

Une biographie de poètes : le cas des Browning

Une biographie de poète, bien plus que toute autre biographie, répond à une problématique spécifique : il s'agit en effet de comprendre et d'articuler les rapports entre la vie et l'œuvre des poètes, en d'autres termes de comprendre comment celle-ci est éclairée, pour ne pas dire expliquée, par celle-là, sans même évoquer, en retour, les possibles interactions entre la seconde et la première. Encore une fois, il ne s'agit aucunement d'analyser l'œuvre sous l'angle principal ou unique de la vie de son auteur. D'un autre côté, ce n'est pas parce que l'œuvre ne peut se résumer à cet angle d'analyse que cette même œuvre doit totalement exclure ce dernier ou bien s'expliquer et s'étudier à l'exclusion formelle de la vie de cet auteur. Il y aurait même, à mon sens, un moyen de ramener à la vie l'auteur que Barthes croyait irrémédiablement mort afin de le replacer et de le ranimer, pour ainsi dire, au sein du *corpus* de ses écrits. En passant, le poème intitulé « Master Hughes of Saxe-Gotha »¹ nous en donne une lumineuse illustration, précisément lorsque le locuteur du monologue dramatique, organiste, interrompt son interprétation de la partition qu'il joue pour interroger l'esprit du compositeur et lui demander le sens de ses fugues monumentales. On retrouvera un écho à ce lien étroit et énigmatique entre la vie et l'œuvre dans la nouvelle d'Henry James intitulée *The Private Life*². Encore une fois, ce n'est pas parce qu'un poète semble donner du sens à sa vie au travers sa poésie que cette même vie peut et doit être intégralement associée à cette même œuvre. En d'autres termes, les liens en apparence les plus ténus peuvent avoir une importance fondamentale³. Le juste équilibre entre la vie des poètes et leurs œuvres est sans doute le plus difficile à trouver, d'autant qu'en retour, la poésie elle-même peut influencer sur cette vie, pour reprendre obliquement la formule provocante d'Oscar Wilde : « Life imitates art far more than Art imitates life »⁴.

Une vie d'écrivain a cette spécificité en plus : la langue, notamment poétique, l'emporte sans cesse sur la vie matérielle et factuelle, mais sans la faire complètement disparaître pour autant. Ici, avec les Browning, l'imbrication est impossible à défaire, tant TOUT est écrit, et ce depuis

¹ Publié dans le recueil *Men and Women*, en 1855. Roma A. King et al., ed., *The Complete Works of Robert Browning*, (Ohio University Press, vol. 5, 1981), pp. 285-292.

² James, Henry, « The Private Life » in *The Atlantic Monthly* 69 (414) (April 1892): 463–483, première édition livre *The Private Life* (Wildside Press, 1893). La nouvelle fut publiée pour la première fois en 1892, soit presque trois ans après la mort de Robert Browning, alors que les deux auteurs habitaient le même quartier, qu'il leur était arrivé de se rencontrer, et même de dîner ensemble. C'était même à la suite d'un dîner auquel les deux hommes avaient été invités que l'interrogation du rapport entre l'œuvre et l'homme avait fait naître chez Henry James l'idée de cette nouvelle.

³ De la psychanalyse freudienne, avec le poids considérable d'indices à peine visibles, jusqu'à la pensée de Gilles Deleuze et Félix Guattari, avec le concept du rhizome.

⁴ Oscar Wilde, *The Decay of Lying*, 1891, (in *Intentions: The decay of lying, Pen, pencil and poison, The critic as artist, The truth of masks*, Brentanos, 1907), p. 32.

toujours : d'une part, il y avait les innombrables promenades dans les petits chemins de Camberwell avec le père de Robert Browning tout au long de son enfance, durant lesquelles le père récitait à son fils ses passages préférés des grands œuvres de la littérature anglaise, sans même parler de l'importance envahissante de la bibliothèque familiale constituée de six mille volumes, dans laquelle le jeune garçon aimait à flâner et se perdre ; d'autre part, Elizabeth Barrett Barrett était encouragée à écrire pour elle et sa famille, confortée dans son rôle familial de petite poète lauréate de Hope End⁵, également dans son enfance. Il y eut, dans les deux cas, une authentique construction de soi par et dans la littérature et la poésie. Comme le dit Elizabeth longtemps après cette véritable parenthèse enchantée, il lui était impossible de se rappeler une période de sa vie où elle n'avait pas écrit. Robert, lui, dit sensiblement la même chose. Les deux poètes, en d'autres termes, avaient toujours écrit et vécu de concert, écrit leur vie et vécu leur écriture dans une articulation pour ainsi dire inextricable. Du coup, serait-il possible, voire raisonnable de parler de leur poésie sans parler de leur vie, et *vice versa* ? La simple place de l'écriture dans leur vie et de leur vie dans leur écriture autorise-t-elle la possibilité de dissocier les deux ? Si la biographie repose *de facto* sur l'écriture de la vie, l'histoire des Browning est d'autant plus fascinante que les deux époux de la poésie victorienne eurent pour habitude de vivre pleinement et littéralement l'écriture et la littérature⁶. De ce simple fait, il m'a toujours semblé fondamentalement impossible d'envisager la moindre séparation entre la vie et l'œuvre poétique des Browning.

Une fois ce premier écueil théorique et culturel écarté, un autre problème s'est vite posé, aussi paradoxal soit-il : le matériau écrit est absolument colossal, qu'il s'agisse des œuvres elles-mêmes, des lettres, des carnets, sans parler des témoignages écrits par des témoins et amis des deux poètes. La surabondance du matériau susceptible d'alimenter une biographie impose des tris, des choix, voire une méthode. Par exemple, la biographie d'un poète pourrait se limiter à ne concevoir la vie que comme un *alibi* de la poésie, ou bien la poésie comme un *alibi* de la vie⁷. Alliée du biographe que je suis⁸, la maison d'édition américaine totalement dédiée à la diffusion de l'œuvre des Browning, Wedgestone Press⁹ poursuit l'édition complète de leur correspondance. Pour l'heure, cette édition couvre l'ensemble de leur correspondance jusqu'en 1859 et représente vingt-six volumes. Gros avantage pour le biographe, en plus de la version papier de

⁵ Immense demeure familiale à la frontière du Pays de Galles, petit paradis perdu d'Elizabeth, des années avant les premiers drames familiaux et l'installation du clan à Londres

⁶ Les anecdotes attestant ce fait et concernant l'œuvre et la correspondance des deux poètes sont particulièrement nombreuses, ainsi que j'ai pu le relever dans les deux biographies que je leur ai consacrées.

⁷ N'oublions pas le sens étymologique du mot latin *alibi* : ailleurs.

⁸ *Robert Browning et Elizabeth Barrett Browning*, à paraître.

⁹ Fondée en 1978 et située dans l'état du Kansas.

cette édition proprement monumentale et encore loin d'être achevée, l'éditeur met en ligne toute la correspondance au fur et à mesure de leur édition, en mettant à profit tous les outils numériques qui permettent de classer les lettres en fonction des récipiendaires, des noms cités, des dates ou bien de l'auteur. Le travail de collecte d'information en aura été grandement simplifié, malgré deux problèmes particulièrement aigus : tout d'abord, la quantité de lettres ne pouvait que ralentir mon travail et il devenait presque impossible de choisir entre telle ou telle lettre, au risque de rater un détail ou un élément précieux, au point de paralyser l'élaboration d'un récit littéralement enlisé par la correspondance ; ensuite, malgré le travail fourni et le sérieux de l'éditeur, la correspondance ne couvre pas la période après 1859. Ainsi, après un excès d'information presque nuisible au récit de vie des deux poètes, le flot de lettres se tarit brutalement, alors qu'Elizabeth succomba en 1861 et que Robert lui survécut encore vingt-huit ans.

