



HAL
open science

Les préliminaires textuels de Robert Browning

Yann Tholoniât

► **To cite this version:**

Yann Tholoniât. Les préliminaires textuels de Robert Browning . Cahiers Victoriens et Edouardiens, 2006, 63. hal-01700536

HAL Id: hal-01700536

<https://hal.univ-lorraine.fr/hal-01700536v1>

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

63
AVRIL
2006

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

Paris 13, Villetaneuse, janvier 2004

L'excès

Clermont-Ferrand, janvier 2005

Viellir / Ageing

Congrès de la S.A.E.S.

Versailles, Saint-Quentin, mai 2004

Parcours et détours

Toulouse, Le Mirail, mai 2005

Texte(s), contexte(s), hors-texte(s)

Université Paul-Valéry, Montpellier III

CONTENTS

Abstracts	15
XXVII^e Colloque de la S.F.E.V.E., à l'université Paris 13, Villetaneuse (15-17 janvier 2004) « L'Excès »	31
Laurent BURY, <i>Jusqu'où faut-il aller trop loin : Charles Reade, une esthétique de l'excès</i>	33
Françoise DUPEYRON-LAFAY, <i>L'excès dans la fiction de Wilkie Collins</i>	49
Annie ESCURET, <i>Excès et sacré dans la littérature victorienne et édouardienne</i>	63
Jacqueline FROMONOT, <i>Le langage de l'hypocrisie chez quelques personnages dickensiens : une rhétorique de l'excès</i>	85
Adrian GRAFE, <i>Dowson's Excesses and Poetics</i>	97
Christine HUGUET, <i>Art et histoire : l'excès dans Demos de George Gissing</i>	111

Sylvie JOUGAN, « Excès et pénurie dans Middlemarch : le cas de <i>Mr Casaubon</i> »	123
Marie-Laure MASSEL, <i>L'excès dans le premier volume des Juvenilia de Jane Austen</i>	137
Gilbert PHAM-THANH, <i>Figures de l'excès dans Zuleika Dobson de Max Beerbohm : de la difficulté d'être dandy</i>	149
Hervé PICTON, <i>Église et scandales : Trollope ou la condamnation de l'excès</i>	161
XLIV^e Congrès de la S.A.E.S., à l'université de Versailles, St Quentin (14-16 mai 2004) « Parcours et détours »	173
Sébastien SALBAYRE, <i>Biblical Turns of Phrase, Repetition and Circularity in Oscar Wilde's Salome</i>	175
XXVIII^e Colloque de la S.F.E.V.E., à l'université Blaise-Pascal (Clermont-Ferrand) (21-22 janvier 2005) « Vieillir/Ageing »	187
Brian WORSFOLD, <i>The Victorian Ethic of Self-Help and its Implications for Contemporary Ageing</i>	189
Bernadette BERTRANDIAS, <i>De Shirley à Villette : comment Jane Eyre peut-elle vieillir ?</i>	209
Marianne CAMUS, <i>Dickens et Gaskell ou les difficultés mid-victoriennes à dire le vieillir</i>	223
Isabelle CASES, <i>Its glory is in its Age : Grandeur et décadence dans l'expérience de l'environnement architectural victorien</i>	235
Marie-Amélie COSTE, <i>L'usure et la défiguration chez Dickens</i>	249

Isabelle HERVOUET-FARRAR, <i>Images du vieillir chez Wilkie Collins</i>	261
Georges LETISSIER, <i>Le texte victorien à l'âge postmoderne : jouvence ou sénescence ? Fingersmith de Sarah Waters et le mélodrame victorien</i>	277
Jean-Charles PERQUIN, <i>Les stratégies poétiques du refus de vieillir dans « Ulysses » de Tennyson</i>	295
Bertrand SIMONET, <i>Quand vieillisse rime avec pauvreté : perceptions et traitement social des travailleurs âgés dans le monde industriel victorien</i>	309
Benjamine TOUSSAINT-THIRIET, « <i>For the childlike is the divine</i> » : la quête de la jeunesse éternelle dans les contes et romances de George MacDonald	323
Tri TRAN, <i>La condition des pensionnés de la Marine de guerre britannique au XIX^e siècle</i>	335
Jean-Michel IVARD, <i>De la crainte de la damnation éternelle aux prémisses de l'angoisse existentielle contemporaine : inquiétudes sotériologiques et eschatologiques chez William Hale White (« Mark Rutherford »)</i>	359
XLV^e Congrès de la S.A.E.S., à l'université de Toulouse Le-Mirail (13-15 mai 2005) « Texte(s), contexte(s), hors-texte(s) »	373
Marion CHARRET-DEL BOVE, <i>Les images d'enfermement dans John Marchmont's Legacy de Mary Elizabeth Braddon</i>	375
Anne-Florence GILLARD-ESTRADA, <i>Les dialogues de Walter Pater avec Platon le philosophe et l'amoureux</i>	387

Nathalie JAECK, <i>Dickens : entre système organique et hémorragie textuelle</i>	403
Jean-Claude MOUGNIBAS, <i>Le texte comme simple émanation d'un contexte : étude du manifeste fondateur de la society for the Protection of Ancient Buildings</i>	419
Laurence ROUSSILLON-CONSTANTY, <i>Texte, trame, signe : les ficelles de l'art selon Dante Gabriel Rossetti</i>	433
Laurence TALAIRACH-VIELMAS, <i>Portrait de l'artiste en jeune femme : Wormwood (1890) de Marie Corelli</i>	447
Yann THOLONIAT, <i>Les préliminaires textuels de Robert Browning</i>	463
Comptes rendus	481
Livres reçus	505
BULLETIN DE LA SFEVE n° 72	507
Notes on contributors	513

