

“Bang-whang-whang goes the drum”: Robert Browning, ou l’énergie comique de l’homme-orchestre

Yann Tholoniat

▶ **To cite this version:**

Yann Tholoniat. “Bang-whang-whang goes the drum”: Robert Browning, ou l’énergie comique de l’homme-orchestre. Cahiers Victoriens et Edouardiens, 2020, 90, 10.4000/cve.6375 . hal-02897498

HAL Id: hal-02897498

https://hal.univ-lorraine.fr/hal-02897498

Submitted on 12 Jul 2020

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L’archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d’enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0 International License

Cahiers victoriens et édouardiens

90 Automne | 2019
Epistemocriticism: Science and Literature – A Tribute to Annie Escuret

'*Bang-whang-whang goes the drum*' : Robert Browning ou l'énergie comique de l'homme-orchestre

"Bang-whang-whang goes the drum": Robert Browning, or the Comic Energy of the One-man Band

Yann Tholoniat

Édition électronique
URL : http://journals.openedition.org/cve/6375
DOI : 10.4000/cve.6375
ISSN : 2271-6149

Éditeur
Presses universitaires de la Méditerranée

Référence électronique
Yann Tholoniat, « '*Bang-whang-whang goes the drum*' : Robert Browning ou l'énergie comique de l'homme-orchestre », *Cahiers victoriens et édouardiens* [En ligne], 90 Automne | 2019, mis en ligne le 01 décembre 2019, consulté le 27 février 2020. URL : http://journals.openedition.org/cve/6375 ; DOI : 10.4000/cve.6375

Ce document a été généré automatiquement le 27 février 2020.

Cahiers victoriens et édouardiens est mis à disposition selon les termes de la licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International.

'*Bang-whang-whang goes the drum*' : Robert Browning ou l'énergie comique de l'homme-orchestre

"Bang-whang-whang goes the drum": Robert Browning, or the Comic Energy of the One-man Band

Yann Tholoniat

1 Robert Browning a toujours choqué les âmes et les oreilles sensibles, ne serait-ce que par la violence sonore de ses poèmes qui confinent parfois à l'agression verbale. Le critique R. H. Hutton fulminait en ces termes au sujet du poème « Soliloquy of the Spanish Cloister » (*Dramatic Lyrics*, 1842) :

> Mr Browning rushes upon you with a sort of intellectual douche, half stuns you with the abruptness of the shock, repeats the application in a multitude of swift various jets from unexpected points of the compass, and leaves you at last giddy and wondering where you are, but with a vague sense that, were you but properly prepared beforehand, you would discern a real unity and power. (Hutton in Davis 463)

2 Cette opinion était fort répandue. Selon le critique George Santayana, hostile à Robert Browning, ce dernier était un génie barbare, écrivant une poésie de barbare. Comme éléments saillants de la poétique de Browning, Santayana notait : « the pithiness of his phrase, the volume of his passion, [...] the liveliness of his historical fancy » et enfin : « the impulsive utterances [...] of most of the speakers » (Santayana in Loucks 486-493). Il remarquait aussi, mais toujours comme un défaut, que cette énergie déployée avait pour but de produire des effets humoristiques. C'est en ce sens, et en abandonnant Santayana à ses anathèmes, que nous proposons d'étudier quelques aspects de l'« énergie comique » qui émane des poèmes de Robert Browning. Par « énergie comique », on entendra une traduction libre de l'expression latine « *vis comica* ». Parmi les auteurs ou poètes comiques anglais, et particulièrement à l'époque de Charles Dickens, le nom de Browning n'est peut-être pas celui qui vient le premier à l'esprit ; et pourtant, l'énergie de nombre de ses poèmes repose sur différentes formes de comique.

Ainsi, nous souhaitons montrer en quoi Robert Browning, à la manière d'autres auteurs comme Robert Louis Stevenson dans *The Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde* (1886), ou d'autres penseurs comme Friedrich Nietzsche dans *Par-delà bien et mal* (1886 ; « ça pense », paragraphe 17), anticipe sur la structuration de ce qui deviendra l'epistémè freudienne. À partir de celle-ci, il s'agira de mettre en relief quelques modalités du comique chez Robert Browning à partir des poèmes « Up at a Villa — Down in the City » et « Fra Lippo Lippi » (*Men and Women*, 1855) : décharges d'énergie à partir d'un différentiel de points de vue ; nœud entre énergie psychique et énergie comique ; jeux sonores et jeux de mots ; polyphonie et lapsus ; variété de régimes de comique emboîtés ; et enfin rythme, comme ce rythme pur de la percussion, tiré de « Up at a Villa — Down in the City » qui figure dans le titre du présent article : « Bang-whang-whang goes the drum », qui résonne en contrepoint du rythme poétique. En bref, ce sont différents mécanismes linguistiques inscrits dans la logique — on peut dire, dans la « dynamique » — de chacun des poèmes, que Browning s'emploie à orchestrer, et que nous allons étudier.

3 Dans ces poèmes, Browning orchestre un système de tensions contrastives entre différents niveaux. Dans le cas de « Up at a Villa — Down in the City », il s'agit d'une dénivellation topographique mais surtout sociale qui s'exprime sous la forme d'une tension intérieure. Dans le cas de « Fra Lippo Lippi », il s'agit de l'énergie résultante de la dénivellation entre locuteur principal et locuteurs emboîtés.

Énergie psychique et énergie comique

4 Le lien entre énergie psychique et énergie comique a été mis en évidence par Sigmund Freud, d'abord de façon tâtonnante dans *Le mot d'esprit et ses rapports avec l'inconscient* (Freud 1988 [1905]), puis avec plus de conviction dans un des *Essais de Psychanalyse* intitulé « Au-delà du principe de plaisir » (Freud 1981 [1920]). Dans cet essai, Freud part du principe suivant : il y a corrélation entre plaisir et baisse de la tension psychique, de même que la sensation de déplaisir est due à un accroissement de la tension psychique[1]. En effet, constate-t-il, « l'appareil psychique a une tendance à maintenir aussi bas que possible la quantité d'excitation présente en lui ou du moins à la maintenir constante » (Freud 1981, 45). Freud développe une analogie entre sa description de la tension psychique et la seconde loi de la thermodynamique. Cette loi de la thermodynamique énonce que l'énergie d'un système est toujours la plus basse possible[2]. Pour décrire la résorption des tensions nées de conflits entre les différentes instances psychiques telles que le principe de plaisir et le principe de réalité, Freud parle ensuite de « transformations d'énergie » (Freud 1981, 69). Développant ce qu'il appelle ses « conjectures métapsychologiques », il évoque une « énergie d'investissement » (Freud 1981, 72) qui vient compenser l'énergie négative créée par une situation de déplaisir. C'est dans ce contexte que se situe le passage célèbre sur le « fort-da » : un petit garçon allemand s'amuse à lancer son hochet pour qu'on le lui ramasse, et accompagne ces deux moments avec les mots « fort-da », qui lui permettent en réalité d'apprivoiser la sensation d'angoisse liée aux apparitions-disparitions de sa mère (Freud 1981, 52). Freud relie cette répétition du motif « fort-da » à la naissance de la notion de jeu (Freud 1981, 78-79) — dont une des formes spécifiques est celle du jeu de mots, et une des formes plus générales est l'univers du comique. Ainsi que l'a montré Freud dans *Le mot d'esprit et sa relation à l'inconscient*, le rire, forme particulière du jeu,

