



HAL
open science

Modèles et sujets

Sandra Lasne

► **To cite this version:**

Sandra Lasne. Modèles et sujets : Laurence Sterne (1713-1768), lecture épistémocratique. Presses universitaires de la Méditerranée, 374 p., 2008, 978-2-84269-832-4. hal-03177699

HAL Id: hal-03177699

<https://hal.science/hal-03177699>

Submitted on 23 Mar 2021

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.

PRESSES UNIVERSITAIRES DE LA MÉDITERRANÉE

Le Spectateur européen / The European Spectator

Modèles et sujet
*Laurence Sterne (1713-1768),
lecture épistémocritique*

HORS SÉRIE

Sandra LASNE

CENTRE INTERDISCIPLINAIRE DE RECHERCHES SUR
LES ÎLES BRITANNIQUES ET L'EUROPE DES LUMIÈRES

*Merci à mes parents, à mes grands-parents,
qui m'ont aussi appris le courage.*

À Xavier

N'étant jamais définitivement modelé, l'homme est
receleur de son contraire.

René CHAR.

The worst parts of mankind, are not always to be
conquered — but if they are, 'tis by the imitation of
these qualities which must do it : It is true [...] it may
fail ; but still all is not lost, — For if we conquer not the
world, — in the very attempt to do it, we shall at least
conquer ourselves.

Laurence STERNE.

The Case of Elijah and the Widow of Zerephath.

Introduction

You may take up a book in time, but you read it in
eternity

Peter ACKROYD.
The House of Doctor Dee, 67.

Depuis John Ferriar (*Illustrations of Sterne* [1798]) plus de deux siècles de critiques, biographiques, philosophiques, narratologiques structuralistes, phénoménologiques, et historiographiques ont démontré le génie inclassable de Laurence Sterne tout en semblant épuiser les possibilités d'analyse de son œuvre romanesque ou épistolaire¹. Mais, se résoudre à croire que tout a été dit serait finalement renoncer aux miracles sans cesse renouvelés de l'écriture ludique et moderne du romancier, ce serait ignorer l'effort philosophique et poétique (au sens propre du terme) de l'homme des Lumières. Joyeusement célèbre pour ses obscénités, critiqué sévèrement pour ces (faux) plagiats, ce pasteur anglican accusé d'athéisme lorsqu'il délaissait la chaire fut aussi un homme malade, un sursitaire dont la contribution magistrale au roman fut reconnue par ses héritiers (Virginia Woolf, James Joyce, Salman Rushdie par exemple) et louée par ses admirateurs, tels Hume, Voltaire, Diderot ou Nietzsche parmi tant d'autres. Retraduite par Guy Jouvét² (2004), librement adaptée par Martin Rowson (1997) dont la bande dessinée ou plutôt le « roman graphique » s'impose comme une note de bas de page magistrale et décalée du premier roman tout entier³, la libre expression de Laurence Sterne n'a peut-être d'autre

1. Madeleine DESCARGUES, *Correspondances : Étude critique de la correspondance de Laurence Sterne dans son œuvre*, 1993.

2. Sur l'originalité de Guy Jouvét, voir par exemple Madeleine DESCARGUES, « Les textes perdus et retrouvés de *Tristram Shandy* » *BSEAA* 62 (2006) : 226-40.

3. Dans « Hyperboling Gravity's Ravelin ». *The Shandean* 7 (1995) : 62-86, Martin Rowson définit sa bande dessinée comme étant : « a belated footnote of interest for the cognoscenti » (75). Voir également du même auteur, « Re : Richter ». *The Shandean* 11 (1999-2000) : 90-91 ; « A Comic Book Version of *Tristram Shandy* ». *The Shandean* 14 (2003) : 105-21. Sur Martin Rowson voir David RICHTER, « Narrativity and stasis in Martin Rowson *Tristram Shandy* ». *The Shandean* 11 (1999-2000) : 70-90 ; Brigitte FRIANT-KESSLER et Sandra LASNE. « La lettre, l'esprit et l'image : *Tristram Shandy* de Martin Rowson, entre texte(s), contexte(s) et hors-texte(s) » *BSEAA* 62 (2006) : 241-260.

équivalent (au moins structural) que le très récent *House of Leaves* de Mark Z. Danielewski (2002) qui démolit tous les discours académiques en réinventant l'accès à la réalité. Imaginer que deux siècles d'analyses critiques sont parvenus à décoder toute l'originalité de l'œuvre romanesque de Sterne, serait également oublier ces propos fort justes et finalement rassurants de Frank Gysin : « no matter how complex a System we apply to his work, Sterne always seems to be one step ahead of us, exhorting us to try harder, and mocking us when we do » (*Model as Motif* 17).

Dès la première livraison de *Tristram Shandy* en 1759, Sterne insuffle au réalisme formel (Ian Watt, *The Rise of the Novel* [1964]) du roman anglais des Lumières un rythme nouveau. Adoptant une nouvelle façon d'écrire qui entend défier la critique de son temps (« the cant of criticism is the most tormenting ! »), il impose une nouvelle façon de lire et propose, au détour d'un humour caustique et d'une satire décapante propre à l'attitude épistémologique qui sous-tend l'écriture du roman des Lumières, une nouvelle façon de voir le monde et de concevoir la place de l'homme en son sein. Et ce, au moment même où le dix-huitième siècle semble s'affranchir du dogmatisme de la raison. D'ailleurs, le terme d'« opinion » — dont le synonyme assez proche n'est autre que le « sentiment » — traduit d'emblée l'ambiguïté de ce glissement épistémologique que les titres et les propos des deux romans de Sterne illustrent et pervertissent tour à tour.

Cette étude procède donc d'une lecture épistémocritique de l'œuvre de Sterne. Elle part d'un double constat : d'une part, celui de l'avènement du sujet dans la culture philosophique et littéraire qui donne lieu à d'interminables épanchements sur l'examen et l'expression de soi, et d'autre part, la récurrence des thèmes et des formes du discours scientifique dans l'œuvre du romancier. Partant, il s'agit de suivre comme le prescrit Tristram qui a peut-être le projet ambitieux de Hume en tête¹, « le chemin qui passe par les avenues de la science et du savoir » (*ECHU* 11). Loin d'être la voie la

1. « [T]he safest way is to follow the tract of the learned, and raise objections against what I have been writing, tho' I declare before hand, I know no more than my heels how to answer them » (*TS IX*. 14, 765); « The sweetest and most inoffensive path of life leads through the avenues of science and learning; and whoever can either remove any obstructions in this way, or open up any new prospect, ought so far to be esteemed a benefactor to mankind » (*ECHU* 11).

plus douce et la plus paisible, ce chemin parfois tortueux sur lequel nous guide ou nous abandonne dans d'obscures impasses un « fantôme ensorcelant » (*TS* 2. 3. 103) conduit des modèles à l'œuvre. Sont donc partiellement délaissées les analyses du parcours biographique (et dans une certaine mesure les *Lettres*) qui mènent, comme l'a montré Henri Fluchère, « de l'homme à l'œuvre¹ » tout en révélant finalement que le sujet sternien est un sujet-piégé, un sujet-piège², d'autant plus que Sterne vit aussi au travers de ses *personae*³. La critique philosophique, généralement élaborée à partir de Locke, avait déjà évoqué ce flou identitaire. Mais, l'analyse « lockienne » semble aujourd'hui avoir atteint ses limites. À la suite de M. New (*Laurence Sterne as Satirist* [1969]), de H. Moglen (*The Philosophical Irony of Laurence Sterne* [1975]), ou de W. G. Day (1984) pour ne citer qu'eux, J. Vignaux-Smith (*A Question of Eros* [1986]) a finalement démontré et conclu que l'ironie majeure réside dans la façon dont l'auteur de *TS* utilise Locke pour le retourner contre lui-même. Au dix-huitième siècle, la philosophie du sujet est indissociable de la philosophie naturelle. C'est donc cette première lecture du monde qui guide notre étude dans le souci de faire apparaître le mouvement ininterrompu des influences réciproques entre la philosophie et les sciences dont Sterne se fait à la fois le traducteur amusé et le critique acerbe.

Pour certains analystes, la philosophie naturelle des Lumières se réduit à la théorie newtonienne de la matière ; pour d'autres, elle consiste en une recherche herméneutique ; enfin, une troisième catégorie d'historiens des idées la compare à une archéologie du savoir. D'après G. S. Rousseau à qui l'on doit de les avoir mises en valeur, ces trois conceptions du savoir s'offrent toutes comme le moyen le

1. Henri FLUCHÈRE, *Laurence Sterne : de l'homme à l'œuvre* (Paris : Gallimard, 1961) ; *From Tristram to Yorick* (London : Oxford University Press, 1965).

2. « livre déroutant, voire inquiétant, *Tristram Shandy* n'est pas ce qu'il dit être. C'est un livre piégé, un livre piège, un livre à pièges » observe S. SOUPEL (« *Tristram Shandy*, roman piégé ») 129.

3. Comme l'a récemment démontré Madeleine DESCARGUES dans son analyse biographique des *Correspondances* où elle se fait fort de corriger les excès de ses lointains prédécesseurs, « Sterne [...] sujet piégé », superpose des sujets différents, qui tous parlent au nom d'un écrivain qui n'est pas prêt à ce que l'on sépare ses textes de lui-même et qui va jusqu'à utiliser les noms de ses *personae*, pour entrer dans un jeu de doubles et de projections inversées (*Correspondances* 14).

plus « stimulant » et le plus sûr de comprendre l'univers, d'atteindre la vérité (*Science Books and Their Readers* 198).

Et justement, dans sa quête éperdue de la vérité (« Endless is the search of Truth ! » [TS 2. 3. 103]), Sterne combine sans cesse les trois visions de la philosophie naturelle, grâce à des figures rhétoriques, des agents de transfert¹ plus ou moins transparents. Si leur étude permet de voir comment s'opère la greffe d'un savoir sur le discours, c'est d'abord la question du statut de la science (et de la vérité) qui se pose. Comme nombre de ses contemporains, Sterne s'interroge sur la validité d'une science qui ne se donne à voir que dans la querelle des savoirs :

I am quite lost in my understanding when I am considering what a treasure of precious time and talents together has been wasted upon worse subjects, — and how many millions of books in all languages, and in all possible types and bindings, have been fabricated upon points not half so much tending to the unity and peace making of the world.
(TS 3. 34. 264)

Mais le regard du romancier sur une science qu'il retraduit presque systématiquement est souvent biaisé par les effets inattendus d'une science déjà traduite, et le jeu des stratifications de sens (ou de non-sens) qui s'ensuit constitue l'un des problèmes majeurs des autobiographies de Tristram et de Yorick, et un véritable piège pour l'exégète de Sterne. En effet, la clarté apparente des formules ou des images choisies par leur auteur ne doit pas faire oublier la complexité sournoise de ses propres manipulations ni les sombres machinations de cet art moderne de la juxtaposition que certains exégètes comme D. W. Jefferson (1951) ont pu rapprocher de la tradition augustéenne du « Learned Wit » ou de la satire Menippéenne (N. Frye, *The Anatomy of Criticism* [1957]). Ainsi, le mode de composition autour d'une intertextualité interne, autoréférentielle, rend le travail de repérage ardu : « Sterne's thought is all of a piece ; begin anywhere and you are led back to the centre at once » constate Max Byrd (*Tristram Shandy* 101). D'autre part, cette enquête préliminaire sur la source véritable subit l'influence d'une intertextualité externe, qui fait de l'écriture une entreprise foncièrement subversive, articu-

1. La formule est empruntée à Michel PIERSSENS qui définit ici les citations, les métaphores, parfois les jeux de mots (*Savoirs à l'œuvre* 1990).

lée par les métaphores, les citations, les motifs répétés. C'est pourquoi, comme l'anneau de Moebius qu'on ne peut trancher sans en multiplier les boucles, sans le refermer sur un centre toujours plus large, le texte sternien persiste à se dédoubler, sa structure ne cesse de s'exfolier (M. Byrd, 38) dans ce qui a parfois été présenté comme « the chinese box effect of the narrative » (C. Watts, 22). Ainsi, doté de « plusieurs anses¹ », le texte peut paraître, au sens premier du terme, incompréhensible. Ceci ne veut pas dire, contrairement à ce que certains de ses détracteurs se sont empressés de le déclarer à l'époque, que le texte est délibérément rendu imperméable à l'entendement humain². Si la prose de Sterne est hermétique, c'est d'abord dans le sens où l'hermétisme est envisagé comme un système de pensée grâce auquel le romancier peut donner libre cours à ses diverses manipulations conceptuelles tout en stimulant l'intelligence de son lecteur.

La formule choisie par Sterne épistolier pour présenter son premier roman fournit le véritable point de départ de cette analyse, mais aussi son garde-fou : « The Plan, as you will perceive, is a most extensive one, — taking not only the Weak part of the Science in w[i]ch the true point of Ridicule lies — but every thing else, w^{ch} I find laugh-at-able in my way³. » L'œuvre satirique se présente comme un premier niveau de traduction qui (re)met en cause les différents savoirs convoqués, attestés par l'auteur, ceux qu'il contourne

1. Dans une lettre de remerciement (datée du 9 février 1768) à l'un de ses admirateurs qui lui fit parvenir, peu avant sa mort, une étrange canne dotée de deux pommeaux, Sterne écrit : « Your walking stick is in no sense more *shandaic* than in that of its having *more handles than one* — The parallel breaks only in this, that in using the stick, every one will take the handle which suits his convenience. In *Tristram Shandy*, the handle is taken which suits their passions, their ignorance or sensibility [...] It is too much to write books and find heads to understand them. » *Letters* 411 ; repris dans Howes 196.

2. Horace Mann, dans une lettre à Horace Walpole (1 Nov. 1960), écrivait par exemple : « You will laugh at me, I suppose, when I say I don't understand *Tristram Shandy*, because it was probably the intention of the author that nobody should. » Swift et Fielding, dans un dialogue imaginaire (June, 1760) où ils s'indignent des comparaisons fréquentes avec Sterne, opposent la même critique : (Fielding) : « I fancy he owes the success of it to its not being understood. »/(Swift) : « he does most certainly — the majority of the world are ignorant [...] true, they do not understand him — but they never consider that he is not to be understood » (Howes 104 et 72).

3. Lettre à Dodsley du 23 mai 1759 (*Letters* 74).

ou, plus souvent, ceux qu'il détourne. Dans une certaine mesure, la satire participe au phénomène culturel décrit par M. Foucault dans *L'archéologie du savoir* (1969).

Mais pour détourner la science, encore faut-il que cette science soit lisible. À ce propos, la question de l'érudition véritable de Sterne ou de ses *personae*, — Tristram en particulier (« I write as a man of erudition, — that even my similies, my allusions, my illustrations, my metaphors, are erudite » (*TS* 2. 2. 98), — semble avoir été résolue en même temps que celle des plagiat qui l'ont rendu célèbre¹. Comme l'ont répété ses exégètes depuis Ferriar, Sterne, « imitateur-imité » (A. Bandry [1991]) ne copie jamais rien *verbatim*. C'est probablement parce que seule la stratégie qui consiste à faire apparaître l'emprunt parce qu'il est détourné est, au sens propre du terme, créatrice. Dans cette perspective, le romancier a parfois été présenté comme le *maestro* du contre point. Ce mouvement à deux temps organise une dialectique selon laquelle, comme l'explique F. R. Karl : « old and new combine to create the semblance of something very different from the componing elements² » (206). Cette technique se développa surtout dans la seconde moitié du siècle, au moment où le sentimentalisme et le romantisme commencèrent à dominer la scène littéraire. C'est pourquoi, s'il peut parfois être considéré comme un visionnaire, Sterne doit essentiellement être lu pour ce qu'il est : un homme normalement érudit doublé d'un auteur sarcastique, profondément impliqué dans la culture de son temps.

1. Melvyn NEW, éditeur des *Complete Works*, écrit dans les *Notes* : « The nine volumes of *Tristram Shandy* are liberally sprinkled with names of authors he never read because he knew little or nothing about, and technical detail, (from history and science in particular) that are not the indications of a universal genius, but rather of an inveterate index-reader » (24). Cash, *LY* 74-77 ; Kenneth MONKMAN a établi que le *Catalogue* de la bibliothèque de Sterne n'est certainement pas fiable (« Books Sterne Owned ? » *The Shandean* 2 [1990] 215-25), alors que W. G. Day affirme qu'il ne répertorie pas l'ensemble des ouvrages que Sterne possédait.

