



HAL
open science

Point de vue / point de voix dans *The Ring and the Book*

Yann Tholoniati

► **To cite this version:**

Yann Tholoniati. Point de vue / point de voix dans *The Ring and the Book*. Cahiers Victoriens et Edouardiens, 2004. hal-01700533

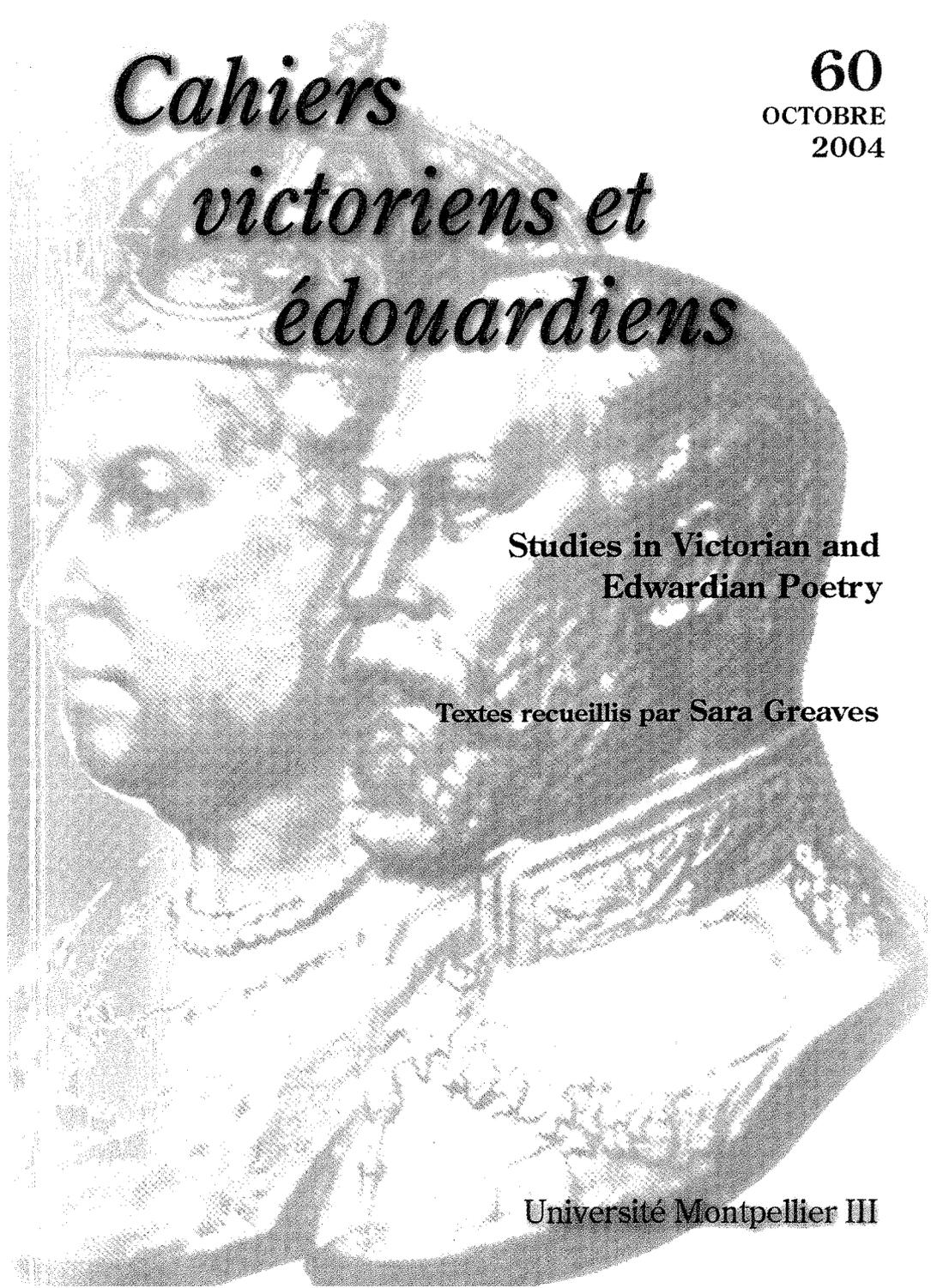
HAL Id: hal-01700533

<https://hal.univ-lorraine.fr/hal-01700533>

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.



Cahiers
victoriens et
édouardiens

60
OCTOBRE
2004

**Studies in Victorian and
Edwardian Poetry**

Textes recueillis par Sara Greaves

Université Montpellier III

SOMMAIRE

Sara R. GREAVES, <i>Foreword : The Importance of Being Perplexed</i>	11
Abstracts	15
Dominique DELMAIRE, <i>Between the Devil and the Deep Blue Sea : Love in the Poetry of Robert Louis Stevenson</i>	19
Helen GOETHALS, <i>Poetry and Power : Rudyard Kipling and the War in South Africa 1899-1902</i>	53
Adrian GRAFE, “ <i>What I have done Violent</i> ” : <i>Hopkins and Violence</i>	73
Yann THOLONIAT, <i>Point de vue / point de voix dans The Ring and the Book</i>	95
Pierre VITOUX, <i>Poetry and its Role in the Creation of D. H. Lawrence</i>	115
Paul VOLSİK, “ <i>The Vaïces that Be Gone</i> ”— <i>Origins and Purity : the Dialect Poetry of William Barnes, philologist</i>	131
Poèmes traduits “ <i>How the Camel got his Hump</i> ” and “ <i>The Elephant’s Child</i> ” by Rudyard Kipling	153