Un autre problème se posait aussitôt au biographe : à trop se fonder sur les correspondances, témoignages écrits des Browning, mais aussi de leurs amis et de leurs familles, le récit pouvait devenir par trop épistolaire, et donc échapper à la vie. L'épistolaire en effet peut offrir un matériau de choix pour tout biographe, mais ce même matériau devrait lui aussi être tenu à distance, pour éviter que le récit adopte l'artificialité de l'épistolaire. Encore et toujours, le juste équilibre devait être trouvé entre les nombreuses sources d'informations. C'est d'autant plus vrai avec les Browning que la fin de leur vie n'est guère documentée par leur correspondance, non encore disponible, et que le récit de leur vie ne devait pas en souffrir ni s'amenuiser. Encore reste-t-il les autres lettres publiées ici et là, par d'autres éditeurs ou concernant d'autres auteurs avec lesquels les Browning étaient en contact. Étant donné la richesse de la vie intellectuelle des deux poètes victoriens et le nombre de leurs amis écrivains, poètes, romanciers et philosophes, il est toujours possible de faire des recoupements et d'obtenir des informations indirectement. Mais là encore, la difficulté réside principalement dans la quantité d'informations pas toujours pertinentes et le tri qui devait être fait afin de trouver de quoi alimenter le récit de leur vie et la pertinence de ce même récit à la vie et à la production littéraires des Browning. C'est une question que soulevait Tessa Hadley, dans sa critique du dernier roman de Julian Barnes, *The Man in the Red Coat*¹⁰ : « Barnes insists time and again that there is so much 'we cannot know'; that biography 'is a collection of holes tied together with string'. » Il en va de même pour les Browning, bien sûr, puisque le travail du biographe oscille constamment entre la surabondance d'informations, dans laquelle il est impérieux de faire le tri, ou bien leur tarissement, quitte à donner

¹⁰ Julian Barnes, *The Man in the red Coat* (Jonathan Cape, 2019). Tessa Hadley, « The Man in the Red Coat by Julian Barnes review — a belle époque womaniser » (*The Guardian*, 6 Nov. 2019) <<https://www.theguardian.com/books/2019/nov/06/man-in-the-red-coat-julian-barnes>>.

différemment du sens à ces vies qui ne peuvent se limiter ni à la poésie, ni à leur correspondance, aussi riches fussent-elles.

Dans le même temps, autre difficulté majeure, en apparence tout du moins, les Browning, à commencer par Robert, ont toujours œuvré à échapper aux critiques et aux biographes, dont ils se méfiaient par-dessus tout. Tout commença par la première publication de Robert Browning, en 1833, à compte d'auteur et avec l'argent que sa tante lui avait offert pour son anniversaire, *Pauline*. Vicissitude de l'histoire littéraire, un exemplaire du premier poème lyrique fut adressé à John Stuart Mill par un ami de Robert afin qu'il en fit une critique louangeuse susceptible de promouvoir la carrière du jeune poète de vingt-et-un ans. Mais rien ne se passa comme prévu, la critique fut nettement moins louangeuse que prévu et le critique vit en son auteur une forme de lucidité « morbide ». L'exemplaire annoté fut renvoyé par mégarde à son auteur, déjà globalement accablé par la critique contemporaine, qui voyait en lui un poète difficile à la poésie abrupte. Ce fut là le début d'une longue guerre larvée entre Robert Browning et ses critiques, mais aussi le début de la nécessité pour lui de se cacher et de se dérober au regard des lecteurs et des critiques. Il n'était plus possible pour lui de pouvoir être identifié au travers des locuteurs de ses poèmes : ce fut l'acte de naissance de la forme originale du monologue dramatique, poème dont le discours est formellement assumé par un locuteur qui ne peut en aucun cas être le poète lui-même. Ce besoin de se cacher se retrouvera tout au long de son œuvre et Robert ira même jusqu'à influencer Elizabeth en ce sens. Jusqu'à une période très avancée de son existence, le poète n'aura de cesse de se dérober au regard des curieux et des biographes, gardant jalousement son intimité et inventant toutes formes d'altérités et d'alibis afin de mieux préserver son identité et son moi profond. Le divorce était prononcé et Robert Browning ferait tout pour ne pas jouer le jeu de la biographie, qu'il identifiait comme une curiosité déplacée, puisque pour lui la seule vie de l'auteur n'est que celle de son œuvre. Néanmoins, à la fin de sa vie, lorsqu'il envisagea de contrôler ce qu'Elizabeth et lui allaient laisser à la postérité, il se rapprocha d'un biographe afin de mieux avoir le contrôle du matériau biographique et ainsi éviter de les laisser fouiller leur vie pour en dénicher les secrets susceptibles de ternir la vie des poètes ou d'en dégrader la légende.

Lorsqu'ils emménagèrent à Florence, après un mariage pour le moins discret à Londres et une fuite en Italie, Robert devint le Cerbère de leur appartement, qu'ils appelèrent la *Casa Guidi*, en écartant visiteurs importuns et journalistes curieux. Lorsque *Sonnets from the Portuguese* fut publié en 1850, le titre même fut inventé pour mieux éconduire les curieux susceptibles d'y déceler les amours des Browning. Il y avait chez eux comme une stratégie d'évitement et de dissimulation qui allait à l'encontre du travail du biographe et de sa curiosité naturelle, d'autant que dans le cas précis d'une biographie littéraire, les rapports entre la vie et l'œuvre littéraires avaient logiquement tout leur sens. C'est sans doute là que se

trouve le principal écueil de la biographie des Browning, à savoir leur histoire d'amour, considérée comme l'une des plus grandes histoires d'amour littéraires. Cette histoire, largement documentée par leur correspondance¹¹, devint l'objet de nombreux récits, qu'elle inspira directement ou indirectement, avec ou sans introduction d'éléments de fiction¹². Les exemples sont nombreux et pourraient faire l'objet d'une véritable bibliographie. De ce fait, le biographe pourrait se réjouir de cette profusion d'informations, mais elle comporte un inconvénient majeur : la légende, au sens le plus étymologique de ce substantif, peut finir par faire de l'ombre à la vie et à l'œuvre des Browning. À tel point que tout éditeur qui vous invite à travailler sur la vie des Browning garde à l'esprit le schéma narratif le plus vendeur de leur biographie : leur histoire légendaire, contrariée, célèbre et littéraire. Elle comportait en effet tous les passages obligés de la grande histoire d'amour : une poète gravement malade et atteinte d'un mal jamais diagnostiqué et encore moins soigné, un poète blessé par la critique et sans grand succès avant une période avancée de sa vie, un mariage interdit par le père d'Elizabeth.

Ainsi, tous les ingrédients sont là pour un grand récit d'amour littéraire, quitte à jeter de l'ombre sur le reste de la vie, littéraire ou non, des Browning. Comme déjà Virginia Woolf le faisait remarquer au début du XX^e siècle, Elizabeth Barrett Browning fut grandement, progressivement et injustement oubliée après sa mort, en 1861, et on se rappelle la poète principalement pour son histoire d'amour avec Robert Browning et quelques-uns de ses sonnets publiés en 1850. Mon propre éditeur avait lui-même abordé la question de la place centrale de cette histoire d'amour dans la biographie de ces deux grands poètes victoriens, comme problématique de leurs biographies croisées. Comme s'il ne restait de la vie de ces deux auteurs que leurs amours si prometteuses pour un récit. L'obstacle apparent représenté par leurs amours pour ainsi dire envahissantes en devenait néanmoins presque un avantage, puisqu'il illustre également à merveille l'imbrication permanente de leur vie et de leurs écrits, fussent-ils poétiques ou tout simplement épistolaires. L'exemple le plus manifeste de cette même imbrication reste sans doute le recueil de sonnets écrits clandestinement par Elizabeth à l'époque où Robert lui faisait la cour, au 50 Wimpole Street, à Londres, et qui fut publié

¹¹ C'est leur fils unique, Pen, qui l'hérita et accepta tardivement de la faire publier, alors que le destin de ces 573 lettres intimes échangées par Elizabeth et Robert fut incertain pendant de longues années. En plus de l'édition complète d'Elvan Kintner, *The Letters of Robert Browning and Elizabeth Barrett Browning 1845-1846* (2 vol. Harvard University Press, 1969), de nombreux ouvrages universitaires ou non y font référence et utilisent ce matériau épistolaire pour le moins abondant afin de scénariser cette histoire d'amour tout aussi réelle qu'elle fut aussi avant tout épistolaire.

¹² Par exemple *Possession* d'A. S. Byatt, (Chatto & Windus, 1991), ainsi que de multiples narrations des faits, voir par exemple Dormer Creston, *Andromeda in Wimpole Street: the love story of Robert and Elizabeth Browning told in their letters, with commentaries*, (Eyre & Spottiswoode, 1929).

seulement en 1850, soit environ quatre ans après leur mariage secret et leur départ pour l'Italie. Ces sonnets avaient été écrits secrètement, après les visites de Robert, et ne furent transformés en recueil qu'après l'approbation particulièrement enthousiaste de Robert, en Italie, et discussion de la stratégie à adopter pour tenter de dissimuler la teneur hautement autobiographique de ce récit poétique et intime *in vivo* de leur idylle.