2. Dans une perspective un peu différente, W. FREEDMAN observe : « Counterpoint, if Sterne could somehow manage it, would serve him perfectly. It would strengthen the grip of his prose on effects music handled with such enviable ease : emotivism and simultaneity. The first [...] was the mysterious power of all music and the principal tool of Sterne in the role of sentimentalist. The latter was the special province of contrapuntal music and an invalidable tool for Sterne in his role as self-conscious author of the novel of consciousness » (*Tristram Shandy : the Art of Literary Counterpoint*) 271-2.

Enfin, la question du degré de fiabilité des sources, celle de la médiation des savoirs qui alimentent la prose de Sterne ne saurait être laissée à l'écart. À l'instar de Swift (*The Battle of the Books* [1741]) et des scriblériens qui, durant quatorze ans, imaginèrent les fausses mémoires de Martinus Scriblerus, satire des erreurs et des prétentions d'un savoir qui imprègne toute la culture anglaise au dix-huitième siècle, mais satire « curieusement plate et superficielle si on la compare à *Tristram Shandy* » (Fluchère, *De l'homme à l'œuvre* 408), Sterne traque le ridicule au cœur des ouvrages les plus lus par ses contemporains. Et pourtant, il est désormais admis que cet amateur, au sens que lui donnait les Lumières, avait rarement accès aux œuvres originales des auteurs qu'il évoque, invoque, détourne.

Et pour cause. Le dix-huitième siècle met un point d'honneur à éclairer les esprits profanes. À l'effort de la *Royal Society* pour bannir tout jargon spécifique et tout pédantisme dans les publications de ses savants, fit suite un effort constant de vulgarisation (le terme n'apparaît qu'au siècle suivant) qui contribua à provoquer un véritable engouement pour la lecture scientifique au sein des classes les plus élevées, avides d'éclaircissements pratiques. Des revues comme *The Spectator* (1711), *The Monthly Review* (1749), ou encore les *Philosophical Transactions* (1682-1776) proposaient des articles et des compte rendus scientifiques et philosophiques d'ouvrages intellectuellement inaccessibles. En définitive, ces versions expurgées donnèrent parfois lieu à certaines erreurs d'interprétation¹. Malgré ses excentricités épistémologiques, Sterne dont le savoir encyclopédique n'est plus à démontrer, semble avoir puisé son inspiration dans cette littérature de second ordre, dans ses fictions ponctuelles. Par conséquent, tout comme la *Tristrapaedia* incomplète de Walter et la science (autrement dit le savoir) qui les inspire, les romans (et probablement la littérature en général), doivent être considérés,

1. Bien qu'il voie en Sterne un esprit plus érudit qu'il ne devait l'être en réalité, Jean-Claude Salle a livré un exemple probant de ces erreurs fertiles dans *TS* : « Thus the source of Sterne's startling theory was not in Locke's *Essay* but in the liberal interpretation which Addison gave of Locke's and Malebranche's thought in the *Spectator* of 18 June 1711 [...] considering how important the notion of a variable duration was for Sterne, it may be said that the philosophical starting-point given by Locke was of less consequence than Addison's imaginative suggestion » (180).

comme le dit Tristram lui-même : « not only as a model, — but as a thorough-stitched DIGEST » (*TS* 3. 38. 274).

Cette analyse est celle des modèles du sujet. Dans une optique historiographique, elle se doit de rendre compte de l'interpénétration constante des domaines du savoir au-delà des erreurs ponctuelles de traduction. Quels sont ces « modèles ? » Quels sont les textes et les contextes ? Adoptant un formalisme modéré, F. Gysin a défini les modèles comme des figures récurrentes, des objets choisis par Sterne selon un double procédé de représentation et de démonstration (*Model as Motif* 8), qui ont fini par constituer les « clichés » shandéens. La présente lecture épistémocritique se fonde sur une conception quelque peu différente de la notion de modèle. Elle part en effet du présupposé qui fait de lui l'entité la plus susceptible d'opérer la traduction réciproque de l'épistémique en littérature et du texte en savoir. Ainsi, le seul vocable « modèle » répond à trois définitions. La définition scientifique, qui fait du modèle une synthèse d'opération et d'expériences, un « paradigme » kuhnien¹. La définition morale, qui couvre l'idéal de perfection et l'invitation à l'imitation. Enfin, la définition technique, qui inscrit le modèle dans une thématique de l'artifice et de la simulation. Remplissant la même fonction qu'un titre en littérature, le modèle est perçu comme un donné d'avance. Or, les « énigmes paratextuelles » (Dupas 85) que sont entre autres, les titres des romans de Sterne inversent très tôt cet accès direct au contenu. Loin de constituer la mise en abyme idéale, le modèle, aussi piégé que le titre au travers duquel il s'offre d'emblée (de l'« homme des opinions » à « l'homme sentimental »), signale la fracture et entraîne dans une chute que l'autobiographie a pour mission d'inverser, l'immense énigme de l'homme et, plus encore, du sujet. Mais pour les Lumières, qu'est-ce que le sujet ?

L'Essay on Man (1733-4) — l'une des combinaisons les plus poétiques qui soient entre la littérature et la science — renferme la très célèbre formule de Pope ; elle pourrait résumer d'un trait la devise des Lumières : « The proper study of Mankind is Man » (516). Sur le même mode, Swift (1667-1745) s'exprime sur le sujet : « I hate the

1. Pour T. KUHN, auteur de *La structure des révolutions scientifiques*, les paradigmes font référence aux *textes* fondateurs. Ouvrant et montrant la voie de la « science normale », ils constituent les épisodes isolés d'une histoire des sciences discontinuée, marquée par les révolutions scientifiques issues des changements de paradigmes. Dans *Les mots et les choses*, M. FOUCAULT partage la même conception de l'histoire des sciences et parle, non de paradigme, mais d'épistémè.

animal called Man although I heartily love John, Peter, Thomas and so forth. » Ces deux formules choisies parmi tant d'autres possibles opèrent la libre traduction de la méthode scientifique elle-même. C'est celle que prôna Francis Bacon (1561-1626) dès le dix-septième siècle en affirmant que le progrès de la science devait désormais s'orienter vers le double objectif de la connaissance de la nature et de la possession du monde. Applaudie et immédiatement adoptée, diffusée par la *Royal Society*, la « nouvelle science » comme l'appelait son promoteur, reposait aussi sur l'inversion des méthodes d'investigation chères à son siècle et orienta la pensée sur la voie de l'empirisme. Dès lors, les théories a posteriori devaient s'appuyer sur des faits particuliers, observables, avant d'atteindre les sommets souvent brumeux des généralisations abstraites. Ou, pour reprendre les formules emblématiques de Pope et de Swift, il fallait oublier l'humanité au profit de l'homme. Si, du moins dans sa formulation, cette tendance exclut presque naturellement les sujets du « beau sexe » (« I mean the males, — the females had [were?] no character at all » [TS 1. 21. 73]) c'est peut-être pour mieux souligner, d'un trait certes grossier, les efforts des philosophes et des physiologistes des Lumières pour créer un genre « humain ». Mais la formulation témoigne aussi du nouvel engouement pour le particulier au détriment du générique qui explique, en partie, la place considérable de l'anecdotique dans différents domaines de la pensée et du savoir... et des romans de Sterne.

Ces différents domaines sont dominés, sur le plan conceptuel et terminologique, par la nouvelle physique de Newton. Figure emblématique, héros et modèle du dix-huitième siècle, le physicien poursuivit la tâche de Descartes en se conformant au modèle des stratégies d'investigation qu'il avait proposées. Personnification de l'esprit des Lumières dont il marque l'avènement si l'on en croit l'enthousiasme Pope : « Nature and Nature's laws lay hid in Night./God said *Let Newton be* and all was Light¹ », Newton est, dans l'introduction des *Principia* (1687), l'auteur de la célèbre formule qui devint,

1. POPE, dans son *Epitaph* (*The Poems of Alexander Pope* 808) fait ici allusion à *L'Opticks* (1704) de NEWTON. Beaucoup plus connue du public profane que les *Principia* (non seulement ces derniers étaient écrits en latin mais de plus, d'une lecture si ardue, ils n'étaient compréhensibles que pour un petit nombre d'initiés) *L'Opticks* écrite en anglais, présente notamment la théorie de la couleur (ou lumière) blanche qui, aux côtés de l'image du prisme dont elle est indissociable, devait nourrir l'imagination de plusieurs générations de poètes et d'écrivains, dont Sterne lui-même.

pour des générations de scientifiques, le modèle méthodologique de toute recherche : « *Hypotheses non fingo* ». Il est clair que la formule fonde implicitement toute la démarche intellectuelle de *TS*, roman dans lequel elle est exactement inversée tandis que la valeur heuristique de l'hypothèse elle-même est remise en cause et relève de l'obsession : « It is the nature of an hypothesis, when once a man has conceived it, that it assimilates every thing to itself as proper nourishment; and, from the first moment of your begetting it, it generally grows the stronger by every thing you see, hear, read, or understand » affirme par exemple Tristram (*TS* 2. 19. 177). De même, l'impact culturel de l'analogie newtonienne d'une nature-horloge est considérable. Théologiens, philosophes, moralistes et médecins ont recours à ce modèle pour expliquer la nature et la nature humaine. Sa théorie de la gravitation, fondée sur le principe (al)chimique de l'attraction ou des affinités devient un principe d'explication et de compréhension universelle. *L'Essay* de Locke (1689), articulé par une « méthode historique pure », (plus tard défendue par David Hume [*Enquiry* Sect. III] qui la rattachera à l'inquiétude et à l'insatisfaction) deviendra également le paradigme d'une philosophie dominante calquée sur la science mécaniste. Pour Locke, « the sagacious » comme l'appelle un Tristram sarcastique (*TS* 1. 4. 7), il fallait démontrer que les mécanismes de l'esprit sont intelligibles. Il s'agissait donc de trouver un moyen terme entre le mécanisme radical de Hobbes, qui plaçait l'homme sous le joug déterministe du monde matériel (thème largement développé dans *TS* et *ASJ*) et le rationalisme pur de Descartes, qui séparait les processus de l'intellection de ceux de la perception et de l'imagination.

Si l'on admet simplement que Sterne utilise à la fois la science comme modèle — surtout par le biais de sa méthode — et les modèles de la science pour construire sa satire décapante de la *doxa* de son époque, force est de constater que, sur le principe, l'écrivain n'innove en rien. En effet, à son époque, la science n'est pas encore « quelque chose de désincarné, d'étranger aux besoins de l'homme », comme le déplore de nos jours I. Prigogine (*Temps à Devenir* 14). Au contraire, les Lumières s'affirment dans cette science qui répond à l'idéal d'omniscience. « [T]he process by which science (in the modern sense) came to be regarded as the truest form of knowledge and its system became the model for other systems of knowl-

edge was well under way in the eighteenth century » explique James Sambrook (*The Eighteenth Century* 1). Et les rapports très privilégiés entre la littérature et la pensée scientifique qui s'enracinent toutes deux dans une imagination (et quelquefois des fictions) créatrice(s), semblent naître avec Robert Boyle (1627-91). Certains s'accordent même à penser que l'influence de ce chimiste éminent sur l'épistémologie du roman (et ses exigences herméneutiques) est capitale. « The novel's curiosity about process », explique ainsi J.-P. Hunter,

its interest in how people make sense of a dense, complex, and resistant world, and its concentration on the materials and rhythm of everyday life all seem to have their roots in ways of thinking about the world that emphasize immediacy, personal observation, subjectivity of response, circumstantiality, empirical modes of thinking, and the desire to systematize.

(« Robert Boyle and the epistemology of the novel » 275)

Le premier chapitre de cette analyse est consacré au modèle de l'homme machine et à l'exploration du mécanisme. Dans le sens où, dans les romans de Sterne, le mécanisme est généralement ressenti et présenté comme un ensemble de « machinations », le mécanisme est aussi analysé dans le cadre des limites et des implications invalidantes dénoncées par le romancier. Le dix-huitième siècle, siècle technique de l'horlogerie et des automates, siècle moral des codes de conduite et du programme des manières apprises, siècle philosophique de l'esprit systématique qui cherche à se distinguer de l'esprit de système sans jamais y parvenir, réalise finalement le rêve de l'automate. Sur le plan pratique d'abord, avec les androïdes du mécanicien Jacques Vaucanson (1709-1782) qui, bien avant la publication de *L'Homme machine* de La Mettrie, chercha à imiter le vivant et les fonctions du corps humains en créant de toutes pièces de véritables « anatomies mouvantes » ou, « statues mécaniques » comme les appelait Descartes. Elles lui ont certainement inspiré sa théorie des animaux-machines (*Traité de l'Homme*, 1633), inséparable du fameux *cogito* qui marque la naissance du sujet. Plus qu'une technique, l'automate devient un concept philosophique avec le médecin français Julien Offray de La Mettrie (1709-1751) qui, de l'aveu de son imprimeur, en 1747, publie un « livre hardi ». S'opposant à la doctrine cartésienne des substances distinctes dans l'homme, décidé à démontrer la matérialité de l'âme, il offre au matérialisme

des Lumières en cette seconde moitié de siècle, l'image mécaniste qu'il tenait à donner de lui-même, tout en rejetant l'idée de Dieu, même celui des déistes éclairés par Newton. Le modèle de l'homme machine se profile très tôt dans *Tristram Shandy*. Incarnation de l'interrogation métaphysique inséparable de l'interrogation physique, ce modèle sera essentiellement étudié par rapport à la mécanique céleste de Newton qui pose les principes de base de la causalité et du mouvement. Le sujet est d'abord décrit comme un *subjectus* et porte en lui l'idée de soumission, de subordination, de sujétion. Il est ainsi déterminé par une action, une causalité extérieure à laquelle il doit se soumettre. Et seule l'ingénuité de ses manipulations lui permet de passer de son statut de patient à celui d'agent.

ASJ qui débute dans une désobligeante et *TS* qui place la genèse du narrateur sous le signe d'une horloge familiale, réaffirment à leur manière, l'empire des machines. Systèmes clos et symboles du mouvement certes, mais avant tout du mouvement paradoxal, ces deux machines qui détermineront les modalités de la narration, modélisent les catégories communes à l'homme et au roman (l'espace et le temps) et se chargent de les transgresser. Machine à penser, l'automate est aussi, comme l'horloge auquel il est techniquement associé, une machine qui crée le temps. Ses engrenages et ses ressorts tiennent en réserve chaque mouvement afin de perpétuer l'illusion de leur déroulement futur, dans l'illusion, dans les fictions d'un « temps vécu ». L'auto-organisation d'une matière susceptible de penser, d'une « matière à pensée », pour reprendre le titre du dialogue entre les membres de l'Académie des sciences (Jean-Pierre Changeux et Alain Connes) sont les fondements implicites du modèle de l'homme-statue analysé dans le second chapitre. Systématiquement décrit et expliqué pour la première fois dans le *Traité des Sensations* (1754), son auteur, Condillac (1715-80), se présentait lui-même comme le disciple français de Locke dont il fut aussi le traducteur. Esquissé par Descartes dans le *Traité de l'homme*, le modèle de la statue est probablement l'aboutissement logique d'une idée que l'on trouve déjà chez Locke (*Essay* IV. III). Dénuée de toute forme de langage, la statue condillacienne est un automate sans machinerie « organisée intérieurement comme nous, et animée d'un esprit privé de toute espèce d'idées » (*Traité des Sensations* 11). Dans la tradition empiriste qui la voit naître, la statue incarne les

théories sensualistes. Celles-ci affirment la dépendance des mécanismes de la connaissance vis-à-vis de la structure matérielle à partir d'une sensation originaire.

Cette sensation détermine le mode de fonctionnement de l'homme sensible, modèle du troisième chapitre. Proche parent de l'homme machine lamettrien, il est présenté comme le modèle « matérialiste » des machinations du corps et de l'interrogation physiologique. Il s'inscrit dans une conception organiciste du sujet. La question centrale est celle des rapports entre l'âme et le corps ; la polémique, celle de la matérialité de l'âme et du mystère toujours insondable de la vie. Ce modèle médical qui, finalement, repose sur une conception « vitalo-mécaniste dynamique » (La Mettrie) très complexe, a pu opérer un déplacement de la causalité (laquelle devient exclusivement interne et circulaire), tandis qu'il ne peut accepter qu'un seul type de déterminisme impliqué dans le modèle de la statue condillacienne qui repose sur un matérialisme radical et très controversé : celui de l'autodétermination de l'organisme. La médecine qui offre une large scène à la sensibilité avec le modèle fibrillaire qui succède à l'humorisme engage elle aussi l'homme dans cette voie, où le « corps vécu » succède au « temps vécu » caractéristique de l'homme machine.