offre une « décharge » d'énergie « par le rire » (Freud 1988, 272). Tout le chapitre intitulé « Les mobiles du mot d'esprit », notamment, repose sur cette image de l'énergie psychique qui est « libérée » par le mot d'esprit (276). Énergie psychique et énergie comique sont indissolublement liées, selon Freud.

5 À l'instar d'un grand nombre de poèmes, « Up at a Villa — Down in the City » et « Fra Lippo Lippi » dramatisent un conflit de nature psychologique, mais une de leurs originalités est de nouer à ce conflit des modalités comiques lovées dans l'entrelacs de la locution. Dans « Up at a Villa — Down in the City », le locuteur anonyme opterait volontiers pour une maison à la ville, mais le principe de réalité des prix du loyer l'oblige à résider à la campagne. Dans « Fra Lippo Lippi », le moine Filippo Lippi est arrêté par le guet alors qu'il tentait de s'éclipser discrètement d'une maison de passe avant de regagner son couvent.

« Up at a Villa — Down in the City »

6 « Up at a Villa — Down in the City » est un poème de soixante-quatre vers en hexamètres de longueur variable : pour six accents par vers, on compte entre douze et dix-huit syllabes (vers 68), avec une grande fréquence à quinze syllabes. On note les élans anapestiques, comme « at a **vi**lla one **li**ves » (6) et dactyliques, comme : « **Be**ggars can **scarce**ly be **cho**osers **»** (58), qui sont récurrents dans le poème, et mettent en scène avec vivacité les élans de pensée du locuteur.

7 Les onze strophes sont de longueur variable, du tercet au dizain, avec une ampleur croissante. Tout d'abord, deux tercets monorimes, suivis d'un quatrain et d'un sizain également monorimes. Viennent ensuite un quatrain en rimes suivies, un cinquain rimant aabbb, un cinquain monorime, deux septains rimant respectivement aabbccc et aaabbcc, et enfin deux dizains en rimes suivies, le premier intégrant les fragments d'un sonnet, le second un quatrain monorime (59-62). Cette fiche technique permet de montrer l'extrême souplesse du dispositif qui consiste à imprimer non pas un rythme, mais *du* rythme, tour à tour montant et descendant, redoublé de chiasmes (chiasmes lexicaux : v. 1 : « Had I but plenty of money, money enough and to spare », chiasmes rimiques dans le schéma des strophes 8 et 9) qui accompagnent et soulignent les émotions du locuteur, ses emballements (« Something to see, by Bacchus, something to hear, at least! », 4) et ses frustrations, traduites par la juxtaposition de rythmes binaires et ternaires, montant et descendant.

8 Ce locuteur est un locuteur « italien de qualité », comme l'indique le sous-titre (« an Italian person of quality »). Celui-ci est aux prises avec un dilemme insoluble : il habite à la campagne mais souhaite habiter en ville. Le prix d'un tel plaisir étant trop élevé, il doit se résoudre au statu quo. Le processus psychologique mis en scène ne consiste pas tant ici en un vaste lapsus révélateur, selon l'expression de Jean-Jacques Mayoux (Mayoux 200), mais plutôt en une délibération ayant pour conséquence une révélation, qui est dans ce cas bien plus une résignation qu'une épiphanie. À partir d'une situation imaginaire (« Had I money and to spare », 1), le locuteur vante les plaisirs de la ville et l'ennui de la campagne, où l'on devient l'égal des bêtes, au point de sentir ses cheveux se changer en laine de mouton (10)... Or, comme l'indique le juron gaillard qu'il assène, « by Bacchus » (4), il se conçoit plutôt comme un sybarite.

9 Il intègre à sa démonstration (et au poème) un fragment de sonnet qui tombe en porte-à-faux syntaxique, auditif (« reached/preached ») et métrique sur le schéma du poème :

> Or a sonnet with flowery marge, to the Reverend Don So-and so,
> Who is Dante, Boccaccio, Petrarca, Saint Jerome and Cicero,
> « And moreover, » (the sonnet goes rhyming,) the « skirts of Saint Paul has reached,
>
> Having preached us those six Lent-lectures more unctuous than ever he preached » (47-50)[3]

10 Cette création dans la création, ce poème dans le poème, est signalé doublement au moyen de la typographie : par les guillemets et l'aparté entre parenthèses. L'apposition du commentaire du locuteur en plein milieu du fragment du sonnet contribue à la dimension polyphonique du poème. Car, outre cette incise poétique, le discours du locuteur laisse affleurer ce que le lecteur est invité à prendre pour sa langue maternelle, l'italien. En effet, l'onomastique (Pulcinello, Boccaccio, Petrarca) recharge par contamination le mot « villa » de ses sonorités italiennes initiales. L'italique des onomatopées « *Bang-whang-whang* » et « *tootle-te-tootle* » vient compléter le dispositif typographique pour marquer, par cette hétérogénéité visuelle[4], un changement de régime sonore. Dans ce dernier cas, ne semblerait-il pas que c'est la stridence elle-même des instruments qui fait vibrer la feuille sur laquelle est imprimé le poème ? Le retentissement du tambour et de la flûte, parce qu'il est mis en italique, semble ébranler la typographie, et son énergie virulente fait littéralement trembler la page.

11 La tension nerveuse du locuteur est cyclothymique, l'énergie va et vient, et cette alternance se marque dans le mouvement de balancier qui passe du « up » au « down ». Le titre laisse entendre un enthousiasme pour la villa à la campagne (« Up at a Villa »), et une dépression à la ville (« Down in the City »). Mais le locuteur maintient le contraire : c'est à la ville qu'on s'amuse. Il partagerait sans doute volontiers l'opinion de Jack Worthing dans *The Importance of Being Earnest* d'Oscar Wilde, pour qui : « When one is in town one amuses oneself. When one is in the country one amuses other people » (Wilde 1.47-48). Le locuteur oppose la langueur ou la « stase » de la vie à la campagne (« linger », « stunning », « stinking », « whine ») à l'extase dans la ville.