Ultime difficulté et ultime avantage à écrire les deux biographies, dont je pressentais très vite que l'une ne pouvait se faire sérieusement sans l'autre, ce solide travail de recherche et d'écriture biographiques m'aura constamment montré à quel point leur histoire d'amour et leur poésie étaient intimement liées, au point de s'articuler littéralement l'une à l'autre, voire de ne former qu'une seule et même matière. Encore une fois, les *Sonnets from the Portuguese* en constituent un lumineux exemple, mais les exemples seraient sans aucun doute très nombreux, et ce tout au long de leur longue carrière littéraire¹³. Au point que se focaliser sur l'une sans avoir l'autre à l'esprit pousserait soit au scotome visuel, soit à la claudication intellectuelle. Encore une fois, s'il était encore besoin de le démontrer, l'articulation entre l'œuvre et la vie des poètes est loin de constituer une contradiction.

I. La vie ou l'œuvre

Immédiatement se pose une question des plus délicates concernant la problématique spécifique à une biographie de poète : comment une vie (extra-)ordinaire aboutit à des poèmes, comme s'ils en étaient l'émanation ? C'est aujourd'hui une problématique admise et acceptée : l'exceptionnel se situe dans le banal et l'unique dans le commun. C'est d'autant plus vrai que les époux et poètes Browning insistèrent bien souvent sur la banalité de leur existence et cherchaient l'extraordinaire dans la littérature qu'ils lisaient ou traduisaient. Robert Browning, comme pour mieux écarter les curieux et autres biographes potentiels, qu'il identifiait à d'insupportables fouineurs, se plaisait à rappeler à ses critiques, ses correspondants et ses lecteurs qu'Elizabeth et lui menaient une vie d'une effroyable banalité. Dans une lettre à Robert, datée du quinze mai 1845, Elizabeth le clamait aussi explicitement que simplement :

If my poetry is worth anything to any eye, – it is the flower of me – I have lived most & been most happy in it, & so it has all my colours, – the rest of me is nothing but a root, fit for the ground & the dark. ¹⁴

¹³ Il existe à ce propos un remarquable ouvrage qui traite de l'articulation de leurs œuvres et de la combinaison de leur créativité poétique : Mary Pollock, *Elizabeth Barrett and Robert Browning: A Creative Partnership*, (Ashgate, 2003).

¹⁴ *The Brownings's Correspondence, An Online Edition*

<<https://www.browningscorrespondence.com/correspondence/2158/?rslid=186435&returnPage=1>>

De ce point de vue, les Browning étaient parfaitement en accord : on ne peut et on ne doit s'intéresser qu'à l'œuvre des poètes. Leur vie ne constituerait dès lors qu'une simple curiosité sans grand intérêt, dans la mesure où la vie des poètes est particulièrement banale, malgré les prodiges que les lecteurs en attendent. Ce paradoxe est, en passant, le cœur de la nouvelle d'Henry James que j'ai citée au début de cet article, *The Private Life*. Il est, de ce fait, intéressant de voir que Robert Browning en personne avait prévu ce paradoxe dans l'un de ses monologues dramatiques publiés dans *Men and Women*, en 1855 : « How it strikes a contemporary »¹⁵. Le monologue est une longue interrogation de la part du locuteur, sur l'identité d'un poète et la réalité de sa vie, comme l'indique le premier distique du poème : « I only knew one poet in my life: / And this, or something like it, was his way. » Tout le monologue repose sur la discrédence entre les attentes merveilleuses des curieux, face aux déceptions de la banalité du quotidien universel. Ce monologue répondait à la curiosité des lecteurs et leur rappelait qu'il n'y a rien de bien intéressant chez les artistes, en dehors bien sûr de leur art. Chacun son rôle, semblait dire le locuteur avide de vérité biographique sur le poète qu'il traque, et sans aucun doute le poète Robert Browning derrière lui, lorsqu'il concluait ainsi le poème : « Well, I could never write a verse, – could you? / Let's to the Prado and make the most of time. »

Une fois pris pour acquis ce point liminaire, à savoir la banalité revendiquée par les Browning et l'inutilité de leur biographie, il convenait, à mon sens, d'identifier les moments charnières qui décidèrent de la vie (de poète) des Browning. La principale difficulté restait de ne pas recourir à l'arbitraire, avec pour seule préoccupation l'artifice d'une trame narrative conçue comme une intrigue. N'oublions pas que la biographie n'est pas un roman et que l'artifice de l'intrigue doit céder la place à l'obligation de vérité, à savoir l'adéquation entre ce qui est dit d'une part et ce qui peut se constater dans le monde réel d'autre part. Or l'ajout d'une intrigue a pour but de rendre le récit biographique agréable, alors même qu'il s'agit de la structuration du récit par l'articulation de moments et de détails dont l'importance pour être magnifiée ou déformée par la lecture que fait le biographe de la vie des poètes. Dans le cas précis des Browning, plusieurs points se sont imposés d'eux-mêmes, sans pour autant que l'on ait à forcer le trait ou accentuer plus que de raison le poids de ces événements dans la vie des deux poètes : pour Elizabeth, l'impact de sa maladie invalidante, et la mort de son frère préféré, en juillet 1840 ; pour Robert, les insuccès critiques répétés et la mort d'Elizabeth, fin juin 1861. Pour les deux poètes ensemble, leur légendaire histoire d'amour et son articulation à leur œuvre poétique. L'abondante documentation portant sur ces points nodaux de leur vie et dans leur poésie me prouvait constamment qu'il n'y avait aucun arbitraire à construire l'intrigue de leur biographie à partir de ces moments

¹⁵ Roma A. King et al., ed., *The Complete Works of Robert Browning* (Ohio University Press, vol. 5, 1981), pp. 274-277.

véritablement organiques de leur existence. Il ne s'agissait dès lors non pas de façonner leur biographie pour lui faire suivre des schémas narratifs prometteurs, mais plutôt de se réjouir et de constater que leur vie suivait naturellement ces mêmes schémas et était bâtie comme une intrigue. Pour exemple, le nombre d'ouvrages et de fictions inspirés de leur histoire d'amour montre clairement qu'il n'y avait guère besoin de forcer la réalité par des procédés artificiels d'orthopédie narrative. Il fallait juste, si je puis le dire ainsi, faire en sorte que ces éléments centraux de la vie des Browning ne plongeassent pas tout le reste de leur vie dans le silence et les ténèbres.

Les véritables tournants de la vie des poètes (la critique mortifiante de *Pauline* pour Robert et la mort de « Bro » pour Elizabeth, ainsi que le début de leur correspondance pour les deux) eurent pour les Browning des conséquences qui se prolongèrent sur plusieurs décennies : Robert mit plus de trois décennies à se faire reconnaître par la critique (la publication de *Sordello*, en 1840, fut le point culminant d'une détestation critique qui le poursuivait sans relâche et faillit presque le pousser à renoncer à la poésie), Elizabeth vécut la mort de son frère comme un véritable naufrage dont elle ne récupéra jamais vraiment (elle se réfugia tout le reste de sa vie dans un occultisme dont Robert essayait en vain de la détourner), et le début de leur correspondance eut des allures d'embrasement généralisé qui changea leur vie et leur œuvre à tout jamais (leur vie changea à jamais à partir de ces premières lettres échangées). Comble de l'ironie pour le poète, il eut à cœur, après le décès d'Elizabeth, de faire oublier les égarements de son épouse (sa consommation effrénée d'opium d'une part et son recours à l'occultisme d'autre part) afin de ne pas laisser son image se ternir¹⁶. Il eut à cœur de préserver une forme de biographie idéale des poètes, dont bien entendu Elizabeth serait à la fois le symbole et la synthèse. Un premier problème se pose dès lors : la tendance à concevoir la poésie comme unique raison pour la biographie, comme si la vie ne comptait pas vraiment, sauf à justifier la poésie. Nous retombons là sur l'écueil liminaire du projet biographique des Browning, concernant l'articulation potentiellement déséquilibrée du rapport entre poésie et biographie. C'est le même problème que celui que pose leur légendaire histoire d'amour : comme tout événement majeur de la vie des poètes, il est impossible de ne voir que cela, non plus que de l'ignorer. L'essence de la biographie des Browning reposerait dans l'équation délicate d'un équilibre à garder pour faire en sorte qu'un (micro-)événement ne vienne pas éclipser le reste de la vie des poètes.

Or, le cas des Browning m'a semblé en tout point exceptionnel, précisément parce qu'ils se rencontrèrent par la poésie (les premières lettres parlent principalement de leur rencontre par la poésie) et cette poésie tendait déjà à inclure leur amour, sinon la déclaration d'amour de Robert à

¹⁶ C'était là l'une des raisons principales de ses entretiens avec Edmund Gosse, qui publierait *Robert Browning : Personalities* (T. Fisher Unwin) en 1890, moins d'un an après sa mort.