Les Lumières avaient établi une équation stricte entre la physiologie et la philosophie morale. Ainsi, mû par le principe newtonien de sympathie dont le dix-huitième siècle ne cessera de proclamer les vertus, l'homme sentimental (chapitre 4) réalise la fusion du paradigme psychophysiologique et du modèle moral de Shaftesbury (1671-1713) élaboré dans les *Characteristicks of Men, Manners, Opinions, Times* (1711). Placé sous le signe non de l'organisme mais de l'organe — qui renvoie à l'instrument ou à l'outil machines simples des transformations —, l'homme sentimental est présenté dans cette étude comme le bricolage¹ de tous les modèles qui, d'un point de

1. « Dans son sens ancien, le verbe bricoler [...] [évoque] toujours un mouvement incident [...] Et de nos jours, le bricoleur reste celui qui œuvre de ses mains, en utilisant des moyens détournés » (*La Pensée Sauvage* 126). LÉVI-STRAUSS ajoute également que le bricolage signale une pensée mythique et qu'il se sert d'éléments préfabriqués (autant de prétextes). Inspiré par Lévi-Strauss, W. SYPHER donne la définition suivante du bricoleur : « the *bricoleur* uses a logic of the hand and eye, not of the head ; he sabotages theory » (*Literature and technology* 47).

vue logique et chronologique, le précédent et dont il hérite les principales caractéristiques.

Cherchant à établir le contact avec autrui, il participe à la fois de la critique sociale et morale. Si d'aucuns se sont plus à revendiquer la paternité de Sterne pour ce modèle qui clôt l'époque sensible avant l'avènement des romans gothiques et érotiques, les paradoxes cyniques qui font vaciller le modèle sur ses bases morales n'ont pas toujours été pris en compte. Et, sur la scène inlassablement reconstruite de l'altruisme outrancier, l'autre devient, pour l'homme sentimental, un « même que soi », miroir déformant car déformé d'une quête (et d'une perte) de l'identité.

Cette dernière se cache dans le modèle de l'homme de paroles. Au terme de ce parcours historiographique qui mène des modèles au sujet, ce cinquième modèle établit que si l'homme est *homo sapiens*, c'est d'abord en tant qu'*homo loquens* (Claude Hagège, 9). Certes, le langage est censé donner un ordre aux choses qu'il désigne tout en reliant les hommes entre eux. Là encore, Sterne prend un malin plaisir à inverser la donne, brisant la frontière qui sépare la folie de la sagesse, le savoir de l'ignorance, la réalité de la fiction. Entre la parole et le non-dit, le langage d'un corps que l'on destine à l'autre est aussi un langage sur le corps qu'accompagnent les représentations théâtrales permanentes d'un sujet qui a du mal à se représenter lui-même, se décomposant sans cesse pour se recomposer (im)médiatement, dans un jeu qui consiste en une déformation presque acharnée des savoirs mis en œuvre pour le construire et le circonscrire.

Comme la création littéraire, « produit d'une vision individuelle et de l'inconscient collectif » (Jacqueline Estenne 12-13), le modèle, par sa forme et son principe se rapproche de la caricature, du trope ou de la « Figure » telle que l'a décrite Deleuze dans sa *Logique de la sensation*¹, et il se livre comme un tableau synoptique de la culture qui l'a construit et qu'il contribue à construire. Le modèle

1. Différente de la simple illustration documentaire ou de la représentation, la « Figure » s'écarte de la figuration, du figuratif, de l'illustration (9-10). En rhétorique, la théorie des « figures » (conçues généralement comme des écarts par rapport à la façon de parler) est contemporaine des romans de Sterne, puisqu'elle apparaît au dix-huitième siècle avec César CHESNEAU DUMARSAIS dans son célèbre *Traité des Tropes* (1730). Dans cette double perspective, le modèle fait donc à lui seul, acte de discours.

informe autant qu'il déforme parfois, l'opinion qu'une époque a d'elle-même. Mensonge habile et confortable, le modèle est souvent un mythe culturel.

Et, entre mythe et science, entre science et littérature, entre sciences et (beaux) arts¹, la frontière n'est pas toujours très franche. Comme l'écrit si joliment Isabelle Stengers : « les modèles disent d'eux-mêmes qu'ils sont des fictions à traiter comme telles. Mais ils constituent aussi un mode de mise à l'épreuve des fictions » (152).

Les chapitres qui suivent n'ont d'autre ambition que celle de montrer comment Sterne lui-même procède à une véritable mise à l'épreuve des fictions épistémiques de son temps.

1. Voir Paul FEYERABEND, *La science en tant qu'art*. Albin Michel, 2003.

Première partie

Qui sait d'ailleurs si la raison de l'Existence de
l'Homme, ne seroit pas dans son existence même ?
Peut-être a-t-il été jeté au hazard [sic] sur un point de la
surface de la Terre, sans qu'on puisse savoir ni
comment, ni pourquoi ; mais seulement qu'il doive
vivre & mourir.

LA METTRIE, *L'Homme machine.*

I

L'Homme-machine

Accident, I call it, in compliance to a received mode of speaking.

(TS 4. 25. 381)

Il est facile de croire Tristram lorsqu'il déclare « Now, of all things in the world, I understand the least of mechanism — I have neither genius, or taste, or fancy — » (TS. 7. 30,626) parce qu'en sa qualité de personnage ou de narrateur, Tristram est la principale victime du mécanisme. Il est en revanche plus difficile de faire confiance à Sterne, auteur réel de ces propos, car sa maîtrise des principes, des implications et des limites du mécanisme — principalement celui de Newton — offre à la narration, à l'histoire et au roman tout entier un modèle et une valeur épistémique sans précédent dans l'histoire littéraire. En même temps, c'est le mécanisme qui fournit la clef des mystères et autres énigmes auxquels se heurte Tristram (TS 4. 17. 350) dans son récit autobiographique, autrement dit dans sa quête d'identité.

1.1 Les causes : méthode narrative et esprit scientifique

Postuler la critique du mécanisme dans les romans, c'est d'abord reconnaître aux machines qui jalonnent l'histoire des personnages un rôle déterminant. Tandis que des machines simples entament l'intégrité physique du personnage principal (comme les forceps de Slop ou la fenêtre à guillotine) d'autres machines plus complexes rappellent discrètement les principes fondateurs du mécanisme et ses implications.

C'est le cas par exemple des véhicules dans *ASJ*. La Désobligante et le « vis-à-vis » créent une correspondance entre le corps et l'âme, que ce soit par le biais de leur nom, ou celui de l'analogie en vertu de laquelle Yorick pourrait être l'esprit à l'intérieur d'un corps, au moment où s'ouvrent deux espaces relatifs (intérieur et extérieur) tandis que s'entrecroisent deux principes mécaniques fondamentaux : le mouvement et l'inertie. C'est déjà reconnaître au mouvement sa relativité — notion typiquement newtonienne — avec laquelle, à l'instar de Swift dans *Gulliver's Travels*, les romanciers ne cessent de s'amuser. Dans *TS* le chariot de Stevinus rappelle également que le mécanisme repose sur des principes philosophiques aussi « mystérieux » que « solides » (*TS* 2. 14. 134-135), tandis que le terme d'« inventeur » (*TS* 2. 14. 136), prononcé par Walter, renvoie à l'antagonisme philosophique de Descartes et de La Mettrie, deux théoriciens majeurs d'un mécanisme appliqué non plus à l'univers, mais aux êtres vivants. Si dans sa théorie de l'animal machine, Descartes affirme l'existence d'un créateur (« L'Homme », *Discours de la Méthode* 241), La Mettrie, père du modèle qui influence toute l'époque dans tous les domaines du savoir, affirme que l'homme est « une machine qui monte elle-même ses ressorts » (*L'homme machine* 154). Machines lamettrieuses plus que cartésiennes donc, les narrateurs autobiographes se construisent également eux-mêmes, dans une exploration du mécanisme qui s'applique en premier ressort à la méthode narrative. Tristram s'y emploie dans une lutte éperdue contre le temps, symbolisé par l'horloge. Machine présidant à sa conception accidentelle, l'horloge est aussi l'emblème de la mesure du mouvement qu'elle maîtrise et de l'ordre qu'elle impose. C'est également une machine où concordent deux visions *a priori* incompatibles du monde qui articulent toute la machine narrative de *TS* : l'une expliquant le monde par le biais de l'histoire, l'autre par le biais du système comme, par exemple, celui des « lois » naturelles parmi lesquelles figurent les causes et les mouvements.

Outre « ses » machines, le mécanisme est exploré et critiqué dans d'innombrables mises en scène du machinal dans l'homme (« Man is a creature born to habitudes » [*TS* 7. 21. 608]) comme l'illustre ironiquement le défilé de Trim récitant un à un les commandements divins sous l'ordre militaire de son supérieur (*TS* 5. 32. 468).

L'histoire de l'homme machinal est aussi pour Sterne celle de ses étranges machinations. Alors que Tristram souhaiterait pouvoir les observer à loisir à travers le miroir de Momus et d'un corps devenu transparent (*TS* 1. 23. 82) les « machinations de l'âme » sont celles qui articulent la machine narrative dans une lutte permanente du narrateur contre l'*automaton* aristotélicien (autrement dit le hasard). Pour se faire, il faut remonter toujours plus loin dans le temps la chaîne des causes et des effets dans un souci d'objectivité quasi-scientifique. Cet effort d'objectivité contredit néanmoins les tout premiers mots du narrateur de *TS* (« I wish »). Dans le procès (d'intention) qu'il intente à ses parents (Tristram dénonce la collision de leurs propres automatismes, autrement dit, de leurs habitudes) le narrateur semble redécouvrir l'origine latine du mot *causa* qui désigne à la fois une relation naturelle entre les choses et une affaire judiciaire, un procès. Sterne qui a peut-être l'analogie de Pierre Bayle (1647-1706) à l'esprit¹, file la métaphore lorsqu'il affirme que ni Walter, ni Elizabeth Shandy n'ont pensé (« minded ») c'est-à-dire pesé (« had they duely weighed and considered all this » [*TS* 1. 1. 1]) les conséquences probables de leur acte (manqué). S'ils s'en étaient tenus à l'examen qu'exigent l'empirisme et le mécanisme aussi bien que la morale², l'accident d'une conception bâclée qui révèle que la nature qui est *physis, natura naturans*, puissance créatrice des formes, l'accident donc, aurait pu être évité. Ainsi, en quelques phrases lourdes de sous-entendus, Sterne combine dans un même mouvement l'illustration critique du mécanisme via les théories causalistes et celles du machinal, conscient peut-être que la naissance du mécanisme comme science réside dans le discernement de problèmes là où avant, s'imposaient des évidences³.

À l'inverse des époux Shandy, c'est parce qu'ils sont mécanistes que Yorick et Tristram deviennent machinaux. Ainsi, lorsque Yorick abandonne subitement toute une assemblée pour débattre en lui-même du meilleur moyen de compenser ses infractions aux pres-

1. Bayle compare l'esprit à une balance où la raison et l'inclination remplacent les poids. LEIBNIZ utilise la même métaphore dans son *Théodicée* pour définir l'action.

2. Étymologiquement, *examen* désigne l'« aiguille de la balance » et vient de *exigere* qui signifie « peser ».

3. Sur la notion de causalité, voir « La causalité », *Philosophie des sciences* vol. 2. 824-938.

criptions de l'empirisme¹, il paraît posséder cet esprit scientifique qui le force à mesurer les paramètres mathématiques (« one and Twenty miles sailing ») qui le séparent de la réalisation d'un projet. Autrement appelé cause finale, ce projet (la vérification d'une hypothèse de départ) s'inscrit paradoxalement en faux contre le nouvel esprit « mécaniste » imposé par la science newtonienne, libre de toute hypothèse. Et lorsque plus tard dans sa « Préface » Yorick propose sa propre taxinomie du voyageur ou que, sur le même mode, Tristram dresse presque systématiquement des listes aussi farfelues qu'inutiles (*TS* 1. 14. 41 ; 6. 19. 530-31 ; 7. 13, 671-72), ils se conforment tous deux au paradoxe de l'esprit encyclopédique du siècle où « l'analyse désordonnée que l'ordre alphabétique impose » défie « la synthèse dont ce temps voulut rêver » (Paul Hazard, *La pensée européenne au dix-huitième siècle* 206).

De même, il est évident que *TS* et *ASJ* débutent par la présentation d'une cause « matérielle » de leur histoire, même si les moyens narratifs pour y parvenir sont exactement inversés dans les deux romans. Bien qu'il fasse allusion à un discours tenu à Paris sur la nécessité d'une cause première (*ASJ* 266), la cause est, chez le narrateur du voyage sentimental, l'objet de bien moins d'insistance (*ASJ* 212) que chez son prédécesseur. Plus discrète, la causalité s'engage dans un processus plutôt linéaire d'une narration apparemment lisse, enchaînant les causes puis les effets, selon l'ordre des raisons défini par Descartes. Inversement dans *TS*, œuvre typique de la déraison à bien des égards, Sterne utilise la méthode newtonienne triomphante au dix-huitième siècle. Tristram se présente d'emblée comme l'effet pervers d'une cause qui, néanmoins, n'apparaîtra vraiment comme telle, c'est-à-dire « première », qu'à l'issue d'une déduction (par définition, fermée sur soi) ou plutôt d'une abduction systématique², qui l'éloigne autant de la cause unique qu'elle peut

1. La question de son interlocuteur après que Yorick a annoncé la supériorité des français « en la matière », montre à quel point la connaissance et le jugement étaient supposé dériver de l'expérience. La syntaxe même de cette interrogation « You have been » et non « have you been » vide la question de sa candeur en lui donnant l'intonation d'un reproche implicite : « you haven't been. » Et c'est bien parce qu'il est pris à défaut dans son *a priori* que Yorick se voit forcé d'entreprendre ce voyage envisagé comme la soumission d'une idée à l'épreuve des faits, attitude paradigmatique de la connaissance empirique du monde.

2. Charles Sanders Peirce (1839-1914) a défini l'abduction en ces termes : « toutes les opérations par lesquelles des opérations et des conceptions sont engendrées. » [P]our Peirce, *l'abduction* s'aventure dans le possible, alors que la déduction relève

le rapprocher des causes singulières. Cette méthode combinée qui n'appartient déjà plus (la déduction) ou qui n'appartient pas encore (l'abduction) à l'esprit philosophique des Lumières, agit sous couvert de l'induction aussi bien « empiriste » que « rationaliste ». Elle permet au narrateur de mesurer la distance et le nombre des intermédiaires qui le séparent de cette cause première sans laquelle, à l'instar de l'univers mécanique qui le détermine, il ne peut exister. « When great or unexpected events fall out upon the stage of this sublunary world — the mind of man, which is an inquisitive kind of substance, naturally takes a flight behind the scenes, to see what is the cause and first spring of them », explique Tristram (4. 27. 384).

À l'inverse, pour excessive que soit la recherche des causes — grande lacune de la pensée mécaniste décidée à renverser Aristote¹ —, l'exploration ironique et systématique de la causalité — sur laquelle repose toute la philosophie de la physique moderne et toute la méthode narrative de Tristram — est un moyen mis en œuvre pour tenter de renverser l'homme machine, étant entendu que l'automate copie les effets et non les causes. L'automate expose un fonctionnement, non l'origine de celui-ci. Cette méthode narrative « causale » qui vise à se libérer du mécanisme est également celle qui, par un jeu ironique de contradictions frappantes, confine au machinal. Si elle permet néanmoins de postuler *a priori* la nature « scientifique », d'une auto-interprétation forcément subjective où, dans la tradition d'un Montaigne se forme le projet de devenir un modèle pour l'humanité toute entière (*TS* 1. 4. 5), elle réaffirme du même coup la nature mécanique de l'homme au sein d'un monde qui ne l'est pas moins.

Toujours engagée dans une inférence que ne garantissent ni la raison ni l'expérience actuelle, la recherche causale demeure, significativement, le seul moyen pour Tristram de passer outre (et d'outrepasser) sa propre expérience, tout en essayant de substituer un ordre dans une trame temporelle marquée par des accidents répé-

du nécessaire (elle énonce les conséquences qui découlent de l'acceptation d'une hypothèse) et *l'induction*, du réel (elle induit l'accord ou le désaccord de la réalité avec une hypothèse ou une théorie). Voir F. HALLYN, *La structure poétique du monde* 32.