12 Les strophes IX et X décrivent quelques-unes des mille et une activités qu'offre la ville. On y rencontre les personnalités les plus représentatives du canton, les plus en vue, comme ce prêtre polymathe et polygraphe, puisqu'il est tout à la fois : « Dante, Boccaccio, Petrarca, Saint Jerome and Cicero », autrement dit, il est à la fois prêtre, romancier, poète, traducteur et rhétoricien. Quant aux divertissements proprement dits de la ville, disons d'emblée que leur élément commun, c'est le tumulte étourdissant qu'ils produisent : la cloche de l'église (38), les trépidations de la diligence (39), les cris des marchands de journaux (40), l'arracheur de dents en place publique (41, c'est-à-dire aussi et surtout les cris de ses patients), une trompette qui annonce un spectacle du Guignol italien, Pulcinello (42), bruits auxquels s'ajoutent des roulements de tambour et les sons grêles d'une flûte.

13 Rien d'étonnant donc, à ce que, petit à petit, tout cet aspect tape-à-l'œil (et tape-à-l'oreille) en vienne à faire regretter la détente à la campagne. La vie trépidante de la ville se caractérise par un « stress » fort moderne, marqué poétiquement par le très dissonant « *Bang-whang-whang* goes the drum, *tootle-te-tootle* the fife » du vers 53, répété au vers 63. À ce sujet, notons que Browning tenait particulièrement à l'impact typographique produit par la longueur des vers de ses poèmes. Il écrit à son éditeur, à

propos de « Up at a Villa — Down in the City », que les vers doivent être alignés selon un certain mode : « Print the half-lines *nearer the end*, as is done in "Galuppi" or, still better, in "Saul" : — they would be read more easily » (Jack 5 : xl).

14 L'opposition entre campagne et ville est filée de strophe à strophe, et le même processus d'inversion des valeurs s'opère. L'opposition s'inscrit par exemple dans un contraste chromatique. La campagne est peinte en couleurs sombres (« brown », 19) et grises (20) ; tandis qu'à la ville, « there's something to take the eye » (12) : « green blinds » (15), « fanciful signs which are painted properly » (16). Pourtant, au fur et à mesure, les rapports entre positif et négatif s'inversent pour s'organiser selon le titre. Les rapports chromatiques évoluent : la campagne, en été, s'anime de couleurs clinquantes vertes et rouges : « 'Mid the sharp short emerald wheat, scarce risen three fingers well, / The wild tulip, at end of its tube, blows out its great red bell » (23-24). Et cette cloche-ci n'agresse pas l'oreille, mais charme la vue de ses courbes harmonieuses.

15 Si l'on se penche à présent sur le matériau phonique et rythmique, on conçoit l'extrême concentration d'effets, par exemple aux vers 55 à 58 (strophe XI) :

> But bless you, it's dear—it's dear! fowls, wine, at double the rate.
> They have clapped a new tax upon salt, and what oil pays passing the gate
> It's a horror to think of. And so, the villa for me, not the city!
> Beggars can scarcely be choosers : but still—ah, the pity, the pity!

16 Les répétitions aux vers 55 (« it's dear ») et 58 (« the pity ») ajoutent un effet de rime intérieure. Nous pouvons noter le jeu de mots induit par la répétition « it's dear – it's dear ». Le redoublement de l'expression semble motivé par les prix qui doublent (« double the rate »). Ajoutons les allitérations ([b, d, t] au vers 55, [k, p, s, t] au vers 56) et les maniérismes (l'inversion principale-subordonnée : « what oil pays passing the gate / It's a horror to think of ») qui confinent au radotage (« it's dear – it's dear ! », « ah, the pity, the pity ! »). Le poème culmine sur le rythme à l'état brut du tambour, instrument à percussion, où le « beat » poétique se confond avec un très moderne battage publicitaire ou médiatique.

17 Mais l'énergie du locuteur qui imite le battement du tambour éveille à des oreilles anglaises des mélodies bien infantiles, si l'on considère que « *Bang-whang-whang* goes the drum, *tootle-te-tootle* the fife » (53) rappelle une chanson pour enfants, « Big Bass Drum », qui contient les vers : « Boom, boom, boom goes the big bass drum » et « tootle tootle toot goes the little flute ». De plus, l'onomatopée « bang » rappelle une autre chanson enfantine : « The Grand Old Duke of York » (dont l'une des strophes est : « The grand old duke of York, / He had ten thousand men, / They banged their guns to the top of the hill, / And they banged them down again »), qui contient la même opposition « up/down » que celle du poème. *In fine*, le locuteur est réduit à des poncifs : « Beggars can scarcely be choosers : but still — ah, the pity, the pity ! ». Par-delà les nombreuses répétitions phoniques (26-27), lexicales et syntaxiques (1, 2, 3, 4, 11, 14, 55, 58, 53 repris vers 63), le poème effectue un mouvement circulaire, non seulement depuis la situation imaginée au premier vers, jusqu'au retour à la réalité dans la dernière strophe : « And so, the villa for me, not the city! » (57), mais aussi entre la situation conçue par le locuteur et ce que le lecteur est amené à percevoir à travers son discours. Le régime comique se fait ironique, l'énergie que le locuteur déploie pour convaincre son interlocuteur de la supériorité de la ville sur la campagne se retournant contre lui.

18 Le rythme chaloupé qui résulte de ces phénomènes fut très déplaisant aux oreilles des critiques victoriens, si l'on en juge par l'accueil que reçut « Up at a Villa — Down in the

City » dans les journaux. Browning en conservait un souvenir cuisant, mais amusé : « Do you see the "Edinburg [*sic*] [*Review*]" that says all my poetry is summed up in "Bang whang, whang, goes the Drum?"[5] ».

