lippo, quelles sont les fautes qui lui sont imputées et qu'il reformule pour lui-même et son interlocuteur, afin de mieux saisir l'habileté rhétorique qu'il déploie pour revendiquer une innocence qu'on lui dénie. Fra Lippo Lippi est inspiré du personnage historique éponyme, et le cadre est celui de Florence dans la première moitié du xv^e siècle. Le moine Fra Lippo Lippi, qui est censé avoir fait vœu de célibat, est surpris au milieu de la nuit par une patrouille de police alors qu'il errait dans un quartier mal famé, « where sportive ladies leave their doors ajar » (6). Il s'est évadé de sa cellule de moine de façon très rocambolesque, grâce à une technique qui a fait ses preuves : il a déchiré les draps de son lit et il a noué ensemble les lambeaux afin d'en faire une corde, grâce à laquelle il s'est laissé couler dans la rue, avant de se fondre dans l'obscurité (61-64). La descente physique est évidemment symbolique d'une chute spirituelle. Les circonstances de son escapade sont tout à fait ironiques ; il était en train de travailler « On Jerome knocking at his poor old breast / With his great round stone to subdue the flesh » (73-74). Or, de la rue lui parvenaient les rumeurs du carnaval qui battait son plein, et il n'a pas pu résister à l'appel de ses sens. Le printemps, le carnaval, les airs de musique et les chansons, les formes gracieuses des jeunes femmes (« three slim shapes », 59) et leurs rires : le moine est un être très sensuel, et son sang n'a fait qu'un tour : « zooks, sir, flesh and blood, / That's all I'm made of ! » (60-61). Que l'objectif de sa sortie nocturne fût l'assouvissement de ses pulsions sexuelles ne fait donc pas de doute.

Quel est donc ce moine pour le moins original ? Le vrai nom du moine est Filippo Lippi, nom aux sonorités déjà bondissantes que Browning accentue : « Fra Lippo Lippi ». Or Browning a composé ce poème en Italie, où il séjournerait déjà depuis plusieurs années, et dont il maîtrisait parfaitement la langue. Il avait d'ailleurs coutume de transcrire fidèlement les signes diacritiques des mots de langues étrangères qu'il mêlait fréquemment à ses poèmes. Il connaissait donc l'importance, en italien, de l'accent orthographique qui permet de distinguer des mots qui ont la même orthographe mais des sens différents. Ainsi, le mot mis devant « Lippo Lippi » est censé signifier « frater », et désigne traditionnellement un moine. Or ce mot doit s'orthographier avec

un accent, « Frá », comme il apparaît dans le poème « My Last Duchess », où Browning mentionne un certain « Frá Pandolf », et dans « Old Pictures in Florence » où le locuteur évoque un autre moine-peintre, « Frá Angelico ». Mais ici, « Fra » est écrit sans accent. Or « Fra » sans accent signifie en italien « entre ». Le titre du poème, subtilement, semble indiquer qu'entre Lippo, il y a Lippi, ou, en d'autres termes, que la personnalité du moine Lippo est riche de nombreux avatars : moine, mais aussi peintre et bon vivant. Cette personnalité riche transparait d'une autre façon, toujours selon le fonctionnement de la langue italienne. Le pluriel des noms masculins en « o » étant en « i », le titre paraît sous-entendre : un Lippo, deux Lippi (ou plus). Il est donc suggéré de lire entre les mots, voire sur les lèvres : il est possible en effet de distinguer une inscription de l'oralité dans son nom, où le mot « lip » est présent deux fois ¹.

Un tel nom semble indiquer dans ce peintre italien une conscience divisée, aux prises avec elle-même. Toute innocence est perdue d'avance, clame-t-il, étant donné la contradiction de toute existence, écartelée entre les aspirations de l'individu et les censures exercées par la société. Il universalise son cas en prenant l'allocutaire à partie par une anaphore (« you ») insistante au point d'en faire un réquisitoire :

You tell too many lies and hurt yourself :
 You don't like what you only like too much,
 You do like what, if given you at your word,
 You find abundantly detestable. (261-64)

En effet, Fra Lippo Lippi est un homme de désirs, qui ne se contrôle pas toujours, comme il le reconnaît lui-même :

And my all soul revolves, the cup runs over,
 The world and life's too big to pass for a dream,

1. De par une expression que Lippo emploie, pour décrire son souci de précision graphique, son nom porte également l'inscription de son naturalisme. Il s'attache, dit-il, à peindre « Faces, arms, legs, and bodies like the true / As much as pea and pea ! » (177-78). Or dans son nom se trouvent « pea » et « pea », sous la forme des consonnes gémellées « pp ». De surcroît, son nom réel, Filippo Lippi, par une espèce de polyptote, se trouve redoublé presque à l'identique : « Lippo Lippi ».

