To quote this article : Perquin, Jean-Charles, « Les *Sonnets portugais* d'Elizabeth Barrett Browning ou l'adresse impossible », *Biography Society*, 25 avril 2020, http://biographysociety.org/2020/04/24/sonnets-du-portugais/

# Les *Sonnets portugais* d'Elizabeth Barrett Browning ou l'adresse impossible

La publication des célèbres *Sonnets portugais* pose un véritable problème de lecture et d'interprétation, et ce pour plusieurs raisons. Tout d'abord, il existe à ce recueil de sonnets, peut-être le plus célèbre, le plus acclamé et le plus lu de toute l'époque victorienne, un paratexte en guise de préliminaire : Elizabeth Barrett Barrett connaissait déjà la poésie de Robert Browning pour l'avoir lue et en avoir parlé à son auteur dans leur abondante correspondance. Leurs lettres d'amour comportaient clairement moins de renseignements sur l'intimité de ce couple en formation que d'échanges circonstanciés sur la littérature, la poésie et l'art. À défaut de communiquer leurs sentiments respectifs ou bien d'en commenter ou paraphraser la naissance, les deux épistoliers s'engageaient dans des joutes intellectuelles qui nous montrent clairement que même si la correspondance fournie qu'ils s'adressaient reposait clairement sur des affinités et des sentiments largement partagés, elle laisse fort peu entrevoir de cette idylle naissante. Nous devons garder à l'esprit que leurs entrevues se déroulaient sous le toit du père d'Elizabeth, alors même que ce dernier gardait jalousement l'entrée de la demeure familiale et qu'il semble, très curieusement, avoir tout ignoré ou n'avoir rien compris du rapprochement qui s'opérait lentement entre les deux poètes. Dans le même temps, tout aussi bizarrement, il semblait faire tout son possible pour qu'elle sortît le moins possible et ne lui apportât aucune descendance.

C'est à l'origine par le truchement d'un ami de famille commun, John Kenyon, que les deux poètes se rencontrèrent, alors qu'ils se connaissaient déjà fort bien, puisqu'ils avaient chacun assidûment fréquenté la poésie de l'autre. John Kenyon, scolarisé dans la même école que le père de Robert et étudiant à Cambridge en même temps que celui d'Elizabeth, avait lui-même fait parvenir à Robert deux volumes de poèmes, dont la lecture conduisit le poète à adresser une lettre pour le moins surprenante à celle qui demeurait cloîtrée chez elle par un père autoritariste et jaloux d'une part et à cause d'une tuberculose[1] agressive d'autre part. La lettre est précisément datée du dix janvier 1845 et elle commence par une déclaration plutôt étonnante pour qui connaît Robert Browning, naturellement méfiant envers les déclarations, les confessions et les effusions : « J'aime vos vers de tout mon cœur, chère

[1] En réalité, la tuberculose n'est qu'une hypothèse contemporaine de la poète. Sa mystérieuse pathologie n'a jamais été vraiment diagnostiquée, malgré la réputation des docteurs qui se relayèrent à son chevet.

Mademoiselle Barrett, — et ceci n'est nullement une lettre de flatterie écrite avec désinvolture »[2].

En adressant cette lettre à une poète dont il tient à reconnaître le talent et pour laquelle il souhaite avouer son admiration, Robert Browning enfreignit clairement un principe de neutralité et d'anonymat qu'il s'était pourtant juré de respecter à tout jamais à la suite du cuisant échec de son tout premier poème, *Pauline*, publié à compte d'auteur sur les deniers de sa tante, dans lequel la critique n'avait perçu que les effusions sentimentales d'un locuteur, à tort identifié comme l'auteur, pour la belle allocutaire éponyme qui ne prend la parole que brièvement pour expliquer à quel point le jeune homme est littéralement confus et dérangé. Dans des notes marginales écrites par John Stuart Mill sur l'exemplaire expédié par W. J. Fox, ami de Browning chargé de le diffuser auprès de critiques susceptibles d'en reconnaître et d'en vanter les mérites. *Pauline* fut publié en 1833, grâce à l'argent d'une tante compréhensive et généreuse, il ne s'en vendit pas un seul, et voici ce que son infortuné auteur en dit dans une lettre écrite le 26 février 1845 : « Comme je crois vous l'avoir dit, je suis incapable de m'empêcher de trembler lorsque je regarde — je devrais plutôt dire que j'y jette un œil — au Premier Poème que j'ai commis »[3]. Douze ans avaient passé, mais le poète n'avait en rien oublié le camouflet subi.

