



**HAL**  
open science

## De la voix au théâtre au théâtre de la voix : l'envers du décor poétique de Robert Browning

Yann Tholoniât

► **To cite this version:**

Yann Tholoniât. De la voix au théâtre au théâtre de la voix : l'envers du décor poétique de Robert Browning . Cahiers Victoriens et Edouardiens, 2008, 67, pp.146-163. hal-01700540

**HAL Id: hal-01700540**

**<https://hal.univ-lorraine.fr/hal-01700540>**

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.

<b>Luc BOUVARD</b>	
Nicholas Nickleby, <i>Adaptation, Rehearsal and Catharsis</i>	379
<b>Catherine DELYFER</b>	
Être et paraître dans <i>Miss Brown De Vernon Lee</i>	393
<b>Élodie RAIMBAULT</b>	
Écran magique et prégnance du hors champ : l'art du cadrage dans « <i>Mrs Bathurst</i> » de Kipling	407
<b>Yann THOLONIAT</b>	
De la voix au théâtre au théâtre de la voix : l'envers du décor poétique de Robert Browning	421
<b>Abby FRANCHITTI</b>	
The « envers du décor » of <i>Suffragette Imagery: Anti-Suffrage Caricature</i>	439
<b>John MULLEN</b>	
Velours rouge et piquets de grève : la grève du music-hall à Londres en 1907	457
Comptes rendus	473
Ouvrages reçus	509
Bulletin S.F.E.V.E. n° 78	513
Notes on contributors	533
Table des figures	543

## De la voix au théâtre au théâtre de la voix : l'envers du décor poétique de Robert Browning

Yann THOLONIAT  
(Université Marc Bloch-Strasbourg 2)

Robert Browning est surtout célébré pour ses poèmes, et, si l'on consulte des anthologies, on remarque que ce sont ceux des recueils *Dramatic Lyrics* (1842) et *Dramatic Romances and Lyrics* (1845) qui sont souvent représentés. On ignore souvent qu'il a composé sept pièces de théâtre : *Strafford*, *King Victor and King Charles*, *The Return of the Druses*, *A Blot in the 'Scutcheon*, *Colombe's Birthday*, *Luria* et *A Soul's Tragedy*. Entre 1836 et 1846, soit pendant dix années, et en dépit d'un insuccès qui aurait été pour tout autre décourageant, le jeune poète s'est attaché à écrire pour le théâtre. Or ces recherches poétiques n'ont fait l'objet d'à peu près aucune étude critique systématique<sup>1</sup>. Browning avait depuis longtemps l'intention d'écrire pour la scène. Tout d'abord, Browning affectionnait beaucoup le théâtre, et il s'y rendait fréquemment en compagnie de son cousin et ami James Silverthorne<sup>2</sup>. Ensuite, le 22 octobre 1832, après avoir assisté à Richmond à une représentation de *Richard III* dans laquelle jouait Edmund Kean, il revint chez lui la

---

1. En France notamment, les dernières études sur le poète ne prêtent qu'une attention distante à ces productions qui occupèrent et préoccupèrent Browning à plus d'un titre pendant de nombreuses années. Dans le domaine anglo-saxon, Roma A. King (King, 1968, 30-63) propose quelques analyses rapides, et il revient finalement à Clyde de L. Ryals (Ryals, 1983) d'avoir, le premier, pris au sérieux les pièces de théâtre dans l'évolution de l'écriture dramatique du jeune poète. Sur la fortune critique générale de ces pièces, voir Drew, 1990, 53-4.

2. Maynard, 1977, 97.

tête en feu, brûlant de mettre en œuvre ce qu'il nommera plus tard un « childish scheme », et qui deviendra *Pauline* (1833) : « The following Poem was written in pursuance of a foolish plan which occupied me mightily for a time, and which had for its object the enabling me to assume & realize I know not how many different characters ; — meanwhile the world was never to guess that 'Brown, Smith & Robinson' (as the spelling books have it) the respective authors of this poem, the other novel, such an opera, such a speech &c &c were no other than one and the same individual<sup>1</sup>. »

Ces pièces, demeurées dans les coulisses de l'œuvre majeure de Browning, nous offrent de remarquables aperçus sur les recherches et les avancées de Browning par rapport à la mise en scène de la voix. Les scènes qu'il nous propose, tendues entre le texte et les didascalies d'une part, le texte et le hors-texte de l'autre, déploient une grande variété d'expressions qui constitue en quelque sorte « l'envers du décor » des poèmes de *Dramatic Lyrics* et *Dramatic Romances and Lyrics*. Après avoir décrit l'évolution générale de l'écriture de ces pièces, j'insisterai sur les éléments de l'écriture dramatique qui seront intégrés et amplifiés dans *l'ars poetica* des monologues dramatiques, et plus largement dans la poétique ultérieure de Robert Browning, en prenant notamment en considération l'usage des didascalies phoniques et des apartés, les tensions entre le monologue et le dramatique telles qu'elles apparaissent dans les tirades, et enfin les tensions entre l'écrit et l'oral.

## 1 Évolution générale

La première pièce de théâtre composée par Browning à la demande de l'acteur William Macready est *Strafford*, représentée et publiée le premier mai 1837, qui n'eut que cinq représentations, à cause d'un désaccord croissant entre l'acteur professionnel et le jeune poète<sup>2</sup>. Macready critiqua particulièrement le manque d'action<sup>3</sup>. Ce n'était pas en effet ce

1. Note de Browning sur la copie annotée par John Stuart Mill, in DeVane, 1963, 41. Voir également Maynard, 1977, 221-7, pour une analyse de cette émotion théâtrale.

2. En 1835, Browning fit la connaissance de l'acteur Macready, qu'il admirait beaucoup. Une estime réciproque les lia immédiatement, et quand Macready lui proposa d'écrire une pièce pour lui, Browning offrit de travailler sur un sujet historique comme celui de *Strafford*. Macready accepta aussitôt.