And I do these wild things in sheer despite,
 And play the fooleries you catch me at,
 In pure rage! [...] (250-54)

Lippo est *bifrons* et il est effronté, mais il est conscient d'avoir outrepassé les conventions sociales : « I've broken bounds » (223, 341). Pour apaiser la bonne société, Lippo plaide coupable, en forçant le trait lorsqu'il évoque les circonstances atténuantes, selon la ligne de défense implicite : « si tout m'accuse, tout m'excuse ». Il donne de lui-même un portrait de l'artiste en animal en grossissant le trait de sa sensualité. Il prend fréquemment des métaphores animalières pour se décrire, comme lorsqu'il se jette la première pierre : « I'm a beast, I know » (270, également v. 80). Mais le rappel systématique de sa nature physique et même charnelle sonne déjà comme une revendication.

Les plaisirs de la bonne chère flattent ses instincts. Les allusions au boire et au manger sont omniprésentes et contaminent les métaphores comme les principes du moine-peintre : « This world's no blot for us/Nor blank; it means intensely, and means good :/ To find its meaning is my meat and drink » (313-15). Son appétit est aussi à l'origine de son talent de peintre dans le *Bildungsroman*, et même le *Kunstlerroman*, à la Dickens, qu'il raconte aux vers 112-26 : « [I] learn[ed] the look of things, and none the less / For admonition from the hunger-pinch » (125-26). Ses premiers sujets d'étude, à l'école de la rue où il errait affamé, sont : « The bit of half-stripped grape-bunch » (115), « [a] bone from the heap of offal » (123).

D'où cette conséquence : la dichotomie entre le corps et l'esprit est au centre de son art et des critiques qu'on émet à son endroit. Aussi les admonestations du Prieur (« Make them forget there's such a thing as flesh », 182) sont-elles pour Lippo une aberration. Les moines, sous son regard, ne sont que des corps (« simple bodies », 168) et eux-mêmes apprécient la nourriture. Lorsque sa tante l'amène au couvent pour se débarrasser de lui, ils arrivent à l'heure du repas, et sont accueillis par « the good fat father / Wiping his own mouth » (93-94). Browning, à travers Lippo, stigmatise les excès du catholicisme romain, par un jeu graphique qui consiste à répéter visuellement une syllabe : « fat father ». Concernant les moines, Browning a accentué le trait de l'abstrait vers le concret entre les épreuves et l'édition de 1855. Dans les

épreuves, « I drew them, good and bad » devient : « I drew them, fat and lean » (146).

2 LA VIE DANS LES MARGES

Invité par le chef du guet à s'expliquer, le moine entreprend d'abord de plaider coupable, et il dresse même un portrait peu flatteur de ses mœurs anciennes et actuelles. Son entrée au couvent, loin d'être une vocation, s'est jouée sur un malentendu. Face au moine qui s'apprêtait à lui poser une question solennelle : « "So, boy, you're minded, / To quit this very miserable world?" "Will you renounce" ... », il n'a pensé qu'à son estomac : « "the mouthful of bread?" thought I » (93-96). Il n'était pas un bon élève, préférant dessiner, au lieu d'apprendre la liturgie :

I drew men's faces on my copy-books,
Scrawled them within the antiphony's marge,
Joined legs and arms to the long music-notes,
Found eyes and nose and chin for A's and B's (129-32).

Fra Lippo Lippi est un proto-« tagueur » ou « graffeur », il dessine sur tous les supports : « [I] made a string of pictures of the world / Betwixt the ins and outs of verb and noun, / On the wall, the bench, the door » (133-35). Il lui a été impossible d'apprendre le latin, la langue officielle de l'Église :

They tried me with their books :
Lord, they'd have taught me Latin in pure waste!
Flower o' the clove.
All the Latin I construe is, « amo » I love! (108-11)

On notera que le seul mot latin qu'il a retenu, « amo », est symbolique de sa nature libertine à présent avérée.