« Fra Lippo Lippi »

19 « Fra Lippo Lippi », également publié dans *Men and Women*, est un poème de 392 vers en pentamètres iambiques qui illustre de façon paradigmatique la forme du monologue dramatique (sur cette forme, voir Culler et Tholoniat 2011), et qui figure pour cette raison dans toutes les anthologies de la poésie britannique. À la différence du locuteur de « Up at a Villa — Down in the City » qui est anonyme, celui de « Fra Lippo Lippi » renvoie à un personnage historique : Filippo Lippi (1406-1469) était frère convers à Florence, au couvent de Santa Maria del Carmine, sur la rive sud de l'Arno. Peintre auprès de Cosimo de Medici, il visita plusieurs villes italiennes afin d'enrichir son expérience picturale, et, tandis qu'il peignait à Prato, il incita une religieuse d'un couvent voisin à fuir avec lui : il eut avec elle un fils (Filippino Lippi, qui devint peintre à son tour), et leur union fut légalisée par le pape Pie II. Ces quelques éléments biographiques permettent de mettre en valeur l'originalité de la personne qui a inspiré le personnage du poème. La dimension subversive du moine étant avérée historiquement, Browning peut habilement prétendre à un cadre objectif mettant en relief un discours saturé de la subjectivité du locuteur. Les modalités du comique abondent dans ce poème : comique de situation, comique de caractère, mais aussi comique de mots[6], car c'est dans la faconde[7] du locuteur que réside l'unité qui ordonne l'énergie centrifuge de son discours.

20 « Fra Lippo Lippi » commence de façon spectaculaire *in medias res* par une situation dont les tabloïds actuels se réjouiraient : le moine et peintre Lippo vient d'être interpellé de façon brutale par la police du guet alors qu'il sortait d'une maison de passe. Refusant la reproductibilité trop mécanique de l'œuvre d'art à l'époque de la Renaissance (« saints and saints / And saints again », 48-49 — l'enjambement prolonge cette liste répétitive), le moine, las d'être cloîtré (« shut within my mew », 47), s'échappe par un enjambement cette fois peu poétique mais assurément rocambolesque, celui du rebord de sa fenêtre : il noue ses draps préalablement déchirés, se laisse glisser dans la rue en contrebas avant de se fondre dans les réjouissances du carnaval qui ont séduit sa nature charnelle (49-69).

21 Le comique de caractère embraie sur le comique de situation. En réponse aux interrogations du chef du guet, il fait une apologie *pro domo* (et même *pro sua vita*) au lieu de faire pénitence. Contre les institutions religieuse et politique qui sont de connivence pour imposer une censure (« If Master Cosimo announced himself, / Mum's the word naturally », 78-79 ; « The Prior and the learned [...] stopped all that in no time », 174-175), Lippo se fait fort de dire la vérité, « count[ing] it crime / To let a truth slip » (295-296). Toutefois, courageux mais pas téméraire, dès qu'il a conscience de ce que ses exagérations ont de choquant, il accuse l'air vif de la nuit qui lui fait tourner la tête « comme un Chianti » (337). Dans sa hiérarchie des valeurs, Lippo place en premier « [t]he value and significance of flesh » (268). Le corps physique et le corpus pictural fusionnent dans sa vision du monde. En effet, la peinture consiste selon lui à montrer : « The shapes of things, their colours, lights and shades » (284), et, poursuit-il, « To find its [the world's] meaning is my meat and drink » (315). En disant cela, il ne

s'agit pas pour nous de réduire l'intensité de sa vision du monde : « This world's no blot for us, / Nor blank; it means intensely, and means good » (313-314)... Mais il convient de rappeler tout de même que c'est l'appel du corps et non de l'esprit qui l'a fait entrer au couvent : « "Will you renounce"... "the mouthful of bread?" thought I ; / By no means! » (96-97), a-t-il répondu, au lieu d'un « oui » solennel ou d'une formule officielle, scellant dès lors son destin sur un quiproquo.

22 Le comble chez ce personnage religieux, c'est sa mauvaise foi. Mauvaise foi rhétorique, d'abord : dès le troisième vers, il détourne la faute de sa personne vers une entité qui s'avère très vite être l'institution religieuse. La question qu'il pose au chef du guet : « Zooks, what's to blame? you think you see a monk! » (3) aurait dû être en toute logique « *who* is to blame? ». Mauvaise foi tout court, ensuite, chez ce moine qui n'est pas fou de la messe : le nom du Seigneur (« Lord », 27, 109, 228) n'est pour lui qu'une exclamation, employée parmi d'autres. Lippo emploie aussi des variantes, comme « Zooks » (« by God's hooks »), qui encadre et ponctue le monologue (3, 23, 60, 392). Ce qu'il y a de particulièrement subversif dans ces propos, c'est qu'ils sortent de la bouche d'un moine. En effet, le juron est une forme de la blasphémie qui consiste à violer l'interdiction biblique de prononcer le nom de Dieu. Émile Benveniste analyse ainsi la fonction linguistique du juron :

> La blasphémie se manifeste comme *exclamation*, elle a la syntaxe des interjections dont elle constitue la variété la plus typique ; elle n'utilise que des formes signifiantes, à la différence des interjections-onomatopées, qui sont des cris (*Oh ! aïe ! hé !...*), et elle se manifeste dans des circonstances spécifiques. [Elle exprime] l'intensité d'une réaction à ces circonstances. [C']est une *décharge émotive*. (Benveniste 256)

23 Par conséquent, non seulement Lippo outrepasse un tabou linguistique, mais la banalisation de cette transgression réduit encore la portée spirituelle de la référence à l'être divin. Il y a inadéquation entre sa vocation et ses invocations, mais c'est pourtant quand Lippo se passe le plus de la spiritualité qu'il révèle le plus son esprit, son identité profonde. Les exclamations rythment le poème, et chaque instance libère un affect différent. « Aha » (12) est un ricanement de triomphe ; « Boh » (18) exprime le mépris, « Ouf » (50) le soulagement ; « Ah, I see ! » (75) la compréhension soudaine, et « Oh, oh! » (311) est comme un sanglot étouffé, une indignation rentrée face à tant d'injustice et d'absurdité : « It makes me mad to see what men shall do / And we in our graves! » (312-313). L'interjection libère les pulsions qui exigent de se faire entendre, les énergies comprimées, car elle occupe la même fonction sémantique qu'une phrase entière[8]. Cette forme elliptique dynamise le sous-texte subversif et carnavalesque du poème. L'énergie de Lippo se manifeste dès l'incipit :

> I am poor brother Lippo, by your leave!
> You need not clap your torches to my face.
> Zooks, what's to blame? you think you see a monk!
> What, 'tis past midnight, and you go the rounds,
> And here you catch me at an alley's end
> Where sportive ladies leave their doors ajar? (1-6)