Elizabeth (sa toute première lettre était une réponse à un recueil publié par Elizabeth et cette réponse avait déjà des allures inconvenantes de déclaration d'amour : « I love your verses with all my heart, dear Miss Barrett, [...] and I love you too »¹⁷). Plus tard, leur poésie et leur vie s'enchevêtrèrent jusqu'à n'être plus discernables l'une de l'autre, de façon aussi inédite que totale. Par exemple, la publication des *Sonnets from the Portuguese* sera un clin d'œil du couple du poète au surnom d'Elizabeth lorsqu'elle était enfant, la petite Portugaise. Ce surnom était aussi imbriqué dans l'histoire littéraire à laquelle ils se raccrochaient en décidant du titre du recueil de sonnets, choisi afin d'éconduire les curieux, alors qu'Elizabeth avait écrit un poème intitulé « Catarina to Camoes », en référence aux amours de l'illustre sonnettiste lusophone Luís de Camões, qui aurait encore servi de fausse piste pour les lecteurs en les guidant vers une référence littéraire et amoureuse universelle, dans la mesure où Luís de Camões a toujours été considéré comme le Shakespeare portugais. Leurs amours se mêlaient ainsi à la grande tradition des amours littéraires européennes et aux grands œuvres qui en avaient découlé. Les Browning vivaient leur poésie et la poésie, tout en écrivant leurs amours, y compris en référence aux légendaires histoires d'amour dans les langues et les littératures qu'ils aimaient et pratiquaient.

Ce type de croisement et d'hybridation se retrouve bien entendu dans le tout dernier poème publié dans le célèbre *Men and Women* de Robert Browning, « One Word more »¹⁸, en guise d'épilogue et de conclusion, où le poète rend hommage à tous les artistes, poètes et peintres, qui ont éclairé son chemin et l'ont inspiré. Il y fait ainsi référence aux grandes histoires d'amour littéraires, comme si elles n'avaient fait que nourrir les grandes œuvres auxquelles les Browning se réfèrent. Encore et toujours, la vie, l'amour et la poésie se confondent au point de devenir littéralement consubstantiels. L'amour est régulièrement présenté comme ciment de la poésie et de la vie, idée déjà présente dans *Paracelsus*, publié en 1835. C'est à la fin de « Love among the Ruins », poème publié dans le recueil *Men and Women*, que Robert Browning défend encore plus explicitement ce point de vue central à son œuvre :

O heart! oh blood that freezes, blood that burns!
Earth's returns
For whole centuries of folly, noise and sin!
Shut them in,
With their triumphs and their glories and the rest!
Love is best.

Dans sa poésie, il y a toujours un moment où il devient difficile de savoir si le poète évoque seulement la poésie, s'il parle de poésie ou bien s'il s'adresse au monde en son nom propre. Ce point est d'autant plus

¹⁷ Robert Browning to Elizabeth Barrett Barrett, 10 January 1845, *The Brownings' Correspondence*, *op. cit.*

¹⁸ *The Complete Works of Robert Browning*, *op. cit.*, vol. 6, pp. 141-150.

important que la question de la responsabilité du propos et l'identité des locuteurs a toujours constitué un problème pour le poète, et ce depuis la publication infortunée de *Pauline*, *Paracelsus* et *Sordello*¹⁹, sans parler des monologues dramatiques. L'imbrication entre la vie et la poésie était toujours au cœur du processus créatif chez les poètes, et ce au point d'intégrer à leurs œuvres une part d'incertitude ludique qui n'était pas du goût de tous les lecteurs, Robert Browning aurait à le regretter amèrement.

Pour en revenir à « Love among the Ruins », et pour garder à l'esprit les croisements entre les genres artistiques d'une part et entre la vie réelle et la fiction d'autre part, le poème inspira un tableau à Edward Burne Jones (c. 1873), et peut être un film en 1975 (réalisé par George Dewey Cukor, avec Katharine Hepburn et Laurence Olivier). Il y a, dans l'hybridation qui concerne l'art et la vie chez les Browning, un matériau aussi complexe que remarquable, et dont leur biographie ne peut que se nourrir. Parler de la vie et de l'œuvre des Browning revient à parler de deux vies vécues par et dans la poésie, à tous les sens de ces deux prépositions. Les références à la poésie y sont absolument constantes, à tel point que les premières biographies psychologisantes qui furent consacrées aux Browning y virent soit un ultime refuge (Elizabeth vivait confinée chez elle, menant une vie d'invalides, et Robert s'abîmait dans un art dont la critique ne voulait pas entendre parler) ou bien un espace de liberté (pour les mêmes raisons, mais avec un raisonnement et une conclusion vaguement différents). Toujours dans cet entre-deux entre réalité et poésie, nous possédons l'exemple lumineux des *Sonnets from the Portuguese*, histoire de faire croire à Luís de Camões (grand sonnettiste portugais de la Renaissance, alors même que, joutant cette séquence de sonnets, il y avait un poème intitulé « Catarina to Cmoëns », comme pour mieux égarer les lecteurs et les curieux dans les méandres d'auteurs et de langues différents). Nous pourrions presque ici parler d'*existence intertextuelle*. D'une certaine façon, comme la biographie des Browning tend à le montrer à mon avis, la vie réelle n'a de sens qu'enrichie par la vie littéraire et imaginaire, au point qu'il en devient difficile de savoir où se trouve la cause et où se situe la conséquence, dans un constant processus de fécondation et d'inspiration.

Ainsi, ce qui devait éclairer la biographie finit par devenir un obstacle à cette même biographie, à cause du chevauchement de nombreuses complexités intertextuelles, sauf bien sûr à confondre la poésie et la vie²⁰,

¹⁹ Le premier poème publié, *Pauline* (1833), a été fort mal accueilli par la critique en général et John Stuart Mill en particulier ; *Paracelsus* (1835), eut un accueil critique plus favorable, mais certains lecteurs et critiques virent dans le poème dramatique un moyen détourné de faire la promotion du charlatanisme dont l'alchimiste Paracelse était accusé par les scientifiques victoriens ; enfin, *Sordello* (1840), connut un accueil critique et une réputation catastrophiques, désastre contre lequel Robert Browning eut à se battre tout au long de sa longue carrière de poète mal-aimé.

²⁰ C'est précisément ce à quoi aboutissaient paradoxalement les premières critiques de l'œuvre de Robert Browning, ainsi que les premières biographies psychologisantes qui furent consacrées aux deux poètes victoriens.

et se pose alors constamment la question de l'équilibre à maintenir entre la vie et l'œuvre, si équilibre il peut y avoir. La principale question à se poser alors est de savoir si c'est une problématique spécifique à la vie et à l'œuvre des Browning, puisque la question paraît indéniable dans leur cas précis, ou bien si l'idée peut simplement se généraliser à tous les grands auteurs.

II. La vie à l'œuvre

Le propre des biographies de poètes est de ne concevoir leur vie que comme *alibi* pour leur art ou, dans le cas précis des Browning, pour évoquer leurs amours. Ainsi, la vie des Browning en devenait négligeable sauf à parler de leur célèbre histoire d'amour... Cette légendaire aventure sentimentale devenait elle-même le problème du biographe face à une forme de *reductio ad absurdum*. Toutes les biographies se devaient d'aborder le sujet, aussi bien les premières, à la fin du XIX^e siècle, que les plus récentes. À la fois parce que la déflagration littéraire qui s'en suivit fut considérable et parce que le récit biographique qui s'y articule fascine éditeurs et lecteurs. Cet état de fait est encore illustré par la première lettre qui fut une explosion amoureuse et littéraire sans précédent dans la littérature anglaise. De mes nombreuses lectures à mes rapports avec le milieu de l'édition, j'ai vite compris qu'il était impensable d'envisager l'écriture d'une biographie des Browning sans devoir y consacrer une large part à leurs amours légendaires. L'on a ici un exemple canonique de la question du *passage obligé* dans une biographie, comme si seule leur histoire d'amour, aussi *narratogénique* fût-elle, donnait vraiment aux biographiés le droit à la biographie, au point d'éclipser paradoxalement ce qui devait et devrait être le cœur de leur biographie, à savoir leur poésie. Même si la poésie, la vie et l'amour se mêlaient constamment, ainsi que l'ensemble de leur œuvre l'atteste, celle-ci finissait toujours par phagocytter celles-là. C'est clairement ce contre quoi le biographe des Browning doit se battre scrupuleusement. Une lecture attentive des biographies antérieures consacrées aux Browning en donne de nombreux exemples. Comme si, hormis leurs amours, les deux grands poètes victoriens ne pouvaient compter sur aucun salut biographique ou éditorial.