3 LA FAUTE ORIGINELLE SELON LIPPO

Ce moine qui n'a reconnu, en fait de vocation religieuse, que l'appel du ventre, emploie le nom du Seigneur dans des contextes qui frôlent le blas-

phème : il emploie « Lord » à plusieurs reprises sous la forme d'interjections ponctuant son discours (27, 109, 228). Une de ses exclamations favorites, qui encadre d'ailleurs le monologue, est « Zooks » (3, 392), qui signifie « by God's hooks ».

Lippo passe furtivement du sens figuré au sens propre et de l'esprit à la lettre. Il paraphrase les citations bibliques, et leur fait subir un processus de sécularisation. Rapportant les circonstances de son entrée au couvent, il déclare : « I did renounce the world, its pride and greed, / Palace, farm, villa, shop and banking-house » (88-89). Cette liste reprend les mots du *Book of Common Prayer* : « Dost thou renounce the devil and all his works, the vain pomp and glory of the world, with all covetous desires of the same, and the carnal desires of the flesh [...] ? » Les mots de Lippo concrétisent les concepts en les incarnant dans des bâtiments — « Palace, farm, villa, shop and banking-house ». Ces bâtiments sont eux-mêmes les métonymies d'une corporation ou d'une institution. On peut noter que Lippo ne mentionne pas dans sa liste les désirs de la chair (« the carnal desires of the flesh »), sur lesquels il a sa propre opinion : « You should not take a fellow eight years old / And make him swear to never kiss the girls » (224-25).

Il se fait volontiers interprète de la parole biblique (« Interpret God to all of you ! », 311), et il profite de l'occasion qui lui est donnée pour prêcher comme s'il était en chaire afin de donner sa version de la faute originelle. Il ne conserve et ne cite que ce qui l'intéresse. Ainsi, de la Bible, il retient que la solitude, donc le célibat, est un danger pour l'homme : « I always see the garden and God there / A-making man's wife » (266-67). De la faute originelle, il garde une image prélapsaire d'harmonie entre les sexes. Une fois interprété correctement le message biblique, il n'en démord plus : « my lesson learned, / The value and significance of flesh, / I can't unlearn ten minutes afterwards » (267-69). Fra Lippo passe insensiblement du *peccavi* à la peccadille, citant rien moins que la Bible comme témoin à charge.

Or Lippo n'est resté au cloître que pour être assuré de pouvoir toujours jouir de : « the good bellyful, / The warm serge and the rope that goes all round, / And day-long blessed idleness beside ! » (103-05). En tant que peintre, les sujets d'inspiration religieuse qu'on lui commande l'ennuient profondément. Son maître, Cosme de Médicis, est obligé de le tenir enfermé

pour qu'il travaille à ses œuvres : « And I've been three weeks shut within my mew, / A-painting for the great man, saints and saints / And saints again. » (47-9). Quand il est libre de choisir, il ne peint pas des saints, des martyrs, mais des personnes de sa réalité quotidienne :

every sort of monk, the black and white,
I drew them, fat and lean : then, folk at church,
[...] good old gossips waiting to confess
Their cribs of barrel-droppings, candle-ends, — [...] (145-48)

Lippo n'est pas rebuté par « la prose du monde », étant donné qu'elle lui est familière et qu'elle représente la vie réelle. C'est pour cette raison que, selon Lippo, sa peinture naturaliste peut émouvoir les croyants. Le spirituel est toujours dans le sensuel, et il tente de le réintroduire en peinture en notant « The shapes of things, their colours, lights and shades » (284).

Prêtre en marge du couvent, Lippo a un adversaire de taille en la personne du Prieur qui conteste son naturalisme. Dans son discours, Lippo n'a alors cesse de saper les arguments du Prieur qui ont pour eux la force double de l'institution et de la convention. Lippo s'oppose d'abord au Prieur sur les effets que la peinture doit produire chez les croyants. Pour Lippo, elle doit les amener à rendre grâce à Dieu de la beauté du monde : « This world's no blot for us, / Nor blank ; it means intensely, and means good » (313-14). Pour le Prieur, les peintures doivent rappeler la liturgie, le rite, comme une fin en eux-mêmes :

« Ay, but you don't so instigate to prayer ! »
Strikes in the Prior : « when your meaning's plain
It does not say to folk — remember matins,
Or, mind you fast next Friday ! » (316-19)