Désormais, il écrivait à son bureau, face à une reproduction de la scène mythologique où Persée vient sauver *in extremis* la belle Andromède du sacrifice auquel elle est promise par son père le roi pour apaiser la colère du dieu Poséidon[4]. Robert Browning ne savait alors sans doute pas à quel point Elizabeth était littéralement enfermée elle aussi par son tyran victorien de père, attendant patiemment le Persée qui ne devait jamais parvenir jusqu'à sa chambre dans la demeure familiale de Wimpole Street. Persée, même après avoir vaincu Méduse et sauvé Andromède, ne parviendrait pas jusqu'à elle. Robert Browning, lui, allait faire bien mieux. Déjà, en 1833, avec la publication de *Pauline*, avant même sa rencontre avec Elizabeth, Robert faisait dire au locuteur de ce

[2] « I love your verses with all my heart, dear Miss Barrett, — and this is no off-hand complimentary letter […] ». Elvan Kintner, ed., *The Letters of Robert Browning and Elizabeth Barrett Barrett, 1845-1846,* Cambridge [Massachusetts], Harvard University Press, Vol. 1, 1969, p. 3.

[3] « As I think I told you, I always shiver involuntarily when I look—no, glance—at this First Poem of mine to be », *ibid.*, p. 26.

[4] Cette reproduction, intitulée « Persée et Andromède », était une eau-forte exécutée par Giovanni Volpato en 1772, d'après une fresque murale de Polidoro da Caravaggio, littéralement exhumée lors de fouilles archéologiques au Palazzo Bufalo, à Rome. Volpato était l'ami de Gavin Hamilton, peintre et antiquaire écossais, venu dans la région de Rome pour effectuer des fouilles archéologiques et contribuer à restaurer le patrimoine classique qu'il souhaitait faire mieux connaître en Angleterre. Dans une lettre à Elizabeth Barrett Moulton-Barrett datée du 26 févier 1845, Robert Browning se vantait d'avoir sauvé cette gravure, perdue parmi les innombrables papiers et documents de son père. Pour l'anecdote, le poète se voyait aussi en Persée sauvant la gravure de l'oubli où elle était plongée.

long monologue, dont la mystérieuse Pauline semble être la patiente allocutaire : « […] assuré qu'un dieu / Sauveur viendra des étoiles comme la foudre »[5]. Déjà, dans ce sauvetage anonyme, c'est elle qui complète et interroge le discours du locuteur du long poème qui porte son prénom en guise de titre, non pas en s'adressant à lui, préoccupé qu'il est par l'éveil de ses facultés intellectuelles, mais en guise de postface, dans laquelle elle apostrophe le lecteur, anonyme par définition, muet par nécessité et inexistant par épreuve de réalité, puisque aucun exemplaire du poème ne s'était vendu, ce qui inaugurait une longue période durant laquelle l'auteur ne ferait que convoiter une notoriété qui se refusait obstinément à lui.

Ce détour par la question de l'anonymat de la célébrité et du succès chez Robert Browning n'est pas anodin, si l'on garde en mémoire la nature tardive de son accession au panthéon des grands poètes de son temps. Au vers 410 du premier livre de son désormais célèbre et très long poème *The Ring and the Book*, il s'adressait aux lecteurs britanniques pour leur reprocher le peu d'intérêt qu'ils avaient pour son œuvre : « Eh bien, Lecteur Britannique, toi qui ne m'aimes point »[6]. Si l'adresse pose déjà comme principe fondateur l'existence et la valeur du locuteur par le reflet qu'il trouve dans le miroir de l'allocutaire, s'il y a bien, *de facto*, la preuve irréfutable du « je » dans l'exercice périlleux du « tu », alors l'angoisse de la reconnaissance et de la notoriété chez Robert s'articule bien à une autre angoisse à venir avec les *Sonnets portugais*, celle d'être paradoxalement reconnus comme les protagonistes réels d'une véritable histoire d'amour qui allait devenir La romance victorienne canonique par définition et qui alimenterait les conversations et les conjectures contre la volonté du principal intéressé, à savoir le destinataire secret mais aisément identifiable du plus célèbre recueil de sonnets victoriens. Ainsi, les *Sonnets portugais* dissimulent très ironiquement une identité sociale et littéraire que Robert convoitait ardemment alors qu'il s'adressait à Elizabeth sans la connaître.