Étonnamment, ils en eurent rapidement une conscience aiguë. Ainsi, Robert, à la suite de leur mariage discret à l'église de Marylebone, à Londres, n'avait de cesse de vérifier s'il était fait écho de leur union dans la presse. Il redoutait en effet que les curieux repérassent la trace de leur mariage en allant fouiner dans le journal, en quête de ragots. De même, lorsqu'Elizabeth fit publier ses *Sonnets from the Portuguese*, le couple redoutait l'identification de leur idylle par des lecteurs et des critiques, d'où le recours à cette allusion au monde lusophone²¹ dans le titre du célèbre

²¹ La ruse adoptée par les Browning était d'autant plus efficace dans la langue anglaise, puisque cette dernière laisse planer un autre doute dans le titre : « from the Portuguese » pouvait autant faire référence à la langue des sonnets qu'à la nationalité supposée de leur

recueil de sonnets. Malgré leur prudence, les plaisanteries allaient bon train en Angleterre alors que le couple s'était installé en Italie : critiques et lecteurs ironisaient sur les soirées du couple, tant ni les premiers ni les seconds ne parvenaient à comprendre leur poésie. Les Browning vivaient leur vie conjugale et leur union comme un jardin secret à garder précieusement, au point que Robert était devenu le Cerbère de leur appartement, qu'ils avaient affectueusement baptisé la *casa Guidi*. Alors que de nombreux expatriés rêvaient de rencontrer leur idole littéraire, Elizabeth Barrett Browning, Robert ouvrait leur porte le moins possible et se plaisait à éconduire efficacement les fâcheux. Cette tâche était d'autant plus difficile à accomplir qu'Elizabeth était devenue mondialement célèbre, à l'inverse de son époux, et que ce dernier devait interdire l'accès de leur logement aux visiteurs du monde entier. Ces derniers étaient alors devenus une précieuse source d'information pour leur biographie, dans la mesure où le couple ne s'écrivait plus, à partir du moment où les Browning vécurent ensemble. La première source d'informations de première main s'était en effet tarie brutalement et il devenait urgent d'obtenir d'autres renseignements par le truchement des connaissances du couple Browning.

Mais le jardin secret à protéger des regards des curieux devint une véritable mission pour Robert, après la mort d'Elizabeth. Après avoir considéré la pratique biographique comme un danger, Robert en effet s'aperçut que la biographie devait être l'œuvre de contemporains bien intentionnés, pour ne pas laisser l'enfer des autres, au sens le plus sartrien du terme, prendre le dessus et livrer la poète en pâture aux autres. Ironiquement, le grand poète victorien se sentait brusquement investi de la mission qui consistait à conserver la mémoire de sa défunte épouse, dès 1861, afin de cacher au monde les petits secrets qui risquaient d'entacher la réputation de la grande poète, à commencer par sa consommation quotidienne d'opium et sa croyance dans la communication avec les esprits de l'au-delà, à commencer bien sûr par celui de son frère préféré, affectueusement surnommé « Bro » et disparu dans un accident de bateau le 11 juillet 1840. Ainsi, Robert se sentit responsable de la mémoire de sa défunte épouse, et son retour à Londres, en compagnie de leur fils unique Pen, signerait son installation définitive en Angleterre, où une nouvelle vie l'attendait, dans laquelle il devenait pour vingt-huit longues années l'exécuteur testamentaire de la mémoire d'Elizabeth, puis, plus tardivement encore, le garant de leur mémoire à tous les deux. Peu de temps avant sa propre mort, il irait jusqu'à rencontrer Edmund Gosse, intellectuel, historien et biographe à ses heures, afin de lui laisser le témoignage direct de ce qu'il envisageait de léguer à la postérité concernant les Browning²².

Après des décennies de méfiance à l'égard de la biographie en tant que pratique et des biographes en tant que praticiens de cette éthique historique, Robert se décidait à les utiliser afin de moins subir les méfaits

auteur, avec, à nouveau, la possible allusion au grand poète Luís de Camões.

²² Edmund Gosse, *Robert Browning: Personalalia*, op. cit.

des libertés qu'ils pouvaient prendre à leur égard. Ce rapport à la biographie en disait long sur sa propre biographie et ce soudain besoin de garanties révisionnistes, sans parler de sa conception bassement utilitariste de la chose biographique. Ce revirement tardif reste sans doute à rapprocher de la pratique poétique du monologue dramatique, aussi appelé monologue victorien, par lequel la présentation de soi pour autrui repose essentiellement sur le mensonge et la dissimulation que permet le langage. L'inquiétude de Robert Browning allait grandissant face à l'héritage poétique et amoureux du couple. Il veillait jalousement à la réédition des œuvres d'Elizabeth et ne parvenait pas à prendre une décision quant au devenir de leur correspondance. À relire l'œuvre du poète, et si l'on évite de tomber dans l'écueil de son attitude distante et méfiante par rapport à la biographie, l'on ne peut que s'apercevoir que son rapport à la mémoire des autres dont parle Jean-Paul Sartre était un élément central de sa poésie. La question de la survie de l'œuvre et de l'auteur de son œuvre par elle était déjà ouvertement abordée dans le monologue dramatique intitulé « Cleon »²³, publié dans *Men and Women* en 1855 :

“But,” sayest thou—(and I marvel, I repeat,
To find thee trip on such a mere word) “what
Thou writest, paintest, stays; that does not die:
Sappho survives, because we sing her songs,
And Aeschylus, because we read his plays!”

C'était donc déjà un Robert Browning inquiet pour l'avenir et refusant de confondre la postérité biographique avec la vie physique qui se faisait jour dans *Men and Women*. Six ans plus tard, avec le décès d'Elizabeth et la stabilité de la *Casa Guidi* de Florence réduite à néant, c'est un autre Robert Browning qui rentrait à Londres, seul avec Pen et littéralement brisé par le deuil²⁴ de celle qu'il laissa derrière lui, dans le carré protestant du cimetière de Florence, témoin de l'importante population des expatriés britanniques en terre catholique italienne. La correspondance de cette communauté est une source d'informations précieuses pour la biographie des Browning, avant, mais aussi après le brutal décès d'Elizabeth.

À y regarder de près, cette question était déjà centrale dans *Sordello*, puisque la voix de l'instance narrative du poète invite à entendre l'histoire de celui qui n'est plus, rencontrée au hasard d'un vers de Dante Alighieri dans la *Divine Comédie*, et se satisfait curieusement du récit qu'il n'a jamais pu effectuer correctement, dans le tout dernier vers du long poème épique. Raconter la vie des autres, notamment lorsqu'ils ne sont plus là pour se défendre et rectifier un récit fautif, était déjà, dans l'œuvre de Robert

²³ *The Complete Works of Robert Browning*, op. cit., vol. 6, pp. 105-116.

²⁴ Une biographie entière est consacrée à la question : Pamela Neville-Sington, *Robert Browning. A Life after Death* (Weidenfeld & Nicolson, 2004).

Browning, un questionnement fréquent que sa poésie avait à cœur de prendre à bras-le-corps. La conscience d'échapper à sa propre vie narrée par d'autres était pour Robert une authentique douleur poétique qui hantait son œuvre depuis le début. Dans « Cleon », le locuteur dubitatif moque l'éternité offerte par le génie artistique et la postérité biographique, mais la fin du monologue est beaucoup plus ambiguë, avec l'interrogation du locuteur épistolaire face au miracle de la résurrection de Jésus Christ et l'ébranlement tardif et troublant de ses certitudes philosophiques et matérialistes, alors même que la survie de sa personne par le truchement de l'art et de ses récits ne faisait qu'exciter initialement ses sarcasmes et provoquer son amusement.