1. Aristote avait défini trois types de causes : la cause matérielle (ce dont la chose est faite) ou cause formelle (définition ou modèle de la chose), la cause efficiente (celle par le biais de laquelle la chose est produite), la cause finale (la fin en vue de laquelle une chose est faite). Tristram et Yorick citent explicitement ces deux dernières causes, *ASJ* (Préface) et *TS* (1. 23, 53).

tés qui déterminent son existence. Dans le même temps, le même mouvement, la recherche causale permet aussi à Sterne de retrouver (et de dépasser) le paradigme newtonien, qui relève avant tout du modèle astronomique.

1.1.1 Astrologie et astronomie

Yorick, Tristram, le Bramine, tous proposent l'image d'un monde hostile derrière laquelle ils se retranchent comme pour mieux explorer et exposer un mal-être, à propos duquel il est difficile d'établir s'il est la cause ou l'effet du retour sur soi. Méditant sur les incertitudes des joies sublunaires, le bramine s'indigne de la velléité du monde dans une allusion directe à *TS*, annoncée par les termes de « dissipation » et d'« interruption » précédant son exclamation : « [V]ile world which being miserable itself — seems so confederated against the happiness of the Happy, — that they *are forced to secure it in private*. [italiques ajoutées] » (*The Continuation of the Bramine's Journal*, 170). Au-delà de la connotation obscène du passage qui correspond à une érotisation du discours sur laquelle il faudra revenir puisqu'elle est concomitante de la (re)création, c'est une reconstruction méthodique et privée, une « machination » intérieure qui est décrite par Sterne tout au long de ces autobiographies fictionnelles.

Cette quête d'un bonheur perdu débute par un remodelage systématique de la contingence : « All that we can do, is to turn and work the machine to the improvement and better manufactory of the arts and science » conclut l'historien de *TS* (6. 17. 525). La formule est ambiguë. Il faut « orienter » la machine dit la traduction française de C. Mauron¹ (394) la faire tourner, la retourner affirme l'autobiographe qui adopte ici la perspective passéiste² et regrette ainsi :

1. Guy Jouvét propose : « Nous autres auteurs ne pouvons que faire marcher la machine en simples contre maîtres et ouvriers pour améliorer la qualité des produits sortant de la fabrique des arts et des sciences » (JOUVET 611).

2. Orientée du présent vers le passé, la perspective passéiste pose le monde comme l'aboutissement définitif d'une histoire déjà accomplie. Le monde apparaît alors comme un ordre achevé où les différents mouvements s'ajustent les uns aux autres. S'impose alors la question inévitable de la cause ayant créé la force qui les produit et leur adaptation réciproque. La perspective passéiste est inconsciemment adoptée comme allant de soi par tous les philosophes et tous les savants jusqu'au milieu du dix-huitième siècle, bien que certains signes avant-coureurs (le collapse gravitationnel de Newton, la pluralité des mondes possibles de Leib-

I wish I had been born in the Moon, or in any of the planets, (except Jupiter or Saturn, because I never could bear cold weather) for it could not well have fared worse with me in any of them (though I will not answer for Venus) than it has in this vile, dirty planet of ours, — which [...] I take to be made up of the shreds and clippings of the rest. (TS 1. 5. 8)

Ce dernier passage est typique de la démarche épistémologique de Sterne. En effet, le romancier ne se contente pas de juxtaposer la cosmologie de Ptolémée et l'héliocentrisme, il superpose deux doctrines déterministes en faisant correspondre astrologie judiciaire et astrologie naturelle, autrement dit, en mélangeant les mythes astrologiques et le discours scientifique astronomique, c'est-à-dire, tout simplement, le système de Newton.

Anachronique en cette seconde moitié de siècle, le recours à l'astrologie répond à une double intention de la part de l'auteur qui souhaite combiner deux perspectives. La perspective scientifique tout d'abord dans la mesure où, première véritable science du monde, l'astrologie représente un type de causalité qui s'offre naturellement comme la condition d'intelligibilité de la nature tout en entamant les premiers mouvements d'une explication qui n'est plus transcendante mais immanente. Elle renvoie en définitive à l'épistémè des Lumières. Démarche symbolique ensuite, puisqu'en inversant le principe de la généthialogie (ou science des horoscopes) Tristram recherche les causes passées et non futures. De plus, l'astrologie se présente comme un système global qui se fonde sur une conception du monde bien spécifique, celle de la correspondance analogique entre un microcosme (« the world of ours [...] made of the shreds and clippings of the rest ») et un macrocosme (« the Moon, Jupiter, Venus ») où se rencontrent et se déterminent réciproquement le concept de nature et celui d'humanité, dans le modèle de l'Homme zodiacal¹ : « Who made Man [...] [a] *Microcosmus*, a little world, a modell [sic] of the world », écrivait ainsi Burton, dès le début de son *Anatomy*, dans un passage repris par Tristram et judicieusement placé au premier chapitre du cinquième volume de

niz) laissaient prévoir un changement vers la perspective futurocentrique qui sera adoptée au tournant du siècle.

1. Sur l'influence du concept d'Homme zodiacal dans la pensée médicale, voir Rafael MANDRESSI, *Le regard de l'anatomiste* 156.

TS (5. 1. 408). Contrairement à ce qu'il affirme dans le quatrième volume, Tristram souhaite échapper au déterminisme de sa naissance, à la doctrine de la prédestination qui inquiète tant son père (4. 22. 218). Écrivant contre le « spleen » et donc contre la Terre, mais plus ouvertement contre Saturne, il rêve d'un monde où seraient mécaniquement contrôlées les passions bilieuses et saturniennes. S'il feint de ne pas se prononcer pour Vénus, en admettant son aversion pour Jupiter, planète dont Descartes et les cartésiens avaient fait l'exemple type du mécanisme tourbillonnaire, Tristram prévient d'ores et déjà son lecteur qu'il rejette les valeurs traditionnellement attachées à ce dernier : facilité, sécurité, maturité, équilibre, ordre, optimisme, confiance et hiérarchie. Mais le plus important dans ce dégoût du monde terrestre et ce rejet du monde supralunaire est cette préférence pour la Lune comme « terre » natale. La démarche intellectuelle est symbolique. Naître sur la Lune, lieu où concordent tous les contraires, notamment parce que son symbolisme est décrit conjointement à celui du soleil (métaphore de *l'écriture* shandéenne [1. 22. 52]), aurait permis au narrateur de se situer à la frontière aristotélicienne de l'ordre et du chaos (lieu de sa méthode narrative). Planète associée à l'instinct, à la sensibilité, à la fécondité ou à son contraire (autant de mécanismes physiologiques) la « déesse lumineuse » comme la nomme Tristram, est également source d'inspiration poétique. Tristram, dans l'une de ses nombreuses provocations, lui offre une dédicace (1.9. 16-17) car, d'après lui, elle seule a le pouvoir de faire fonctionner son livre et d'« en rendre le monde fou » (C. Mauron). Si la lune gouverne bien les désordres physiques (les fluides) et psychiques des « lunatiques », elle est aussi traditionnellement associée au gouvernement de la naissance et de la mort, généralement superposées.

Thème récurrent de l'univers de Sterne, la juxtaposition des deux extrêmes de la vie constitue aussi le ressort principal de la méthode narrative shandéenne. Tristram écrit en effet sa vie pour conjurer une mort ([4. 32. 402] ; [7. 1. 575]), annoncée par les symptômes d'une maladie dont les flux sont également tributaires des caprices d'un astre néfaste. Sterne a peut-être puisé cette inspiration dans *A Treatise Concerning the Influence of the Sun and Moon Upon Human Bodies* (1712) du docteur Richard Mead (1673-1754) narquoisement incarné par Kunastrokus. Mais, plus important encore : naître sur

la lune c'est, derrière l'allusion ironique à la théorie de la pluralité des mondes habités¹ (*TS* 2. 7. 118; 5. 33, 472) suggérée par Newton lui-même² et théorisée par Charles Huygens (*The Celestial Worlds Discover'd : or Conjectures Concerning the Inhabitants, Plants and Productions of the Worlds in the Planets* [1699]) ou Fontenelle dans ses *Entretiens sur la Pluralité des mondes habités* (1686), l'affirmation de n'être pas du monde. C'est échapper à la corruptibilité de la matière terrestre et devenir éternel. De plus, en réinventant sa propre genèse, Tristram coupe court à l'imaginaire du vol et de l'antigravité qui imprègne la littérature des Lumières³, tout en se soustrayant à celui de la chute. Il échappe ainsi aux lois naturelles de la mécanique céleste de Newton dont la Lune est le point de départ théorique et dont la gravité, cet autre synonyme de la chute, est le principal pivot : « the very essence of gravity was design, and consequently deceit » (*TS* 1. 11. 28). L'idée d'un « plan » renvoie à son tour au mythe biblique qui place la cause de la mortalité dans la chute de l'homme. Libéré du paradigme scientifique de la *machina mundi* et du mythe religieux, Tristram est affranchi du déterminisme.

1. La bande dessinée de Martin Rowson propose une mise en images très ludique de cette intertextualité dans *Tristram Shandy*.

2. Voir David BREWSTER, *Memoirs of Sir Isaac Newton*, 1855.

3. Au dix-septième siècle, de nombreux scientifiques placèrent beaucoup d'espoir dans la nouvelle science. Ils attendaient surtout qu'elle leur permette de construire des machines volantes. BACON imaginait des habitants dotés d'ailes (*New Atlantis* 731) et John Wilkins proposa les plans d'un chariot volant, capable d'emmener plusieurs personnes dans les airs. Robert Hooke, qui n'est pas étranger à l'enthousiasme de Wilkins, en imagina plus de trente (voir KERBY-MILLER 332-34). La littérature, oscillant entre scepticisme et satire, s'empara de ces élans, et la publication de nombreux récits de voyages interstellaires nourrit l'imaginaire populaire. À titre d'exemple, citons ici les plus célèbres : Cyrano de Bergerac (1619-55), dont les deux histoires comiques dans lesquelles il exprime sa philosophie matérialiste furent traduites en 1687 ; David RUSSEN, *Iter Lunare : A Voyage to the Moon* (1703) ; DEFOE publie, dans la même année *A Letter from the Moon in the Moon, A Journey to the World in the Moon, The Consolidator* (1705) ; les scriblériens font de MARTINUS le plus grand inventeur de ce type de machine (*Martinus Scriblerus* 167) ; en 1726, dans les *Voyages de Gulliver*, SWIFT imagine l'épisode d'une île volante ou plutôt, d'une île flottant dans les airs, placée en état d'apesanteur (*Gulliver's Travels* 143-8), dont l'arrière-plan scientifique probable, soigneusement préparé par le romancier, a été étudié par M. NICOLSON et Nora M. MONTER dans « Swift's "Flying Island" in the Voyage to Laputa », *Annals of Science* 2 (1937) : 419-30 ; en 1724 William HOGARTH lui-même a dépeint « a telescopic view of the Moon, satirising the Court », dans son tableau intitulé *Royalty, Episcopacy and Law*.

1.1.2 Antéchrist et Causa Sui

Tristram a été conçu dans la nuit du dimanche au lundi 25 mars¹. Dans une étude originale sur la récurrence des nombres et des schémas dans *TS*, D. Brooks a remarqué que le premier volume comporte vingt-cinq chapitres, nombre associé à la création du monde (162). Ajoutons que c'est aussi celui du jour de sa conception et que c'est également à la fin de ce vingt-cinquième chapitre dans lequel se montent les ressorts du drame shandéen que, pour la première fois, Tristram s'intitule « author » (1. 25. 89). Cette logique pythagoricienne des nombres (science divinatoire au même titre que l'astrologie) renvoie en outre au matérialisme ancien qui établit une relation de cause à effet entre chaos et création². Or mars, mois de la création, est aussi la planète associée aux désordres, à la violence et à la guerre, comme peut en témoigner la discorde originaire des époux Shandy. Quant à la date du 25 mars proprement dite, elle représente le premier jour de la nouvelle année grégorienne, dont le calendrier avait été adopté en Angleterre en 1752, soit sept ans avant que Sterne n'entame l'histoire de son héros. Par un mouvement rétrospectif de retour à l'origine dont se fait l'écho la méthode des deux narrateurs, le calendrier grégorien situe le début de l'année au jour de l'Annonciation faite à Marie. Le *Lady-Day* dont parle Tristram au chapitre 4 symbolise le renouveau. Il est le premier jour du premier mois, celui de l'Incarnation du Christ. Les Pythagoriciens attribuent d'ailleurs le chiffre 4 au principe de la genèse de toutes choses. Mais, pour les lecteurs encore sceptiques face aux indices attestant la « divinité » du fils d'Elizabeth Shandy, Tristram prend le soin de préciser que sa conception a eu lieu le jour où son père était en voyage (1. 4. 7). Combinée au fait que Tristram, né sur la Lune³, n'est pas fils d'Adam, l'absence du père, du créateur, libère donc définitivement le narrateur de la doctrine du péché originel et

1. Pour une analyse détaillée du calendrier, voir l'article récent de Duncan PATRICK « Character and Chronology » *Shandean* 14 (2003).

2. Pour un parallèle entre le symbolisme astral et le matérialisme ancien, voir M. SERRES, *La Naissance de la physique*.

3. C'est la précaution de FONTENELLE dans ses *Entretiens sur la Pluralité des Mondes*, publiés un an avant les *Principia* de NEWTON. Inspirant indéniablement Sterne, ils sont considérés au dix-huitième siècle, en France et en Angleterre comme la plus délicieuse introduction qui soit à l'astronomie moderne.

de la chute. La superposition du discours judéo-chrétien et du discours scientifique finit par présenter Tristram comme l'Antéchrist.

Si la figure de l'Antéchrist shandéen peut également et plus simplement symboliser le procès du christianisme auquel s'est farouchement livrée l'Europe des Lumières (et tout aussi farouchement Tristram dans l'ombre du pasteur anglican), il convient d'ajouter que pour le siècle qui se veut éclairé, le Christ n'incarne plus désormais qu'une hypothèse à combattre. Néanmoins, il continue d'occuper la même position hiérarchique et intermédiaire dans cette échelle des êtres si souvent évoquée par Sterne. Il évolue entre le ciel théologique et le monde déchu. Place de choix que celle de messager, Tristram-Antéchrist peut alors déclarer, dans une formule qui définit aussi la méthode narrative de l'auteur plagiaire : « I believe in my conscience I intercept many a thought which heaven intended for another man » (8. 2. 657).

Dépassant le dualisme du créateur et de la créature, Tristram, grâce à sa méthode narrative « autobiographique » se constitue également comme *Causa Sui*. Car, même s'il feint parfois de s'en remettre au pouvoir et à la volonté d'un Dieu tout-puissant, il ne cesse de prouver qu'il demeure l'origine de son propre mouvement de création. Dans cette phrase capitale venant presque immédiatement faire suite à la précédente, « for I begin with writing the first sentence — and trusting to Almighty God for the second » (8. 2. 656), Tristram soutient qu'il est bel et bien le *primum mobile* de sa *vie*. Finalement, comment ne pas être tenté de lire, dans tout ce qui précède et qui se répercute tout au long du roman, l'expression de l'héritage gnostique dont on s'accorde généralement à penser qu'il imprègne toute la culture moderne. Dans *Interprétation et surinterprétation*, Umberto Eco a donné cette définition du gnosticisme qui pourrait s'appliquer aux efforts de Tristram :

Le gnostique se considère lui-même comme en exil dans le monde et comme victime de son propre corps, qu'il définit comme un tombeau et une prison. Il a été jeté dans le monde et il lui faut trouver un moyen d'en sortir. L'existence est un mal, et ce mal nous le connaissons. Plus nous nous sentons frustrés ici bas, plus nous sommes en proie à un délire d'omnipotence et à un désir de revanche. Aussi le gnostique voit-il en lui une étincelle de divinité, provisoirement abandonnée à l'exil comme sous l'effet d'une conspiration cosmique. S'il parvient à revenir à Dieu, l'homme ne sera pas seulement à

nouveau uni à ses propres commencements et à son origine, mais il lui sera également permis de régénérer cette origine même et de la délivrer de l'erreur originelle. Tout en étant prisonnier d'un monde malade, l'homme se sent lui-même investi d'un pouvoir sur-humain. [...] À la différence du christianisme, le gnosticisme n'est pas une religion des esclaves, mais une religion des maîtres.

(25)

Le principe de la digression (analysé plus loin) appartient à l'héritage gnostique si profondément ressenti par Tristram. Il engendre, selon Umberto Eco, le syndrome du secret (26-36) contre lequel s'impose justement, la digression qui, sans cesse, réactualise le pouvoir divin du narrateur-« auteur » : « 'tis impossible for you to guess ; — if you could, — I should blush ; not as a relation, — not as a man, — nor even as a woman, — but I should blush as an author ; inasmuch as I set no small store by myself upon this very account, that my reader has never yet been able to guess at any thing. And in this, Sir, I am of so nice and singular a humour, that if I thought you was able to form the least judgement or probable conjecture to yourself, of what was to come in the next page, — I would tear out my book » (1.25. 89).