Mais revenons un instant aux sonnets eux-mêmes : il s'agit d'une séquence de sonnets, quarante-quatre au total, qui s'inscrit dans la longue tradition des suites de sonnets qui connut son apogée à la Renaissance. Ainsi, avant même de percevoir à qui ces poèmes lyriques s'adressent, il convient avant tout de comprendre que le recueil *Sonnets portugais* s'inscrivait dans une forme qu'il empruntait, le sonnet pétrarquéen, et à une tradition qu'il faisait littéralement renaître de ses cendres, la séquence de sonnets. Cette tradition avait déjà inspiré William Shakespeare et Philip Sidney et il n'était guère commode de leur emboîter simplement le pas, surtout si l'on se rappelle que sur la question du genre littéraire, véritable difficulté en soi, se greffe un autre problème,

[5] « […] secure some god / To save will come in thunder from the stars » (vers 666-667). Roma A. King *et al*., ed., *The Complete Works of Robert Browning*, Athens [Ohio], Ohio University Press, vol. 1, 1969, p. 36.
[6] « Well, British Public, ye who like me not ». *Ibid*., vol. 7, p. 21.

celui du genre du poète, de *la* poète. Ces sonnets, composés en secret et montrés au principal intéressé, qui précédaient leur fuite en Italie, avaient été écrits par une femme, et la femme, au contraire de la place qu'elle occupe passivement dans les recueils datant de la Renaissance, tient dans les *Sonnets from the Portuguese* le tout premier rôle, celui qui était auparavant exclusivement réservé aux hommes.

Avec Elizabeth, c'est une femme qui aime, qui parle, qui désire et qui analyse. La locutrice du recueil n'est pas soumise au désir de l'homme, c'est elle qui prend la parole et s'adresse à lui. La locutrice du recueil ne se contente pas de répondre ou de réagir à une déclaration ou une demande d'amour : elle est à l'origine du message amoureux, alors qu'une autre femme, poète de son état, est elle-même la seule personne à l'origine du recueil. Elle ne reçoit pas féminement la parole amoureuse, elle n'en est pas le simple réceptacle : elle prend virilement la parole. L'inversion des rôles et des genres, tout en n'étant pas fondamentalement révolutionnaire, n'en reste pas moins troublante, surtout si l'on garde à l'esprit la reproduction du sauvetage d'Andromède par Persée que Robert conservait religieusement sur son bureau et qui, ironiquement, se trouve curieusement inversée dans le schéma des rapports amoureux et littéraires qu'entretenaient Elizabeth et Robert. Si les *Sonnets portugais* s'adressent à la tradition de la séquence de sonnets de la Renaissance, matrice littéraire à laquelle Elizabeth ne peut échapper, ce recueil effectue également un mouvement de conversion ou d'adaptation qui permet à la séquence poétique de s'adresser aux lecteurs victoriens, et ce dans un mouvement ambigu destiné à la fois à rendre le recueil accessible et à en masquer l'origine et le destinataire. Au-delà de l'inversion notable des sexes, des rôles et des genres à l'œuvre dans les *Sonnets portugais*, se trouve un effort conjoint chez les Browning pour masquer l'adresse et l'auteur de ces sonnets. Le titre du recueil fut soufflé à Elizabeth par son époux, soucieux qu'il était de ne jamais apparaître derrière les personnages, les vers et les auteurs, et ce depuis le véritable traumatisme de *Pauline*. Le titre *Sonnets from the Portuguese* offre, en anglais, une double ambiguïté rêvée : soit, en effet, on peut comprendre ce titre comme recueil de sonnets traduits de la langue portugaise ; soit on comprend que ces mêmes sonnets proviennent d'un poète portugais dont on vient d'éditer et de traduire les textes. Pour qui connaît la vie d'Elizabeth, l'ironie de la situation est encore plus piquante, puisque son surnom était précisément la « portugaise », par rapport à son teint mat et à ses cheveux noirs. Ainsi Elizabeth s'adresse non seulement secrètement à Robert dans les sonnets, mais aussi à la tradition du sonnet, et au sexisme que cette même tradition véhicule, précisément au moment où elle s'enfuit avec Robert pour l'Italie après l'avoir secrètement épousé à Londres.

Refaisons le parcours du recueil de sonnets. L'auteur s'y adresse en secret à celui qu'elle aime et qu'elle épousera. Elle finit par lui montrer les poèmes et se résigne à en masquer l'auteur et le destinataire par un

subterfuge destiné à laisser croire qu'il s'agit d'un autre, d'une autre, ailleurs, dans une autre langue. Il y a là matière à translations, traductions et transferts de tous ordres. Très ironiquement et malgré son désir d'autonomie et de liberté, elle adapta son recueil de sonnets aux souhaits d'un autre homme, son époux Robert Browning, qui, lui, voulait à tout prix échapper à la curiosité des lecteurs et de la critique, y compris lorsque l'intimité du couple risquait de subir le sort de l'énigmatique Pauline du poème éponyme publié en 1833.