LES PRÉLIMINAIRES TEXTUELS DE ROBERT BROWNING

Yann THOLONIAT
Université Marc Bloch, Strasbourg 2

Browning manifeste dès ses premiers poèmes un grand intérêt pour les stratégies du paratexte. Cette zone liminale entre texte et hors-texte est en effet cruciale : c'est à travers elle que se noue le pacte de lecture, tout en témoignant du contrôle que l'auteur exerce sur son œuvre. Comme le remarque Antoine Compagnon dans *La seconde main*, le paratexte est « une scénographie qui met le texte en perspective¹ ». Plus précisément, note Gérard Genette, cette zone de transition est également une « zone de transaction » où se noue un protocole de lecture². En effet, le paratexte, et notamment le titre, possède une force illocutoire, c'est-à-dire qu'au-delà d'une pure information, l'auteur souhaite faire part d'une intention quant à la lecture qu'il souhaite obtenir du lecteur³. Autrement dit, le titre n'a bien sûr pas pour seule fonction de désigner le poème qui le suit, mais surtout d'assurer au texte un sort conforme au dessein de l'auteur. Dans les paratextes — titre, sous-titre, épigraphe, note, apostille, incipit et clausule — Browning entreprend de canaliser la voix de chacun de ses locuteurs, hommes

¹ Antoine Compagnon, *La seconde main ou le travail de la citation* (Paris : Seuil, 1979) 328.

² Gérard Genette, *Seuils* (Paris : Seuil, 1987) 8. Le paratexte est « ce par quoi un texte se fait livre et se propose comme tel à ses lecteurs » (7).

³ Genette 16.

ou femmes. La variété des usages des différents paratextes, usages souvent combinés entre eux, permet aux voix de se différencier. Il s'agit ici d'explorer les lieux où s'instaure cette propédeutique à une lecture orale autant qu'aurale, qui permet de voir dans quelle mesure Browning pouvait affirmer avec confiance : « I prefer leaving my poems to speak for themselves as best they can¹. » Les paratextes constituent un lieu d'interaction avec le lecteur et concourent au projet poétique qui consiste à identifier chacun des locuteurs par un grain de la voix qui lui soit propre. J'étudierai ici le rôle spécifique des titres, des sous-titres et des épigraphes qui les complètent, en laissant de côté les notes et les apostilles (phénomènes marginaux quoique participant de la même intention poétique), ainsi que les incipits, qui requerraient une étude à eux seuls.

Le champ d'étude choisi consiste en quatre recueils de poèmes : *Dramatic Lyrics* (1842), *Dramatic Romances and Lyrics* (1845), *Men and Women* (1855) et *Dramatis Personae* (1864), dans la mesure où ces quatre recueils, à la différence des textes écrits et publiés sur la même période (c'est-à-dire les sept pièces de théâtre de la décennie 1837-1846 ou *Christmas-Eve and Easter-Day* de 1850), ressortissent du même projet poétique. En effet, dans une lettre du 22 mai 1842 à son ami Alfred Domett, Browning signale « a few songs and small poems » que son éditeur Moxon lui a conseillé de publier². Il s'agit des *Dramatic Lyrics*, publiés la même année dans la troisième partie de la série *Bells and Pomegranates* (après *Pippa Passes* en 1841 et *King Victor and King Charles* également en 1842). Septième partie de *Bells and Pomegranates*, *Dramatic Romances and Lyrics* fut publié en novembre 1845 : comme l'indique le titre avec une légère nuance, ce recueil se situe dans la même lignée que le précédent. Ensuite, les cinquante-et-un poèmes de *Men and Women*, qui parurent en novembre 1855, représentaient pour Browning « lyrics with more music and painting than before, so as to get people to *hear and see*³ ».

1. Lettre du 12 novembre 1887 à George Smith. William S. Peterson, ed., *Browning's Trumpeter : The Correspondence of Robert Browning and Frederick J. Furnivall : 1872-1889* (Washington : Decatur, 1979) 198.

2. Lettre du 22 mai 1842 à Alfred Domett. Philip Kelley and Ronald Hudson, ed., *The Brownings Correspondence* (Winfield : Wedgestone Press, 1984-1998) 5 : 356.

3. Lettre du 24 février 1853 à Joseph Milsand. William C. DeVane, *A Browning Handbook* (New York : Appleton-Century-Crofts, 1963) 207.

Enfin, *Dramatis Personae*, qui paraît en 1864, s'inscrit également dans le projet de *Men and Women*, comme l'écrit Browning en 1862 : « I hope to print a new book of "Men & Women" (or under some such name) in April or May¹ », puis en 1863 : « I bring out two volumes of new things (men and women — but under some other name, to please the publisher²). »

Pour le jeune Browning, les paratextes tels que titres et sous-titres ont un rôle presque purement programmatique, qui consiste à désigner la structure d'un poème, comme on le constate dans le poème *The Dance of Death* : ce poème de jeunesse non publié de son vivant, s'organise autour de cinq sections pourvues, chacune d'un titre : « Fever », « Pestilence », « Ague », « Madness », « Consumption ». Ensuite, *Paracelsus* (1835) reprend ce procédé d'intitulation pour souligner la destinée fluctuante du protagoniste éponyme au cours des cinq parties du poème : « Paracelsus aspires », « Paracelsus attains », « Paracelsus », « Paracelsus aspires », « Paracelsus attains ». Dans les pièces de théâtre écrites entre 1837 et 1846, la fonction structurante des titres est similaire. La structure binaire et antagoniste de *King Victor and King Charles* est reprise dans les deux parties intitulées « King Victor » et « King Charles », elles-mêmes divisées en deux parties. Enfin *Pippa Passes*, *Colombe's Birthday* (1844) et *Luria* (1846) s'articulent autour de la progression d'une journée comme l'indiquent les titres de chaque acte : « morning », « noon », « afternoon », « evening », « night ».