24 Le *hic et nunc* de la situation est explicité avec une fulgurante économie de moyens, dans le même temps où la personnalité bouillonnante du peintre fuse à travers toutes sortes de procédés suprasegmentaux, parmi lesquels on remarque notamment la profusion d'allitérations en [p], [t], [d] (qui exprimeraient sa colère impuissante) et en [l] et [m] (qui exprimeraient le ton mielleux qu'il tente de prendre pour amadouer ses agresseurs). Ces éléments sonores sont mis en valeur et renforcés par les signes de

ponctuation. L'usage du point d'interrogation, au vers 3, manifeste les virevoltes de ton qui caractérisent le discours de Lippo : « Zooks, what's to blame? you think you see a monk! ». Interjection, question, exclamation : le ton est montant sur « blame », du fait du signe de ponctuation, mais le mouvement est censé se poursuivre jusqu'à « monk », comme l'indique l'absence de majuscule à « you ». Comme en témoignent les éditions mentionnant les variantes, cette anomalie n'a jamais été corrigée par Browning, pourtant si attentif à ses manuscrits[9]. Le juron puis l'exclamation qui suivent la question manifestent la réaction du moine Lippo qui se ressaisit et s'apprête à protester du tort qui lui est fait avec la dernière énergie.

25 Le point d'exclamation resserre la trame syntaxique en remplaçant parfois une proposition, voire une phrase entière, comme l'avait très bien senti Dante Gabriel Rossetti, lorsque, précédant Jakobson et son analyse de l'interjection, il déclarait à propos de Robert Browning : « if an exclamation will suggest his meaning, he substitutes this for a whole sentence » (cité dans Hatcher 9). Ainsi, le point d'exclamation à la fin du vers 1 prolonge la supplique comme le ferait un point d'orgue, et donne d'emblée la tonalité vibrante du discours du moine. Le ton de son apologie oscille entre deux extrêmes. D'un côté les tournures familières (« hail fellow, well met », 67 ; « a certain Cosimo », 17 pour Cosimo de Medici, le maître de Florence ; Masaccio surnommé « Hulking Tom », 276), les aphérèses et les apocopes qui renforcent l'oralité du discours ; de l'autre, les formules déférentes frôlant l'obséquiosité : « you'll not mistake an idle word / Spoke in a huff by a poor monk, God wot, / [...] don't misreport me, now! » (336-340). Autres éléments renforçant la densité de la trame syntaxique, le zeugma (« Suppose I've made her eyes all right and blue », 212), et l'anacoluthe (« "How looks my painting, now the scaffold's down ?" / I ask a brother : "Hugely", he returns – [...] », 325-326) participent de cette paradoxale rhétorique de la spontanéité caractéristique de la dimension réaliste des monologues dramatiques. De plus, le zeugma juxtapose l'idéal et le matériel, valeurs traditionnellement opposées, que le moine entreprend de subvertir par ses pratiques tant picturales que linguistiques. La subversion est inscrite dans son caractère : il est passé maître dans l'art du détournement des éléments liturgiques. Il gribouille (« scrawled ») dans son antiphonaire : « [I] Joined legs and arms to the long music-notes, / Found eyes and nose and chin for A's and B's » (131-132). Il subvertit la syntaxe en convertissant la lettre en enluminure : « And made a string of pictures of the world / Betwixt the ins and outs of verb and noun » (133-134).

26 Dans le monologue dramatique, il est fréquent que le locuteur assume toutes les paroles prononcées, c'est-à-dire non seulement ses propres paroles mais aussi les paroles rapportées : paroles d'allocutaires « présents » ou « imaginaires », citations, chansons ou proverbes[10]... Le monologue dramatique prend alors la forme particulière du monopolylogue, terme apparu vers le milieu du XIX^e^ siècle pour désigner un type de spectacle dans lequel un seul acteur joue le rôle de tous les personnages d'une pièce de théâtre (Culler 384). Autrement dit, le monopolylogue est une forme de discours dans laquelle un locuteur incarne à lui seul différents locuteurs. De fait, Lippo interprète tour à tour vocalement toute une série de personnages. Il se fait parler lui-même à plusieurs reprises, à différents moments-clés de son existence. Il imagine les paroles du chef du guet (« since you style me so », 39), celles de différents moines de son couvent (94-96, 106, 168-171), de personnes anonymes (35). Il fait parler un ange qui propose sa rédemption (371-377) — et même une souris : « *Weke, weke* » (11)... Dans les

épreuves, l'italique ne figurait pas. Or dans « Fra Lippo Lippi », l'italique caractérise les citations, ou du moins désigne une parole qui est neutre (« *iste perfecit opus* », 377), ou qui n'est pas celle de Lippo au départ (mais qu'il s'approprie), comme les *stornelli* : « *Flower o'the broom, / Take away love, and our earth is a tomb!* ». L'italique objective la parole. Nous n'avons donc pas seulement une tentative de rendre un cri de souris, mais presque une prosopopée de la souris ! Mais c'est surtout lorsqu'il incarne sa bête noire, le Prieur de son couvent, que Lippo démontre tout son art dramatique. Il est très à l'aise dans ce rôle de composition d'un être bougon et rabat-joie[11] :

> « Ay, but you don't so instigate to prayer ! »
> Strikes in the Prior : « when your meaning's plain
> It does not say to folk – remember matins,
> Or, mind you fast next Friday ! » (316-319)

27 Lippo parvient à restituer jusqu'aux moindres flottements de son discours : « it's a fire, smoke... no it's not... / It's vapour done up like a new-born babe – » (184-185). Car non seulement Lippo place dans la bouche du Prieur toute une diatribe (175-198) contre le réalisme (entendu par Lippo-Browning comme un humanisme) dans l'art, mais surtout il le ridiculise en sous-entendant au moyen d'un lapsus subtilement mis en scène la nature sensuelle mais refoulée du Prieur : « Oh, that white smallish female with the breasts, / She's just my niece... Herodias, I would say » (195-196). Lippo enfonce le clou en chantant peu après : « *Flower o' the pine, / You keep your mistr... manners, and I'll stick to mine* » (238-239). Le mot tronqué est bien entendu « mistress », et le lapsus est mis en valeur par la syncope de deux syllabes accentuées qui produisent un contre-accent, soulignant les mots qu'on semble vouloir taire. Browning saisit admirablement l'essence de ce mécanisme psychologique qui sera approfondi par Freud, et c'est pourquoi un critique a parlé à propos de ce poème de « science du lapsus » (Tholoniat 2004). Or le contexte où se produit ce lapsus montre bien que ce n'est pas Lippo qui se trahit. Lippo dénonce le Prieur et son hypocrisie qui lui fait critiquer la sensualité qui émane des tableaux, tout en s'adonnant aux plaisirs des sens avec sa soi-disant nièce : le tour de force réside dans le fait que Lippo feint, avec vraisemblance, un lapsus[12].