Lippo a beau jeu de railler cette religion qui entend fonctionner comme un réflexe de Pavlov :

[...] Why, for this
What need of art at all ? A skull and bones,

Two bits of stick nailed crosswise, or, what's best,
A bell to chime the hour with, does as well. (319-22)

Cependant le lecteur victorien aura peut-être quelque difficulté à admettre une telle conception sensuelle du divin. L'attitude hésitante du lecteur est mise en scène dans les réactions du chef du guet ; Lippo remarque : « *Though your eye twinkles still, you shake your head* » (76). Mais cet artiste sait aussi l'art de jouer sur les mots, au moyen d'euphémismes et de lapsus habilement mis en scène, afin de mettre les rieurs de son côté.

4 GLISSEMENTS DE SENS

Pour atténuer ce que sa conception du monde peut avoir de choquant, de provocant, Lippo manifeste sa faconde en maniant périphrases et euphémismes. Les périphrases enrichissent son discours de sous-entendus qui prennent à parti l'interlocuteur, invité à comprendre à demi-mot : « *a friend [...] in the Corner-house* » désigne Cosme de Médicis (227). Lippo a recours à de savoureuses circonlocutions pour évoquer avec verve le domaine de la sexualité. Les prostituées sont des « *sportive ladies* » (6). Sous la forme d'une scène de vaudeville, il décrit ses frasques sexuelles dans les termes d'un « jeu de la main chaude » :

when you're gay
And play hot cockles, all the doors being shut,
Till, wholly unexpected, in there pops
The hothead husband ! (380-3)

Or, si Lippo démontre ses talents d'orateur, de prêcheur en chaire, d'où vient qu'il commette si régulièrement des lapsus ? Ces lapsus se produisent dans un contexte de contradictions linguistiques qui reflètent des contradictions idéologiques, théologiques, opposant Lippo au monde religieux incarné par le Prieur. Les institutions religieuse et politique sont de connivence pour imposer une censure : « *If Master Cosimo announced himself, / Mum's the word naturally* » (78-79) ; « *The Prior and the learned [...] stopped all that in no time* » (174-75).

Ainsi, face à cette censure sociale et plus particulièrement religieuse, il n'a d'autre alternative que de prétendre que les mots lui ont échappé. Se rendant compte de ce que ses paroles peuvent avoir de choquant chez un moine, il accuse l'air vif de la nuit qui lui fait tourner la tête :

[...] you'll not mistake an idle word
 Spoke in a huff by a poor monk, God wot,
 Tasting the air this spicy night which turns
 The unaccustomed head like Chianti wine! (336-37)

Cela ne l'empêche pas de se risquer à toute une série de dérapages linguistiques contrôlés permettant de gauchir le sens et la portée de la situation, ainsi que des accusations qui lui sont portées.

Dès le troisième vers, il détourne la faute de sa personne vers une entité qui s'avère très vite être l'institution religieuse. La question qu'il pose au chef du guet : « Zooks, what's to blame? you think you see a monk! » (3) aurait dû être en toute logique « *who is to blame?* ». Il semble hésiter ensuite à décliner l'identité de son protecteur et mécène, comme si soudain la mémoire lui faisait défaut : « he's a certain... how d'ye call? / Master — a... Cosimo of the Medici » (16-17). Mais cette hésitation est toute calculée, et n'a pour but que de créer un coup de théâtre afin d'impressionner les soldats qui l'entourent. L'effet est réussi puisque, aussitôt, ils relâchent leur étreinte et Lippo en profite pour invectiver celui qui lui écrasait la gorge : « Boh! you were best! / Remember and tell me, the day you're hanged, / How you affected such a gullet's-gripe! » (18-20).

5 LES STORNELLI

La forme poétique rendue célèbre par Robert Browning, le monologue dramatique, donne à croire que le locuteur est en train d'improviser. Le poème « Fra Lippo Lippi » inclut des *stornelli*, qui sont des chansons populaires italiennes, adaptées en anglais par Browning qui les réduit de trois vers à deux. Ce sont des chansons, plus précisément des refrains, qui reprennent des thèmes classiques sur une forme fixe. Le nom d'une fleur rime avec une maxime qui évoque l'importance et l'insouciance de l'amour. Mais l'in-

souciance traditionnellement prêtée aux *stornelli* n'est que d'apparence, car d'emblée, et de plus en plus explicitement ensuite, l'inspiration lyrique de Lippo cache une stratégie métalinguistique. Les *stornelli* sont utilisés pour commenter indirectement ses paroles, apportant à ses opinions a-sociales la caution du bon sens populaire.