Dans une allusion ironique et directe à la lecture des signes, (« and so little service do the stars afford, which, nevertheless, I hang up in some of the darkest passages, knowing that the world is apt to loose its way, with ail the lights the sun itself at noonday can give it » [5. 33. 558]) et dans un renvoi probable à l'épistémologie « méditative » de Robert Boyle, le narrateur livre sa conviction intime : « I know there are readers in the world, as well as many other good people in it, who are not readers at all, who find themselves ill at ease, unless they are let into the whole secret from first to last, of everything which concerns you » (1. 4, 4-5). De plus, en préambule au passage où seront donnés tous les indices chronologiques susceptibles de faire de lui l'Antéchrist, autre messenger d'un autre dieu peut-être, il déclare, avant de refermer la porte (et de matérialiser cette fermeture par une ligne droite) sur une assemblée secrète d'initiés, « 'tis wrote only for the curious and inquisitive » (*TS* 1. 4. 4). Tout en critiquant les excès souvent dénoncés d'une interprétation qui propulse la « créature » (le lecteur) au rang du créateur (l'auteur), Sterne livre ici un véritable plaidoyer ironique en faveur de l'obscurantisme.

1.2 Les mouvements

D'un point de vue mécaniste, la question de la causalité peut se résumer à la communication réciproque du mouvement entre les corps. Cette conception dépend d'une théorie corpusculaire de la matière héritée de l'atomisme antique qui, de Galilée à Newton, parcourt la physique. Pierre Gassendi (1592-1655) fut le premier à avoir expérimenté publiquement le concept de la chute des corps en 1641. Il fut aussi le premier à réintroduire des concepts atomistes dans la philosophie occidentale. Pour cet anti-cartésien qui annonçait l'empirisme, le sensualisme et le phénoménisme se rattachant en général à la tradition anglaise, la cause première est la communication de mouvement : « the movement could not be without cause » annonce Tristram au sujet des vibrations qu'il ressent, avant d'évoquer un « contact immédiat » nécessaire au déclenchement d'un sentiment [5. 1. 326]). Le premier effet du mouvement est la division de la matière en particules qui ont chacune leur propre grandeur et leur propre figure, comme le confirme la description des homoncules (TS 1. 1. 1) alors que Tristram remonte *ab ovo* au sens premier du terme, le long de la chaîne causale de sa propre histoire selon une méthode aussi appelée « génétique ».

Dans une synthèse érudite et magistrale des débats qui opposèrent les attractionnistes et les impulsionnistes autour des théories de Gassendi, de Descartes et de Newton, Sterne met en scène tous les mouvements postulés par la science mécaniste, avec un certain goût pour la « force occulte », autrement dit l'action à distance ou attraction. Ainsi, saluant les sages et merveilleux mécanismes d'une Nature qui produit parfois des effets contradictoires, Tristram admet, à la manière de Newton qui avait laissé à d'autres le soin d'en découvrir les causes (*Opticks Query 31*), cette part de mystère évident qui nous échoit nécessairement, obscurément et sans qu'il soit possible, ni même utile d'en chercher l'explication rationnelle. « Soumettons nous donc à une ignorance invincible, de laquelle notre bonheur dépend » (La Mettrie 196), paraît-il donc suggérer à son interlocutrice en tentant de lui faire partager son scepticisme, ses doutes particuliers concernant les opérations de l'entendement :

But mark, madam, we live amongst riddles and mysteries — the most obvious things, which come in our way, have dark sides, which the quickest sight cannot penetrate into; and even the clear-

est and most exalted understandings amongst us find ourselves puzzled and at a loss in almost every cranny of nature's works; so that this, like a thousand other things, falls out for us in a way, which though we cannot reason upon it, yet we find the good of it, may it please your reverences and your worships and that's enough for us¹. (4. 17. 350)

Via la force occulte du newtonisme, Sterne semble donc redécouvrir le *clinamen* des atomistes dont il fait le véritable motif de son écriture. Ainsi, le mécanisme atomistique propose la vision d'un monde essentiellement discontinu. Les atomes qui le forment se heurtent au hasard de chocs rendus possibles par un mouvement de déviation, le *clinamen*. Inhérent à tous les atomes, il leur permet ainsi de s'éloigner de la verticale lors de leur chute originaire dans le vide. Leurs chocs, autrement dit, les hasards de leurs rencontres déterminent nécessairement les effets qui en résultent. En clair, le *clinamen* suppose un principe d'activité, une causalité interne et, à l'extrême, l'expression d'une liberté féconde que l'attraction et la sensibilité ne feront que souligner plus tard.

Si, comme le croit Tristram, le mouvement constitue les neuf dixièmes du sens ou du non-sens du sujet, ses variations constituent les neuf dixièmes du premier chapitre de *ASJ* et font de Yorick un lieu où convergent tous les mécanismes de la machine du monde. Bien qu'il répugne à ce qu'on le traite de machine quoiqu'il ressente souvent les rotations qui l'animent (*ASJ* 89), Yorick déclare qu'il agit toujours selon son premier mouvement, sa première impulsion, autrement dit, son premier choc (*ASJ* 126). C'est ainsi que le premier

1. HUME écrit : « Hence we may discover the reason why no philosopher who is rational and modest, has ever pretended to assign the ultimate cause of any natural operation, or to show distinctly the action of that power, which produces any single effect in the universe. It is confessed, that the utmost effort of human reason is to reduce the principle, productive of natural phenomena, to a greater simplicity, and to resolve the many particular effects into a few general causes, by means of reasonings from analogy, experience, and observation. But as to the causes of these general causes, we should in vain attempt their discovery; nor shall we ever be able to satisfy ourselves, by any particular explication of them. These ultimate springs and principles are totally shut up from human curiosity and enquiry. Elasticity, gravity, cohesion of parts, communication of motion by impulse; these probably the ultimate causes and principles which we shall ever discover in nature; and we may esteem ourselves sufficiently happy, if, by accurate enquiry and reasoning, we can trace up the particular phenomena to, or near to, these great principles » *ECHU* IV. 1. § 26, 30-31.

chapitre s'ouvre sur un mouvement précipité et déterminant qui rappelle étrangement celui des homoncules shandéens. Effet d'une question qui propulse automatiquement le narrateur dans l'affolement des assemblages (rassembler sa garde-robe), le successeur de Tristram naît voyageur dans la dispersion des préparatifs et des préjugés, des conjectures hâtives et machinales. Ses différents mouvements sont exactement décrits en termes de déviation (« giving up the argument »), d'accélération (« turning quick upon me », « I went straight to my lodgings », « took a place in the Dover stage », « by three I had got sat down », « had I die », « to my grave ») — et enfin, d'un ralentissement qui implique le retour sur soi (« But I have scarce set a foot in your dominions ») durant lequel cette fois, Yorick rassemble ses esprits. Déviation, accélération et ralentissement constituent les trois paramètres de la mécanique céleste de Newton.

Or, dans le cadre de la physique atomiste, les chocs, les impulsions dont il est question, ne peuvent être produit(e)s sans le *clinamen*. Interruption soudaine, inexplicable du mouvement originare en ligne droite, il préfigure l'association, des atomes ou des idées. Synonyme de déviation, le *clinamen* se présente, par définition, comme la raison d'être, la cause efficiente et la cause finale du voyage sentimental, voyage initiatique chargé d'opérer des changements psychologiques, de permettre au sujet d'évoluer et de se construire à partir de ses rencontres : « I have behaved very ill ; said I within myself ; but I have only just set out upon my travels ; and shall learn better manners as I get along » (ASJ 75). Aveu de mauvaise foi s'il en est, Yorick se retranche derrière cette excuse qui lui permet de s'adonner librement à tous les excès machinaux, c'est-à-dire à tous ces préjugés qui le caractérisent (son anglocentrisme, son avarice) et selon une détermination souvent synonyme d'une obstination qui l'empêche de s'ouvrir au monde.

Ainsi, le choix du voyageur sentimental pour cette vieille Désobligeante appartenant à M. Dessein, signale-t-il avant tout la désobligeance, déviation du projet sentimental, comme dessein initial et mécanique du voyage (ASJ 76-77). Quelques pages plus loin, la suite du récit vient confirmer cette impression, lorsqu'après avoir reçu du moine franciscain la leçon de tolérance et de générosité qui lui manquent, le voyageur sentimental change immédiatement (auto-

matiquement) d'avis à la vue d'une autre Désobligeante identique (ASJ 109). La preuve est ainsi faite que les mêmes causes ne produisent pas toujours les mêmes effets, n'en déplaise à Walter dont toutes les actions ou plutôt l'inaction résulte de cette conviction profonde. Victime particulièrement attentive aux chocs qui se perpétuent continuellement (TS 2. 5. 108) et qui vont à l'encontre de ses systèmes qu'ils détruisent systématiquement, Walter, s'il ignore les vertus thérapeutiques du choc, possède néanmoins un mécanisme d'autodéfense efficace contre les événements qui le frappent. Mais à défaut d'en inverser les effets par le détachement qui caractérise son frère ou la légèreté amusée de son fils, Walter combat la gravité par le simple fait de gravir automatiquement l'escalier de Shandy Hall. Montant soulager le poids de sa peine dans la chambre où il s'enferme, il peut ainsi opposer à « la gravité » des événements qui lui échoient le mouvement ascendant et paradoxal de son dépit : « Some men rise, by the art of hanging great weights upon small wires », commente Tristram par ailleurs. Cette dernière remarque introduit le récit de sa circoncision accidentelle (5. 17. 449), occasion pour Walter de répéter le même mouvement. Au sein de Shandy Hall, se crée alors un mouvement rotatif : « a rotation of [...] ascending and descending movements » (5. 17. 349). Ce mouvement rotatif qui ressemble à s'y méprendre à celui d'un moulin hollandais (TS 5. 6. 427) dont l'idée est déjà évoquée dans le nom de jeune fille de Mrs. Shandy (tandis que le prénom du père renvoie à l'eau) scande chaque événement comme l'horloge à poids peut marquer les heures d'une histoire familiale toujours bloquée dans ses recommencements.

C'est justement ce ressort secret qui articule la théorie que Walter expose à son frère Toby alors qu'il tente vainement de se relever du choc qu'il vient de subir. Newton avait prévu l'hostilité que pourrait déclencher sa théorie de l'attraction. Il avait donc indiqué comment il était possible de la ramener à une action par contact (qui satisferait pleinement les cartésiens) en la concevant de proche en proche dans un milieu de propagation qu'il décrit comme « a most subtle spirit » et qu'il appelle « aether ». Il propose en outre que sa densité variable puisse être la cause mécanique de la gravitation. Lorsque Walter déclare que l'homme est le plus curieux des véhicules (métaphore reprise par Yorick lorsqu'il évoque son moyen de transport

« *the novelty of my Vehicle* » dans un renvoi à la métaphore cheynienne du corps plutôt qu'à la Désobligeante) et qu'il possède en lui « that great and elastic power within us of counterbalancing evil, which like a secret spring in a well-ordered machine, though it can't prevent the shock — at least it imposes our sense of it » (4. 8. 202), c'est bien l'éther newtonien qu'il évoque. Ce dernier rend possible l'attraction ou encore la gravité, qui n'est rien d'autre qu'une action à distance, elle-même synonyme pour la plupart des philosophes du dix-huitième siècle, des associations d'idées auxquelles furent ramenés la plupart de ces processus mentaux qui structurent *TS*.

1.2.1 L'action à distance

Originnaire et déterminante, l'association d'idées de Mrs. Shandy relève d'une idée fixe qui, contrairement à ce que l'épithète laisse supposer, « produit les miracles des évasions et les miracles du sentiment » (Balzac *Le cousin Pons* 127).

Révélant les écarts impromptus de la future mère incapable de fixer son esprit sur les égards programmés de son époux, l'association d'idées de Mrs. Shandy peut se lire comme un « I wish » implicite qui rend compte du glissement de la valeur épistémologique du *clinamen*. Plus que de déviation, il est aussi question d'une véritable déviance. Concept déchu de la philosophie naturelle, le *clinamen*, modèle d'un déterminisme relatif, est rapidement récupéré par la psychologie qui s'approprie rapidement les triomphes de la physique. Comme l'a expliqué Michel Serres, le *clinamen*, devenu « [u]ne absurdité mécanique [...] contraire au principe de l'inertie » et cause du mouvement perpétuel, « trouve son refuge dans la subjectivité : il passe du monde à l'âme, de la physique à la métaphysique, de la théorie des corps inertes en chute libre à la théorie des mouvements libres du vivant. C'est le secret dernier de la décision du sujet, de son inclination » (*La naissance de la physique* 9-10). Lorsqu'assez tôt dans son récit, Yorick avoue qu'il préférerait de loin être un *homme-mécanique* (ou un fou) c'est-à-dire, voir attribuer à la lune la cause de ses propres actes (*ASJ* 70), il n'évoque rien d'autre que l'histoire de ce *clinamen* qui détermine le concept d'action et se traduit par un glissement épistémique du déterminisme externe (des planètes) à la détermination (des idées) du sujet en passant par le déterminisme interne (des atomes). Sym-

bolisée par la description des homoncules voyageurs¹ (effet de l'association et image vivante de l'association elle-même), l'association d'idées devient le paradigme d'un atomisme psychologique contre lequel s'insurge Henri Bergson (1859-1941) un siècle et demi plus tard, lorsqu'il dénonce les efforts des philosophes pour séparer l'esprit de la pensée, comme les atomes de la matière. L'association sert de pivot conceptuel à deux courants philosophiques qui se sont essayés à la compréhension systématique de cette mystérieuse « nature humaine » à travers d'inlassables observations sur l'entendement humain, susceptible de l'éclairer.

De Locke (qui considère l'association comme une espèce de folie contre nature [*Essay*, n.33, § 3, 395]) à Hume, Hartley, Montaigne (newtoniens pour qui l'association, naturelle et régulière fonde le jugement) s'exprime toutefois une méfiance commune à l'égard de la raison.

L'*Essay* de Locke « a history book [...] of what passes in a man's own mind » résume Tristram (qui écorche significativement au passage le titre de l'ouvrage) à l'intention de tous ceux qui le citent sans l'avoir lu ou bien l'ont lu sans le comprendre (*TS* 1. 4. 7) eut dès sa parution en 1690, l'avantage d'offrir à ses contemporains et aux générations suivantes le don précieux d'une vision du travail de l'esprit cohérente et compréhensible et de poser les fondements de la tradition empiriste. Offrant le modèle hypothétique des mécanismes de l'entendement, la psychologie lockienne et sa théorie fondamentale de l'association d'idées sous-tend sa théorie de la connaissance et sa condamnation de l'imagination. En ce sens, la philosophie de Locke ne peut suffire à expliquer la construction de *Tristram Shandy*.

Dans l'épisode de l'âne mort de *ASJ*, la théorie du *clinamen* et celle du choc sont confrontées au cours d'une simple association d'idées. Voyageur esclave du mouvement sans lequel il n'est plus rien, Yorick, introduisant le problème central des rapports (causaux) entre l'âme et le corps, pivot de l'« homme-sensible », dresse cette équation exacte entre mouvement physique (déclinaison) et mouvement psychologique (inclination), tout en surenchérisant sur l'analogie de la gravité ou de l'attraction, cette action à dis-

1. La description du voyage des homoncules fait écho à l'explication lockienne de l'association d'idées. Voir *Essay* (II. 33, § 6) 39.

tance qui permet à Yorick de sympathiser avec le vieil homme : « The thirstiest soul in the most sandy desert of Arabia could not have wished more for a cup of cold water, than mine did for grave and quiet movements. » Ainsi, conscient du fait qu'« [i]l est donc constant que le mouvement et le sentiment s'excitent tour à tour » (La Mettrie 189), Yorick avait déjà pu s'exclamer : « Base passion! said I, turning myself about, as a man naturally does upon a sudden reverse of sentiment » (ASJ 15); il avait repris la même idée du choc initial et de la déviation un peu plus loin : « as I generally act from the first impulse [...] I turn'd instantly about the lady » (ASJ 22).

Le choc ou l'impulsion dont parle ici Yorick renvoie à la théorie lockienne de la formation des idées. La théorie est mécaniste comme l'atteste cette formule célèbre : « The next thing to be considered is, how bodies produce ideas in us; and that is manifestly *by impulse*, the only way which we can conceive Bodies operate in » (Essay II. viii. § 1, 235-6). Pour Locke, toutes les idées simples se combinent entre elles. Mais seules les associations opérées par la réflexion amènent à la connaissance. Celles qui se font par le biais de l'imagination qui se complaît dans des associations imprévues conduit à la folie (Locke II. 33. § 3, 395).