28 Pour Browning comme pour Fra Lippo Lippi, la langue est « malléable[13] ». La plasticité de la langue se manifeste dans le monopolylogue de Lippo par la variété des syntagmes employés, qui vont des exclamations et des jurons monosyllabiques et plosifs aux néologismes polysyllabiques tels que « disemburdening », qui semble mimer l'action qu'il énonce. L'ensemble produit est d'un réalisme haut en couleurs, exposant une idiosyncrasie en train de s'exprimer. Ainsi, le moine dynamise l'expression figée « an empty stomach » par cette formule « My stomach being empty as your hat » (86), qui prend à partie l'allocutaire. Il forge de nombreuses expressions imagées, d'inspiration physique (« admonition from the hunger-pinch », 126) ou animale (« rat », 9 ; « pilchards », 23 ; « I scuttle off », 383). Lippo mélange les champs lexicaux en inversant le haut et le bas[14], le physique et la métaphysique (315), il subvertit la langue grâce au langage, brise les catégories de pensée pour en créer de nouvelles. Son imagination dynamique embrasse aussi les jeux de mots : « The wind doubled me up and down I went » (87) ; « The man of Uz (and Us without the z [...]) » (358)... À son arrivée au couvent, il est accueilli par « the good fat father / Wiping his own mouth » (93-94). La répétition consécutive de « fat » apparaît comme un mot-valise (« **fat**her ») dévalisé (« fat father »), qui contiendrait *in nuce* la nature gourmande du moine qui s'avance en parlant la bouche pleine. Le calembour illustre la vivacité d'esprit de Lippo. De plus, c'est une figure de style qui requiert pour son accomplissement la complicité

active du lecteur et, davantage encore peut-être que pour tout autre trope, son intelligence et son indulgence : « a work like mine depends more immediately on the intelligence and sympathy of the reader for its success », plaidait Browning dans la préface de *Paracelsus* (1835). Le lecteur du poème se trouve entraîné dans la volubilité tourbillonnante de Fra Lippo Lippi. Mais cette improvisation perpétuelle intègre aussi de nombreux effets rhétoriques qui consolident son armature. Ainsi, dans la question « Now, is this sense, I ask? » (198), Lippo s'interroge-t-il sur la raison ou sur la sensation ? Au vers 124, il présentait l'âme et « sense » comme un couple de termes opposés, « sense » pouvant être pris comme un synonyme de « body ». Ou encore, au moyen d'une anaphore insistante qui contredit le mètre iambique, Lippo universalise son cas en prenant l'allocutaire à partie :

> You tell too many lies and hurt yourself :
> You don't like what you only like too much,
> You do like what, if given you at your word,
> You find abundantly detestable. (261-264)

29 L'accentuation par la répétition du « you » transforme la plaidoirie du moine en un réquisitoire envers la société répressive. Lippo manie aussi avec brio l'art de l'euphémisme grivois : « sportive ladies » (6), « to never kiss the girls » (225). Il fait allusion à ses frasques sexuelles sous la métaphore du « jeu de la main chaude » :

> [...] when you're gay
> And play hot cockles, all the doors being shut,
> Till, wholly unexpected, in there pops
> The hothead husband ! (380-383)

30 La périphrase manifeste un autre aspect de son habileté linguistique : avec « a friend [...] in the Corner-house » (227), Lippo rappelle de façon faussement ingénue au chef du guet l'identité de son protecteur, Côme de Médicis. Si l'euphémisme sert à se faire entendre à demi-mot, la périphrase parle à mot et demi. Sur le mode d'un badinage artistique mi-figue, mi-raisin, Lippo glisse sur le sens des mots, joue de leur polysémie et fait jaillir l'ambiguïté créatrice dans un discours à bâtons rompus. À l'inverse de Lippo, le Prieur à court d'arguments est vite réduit à la tautologie : « Man's soul [...], / It's... well, what matters talking, it's the soul! » (184-187). Le langage du dogme est réduit à la langue de bois, face à la langue verte du moine rebelle. En effet, dans « Fra Lippo Lippi », les expressions consacrées « the world, its pride and greed » (98), « the perishable clay » (180) reprennent des formules religieuses qui sonnent alors comme des clichés.

31 Si ces effets contextuels (jeux de mots, anaphore, euphémisme, périphrase), par leur accumulation ininterrompue, charrient la vigueur verbale du moine, il convient aussi de prendre en compte l'énergie comique potentielle d'une situation, et sa transformation en énergie comique cinétique sous la forme du gag à répétition, comme c'est le cas des *stornelli* qui fonctionnent comme un discours dans le discours. Les *stornelli* sont des chansons populaires italiennes que Browning transpose en anglais sur deux vers. Ces chansons évoquent la légèreté de l'amour insouciant, en faisant rimer le nom d'une fleur avec une sentence. Or, sous une apparence de légèreté, la fonction des *stornelli* n'est pas du tout indifférente, car elle cèle en réalité une stratégie métalinguistique ayant pour but de dénoncer l'hypocrisie du Prieur (voir Tholoniat 2004). Mais au-delà de cette stratégie métalinguistique, les *stornelli* sont aussi des pics d'énergie qui scandent le poème à cinq reprises (53-57, 68-69, 110-111, 238-239, 248-249). Ils sont mis en relief par une grande concentration d'effets : mise en relief

graphique d'abord, par l'italique ; mise en relief phonique ensuite, par l'usage de la rime, et par une métrique et une rythmique distinctes de celles des vers blancs. Leur valeur dramatique est bien réelle puisqu'ils sont à l'origine de l'escapade nocturne de Lippo : c'est en entendant des chansons que le moine a décidé de s'évader. Échos de l'excitation de la nuit, ces airs guillerets ne sont pas sans évoquer quelques chansons de corps de garde. Ils sont en tout cas des cris de jubilation prenant la forme d'une exclamation (« *Flower o' the broom, / Take away love, and our earth is a tomb!* », 53-54, « *Flower o' the clove, / All the Latin I construe is,* "amo" *I love!* », 109-111) ou d'une question rhétorique (« *Flower o' the quince, / I let Lisa go, and what good in life since?* », 55-56, « *Flower o' the rose, / If I've been merry, what matter who knows?* », 68-69). « *Flower o' the pine, / You keep your mistr . . . manners, and I'll stick to mine!* » (238-239) est un cri de franche exultation qui reprend en écho le lapsus du Prieur au vers 196. Les *stornelli* fonctionnent comme un gag à répétition qui va gagnant de l'énergie et se détend dans ce *stornello* où le lapsus révèle à plein la duplicité et la répression du prieur. Lippo achève de tourner le Prieur en ridicule et de mettre les rieurs dans son camp, et en cela, correspond au portrait que dresse Vladimir Jankélévitch de l'ironiste :

> Aussitôt que [la conscience ironique] se surprend en flagrant délit d'éloquence, elle éclate de rire, fait une gentille révérence ou un pied-de-nez et entame un autre air. (Jankélévitch 96)
> [L'ironie est] conviction ivre de soi, amoureuse de soi, vanité morale qui se sait et se veut vaine[15], divine génialité et virtuosité qui ne prend rien à cœur ni au sérieux, mortelle enfin à toute communauté consciencieuse. (Jankélévitch 149).