**POINT DE VUE / POINT DE VOIX
DANS *THE RING AND THE BOOK***

Yann THOLONIAT
Université de Paris III Sorbonne-Nouvelle

Depuis Horace et son *Ars Poetica* qui préconise « *ut pictura poesis* » jusqu'à l'expression de « focalisation » employée par Gérard Genette dans *Figures III* (1972), en passant par la figure du prophète qui combine don visionnaire et talent d'élocution, l'analogie entre la vue et la voix a une longue tradition et semble désormais aller de soi. S'il s'agit parfois d'une métaphore commode possédant au mieux une valeur heuristique, l'usage qu'en fait Robert Browning dans *The Ring and the Book* (1868-9) est particulièrement radical. Il organise les douze monologues dramatiques de ce poème en développant l'analogie dans ses conséquences ultimes, allant jusqu'à placer voix et vision en position d'homologie. Cette attitude trouve son origine dans l'évolution du monologue dramatique browningien depuis les *Dramatic Lyrics* de 1842. Avec *The Ring and the Book*, Browning atteint une nouvelle dimension polyphonique. Dans les recueils précédents, les poèmes offraient des points de vue différents sur des événements différents. Dans *The Ring and the Book*, son *magnum opus* de plus de vingt-et-un-mille vers, ce sont à présent douze livres prononcés par dix locuteurs différents qui convergent vers un même événement central. Chaque livre prend la forme d'un monologue dramatique et un locuteur différent se succède de livre

en livre (seuls Guido — livres V et XI — et le poète-narrateur — livres I et XII — ont deux fois la parole). Chaque livre reprend en les critiquant ou en les nuanciant les propos des livres précédents, et ce mouvement de répétitions avec variations superpose au point de vue le point de voix. L'homologie entre la vision et la voix prend pour origine leur qualité d'outil herméneutique : la vue et le langage sont deux instruments de connaissance privilégiés. Mais leur similitude se prolonge jusque dans leurs défauts et leur nature trompeuse : de même que la vue est sujette à illusion, le langage enveloppe la réalité d'une gangue parfois opaque. C'est pourquoi *The Ring and the Book* possède une dimension métaphysique : à l'instigation du poète-narrateur, le lecteur est invité à interroger les capacités ontologique et gnoséologique du langage et de son médium, la voix. D'une part, le langage offre la possibilité du mensonge et de l'erreur, la possibilité de dire ce qui n'est pas et de ne pas dire ce qui est. De l'autre, c'est le médium privilégié d'accès au monde et à sa connaissance : « For how else know we save by worth of word ? » (I, 837). Dès lors, si l'ironie peut être définie avec Vladimir Jankélévitch comme « le pouvoir de découvrir des analogies lointaines ¹ », il est possible de discerner derrière cette homologie la posture oblique du poète par rapport à la recherche ontologique d'une Vérité transcendante. L'acte de lecture est mis en abyme dans ses deux composantes visuelle et auditive.

I TECHNIQUE DU CHANT / CONTRE-CHANT

« To get people to hear and see ² », telle est l'ambition de Robert Browning après la décennie consacrée à écrire des pièces de théâtre (1837-1846). Dans les poèmes de Browning, voix et voir sont intimement associés. La métaphore visuelle revient avec force lorsqu'il décrit sa poétique dans sa correspondance avec Elizabeth Barrett : « I do as I see it ³ », ou avec John Ruskin : « You would have me paint it all plain out, which can't be ; but by various artifices I try to make shift with touches and bits and outlines which succeed if they bear the conception from me to you ⁴ ». La fascination pour un pro-

1. Jankélévitch, 1964, 138.

2. Lettre du 24 février 1853 à Joseph Milsand, in DeVane, 1963, 207.

3. Lettre du 13 juillet 1845, in Kelley & Hudson, 10 : 306.

4. Lettre du 10 décembre 1855, in DeLaura, 1971-2, 326.

jet ambitieux qui consisterait à voir « the whole / By parts, the simultaneous and the sole / By the successive and the many » (*Sordello*, II, 593-5) plonge ses racines très profondément dans l'univers mental du poète. Dès *The Dance of Death*, poème composé à la fin des années 1820, Browning manifestait son attirance pour la forme éclatée et une relation organique entre les différentes parties mises en perspective les unes par rapport aux autres grâce aux titres. Dans *Pauline* (1833), le poète souhaite : « to trust / All feelings equally, to hear all sides » (597-8). Après *Dramatic Lyrics* (1842) et *Dramatic Romances and Lyrics* (1845), sa poétique du monologue dramatique atteint sa maturité avec *Men and Women* (1855) et *Dramatis Personae* (1864). Les poèmes de *Dramatic Lyrics* s'organisent sous la forme de duos, voire même de trios, comme « Garden Fancies » avec « I. The Flower's Name » et « II. Sibrandus Schafnaburgensis », ou « Cavalier Tunes » qui se décline en : « I. Marching Along », « II. Give a Rouse », « III. Boot and Saddle ». Enfin, dans *Dramatis Personae*, le poème « James Lee's Wife » se compose de neuf parties unifiées par un même locuteur. L'esthétique du fragment à laquelle s'apparente le monologue dramatique peut être perçue comme un éclat — au sens visuel comme au sens sonore. La vue est substituée à la voix et réciproquement, comme le montre le poème qui conclut le recueil *Men and Women*, « One Word More », qui décrit le projet poétique en termes de vision et non d'audition, comme s'il semblait aller de soi :

Love, you *saw* me gather men and women,
 Live or dead or fashioned by my fancy,
 Enter each and all, and use their service,
 Speak from every mouth, — the speech, a poem. (129-132, je souligne)

De même, dans le poème « Epilogue » de *Dramatis Personae*, Browning subsume à nouveau la voix sous la vue : « Friends, I have seen through your eyes : now use mine ! » (68). À de nombreuses reprises, tout au long de l'œuvre, des expressions telles que « sights and sounds » enchaînent indissolublement la vue et la voix¹. De plus, comme l'a remarqué Robert Lang-