3. Cette absence d'action est ce qui perturba sans doute aussi le public, comme le montre la réaction d'un contemporain, William Bell Scott : « My admiration for *Paracelsus* was so great I determined to go and applaud [the first performances of *Strafford*],

qui intéressait Browning. De même que dans *Paracelsus* (1835) il avait tenté de cerner « the mood itself in its rise and progress », il souhaitait à présent révéler, comme il l'expose dans la préface : « Action in Character, rather than Character in Action ». Autrement dit, il recherchait une forme dramatique offrant à la fois le détachement et l'objectivité du théâtre tout en permettant la position subjective d'un poème lyrique.

Comme *Strafford, King Victor and King Charles*, écrite en 1839 et publiée en 1841, est une pièce historique où se mêlent des problèmes relatifs à la royauté et à l'idéalisation de la personne royale. Comme avec *Strafford*, la déclamation prend le pas sur l'action, et les événements sont racontés plus que représentés : « Implicitly perform » recommande Charles à ses interlocuteurs (2. 2. 176). L'avertissement de l'auteur qui précédait la pièce lors de sa parution en 1842 met, plus clairement que la préface de *Strafford*, l'accent sur l'étude psychologique des personnages, en soulignant les qualités des deux rois :

the fiery and audacious temper, unscrupulous selfishness, profound dissimulation, and singular fertility in resources, of Victor — the extreme and painful sensibility, prolonged immaturity of powers, earnest good purpose and vacillating whim, of Charles — the noble and right woman's-manliness of his wife — and the ill-considered rascality and subsequent better-advised rectitude of D'Ormea.

La pièce ne porte donc pas véritablement sur l'action produite par « un événement terrible sans conséquence », selon l'expression de Voltaire rapportée dans la préface. On est même fondé à se demander si Browning, tout à son étude psychologique, n'a pas fait sienne la question de Polyxena : « Why should there be a plot ? » (*King Victor and King Charles*, 1. 1. 268). Dans ces deux pièces, Browning compte, comme dans *Paracelsus*, sur la coopération de ses lecteurs<sup>1</sup>, et notamment sur leur

---

without rhyme or reason; and so I did, in the front of the pit. From the first scene it became plain that applause was not the order. The speakers had every one of them orations to deliver, and no action of any kind to perform. The scene changed, another door opened, and another half-dozen gentlemen entered as long-winded as the last » (cité par Ryals, 1983, 53).

1. Dans la préface de *Paracelsus*, Browning écrivait : « 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 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 ».

culture historique : « acquainted, as I will hope them to be, with the chief circumstances of Victor's remarkable European career ».

Cédant à l'insistance autant qu'à l'impatience de Macready, Browning envisage ensuite un sujet plus dynamique, c'est-à-dire plus dramatique. Parallèlement à *King Victor and King Charles*, il travaille à partir de 1837 à *The Return of the Druses* qui fut publiée en 1843. Ses intentions étaient les suivantes : « I want a subject of the most wild and passionate love, to contrast with the one [*King Victor and King Charles*] I mean to have ready in a short time. I have many half-conceptions, floating fancies<sup>1</sup>. » La structure prévoyait trois actes, mais, sur les instances de Macready, la pièce remaniée en compta cinq. En dépit de ces modifications, la pièce déplut à Macready qui comprenait de moins en moins le projet de Browning. C'est bien une divergence de conception poétique qui séparait alors les deux hommes. L'acteur, au fait des goûts de son public, s'opposait au jeune poète en quête de nouvelles formes artistiques. Face à l'échec de *The Return of the Druses*, Browning fut enclin à quelques concessions pour la composition de la pièce suivante : « I have written a spick & span new Tragedy — (a sort of compromise between my own notion & yours — as I understand it, at least —) [...] there is *action* in it, drabbing, stabbing, et autres gentillesse, — who knows but the Gods may make me good even yet<sup>2</sup>? »

La tragédie à laquelle il est fait allusion, publiée dans le cinquième numéro de *Bells and Pomegranates* est *A Blot in the 'Scutcheon'* (1843). La pièce n'eut pas non plus le succès escompté puisqu'elle ne fut représentée que trois fois. Elle trouva néanmoins un lecteur passionné en la personne de Charles Dickens. Il est intéressant de constater que ce dernier fut davantage ému par la dimension lyrique des tirades que par l'action sur laquelle Browning fondait ses espoirs :

Browning's play has thrown me into a perfect passion of sorrow. [...] It is full of genius, natural and great thoughts, profound and yet simple and beautiful in its vigour. I know nothing that is so affecting, nothing in any book that I have ever read, as Mildred's recurrence to that 'I was so young — I had no mother'<sup>3</sup>.

En 1843, la rupture avec Macready est désormais complète, mais Browning annonce qu'il prépare « another actable play » qui deviendra

---

1. Orr, 1908, 103-4.

2. Kelley & Hudson, 1984, 4 : 293.

3. In Ryals, 1983, 272.

*Colombe's Birthday*<sup>1</sup>. Alors que les autres pièces étaient toutes des tragédies, *Colombe's Birthday* est sous-titrée énigmatiquement : « A play ». Browning, à nouveau, cherche à fusionner les genres<sup>2</sup> : le dernier acte de la pièce la rapproche d'une « morality play » (« a stage/For trial », 4. 402-3), mais le jour choisi pour le dénouement — l'anniversaire de l'héroïne — semble indiquer une renaissance et met plutôt le genre de la pièce sous le signe de la comédie. L'intrigue est à nouveau politique, et, là encore, l'étude psychologique des personnages prime. Publiée en avril 1844, *Colombe's Birthday* ne fut en réalité pas représentée avant 1853. Cependant, son ami Barry Cornwall (Bryan Procter) perçoit un inflexionnement vers plus d'action et encourage Browning dans l'évolution de son style : « You have done well — if I may say so — to lay aside all mystery language & speak direct<sup>3</sup>. » Autre témoignage qui illustre l'inflexion du rapport de Browning au théâtre, celui d'Elizabeth Barrett, avec qui Browning avait entamé une correspondance, et qui portait un intérêt croissant à son œuvre. Dans une lettre à John Kenyon, elle analyse finement : « I never expected a theatrical success, properly and vulgarly so called ; and the play has taken rank, ... in the right way, as a true poet's work : the defects of the acting drama seemed recognised as the qualities of the poem<sup>4</sup>. »

Enfin, alors qu'il compose en 1845 *Luria* et *A Soul's Tragedy*, Browning ne songe plus à une carrière dans le théâtre. Elizabeth Barrett ne l'encourage d'ailleurs pas dans cette voie, mais plutôt à explorer réso-

1. Browning expliquait : « something I *must* print, or risk the hold, such as it is, I have at present on *my* public » (Jack, 1983, 3 : 427).