32 Le dernier *stornello* résume en guise de conclusion la morale du bon vivant qu'est Lippo : « *Flower o' the peach, / Death for us all, and his own life for each!* » (248-249). Ainsi, « Fra Lippo Lippi » est un concentré d'énergie toujours prêt à s'épancher en art, en paroles ou en excès physique. L'excès dans son caractère infiniment relatif (« toujours plus ») se marque dans la fréquence et les occurrences du comparatif de supériorité : « And many more beside, lads ! more beside! » (30), « more's ready! » (164), « Make his flesh liker and his soul more like » (208), « serve more purposes » (229), « Much more the figures of man, woman, child » (289), « How much more » (308), à l'inverse du Prieur qui demande : « Give us no more of body than shows soul! » (188). En dépit de ses faiblesses, le moine est attachant — précisément parce que ses faiblesses sont humaines, si humaines. Le seul comparatif de supériorité qu'il récuse est celui du « holier-than-thou ».

33 Comparant Browning aux grands poètes anglais, Henry James déclarait dans *English Hours* en 1905 : « none of the odd ones have been so great and none of the great ones so odd » (dans Loucks 484). L'incompréhension qui accompagna l'œuvre de Browning jusqu'à aujourd'hui peut bien avoir pour origine, entre autres, ce régime comique qui suscite trop fréquemment du dédain — dédain qu'un écrivain considéré comme fort sérieux, Marcel Proust, dénonçait : « pour donner dans un livre [...] l'impression achevée de frivolité, il faut une dose de sérieux dont une personne purement frivole serait incapable » (Proust 177). Or, comme le soulignait Henri Bergson, et Freud après lui, comme il a été rappelé : « c'est bien une énergie vivante que la fantaisie comique » (Bergson 2004, 49). Peu de temps avant ces penseurs, Robert Browning, par une intuition poétique assurée, met en scène dans les poèmes étudiés différents aspects du comique, au moyen de cette acrobatie verbale qui consiste à orchestrer plusieurs prosopopées, à faire alterner plusieurs voix, au sein d'un même locuteur. Et le tour de force supplémentaire consiste à *donner à voir* l'oralité. « Up at a Villa — Down in the

City » et « Fra Lippo Lippi » sont des concentrés d'énergie comique, et au terme de ces deux poèmes, le lecteur peut bien avoir les oreilles blessées du retentissement du tambour, ou, tel le chef du guet, se trouver épuisé d'avoir passé la nuit avec ce moine de mauvaise foi, mais de la meilleure composition du monde.

BIBLIOGRAPHIE

BAKHTINE, Mikhaïl. *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*. Paris : Gallimard, 1970.

BENVENISTE, Émile. *Problèmes de linguistique générale, II*. Paris : Gallimard, 1974.

BERGSON, Henri. *Le rire*. 1899. Paris : PUF, 2004.

BROWNING, Robert. *The Poetical Works of Robert Browning*. Ed. Ian JACK *et al*., Oxford: Oxford UP, 1983-2009 (15 volumes).

CULLER, Dwight A. « Monodrama and the Dramatic Monologue ». *PMLA*, 90 (1975) : 366-385.

DAVIS, Philip. *The Victorians (1830-1880).* Oxford: OUP, 2002.

DEVANE, William Clyde & Kenneth L. KNICKERBOCKER, ed. *New Letters of Robert Browning*. New Haven : Yale UP, 1950.

DÜRRENMATT, Jacques. *Bien coupé, mal cousu. De la ponctuation et de la division du texte romantique*. Paris : PU de Vincennes, 1998.

FREUD, Sigmund. *Essais de psychanalyse*. 1915-1920. Paris : Payot, 1981.

FREUD, Sigmund. *Le mot d'esprit et son rapport avec l'inconscient*. 1905. Paris : Gallimard, 1988.

HATCHER, Harlan Henthorne. *The Versification of Robert Browning*. 1928. New York : Phaeton P, 1969.

JAKOBSON, Roman. *Essais de linguistique générale*. Paris : Éditions de Minuit, 1963.

JANKÉLÉVITCH, Vladimir. *L'ironie*. 1936. Paris : Flammarion, 1964.

LOUCKS, James (ed.). *Robert Browning's Poetry*. London & New York : Norton, 1979.

MAYOUX, Jean-Jacques. « Robert Browning : une pensée victorienne ». *Critique* 405-406 (1981) : 199-220.

MCALEER, Edward C., ed. *Dearest Isa: Robert Browning's Letters to Isabella Blagden*. Austin : U of Texas P, 1951.

NIETZSCHE, Friedrich. *Par-delà bien et mal*. 1886. Paris : Flammarion, 2000.

PROUST, Marcel. *Le Côté de Guermantes*. 1921. Paris : Gallimard, 1988.

STEVENSON, Robert Louis. *The Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde and Other Stories*. 1886. London : Penguin, 1979.

THOLONIAT, Yann. « Conscience lapsaire et science du lapsus dans "Fra Lippo Lippi" de Robert Browning ». *Cahiers Victoriens et Édouardiens* 59 (2004) : 251-266.

THOLONIAT, Yann. « *Tongue's Imperial Fiat* » *: les polyphonies dans l'œuvre poétique de Robert Browning.* Strasbourg : PU de Strasbourg, 2009.

THOLONIAT, Yann. « Généalogie générique du monologue dramatique browningnien ; et du monopolylogue ». *Cahiers Victoriens et Édouardiens*, 73 (2011) : 51-69.

WILDE, Oscar. *The Importance of Being Earnest.* 1895. London : Methuen, 1980.