Présentés par Lippo comme des « whifts of songs » (52), les *stornelli* sont un théâtre dans le théâtre, à l'instar des chansons dans les pièces de Shakespeare. Les *stornelli* scandent le poème en intervenant à cinq reprises (53-57, 68-69, 110-111, 238-39, 248-49). Ils sont marqués graphiquement par l'italique, sont rimés, possèdent une métrique et une rythmique distinctes de celles des vers blancs. Leur importance dramatique est réelle puisqu'ils sont à l'origine de l'escapade nocturne de Lippo : c'est en entendant des chansons que le moine a décidé de s'évader. Ainsi les deux premiers distiques cités par Lippo rappellent, et soulignent pour son interlocuteur, la détresse dans laquelle le plonge son vœu de chasteté. Le premier *stornello* reprend et amplifie l'image de claustration du vers 47 (« shut within my mew ») :

*Flower o' the broom,
Take away love, and our earth is a tomb!* (53-54)

Le deuxième est une invite aux entreprises amoureuses, laissant entendre l'absurdité du célibat :

*Flower o' the quince,
I let Lisa go, and what good in life since?* (55-56)

Le *stornello* suivant est tronqué, Lippo censure la rime : « Flower o' the thyme — and so on » (57). Quelle rime supposer à « thyme » ? Le mot qui surgit immédiatement, par sa similitude morphologique et phonologique, est le mot « time ». Nous émettons donc l'hypothèse que le *stornello* complet pourrait avoir la forme suivante : « Flower of the thyme, / To run after love, now is the right time ! » Ce *stornello* reprendrait le *carpe diem* voilé dans tous les *stornelli*, tout en étant une injonction à mettre la nuit obscure à profit. C'est précisément ce que dit plus explicitement le *stornello* suivant, dont la morale est, en quelque sorte, pour vivre heureux, vivez cachés :

*Flower o' the rose,
If I've been merry, what matter who knows? (68-69)*

En effet, Fra Lippo Lippi est un être de la nuit, que la lumière blesse : « You need not clap your torches to my face » (2). Il refuse qu'on éclaire son chemin jusqu'au couvent : « no lights, no lights ! » (390). En conséquence, si Lippo n'achève pas le *stornello* tronqué, c'est parce qu'il révélerait trop clairement à l'interlocuteur cette morale du *carpe diem*, condamnable chez un moine, et qu'il n'a que déjà trop bien laissé entendre. L'occurrence suivante est ouvertement un commentaire sur les paroles précédentes. « Lord, they'd have taught me Latin in pure waste ! » est commenté par :

*Flower o' the clove,
All the Latin I construe is, « amo » I love ! » (109-11)*

Ce qui est mis en évidence ici, c'est l'opposition entre la culture classique et religieuse, symbolisée par le latin, et la culture populaire. Cette mise en opposition de deux cultures fait partie d'une stratégie systématique de dénigrement des institutions religieuses qui l'oppriment, incarnées par le personnage du Prieur.

C'est donc dans ce contexte apologétique qu'il faut lire les *stornelli*. Si le dernier couplet referme la boucle en affirmant les valeurs du bon vivant :

*Flower o' the peach,
Death for us all, and his own life for each ! (248-49)*

l'avant-dernier comporte un lapsus habilement mis en scène :

*Flower o' the pine,
You keep your mistr... manners, and I'll stick to mine. (238-39)*

Le mot tronqué est bien entendu « mistress », et le lapsus est mis en valeur par la syncope de deux syllabes accentuées qui produisent un contre-accent, soulignant les mots qu'on semble vouloir taire. À nouveau, il faut se pencher sur le contexte pour saisir l'origine de ce pseudo-lapsus.