2. Le XIX<sup>e</sup> siècle préside à un décloisonnement des genres, à l'apparition de formes hybrides. Ainsi, en France, Stéphane Mallarmé, dans le poème « L'Azur » (1866) choisit de « combiner, dans une juste harmonie, l'élément dramatique, hostile à l'idée de poésie pure et subjective, avec la sérénité et le calme de lignes nécessaires à la Beauté » (lettre à Henri Cazalis, janvier 1864, in Mallarmé, 1959, 105.). Il poursuit cette recherche dans « L'Après-midi d'un faune » (1876) : « Ce poème renferme une très haute et une très belle idée, mais les vers sont terriblement difficiles à faire, car je le fais absolument scénique, non *possible au théâtre*, mais *exigeant le théâtre*. Et cependant, je veux conserver toute la poésie de mes œuvres lyriques, mon vers même, que j'adapte au drame » (lettre à Henri Cazalis de juin 1865, *ibid.*, 166).

3. Lettre du 26 mars 1844 de Barry Cornwall à Robert Browning, in Kelley & Hudson, 1984, 8 : 276. *Colombe's Birthday* est d'ailleurs dédiée à Barry Cornwall, qui avait composé en 1839 un poème à la gloire du poète, « A Familiar Epistle to Robert Browning ». Mais surtout, Cornwall avait écrit plusieurs *Dramatic Scenes*, publiées en 1819, qui avaient beaucoup plu à Browning pour leur caractère novateur, et dont le titre laisse entrevoir celui des *Dramatic Lyrics* (1842).

4. Jack, 1983, 3 : 434.

lument la sienne propre, dont elle semble pressentir les potentialités : « And what is *Luria*? A poem and not a Drama? I mean, a poem in the dramatic form? Well! I have wondered at you sometimes, not for daring, but for bearing to trust your noble works into the great mill of the “rank, popular” playhouse, to be ground to pieces between the teeth of vulgar actors and actresses ». Browning s’excuse de persister encore un peu : « That “*Luria*” you enquire about, shall be my last play... for it is but a play, woe’s me! I have one done here, *A Soul’s Tragedy*, as it is properly enough called, but *that* would not do to end with — (end I will)<sup>1</sup>. » Devant les échecs répétés à faire représenter de façon convenable ses pièces, Browning passe du théâtre joué au théâtre pensé, du théâtre fait pour être joué au théâtre fait pour être lu<sup>2</sup>.

*Luria* et *A Soul’s Tragedy* furent publiées en 1846, huitième et dernière partie de *Bells and Pomegranates* et présentées dans la dédicace comme « [the] last attempt for the present at dramatic poetry ». Ces deux pièces ne sont pas écrites pour être représentées. *Luria* est conçue pour un théâtre de l’esprit, « a purely imaginary Stage », précise Browning<sup>3</sup>. Le rapport entre l’action et le texte subit une modification radicale : « It is all in long speeches — the *action, proper*, is in them — they are no descriptions, or amplifications — but here... in a drama of this kind, all the *events*, (and interest), take place in the *minds* of the actors... some-

1. Kelley & Hudson, 1984, 10 : 79 et 98.

2. Ce phénomène était dans l’air du temps : *Cromwell* de Victor Hugo parut en 1827 sans avoir été joué ; en août 1834, Alfred de Musset publie *Lorenzaccio* dans la « seconde livraison, prose » d’un recueil au titre ô combien symbolique : *Un spectacle dans un fauteuil*. Musset, que Browning connaissait et appréciait (Maynard, 1977, 302), était d’ailleurs grand admirateur de Shakespeare (au point que *Lorenzaccio* fut surnommé le *Hamlet* français), de Byron et de Schiller, trois auteurs dont l’influence sur Browning ne fait pas de doute (sur Schiller, voir par exemple Ryals, 1983, 91-2, et Maynard, 1977, 191). Browning, qui effectua dans les années trente et quarante plusieurs voyages à Paris, possède une excellente connaissance des artistes français contemporains. À propos de Victor Hugo, il écrit en 1834 : « I admire his Lyrics exceedingly » (Kelley & Hudson, 1984, 3 : 109 ; voir également Maynard, 1977, 302). Nul doute qu’il s’est trouvé à son aise avec l’œuvre de Victor Hugo : celui-ci réclamait dans la préface de *Cromwell* la reconnaissance du grotesque comme élément dramatique. Avec l’œuvre de Musset aussi ; dans *Lorenzaccio*, moments pathétiques alternent avec moments grinçants et comiques, et certaines scènes, notamment la scène 9 du quatrième acte, constituent de parfaits monologues dramatiques en prose. Ultimes convergences entre Browning et Musset : ce dernier composa une pièce intitulée *André del Sarto*, et tous deux portaient un vif intérêt à l’époque de la Renaissance.