Avec le recul des années qui séparent la publication du long poème de Robert et celle du recueil d'Elizabeth, les deux textes, que tout semble opposer de prime abord, semblent se réfléchir l'un l'autre, s'adresser l'un à l'autre, alors que pourtant leur point de départ n'a rien de commun. Le poème éponyme de Robert porte, en guise de titre, le prénom de l'allocutaire mystérieuse qui en soi devenait un mystère dès la publication du poème de 1031 vers exactement. Le recueil de sonnets d'Elizabeth, quant à lui, ne porte pas dans son titre l'adresse qui ouvre le poème de Robert (« Pauline, ma Pauline, penche-toi sur moi »[7], vers 1) après en avoir été le titre. Le recueil d'Elizabeth, en effet, porte sur l'origine du recueil, l'auteur de ces sonnets d'amour, dont Robert était initialement le secret destinataire avant d'en devenir *in fine* le principal intéressé et pourvoyeur d'alibi (du latin « ailleurs »), parce que, comme chacun sait, le destinateur trahit le destinataire aussi bien que le mobile révèle le coupable. Curieux destins, donc, que ceux des *Sonnets portugais* et de *Pauline*, puisqu'il s'agissait dans les deux poèmes de déclarer un amour dont l'adresse pose problème et dont le ou la destinataire est inavouable. Car, encore une fois, la discrète déclaration d'amour revient à une demande d'amour insistante et l'adresse détachée équivaut à une embarrassante supplique, un peu à l'image de cette déclaration tardive tirée de *The Ring and the Book*, dans laquelle Robert s'adresse à ses lecteurs britanniques pour leur reprocher le peu d'enthousiasme qu'ils semblent lui manifester (« Eh bien, Lecteur Britannique, toi qui ne m'aimes point », livre I, vers 405).

Un peu comme si, en invoquant ce défaut d'amour de la part de ses lecteurs anglais, il allait les provoquer et les pousser à lui garantir le contraire, tout comme, finalement, chaque déclaration d'amour est avant tout une demande d'amour. L'adresse devient garantie, le regret assurance. C'est un peu le mouvement même du tourment amoureux : le dépit consenti et résigné déjoue et contrecarre l'angoisse de ce même dépit, de cette même résignation. Il opère comme un contre- feu de cette angoisse morbide qui inonde littéralement les *Sonnets portugais*, curieusement assombris pour des sonnets amoureux. Dans le tout premier sonnet de la séquence, la mort emboîte le pas à l'amour, comme une ombre qui suit celle qui parle et qui la précède comme la mort qui l'attend (« Je vis, au travers de mes larmes oublieuses / Les douces,

[7] « Pauline, mine own, bend o'er me ». *Ibid.*, p. 9.

tristes années, années douloureuses »[8], vers 6 et 7). Dans le sonnet XVIII, passage canonique s'il en est dans les séquences de sonnets amoureux, la locutrice accepte de céder une mèche de cheveux à celui qu'elle aime. Traditionnellement, ce don équivaut, de façon à peine masquée, à un abandon de son corps, à un don inconditionnel de sa personne physique ou bien de sa chasteté. Chez Elizabeth, ce sonnet marque plutôt le triste constat de ces cheveux blancs :

> « Prends-la ». Ma jeunesse s'en est allée hier ;
> Mes cheveux, à chaque pas, ne dansottent plus,
> De rose ou de myrte je ne les fleuris plus,
> Comme la jeune fille : ils peuvent juste faire
> De l'ombre aux larmes s'écoulant sur deux joues pales.
>
> (Sonnet XVIII, vers 5 à 9)[9]

L'injonction « Take it » du vers 5, n'est pas un don amoureux, c'est un rejet de cette vieillesse ennemie, un abandon de cette excroissance capillaire qui n'est qu'une marque sinistre de la fin à venir. Nous voyons désormais que les *Sonnets portugais* sont moins une adresse à la mauvaise personne qu'une adresse à la mort, dont le temps qui passe n'est que le dolent euphémisme. La mèche de cheveux du sonnet XVIII n'est plus la synecdoque du corps amoureux qui s'abandonne ou se conquiert. Elle ne s'adresse pas à l'amant enfiévré, mais à la mort placide, qui rôde dès le tout premier jour. Ce lendemain n'aura plus lieu demain, d'où le « any more » rejeté au milieu du vers 8.

Ajoutons à notre étonnement légitime une autre surprise : ce même sonnet XVIII s'achève sur une bien étonnante conclusion, puisque l'amant peut trouver dans cette mèche de cheveux autre chose que la promesse de la sensualité et de la volupté. Il doit en effet y trouver une autre adresse, celle du baiser maternel de la part de la mère morte de notre mystérieuse portugaise : « Prends-la, toi, — et trouve, pur, par-delà le temps, / Le baiser que ma mère mourante y laissa » (vers 13 et 14)[10]. La mèche révèle une absence dont elle est la présence. Bien loin du fétichisme et de l'érotisme de la chevelure victorienne, le sonnet d'Elizabeth adressé secrètement à Robert s'adresse à la mort, absente et présente, à la mère, présente parce qu'absente et insaisissable. La suite de ce surprenant sonnet ne se fait guère attendre puisque le poème suivant, le XIX donc, commence par une amusante économie du don et