Représentant par excellence du courant associationniste, Hume considérait *Tristram Shandy* comme le chef d'œuvre du siècle (« the best book that has been writ by any Englishman these thirty years »), bien qu'il ait avoué n'y avoir pas compris grand'chose (Howes 147). Sa théorie de l'association soulève à nouveau les contradictions propres au modèle d'homme machine, comme sujet « mécaniste ». En effet, Hume fait dépendre l'association d'idées de la causalité *via* l'habitude qui justement, rassemble l'idée de connexion nécessaire et celle du principe d'inertie, qui se rejoignent dans le concept d'action.

L'influence de Hume sur Sterne paraît surpasser celle de Locke, peut-être parce que l'écrivain semble épouser les idées de ce philosophe écossais sans plus chercher à les exposer dans de véritables pantomimes. Penseur plus original que son prédécesseur, Hume propose dans un *Traité* parcouru d'analogies mécanistes, une nouvelle science de l'esprit. Sa réflexion critique sur le fonctionnement de l'esprit comme instrument de connaissance vient compléter l'étude de certains problèmes inhérents à la pensée empirique

jusqu'à présent ignorés. Intitulée « Of the connexion or association of ideas » la section 4 du Livre I « Of the Understanding » témoigne d'une conception très newtonienne de l'association d'idées. Pour Hume, l'association se caractérise avant tout par une force (« we are only to regard it as a gentle force, which commonly prevails » [Hume I. 1. 4]), qu'il définit ensuite en poursuivant l'analogie newtonienne pour la présenter comme une sorte d'attraction naturelle. Après tout, l'attraction naturelle était devenue « le grand principe mécanique à la mode », que dénonçait George Berkeley (1687-1753) en 1710, dans *A Treatise Concerning the Principles of Human Knowledge* (sect. 103, 116). Fondement des analogies dont elle avait fini par devenir synonyme, comme en atteste la formule du physicien David Hartley (« Association, i.e. Analogy » [*Observations on Man* II. 2, 146]), elle caractérise, pour Berkeley, l'ensemble d'une démarche scientifique erronée, car elle confond les signes et les causes (sect. 105, 108). Pour Hume, en revanche, la cause de l'association nous échappe sans qu'il nous soit permis ni de la chercher, ni encore moins de l'expliquer :

Here is a kind of ATTRACTION, which in the mental world will be found to have as extraordinary effects as in the natural, and to shew itself in as many and various forms. Its effects are every where conspicuous ; but as to its causes, they are mostly unknown, and must be resolv'd into original qualities of human nature, which I pretend not to explain. Nothing is more requisite for a true philosopher, than to restrain the intemperate desire of searching into causes [...] In that case his enquiry wou'd be much better employ'd in examining the effects than the causes of his principle. (*Treatise* 60)

Pour Hume, l'association d'idées, autrement dit « the arbitrary union of two ideas in the fancy » (I. v. 61), n'est autre que l'effet combiné des mécanismes de l'imagination et de la mémoire. Totale-ment libre et naturelle, l'imagination rend possible le regroupement des idées simples que Hume identifie aux impressions. Contrairement aux idées, ces dernières entrent dans l'esprit avec force et violence (I. 1. i, 49) et recouvrent aussi bien les sensations que les émotions. De plus, l'imagination et la mémoire (deux opérations mentales sans lesquelles la narration, l'acte de reconstitution autobiographique des narrateurs sterniens seraient impossible) opèrent de trois manières différentes : par ressemblance, par contiguïté (dans

le temps et dans l'espace) mais surtout, grâce à la relation de cause à effet, motivée par l'habitude.

Ce mécanisme est décrit tout au long de *TS*, dès les premiers chapitres où le narrateur laisse entendre que l'extrême régularité de Walter a provoqué l'habitude de Mrs. Shandy. Ainsi, Tristram explique dans une allusion à Locke qui avait établi une relation entre la durée, modalité subjective du temps (représentée par l'horloge) et l'association d'idées, motivée par l'habitude ou le hasard : « from an unhappy association of ideas which have no connection in nature, it so fell out at length, that my poor mother could never hear the said clock wound-up, — but the thoughts of some other things unavoidably popped into her head — & *vice-versa* » (1. 4. 7).

Enfin, avec Hume la notion d'habitude est directement liée à l'imagination et à la causalité à travers la critique de la connexion nécessaire. Le principe déclenche *ASJ*, actionne le récit de Tristram qui, conscient de l'hérésie de la nécessité, choisit de transformer les lois causales, autrement dit, le déterminisme. Sterne parvient ainsi à démontrer les vices d'une croyance qui finit par immobiliser un sujet condamné à l'inertie, au cours d'un épisode typique de ce « bathos » si souvent évoqué par la critique. Ainsi, l'indignation de Walter vis-à-vis de l'irrégularité apparente des lois causales pourrait être pathétique et éveiller la sympathie du lecteur si elle n'était immédiatement contrecarrée par les aberrations de son argumentation logique : « [Bobby] is dead, my dear brother, quoth my Uncle Toby. — Without being ill? cried my father again » (*TS* 5. 2. 417). Partisan de la raison suffisante, Walter, se reprenant bien vite, explique alors à Toby que la mort de son fils aîné n'a rien d'anormal et en somme, qu'il ne soit pas mort serait allé à l'encontre de toute logique. « C'est que la raison humaine est imbécile », pourrait ici conclure Tristram qui le dit d'ailleurs très explicitement, dans une critique sévère du mécanisme de la connexion nécessaire, qui affirme l'originalité du fait humain vis-à-vis des phénomènes purement physiques :

That a drill of cold water dribbling through my inward parts, should light up a torch in my Jenny's — « The proposition does not strike one; on the contrary it seems to run opposite to the natural workings of causes and effects. But it shews the weakness and imbecility of human reason. »
(8. 5. 660)

1.2.2 Action et hasard

Sterne fonde sa théorie de l'action sur le principe de la connexion nécessaire. Elle est évidemment fortement associée à la problématique de l'homme machine et du *clinamen*. D'un point de vue philosophique, le problème de l'action est inséparable de la problématique causale puisqu'il s'agit surtout de déterminer si la cause de l'action, généralement réduite au simple mouvement, est matérielle ou immatérielle.

Posant donc plus ou moins directement la question de la responsabilité du sujet, l'action est par définition antinomique de la passion (ou passivité) comme l'a démontré Locke dans le plus long chapitre de son *Essay*, consacré à la notion de force, intitulé « Power » (*Essay* II. XXI). Dans ce chapitre essentiellement consacré au thème du désir, la notion de force détermine une relation à l'action ou au changement : « *Power thus considered is twofold, v/z. as able to make, or able to receive any change : The one may be called Active, and the other passive Power* » (§ 2 et § 3). Cette définition est adoptée par la plupart des penseurs tout au long du dix-huitième siècle.

En faisant du hasard la composante essentielle de l'action du sujet (« I am govern'd by circumstances — I cannot govern them », déplore Yorick [ASJ 78]), Sterne semble quant à lui aborder le problème à rebours, dans un court passage où l'action, le mouvement décrit, est comme beaucoup d'autres, involontaire. Il renvoie, via Malebranche¹ (1638-1715), à l'idée (et à la critique) de la connexion nécessaire : « She, dear Goddess, by an instantaneous impulse, in all provoking cases, [sic] determines us to sally of this or that member or else she thrusts us into this or that place, or posture of body, we know not why » (4. 17. 350). Malebranche qui fut non seulement l'un des plus grands promoteurs du mécanisme en France mais aussi, l'initiateur de cette théorie particulière de l'action déterminée, estimait que Dieu est la cause de tout et qu'il n'existe aucune connexion nécessaire entre la volonté (de bouger le bras par exemple) et l'ac-

1. Le nom de Malebranche apparaît clairement dans la satire de Locke autour de « Dolly's wax », satire concernant les erreurs de jugement dues aux sens : « Dolly herself shall understand it as well as Malebranch [sic] » (TS 2. 2. 99). Les éditeurs de TS remarquent à ce propos que l'allusion porte sur l'ouvrage le plus célèbre de MALEBRANCHE, *De la recherche de la vérité* (1674-75) qui fut traduit par T. TAYLOR en 1694, sous le titre *Father Malebranche's Treatise Concerning the Search of Truth (The Notes, vol. III, 131-2)*.

tion (le mouvement) elle-même. Comme le montrera par la suite l'épisode de *Phutatorius Sterne*, pas plus que Hume par exemple, n'adhère à cette théorie de l'action (*ECHU*, « Of the idea of necessary connexion », [§ 55 et § 56, 70-73]). En effet, elle aboutit notamment à une conception fataliste de la destinée humaine en totale contradiction avec l'idée même de l'action, telle qu'elle sera envisagée vers la fin du dix-huitième siècle, après de longs efforts et de vastes querelles. Au cœur de ces dernières, la question de savoir si le sujet est libre ou non de produire un mouvement conscient, rappelle simplement que la notion de sujet elle-même pose problème, bien plus que le mécanisme de ses agissements.

Sterne réalise la synthèse ironique de ce débat dans l'oraison apologétique de l'oncle Toby (*TS* 6. 32) au cours de laquelle se pose la question du bien-fondé des atrocités de la guerre, exemple de choix dans un débat sur la nécessité. Toby tente de se justifier : « If, when I was a school-boy, I could not hear a drum beat, but my heart beat with it — was it my fault? — Did I plant the propensity there? Did I sound the alarm within, or Nature? » (6. 32. 324). En outre, dans un renvoi implicite à la notion d'agent-cause, Walter déclare que le soldat est nécessairement déterminé ou plus précisément, qu'il est « forcé ». Par conséquent, le père de Tristram affirme implicitement qu'il n'est qu'une machine, « the instrument who works them, [he] is forced » (6. 32. 556-7). Le soldat, s'il est cruel, « if not by NATURE [...] he is so by NECESSITY [...] And heaven is my witness [...] that in carrying them [the sieges] on, we [Trim and I] were answering the great end of our creation » conclut Toby.

Ceci permet dès lors de comprendre comment, aussi discrètement que possible, Tristram fait de sa mère (mater-matter) l'agent libre de sa conception. Sa question est le tout premier exemple d'une action réelle. Elle est l'agent principal qui dévie les esprits animaux de leur trajectoire linéaire suivant laquelle ils auraient dû atteindre leur destination naturelle, « their proper nidus » comme le dit Tristram dans une allusion probable et ironique au *nisus*¹. Cette information est précédée par le court dialogue engagé entre le narrateur et son interlocuteur dans lequel la nécessité est remise en jeu tandis que la

1. D'après Leibniz, le *nisus* représente le repos ou la résistance au mouvement. Pour Hume, le *nisus* correspond à la volonté et aux pouvoirs que nous avons d'agir sur nos organes, y compris les esprits animaux, chargés d'accomplir la liaison entre l'âme (le *nisus*) et le corps (*ECHU* § 52).

volonté du sujet est remise en cause, et que se pose directement la question de la responsabilité : « Then, positively, there is nothing in the question, that I can see, either good or bad », remarque l'interlocuteur de Tristram (1. 2. 2). Dans cette phrase clef, l'adverbe « positively » est à prendre au sens physique du terme. Bien plus, il se rapproche de la distinction établie par John Norris (1657-1711) au début du siècle (*A Philosophical Discourse Concerning the Natural Immortality of the Soul*, 1708). Ce philosophe anglais qui affirmait que Malebranche était le Galilée du monde intellectuel, différencie la qualité « naturelle » d'une chose (propriété intrinsèque) de ce qui lui revient par l'intermédiaire d'une volonté ou d'un pouvoir extérieur. Cette dernière propriété est, d'après Norris, la propriété « positive ». Il convient donc de rappeler ici que Tristram avait décrit de façon qui s'avère désormais beaucoup plus significative, l'étrange association d'idées de sa mère qui, disait-il, n'avait pas de fondement « naturel » (TS 1. 4. 7). Si l'association n'est pas naturelle, elle est déclenchée par une force, une volonté extérieure au sujet. Or, premièrement, la seule volonté extérieure est celle de Dieu. Et deuxièmement (« either good or bad »), la volonté de Dieu n'est ni bonne ni mauvaise, elle est nécessaire. De ce point de vue, Mrs. Shandy n'est effectivement pas l'agent cause, puisqu'elle est dépourvue de conscience et qu'elle agit comme une *mater* passive, une machine, ou encore, l'agent passif des associationnistes¹.

La question n'est donc pas déraisonnable (« unreasonable ») ; elle dénote simplement un contre temps déterminant (« unseasonable »).

1. Il convient également de souligner ici l'ambiguïté délibérée de l'adjectif « natural », qui dans ses deux acceptions s'inscrit plus ou moins ouvertement dans la thématique de *l'automate* puisque d'une part, il renvoie à la philosophie naturelle, autrement dit, à la physique mécaniste, négativement connotée. On se rappelle en effet que le père de Tristram, « the natural philosopher » a une prédilection pour les raisonnements systématiques et abstraits qui tournent souvent au délire. Mais quand Sterne évoque la « modesty » de Toby au sujet de laquelle Tristram se demande si elle est naturelle (en référence au « programme » et/ou au déterminisme de *l'automate*, à la distinction « positiviste » de Norris) ou acquise, il prend soin, auparavant, de nuancer un propos, sous-tendu, encore une fois, par une métaphore géométrique : « My uncle TOBY SHANDY [...] possessed [...] a most extream and imparalleld modesty in nature ; tho' I correct the word nature, for this reason, that I may not predjudge a point which must shortly come to a hearing ; and that is, Whether this modesty of his was natural or acquir'd » (TS 1. 21. 48). En d'autres termes, Sterne fait une différence entre deux mécanismes : le mécanisme naturel (et positif, vis-à-vis duquel le sujet est étranger), et une autre sorte de mécanisme, l'habitude.

L'inversion délibérée des deux consonnes qui, dans l'ordre alphabétique se suivent aussi promptement que les mots qu'elles servent à former peuvent s'associer dans l'imagination du lecteur, exprime un doute. En retour, celui-ci a un sens. Il renvoie implicitement au second aspect de l'action décrite, c'est-à-dire au hasard.

Ce dernier joue un rôle capital dans l'œuvre romanesque de Sterne et plus particulièrement, comme suggéré en introduction à cette partie, dans la problématique de l'homme machine où il correspond à la définition qu'en donne Henri Bergson : « le hasard est donc le mécanisme se comportant comme s'il avait une intention. » Et dans l'une de ses juxtapositions favorites où le terme de « matter » est ambigu, le narrateur fait dire à Trim, épuisé d'avoir à recommencer sans cesse l'histoire toujours interrompue par Toby, « 'twas a matter of contingency, which might happen, or not, just as chance ordered it » (8. 19, 693). Par ailleurs, associer le hasard à l'ordre qu'il impose relève du contresens et révèle une fois de plus, la démarche ironique d'un romancier hissé au rang des grands philosophes qui marquèrent son époque.

Dans le cadre des théories atomistes (autour du *clinamen*), le hasard, jeu aveugle de forces physiques, est associé à la création par association (donc à l'ordre) et à la chute, comme le montre toute l'histoire de la famille Shandy, aux prises avec un monde qui est l'incarnation de la contingence. Mais il est également intéressant de noter que le hasard, pour incarné qu'il soit par les personnages tels que Susannah (qui oublie en chemin le nom du nouveau né et le raccourcit), Trim (qui ôte les contre-poids de la fenêtre à guillotine qui « ampute » Tristram) est donc aussi un hasard qui désincarne. Quant à la chute, dont les connotations sont surtout bibliques, elle s'accorde assez bien avec la notion de responsabilité/culpabilité (de l'agent-cause) qui agit à distance. L'épisode de Phutatorius (4. 27) dans lequel le marron jouerait le rôle d'un atome, et celui des conséquences immédiates de la circoncision de Tristram au cours duquel l'agent principal (Walter) agit à distance en se plongeant dans les ouvrages savants, peuvent être lus dans cette optique.

Ces épisodes montrent surtout à quel point la relation causale, qui consiste à transformer le hasard « a received mode of speaking » (4. 27. 381) en « plan », en ordre, s'impose comme une nécessité qui répond au besoin de compréhension et aux aspirations rationnelles à l'origine du matérialisme mécaniste dans le programme qu'il s'est

fixé de libérer l'humanité des incertitudes et des doutes provoqués par les limites de la connaissance.