3. Lettre du 27 octobre 1845, in Kelley & Hudson, 1984, 11 : 140.

what like *Paracelsus* in that respect<sup>1</sup>». Elizabeth Barrett, dans sa correspondance avec le poète, exprime avec beaucoup de tact de nombreuses critiques envers *Luria*<sup>2</sup>. Dans ses réponses, Browning est amené à révéler qu'il s'agit à nouveau d'un morceau expérimental : « it is a pure exercise of *cleverness* [...]. Whatever comes of it, the 'aside', the bye-play, the digression, will be the best, and the true business of the piece<sup>3</sup>. »

L'attention portée au personnage principal de *Luria*, qui prononce de longues tirades, montre l'orientation résolue de Browning vers le monologue dramatique — évolution encouragée par Elizabeth Barrett, qui l'engage à s'émanciper des règles propres au théâtre : « I have a fancy that your great dramatic power would work more clearly & audibly in [a] less definite mould<sup>4</sup>. »

Avec *A Soul's Tragedy*, Browning reprend la structure binaire de *King Victor and King Charles*. La « pièce » comprenait deux parties, appelées actes après 1865. La première s'intitule « The Poetry of Chiappino's Life », la seconde « Its Prose ». Les tirades prennent une place encore plus envahissante. *A Soul's Tragedy* passa presque inaperçue des critiques, à l'exception de celui du *Douglas Jerrold's Shilling Magazine* qui, après avoir loué la pièce comme l'une des œuvres les plus dramatiques, souligne le décalage entre l'œuvre et son public : « The theatre and Mr Browning's dramas are never likely to come in contact, not at all events until, as in the early days of our true drama, the most refined minds, and therefore the comparatively few, again visit the playhouse as a place to study nature and philosophy<sup>5</sup>. » Browning a tenu compte à nouveau des remarques de Miss Barrett. Tout en soulignant par ailleurs la longueur de certaines tirades, la poétesse le félicite de ses décisions : « you never wrote more vivid dramatic dialogue than that first part<sup>6</sup>. » À présent, il s'agit d'étudier les points de convergence et de tension entre les didascalies (avec le cas particulier des apartés), entre la dimension monologique croissante des pièces et leur dimension dramatique (avec le cas particulier des tirades), et enfin les tensions entre l'écrit et l'oral.

---

1. Jack, 1983, 4 : 183.

2. Sur la nature très variée de ces critiques, voir Jack, 1983, 4 : 179-87.

3. Kintner, 1969, 1 : 411.

4. *Ibidem*, 1 : 30.

5. Jack, 1983, 4 : 277.

6. Lettre du 16 avril 1846, in Kelley & Hudson, 1984, 12 : 254.

## 2 Les didascalies phoniques

Les didascalies font partie intégrante du texte de théâtre, et constituent le lieu privilégié de contrôle de son œuvre par l'auteur. Elles participent pleinement de ce que nous pourrions appeler, d'une façon certes paradoxale mais qui rend bien compte du phénomène, la rhétorique de la spontanéité : dans le même temps où elles canalisent la voix, elles en constituent le support. Browning développe leur usage afin de mieux rendre le grain de la voix de ses locuteurs. On distingue communément deux types de didascalies. Tout d'abord, les didascalies externes, c'est-à-dire celles indiquées par l'auteur, par exemple la liste des personnages et leur statut social, ou bien encore leurs entrées et leurs sorties. Ensuite les didascalies dites « internes », possédant les mêmes fonctions que les premières, mais médiatisées par les paroles des personnages<sup>1</sup>.

Or il convient d'ajouter une troisième catégorie de didascalies, de régime mixte, dans la mesure où elles participent des deux statuts, internes et externes : inscrites dans le flux des paroles des personnages, elles portent néanmoins également la marque de l'auteur. Ce sont les signes de ponctuation, et notamment les points d'exclamation, les points de suspension, les tirets, les parenthèses. Mixtes, parce qu'elles se produisent dans la séquence orale d'un personnage, et parce qu'elles sont le fait de l'auteur, pour contrôler et indiquer le débit ou la période du discours du personnage. Henri Meschonnic les nomme « didascalies phoniques<sup>2</sup> » dans la mesure où elles agissent directement sur la réalisation orale du texte. Je ne développerai pas l'usage fait par Browning des didascalies externes et internes dans la mesure où celui-ci est dans l'ensemble plutôt traditionnel. En revanche, l'étude des didascalies de régime mixte est fort intéressante.

Incluant notamment les parenthèses et les tirets, mais aussi le cas échéant d'autres marques de ponctuation, les didascalies mixtes sont véritablement les didascalies de la voix, et les monologues dramatiques des recueils de 1842 et 1845 savent en moduler de nombreux effets. Comme le remarque Walter J. Ong : « punctuation marks [...] are even farther from the oral world than letters of the alphabet : though part of a printed text, they are unpronounceable, non phonemic<sup>3</sup> » — et pourtant elles apportent des informations. Ces marques de ponctua-

---

1. Ubersfeld, 1996 a, 187-190.

2. Meschonnic, 1982, 17.

3. Ong, 1982, 150.

tion ne sont pas entendues par le lecteur ou le spectateur. Plus exactement, elles sont entendues, mais ne participent pas simplement au niveau du son, mais plus précisément au niveau de l'intonation, autrement dit au niveau de ce qu'on appelle le suprasegmental, c'est-à-dire le phrasé au-delà du segment phonétique (comprenant le timbre, l'accent et l'accentuation) : on ne prononce pas de manière identique une phrase terminée par un point ou un point d'exclamation. En général, l'usage que Browning fait de ces didascalies est clair. Dans *Strafford*, il utilise majuscules et guillemets pour mettre en valeur un effet de ton ironique : « *One of Strafford's Followers. Truly? Behold how privileged we be/That serve "King Pym"!* » (3. 3. 12). Dans *A Blot in the 'Scutcheon*, il a recours à l'italique pour marquer une nuance importante, une insistance : « He came [...] *From Lady Mildred' chamber* » (2. 45-7).