6 LE LAPSUS DU PRIEUR

Une des règles implicites du monologue dramatique est que le locuteur accapare toutes les paroles prononcées, y compris les paroles rapportées, parfois au style direct. C'est le propre du monopolylogue, ou, pour prendre un terme plus prosaïque qui convient bien à Lippo, du *one man-show*. Or Lippo identifie un adversaire principal, le Prieur du couvent. Son supérieur hiérarchique critique le choix de ses sujets et leur traitement esthétique. Lippo rapporte au chef du guet les consignes que lui donne le Prieur :

Your business is not to catch men with show,
With homage to the perishable clay,
But lift them over it, ignore it all,
Make them forget there's such a thing as flesh. (179-82)

Or Fra Lippo Lippi, tout en feignant de rapporter objectivement les paroles du Prieur, n'a de cesse de montrer leur inanité et même leur hypocrisie. Dans un premier temps, il présente le Prieur comme bafouillant dans une tentative pour définir l'âme en peinture : « Man's soul, and it's a fire, smoke... no, it's not... [...] /It's... well, what matters talking, it's the soul! » (184, 187). À court d'argument, le Prieur est réduit à la tautologie.

Lippo pousse la dérision plus loin en mettant dans la bouche du Prieur un lapsus qui révèle la sensualité cachée de celui-ci. En effet, le Prieur ne peut s'empêcher d'admirer un des personnages peints par Lippo, et s'écrit : « Oh, that white smallish female with the breasts, /She's just my niece... Herodias, I would say » (195-96). Le Prieur a identifié le modèle d'après certains détails physiques de celui-ci qu'il n'aurait pas dû connaître... Ayant fait comprendre que la relation entre le Prieur et sa nièce n'était pas que spirituelle, Lippo rappelle à plusieurs reprises l'hypocrisie de son supérieur hiérarchique. C'est dans ce contexte que survient le *stornello* reprenant un lapsus similaire :

Flower o' the pine,
You keep your mistr... manners, and I'll stick to mine. (238-39)

Il faut imaginer le changement de ton qui accompagne la rectification, comme une imitation de la voix du Prieur, qui peut également s'accompa-

gner d'un clin d'œil ou d'une lueur de connivence et de gaillardise avec le chef du guet.

Or cette soi-disant nièce a été introduite peu auparavant dans le monologue. Elle a déjà été reconnue comme ayant servi de modèle pour un personnage par les moines qui admirent Lippo : « That woman's like the Prior's niece who comes / To care about his asthma : it's the life ! » (170-71). Compte tenu de la relation charnelle sous-entendue entre la nièce et le Prieur, Lippo suggère que les manifestations sonores de ce dernier quand celle-ci prend soin de lui — et que les moines, « simple bodies », prennent pour de l'asthme — sont plus vraisemblablement causées par des activités « sportives », pour reprendre l'euphémisme de Lippo au vers 6. Les lapsus répétés au sujet de la nièce du Prieur dévoilent le feuilleté du sens dans le poème, et l'ironie de Lippo à l'encontre de l'hypocrite Prieur, son semblable, et son frère. L'ironie de Lippo fonctionne comme « la mauvaise conscience de l'hypocrisie » selon l'expression de Vladimir Jankélévitch dans *L'ironie*¹.

Cette nièce qui ne cesse de susciter l'ardeur des esprits apparaît dans un ultime lapsus. Dans un tableau qu'il promet de peindre en guise de pénitence, Lippo imagine qu'un ange prendra sa défense, et cet ange sera « the little lily thing / That spoke the good word for me in the nick, / Like the Prior's niece... Saint Lucy, I would say » (385-87). Pourquoi sainte Lucie ? Les critiques restent muets sur ce point, tandis qu'ils explicitent tous la référence à saint Jean-Baptiste (374) comme étant le saint-patron des Florentins.

Qu'a fait sainte Lucie qui pourrait nous éclairer sur sa présence soudaine ? Sainte Lucie de Syracuse refusa le mariage, se défit de tous ses biens en faveur des pauvres avant de se consacrer tout entière à Dieu, et de subir pour cela le martyre en 304. *Santa Lucia* est une sainte très appréciée en Italie, et le moine peut invoquer son nom par antiphrase. Mais il existe d'autres saintes qui jouissent d'une grande popularité. Pourquoi avoir choisi sainte Lucie plutôt que sainte Odile, par exemple, avec qui elle est souvent associée ? Il faut donc privilégier une autre piste. Le prénom « Lucie » vient bien entendu du latin *lux*, lumière, qui se dit « light » en anglais. Or ce mot, « light », a aussi le sens de « léger », une légèreté de mœurs qui caractérise tout à fait la soi-disant nièce du Prieur. De plus, Robert Browning a composé dans le même

1. Vladimir Jankélévitch, *L'ironie* (Paris : Flammarion, 1964) 122.

recueil que « Fra Lippo Lippi », *Men and Women*, un poème intitulé « A Light Woman ». Si Lippo a vu le corps nu de la nièce du Prieur, ce dernier également. Le nom lumineux de cette sainte est donc inspiré par le caractère de la nièce du Prieur, une « light woman ».