1. *Sordello*, I, 874, III, 29; *Easter-Day*, 164; « 'Transcendentalism : A Poem in Twelve Books' », 4 et « By the Fire-Side », 188 (*Men and Women*, 1855); « May and Death », 12 (*Dramatis Personae*, 1864); *Aristophanes' Apology*, 1998; *Fifine at the Fair*, 992, 1547; *La Saisiaz*, 133; « Pietro of Abano », 70 (*Dramatic Idylls : Second Series*, 1880); « With Gerard de Lairesse », 60

baum, le monologue dramatique présente la vérité à travers une certaine perspective¹ : l'expérience et l'émotion découlant du monologue dramatique associent indissolublement le regard et la voix du locuteur. Dès après le titre débute *in medias res* le discours d'un locuteur non médiatisé par un narrateur. C'est ainsi que, dans *The Ring and the Book*, les effets propres à un monologue dramatique se trouvent démultipliés. D'un locuteur à l'autre, tel détail est grossi, tel acte est passé sous silence, tel témoignage déforme le rapport entre une action et son motif. L'identification du lecteur aux différents locuteurs et sa participation à la charge émotionnelle des situations narratives que permet la forme poétique du monologue dramatique anticipe sur la technique cinématographique du champ/contre-champ. La succession des monologues dramatiques dans *The Ring and the Book* autorise à trouver un terme équivalent au phénomène visuel dans le domaine de l'oralité qui pourrait être le « chant/contre-chant ». La coalescence des voix met en évidence la dissonance des points de vue. Les personnages comme les événements sont diffractés à travers le prisme de chacun des locuteurs. Guido est-il un mari trompé saisi de colère, ou bien un vieillard aigri et sournois ? Caponsacchi, moine libertin repent, qui affirme avoir été touché par la grâce, est décrit comme « fribble [...], coxcomb, fool », (VI, 98) ; aux yeux de Pompilia, il est un noble chevalier-servant (« soldier-saint », VII, 1786). Pompilia aussi est double, tantôt « the Bride, the mystic love / O' the Lamb » (VI, 977-8), tantôt « a fleshly woman » (VI, 982).

Browning multiplie dans le poème les allusions aux phénomènes optiques et joue des ressources typographiques et visuelles pour ménager des tours de passe-passe, et ce, dès le premier vers :

Do you see this Ring?
 Tis Rome-work, made to match
 (By Castellani's imitative craft) [...] (I, 1-2)

Le premier hémistiche mis en quelque sorte en exergue par le passage à la ligne scelle le pacte poétique en associant tacitement mais indissolublement

(*Parleyings with Certain People of Importance in Their Day*, 1887). Ajoutons l'expression « the Makers-see » qui est utilisée comme synonyme de « poète » dans *Sordello* (III, 928).

1. Voir Langbaum, 1957, 137-59.

vision et parole. Le contrat implicite repose sur l'acceptation de cette vision mentale, et intègre le lecteur à un univers où semblants et faux-semblants font la ronde. Dans le premier livre ensuite, le narrateur se présente comme un visionnaire qui veut nous faire partager sa vision : « I saw with my own eyes » (I, 523). Il martèle « I saw » tout au long du premier livre (I, 538, 544, 563, 569, 575, 577, 603). Il s'adresse aussi bien aux yeux qu'aux oreilles : « we descry / Clearlier what tongues of flame may spire and spit / To eye and ear » (I, 944-6). Ce poète-narrateur souhaite guider le lecteur, et il désigne ce qu'il faut voir et retenir (« I point », I, 1333). Il ne faut pas que la vision mentale du lecteur erre en se perdant au-delà d'un point de focale. Au-delà du strict nécessaire, le poète brouille volontairement les données, et les précisions historico-factuelles se dissipent dans le flou : « The Life, Death, Miracles of Saint Somebody, / Saint Somebody Else, his Miracles, Death and Life » (I, 80-1), « Eminence This and All-Illustrious That » (I, 937), « Donna This and Donna That » (V, 261), « Donna This and Monna That » (VII, 115); « Prince Somebody said this, Duke Something, that » (XI, 425).

2 ÉCLATS, ESTOMPAGES

Disséminée parmi les locuteurs, la vérité est donc difficilement discernable, d'autant que le sens visuel est souvent trompeur. La vérité est changeante, mouvante (« changeable », I, 1365). Un rien suffit à faire passer de l'ombre à la lumière et réciproquement : « Shifted a hair's-breadth shoots you dark for bright, / Suffuses bright with dark, and baffles so / Your sentence absolute for shine or shade » (I, 1371-3). L'œil se fait facilement « prendre » (« to take the eye », I, 1369), pour la plus grande surprise de l'observateur : « Oft would you rub your eyes » (I, 1378). La vue n'est finalement qu'une « connaissance imparfaite » (« imperfect cognisance », I, 827). Et pour le narrateur, ce défaut est malheureusement fort répandu : « So universal is its plague of squint » (I, 879). Développant un réseau de métaphores et d'anecdotes visuelles, le poète-narrateur prend un malin plaisir à souligner les limites et le dysfonctionnement de l'acte de voir. Ainsi, la vérité possède un éclat trom-

peur, comme l'illustre l'exemple de la diffraction de la lumière à la surface de l'eau :

Some prepossession such as starts amiss,
By but a hair's-breadth at the shoulder-blade,
The arm o' the feeler, dip he ne'er so brave ;
And so leads waveringly, lets fall wide
O' the mark his finger meant to find, and fix
Truth at the bottom, that deceptive speck. (I, 853-8)

L'homologie vision/voix apparaît alors aussi dans la diffraction des couleurs par rapport à la diffraction des voix. La couleur du crime (« the colour of a crime », I, 185) sera décomposée en facettes (« facet-flash », I, 1361) unicolores mais scintillantes, de même que le poème est décomposé en différents locuteurs¹ :

Red, green, and blue that whirl into a white,
The variance now, the eventual unity,
Which make the miracle. See it for yourselves (I, 1362-4)

En définissant la vérité comme un phénomène optique de diffraction, comme perçue à travers un kaléidoscope, Browning reprend presque dans les mêmes termes la définition qu'il donnait à Elizabeth Barrett de sa poésie : « I [...] give you truth broken into prismatic hues, and fear the pure white light, even if it is in me² ».