Mais parfois ces didascalies mixtes sont ambiguës : le message qu'elles véhiculent n'est pas toujours clair, dans la mesure où elles penchent vers l'un ou l'autre aspect des deux autres types de didascalies, le contexte n'aidant pas toujours à trancher. Par exemple, dans ses pièces de théâtre, Browning utilise sans distinction ou hiérarchie apparente les didascalies externes (« *Aside* ») et les parenthèses pour indiquer un aparté. Ainsi dans ce passage de *Colombe's Birthday* :

I was so nearly ousted from my land  
By some knave's pretext (eh? when you refused me  
Your ugly daughter, Clugnet!) — and you've heard  
How I recovered it by miracle  
— (When I refused her!) Here's the very friend,  
— Valence of Cleves [...]. (1. 256-60)

Cet usage des parenthèses peut aussi servir à indiquer une tension entre ce qui est pensé et ce qui est dit : « *Berthold. (Ay, that's the point!) I may be emperor./[...] (Generous — still that!) You underrate yourself* » (5. 85, 90). C'est une première forme de polyphonie à l'intérieur d'un même locuteur, qui pratique un double discours, s'adressant à deux allocutaires distincts. Cette performance au théâtre exige de l'acteur un jeu très complexe. Or Browning complexifie davantage l'usage des parenthèses en leur confiant parfois la description de l'action : « (Charles turns from me!) » (*King Victor and King Charles*, 1. 2. 543). La phrase aurait pu être placée en didascalie externe : « Charles turns from Polyxena ». Browning choisit de la placer dans une didascalie interne, mais alors quel statut accorder aux parenthèses et au point d'exclama-

tion (didascalies mixtes) ? Si les parenthèses ont une fonction de sourdine, pour signifier un aparté, n'est-il pas contradictoire de les coordonner avec un point d'exclamation ? Browning semble ici confondre l'usage propre à chaque type de didascalie.

### 3 Le système des apartés

La manière dont Browning se sert des apartés est donc problématique : « A stranger mode of speech » (*King Victor and King Charles*, 2.1.254), ainsi pourrait-on les désigner, selon l'expression du roi Victor. Les apartés sont des échanges verbaux, limités entre deux individus à l'exclusion des autres, et constituent, avec la catégorie originale des semi-apartés (« half-aside »), une didascalie externe très fréquemment utilisée par le poète-dramaturge : dans les sept pièces, nous avons relevé vingt-six apartés, et vingt-quatre semi-apartés. Les apartés sont soit spécifiés dans les didascalies externes, soit se produisent au cours du texte, sans être nécessairement une didascalie interne. Ils sont visibles par le marquage de parenthèses ou de tirets qui mettent à part un syntagme d'une longueur variant d'un nom à une phrase sur plusieurs vers. Il est alors donné au lecteur/metteur en scène de décider à qui cet aparté s'adresse : le personnage à lui-même, ou à un autre personnage, ou au public.

Dans *King Victor and King Charles*, Browning s'appuie sur les apartés et les semi-apartés pour alimenter l'action de la pièce. En témoigne par exemple cet extrait de *King Victor and King Charles*, où toutes les tensions qu'il recèle sont mises en évidence par ce procédé :

VICTOR. — [*changing his tone*] Are you instructed ? Do  
My order, point by point ! About it, sir !  
D'ORMEA. — You so despise me ! [*Aside.*] One last stay remains —  
The boy's discretion there. [*To CHARLES.*] For your sake, Prince,  
I pleaded, wholly in your interest,  
To save you from this fate !  
CHARLES. — [*aside*] Must I be told  
The prince was supplicated for — by him ?  
VICTOR. — [*To D'ORMEA*] Apprise Del Borgo, Spava, and the rest,  
Our son attends them ; then return.  
D'ORMEA. — One word !  
CHARLES [*aside*]. — A moment's pause and they would drive me hence,  
I do believe !  
D'ORMEA [*aside*]. — Let but the boy be firm !

VICTOR. — You disobey?  
 CHARLES [To D'ORMEA]. — You do not disobey  
 Me, at least (1. 2. 100-112).

L'impression de cacophonie provient du fait qu'au-delà des stichomythies et de l'apparence de dialogue, nous avons plutôt là trois monologues juxtaposés. Les trois personnages parlent à tour de rôle et plus ou moins fort. L'effet d'ensemble n'est peut-être pas si éloigné que celui produit à l'opéra par trois arias qui s'entremêlent. On soulignera aussi que la seule autre indication de ce passage porte aussi sur une modalité de l'oral (« changing his tone »). Browning montre ici la duplicité du roi Victor, et utilise un procédé similaire trente vers plus loin en alternant deux modes de la parole, à voix haute, à voix basse : « [Aside] Has D'Ormea played me false, I wonder?/[Aloud.] Why, Charles [...] » (*King Victor and King Charles*, 1. 2. 144-5), « [Aside.] D'Ormea has told him everything. [Aloud.] Aha! » (1. 2. 155). Enfin, les personnages soulignent ironiquement l'abus de ce procédé : en présence de Charles et de Polyxena qui s'adressent la parole en aparté devant lui, D'Ormea s'interroge : « I question if they even speak to me » (1. 1. 156).

Parfois, l'aparté par sa longueur tend asymptotiquement vers le soliloque, ce qui a tendance à immobiliser l'action. Dans *The Return of the Druses*, la première rencontre de Djabal avec Anaël est interrompue par huit apartés, dont l'un de dix-sept vers par Anaël, immédiatement suivi par un aparté de Djabal de trente-sept vers (2. 269-85, 286-322) ! Tout en soulignant l'incompatibilité de ces apartés avec les exigences d'un théâtre conçu principalement par Macready comme un théâtre d'action, nous pouvons y voir une forme de monologues dramatiques : dans ces moments d'introspection, les personnages réfléchissent sur l'amour, la vérité, la foi, leurs doutes. Problème : pour intéressants qu'ils soient, ces monologues entravent l'action. Le théâtre de Browning devient de plus en plus statique, peu à peu envahi par de longues tirades.