Ceci conduit naturellement au problème de la digression. Fortement associée à la gravité et à la transformation de l'ordre puisqu'elle est articulée par la problématique causale, elle se présente, dans la lutte contre la nécessité, comme une immense (ré)action (et autant d'actions reproduites à force de récits) à distance qui défie le hasard, perçu comme une force occulte et quelque chose de « grave » :

as afflictions are sent down for our good, and that as this had never done the SHANDY FAMILY any good at all, it might lie waiting till apt times and circumstances should give it an opportunity to discharge its office. Observe, I determine nothing upon this. — My way is ever to point out to the curious, different tracts of investigation, to come at the first springs of the events I tell¹.

1.3 Synthèse : la dynamique de la digression

Indissociable de la problématique causale, événement littéraire dont la mission semble être de sauver les phénomènes, la digression dépend de l'association d'idées dont elle est soit la cause, soit l'effet. Modèles de la déviance, modalité opératoire du *clinamen* au sens que lui donnaient les atomistes qui l'associaient à la création de l'ordre, la digression est la véritable dynamique de l'esprit, au sens newtonien du mouvement dont elle illustre les trois attributs². La digression qui représente la synthèse de tous les types de mouvements rencontrés est bien moins le « scandale structurel » dénoncé par Fluchère (247) qu'une parfaite aberration, au sens astronomique du terme qu'autorise la métaphore : « digressions incontestably are the sun-shine [...] of [...] reading » (*TS* 1. 22. 81).

1. Voir aussi *TS* 3. 21. 148 « Inconsistent soul that man is ! [...] poor [...] unhappy creature ! Are not the necessary causes of misery in his life enough, but he must add voluntary ones to his stock of sorrow, — struggle with evils which cannot be avoided, and submit to others, which a tenth part of the trouble they create him, would remove from his heart for ever ? ».

2. Les trois attributs de la trajectoire dynamique sont la légalité, la réversibilité et le déterminisme. Voir PRIGOGINE et STENGERS, *La nouvelle alliance* 103.

Qu'elle soit céleste ou technique (« the machinery of my work » [1. 22. 80]), la digression est indissociablement liée à la question du temps qui coïncide avec l'émergence du roman. Mécanique après avoir été astronomique, l'horloge correspond à une véritable révolution en imposant une discipline du temps reposant sur l'idée d'un temps universel et uniforme. Lorsqu'au début de son récit Tristram recommande que son lecteur et lui-même accordent leurs pendules c'est, à travers l'allusion probable à Pope¹, dans un renvoi ironique à cette conception du temps universel qu'il ne cesse cependant de détruire.

1.3.1 La digression et les objets mathématiques

Facteur et produit de la déviance, du *clinamen*, (déviance de l'esprit, déviance par rapport aux diverses règles morales, sociales, littéraires), les associations qui déclenchent automatiquement la digression et qu'elle-même recrée indéfiniment convergent en une dissociation qui ne se pose pas comme un désordre mais s'impose comme un nouvel ordre. Particulière, individuelle, et surtout originale (« Let me go on, and tell my story my own way » [1. 6. 9]) voire originelle, la digression se meut progressivement en un véritable principe d'identité et, plus encore, elle est le principe d'individuation à l'œuvre dans un récit qui, défiant l'ordre chronologique, semble avancer à reculons. Ressort principal de l'histoire (notion encore très floue au dix-huitième siècle), la question du temps est essentielle à la problématique de l'homme machine, conçu comme une horloge. Elle-même, instrument rationnel, produit intentionnel (« I have constructed » [1. 22. 81-2]) machine close, autonome, automotrice (« it shall be kept a going these forty years, if it pleases the fountain of health to bless me so long with life and good spirits » [I. 22, 82]), l'horloge symbolise le mécanisme qui dure, valorise le caractère systématique.

La question originelle que tout lecteur attribue à Mrs. Shandy, pourrait être également celle du narrateur qui, sous l'impulsion d'une soudaine prise de conscience de la présence de son narrataire, (présence qui par ailleurs détermine l'écriture et lui confère sa finalité), formule la toute première question emblématique d'une

1. « 'Tis with *Judgements* as our *Watches*, none/Go just alike, yet each believes his own » (*An Essay on Criticism* 143).

longue série d'élans vers un public qu'il stimule continuellement dans un « Dear » qui n'est pas sans évoquer celui de Mrs. Shandy. Tel est le tout premier détour d'un conteur retors qui, dans son refus systématique de la ligne droite — symbole éculé des règles et des principes — rejette les règles du roman biographique des Lumières, dont Wolfgang Iser rappelle qu'il passe sous silence, qu'il « éclipse » tout ce qui n'est pas « intrinsèquement significatif » de la réalisation du sujet dans sa poursuite de la perfection (*Tristram Shandy* 73). Métaphore unique du voyage, image traditionnelle d'une quête de la connaissance et plus encore de la connaissance de soi, la ligne droite est moralement impossible ainsi que le dit Tristram, décrivant le travail de l'historien, par définition occupé à dénouer le fil des causes et des effets :

Could a historiographer drive on his history as a muleteer drives on his mule, — straight forward ; — [...] without ever once turning his head aside either the right hand or the left, — he might venture to foretell you to an hour when he should get to his journey's end ; — but the thing is, morally speaking, impossible ¹. (1. 14. 41)

Mais le modèle mathématique de la ligne droite n'est pas simplement une aberration morale. C'est aussi, en matière de connaissance, un modèle insensé.

Si depuis Archimède, les mathématiques établissent que la ligne droite et le plus court chemin entre deux points, les raccourcis empruntés par un narrateur qui ne digresse pas sont éloquents :

The fact was this, That in the latter end of September, 1717, which was the year before I was born, my mother, having carried my father up to town much against the grain, — he peremptorily insisted upon the clause ; — so that I was doomed, by marriage articles, to have my nose squeezed as flat to my face, as if the destinies had actually spun me without one. (1. 15.46)

En effet, dans ce temps délibérément accéléré par le raccourci (causal) emprunté, il est indéniable que le lien qui unit la grossesse imaginaire de Mrs. Shandy un an avant la naissance de Tristram et la clause particulière du contrat de mariage est à peine plus compréhensible que celui qui unit ces derniers à l'aplatissement

1. Voir aussi « Philanthropy Recommended », *Sermons* 14-18.

du nez du narrateur. Le même procédé est repris quatre chapitres plus tard, lorsque Tristram invite son lecteur à découvrir l'enchaînement causal de prétendus phénomènes qu'il énumère en cascade. Or, l'intonation de défi laisse prévoir que la tâche est d'avance, vouée à l'échec. En effet, réduit à la rupture, sa principale caractéristique, l'événement resurgit toujours. Ainsi, parlant du désaccord qui oppose Toby, homme de bon sens, à la coalition qui s'est nouée entre Slop et son frère, Tristram taquine son lecteur, lui propose de se prendre au jeu :

You may conjecture upon it, if you please, — and whilst your imagination is in motion, you may encourage it to go on, and discover by what causes and effects in nature it could come to pass, that my uncle Toby got his wound he received upon his groin. — You may raise a System to account for the loss of my nose by marriage-articles, — and shew the world how it could happen, that I should have the misfortune to be called TRISTRAM, in opposition to my father's hypothesis, and the wish of the whole family, Godfathers and Godmothers not excepted. — These, with fifty other points left yet unravelled, you may endeavour to solve if you have time.

(2. 19. 111)

Si la causalité ne relève pas d'une pensée occulte, conclut Tristram dans sa défense implicite et ironique de Newton (« but I tell you beforehand it will be in vain, for not the sage Alquife, the magician in Don Belianis of Greece, nor the no less famous Urganda, the sorceress his wife, [were they alive] could pretend to come within a league of the truth » [2. 19. 111]), elle n'agit pas non plus en ligne droite.

En somme, le détour didactique par la recherche causale tend à montrer que la ligne droite est antinomique de la connaissance.

À une étape près cependant. Dans le cadre de la problématique causale qui par ailleurs se répercute dans la dichotomie entre ligne droite et déviation, A. Bloom et L. D. Bloom avaient évoqué, à propos de *TS*, « an unpatterned movement of "transverse zig-zaggery" » (499). Les deux derniers termes de l'expression reviennent néanmoins à Tristram décrivant le ridicule « astronomique » des tentatives de Walter (« my father's approaches » [3. 3. 189]) pour tenter d'attraper avec sa main gauche le mouchoir caché au fond de sa poche droite. Suivant la tradition satirique ménip-

péenne qui fait du personnage l'incarnation d'une attitude mentale et conformément à la théorie de l'action qui fait du geste l'interprète de la pensée, on peut penser que, pour une fois, Walter est efficace puisqu'il mime sa tournure d'esprit. Car toutes ses contorsions reprennent, par le pouvoir de l'analogie, l'idée du chemin qui mène à la sortie du labyrinthe. Image récurrente dans les récits de Sterne¹ le labyrinthe symbolise aussi bien l'homme, que sa quête de la connaissance. Or, comme son étymologie l'indique, la recherche consiste à cerner, à graviter (« how it has come to pass, that your men of wit and genius have all confounded this [straight] line with the line of GRAVITATION ? » [6. 40. 572]) à tourner autour de son objet, à le contourner parfois (« in all my digressions [...] there is a stroke of digressive skill... not for want of penetration » [1. 22. 80]) suivant ce cercle (*circa*) qui donna son nom à l'*Encyclopédie*. Pourtant, la recherche qui rassemble et n'omet aucun ensemble (phénomènes, causes, effets) mène à nouveau au vide en passant par le désordre ou l'« entropie », que les savants ont dérivé du mot *tropos*, racine grecque du verbe « trouver ». Sterne le sait, les chercheurs tournent en rond, la connaissance aussi :

Thus my fellow labourers and associates in this great harvest of our learning, now ripening before our eyes ; thus it is, by slow steps of casual increase, that our knowledge physical, metaphysical, physiological [...] have, for these two last centuries and more, gradually been creeping upwards towards that Acme of their perfections, from which, if we may form a conjecture from the advances of these last seven years, we cannot be possibly be far off. When that happens, it is to be hoped, it will put an end to all kinds of writings whatsoever ; the want of all kind of writing will put an end to all kind of reading ; and that in time, *As war begets poverty, poverty, peace*, must, in course, put an end to all kind of knowledge, and then we shall have to begin over again ; or in other words, be exactly where we started. Happy ! Thrice happy Times !

(1. 21.72)

Aux cycles perpétuels d'une connaissance qui s'autodétruit sans cesse, vivante image des révolutions scientifiques de Kuhn, se super-

1. Voir aussi *Sermons* 39. Par exemple Tristram définit son livre comme le labyrinthe mystique dont il est prisonnier (VI. 37, 565) ; le Bramine évoque l'attente d'une lettre et l'espoir qui lui ouvre un passage dans « cet immense labyrinthe » (*The Continuation of the Bramine's Journal* 170). Voir également le second chapitre de cette étude, pour une analyse plus détaillée du thème du labyrinthe.

posent les cycles du temps qui, à l'instar du savoir qu'il permet et favorise, se répètent sans jamais se renouveler pour autant. À l'inverse du cercle magique et mythique des Grecs, symbole du temps parfaitement cyclique, du temps qui revient sur lui-même, du temps réversible qui fait des boucles, la ligne droite est la flèche du temps qui va de l'avant, du temps irréversible et linéaire que le newtonisme avait réussi à briser. Avant de devenir le temps de la mort, l'irréversibilité est d'abord un temps mort.

Conformément à la thèse d'Aristote qui affirme que le temps est la mesure du mouvement, et en accord avec la conception mécaniste qui distingue ce qui est vivant de ce qui est mort sur la base d'une différence quantitative de mouvement, la ligne droite symbolise un temps mort : « so much of motion, is so much of life, and so much of joy — and that to stand still, or get on but slowly, is death and the devil » affirme Tristram (*TS* 7. 13. 593). Ayant par ailleurs avantageusement remplacé l'horloger divin, le narrateur veille constamment à ce que sa machine digressive (qui épaissit le temps) ne reste pas immobile en son absence : « I constantly take care to order affairs so that my main business does not stand still in my absence » (*TS* 1. 22. 80). L'équation entre temps et mouvement, et plus précisément, entre mouvement lent ou absence de mouvement et épaississement du temps, revêt avant tout une valeur affective, subjective : « my time seemed heavy upon the loss of the lady », remarque le voyageur sentimental, qui poursuit : « every moment of it would be as two, till I put myself into motion », avant de se rendre compte qu'il n'a passé qu'une heure (et seize chapitres) à Calais (*ASJ* 116). C'est bien ce lent retour et l'épaississement du temps que recouvre l'idée du recul (« backwardness »), aspect essentiel de la nature de Tristram qui utilise le mot pour désigner sa répugnance à décevoir un lecteur avide de connaissance. Et c'est le même processus « aberrant » qui s'enclenche au début de *ASJ*, lorsque le voyageur cherche à dévier les effets de l'immobilité. Pour résumer l'épisode de la Préface dont il s'agit ici, Yorick, décidant de profiter du temps mort provoqué par l'inertie de sa Désobligeante, symbole de la trajectoire linéaire — décide de tuer le temps, tout en gagnant sur son récit par l'écriture de sa Préface (autre temps mort de l'écriture biographique), tout aussi décalée dans le temps et dans l'espace du roman que celle proposée par Tristram dans *TS*.

La digression garantit la vitalité du récit qui s'affranchit de la rectitude des règles (celles du roman, celles de l'histoire « chronologique », celles du pacte autobiographique) tout en donnant vie aux personnages qu'elle rencontre sur son passage. De l'aveu de Tristram, l'absence de digressions dans l'œuvre équivaldrait à figer le temps dans un hiver éternel et glacial qui règnerait à chaque page (*TS* 1. 22. 81).

Forme absolument irrationnelle dans une géométrie de la règle et du compas¹ dont Tristram affirme narquoisement s'être servi pour construire ses digressions, l'ellipse se présente alors bel et bien comme le modèle mathématique des trajectoires obliques (découvertes par l'astronome Johannes Képler) et autres détours narratifs quasi machinaux dans *TS* : « I write a careless kind of a civil, nonsensical, good-humored *Shandean* book, which will do all your hearts good — And your heads too, — provided you understand it » (6. 18. 525). Le doute quant aux capacités du lecteur ne porte pas sur ses facultés mentales mais plutôt sur sa tournure d'esprit, son *wit*. Celui-ci appartient à une nouvelle forme de pensée à laquelle fut confronté le monde à la suite des découvertes de Képler qui substitua à la conception cinématique du monde une conception dynamique, capable d'associer les contraires. La forme elliptique de la narration digressive rejoint le thème de la « *discordia concors* » qui imprègne l'histoire de la famille Shandy, plongée dans cette « logique de l'oxymore » (F. Hallyn) qui remonte à Képler et renvoie aussi à un principe fondateur du baroque. Paradoxalement, la logique veut que lorsque la coïncidence des contraires triomphe, le principe d'identité s'effondre. Tristram, d'ailleurs, ne terminera jamais son autobiographie et la question de son identité véritable, autrement dit celle de sa vie et de ses opinions se résume à une histoire sans queue ni tête, comme le souligne Yorick dans le dernier chapitre du roman.

1.3.2 Digression et durée

Dans l'épisode de la collision fulgurante, astronomique, au sens propre du terme, entre Obadiah et le Dr. Slop, chacun sur sa monture, alors que Walter et Toby attendent leur arrivée (*TS* 2. 8. 119-20

1. C'est la position de F. HALLYN dans son ouvrage intitulé *La structure poétique du monde*.

et 2. 9. 121-3), Tristram digresse, interrompt son récit — autrement dit, il en recule la suite — pour devancer le reproche que pourrait lui faire le critique de n'avoir pas respecté l'unité de temps. À ce lecteur trop pointilleux, Tristram conseille d'aller vérifier les faits lui-même, de partir expérimenter en bon mécanicien : « [take] a pendulum, and measure the true distance betwixt the ringing of the bell, and the rap at the door » (2. 8. 121). Néanmoins, cette collision grotesque se lit comme la mise en scène exacte de la théorie newtonienne de la réversibilité. Au caractère continu de l'accélération décrite par les équations dynamiques (« Imagine to yourself, *Obediah* mounted upon a strong monster of a coach-horse, prick'd into a full gallop, and making all practical speed the adverse way » [2. 9. 121]), s'oppose le choc discontinu, collision instantanée entre particules dures (« so imprompt! so ill prepared to stand the shock of it [such a Rencontre] as Dr. *Slop* was! »), dont Newton avait déjà vu que, en contradiction avec la dynamique, il entraîne une perte du mouvement irréversible. Or, c'est exactement à l'issue de la description de cette collision astronomique et tourbillonnante, que Tristram renverse le mouvement (avant), l'immobilise, pour interroger son fameux critique. La question du narrateur porte sur l'unité du temps qu'il semble opposer à la relativité des perceptions temporelles, c'est-à-dire à la durée, par essence, illimitée.