Si le processus visuel est fragmenté, la mise en mots, dans le langage, est donc tout aussi trompeuse. Et le décalage entre la vue et la parole n'est qu'une étape de la dégradation de la vérité remarquée par Tertium Quid, selon lequel : « One calls the square round, t'other the round square » (IV, 363). Browning joue de la polysémie du verbe « look », à la fois « voir » et « paraître » pour signifier la défaillance de la vision (XII, 850). C'est cette

1. À ce sujet, Julien Gracq remarque que dans une œuvre, la discontinuité communique « un relief stéréoscopique », et qu'à partir du discontinu, l'esprit « sécrète du relief » (Gracq, 1967, 45).

2. Lettre à Elizabeth Barrett du 13 janvier 1845, in Kelley & Hudson, 1984, 10 : 22.

3. Browning se souvient ici de Lucrèce qui, au livre IV du *De Natura Rerum*, s'attache à montrer de nombreuses situations dans lesquelles les sens semblent nous tromper : jeux de reflets, échos trompeurs, etc. Parmi les phénomènes visuels, Lucrèce signale : « les tours carrées dans le lointain nous paraissent rondes » (IV, 353-4).

irréductibilité du visuel au linguistique qu'étudie Michel Foucault dans *Les mots et les choses* (1966) et qui fait qu'on a « beau dire ce qu'on voit, ce qu'on voit ne loge jamais dans ce qu'on dit, et on a beau faire voir, par des images, des métaphores, des comparaisons, ce qu'on est en train de dire, le lieu où elles resplendissent n'est pas celui que déploient les yeux, mais celui que définissent les successions de la syntaxe¹ ». C'est en ce sens que le discours du confesseur de Violante met en évidence la gangue linguistique et visuelle qui recouvre insidieusement la vérité et l'occulte :

Your husband who, no partner in the guilt,
Suffers the penalty, led *blindfold* thus
By love of *what he thought* his flesh and blood
To alienate his all in her behalf, —
Tell him too such contract is null and void !
Last, he who *personates* your son-in-law,
Who *with sealed eyes and stopped ears*, tame and mute,
Took at your hand that bastard of a whore
You called your daughter and *he calls* his wife, —
Tell him, and bear the anger which is just ! (III, 589-98, je souligne)

Au livre XII, le poète-narrateur désigne les personnages du drame comme des étoiles filantes qui, après avoir lancé tous leurs feux, laissent une traînée dans le ciel (XII, 1-21). Cette métaphore pyrotechnique est filée à travers tout le dernier livre. Le poète-narrateur s'adresse à un témoin, un gentilhomme vénitien, ainsi : « You've sputtered into sparks » (XII, 210) avant d'annoncer le document suivant : « What streak comes next ? » (XII, 210). Il compare Guido à « the Wormwood Star » (XII, 12 et XII, 827-9), allusion au Livre de l'Apocalypse (8 : 10) où est décrite une étoile filante qui s'abîme dans les eaux. Le poète-narrateur met alors à nouveau entropie visuelle et entropie acoustique en relation :

The act, over and ended, falls and fades :
What was once seen, grows what is now described,
Then talked of, told about, a tinge the less
In every fresh transmission ; till it melts,
Trickles in silent orange or wan grey

1. Foucault, 1966, 25.

Across our memory, dies and leaves all dark,
 And presently we find the stars again.
 Follow the main streaks, meditate the mode
 Of brightness, how it hastes to blend with black ! (XII, 13-21)

Or cette image visuelle et pyrotechnique, et l'entropie inéluctable qu'elle souligne, répond à une autre image de l'entropie, spécifiquement acoustique cette fois, exposée par ce même poète-narrateur dans le premier livre :

[...] voices we call evidence,
 Uproar in the echo, live fact deadened down,
 Talked over, bruited abroad, whispered away,
 Yet helping us to all we seem to hear :
 For how else know we save by worth of word ? (I, 833-7)

Browning nous livre ici *in nuce* sa conception d'une archéologie du savoir, pour reprendre une expression de Michel Foucault. Surgit d'abord la vision (réelle ou mentale) par-delà les mots. Mais si voir, c'est savoir, il s'agit d'un savoir limité, qui nécessite interprétation. La vision oculaire réfracte toujours la vision mentale, comme le montre les tout premiers mots du poème où s'établit un contrat implicite mêlant vision et oralité questionnante : « Do you see this ring ? ». Vient ensuite la mise en mots de cette vérité qui, sous ses formes orales ou écrites, finit inmanquablement par se déformer et ne plus être reconnaissable. Le mot « truth » et ses « dérivés » sont recensés 317 fois dans le poème¹, mais chaque narrateur leur confère un usage différent. Pompilia déplore ce phénomène de distortion en s'étonnant de ce que les autres ne puissent percevoir immédiatement les signes du vrai et du faux, du bien et du mal, qui, selon elle, sont manifestes, reconnus par le sentiment d'évidence. Elle regrette les différences de point de vue qui résultent de ce phénomène : « So we are made, such difference in minds, / Such difference too in eyes that see the minds ! » (VII, 918-9). C'est qu'entre l'expérience et son témoignage (en tant qu'expression à la fois linguistique et juridique), le langage, ductile et malléable, amalgame le vrai et le faux.