Mais à partir de *Dramatic Lyrics*, la perspective évolue. Chaque poème porte un titre propre, ce qui lui confère un statut distinct, original, par rapport aux autres ; et Browning ne nomme jamais un poème d'après le premier vers. Mais aussi, sur cent-neuf poèmes, trente-huit comportent un titre double, un sous-titre, une épigraphe ou une note, soit un tiers des poèmes. Si l'on ajoute les poèmes qui commencent par un chiffre romain marquant la première strophe (ce chiffre romain lance le poème en indiquant au lecteur le début d'une série qui a en quelque sorte force de promesse), il faut ajouter cinquante poèmes, soit 80 % des poèmes (88 sur 109). Ces quelques statis-

1. Edward C. MacAlear, ed., *Learned Lady : Letters from Robert Browning to Mrs Thomas FitzGerald* (Cambridge, Mass. : Belknap Press of Harvard University Press, 1969) 128.

2. Gertrude R. Hudson, ed., *Browning to His American Friends : Letters Between the Brownings, the Storrs, and James Russell Lowell, 1841-1890* (New York : Bowes & Bowes, 1965) 130.

tiques donnent un aperçu de la fréquence avec laquelle Browning occupe et façonne le hors-texte. Mais avant d'étudier les titres des poèmes, je souhaiterais mettre en valeur l'intérêt des titres des recueils, à commencer par le titre général de la série *Bells and Pomegranates* (1841-1846).

I LES TITRES DES RECUEILS

En 1845, comme Elizabeth Barrett demandait à Robert Browning ce que signifiait *Bells and Pomegranates* dont *Pippa Passes* constituait le premier numéro, celui-ci répondit : « The Rabbits make Bells & Pomegranates symbolical of Pleasure and Profit, the Gay & the Grave, the Poetry & the Prose, Singing and Sermonizing — [...] a mixture of effects¹. » Comprenant alors que l'allusion est trop difficile à saisir pour les lecteurs, il explique ce titre à tous dans un avant-propos à la pièce *A Soul's Tragedy* (1846) : *Bells and Pomegranates* « is an endeavour towards something like an alternation, or mixture, of music with discoursing, sound with sense, poetry with thought² ». Cet entrelacs d'effets décrit l'architecture polyphonique de l'œuvre qui oscille continûment entre le lyrique et le dramatique, comme le soulignent les titres des quatre recueils dont nous avons montré l'unité d'ambition poétique. L'*ars poetica* des titres est comme la bannière de la nouvelle entreprise que mène Robert Browning. La dimension théâtrale des poèmes n'est pas secondaire à la dimension lyrique, mais tout aussi essentielle. Rappelons qu'en 1842, l'« avertissement » des *Dramatic Lyrics* donnait une définition *in absentia* (car le terme lui-même ne figure pas) de ce qu'est le monologue dramatique brownien : « Such Poems as the majority in this volume might also come properly enough, I suppose, under the head of "Dramatic Pieces"; being, though often Lyric in expression, always Dramatic in principle, and so many utterances of so many imaginary persons, not mine. — R. B. ». Le titre des recueils a donc pour fonction d'inscrire les poèmes dans une lignée générique. Cette lignée est celle des poètes romantiques, et plus précisément celle de Percy B. Shelley. Il est en effet bien connu que Percy B. Shelley et son œuvre sont des modèles qui influencèrent gran-

1. Lettre du 18 octobre 1845, Philip Kelley and Ronald Hudson, II : 131.

2. DeVane 89.

dement le jeune Browning, sous deux aspects principaux : d'une part l'hybridité générique, avec des poèmes comme *Prometheus Unbound* et *Hellas*, appelés « lyrical dramas » — désignation générique qui est l'exact symétrique de celle choisie par Robert Browning pour intituler le recueil de 1842, *Dramatic Lyrics* ; de l'autre, la recherche d'une poésie sans affectation. Dans la préface de *The Cenci*, Shelley stipule : « we [poets] must use the familiar language of men ». Les titres des recueils ont donc une valeur d'affiliation générique, et plus généralement de véritables manifestes poétiques.

2 LES SURTITRES

Or, il est à remarquer qu'après le titre de la série, puis celui du recueil, Browning a souvent mis un surtitre, c'est-à-dire qu'il a regroupé sous un titre commun deux poèmes (parfois plus), qui sont alors eux aussi chacun pourvu d'un titre. Le phénomène est particulièrement présent dans le premier recueil considéré, *Dramatic Lyrics*, qui contenait seize poèmes arrangés en dix groupes. Dans l'édition de 1863, les poèmes de *Dramatic Lyrics*, *Dramatic Romances and Lyrics* et *Men and Women* furent réorganisés selon trois rubriques : « Lyrics », « Romances » et « Men, and Women ». En donnant le surtitre suivi des titres initiaux des poèmes du recueil *Dramatic Lyrics*, puis leur titre définitif, je précise quel genre Browning a attribué à chacun des poèmes.