Cette question de la vie après la mort, ne serait-ce que par le truchement du récit de la vie des défunts, autrement dit une certaine forme de biographie, était une préoccupation déjà présente au début de la carrière poétique de Robert Browning, puisque c'était déjà la promesse, ô combien décevante pour nombre de lecteurs qui s'estimaient trahis dans les attentes du tout premier vers de *Sordello*²⁵. Le poème épique entier reposait sur cette promesse, close dans le tout dernier vers du poème²⁶, alors même que toute la difficulté du poème faussement épique rendait le récit de la vie du troubadour Sordello particulièrement opaque, au point que l'édition de 1863 de *Sordello* comportait des notes marginales qui guidaient la lecture du poème et le rendaient enfin accessible. Comme si la biographie du poète, condamné à n'être guère compris, notamment par ses contemporains, nécessitait une forme de guidage afin de ne point perdre le lecteur dans les méandres d'un récit qui devenait dès lors la véritable intrigue que ce dernier se devait de traverser. Ainsi, dans la biographie de Sordello, la véritable question n'est pas la vie du poète troubadour que l'on rencontre au détour d'un vers de la *Divine Comédie* de Dante Alighieri, mais la possibilité même d'en faire le récit intelligible. En d'autres termes, la biographie dépend moins du sujet biographié que de la difficulté propre à la biographie. *Sordello*, en cela, était incroyablement moderne, presque borgésien en un sens, puisque le poème plaçait audacieusement l'écrit au-devant de la vie que le narrateur est censé narrer. Du coup, le public en mal de poème épique ne pouvait se sentir que floué, la vie étant finalement bien moins racontée que l'impossibilité même de narrer intelligiblement cette vie de poète.

D'une certaine façon, et comme *Sordello*, décidément très en avance sur son temps, le laisse obliquement entrevoir, la biographie du poète est la vraie vie ou survie du poète troubadour, bien plus en tout cas que celle promise par la beauté et la pérennité de son œuvre. C'est bien la raison pour laquelle le locuteur de « Cleon » se moque naïvement des artistes morts que l'on dit immortels grâce à leurs œuvres. Puisque la vie est la chair, l'immortalité artistique est un leurre, juste une façon de parler. Cela

²⁵ « Who will may hear Sordello's story told » (I, 1).

²⁶ « Who would has heard Sordello's story told » (VI, 886).

étant, c'est par le récit de la vie de l'auteur que ce dernier surgit brusquement des vers de la *Divine Comédie*, et la difficulté du poème repose principalement sur une autre grande difficulté, à savoir celle de raconter la vie d'un autre, de lui donner du sens tout en restant pleinement intelligible. C'est peut-être là l'une des problématiques au cœur de l'œuvre poétique de Robert Browning et la raison de sa grande angoisse face aux biographes dont il redoutait constamment d'avoir à subir la curiosité et le discours. Après tout, que se passerait-il s'il devait lui aussi subir le récit du narrateur incompetent de *Sordello*, fier d'annoncer ce qu'il ne fait pas et satisfait de clore un récit qui n'a jamais vraiment commencé. Car *Sordello* est bien le récit impossible d'une vie pour ainsi dire incomprise, biographie poétique des plus ironiques, qui rate aussi bien son introduction que sa conclusion et qui ne réussit jamais vraiment à aborder et capturer le sujet de son récit, alors que la narration se perd sans cesse dans la raison d'être de cette histoire d'un Sordello, personnage éponyme et pour ainsi dire absent du poète qui porte son nom et reste bien incapable de sortir le troubadour de l'obscurité où il était confiné dans la *Divine Comédie*, alors que le vrai Sordello, troubadour italien du XIII^e siècle, restait le poète inconnu que le poème éponyme de Robert Browning venait de faire disparaître à nouveau. Pire destin n'était guère envisageable aux yeux du poète victorien, au point de le rendre d'autant plus méfiant face à l'inquiétante entreprise des biographes. L'autosatisfaction conclusive du narrateur de *Sordello* en était un exemple presque comique.

C'est d'autant plus amusant de voir le poète se moquer de ce qu'il considère comme un abus de langage (« [...] I marvel, I repeat, / To find thee trip on such a mere word [...] »), alors que dans le même recueil de poèmes, *Men and Women*, il donne la parole à un évêque cynique et incroyant qui se sert précisément de ces mêmes abus de langage pour mieux justifier ses opinions irrégieuses et ses ambitions matérialistes. En effet, au lieu de considérer la vie humaine et son histoire comme un parcours pour faire le bien et trouver la voie céleste, à l'image du pèlerin Christian de John Bunyan, il use d'une métaphore des plus scandaleuses : la vie est un voyage, certes, mais c'est bien le confort de cette traversée qui importe, ce que l'évêque Blougram qualifie de « cabin of a life »²⁷, faisant comme si seul ce confort n'avait de sens pour la vie terrestre. Il est intéressant de voir ici l'impact d'une telle conception de la vie et de la biographie : le confort du récit et de son intrigue vient primer le sens global de la démarche et l'importance primordiale de la destination. Ce point de vue pourrait largement être appliqué à la chose biographique et donner encore du grain à moudre à l'attitude pour le moins méfiante de Robert Browning à l'égard des biographes et des chroniqueurs. Car, finalement, à quoi bon la destination si rien d'autre que le petit confort du voyageur ne compte ? Cela revient à priver le voyage de son sens ou la biographie de sa problématique et de son point de vue. Finalement, que l'angle

²⁷ « Bishop Blougram's Apology », vers 101.

d'approche choisi soit flatteur ou au contraire critique²⁸, le problème des biographiés réside encore une fois dans le fait qu'ils ne soient plus là pour se défendre et rectifier le récit qui leur est infligé en leur absence. « L'enfer, c'est les autres », dira Jean-Paul Sartre...

De toute évidence, et c'est sans aucun doute plus vrai pour Robert que pour Elizabeth, le poète est toujours dévoré par cette vie ardente et infinie qui lui échappe et qu'il est incapable de contrôler. Le tout premier poème publié par Robert, *Pauline*, en 1833, avait déjà tendance à formuler le besoin de totalité et de la pluralité des perspectives qui influencèrent et inspirèrent toute sa poésie et toute sa poétique : « [...] be all, have, see, know, taste, feel, all— » (*Pauline*, vers 278) et « [...] being bound to trust / All feelings equally, to hear all sides » (*Pauline*, vers 597-598). Pour le poète, indubitablement, là est le problème, aussi bien en poésie qu'en biographie, aussi bien pour le moi littéraire que pour le moi qui évolue dans le monde réel. En d'autres termes, le problème est le fait de ne pas entendre la partie de soi qui a été réduite au silence ou la petite voix qui a été étouffée. Ce rapport à la parole non écoutée ou non entendue se retrouve aussi à la fin du précoce *Sordello*, lorsque l'instance narrative de la vie du troubadour éponyme prend le recul étonnant qui consiste à jeter un dernier regard à son récit, si c'est bien un récit, pour clamer ce qui est un véritable leitmotiv dans l'ensemble de l'œuvre du poète : « Why must a single of the sides be right? » (*Sordello*, VI, vers 445). La question doit se poser en biographie, tout comme elle était sans doute à l'origine même de la forme du monologue dramatique. Que cette question fût présente à intervalles réguliers dans l'œuvre du poète est un élément d'autant plus prégnant pour le sens même de la chose biographique appliquée aux Browning. D'autre part, ce détail répond à moins de questions que cela n'en induit.

Dans sa jeunesse, Robert Browning était déjà sensible à la question de la biographie, globalement suivant une trajectoire qui alla de sa première fascination pour le poète Percy Bysshe Shelley jusqu'au jour, où, y voyant plus clair sur sa tumultueuse vie sentimentale, il se sentit profondément trahi et déçu. Il en fut de même pour Elizabeth Barrett Browning, fascinée par Lord Byron dans sa jeunesse, au point de caresser l'espoir d'en devenir le page. Enfin, plus tard, les Browning éprouveraient une grande déception pour le romancier victorien Charles Dickens, notamment pour l'usage injuste qu'il fit de sa notoriété littéraire et artistique dans le cours de son divorce, puis pour Georges Sand, pour la vie manifestement trop libérale qu'elle menait aux yeux des deux poètes victoriens. En survivant à son épouse, Robert fit l'expérience de cette vie après la mort qui échappe à tout jamais à celle ou celui qui en était propriétaire, ou peut-être seulement locataire. C'est dans cette angoisse d'une postérité qui échappe

²⁸ On se rappellera ici l'angoisse de Robert Browning face à la dégradation possible de l'image d'Elizabeth en tant que poète, si biographes et curieux venaient à faire savoir au grand public son intérêt déraisonnable pour les voyants et les tables tournantes et son goût prononcé pour le *laudanum*.

logiquement et nécessairement aux poètes que Robert entreprit de défendre bec et ongles la mémoire de la défunte Elizabeth, mais aussi de livrer à un interlocuteur ce qu'il voulait que la postérité retînt de ce qu'étaient les Browning, certes pour la bonne cause, mais aussi par pure ambition révisionniste. Robert avait alors pour unique objectif de préserver la mémoire d'Elizabeth des souillures du quotidien, autrement dit de prévenir son image de tout ce qui aurait pu sembler apoétique ou incompatible avec le statut qu'elle avait de son vivant.