1. Altick & Loucks, 1968, 121.

3 « MALLEOLABLE »

Les phénomènes de déformation précédemment observés ne sont qu'un aspect de cette idée centrale chez Browning selon laquelle le langage est un médium (« mediate word », XII, 857) indispensable (« how else know we save by worth of word? », X, 837), mais auquel on ne saurait se fier (« [it] wrong[s] the thought », XII, 857). Pour caractériser la plasticité du langage, Browning forge un mot : « malleolable ». « Malleolable » (I, 702) est un de ces néologismes que Browning a employé « pour de bonnes raisons ¹ ». Il est formé sur l'adjectif « malleable » auquel est ajouté un diminutif, signalant de la sorte la méticulosité de l'artiste dans le travail du détail portant aussi bien sur l'anneau que sur le livre. Par analogie avec le processus d'élaboration de l'anneau, le poète-narrateur explique qu'il a mélangé la vérité avec une chose qu'après moult circonlocutions (« this, the something else, / What's this then [...]? », « what's your name for this? », I, 699, 703), il nommera « fiction » (I, 705). Or la fiction est l'équivalent latin du terme grec qui désigne la création poétique. Autrement dit, la pensée doit se projeter dans le Verbe (« project his surplusage of soul / In search of body », I, 723-4) afin de s'incarner dans des « formes appropriées » (« appropriate forms », I, 726). L'élasticité dont est capable le langage est illustrée de multiples façons. Par exemple, dans le livre I, le poète élabore une phrase qui s'étire de façon labyrinthique sur vingt-cinq vers (I, 50-75). Il décrit les circonstances qui l'ont conduit à découvrir le Vieux Livre Jaune. Il commence par « This book — » (I, 50) avant de procéder par de multiples digressions en apposition, entre parenthèses ou entre tirets, à décrire le capharnaüm au milieu duquel il se saisit enfin de l'objet : « — these / I picked this book from. » (I, 74-5). Ce n'est que rétrospectivement que le lecteur comprend que les premiers mots, « This book — », ne sont pas le sujet de la phrase, mais le complément d'objet antéposé, c'est-à-dire l'objet posé devant, en ostentation. Le langage fait ainsi retour sur lui-même de façon métalinguistique à intervalles réguliers, chaque livre étant de surcroît un commentaire oblique des livres précédents. Plusieurs mots correspondent à une même chose : le poète-narrateur donne

1. « There happen to be one or two words in the poem which are really of my own coining for good reasons » (McAleer, 1951, 353-4).

des équivalents anglais de termes italiens (par exemple, I, 39), et le livre VIII est une traduction simultanée, va-et-vient entre latin et anglais, au cours de laquelle l'avocat Archangelis gauchit systématiquement les événements au moyen du langage. Ainsi l'arme du crime subit-elle une métamorphose linguistique, passant de « pistol » (VIII, 211), à « igneous engine » (VIII, 215), « sulphury arms » (VIII, 217), et enfin « popping-piece » (VIII, 209). « All's but a flourish, figure of rhetoric ! » conclut Guido (XI, 851).

Mais si la nature du langage est d'être déformable, qu'en est-il alors de la capacité de chacun des locuteurs à produire un discours authentique ? Le narrateur a beau insister — toute la vérité nous sera donnée (« the whole truth », I, 117), et cette vérité précieuse (« lingot truth », I, 459) doit avoir gain de cause (« truth must prevail », I, 413) — d'un locuteur à l'autre, d'une occurrence à l'autre, le terme s'épuise et ne recouvre plus aucun objet transcendantal. Le leurre linguistique trouve son illustration suprême dans la forme sournoise de la rumeur.

4 LES RUMEURS

Les rumeurs associent point de vue et point de voix en mettant en scène la déformation des faits sous l'effet de la plasticité linguistique. Écrire un livre où les commérages jouent un rôle à part entière était en effet une des intentions de Browning dans le projet de *The Ring and the Book* : « I would gladly be put in the way of getting, through any memoirs or letters of the time, at the *gossip* of Rome during the reign of Innocent XII¹ ». La rumeur et le commérage sont omniprésents dans *The Ring and the Book*. La parole flotte, circule, distribue et se répartit dans les différentes strates de la société. Half-Rome (Livre II), Other Half-Rome (Livre III) et Tertium-Quid (Livre IV) sont trois « échantillons » (« sample-speech », I, 865, 896, 941) de rumeurs qui courent dans Rome (I, 943). Les deux premiers résonnent dans la Rome populaire, celle qui déambule sur les marchés (I, 888) et, plus généralement, dans les espaces publics (I, 896). Le dernier échantillon est celui de la rumeur des milieux aristocratiques de Rome, pour lesquels ce genre

1. Lettre du 19 mars 1866, in Jack, 1983, 7 : xxiv. C'est Browning qui souligne.

d'événement n'est que l'occasion d'un bavardage mondain et quelque peu dédaigneux. *Tertium Quid* est présenté comme « *The critical mind, in short; no gossip-guess* » (I, 926), à la différence des deux locuteurs précédents. Pourtant, il est « *something bred of both* » (I, 913), ce qui invite le lecteur à ne pas prendre pour argent comptant son « esprit critique ». Enfin, les documents du livre XII nous donnent à entendre une dernière rumeur, donnée dans la version du gentilhomme vénitien, « *Re-echoing the conviction of all Rome* » (XII, 78).

La rumeur n'a pas de source fixe ou unique. Elle échappe à toute emprise élocutoire, elle est à tout le monde et à personne, elle est flux, mouvance, comme le souligne le Pape (« *the word / Shall circulate thro' the city in a trice* », X, 2093-4). La rumeur est cette parole publique qui révèle le privé, l'intime, qu'on croyait pourtant protégés du sceau du secret. Mais le destin commun du secret est de se muer en ragot, comme c'est le cas du secret portant sur les origines de *Pompilia* (VII, 515). Elle interpénètre les autres rumeurs pour donner naissance à d'autres, « *bred of both* », comme *Tertium Quid*. La cour et le tribunal sont décrits comme une chambre d'écho de la Rumeur : « *Nor ever was, except i' the brains of men, / More noise by word of mouth than you hear now —* » (I, 243-4). Réciproquement, la rumeur devient une sorte de tribunal populaire (« *court / Of common gossipry* », V, 1821) rivalisant avec l'autorité judiciaire véritable. Les rumeurs colportent les *on-dit* : « *— so they say* » (IV, 698) ; « *they say* » (IV, 679, 797 ; XII, 59) ; « *'tis said* » (IX, 1240, XII, 88). Cette parole anonyme représente une collectivité (Browning l'écrit souvent au pluriel « *gossips* », VII, 1558, VIII, 41) : la rumeur, c'est à la fois tout le monde et personne ! Browning va pourtant jusqu'à en faire un locuteur, en lui donnant la parole dans une propopée du ragot — mise en abyme dans le discours d'une rumeur de Rome — qui permet de caractériser le mécanisme d'épanchement de cette parole fluide (« *frothy talk* », I, 1106) :