Le premier groupe, surtitré « Cavalier Tunes », comprend trois poèmes : « I. Marching Along », « II. Give a Rouse » et « III. Boot and Saddle » (trois chansons à boire classées comme « Lyrics » par la suite). Ensuite, « Italy and France » comprenait « I. Italy », intitulé ensuite : « My Last Duchess » et « II. France », intitulé ensuite « Count Gismond » (tous deux classés comme « Romances » ensuite). « Camp and Cloister » comprenait « I. Camp (French) » et « II. Cloister (Spanish) », qui prendront respectivement les titres de « Incident of the French Camp » (« Romances ») et « Soliloquy in the Spanish Cloister » (« Lyrics »). Outre l'autonomie, les deux poèmes acquièrent par leur nouveau titre une portée générique plus précise, en mettant l'accent soit sur l'action (« Incident »), soit sur l'oralité (« Soliloquy ») — ce qui permet d'éclairer la distinction entre « romances » et « lyrics ».

Suivent trois poèmes isolés : « In a Gondola » (« Romances »), « Artemis Prologizes » (« Men, and Women »), « Waring » (« Romances »). Le septième regroupement s'intitulait « Queen-Worship », et comprenait « Rudel to the Lady of Tripoli » (« Men, and Women ») et « Cristina » (« Lyrics »). Le huitième groupe, « Madhouse Cells » comprenait « Johannes Agricola in Meditation » (« Romances ») et « Porphyria's Lover » (« Romances »), tous deux d'abord simplement intitulés « I. Madhouse Cell » et « II. Madhouse Cell ». Ces deux poèmes (publiés originellement en 1836 dans le *Monthly Repository*) exposent une forme de folie obsessionnelle qui se manifeste sous la forme d'une autarcie de la pensée. Tout en continuant de fonctionner par paire, l'absence de titre commun tend à refermer le poème sur lui-même et à augmenter l'impression d'autisme. Enfin, le volume se termine sur deux poèmes indépendants : « Through the Metidja to Abd-El-Kedr » (« Lyrics ») et « The Pied Piper of Hamelin » (« Romances »).

Cette description des affiliations selon le surtitre et selon le genre invite à plusieurs commentaires. Tout d'abord on constate que le recueil *Dramatic Lyrics* contient déjà des « romances », idée qui n'est pourtant devenue explicite que dans le recueil suivant, *Dramatic Romances and Lyrics*. Ensuite, on constate qu'il y a de nombreux poèmes qui ont une affiliation métagénérique, pourrait-on dire : il s'agit des poèmes rassemblés dans la catégorie « Men, and Women ». De plus, l'affiliation par catégories montre qu'à l'origine, il était fréquent que deux poèmes de tonalité générique différente soient appariés, ce qui montre que Browning souhaitait faire surgir des effets sémantiques à partir de ce contraste. Mais on voit aussi et surtout comment le découplage des poèmes, du fait de l'acquisition d'un titre propre après suppression du surtitre, permet non seulement aux poèmes désormais isolés de gagner en autonomie signifiante, mais aussi de recomposer des affinités avec d'autres poèmes du même recueil (selon des critères géographiques, par exemple, pour les poèmes se situant en France ou en Italie, ou « sociologiques », pour les poèmes comportant un narrateur religieux), ou avec des poèmes des autres recueils, à partir de 1863, par famille générique : « Lyrics », « Romances » et « Men, and Women ». Les possibilités de regroupements ou de recouplements plus ou moins explicites selon l'un ou l'autre critère deviennent multiples, se ramifient et prolifèrent. En conclusion, il n'est guère

de poème qui, tout en étant autonome, n'invite à une lecture croisée avec un autre poème. Ce phénomène est renforcé par une pratique que Browning développe dans *Dramatic Romances and Lyrics* et qui consiste à donner à deux poèmes des titres en écho ou en miroir, soulignant de la sorte la complémentarité d'une situation d'énonciation aussi bien dialogale que dialogique¹, avec des titres tels que « The Italian in England », « The Englishman in Italy », « The Lost Leader », « The Lost Mistress », « Home-Thoughts, from Abroad » et « Home-Thoughts, from the Sea », « Meeting at Night », « Parting at Morning » dans *Dramatic Romances and Lyrics* ; « Love in a Life », « Life in a Love », « Before », « After », « One Way of Love », « Another Way of Love » dans *Men and Women*. L'effet produit est véritablement polyphonique, avec de nombreuses harmoniques d'un poème à l'autre et d'un recueil à l'autre. Ces poèmes par paires permettent de dramatiser des situations en miroir, et donnent une dimension supplémentaire aux poèmes, paradoxale ou ironique². Un poème pourra montrer un point de vue « objectif », et son complémentaire un point de vue plus « subjectif », ou encore l'un exposera la vision masculine quand l'autre donnera la parole à une femme (« One Way of Love », « Another Way of Love »). Ce phénomène induit une vision multiple, synoptique ou synorale d'une part, et de l'autre une complémentarité. Ce qui permet à Browning de jouer sur l'implicite et l'explicite selon les poèmes, de créer des tensions qui seront partiellement résolues dans un autre poème.

3 LES TITRES DES POÈMES

Ces réflexions nous amènent déjà à réfléchir sur les titres des poèmes. S'il est bien évident qu'un titre est une clé interprétative, sa fonction principale consiste, au-delà de la désignation de l'objet, à créer un horizon d'attente, et plus spécifiquement à donner le ton, à construire ce que Gracq

1. Nous distinguons « dialogique », relatif à la théorie du dialogisme décrite par Mikhaïl Bakhtine dans *La poétique de Dostoïevski* (Paris : Seuil, 1970), et « dialogal », qui se rapporte au dialogue.