NOTES

1. « Le principe de plaisir [...] coïncide avec un abaissement de cette tension, c'est-à-dire avec un évitement de déplaisir ou une production de plaisir » (Freud 1981, 43). « Nous nous sommes décidés à mettre en rapport le plaisir et le déplaisir avec cette quantité d'excitation présente dans la vie psychique qui n'est liée en aucune façon : relation telle que le déplaisir correspond à une élévation et le plaisir à une diminution de cette quantité » (Freud 1981, 44).
2. Le premier principe de la thermodynamique pose la conservation de l'énergie, le deuxième est le principe d'entropie.
3. Browning reprendra ce procédé de poème créé et intégré dans un poème dans *The Inn Album* (2949–54 et 1322–35), publié en 1875.
4. Sur l'italique comme marque d'hétérogénéité visuelle, voir Dürrenmatt 58.
5. Lettre à Isa Blagden du 19 octobre 1864, in McAleer 196.
6. Nous reprenons ici les grandes catégories du comique selon Henri Bergson dans *Le rire*.
7. Nous risquerions volontiers le terme plus moderne de « tchatche » pour décrire la volubilité irrépressible du moine.
8. « [U]ne interjection n'est pas un élément de phrase, mais l'équivalent d'une phrase complète » (Jakobson 214–15).
9. « I attach importance to the mere stops », écrit Browning à son éditeur Edward Chapman (lettre du 31 octobre 1855, in DeVane & Knickerbocker 183), ou encore : « you know what I do in the looking after commas and dots to i's » (lettre du 2 décembre 1856, DeVane & Knickerbocker 197).
10. Pour un développement sur ces phénomènes, voir Tholoniat 2009, 160–65, 183–84 et 186–87 respectivement.
11. Le Prieur n'est pas sans évoquer, dans ce contexte de carnaval auquel se rattache Lippo, la figure légendaire de Carême, qui s'oppose à Carnaval, comme dans le célèbre tableau de Pieter Bruegel l'Ancien, *Le combat de Carnaval et Carême* (1559). On retrouve cette image de Carême dans « Up at a Villa – Down in the City » (50).
12. Pour une analyse détaillée de l'importance dramatique des lapsus dans « Fra Lippo Lippi » et leur utilisation rhétorique, voir Tholoniat 2004.
13. Browning utilise dans *The Ring and the Book* (1868–69) le néologisme « malleolable » (1. 702), qui, morphologiquement, s'apparente aussi bien à un augmentatif pour « malleable », qu'à un diminutif qui exprimerait la délicatesse et la précision du travail d'orfèvre du poète-artiste. Par rapport à cette conception du langage, l'italique joue un rôle particulier, si l'on suit les analyses de Jacques Dürrenmatt, dans la mesure où l'italique permet de lutter contre « l'angoissante *immaléabilité* menaçante de la langue » (Dürrenmatt 64).
14. On songe bien sûr aux analyses de Mikhaïl Bakhtine dans *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance* (notamment Bakhtine 80–95).
15. Lippo reconnaît à plusieurs reprises les limites de sa nature (60, 80, 270).

RÉSUMÉS

La *vis comica* de Robert Browning est souvent passée sous silence, et son œuvre passe encore aujourd'hui pour complexe, en raison de la canonisation du poète en philosophe par la Browning Society, dès 1887. Certains critiques, comme George Santayana, voient en lui une « poésie barbare ». Toutefois, relire aujourd'hui les poèmes de Browning à travers le prisme de la théorie freudienne du plaisir comme relâchement des tensions permet de montrer l'énergie comique déployée par Browning dans ses monologues dramatiques. À partir plus spécifiquement de deux d'entre eux, « Up at a Villa — Down in the City » et « Fra Lippo Lippi », cet article étudiera le réseau dense fait de jeux de mots, de cris, de bribes de chansons mises en abyme avec des discours écrits et oralisés, sur un arrière-plan de polyphonie linguistique, de divers procédés typographiques et de contrepoints rythmiques. De ces poèmes émergent de nombreux effets de la voix humaine tels que les sous-entendus grivois et les lapsus. La veine comique de Browning se déploie dans le décor d'une Italie réinventée, où l'esprit de carnaval règne en maître, et met en scène une énergie qui semble faire vibrer la page elle-même.

Robert Browning's *vis comica* has long been overlooked, some readers from the Browning Society, founded in 1887, preferring to see a philosopher in the poet, and some critics, like George Santayana, choosing to dismiss Browning's 'poetry of barbarism'. However, rereading today Browning's poems through the prism of Freud's theory of pleasure as a release of tension allows one to show Browning's comical energy as it irrepressibly surfaces in his dramatic monologues. This article aims to study two speakers from *Men and Women* (1855), in "Up at a Villa — Down in the City" and "Fra Lippo Lippi". The dramatic monologues draw upon a densely-interwoven network of puns, ejaculations, embedded fragments of songs, written or spoken speeches, as well as a number of languages, typographical devices and rhythmic counterpoints. The result is a variety of vocal effects such as innuendoes and lapsus. Browning's comic world, standing out against the carnivalesque background of a reinvented Italy, displays an energy that makes the very page seem to vibrate.

INDEX

Keywords : Browning (Robert), dramatic monologue, comedy, energy, Freud (Sigmund), Italy, rhythm, polyphony
Mots-clés : Browning (Robert), monologue dramatique, comédie, énergie, Freud (Sigmund), Italie, rythme, polyphonie

AUTEUR

YANN THOLONIAT

Yann Tholoniat est Professeur à l'Université de Lorraine, à Metz. Il est l'auteur de '*Tongue's Imperial Fiat*' : les polyphonies dans l'œuvre poétique de Robert Browning (Strasbourg : Presses Universitaires de Strasbourg, 2009). Il a publié des articles sur des poètes (de John Milton à Louis MacNeice en passant par les poètes romantiques et les poètes de la première Guerre mondiale) et des romanciers (Defoe, Conrad, Joyce). Il a récemment organisé et co-édité les actes d'une Journée « agrégation » sur *The Duchess of Malfi* de John Webster et *Roxana* de Daniel Defoe.
Yann Tholoniat is Professor at the University of Lorraine in Metz. His latest book is 'Tongue's

Imperial Fiat': *les polyphonies dans l'œuvre poétique de Robert Browning* (Presses Universitaires de Strasbourg, Strasbourg, 2009). He has written articles and book chapters on a number of poets (from John Milton to Louis MacNeice, via Romantic poets and War poets) and novelists (Defoe, Conrad, Joyce). He recently co-edited the proceedings of a conference about two works on the agrégation syllabus: John Webster's *The Duchess of Malfi* and *Daniel* Defoe's Roxana.