Ah, quoth a gossip, "well I mind me now,
The Count did always say he thought he felt
He feared as if this very chance might fall!
And when a man of fifty finds his corns

Ache and his joints throb, and foresees a storm,
 Though neighbours laugh and say the sky is clear,
 Let us henceforth believe him weatherwise!" (II, 922-8)

Fonctionnant parfois de façon rétrospective (vers 922), c'est une parole vague (vers 923-4), qui charrie volontiers le bon sens populaire, et se nourrit de contes de bonne femme et de légendes (vers 925-8).

Le moindre événement suscite « Subsequent talk, chatter and gossipy » (IX, 1430). La force de la rumeur réside dans sa capacité à transformer un événement en mythe, comme on en voit un exemple dans le livre II. Half-Rome y décrit la manière dont la foule interprète le moment où Pompilia saisit l'épée de Guido pour se défendre. Le courage de cette jeune femme émeut la foule : « the popular tide soon turned, / The favour of the very sbirri, straight / Ebbed from the husband, set toward his wife » (II, 1043-5). Le processus mythologique se met en place : « And "persecuting fiend" and "martyred saint" / Began to lead a measure from lip to lip » (II, 1047-8). Et c'est Pompilia justement qui décrit le mécanisme d'entropie allié à la déformation : « [The fact] / Born with a meaning, changed by mouth and mouth / That mix it in a sneer or smile / [...] till it now means nought » (VII, 1332-4). La déformation du signifiant entraîne celle du signifié, qui insensiblement devient insensé.

Certes, la fluidité orale de la rumeur l'oppose d'une certaine manière aux textes rigides et écrits de la loi et des Évangiles (« law and gospel », II, 1396-9) qui sont les prérogatives des instances supérieures incarnées par le gouverneur et l'Archevêque (« The Governor, for the law, and the Archbishop / For the Gospel », IV, 924-5). Seuls les esprits forts comme Caponsacchi peuvent opposer « gospel » au « gossip » (« gospel too / Has a claim here », VI, 137-8). Mais même les institutions s'inclinent devant la force de la rumeur. Le Pape sait qu'elle combine « pert tongue and idle ear » (X, 286), et il sait aussi qu'un événement devient « Dubious in the transmitting of the tale » (X, 1408). Il imagine que « sous les arches et les portiques », dans tous les espaces « gris », la rumeur, passant « de bouche en bouche », oppose son nom à celui de Guido (X, 287-90). Il prend donc en compte la rumeur et se sert d'elle pour mieux faire connaître sa sentence : Guido et ses complices seront exécutés

sur la « Place du Peuple » (X, 2110). Mais le Pape, ultime juge de l'affaire, peut-il faire l'économie d'une réflexion sur la nature évasive de la vérité ?

5 « EVOLVABLE »

La vérité est-elle donc relative ? Guido, la veille de son exécution, dénonce cette relativité de la vérité au moyen d'une image : « 'tis your torch / Makes the place dark » (XI, 2290). Quant au Pape, il craint de parvenir à une telle conclusion :

Cloud obscure —
 But for which obscuration all were bright ?
 Too hastily concluded ! Sun-suffused,
 A cloud may smooth the eye made blind by blaze (X, 1642-5)

Il envisage la possibilité d'une vérité révélée par fulguration :

I stood at Naples once, a night so dark
 I could have scarce conjectured there was earth
 Anywhere, sky or sea or world at all :
 But the night's black was burst through by a blaze —
 Thunder struck blow on blow, earth groaned and bore,
 Through her whole length of mountain visible :
 There lay the city thick and plain with spires,
 And, like a ghost disshrouded, white the sea.
 So may the truth be flashed out by one blow,
 And Guido see, one instant, and be saved. (X, 2118-27)

Alors, trop de lumière, pas assez de lumière ? Le scepticisme généré par cette aporie confine au scepticisme religieux, ce dont le Pape a pleinement conscience. Le doute qui l'assaille (X, 1306) est associé à l'obscurité dans laquelle l'âme se débat avec peu de lumière (« inch of inkling », X, 1282). Mais même dans cette obscurité (sans doute inspirée par « la noche oscura del alma » évoquée par Jean de la Croix), dans l'incertitude de l'action, la foi doit être inébranlable : « Beyond the tale, I reach into the dark, / Feel what I cannot see, and still faith stands » (X, 1372-3). Au-delà de la voix (« tale ») et de la vue (« see »), le pape appuie son jugement sur la foi. C'est sur ce roc qu'il tente de définir, à nouveau et sur de nouvelles bases, la nature

de la vérité. La vérité dès lors ne serait pas un fait, c'est-à-dire une donnée de l'expérience sensible. Éclat trompeur ou phénomène d'écho, la vérité est diffuse :

[...] truth reverberate, changed, made pass
A spectrum into mind, the narrow eye, —
The same and not the same, else unconceived —
Though quite conceivable to the next grade
Above it in intelligence, — as truth
Easy to man were blindness to the beast
By parity of procedure, — the same truth
In a new form, but changed in either case :
What matter so the intelligence be filled ? (X, 1390-8)

La vérité serait, dès lors, un processus toujours évolutif :

Truth, nowhere, lies yet everywhere in these —
Not absolutely in a portion, yet
Evolvable from the whole : evolved at last
Painfully, held tenaciously by me. (X, 228-31)

Alors seulement peut-elle être appréhendée dans et par le cerveau humain :

Man's mind — what is it but a convex glass
Wherein are gathered all the scattered points
Picked out of the immensity of sky, [...]
Existent somewhere, somehow, as a whole ;
Here, as a whole proportioned to our sense (X, 1310-2, 1314-5¹)