#### 4 Monologue vs. Dramatique

Le précepte : « Action in character rather than character in action », énoncé dans la préface de *Strafford*, débouche, au terme de *Bells and Pomegranates*, sur une tragédie toute intérieure avec *A Soul's Tragedy*. Comment s'effectue cette évolution de la conception du théâtre de

Browning? Dans le théâtre en trois dimensions, le monologue s'oppose à l'action. Browning semble conscient de la longueur de certaines tirades. À propos de *Colombe's Birthday*, Browning stipule que seul « un très bon Valence » devra prononcer la tirade de quarante vers (208-48) du quatrième acte, ou bien celle-ci sera supprimée des répliques<sup>1</sup>. Pour tenter de remédier à l'inaction qui gagne les scènes où apartés et soliloques succèdent aux tirades, Browning introduit des interruptions : c'est ainsi que les soixante-quinze vers qui ouvrent le deuxième acte de *Colombe's Birthday* — longue tirade où la duchesse demeure pensive — sont entrecoupés de remarques en aparté prononcées par la domestique.

Dans *Luria* et *A Soul's Tragedy*, le théâtre est désormais conçu pour être lu et non plus vu<sup>2</sup>. Browning vise désormais à des effets sur le lecteur, non plus sur le spectateur. La conséquence est une inflation des tirades. Dans *Luria*, elles atteignent quatre-vingts vers dans le quatrième acte (1. 130-211, 2. 1-52, 261-98, 4. 248-327). Les scènes à plus de deux personnages sont rares, et, dans le cas contraire, hormis deux interlocuteurs, les autres sont silencieux. Tous les personnages importants ont une tirade, qui n'est souvent interrompue par quelqu'un que dans le but d'introduire la tirade suivante : Braccio (3. 159-205, moins vingt vers, 209-29), Husain (4. 103-187), Domizia (4. 188-247) ; avec une prépondérance pour *Luria* qui conclut les actes trois et quatre (3. 349-99, 4. 248-327, 5. 127-66). L'action est délibérément niée et incline vers la stase. Dès l'ouverture, le chef militaire Braccio dicte une lettre à son secrétaire Puccio. Le militaire passe du combat au débat, puis à la dictée. Le document rédigé est ensuite déchiré et n'aura aucune répercussion dramatique. *Cedant arma togae*, puis les toges cèdent la place à la parole fixe, à l'écrit, comme l'évoque Braccio : « the soldier's sword/[sinks] its point before the statist's pen » (1. 139-40). La plume est plus forte que l'épée, certes, mais comment rendre spectaculaire un assaut dans lequel les militaires se désignent comme « we scribes » (1. 238) ? Ou, quand on leur demande « What will you *do*, my mild antagonist? », répondent : « I'll *say* [...] » (3. 253, 256, mes italiques) ? Puccio déplore « an army upon

1. Jack, 1983, 4 : 492.

2. *A Soul's Tragedy* par exemple se divise en deux parties (« parts »). Toutefois, Browning semble avoir voulu revenir sur son échec et avoir secrètement continué d'envisager une destinée proprement théâtrale à cette œuvre : les parties seront renommées « actes » après 1865, et les éditions de 1888 et de 1889 indiqueront la délimitation des « scènes ».

paper » (4.29). Au moment du bilan, Luria remarque amèrement : « I thought to do this, not to talk this » (5.1). Au final, l'intrigue de cette œuvre est principalement constituée de délibérations sur la nature du pouvoir à Florence. « Say or not say » (2.103), dit Husain, en fin de compte peu importe ! Rien n'arrive et même un personnage remarque le temps qui passe : « While we talk, / Morn wears » (1.342-3). Browning, en quête d'une nouvelle poésie (« It is all in long speeches ») semble échouer ici dans le projet qui consistait à insuffler l'action dans la parole (« the *action, proper*, is in them »). Cette évolution dans *Luria* n'en est pas moins une marque de l'influence du monologue dramatique.

On assiste à un phénomène similaire dans *A Soul's Tragedy*. Le personnage de Chiappino monopolise la parole : il prononce les deux tiers de la première partie (1.27-273). Son allocutaire, Eulalia, intervient quatorze fois, mais l'ensemble de ces interruptions ne constitue qu'une trentaine de vers. L'effacement progressif de l'allocutaire annonce sa disparition, puis sa réintégration dans les paroles du locuteur dans les poèmes de la maturité, sous la forme du monopolylogue<sup>1</sup>, dont « Fra Lippo Lippi » (*Men and Women*, 1855) par exemple pourrait constituer le paradigme.

## 5 La parole subtilisée

Phénomène qui peut être considéré comme un corollaire de cette disparition de l'allocutaire, les paroles qui devraient être naturellement prononcées par un personnage sont dites par un autre. La parole est subtilisée : à la fois dérobée, détournée, médiatisée, et rendue plus subtile, plus complexe. Dans *A Blot in the Scutcheon*, Guendolen rapporte les paroles de Mertoun (1.2.67-70). Austin enchaîne (112-20), et se cite lui-même, au deuxième degré pourrait-on dire : « (in an under breath) ». Il recommande à son frère une certaine manière de parler — et parle à sa place : « speak this speech [...] ». Guendolen fait ensuite parler Mertoun qui vient de quitter la salle (141-50), en improvisant ce qu'il aurait pu dire, improvisation achevée par son frère Tresham. Dans *Colombe's Birthday*, Valence, porte-parole de la ville de Clèves, parle pour ses concitoyens et les fait parler, en rapportant la situation où ceux-ci lui

1. Le monopolylogue est un divertissement dans lequel un comédien joue plusieurs rôles, un peu à la manière du monodrame.

demandaient de parler à la reine en leur faveur (*Colombe's Birthday*, 2. 146-50 — lui-même s'adresse ensuite à l'incarnation de sa ville en son for intérieur : « (There Cleves!) In this! (What did I promise, Cleves?) », 2. 153).