III. L'œuvre d'une vie

J'en reviens ici au problème d'où je suis parti : la poésie finit par dissimuler la vie derrière l'œuvre, à moins bien sûr que ce soit l'inverse. Qu'il y ait ou non un parti-pris idéologique ou épistémologique en amont de la biographie (mais est-il possible ou envisageable qu'elle en soit dépourvue ?), le principal danger est de laisser l'œuvre engloutir la vie des poètes, ou au contraire de donner à cette dernière le dernier mot sur les écrits des poètes. Là est bien, encore et toujours le principal problème : dans quelle mesure la biographie peut-elle bien échapper à la poésie, ou bien cette dernière glisser entre les rets du filet de l'existence dont elle est pourtant bien issue ? Cette mainmise, pour ainsi dire, se trouve clairement questionnée dans la biographie des Browning, ne serait-ce que parce que leurs amours sont systématiquement invoqués dans toute biographie, comme si elles étaient le point de départ et le point d'arrivée de leur biographie. Ainsi, la vie des Browning risque constamment de disparaître derrière leurs amours légendaires ou dans leurs œuvres colossales. En d'autres termes, la biographie des Browning, peut-être plus que celle de tout autre poète ou couple de poètes, court systématiquement le risque de se limiter à une lecture en scotome d'une vie articulée à une œuvre ou bien limitée à l'une des plus légendaires histoires d'amour de toute la littérature anglaise.

Le principal problème du scotome biographique est encore accentué dans le cas précis des Browning, au point que les biographes, pris de remords à trop parler de l'amour des Browning, dont le *narratogénisme* a très largement contribué à la légende, peuvent avoir tendance à se comporter de manière inverse, c'est-à-dire à ne tenter de parler que de poésie, de forme poétique et d'audace esthétique. Le problème est alors tout aussi grand, dans la mesure où la vie disparaîtrait dès lors derrière l'œuvre. Le scotome est tout différent, mais il est bien présent ; le point d'aveuglement est alors juste déplacé et ne rend pas la biographie meilleure, plus juste ou plus fidèle. Est-il possible de parler de la vie de poètes qui ne seraient que poésie ? Cette question, je crois y avoir déjà fait allusion, était déjà abordée dans un court monologue dramatique publié dans *Men and Women*, en 1855 : « How it strikes a Contemporary ». Curieusement, ou logiquement, c'est l'angle conceptuel, fictionnel et

biographique que Henry James choisit de prendre dans la nouvelle qu'il consacra, sans le dire clairement, à la vie du poète Robert Browning : *The Private Life*. La question, lancinante, est toujours la même et toujours différemment reformulée : quel lien y a-t-il entre le personnage public et le moi créatif des auteurs et des poètes. Même si les Browning se méfiaient des biographes et s'ils ne s'occupaient guère eux-mêmes de la biographie des autres²⁹, mais les choses étaient en réalité bien plus nuancées, puisque Elizabeth et Robert avaient subi de dures déceptions avec les auteurs dont ils avaient apprécié l'œuvre, mais dont la vie privée les avait déçus au plus haut point (Percy Bysshe Shelley, Lord Byron, Charles Dickens et Georges Sand pour ne citer qu'eux).

Après tout, avant de se sentir trahi par l'idéal qu'il avait cru reconnaître dans l'œuvre de Shelley, qu'il qualifiait humblement de « Sun-Treader » à la fin de *Pauline*, le jeune Robert Browning avait été influencé au point de devenir végétarien et athée après avoir lu des poèmes de ce mentor romantique. D'une certaine façon, la poésie ne se limitait pas à la poésie et elle pouvait même changer la vie matérielle. Après tout, dans la toute première lettre que Robert adressa à Elizabeth, le 10 janvier 1845, Robert commençait par déclarer son amour à la poésie d'Elizabeth : « I love your verses with all my heart, dear Miss Barrett [...] ». Mais quelques lignes seulement plus loin, la littérature devenait la vie, et la déclaration d'amour de Robert, à l'encontre de toutes les convenances épistolaires que les deux poètes, qui ne s'étaient alors jamais rencontrés, connaissaient parfaitement, devenait ouvertement une déclaration d'amour à la poète, auteur de ces poèmes : « I do, as I say, love these Books with all my heart—and I love you too [...] ». Dans la lettre du 18 mars 1845, qu'elle adressa à son amie Mary Russell Mitford, Elizabeth s'étonnait et se moquait de ces déclarations et de ce qu'elle qualifiait alors de « Attic contractions », cette façon à la fois raffinée et brutale de passer aussi vite de l'amour de sa poésie à l'amour de l'auteur de cette même poésie, mais ce qui n'avait d'abord commencé que par un amour des œuvres de la poète avait vite franchi la frontière entre les vers et leur auteur.

L'on retrouve là un élément qui traversa, à n'en point douter, toute la vie et toute l'œuvre de Robert Browning, à savoir ce qui lie l'une et l'autre, malgré tout ce qui prétend les isoler et les séparer. Lorsque l'exemplaire de

²⁹ Rappelons-nous qu'il y eut, pour Robert, le traumatisme du jugement initial de *Pauline* par John Stuart Mill, qui se transforma presque en opinion psychologisante et personnelle à propos de Robert Browning lui-même, ce qui le poussa par la suite et sans attendre, à trouver des locuteurs qui lui permettraient de ne pas être lui-même systématiquement identifié derrière le « je » de ses monologues. La plus grande partie de son œuvre et de sa carrière poétiques avait ainsi été influencée par le souci de parler masqué. Le problème se posa à nouveau, en 1850, et sans doute avec plus d'acuité encore, puisque les poèmes touchaient à leur intimité, pour la publication des *Sonnets from the Portuguese*, dont le titre fut spécifiquement choisi afin que les deux poètes évitassent d'être trop facilement identifiés derrière la locutrice et l'allocutaire des sonnets. Voir *The Works of Elizabeth Barrett Browning*, vol. 1 (Chatto & Pickering, 2010).

Pauline que John Stuart Mill avait annoté fut renvoyé à son auteur, il fut blessé par les commentaires le concernant et que le poète décela dans les notes marginales. Si, d'autre part, Robert Browning passa le reste de son existence à ajouter une distance de sécurité poétique entre ses locuteurs et lui-même, c'est sans doute parce que cette distance n'allait pas de soi, notamment pour le poète victorien. Il est intéressant de constater que le second poème que Robert publia, *Paracelsus*, en 1835, repose presque exclusivement sur deux principes : d'abord, la nature apparemment dramatique³⁰ du poème mettait logiquement son auteur à l'abri de toute identification, après la confusion lyrique dont *Pauline* avait eu à souffrir ; ensuite et surtout, *Paracelsus* est une tentative avortée de fusion entre deux principes que le locuteur éponyme cherche à articuler l'un à l'autre, à savoir la connaissance et l'amour. Il est plus que tentant de rapprocher ces deux principes de la littérature et de la vie, eux-mêmes toujours indirectement mis en équation par Robert Browning en personne, lorsque, par exemple, au quatrième vers de « One Word more », ultime poème à caractère curieusement autobiographique de *Men and Women*, recueil traversé de part en part par la structure du monologue dramatique et sans aucun doute l'une de ses plus belles réussites, il clame en son nom propre : « Where the heart lies, let the brain lie also ». Le poème était ouvertement adressé à Elizabeth, en dehors de la poésie et dans la vie des deux auteurs, et l'articulation « heart » et « brain » faisait tout autant référence au couple vie/poésie qu'au tandem paracelsien amour/savoir.

Tout se complique encore chez les Browning, les nombreux biographes qui s'y sont frottés en savent quelque chose, puisque, les deux poètes ne vécurent que par et dans la poésie³¹ et cette dernière tend également à prendre le pouvoir sur la réalité³², voire sur la biographie et la vie de ses auteurs. Par exemple, il semble impossible de ne pas aborder la question de leurs lectures dans l'étude de leur vie, tant celle-ci fut en grande partie façonnée par celles-là. Des articles et des ouvrages ont été consacrés au contenu de leur bibliothèque, tout comme à la bibliothèque du père de Robert, qui avait grandement contribué à forger l'esprit et l'imagination du jeune garçon, puis du jeune homme. C'est un peu l'image de l'œuvre qui dévore son créateur ou l'empêche littéralement de vivre sans elle, avatar tardif et cette fois bien réel du grand exemple romantique du roman *Frankenstein*, de Mary Shelley, et ce dans les trois sens, si je puis le dire ainsi : tout d'abord, la romancière ne devenait que l'auteur de

³⁰ Dans la préface que Robert Browning ajouta à ce long poème aux allures dramatiques, il fit mine de ne pas comprendre exactement le sens de la formule « poème dramatique », alors même qu'il venait d'en publier un exemple pour ainsi dire canonique.