2. Cette dimension supplémentaire, c'est ce que W. E. Harrold appelle « the overpoem », in William E. Harrold, *The Variance and the Unity : A Study of Browning's Complementary Poems* (Athens : Ohio University Press, 1973) 4.

nomme « tout un aiguillage tonal du récit¹ ». Le phénomène est manifeste dès lors qu'on considère l'extrême variété des titres donnés par Robert Browning aux poèmes de ces quatre recueils : monosyllabique (« Saul ») ou polysyllabique (« Memorabilia »); syntagme nominal (« Popularity »), verbal (« Artemis Prologizes ») ou adverbial (« Before »); onomastique (« Cristina »); diégétique (« An Epistle Containing the Strange Medical Experience of Karshish, the Arab Physician »); citation éventuellement tronquée (« “De Gustibus —” »), références ou allusions historiques, géographiques, religieuses; comprenant enfin parfois italiques et signes de ponctuation. Le titre peut indiquer le statut social du personnage qui va s'exprimer (« Abt Vogler »), ou plus largement un rapport social (« Any Wife to Any Husband », « Porphyria's Lover »); le genre (« Song »); le ton de la parole (« Johannes Agricola in Meditation »). Certains titres sont très courts et volontiers ouverts (« A Face »), tandis que d'autres semblent résumer le poème : « The Bishop Orders His Tomb at Saint Praxed's Church ». Il apparaît donc clairement qu'au-delà de la fonction première d'identification du poème, le protocole de lecture est marqué par la volonté de focaliser l'attention selon une stratégie d'intitulation.

On notera quelques tendances. Tout d'abord, une spécificité des titres browningniens est l'insistance sur les modalités de la parole. Plusieurs titres soulignent la nature dialogale de la situation dramatique (« Any Wife to Any Husband », « Rudel to the Lady of Tripoli », « Eurydice to Orpheus »), ainsi que la part d'oralité : intimité méditative de Johannes Agricola ou du soliloque dans le cloître espagnol, discours privé qui devient public (« Confessions », et indirectement « The Confessional »), discours sans locuteur ni allocutaire individués (« “How They Brought the Good News from Ghent to Aix” »), sans oublier des titres tels que « Bishop Blougram's Apology », « One Word More » et « Epilogue », qui parlent d'eux-mêmes. Ensuite, le phénomène d'affinité entre les titres se rejoue à l'intérieur de titre comportant deux éléments, comme « May and Death » et « The Statue and the Bust » (et plus tard *The Ring and the Book*), à valeur métonymique et investis *ipso facto* d'une valeur symbolique. Le titre peut désigner directement le locuteur éponyme (« Cleon », « Fra Lippo Lippi », « Andrea del Sarto »), ou bien, au

1. Julien Gracq, *En lisant en écrivant* (Paris : José Corti, 1978) 125.

contraire, prendre à contre-pied les attentes du lecteur (« Count Gismond » et « Saul »). À ce procédé qui apporte une diversité dans les rapports entre un titre et son poème s'ajoute un rapport antiphrastique ou ironique entre titre et poème, comme dans « "Transcendentalism : A Poem in Twelve Books" » (poème court qui se moque des poèmes longs et à prétention métaphysique), « Popularity » (sur l'impopularité de John Keats), ou encore « The Patriot » (le patriote étant molesté par ceux qui l'avaient acclamé).

Ces exemples montrent bien que les titres de Browning ont pour but de commenter le poème qui suit ; c'est ce que Gérard Genette appelle la fonction rhématique du titre¹, en reprenant la distinction entre le thème (ce dont on parle) et le rhème (ce qu'on en dit). On peut distinguer dans cette catégorie un commentaire plus spécifiquement générique, que l'on trouve dans certains poèmes : « Song », « A Serenade [...] » (« A Serenade at the Villa »), « [...] Tragedy » (« The Heretic's Tragedy ») et enfin « Epilogue » (*Dramatis Personae*). Le phénomène est somme toute rare dans notre corpus ; en effet, le titre d'un poème peut fort bien se passer d'indication générique dans la mesure où le titre du recueil y a déjà pourvu. Par conséquent, lorsqu'un poème possède un titre ou un sous-titre avec une indication générique, il convient de le considérer comme l'indication d'un sous-genre du genre principal indiqué dans le titre du recueil — formes hybrides génériques que nous nommerons paragénériques. Cette dimension paragénérique des titres apparaît fréquemment : « A Toccata [...] » (« A Toccata of Galuppi's »), « An Epistle [...] » (« An Epistle Containing the Strange Medical Experience of Karshish, the Arab Physician »), « [...] Tunes » (« Cavalier Tunes »), « Soliloquy » (« Soliloquy of the Spanish Cloister »), « Apology » (« Bishop Blougram's Apology »)... Si une toccata est bien un genre défini dans le domaine musical, il s'agit d'une innovation dans le domaine poétique. Browning intègre donc à la poésie de nouveaux continents, en donnant une connotation générique à un terme qui ne semblait pas en comporter à première écoute. Se produit alors un effet de contamination ou un effet en chaîne qui semble inviter le lecteur à rhématiser génériquement des éléments du titre tels que : « [...] Fancies » (« Garden Fancies »), ou « Misconceptions » et « Confessions ». Plus avant, quelle part faire entre générique et paragéné-

1. Genette 75.

rique dans les titres suivants : « A [...] Quarrel » (« A Lovers Quarrel »), « [...] Immortalities » (« Earth's Immortalities »), ou « Mesmerism », ou encore le très problématique « One Word More »? Si les frontières génériques s'estompent tandis que thème et rhème fusionnent, on constate toutefois que l'innovation générique vise le plus souvent à cerner au plus près une qualité tonale : « [...] Meditation » (« Johannes Agricola in Meditation »), « Home-Thoughts [...] » (qui comporte au moins deux sous-genres : « from Abroad » et « from the Sea »).