Dans *A Soul's Tragedy*, le personnage de Chiappino anticipe la structure de *The Ring and the Book* (« Half-Rome », « The Other Half-Rome », « Tertium Quid »), en faisant dialoguer le monde avec lui-même : « "Why?" asks the world. "Because", replies the world/To its complacent self, [...] » (1. 58-77). Dans la deuxième partie, Browning fera intervenir trois badauds qui exposent à Luitolfo la situation. Chiappino fait intervenir plusieurs locuteurs imaginaires (1. 97-104, 180-3, 212-4, 221-7) dans la mesure où son interlocutrice réelle, Eulalia, refuse de lui donner la réplique : « Why do you gaze, nor help me to repeat/What comes so glibly from the common mouth [...] ? » (1. 78-9). La parole est alors doublement médiatisée : Chiappino fait proférer des paroles à Luitolfo, et ces paroles sont un proverbe. La subjectivité du personnage rejoint l'objectivité de la sagesse des nations, le parti pris et l'engagement se dissolvent dans la neutralité du langage. Chiappino s'échauffe, et son discours se projette en abyme : il fait parler Luitolfo parlant à Chiappino réagissant à ses paroles (1. 275-89). C'est un véritable monologue où Chiappino joue tour à tour son propre rôle et celui de Luitolfo. Browning reprend dans *A Soul's Tragedy* ce jeu de miroir au début de la deuxième partie, où les badauds rapportent à Luitolfo la séquence des événements du village : nouveau monologue dramatique (2. 73-98), avec didascalies internes (« the Provost's Palace — there it faces you » (2. 74), dialogues enchâssés unilatéraux (c'est-à-dire avec réponses inférées de l'interlocuteur) et bilatéraux (105-14, 120-5).

## 6 Dits et écrits

La conséquence naturelle est l'opposition entre l'oral et l'écrit, entre l'improvisation et les scénarios. En effet, très nombreux sont les documents qui sont rédigés, exhibés, lus et cités à haute voix, et qui passent de main en main. Ils forment un sous-texte tout en faisant partie du texte. Tel personnage lit un document comme s'il s'agissait d'un script en vue d'une représentation théâtrale ; le texte en devient, selon le mot de Colombe, « a rescript » (*Colombe's Birthday*, 2. 182). Pour suppléer au metteur en scène, ou quand la parole ne trouve pas de légitimité, les personnages ont recours à de tels documents d'où ils tirent leurs

répliques. Non seulement les personnages se considèrent comme des acteurs dans une pièce, mais ils se considèrent eux-mêmes et ce qui les entoure comme des textes à interpréter. Dans *Strafford*, les parlementaires sont toujours en train ou sur le point de lire des rapports. Pym accuse le roi d'essayer de « tourner une page sanglante » afin d'inscrire une nouvelle « entrée » sur cette nouvelle page (1. 1. 153-9). Les textes qui apparaissent sont soigneusement lus et analysés, comme dans le cas des notes qui scelleront le destin de *Strafford* (4. 1. 65). Seul le temps et la renommée, « the busy scribe », sauront fournir « [the] curious glosses, subtle notices, /Ingenuous clearings-up one fain would see » (5. 2. 52-5).

*Colombe's Birthday* commence par une didascalie plaçant les courtisans rassemblés autour de Guibert lisant sur un papier les revendications de Berthould sur le duché de Colombe. Valence semble ne pouvoir parler que s'il a son texte sous les yeux : « suddenly occupying himself with his paper » (2. 96)<sup>1</sup>. Les événements qui se sont déroulés dans la pièce sont mis par écrit à l'occasion de la rédaction des « precedents / Of every installation, proper styles, / And pedigrees of all your Juliers' Dukes » (5. 383-5).

Comme nous l'avons vu en évoquant *Luria*, de nombreux documents écrits sont exhibés et utilisés à la fois comme accessoires et comme parties intégrantes du texte. C'est Braccio qui en fournit la plus grande part. Le texte de la pièce commence par cette didascalie : « Braccio, as dictating to his Secretary ». Braccio demande à Puccio de lire son compte-rendu des événements. Les commentaires de Puccio sur ce document sont inclus par Braccio dans le sien. Braccio ne cesse d'écrire et de réviser. Si les documents de Braccio décrivent de manière biaisée les actions passées des uns et des autres, ils dictent en revanche à tous leurs actions futures. Aussi plusieurs personnages se rebellent-ils contre cette tyrannie de l'écrit : « it was in that paper / What you were saying ! » (1. 217). Tiburzio présente à Luria un document donnant les ordres de Braccio. Luria refuse de se soumettre à un scénario étranger (« And act on what I read ? », 2. 240), et il déchire la missive. Pareillement, Puccio refuse de vivre « on orders, warrants, patents and the like » (5. 101).

1. Berthold est le plus assuré dans son rôle, qui n'est pas un rôle de composition comme celui de Valence. Il sait que le scénario peut être réécrit : « a new gloss on the ancient law, / O'er-looked provisoes, past o'er premises » (5. 16-7). Mais son scénario se heurte à celui que Colombe propose par écrit à Valence : « Read it and have done ! » (5. 353).

Tout au long de ces dix années de composition pour le théâtre, Browning cherche à incarner de nouvelles formes génériques. Ce phénomène trouble le spectateur, qui s'attend à certains effets dramatiques traditionnels. Par exemple, tout en étant sous-titré « A tragedy », *Strafford* comporte de nombreux passages de nature comique<sup>1</sup>. Par ailleurs, il y a trop d'allusions historiques à élucider pour le spectateur moyen — plainte émise par Macready à l'encontre de *Strafford*, sans doute aussi valable pour *King Victor and King Charles*. Enfin, les longues envolées lyriques, les tirades, entravent l'action. Les nécessités du théâtre empêchent Browning d'explorer en profondeur la psychologie de ses personnages.

Les mauvaises critiques, l'absence de succès populaire eurent raison de l'obstination du poète. Cependant, remarquons avec George Bernard Shaw : « Browning, when the mere action of his play flags, lifts and prolongs apparently exhausted situations by burst of poetry<sup>2</sup>. » Les pièces de Browning ne sont pas tant des drames, que des poèmes dramatiques. Après *A Soul's Tragedy* et *Luria*, il pense tourner la page : « I have lost, of late, interest in dramatic writing », écrit-il à Elizabeth Barrett le 13 février 1846<sup>3</sup>. Mais, si Browning présente *Luria* dans sa dédicace comme « this last attempt for the present at dramatic poetry », un indice montre dans quel sens s'oriente désormais son intérêt. La dédicace est à Walter Savage Landor, « wishing what I write may be read by his light ». Or Landor est l'auteur des *Imaginary Conversations* (1824), dont la forme poétique inspira vraisemblablement celle des *Dramatic Lyrics*.