Et c'est alors aussi qu'il est désormais possible à l'homme de développer son talent de discernement :

So do I see, pronounce on all and some
Grouped for my judgment now, — profess no doubt

1. Déjà dans « A Death in the Desert », Browning élaborait l'idée d'un « verre optique » permettant de mieux saisir la connaissance des faits (227-234). L'image de la diffraction lumineuse (I, 853-8) indique au lecteur l'importance de cette métaphore filée. Ensuite, dans le livre IX, Bottinius conçoit l'intellect comme « the inner spectrum, filtered through the eye » (IX, 89), sur lequel se concentrent de multiples rayons (IX, 86-91). Plus tard, le locuteur du « Prologue » d'*Asolando* (1889) s'extasiera sur un « verre optique » permettant d'obtenir l'« être même » des choses, de saisir « truth ablaze, / Not falsehood's fancy-haze » (11-20).

While I pronounce : dark, difficult enough
 The human sphere, yet eyes grow sharp by use,
 I find the truth, dispart the shine from shade,
 As a mere man may, with no special touch
 O' the lynx-gift in each ordinary orb (X, 1240-4)

Pour atteindre la « vérité centrale » (« the main central truth », IX, 100), il faut suivre le processus d'élaboration de la vérité, qui est diachronique. Il n'y a pas de différence marquée entre le bien et le mal, l'innocence et la culpabilité, la vérité et le mensonge aux yeux des hommes, qui eux-mêmes sont « changeable because alive » (I, 1365). En effet, l'être humain s'oriente en fonction du contexte, et non en fonction d'une vérité transcendante et inébranlable. Au mieux, seul Dieu a une vision synoptique (« the whole / Appreciable solely by Thyself », X, 1318-9). Celle de l'homme est proportionnelle à sa nature faillible : « Here, by the little mind of man, reduced / To littleness that suits his faculty, / Appreciable too in the degree » (X, 1320-3). Pourtant, si le lecteur rassemble en lui à la fois les points de vue et les points de voix comme le ferait la divinité, ne court-il pas le risque, par son humaine condition, de ne saisir ou de ne retenir qu'un aspect de la réalité ? Y a-t-il seulement une vérité centrale dans *The Ring and the Book* — dans ce poème qui, du fait du nombre pair de livres, n'a pas de centre ? Le rayon émanant de la vérité tombe-t-il sur un point aveugle de la conscience du lecteur ?

6 ORGANE-OBSTACLE ET IRONIE

L'inadéquation du langage à la réalité est exprimée dans la leçon finale (« lesson », XII, 832) que le narrateur administre au lecteur au moyen d'un paradoxe :

[...] all this trouble comes of telling truth,
 Which truth, by when it reaches [man], looks false,
 Seems to be just the thing it would supplant,
 Nor recognisable by whom it left —
 While falsehood would have done the work of truth. (XII, 849-53)

En effet, Browning a depuis longtemps développé la conception du langage comme médium ambivalent parce qu'ambigu. Dès *Paracelsus* (1835), il évoquait le langage comme « [a] glozing self-deceit » (IV, 629). Le poète-narrateur de *The Ring and the Book* raille un certain type de lecteurs qui s'en remet à la vue ou au langage pour obtenir la vérité : « “Thy right is wrong, eyes hast thou yet art blind, / “Thine ears are stuffed and stopped, despite their length, / “And, oh, the foolishness thou countest faith !” » (XII, 842-4). Cette conception du langage correspond au phénomène décrit par Vladimir Jankélévitch sous le nom d'organe-obstacle. En effet, explique Jankélévitch, « le langage, comme l'œil, représente plutôt un obstacle tourné qu'un moyen employé [...]. Le langage est donc un obstacle qui est un organe¹ ». Comment le poète peut-il contourner cet obstacle ? Obliquement :

But Art, — wherein man nowise speaks to men,
 Only to mankind, — Art may tell a truth
 Obliquely, do the thing shall breed the thought,
 Nor wrong the thought, missing the mediate word. (XII, 854-7)

Browning met en scène scripturairement cette obliquité du regard par un enjambement (XII, 855-6), l'œil du lecteur parcourant la page en diagonale pour obtenir la réalisation de ce « discours de la méthode » relatif à l'acte de lecture, qui intègre à la fois vision et parole. Au-delà de la médiation par le langage, une vérité peut être obtenue à travers tout un processus d'ironie qui, loin d'écraser le lecteur, a pour but de stimuler sa lecture. Celle-ci doit se faire obliquement — ce qui est l'inverse de « lire en diagonale » ! Cette posture oblique est emblématique du mouvement ironique, comme l'ont noté à la fois Vladimir Jankélévitch et Philippe Hamon². En déployant *The Ring and the Book* sur dix points de vue/voix qui tentent de cerner un centre problé-

1. Jankélévitch, 1964, 45. Vladimir Jankélévitch développera ce concept dans un ouvrage ultérieur, *La mort* (Jankélévitch, 1960, 92-132).