Mais un autre travail poétique du titre est celui de la connotation, qui prend de multiples formes. Les deux connotations stylistiques principales sont celles du théâtre (« The Heretic's Tragedy » et « Artemis Prologizes ») et de la poésie lyrique, avec des titres-noms propres (« Cleon », « Evelyne Hope »), comme on pouvait s'y attendre d'après les titres des recueils. Mais on trouve aussi l'influence du roman du dix-huitième siècle, avec des titres-arguments à la manière de ceux des romans de Daniel Defoe ou de Jonathan Swift : « The Bishop Orders His Tomb at Saint Praxed's Church », « Incident of the French Camp », « "How They Brought the Good News from Ghent to Aix" », « "Childe Roland to the Dark Tower Came" », « An Epistle Containing the Strange Medical Experience of Karshish, the Arab Physician », « A Grammarian's Funeral » qui se prolonge en « Shortly after the Revival of Learning in Europe ». Les connotations d'un titre contribuent à l'intégrer dans un réseau intertextuel, grâce notamment à la charge poétique de l'onomastique. Le cosmopolitisme des titres oblige le lecteur à changer de perspective d'un poème à l'autre, à se mettre à l'écoute d'autres accents, parfois mêlés, d'autres arrière-plans historiques et culturels : anglais et italien, bien sûr, mais aussi français, allemand, flamand, espagnol, grec, et plus généralement exotique. L'onomastique, tout en connotant le pays et l'époque présumés du locuteur, se combine fort bien au rang social, comme le montrent « Fra Lippo Lippi », « Abt Vogler » et « Rabbi Ben Ezra », désignant un statut dans la hiérarchie respective des religions catholique, protestante et juive.

Browning utilise aussi des titres-citations. La citation fonctionne comme une sollicitation¹, en ce sens qu'elle stimule l'esprit du lecteur, à la recherche de son auteur par exemple. C'est le cas évident de la citation tronquée dans

1. Compagnon 26.

le titre « “De Gustibus —” » (« *de gustibus non est disputandum* »). Ce titre est à l’intersection de trois groupes. D’une part, les titres formés par une citation latine, tels que « *Dis Aliter Visum* » (vers de l’*Énéide*, II, 428) et « *Instans Tyrannus* » (Horace, *Odes*, III, iii, 3). Ce type de titre ouvre l’espace dialogique au-delà de la couverture du recueil, vers d’autres horizons littéraires. Un deuxième groupe est celui des titres à valeur gnominique, comme « *Too Late* » ou « *Popularity* » (sous-entendu : « *Popularity is...* »). Le titre semble avoir une fonction généralisante, voire définitoire, autrement dit une norme à partir de laquelle va se mesurer la lecture du poème. Enfin, il y a le groupe des titres-citations dramatisés comme citations par le marquage des guillemets : « “*How They Brought the Good News from Ghent to Aix*” », « “*Childe Roland to the Dark Tower Came*” », « “*Transcendentalism : A Poem in Twelve Books*” » et « *Mr Sludge, “The Medium”* ». Notons que dans ce dernier cas, les guillemets ne s’appliquent qu’à un élément du titre. Ils servent à mettre en doute la qualité qui caractérisait le personnage au premier abord (« *Mr* »). Car les guillemets ne portent pas seulement sur la fonction (« *Medium* »), mais sur un élément essentiel, définitoire, du personnage (« “*the Medium*” »). Cette mise en scène du titre est un prélude à une mise en question, à la question, de ce personnage parasite de la bonne société qui exige paradoxalement qu’un hommage lui soit rendu pour les services accomplis dans ce rôle ingrat. En somme, les guillemets indiquent une délégation de la parole, un déplacement de l’activité auctoriale qui semble céder la place à une autre instance énonciative dont elle ne fait que reprendre les paroles.

Pour conclure sur cet aspect des paratextes, attitrer a bien sûr pour but d’attirer. Le travail essentiel du titre est un travail de séduction, et Browning sait varier les énoncés et faire miroiter le mystère tout en suggérant des pistes. La stratégie des titres correspond à la mise en place d’« un système dynamique en mouvement », pour reprendre une expression de Julien Gracq dans *En lisant en écrivant*¹. Une fois le mécanisme paratextuel en place, le jeu du sens peut prendre son essor. Chaque titre irradie dans plusieurs directions potentielles, non seulement vers le poème qu’il intitule mais aussi vers d’autres textes évoqués par écho ou par allusion.

1. Gracq 129.

4 LES SOUS-TITRES

Un titre peut en cacher un autre, à savoir un sous-titre. Autre héritage du romantisme anglais, le sous-titre a des fonctions semblables à celles du titre tout en contribuant à le mettre en perspective. Sur trente-huit poèmes accompagnés de ce type de paratexte, on constate que le sous-titre est tout aussi protéiforme que le titre. Certains sous-titres sont entre crochets : [Spain] (« The Confessional ») ou [16—] (« “How They Brought the Good News from Ghent to Aix” »); d’autres, apportant le même type de précisions, en sont dépourvus : « FLORENCE, 15— » (« Pictor Ignotus »). Certains sous-titres sont en majuscules, par exemple « PIANO DI SORRENTO » (« The Englishman in Italy »), d’autres sont en minuscules : « Ancien Régime » (« The Laboratory »). D’autres encore sont placés entre parenthèses (et éventuellement en italique) : « (Peter Ronsard *loquitur*) » dans « The Glove », « (See Edgar’s song in *Lear*) » dans « “Childe Roland to the Dark Tower Came” ». D’autres enfin combinent parenthèses et guillemets, comme « Andrea del Sarto » sous-titré : « (Called “The Faultless Painter”) ».