[8] « I saw, in gradual vision through my tears, / The sweet, sad years, the melancholy years ». Sandra Donaldson, ed., *The Works of Elizabeth Barrett Browning*, vol. 1, London, Chatto & Pickering, 2010, p. 442.
[9] « "Take it." My day of youth went yesterday; / My hair no longer bounds to my foot's glee, / Nor plant I it from rose or myrtle-tree, / As girls do, any more: it only may / Now shade on two pale cheeks the mark of tears. » *Ibid.*, p. 456.
[10] « Take it thou,—finding pure, from all those years, / The kiss my mother left here when she died ». *Ibid.*, p. 456.

de l'échange de boucles de cheveux, pour s'achever sur la mort de la locutrice :

> Ainsi, avec un bandeau fait de doux baisers,
> J'attache les ombres pour mieux les retenir,
> Et pose le don où rien ne peut l'empêcher,
> Sur mon cœur et à ton front, pour lui garantir
> La chaleur que seul mon trépas viendra glacer.
>
> (Vers 10 à 14)[11]

La mort rime curieusement avec le souffle du baiser et avec le manque (« breath », « hindereth » et « death ») par le croisement inextricable du son et du sens.

Bien sûr, les *Sonnets du portugais* sont un recueil de sonnets adressés à celui auquel Elizabeth ne peut parler ouvertement. Il suffit pour s'en convaincre de prêter attention à la curieuse récurrence des larmes, qui ne sont pas des larmes de joie ou d'émotion, mais bien plus les signes de l'angoisse et du regret. Explorant toute la gamme des sentiments et des sensations qui accompagnent l'amour, Elizabeth est apparemment incapable de s'adresser à l'objet de son amour sans marier et combiner les contraires, sans articuler le plein et le vide, la présence et l'absence : « Tu viens ! Tout est dit sans avoir à dire un mot »[12]. Ainsi, au sens premier du premier vers du sonnet XXXI, la locutrice s'émerveille simplement de ce que son aimé lui apporte tout et la complète en tout sans avoir à s'expliquer ni se justifier en rien. Si nous creusons un peu plus le vers, nous pouvons sentir émerger ce besoin, récurrent semble-t-il dans les sonnets du recueil, de contrarier toute assertion par une négation qui la suit et en limite la force et la portée. Si tout est dit en silence, rien ne se dit parce que rien n'a besoin de se dire. La locutrice n'a nul besoin de s'exprimer, elle peut rester silencieuse, tout comme la mèche de cheveux du sonnet XVIII n'appelle pas à la sensualité du parfum et du mouvement, mais rappelle l'absence de cette mère morte qui y déposait autrefois des baisers rassurants.

Il est, dans le recueil, un sonnet sans doute plus célèbre que les autres, un sonnet devenu le symbole de l'histoire d'amour victorienne, l'archétype de cette passion qui conduisit Robert à enlever Elizabeth, à l'épouser à l'insu de son beau-père et à s'enfuir pour l'Italie qui semblait mieux convenir à la fragile santé de la plus si jeune mariée. Il s'agit du sonnet XLIII, celui qui commence par le célèbre vers « Laisse-moi donc compter mes façons de t'aimer »[13]. Curieusement, ce sonnet est systématiquement cité pour son premier vers, alors que les deux derniers,

[11] « Thus, with a fillet of smooth-kissing breath, / I tie the shadows safe from gliding back, / And lay the gift where nothing hindereth; / Here on my heart, as on thy brow, to lack / No natural heat till mine grows cold in death. » *Ibid.*, p. 458.
[12] « Thou comest! all is said without a word » *Ibid.*, p. 468.
[13] « How do I love thee? Let me count the ways » *Ibid.*, p. 478.

certes moins engageants de prime abord, s'accordent bien mieux à la tonalité générale du recueil : « […] Si Dieu le veut, / Je t'aimerai bien mieux encore après la mort »[14]. D'une part, et encore une fois, la mort vient clore le sonnet. D'autre part, comme si cette sinistre fin ne suffisait pas à assombrir ce poème amoureux et à en rendre impossible l'extase érotique, le plus d'amour après la mort obéit curieusement à une condition : « Si Dieu le veut »[15]. Ainsi, l'amour absolu n'est pas absolu puisqu'il obéit à une condition qui le dépasse et dont il dépend. Ici, à n'en point douter, surtout si l'on prend en considération la grande culture littéraire d'Elizabeth et sa connaissance intime de la poésie de Shakespeare, elle s'adresse au sonnet CXVI du corpus shakespearien, ce qui donne au sonnet XLIII du recueil victorien des *Sonnets du portugais* toute l'amertume propre à la poésie amoureuse d'Elizabeth. Cet amour est aussi inquiétant que l'adresse, sans parler des vicissitudes de cette dernière.