L'habileté rhétorique de Lippo, et son contrôle des moindres déviations de la voix apparaît dans sa mise en scène fictive du Prieur. Les paroles que Lippo prête au Prieur sont les suivantes : « it's a fire, smoke... no it's not... / It's vapour done up like a new-born babe — » (184-85). À qui attribuer l'hésitation sur la définition de l'âme ? Le lecteur est amené à se demander s'il ne faut pas voir là une hésitation du comédien qui improvise et cherche à trouver les paroles les plus vraisemblables pour le personnage qu'il incarne. Mais les guillemets indiquent qu'ici Lippo fait parler le Prieur, en sorte qu'il démontre une maîtrise de comédien encore plus grande, en sachant restituer jusqu'aux moindres flottements d'un discours.

Le roué Lippo insiste auprès de son interlocuteur sur la nécessité de suivre sa relecture du mythe de la Genèse. Toute autre interprétation (notamment toute interprétation convenue ou conventionnelle) serait coupable de manquer l'essentiel : « Count it crime / To let a truth slip » (295-96). Certain d'avoir convaincu son interlocuteur, qui effectivement le laisse repartir, Lippo assure : « And so all's saved for me » (388). Lippo utilise le chef du guet comme médiateur pour se confesser. Il s'administre ensuite lui-même la pénitence (peindre un tableau en l'honneur de la Vierge) et l'absolution !

En dépit de ces forfanteries et de ces provocations, certains indices indiquent clairement que Browning est du côté de sa créature. La première raison, qui est en soi suffisante, c'est que c'est à Lippo et non au Prieur que Browning donne la parole durant 392 vers afin d'exprimer son point de vue, et ce en mettant les rieurs de son côté. Lippo suit la ligne de ces orateurs que décrit Vladimir Jankélévitch : « L'orateur a l'instinct de ce mimétisme et s'adapte aux auditeurs pour que les auditeurs s'adaptent à lui ¹. » Voyons donc en Lippo un « missionnaire » ou un « propagandiste ² » de Robert Browning, en faveur du réalisme en art. En effet, comme Lippo, Browning a été accusé de dévier la poésie de son cours naturel, en introduisant des langages

1. Jankélévitch 102.

2. Jankélévitch 102.

et des idiomes réputés alors non poétiques : vocables étrangers, mots d'argot, jargons de métiers... *L'apologia pro vita sua* de Fra Lippo Lippi nous donne bien sûr un *ars poetica* de Robert Browning qui, à travers son personnage, présente une défense et illustration de son art. Le poème « Fra Lippo Lippi » est travaillé par de nombreuses forces et traversé de nombreuses tensions qui trouvent un exutoire dans les lapsus. Robert Browning déploie une ironie mordante qui, par sa forme, anticipe de près d'un demi-siècle sur les théories freudiennes.

BIBLIOGRAPHIE

- AIKEN, Susan Hardy. « Patterns of imagery in 'Fra Lippo Lippi' ». *Studies in Browning and his Circle*. III, 1 (1975) : 61-75.
- BRISTOW, Joseph. *Robert Browning*. London : Harvester Wheatsheaf, 1991.
- BROWNING, Robert. *The Poems. Volume One*. [1981] Ed. John Pettigrew. Londres : Penguin, 1996.
- BRUGIÈRE, Bernard. *L'univers imaginaire de Robert Browning*. Paris : Klincksieck, 1979.
- GOLDFARB, Russell M. « Fra Lippo Lippi's Confession. » *Studies in Browning and his Circle*. XIII, 1 (1985) : 59-69.
- JANKÉLÉVITCH, Vladimir. *L'ironie* [1936]. Paris : Flammarion, 1964.
- MAKURATH, Paul A. « Fra Lippo's Theory of Art. » *Studies in Browning and his Circle*. IV, 2 (1976) : 95-104.