Le sous-titre apporte principalement deux types de précisions : le genre et la situation égophorique¹. Les sous-titres renseignent à nouveau sur les territoires génériques explorés : le conte comme dans « The Pied Piper of Hamelin » (« A Child’s Story ») et « Gold Hair » (« A Story of Pornic »), la musique (les sous-titres de « Cavalier Tunes », « Abt Vogler »), la peinture (sous-titre du poème « Andrea del Sarto » et de « Eurydice to Orpheus » sous-titré : « A Picture by Leighton »). Ils renforcent les relations intersémiotiques entre les poèmes en créant un véritable dialogue entre les arts.

Les éléments clarifiant la situation égophorique consistent en date et lieu (ainsi de sous-titre de « Pictor Ignotus » : « [Florence, 15—] »), ou en une information sur le locuteur, comme c’est le cas de « Up at a Villa — Down in the City », sous-titré : « As Distinguished by an Italian Person of Quality ». Ces éléments ne sont pas systématiques, dans la mesure où le titre (ou titre double) contient parfois déjà, au moins en partie, ces éléments, comme dans « An Epistle Containing the Strange Medical Experience of Karshish,

1. Claude Hagège nomme « égophorique » les opérations qui ancrent le « je » dans l’acte d’interlocution, in Claude Hagège, *L’homme de paroles* (Paris : Gallimard, 1985) 101.

the Arab Physician » ou « A Grammarian's Funeral » (« Shortly after the Revival of Learning in Europe »). Mais bien des poèmes au titre « ouvert à l'interprétation » ne comportent pas de paratextes supplémentaires : c'est l'incipit qui aura pour éventuelle fonction d'apporter des précisions.

On remarquera que Browning, dans les sous-titres, cultive volontiers l'art, paradoxal et subtil, de la précision imprécise — autre forme d'aguiche — comme le montrent ces dates dont seul le siècle est indiqué : « [15—] ». Manque ou excès : les informations aussi prolixes de sous-titres tels que « Shortly after the Revival of Learning in Europe » pour « A Grammarian's Funeral », ou « (After he has been extemporizing upon the musical instrument of his invention) » pour « Abt Vogler », restent paradoxales, dans la mesure où elles font surgir de nouvelles questions : peut-on dater la renaissance du savoir à l'année près ? Quel est l'instrument inventé par l'abbé Vogler ? Cette manière d'attirer l'attention du lecteur en distillant les informations peut avoir une dimension ludique, comme en témoigne « Dis Aliter Visum » qui propose un titre alternatif : « Or, Le Byron de Nos Jours » et mêle latin, anglais et français. La variété des combinaisons en la matière montre que Browning apporte une attention particulière à ce type de seuils afin de préparer l'horizon d'attente du lecteur de façon optimale.

5 LES ÉPIGRAPHES

La pratique qui consiste à faire précéder un texte d'une épigraphe, c'est-à-dire d'une citation placée en exergue, est fréquente au XIX^e siècle, et particulièrement répandue chez les poètes romantiques, notamment chez Shelley. Ce n'est pas pour Browning une pratique nouvelle, dans la mesure où *Pauline* et *Paracelsus* en étaient pourvus. C'est une pratique assez rare dans les quatre recueils puisque seuls six poèmes possèdent une épigraphe clairement identifiable (par opposition à un sous-titre) : la version de 1836 de « Johannes Agricola in Meditation », « Holy-Cross Day », « Cleon », « The Heretic's Tragedy », « Caliban Upon Setebos » et « Apparent Failure ».

En règle générale, les épigraphés historiques¹ sont anonymes, qu'il s'agisse de Daniel Defoe dans le cas de « Johannes Agricola in Meditation », ou de la

1. Genette définit l'épigraphé comme l'auteur de la citation prise comme épigraphe (140).

source biblique dans « Cleon », « Caliban Upon Setebos » et « The Heretic's Tragedy ». Les seules sources « explicites » sont fictionnelles : l'épigraphe de « Apparent Failure » est attribuée à « *Paris Newspaper* », et celle de « Holy-Cross Day » est désignée comme étant un extrait du « *Diary by the Bishop's Secretary* ». Mais ni le nom du journal ou du journaliste, ni le nom du secrétaire de l'évêque ne sont divulgués. Ceci a pour effet d'entraîner le lecteur à réfléchir sur les rapports en amont et en aval entre l'épigraphe et le titre d'une part, entre l'épigraphe et le poème de l'autre, et à faire sens de la polyphonie auctoriale, dans laquelle se dissolvent l'autorité et la voix de l'auteur véritable.

En commun avec le sous-titre, la fonction de cet « avant-poste¹ » qu'est l'épigraphe est d'orienter le protocole de lecture par une focalisation sur un élément du titre, ou d'un nouvel élément. Zone de transition entre le titre et le poème, l'épigraphe est en porte-à-faux, et en tant que tel constitue un des procédés par lesquels Browning manifeste souvent une posture ironique, car l'épigraphe peut valoir aussi bien comme commentaire sur le titre que comme commentaire, éventuellement rétroactif, sur le poème. Mais l'effet ultime de l'épigraphe est sans doute ce que Genette nomme « l'effet-épigraphe », à savoir « un mot de passe d'intellectualité² », c'est-à-dire qui cherche à établir une complicité avec le lecteur. En ce sens, le procédé est à la fois dialogique et dialogal : dialogal, parce qu'il met à contribution l'« imagination coopérative » du lecteur (pour reprendre une expression de Browning dans la préface de *Paracelsus*) ; dialogique, parce que le lecteur doit saisir les liens, et les allusions.