D'abord, l'adresse trahit le destinataire. Ensuite, le plein appelle le vide et le néant. Enfin, l'amour appelle la mort, ce silence que rien ne vient peupler, ces souvenirs que rien ne vient animer. Curieusement, l'adresse amoureuse des *Sonnets du portugais* vient comme déjouer, par on ne sait quel sortilège poétique, l'angoisse et la peur qui accompagnèrent Elizabeth toute sa vie durant. Pour reprendre l'image d'Andromède attendant son funeste destin, offerte en sacrifice et sauvée *in extremis* par Persée, reproduction miniature qui trônait sur le bureau de Robert et qui semble avoir guidé les vers 665 à 667 de son tout premier poème publié, *Pauline* :

> […] ce
> Dont je ne doute et que je ne crains, c'est qu'un dieu
> Sauveur viendra des étoiles comme la foudre.[16]

De même, dans les sonnets portugais, du portugais, de la portugaise, n'est-ce pas le « you » qui définit le « I », n'est-ce pas l'objet d'amour, même intangible, qui définit et fait advenir le sujet ? Où est l'amant sans l'objet de son amour. Celui auquel elle s'adresse dans les *Sonnets from the Portuguese* n'est jamais clairement nommé, il n'est qu'un déictique, un « you » secret et silencieux. Secret parce que si l'allocutaire est dévoilé alors l'auteur et ses intentions le seront également. Car toute déclaration d'amour est aussi une demande d'amour, surtout chez Elizabeth, dont le ton est littéralement contaminé par l'inquiétude, l'angoisse et la mort, et ce dès le tout premier sonnet du recueil. Assez fréquemment, le lecteur est en droit de se demander si le destinataire est Robert ou bien la constante mélancolie qui vient assidûment hanter la locutrice.

[14] « […] if God choose, / I shall but love thee better after death » *Ibid.*, p. 478.
[15] « If God choose ».
[16] « […] a thing / I doubt not, nor fear for, secure some god / To save will come in thunder from the stars. » *Ibid.*, p. 36.

Dans les *Sonnets portugais*, si l'adresse et ses vicissitudes posent problème, la question de son destin peut venir éclairer notre compréhension. En effet, le problème du destin repose sur la contradiction majeure qui en articule le sens : d'une part, il est cette force obstinée, cet enchaînement considéré comme irrévocable du cours des événements ; d'autre part, il ne peut être que le passé et non le futur, puisque c'est le passé qui ne peut être changé, qui est irrévocable, alors que l'avenir reste à construire. De la tragédie grecque à la psychanalyse, le destin, c'est le passé. Le destin comme programmation des événements à venir n'est que la projection dans un temps non encore advenu de ce qui ne peut être modifié, effacé, oublié. Il en va de ce destin comme de la compulsion de répétition, ce moment où le sujet « ne peut pas ne pas », ce moment où Elizabeth ne peut pas taire son amour sans pouvoir le déclarer pour autant : si l'adresse n'est pas possible, le silence l'est encore moins, et seul le sonnet secret reste une *via media* acceptable pour Elizabeth, alors que pour Robert, il faut lui ajouter le voile, non de Poppée, mais de Luís Vaz de Camões, puisque le sonnettiste portugais était censé détourner l'attention des lecteurs et des curieux vers d'autres hypothèses.

Ce rapport étrange et fait de va-et-vient constants entre le passé, le présent et l'avenir, contribue au maillage complexe du recueil de sonnets d'Elizabeth. Ils furent en effet écrits sans connaître l'issue de sa relation avec Robert Browning, même si le dernier, daté du mois de septembre 1846, est parfaitement contemporain de son mariage, à la date du 12 septembre, juste avant leur fuite en Italie. Ces va-et-vient sont bien entendu perceptibles dans les poèmes eux-mêmes : le passé de la souffrance, le présent de l'incertitude et les promesses de l'avenir. Publié *a posteriori*, *Sonnets portugais* se rapproche plutôt du journal intime, rédigé donc en temps réel, au jour le jour, même si la ruse inspirée de l'expérience littéraire malheureuse de Robert devait donner au florilège une tout autre allure. Encore une fois, l'avenir s'adresse au passé… Ce détail est d'autant plus troublant si l'on se rappelle la petite reproduction d'Andromède attendant le monstre marin ou bien un hypothétique sauveur. Robert serait Persée et Elizabeth son Andromède, détail amplement relaté dans le long poème *Pauline* publié en 1833, parfois éreinté par la critique et largement ignoré par les lecteurs :