³¹ Encore une fois, « How it strikes a Contemporary » a des allures d'indice pour le lecteur des œuvres de l'auteur victorien.

³² Toujours dans « How it strikes a Contemporary », paraphrasant le célèbre principe shelleyen selon lequel les poètes sont les véritables législateurs du monde, le locuteur clame : « The town's true master if the town but knew! / We merely kept a Governor for form » (vers 38-39).

Frankenstein, qu'elle qualifia presque à regret de « my hideous progeny », dans la préface qu'elle ajouta à la nouvelle édition de son roman, en 1831 ; ensuite, à l'intérieur du roman, la créature en vient à tuer son créateur ; enfin, le monstre, sans nom dans le roman, est généralement identifié à son créateur, Victor Frankenstein, scientifique éponyme littéralement absorbé par le monstre dont il refuse d'endosser la paternité et qui ne finit par vivre que dans l'unique perspective de détruire son créateur et de se venger ainsi de l'abandon dont il s'estime la victime infortunée.

Lorsque, des décennies plus tard, Oscar Wilde déclara par arrogance et par esprit de sincère provocation que sa vie était son chef d'œuvre, tout comme le jour où il déclara à des douaniers américains qu'il n'avait rien d'autre à déclarer que son génie, la même question se pose et se problématise : l'œuvre et la vie se confondent nécessairement, il n'y a pas de pensée sans penseur ni d'art sans artiste, même s'il est toujours tentant de séparer l'un de l'autre. Robert Browning aura passé une grande partie de sa vie à essayer de masquer sa présence, voire son existence, notamment lorsqu'elles étaient nichées au plus profond de son œuvre, mais ces efforts répétés ne contribuent indirectement et ironiquement qu'à une seule chose : inviter à déceler la présence de ce poète derrière ces innombrables poèmes et locuteurs nommés, contextualisés et datés comme de subtils contrefeux, autant d'invites à voir ce qui se cache derrière ces façons de détourner le regard ailleurs que là où il se porte naturellement, à savoir vers celle et celui qui tiennent la plume tout en inventant mille et une façons de tenter de se rendre invisibles alors que tout pousse les lecteurs à les voir et à les regarder. Sans aucun doute, même s'il n'était pas biographe, Henry James ne s'y est guère trompé, en écrivant *The Private Life*. Robert Browning, par le simple fait de rendre accessible, pour tous ses lecteurs, sa poésie, donc le fruit de sa pensée et de son imagination, se donnait à voir tout en prétendant ne pas être perceptible derrière les nombreux masques dont il se couvrait le visage. Même si ce n'était pas le Robert Browning que l'on pouvait croiser et entendre dans les salons, pour paraphraser un Marcel Proust qui vitupérait contre la méthode littéraire de l'auteur des *Lundis*, dans *Contre Sainte-Beuve*³³, la chose n'était pas si simple et la nouvelle de Henry James met en scène le paradoxe à l'œuvre, pour ne pas dire le paradoxe de l'œuvre.

À y regarder de près, par exemple, l'œuvre de Robert Browning, dans son ensemble et depuis de début, fut modelée par le besoin de dissimuler son auteur et de le détacher de ses locuteurs. Le désir impérieux de conserver sa vie privée et ses opinions personnelles fut un moteur poétique indéniable. Pour ce qui est d'Elizabeth Barrett, avant même qu'elle devînt Elizabeth Browning, il était dans son cas nécessaire de mettre sa poésie au service de causes politiques, morales, philosophiques ou personnelles qui dépassaient de très loin la page manuscrite ou imprimée.

³³ Marcel Proust, *Contre Sainte-Beuve* (1954, Gallimard, 1971).

Dès lors, la séparation canonique entre la vie publique, celles des « salons » selon Marcel Proust, et celle des poètes, la « private life » selon Henry James, devient difficile à vivre et à comprendre. Là s'articule l'une des grandes difficultés de la biographie, notamment dans le cas précis des Browning. L'affaire est encore plus complexe si l'on choisit l'angle problématique de l'infortune critique que Robert eut à combattre tout au long de sa vie de poète et de sa vie tout court, notamment si l'on garde à l'esprit que son épouse était une poète à succès, reconnue et admirée, aussi bien en Angleterre que dans le reste du monde, du moins jusqu'à sa mort. Partant, la reconnaissance comme horizon pour Robert et les succès littéraires pour Elizabeth, du moins de son vivant, ont généralement constitué des horizons narratifs qui tendaient à dessiner une trame biographique qui pouvait contraindre les biographes et nuire au contrat de vérité inhérent à l'esprit même de la biographie.

Ainsi, dans la problématique biographique, il est tentant de réduire le récit de la biographie de Robert, aussi bien, dans une moindre mesure et de manière inversée, que de celle d'Elizabeth³⁴, à une lutte incessante pour parvenir à la notoriété et au succès littéraires, forme de don-quistisme ô combien *narratogénique*. Le biographe se verrait alors comme un redresseur de torts, seul apte à rectifier une courbe de justice littéraire qui n'avait jusqu'alors guère joué en la faveur du grand poète victorien. Mais, comme dans le cas de l'histoire d'amour légendaire des deux poètes victoriens, cette attitude serait par trop réductrice et trahirait une grande partie de l'exigence de vérité biographique du récit. Dans quelle mesure, par exemple, les rapports difficiles avec la critique auraient-ils eu plus de poids dans la formation intellectuelle et poétique de Robert que la présence permanente et imposante de la bibliothèque de son père, où le jeune garçon, puis le jeune homme aimait à se perdre et à se retrouver ? Car je l'ai tant rappelé, les deux poètes se sont retrouvés par et dans la poésie, au-delà même des vicissitudes et de l'adversité de la critique et des éditeurs, par-delà leur cause commune contre l'économie abjecte de l'esclavage dans les Antilles qui avait honteusement permis la fortune colossale des Barrett³⁵ et le confort financier d'Elizabeth, même après qu'elle eut été déshéritée par son tyran de père. Encore une fois, que de récits tout faits, pour ainsi dire sur mesure, et qui ne rendent guère compte

³⁴ Il est en effet bien connu, et au XIX^{ème} siècle, la romancière moderniste Virginia Woolf était elle-même choquée par ce qu'elle concevait comme une affreuse injustice littéraire : en effet, la poète victorienne était adulée de son vivant et sa réputation, tout comme sa célébrité par ailleurs, ne cessa de décliner à partir de sa mort.

³⁵ La poète s'en était forgé une mauvaise conscience qui transparaissait régulièrement dans son œuvre et les deux poètes, toujours dans un schéma des plus *narratogéniques*, avaient alors eu l'occasion de se rapprocher littéralement dans le dos du patriarche victorien autoritaire et négrier.

de la vie et de l'œuvre de la poète, sauf à s'abandonner à une simplification coupable !

*

Dès lors, quel que soit l'angle de vue et de récit abordé, le biographe des Browning est par définition contraint à opérer une synthèse impossible, dans tous les sens et dans tous les domaines, tant leur œuvre est colossale et leur vie rendue paradoxalement complexe par les récits biographiques canoniques qui ont jusqu'à présent structuré le récit de leur vie. Le colossal en vient à masquer les subtilités de leur vie et de leur œuvre. Pour le dire autrement, les œuvres sont trop volumineuses pour que l'on espère clairement en faire le tour, les formes sont multiples, voire totales et impénétrables, les genres aussi, et toute tentative légitime de synthèse par la clarté d'un récit semble par définition ou par principe vouée à l'échec. La biographie a toujours pour ambition secrète ou avouée de faire la synthèse d'une vie et d'en dire la vérité et l'essence, et c'est là sans doute son péché originel, alors même que dans le cas précis des Browning, cette synthèse échappe et se coule dans le mystère de ce qui refuse de se taire tout en ne se laissant jamais vraiment dire, alors même et paradoxalement que les formes totalement *narratogéniques* dans lesquelles leur existence semble se couler si docilement offrent des modèles qui prétendent tout laisser entendre et comprendre avec une facilité proverbiale. Par la fausse simplicité de leur histoire et la vraie difficulté de leur existence et de leurs œuvres, les Browning restent, à mon sens, un modèle de leçon biographique dans cette fausse transparence qui n'existe pleinement que dans la lumineuse obscurité de leur existence.

Jean-Charles Perquin (Université Lyon 2)