Mais il est enfin à remarquer que les frontières entre ces différents paratextes sont labiles. Ainsi, il est parfois difficile de distinguer le sous-titre du titre double (« *Dîs Aliter Visum* ; or, *Le Byron de Nos Jours* ») ou du sur-titre suivi de plusieurs titres (comme dans « *Garden Fancies* » ou « *Cavalier Tunes* »). Il est à distinguer, en revanche, de l'intertitre (comme dans « *James Lee's Wife* » qui comporte neuf tableaux avec titre ou dans « *Epilogue* » de *Dramatis Personae* avec trois locuteurs) et de la dédicace (à « E. B. B. » dans « *One Word More* »). Entre titre et sous-titre, mais aussi entre sous-

1. Compagnon 337.

2. Genette 148-49.

titre et épigraphe la nuance est incertaine¹, si l'on compare deux poèmes qui se suivent dans *Men and Women*, « Cleon » et « The Twins ». Dans les deux cas, le titre est suivi d'une citation biblique entre guillemets mais dont la source n'est pas explicite. « Cleon » comporte une épigraphe entre guillemets suivie d'un tiret : « “As certain also of your own poets have said” — » (*Acte des apôtres*, xvii, 28). En revanche, la nature de l'élément qui suit « The Twins » serait plutôt un sous-titre : « “Give” and “It-shall-be-given-unto-you” », dans la mesure où la phrase de saint Luc tirée de son évangile (« Give, and it shall be given unto you », vi, 38) est réorganisée sémantiquement par les guillemets et la polysémie de la conjonction de coordination. Au-delà des similitudes de position et de ponctuation, l'épigraphe biblique de « Cleon » prépare l'ironie qui va frapper le locuteur, tandis que le sous-titre de « The Twins » modifie la lecture littérale qui pouvait être faite du titre en une lecture métaphorique. Ce sous-titre, avec son intertexte modifié par les tirets et les guillemets, désigne la nature allégorique des jumeaux du titre. Cet exemple montre que Browning invite à privilégier le contexte d'énonciation de ce qui suit le titre.

Titres des recueils, surtitres, titres des poèmes protéiformes, sous-titres, épigraphes : le feuilleté des paratextes sert tantôt d'écran (souhaité), tantôt de relais à la compréhension du poème. La variété des procédés accompagne la multiplicité des effets recherchés. Au lecteur le rôle singulier, et singulièrement actif, d'ordonner ces signaux, d'y trouver une logique, et de prendre part à la polyphonie d'où émerge un sens. La stratégie poétique et paratextuelle de Browning repose sur ce que Julien Gracq, en parlant du roman, appelle « le liant », cette capacité inépuisable de l'esprit humain de « fabriquer[r] du cohérent à *perte de vue*² ». En cela, les préliminaires textuels de Browning se fondent sur un rapport étroit, de séduction, avec le lecteur, qui est invité à suppléer à la désorientation orientée des paratextes ; ou comme le demandait déjà Browning dans la préface de *Paracelsus* : « It is certain, however, that a work like mine depends more immediately on the intelligence and sympathy of the reader for its success — indeed were my scenes

1. Et l'on peut citer le cas d'un titre-épigraphe, « “Childe Roland to the Dark Tower Came” », citation suivie de sa référence shakespearienne : « (See Edgar's song in *Lear*) ».

2. Julien Gracq, *Lettrines* (Paris : José Corti, 1967) 46.

stars it must be his co-operating fancy which, supplying all chasms, shall connect the scattered lights into one constellation — a Lyre or a Crown ». Cette interaction avec le lecteur se poursuit dans le poème même, en un lieu également stratégiquement marqué : l'incipit — le présent travail pouvant être considéré comme un préliminaire à cette future étude.

BIBLIOGRAPHIE

- BAKHTINE, Mikhaïl. *La poétique de Dostoïevski*. Paris : Seuil, 1970.
- BROWNING, Robert. *The Poems. Volume I*. Ed. John Pettigrew, supplemented and completed by Thomas J. Collins. [1981] Harmondsworth, Penguin, 1996.
- COMPAGNON, Antoine. *La seconde main ou le travail de la citation*. Paris : Seuil, 1979.
- DEVANE, William Clyde. *A Browning Handbook*. [1935] New York : Appleton-Century-Crofts, 1963.
- GENETTE, Gérard. *Seuils*. Paris : Seuil, 1987.
- GRACQ, Julien. *Lettrines*. Paris : José Corti, 1967.
- GRACQ, Julien. *En lisant en écrivant*. Paris : José Corti, 1978.
- HAGÈGE, Claude. *L'homme de paroles*. Paris : Gallimard, 1985.
- HARROLD, William E. *The Variance and the Unity : A Study of Browning's Complementary Poems*. Athens : Ohio UP, 1973.
- HUDSON, Gertrude Reese, ed. *Browning to His American Friends : Letters Between the Brownings, the Storys, and James Russell Lowell, 1841-1890*. New York : Bowes & Bowes, 1965.
- KELLEY, Philip and Ronald, HUDSON, eds. *The Brownings Correspondence*. Winfield : Wedgestone Press, 1984-1998.
- MCALEER, Edward C., ed. *Learned Lady : Letters from Robert Browning to Mrs Thomas FitzGerald*. Cambridge, Mass. : Belknap Press of Harvard UP, 1969.

PETERSON, William S., ed. *Browning's Trumpeter : The Correspondence of Robert Browning and Frederick J. Furnivall : 1872-1889*. Washington : Decatur, 1979.