> […] Andromède !
> Elle me suit : je changerai avec le temps,
> Mais le temps ne peut la changer—elle est si belle
> Le regard fixe, sage et calme, et les cheveux
> Déployés dans les airs par la brise salée,
> Un rayon rouge, orage avalé par le ciel,
> Éclaire ses yeux, ses cheveux, et quels cheveux,
> Lorsqu'elle attend le serpent sur la plage rouge
> Près du noir rocher, de la vague qui se brise
> À ses pieds ; alors qu'elle est nue et seule ; ce

> Dont je ne doute et que je ne crains, c'est qu'un dieu
> Sauveur viendra des étoiles comme la foudre.
>
> (Vers 656 à 667)[17]

À lire ces vers écrits en 1833, on ne peut qu'être surpris des échos prospectifs et rétrospectifs du recueil *Sonnets portugais*. Les deux textes s'adressent l'un à l'autre et semblent curieusement se questionner et s'interroger. Ces échos sont d'autant plus troublants que l'éclairage qu'ils nous offrent à voir entre les deux poèmes ou recueils ne furent rendus possibles que rétrospectivement : en d'autres termes, l'indécision de l'idylle entre Elizabeth et Robert, heureusement retracée *a posteriori* par les *Sonnets portugais*, nous renvoie encore à ce qui résonne avec la force d'une évidence — le destin, c'est le passé et l'adresse ne fait qu'en permettre la possibilité et l'avènement.

Dès le tout premier sonnet d'Elizabeth, cette dernière évoque Théocrite, non pas seulement pour la dimension bucolique de son œuvre, mais pour ce que, toujours d'après Elizabeth, le lyrisme bucolique ne peut se garder de rappeler obliquement :

> […] Aussitôt le constat,
> Pleurant, qu'une Ombre mystique bougeait autour
> Derrière moi, par les cheveux me maîtrisa ;
> Une voix ferme dit, je luttai à mon tour, —
> « Devine qui te tient ! » — « La mort », dis-je, mais là,
> La réponse sonna « Non la Mort, mais l'Amour ».
>
> (Sonnet I, vers 9 à 14)[18]

Cette chevelure, si chargée érotiquement dans le *Pauline* de Robert (« hair » répété trois fois en quatre vers), devient ici ce qui retient Elizabeth par une force invisible et irrécusable s'emparant d'elle *a tergo*. Dès le tout premier sonnet, l'amour et la mort sont confondus, littéralement pris l'un pour l'autre et vice versa. Si la mort est la figure de ce destin irrévocable auquel nul mortel ne peut échapper (d'où le qualificatif même de mortel), alors l'amour est l'illusion mal entendue de ce même destin. Encore une fois, l'adresse se confond avec ce destin qui n'est que la déclinaison ultime de ses vicissitudes. L'ouverture du recueil

[17] « […] Andromeda! / And she is with me: years roll, I shall change, / But change can touch her not—so beautiful / With her fixed eyes, earnest and still, and hair / Lifted and spread by the salt-sweeping breeze, / And one red beam, all the storm leaves in heaven, / Resting upon her eyes and hair, such hair, / As she awaits the snake on the red beach / By the dark rock and the white wave just breaking / At her feet; quite naked and alone; a thing / I doubt not, nor fear for, secure some god / To save will come in thunder from the stars. » *Ibid.*, pp. 35-36.

[18] « […] Straightway I was 'ware, / So weeping, how a mystic Shape did move / Behind me, and drew me backward by the hair; / And a voice said in mastery, while I strove,— / "Guess now who holds thee!"—"Death," I said. But, there, / The silver answer rang, "Not Death, but Love." » *Ibid*., p. 442.

des *Sonnets portugais* ressemble à sa conclusion chronologique, dans laquelle l'amour et l'idylle ne peuvent laisser ignorer, ne serait-ce que l'espace d'un poème, si bref fût-il, que la conclusion ne peut attendre, que la trajectoire irréfutable comporte déjà son terme, en d'autres termes que le passé a déjà signé son avenir.

Ce jeu constant d'échos et de rappels est un élément-clef des *Sonnets portugais*, le tout premier sonnet nous en a donné un indice fiable et tangible, que nous retrouvons aisément à la fin du tout dernier sonnet du recueil :

> […] — prends-les, comme je prenais
> Tes fleurs, garde-les où elles ne fanent pas
> Dis à tes yeux de conserver leurs couleurs vraies,
> À ton âme que j'ai leurs racines en moi.
>
> (Sonnet XLIV, vers 10 à 14)[19]

Si l'introduction, le liminaire et l'ouverture comportent l'image de la fin, cette même fin se rappelle et nous rappelle le germe et l'initial.