Avec l'écriture de pièces pour le théâtre, sa notion du dramatique s'infléchit vers une intériorisation de l'action, qui s'exprime désormais non pas tant *par* les paroles, que *dans* les paroles elles-mêmes. *Luria*

1. Même en excluant les répliques involontaires et maladroites, parfois supprimées dans les éditions ultérieures, comme : « Stab me! I have no time to tell you why » (3. 3. 79), « But 'tis so awkward — dying in a hurry » (5. 2. 178, version de 1837), ou enfin, alors que *Strafford* monte à l'échaffaud : « I want just now, / To hear the sound of my own tongue » (5. 2. 83-4). Par exemple, le roi nous est montré comme un homme vil et un bouffon que la Reine mène et ridiculise à son gré : « But, Henriette... » ne peut-il que dire avant de se faire couper la parole et subir ses railleries (1. 2. 286). *Strafford* retombe en enfance quand le roi l'appelle « son ami » : « I am grown young again, / And foolish. What was it we spoke of? ». *Strafford* perd le fil de ses pensées et demande au roi de répéter ce qu'il vient de dire : « Say it all o'er again — but once again : / The first was for the music » (1. 2. 243-9).

2. Cité par Ryals, 1983, 251.

3. Jack, 1983, 4 : 186.

et *A Soul's Tragedy* constituent en quelque sorte des paradigmes de cette conception radicalement nouvelle des rapports entre les dimensions lyrique et dramatique. Mais les longues tirades, accompagnées de digressions, absorbent l'énergie dramatique, et sur scène les comédiens demeurent statiques. La dimension visuelle du théâtre fait que Browning échoue à faire de la voix un adjuvant de l'action. En revanche, le déploiement des didascalies mixtes, ou phoniques, conduit Browning à développer une dimension fondamentale de sa poétique de la voix.

Les raisons traditionnellement invoquées pour cet échec sont une défaillance de l'intrigue ou une absence d'action. Cet argument était certes valable à l'époque victorienne, où le ressort purement psychologique ne faisait guère recette. Mais après Samuel Beckett et Harold Pinter, qui se plaindrait d'« action in character » ? Si défaut il y a, c'est sans doute davantage la mixité de tons — grotesque, ironique, pathétique — coulée dans un moule inadéquat, celui de la tragédie. Mais l'échec de son expérience théâtrale est tout relatif. Elizabeth Barrett lui suggère que sa conception poétique, qui consiste à passer du théâtre réel au théâtre virtuel, à loger le drame dans l'oralité et non l'oralité dans le drame, est « too subtle perhaps for stage purposes<sup>1</sup> ». Browning considère ses torts : « that foolish concentrating of thought and feeling, for a moment, on some one little spot of a character<sup>2</sup> ». Browning persiste à vouloir combiner le lyrisme et le dramatique au moyen de l'oralité. Ces pièces de théâtre reposent sur les défauts du langage, voire ses déficiences. Browning ne se révèle pas tant comme un dramaturge qui dirige des êtres humains que comme un dramaturge des mots. Ainsi, à défaut d'avoir pu amadouer le spectateur victorien, il se tourne désormais vers le lecteur et lui demande de participer à la création poétique grâce à son « imagination coopératrice » (préface de *Paracelsus*). Au contact de cet apprentissage, Browning développe de nouvelles ambitions poétiques qu'il incarne dans les poèmes publiés dans *Dramatic Lyrics* en 1842.

### Bibliographie

DE VANE, William Clyde. *A Browning Handbook*. 1935 ; New York : Appleton-Century-Crofts, 1963.

DREW, Philip. *An Annotated Critical Bibliography of Robert Browning*. New York and London : Harvester Wheatsheaf, 1990.

1. Kintner, 1969, 1 : 445-6.

2. *Ibid.*, 1 : 343.

- JACK, Ian (ed.). *The Poetical Works of Robert Browning*. Eds. Ian Jack et al., Oxford : Oxford UP, 1983 — (9 vol. parus). [Jack, 1983]
- KELLEY, Philip & HUDSON, Ronald, eds. *The Brownings' Correspondence*. Winfield : Wedgestone P : 1984 — (14 vol. parus).
- KING, Roma A. Jr. *The Focusing Artifice : The Poetry of Robert Browning*. Athens : Ohio UP, 1968.
- KINTNER, Elvan. ed. *The Letters of Robert Browning and Elizabeth Barrett, 1845-1846*. 2 vol. Cambridge, Mass. : Harvard UP, 1969.
- MALLARMÉ, Stéphane. *Correspondance 1862-1871*. Paris : Gallimard, 1959.
- MAYNARD, John. *Browning's Youth*. Cambridge, Mass. : Harvard UP, 1977.
- MESCHONNIC, Henri. *Critique du rythme. Anthropologie historique du langage*. Paris : Verdier, 1982.
- ONG, Walter J. *Orality and Literacy. The Technologizing of the Word*. London : Routledge, 1982.
- ORR, Sutherland. *Life and Letters of Robert Browning*. 1891 ; London : John Murray, 1908.
- RYALS, Clyde de L. *Becoming Browning : The Poems and Plays of Robert Browning, 1833-1846*. Columbus : Ohio UP, 1983.
- UBERSFELD, Anne. *Lire le théâtre, I*. 1977 ; Paris : Belin, 1996. [1996a]
- UBERSFELD, Anne. *Lire le théâtre, II*. Paris : Belin, 1996. [1996b]
- UBERSFELD, Anne. *Lire le théâtre, III*. Paris : Belin, 1996. [1996c]