2. L'ironie est « oblique » selon Jankélévitch (Jankélévitch, 1964, 47) ; Philippe Hamon donne pour sous-titre à son étude de l'ironie : « Essai sur les formes d'une écriture oblique », et consacre son introduction à une photographie de Robert Doisneau mettant en scène un regard oblique (Hamon, 1996, 6-12). Un autre exemple célèbre, bien antérieur, c'est bien sûr le tableau d'Hans Holbein, *Les ambassadeurs* (1533), dans la *National Gallery* à Londres : le spectateur ne saisit toute la portée de l'anamorphose centrale que s'il se déplace pour aller se tenir obliquement par rapport au cadre, et ainsi faire sens de la tache fantômatique qui traverse la partie inférieure du tableau.

matique, Browning joue d'effets d'optique et de décalage propres au phénomène de l'anamorphose¹, pour mieux révéler une vérité jusque-là occultée. Autre avertissement de l'intention ironique, le lecteur quitte *The Ring and the Book* sous le regard du dieu « Janus au double visage » (X, 811). Il est donc invité à ne rien prendre pour argent comptant, car, comme le dit Jankélévitch, « l'ironie est la mobilité même de la conscience² ». Comme la vérité selon le Pape, la position du lecteur se doit d'être évolutive, afin précisément de suivre l'évolution de la vérité. À l'inverse du regard double qui louche et voit tout flou, le regard de l'ironiste embrasse le panorama des possibilités : « l'ironie est paradoxalement synoptique ! L'ironiste prend de l'altitude et se donne des panoramas d'aéronaute. [...] c'est le propre de l'ironie que d'affirmer simultanément la positivité et l'imperfection de toute chose créée³ ». Il ne s'agit pas là d'une vision pessimiste ou iconoclaste d'un poète déçu par son instrument, mais au contraire d'une profession de foi renouvelée, car si l'ironiste « badine sur les valeurs », c'est « parce qu'il croit aux valeurs⁴ ». Et le lecteur, seul placé en position synoptique et/ou synorale, est le juge ultime (« the ultimate / Judgment save yours », I, 1220-1), incité par le poète-narrateur à mettre en branle sa « cooperative fancy » (selon l'expression de Browning dans la préface de *Paracelsus*) : « Leaving yourselves fill up the middle bulk / O' the Trial, reconstruct its shape august » (I, 1163-4).

Plaçant en relation homologique point de vue et point de voix, Robert Browning propose avec *The Ring and the Book* une expérience extrême de l'acte de lecture. Au-delà de la perspective visuelle et du réseau linguistique, la vérité demeure évasive, sauf à être saisie, peut-être seulement entraperçue, de façon indirecte et ironique. Louvoyant obliquement entre le Charybde du dogmatisme des locuteurs des livres II à IX, qui prétendent tous énoncer la Vérité, et le Scylla du scepticisme qui pourrait en découler (il n'y a pas de vérité), le lecteur, avec le Pape, puis la morale poétique du livre XII, est invité

1. Pour Philippe Hamon, l'anamorphose est un « discours double pictural qui est comme l'analogue iconique du discours double de l'ironie » (Hamon, 1996, 10). Sur l'anamorphose picturale, voir bien entendu Baltrusaitis, 1996.

2. Jankélévitch, 1964, 182.

3. *Ibid.*, 161.

4. *Ibid.*, 167.

à renouveler la dynamique de sa lecture. Si la conclusion ironique de cette homologie entre point de vue et point de voix est finalement mise en scène dans *The Ring and the Book* grâce au médium linguistique, il est tentant d'en trouver un équivalent visuel. Le scénario du film *Rashomôn* (1950), du réalisateur Akira Kurosawa, est tiré du roman éponyme de l'écrivain Akutagawa Ryûnosuke (1892-1927) qui fut le traducteur de *The Ring and the Book* en japonais. L'histoire est celle de trois récits contradictoires à propos d'un viol et d'un meurtre perpétrés par un bandit sur une femme en présence de son mari. Après un prologue évoquant l'affaire, le spectateur assiste à un flash-back qui prend l'intrigue selon le point de vue du bandit, puis la reprend selon celui de l'épouse, et enfin selon celui du mari. « Ils ont menti tous les trois », affirme un bûcheron qui prétend avoir été témoin de la scène. Ryûnosuke et après lui Kurosawa retiendront du poème de Browning cette leçon métaphysique d'une vérité irréductible au point de vue ou au point de voix et qui en appelle à une conscience ironique¹.

BIBLIOGRAPHIE

- ALTICK, Richard & LOUCKS, James. *Browning's Murder Story : A Reading of The Ring and the Book*. Chicago and London : University of Chicago Press, 1968.
- BALTRUSAITIS, Jurgis. *Anamorphoses ou Thaumaturgus opticus. Les perspectives dépravées II*. 1984 ; Paris : Flammarion, 1996.
- BRUGIÈRE, Bernard. *L'univers imaginaire de Robert Browning*. Paris : Klincksieck, 1979.
- COOK, A. K. *A Commentary upon Browning's The Ring and the Book*. 1920 ; Hamden, Connecticut : Archon Books, 1966.
- DELAURA, David J. « Ruskin and the Brownings. » *Bulletin of the John Rylands Library*, 54 (1971-2) : 314-356.
- DEVANE, William Clyde. *A Browning Handbook*. 1935 ; New York : Appleton-Century-Crofts, 1963.

1. Le film obtint la palme d'or au festival de Cannes en 1950.

- FOUCAULT, Michel. *Les mots et les choses*. Paris : Gallimard, 1966.
- FOUCAULT, Michel. *L'archéologie du savoir*. Paris : Gallimard, 1969.
- GENETTE, Gérard. *Figures III*. Paris : Seuil, 1972.
- GRACQ, Julien. *Lettrines*. Paris : José Corti, 1967.
- HAMON, Philippe. *L'ironie littéraire. Essai sur les formes de l'écriture oblique*. Paris : Hachette, 1996.
- HORACE. *Épîtres*. Paris : Les Belles Lettres, 1995.
- JACK, Ian, ed. *The Poetical Works of Robert Browning*. Oxford : Oxford University Press, 1983.
- JANKÉLÉVITCH, Vladimir. *L'ironie*. 1936 ; Paris : Flammarion, 1964.
- JANKÉLÉVITCH, Vladimir. *La mort*. Paris : Flammarion, 1960.
- KELLEY, Philip & HUDSON, Ronald, eds. *The Brownings' Correspondence*. Winfield : Wedgestone Press, 1984.
- LANGBAUM, Robert. *The Poetry of Experience : The Dramatic Monologue in Modern Literary Tradition*. New York : Random House, 1957.
- MCALEER, Edward C., ed. *Dearest Isa : Robert Browning's Letters to Isabella Blagden*. Austin : University of Texas Press, 1951.