Car c'est bien aussi du temps qu'il s'agit dans la séquence de sonnets d'Elizabeth, non pas seulement du temps qui passe, de sa fuite et du *memento mori* devenus le moteur de la poésie. Elizabeth concevait sa vie comme une course contre le temps, ou plutôt une course contre la maladie qui l'affectait et la faisait souffrir. Lorsqu'elle s'adresse secrètement à Robert dans ses sonnets, relatant les différentes phases de leur idylle, le temps du discours est le temps du récit, dans ses quarante-quatre sonnets qui figent dans le temps cet impossible à dire. Elle lui glissa le manuscrit du recueil secret dans la poche et par derrière, comme pour faire écho au tout premier poème de la séquence. Elle le maintenait alors par les épaules pour être bien sûre qu'il ne se retournerait pas pour lui faire face, et elle lui demanda de lire le recueil et de lui dire ce qu'il en pensait. Cet impossible à dire et à montrer est bien plus présent dans les *Sonnets portugais* que le simple sentiment amoureux, si bien que ce qui ne peut s'avouer finit par être la métaphore idéale de ce qui ne peut se saisir dans l'élan amoureux.

> Quand eut lieu notre rencontre d'amour, je ne
> Construisis rien dans le marbre. Pouvait-il bien
> Durer, l'amour voué à osciller entre un
> Chagrin et un autre chagrin ? […]
>
> (Sonnet XXXVI, vers 1 à 4)[20]

[19] « […] —take them, as I used to do / Thy flowers, and keep them where they shall not pine!— / Instruct thine eyes to keep their colours true, / And tell thy soul, their roots are left in mine. » *Ibid.*, p. 479.

[20] « When we met first and loved, I did not build / Upon the event with marble. Could it mean / To last, a love set pendulous between / Sorrow and sorrow? […] » *Ibid.*, p. 473.

De façon assez typique pour Elizabeth, le sonnet XXXVI nous offre la perception sombre d'un amour condamné, d'un destin à la Schopenhauer, oscillant non pas ici de la souffrance à l'ennui, mais littéralement du chagrin au chagrin.

La raison pour laquelle le recueil nous est parvenu, au lieu d'être détruit par Robert comme Elizabeth le lui avait initialement proposé en lui glissant *a tergo* le recueil dans la poche, ce n'est pas uniquement parce que Robert, flatté par la déclaration de ce grand amour, était trop heureux de voir cet embrasement des sentiments figé dans la solidité marmoréenne de poèmes qui avaient avec eux et pour eux la longue et prestigieuse histoire du sonnet pétrarquéen. Robert aimait ces sonnets et il alla jusqu'à déclarer que Elizabeth avait produit là les plus beaux sonnets depuis Shakespeare. Robert y décelait une œuvre magistrale qui allait s'adresser aux splendides sonnets shakespeariens. Œuvre magistrale qui ne manqua pas de l'intéresser au premier chef, notamment dans la façon qu'eut Elizabeth de proposer des sonnets intensément lyriques, mais dont le discours constamment et intensément suggère la présence de l'autre qui ne peut se dire et se nommer, dans un double mouvement d'invocation et de silence qui ajoute encore à la force du recueil : même si les *Sonnets portugais* sont devenus un archétype de la poésie amoureuse victorienne, les références autobiographiques sont finalement presque moins nombreuses que les efforts d'Elizabeth pour se hisser à la hauteur de la prestigieuse tradition du sonnet.

Comme nous le rappelle le sonnet VI, qui glorifie l'intensité fusionnelle de l'amour : « Aussi vaste que soit l'espace / Que la vie place entre nous, ton cœur bat en moi / Et bat pour nous deux » (vers 8 à 10)[21]. Tout le poème insiste sur la problématique qui, semble-t-il, présida à la composition du recueil de sonnets : impossibilité de parler mais incapacité de ne pas dire, relation de la femme à l'homme qu'elle aime, mais dans le secret et l'anonymat de ce qui doit être gardé dans l'ombre et quels que soient les efforts faits pour contrarier ou empêcher la relation amoureuse, un seul cœur bat pour deux et ce qui ne peut se dire refuse de se laisser réduire au silence pour autant… Même si Elizabeth se démarquait assez nettement de la tradition du sonnet, avec l'objet d'amour glorifié jusqu'à sa négation, même si elle tendit à plonger dans la factualité des hésitations et des troubles de l'amour, la poète ne put s'abstenir de ne pas s'adresser à son destinataire pour mieux lui parler, pour mieux se parler, et opérer par là même cette fusion des personnes, ce mélange des temps qui fait du passé un curieux destin et une complication de l'adresse qui ne devait que séduire son incorrigible poète.

Jean-Charles Perquin (Université Lyon 2)

[21] « […] The widest land / Doom takes to part us, leaves thy heart in mine / With pulses that beat double » *Ibid.*, p. 447.