Le concept de réversibilité qui correspond à une « remontée » dans le temps (« Pray my dear, Have you not forgot to wind-up the clock? » [1. 1. 1]) est largement illustré par le romancier qui, tour à tour, bloque le temps pour créer une vision statique du mouvement, le répète pour l'épaissir, ou l'inverse pour mieux montrer la différence entre le temps social imposé par l'horloge et le temps individuel, la durée qui correspond aux flux de la conscience d'un personnage qui, tel une horloge flanquée de ses contre-poids, descend un escalier tout en remontant le cours de ses pensées. Le tour de force du romancier est néanmoins cette capacité à pousser la réversibilité à son aboutissement logique pour faire correspondre deux temporalités distinctes : l'époque où il écrit et l'époque qu'il décrit. Ainsi le narrateur peut-il surgir du futur dans le présent de ses personnages et mettre Toby en garde contre sa quête de connaissance dans une métaphore qui n'est pas sans évoquer la Chute d'Adam (3. 3. 103). Cette intrusion dans un temps qui ne lui appartient pas est bien plus qu'une stratégie narrative destinée à remettre en

cause l'ordre téléologique. Elle illustre la possibilité d'une action à distance, mission première de la digression qui se présente alors comme la traduction inversée du *dictum* : « nothing can act or be where it is not¹ ». Au dix-huitième siècle, cette conception qui fut rejetée par Hume², apparaît souvent dans les débats concernant la théorie de l'homme machine, et plus précisément dans les querelles entre les matérialistes et les spiritualistes. Tristram propose un exemple plus explicite de cette action à distance à l'occasion du récit de son Grand Tour. Résumant la controverse entre mécanistes et matérialistes, il montre que l'action à distance existe et qu'elle permet d'agir ou d'être « là où l'on n'est pas » :

I am this moment walking across the market-place of *Auxerre* with my father and my *uncle Toby*, in our way back to dinner — and I am this moment also entering *Lyons* with my post-chaise broke into a thousand pieces and I am moreover this moment in a handsome pavillion built by *Pringetto*, upon the banks of the *Garonne*, which Mons. Sligniac has lent me, and where I now sit rhapsodizing all these affairs.
(TS 7. 28. 622)

Il convient également de préciser que ce type de retour extrême dans le temps qui donne lieu à une interaction immédiate entre passé (de l'action décrite) et présent (de l'écriture et de la parole) ou encore, ce surgissement spontané de l'un dans l'autre était posé, déterminé à l'origine. L'on se souvient que la justification du « *pray my dear* », logiquement attribué à Mrs. Shandy, peut se trouver dans la réponse que les circonstances de la scène et l'ordre du récit permettent d'attribuer à Walter. Cette question pouvait aussi être soit, celle que Tristram s'adresse à lui-même, soit celle qu'il adresse à son lecteur. Dans tous les cas, l'unité de temps est respectée. Pourtant, la réponse à cette question pourrait très bien ne plus être uniquement celle de Walter à Mrs. Shandy mais également et en même temps, celle du fils à sa mère. Car, Mrs. Shandy n'interrompt pas seulement Walter, en un temps et en un lieu unique, elle interrompt également le flux du récit de Tristram, en d'autres temps et lieux, qui convergent vers les premiers grâce à la reconstitution narrative. La justification de cette autre origine qui atteste d'un temps discor-

1. La formule revient au spiritualiste Robert CLAYTON, (*An Essay on Spirit* [1750] 10). Voir à ce sujet YOLTON 90-106.

2. Voir YOLTON, 64-65.

dant se trouve dans le dialogue qui s'engage alors si brusquement et si brièvement entre le lecteur et son narrateur : « Pray, what was your father saying — Nothing » (*TS* 1. 1. 1. 2). Si Walter ne dit rien, qui parle ?

En réalité, l'attrait pour la réversibilité trahit la conscience de l'irréversibilité immuable (*TS* 9. 8. 754). Le roman est donc construit sur une opposition entre le flux du temps (et de la conscience) et la conscience de ce que chaque instant a de particulier et d'irréversible. Au cœur de l'ambition autobiographique shandéenne, le rouage essentiel articule, dans une relation inversement proportionnelle, le temps vécu et le temps narré, le temps de la vie (d'écrite et celui de l'écriture. Les fameux schémas proposés par Tristram — dans une allusion à la ligne droite (6. 40. 570-71) — pour illustrer sa progression dans l'histoire, le mouvement de son écriture traduisent bien cette conscience partagée entre la fuite du temps et sa maîtrise périlleuse. Ces schémas se présentent comme les effets d'un tiraillement entre la ligne droite (de l'irréversibilité) et l'aspiration à un temps réversible représenté par la courbe¹. Néanmoins, les courbes de Tristram ne sont que les cercles inachevés du temps réversible. Elles illustrent et postulent donc l'irréversibilité qui permet et justifie la recherche causale. En effet « [d']une façon générale, la causalité est violée dès qu'il existe une boucle temporelle, c'est-à-dire d'une ligne d'univers (d'espace-temps) refermée sur elle-même » (E. Klein, *Le temps* 55). Dès lors, l'intérêt de Tristram (et dans un certain sens de Yorick) pour la réversibilité, tient peut-être au fait que « la réversibilité peut-être prise comme symbole de l'étrangeté du monde décrit par la dynamique » (Prigogine et Stengers 105). Or, ce monde étrange, celui qui admet plusieurs temporalités, est celui qui se trouve à l'opposé du monde newtonien absolument simple, régi par un temps universel, neutre et uniforme. C'est un monde qui reconnaît la relativité, non encore du temps mais celle des perceptions temporelles et donc des points de vue. Enfin, c'est un monde au sein duquel le narrateur peut légitimement affirmer que la décadence de l'horloge lui convient davantage (7. 39. 642), sans doute parce que les circonstances de sa naissance l'ont condamné à tout

1. Sur la question de la relation entre le mouvement spiralé et la théorie du chaos, voir aussi Jo Alyson PARKER « spiraling down the Gutter of Time & Strange Attractor of Death » *Weber Studies* 14 (1997) : 102-114.

faire « de façon dérégulée » (4. 10. 337). Quand Tristram affirme que la décadence de l'horloge (de clocher) lui convient davantage, c'est, dit-il, parce que ce dérèglement lui donne le temps de régler ses propres affaires, prétexte astucieux qui adoucit ses revendications les plus profondes : celles du respect de l'usage strictement privé du temps, par opposition au temps social/socialisé. L'expression récurrente et délibérément ambiguë en est : « in due time », qui signifie bien « en temps voulu ». Ce dernier est happé par le contretemps des digressions qui, à l'instar de la page marbrée décalée qui ne relie rien, du point final (les anglais parlent d'un point « plein ») qui n'existe pas, crée un mouvement perpétuel au cœur d'une machine (narrative) qui tourne à vide. Ce qui pousse le narrateur piégé dans un infini angoissant, revers de l'inversion du temps, à déclarer : « I shall never overtake myself » (4. 13. 342), « but where am I » (7. 14. 595), « I am lost myself¹ » (6. 33. 558). Pour se retrouver, c'est-à-dire, pour que le moi qui écrit et qui est conscient de l'irréversibilité ne soit plus différent de celui décrit, Tristram devient soudain ce mécaniste convaincu proposant la solution mathématique suivante : il devrait écrire 364 fois moins vite qu'il ne vit. Mais de quelle vie s'agit-il ? De son propre aveu et grâce à cette méthode digressive révolutionnaire, ne se permet-il pas de dire qu'il a « deux belles vie à vivre » (4. 13. 342) ? Elles sont en outre complémentaires, grâce à la juxtaposition des temporalités, à la discordance du temps vécu et du temps narré : « moi qui suis condamné à périr au milieu de mes jours » (7. 1. 575) avoue-t-il dans une formule qui n'est pas une tautologie, ni un anachronisme.

La brèche est ouverte cependant et permet cette remarque anachronique en affirmant que le mouvement avant-arrière de la digression anticipe le paradoxe des jumeaux de Langevin². Cela revient

1. Bertrand RUSSELL dans ses *Principes Mathématiques*, chap. 43 et dans une discussion sur l'« Infinité » explique « le paradoxe de *Tristram Shandy* » parallèlement à une explication du paradoxe d'Achilles de Zenon (le lièvre qui ne rattrape jamais la tortue), en démontrant mathématiquement : « if [Tristram] had lived for ever and not wearied of his task, then, even if his life had continued as eventfully as it began, no part of his biography would have remained unwritten. » Cité dans CASH, *LY* n. 39,71.

2. La théorie de Langevin consiste à dire qu'à l'issue d'un voyage dans l'espace qui se fait sur un laps de temps commun mais à des vitesses différentes, l'un des deux jumeaux (celui qui a voyagé à la vitesse de la lumière) a moins vieilli, ou vieillit moins vite que son frère, qui, de ce fait, n'est plus son jumeau. Voir à ce sujet E. KLEIN, 46-51.

à poser la question, souvent débattue de savoir si, sur une base strictement temporelle, le sujet Tristram-narrateur est le même que Tristram-personnage. À l'évidence, la réponse est négative. Toutefois, sans entrer dans des détails mathématiques assez complexes, retenons du paradoxe de Langevin la formule selon laquelle le temps s'écoule moins vite dans un système effectuant à très grande vitesse un mouvement aller-retour par rapport à un système inertiel quelconque : « Yet you never saw me so Young by 5 Years If You do not leave Bombay soon — You'll find me as Young as Yourself — at this rate of going on — » [*The Continuation of the Bramine's Journal* 167]). En d'autres termes, plus les horloges vont vite — et Tristram n'a de cesse de décrire ses personnages comme des horloges —, moins le temps s'écoule rapidement (E. Klein 43-55, 11).

C'est bien ce que dit Walter, dans le second chapitre consacré à la naissance de Tristram, lorsqu'il remarque que les heures et dix minutes qui viennent de s'écouler lui paraissent une éternité (*TS* 2. 18. 222). La différence est posée entre un temps strictement mécanique et une durée dont la définition donnée par Toby est directement empruntée à Locke (*Essay* II.14-15) et s'articule sur les associations d'idées. Avec elles, la pluralité des temporalités subjectives est admise. Mais Sterne dépasse encore son inspirateur et propose la possibilité d'une double conscience du temps, en la personne d'un narrateur capable d'affirmer « a cow broke-in (tomorrow morning) » (*TS* 3. 38. 278), tandis qu'un autre se lamente « Another time! — the present, alas! is not ours » (*The Continuation of the Bramine's Journal* 145).

Ancêtre du démon de Laplace¹, lorsqu'il invoque la science des trajectoires (« due course ») où s'incarne l'idéal d'omniscience (Pri-

1. Le mathématicien Pierre Simon de Laplace (1749-1827) construisit une fiction pour éclairer le temps neutre créé par la dynamique newtonienne, sa mécanique réduisant le passé et l'avenir au seul instant présent. Il imagine un démon capable de distinguer la « vérité objective », capable d'observer, en un instant donné, la position et la vitesse de chaque masse constitutive de l'univers et d'en déduire l'évolution universelle, vers le passé comme vers l'avenir : « Une intelligence qui, pour un instant donné, connaîtrait toutes les forces dont la nature est animée, et la situation respective des êtres qui la composent, si d'ailleurs elle était assez vaste pour soumettre ces données à l'analyse, embrasserait dans la même formule les mouvements des plus grands corps de l'univers et ceux du plus léger atome : rien ne serait incertain pour elle et l'avenir comme le passé serait présent à ses yeux. » (*Essai philosophique sur le calcul des probabilités* [1814], cité par KLEIN, 28). Prigogine et Stengers remarquent, à propos du démon de Laplace, que cette fiction a pour but principal de soulever le problème de notre ignorance pratique et de la nécessité

gogine et Stengers 362), Tristram peut déclarer qu'il a main mise sur le temps, qu'il est l'aiguille et le cadran :

What I have to inform you, comes, I own, a little out of its due course; — for it should have been told a hundred and fifty pages ago, but that I foresaw then 'twould come in part hereafter, and be of more advantage here than elsewhere; — Writer had need look before them, to keep up the spirit and connection of what they have in hand. (2. 19. 169)

C'est aussi une manière pour Tristram d'imposer des phénomènes par le biais du récit là où l'histoire n'est qu'une suite d'événements. Les phénomènes appartiennent au domaine de l'ordre, de l'objectivité, de la causalité alors que les événements s'inscrivent dans la rupture, découlent du hasard, instaurent l'instabilité. Phénomènes et événements relèvent d'une conception du temps différente. Contrairement au phénomène, « l'événement crée une différence entre le passé et le futur que la raison suffisante définissait comme équivalents. Il est le produit intelligible d'un passé dont il ne pouvait pourtant pas être déduit. Il ouvre à un futur historique où se décidera l'insignifiance ou le sens de ses conséquences » (*Entre le temps et l'éternité* 176). Tandis que le phénomène se peut prévoir (*forward*), l'événement ne se laisse voir qu'a posteriori (*backward*). Or, le vingtième siècle possède un mot pour désigner le projet de Tristram et sa vision de l'histoire. Ce mot, « événementiel » correspond à une conception de l'histoire libre de toute interprétation et de toute recherche causale. Le dix-huitième siècle en avait un pour sa méthode « scientifique » qualifiée d'« historique ». Dans la narration autobiographique shandéenne, projet et méthode circulent sur deux voies parallèles, créant l'espace où vient s'inscrire le sujet. C'est dans ce sens qu'il faut comprendre l'incapacité du narrateur à isoler la cause d'un phénomène (« the true matter of fact ») qui, progressivement, s'impose comme un événement. Autour de la notion d'événement « se dessine donc la possibilité de dépasser l'opposition entre l'objet, soumis aux catégories de la raison suffisante et le

d'une description statistique de certains processus. « La question du démon de Laplace n'est pas celle de la possibilité effective d'une prévision déterministe du cours des choses, c'est la question de sa possibilité de principe, d'une présence totale impliquée par la loi dynamique et par la description des conditions initiales » (127).

sujet qui, par définition, devrait lui échapper » (*Entre le temps et l'éternité* 176). Toute la quête, toute l'histoire des personnages sterniens se résume dans cette tension.

1.3.3 Histoire, rite et mythe

Au dix-huitième siècle, une science était recevable et pouvait attester de la perfection de la connaissance lorsque le temps, comme succession naturelle, n'y jouait aucun rôle. Ainsi la digression, détour perpétuel par l'origine, construction de l'esprit calquée sur les lois de la dynamique (réversibilité et déterminisme), permet-elle à Tristram d'approcher au plus près le modèle d'une science parfaite.

Le débat est régulièrement repris entre les analystes qui affirment que le dix-huitième siècle est fondamentalement « anhistorique » ou « anti-historique » (reproche que les « romantiques » furent les premiers à lui faire) et les autres qui, invoquant toujours l'intérêt des Lumières pour la méthode « historique », font de ce siècle le grand précurseur d'un nouveau courant intellectuel. « Le dix-huitième siècle a posé le problème proprement philosophique qui a mis en équation les "conditions de possibilité" de l'histoire comme il avait mis en question les possibilités de la physique », commente par exemple E. Cassirer (263). D'ailleurs, dans son *Essai sur les Mœurs* (1751) qui esquisse les premiers traits d'une philosophie de l'histoire, Voltaire écrivait très exactement que le rôle de l'historien était comparable à celui du physicien dont la tâche était de découvrir la loi cachée dans les flux des phénomènes. Les « historiens » du dix-huitième siècle choisissent de combattre les rhéteurs, les compilateurs, le merveilleux, le témoignage, le mythe. Optant pour une conception événementielle de l'histoire, ils cherchent à dépouiller le fait particulier des excès de l'interprétation subjective. Le fait historique ne se pose donc plus comme un problème à comprendre dans ses moindres détails mais comme une erreur à réfuter par l'analyse. Si l'histoire se réduit à celle des méfaits de l'humanité toute entière, comme le rappelle Tristram sur un ton très ironique :

It is ten to one (at *Arthur's*) whether you have ever read the literary histories of past ages; — if you have, — what terrible battles, 'yclept logomachies, have they occasioned and perpetuated with so much gall and ink-shed, — that a good natured man cannot read the accounts of them without tears in his eyes. (TS 2. 2. 100)

l'analyse quant à elle aboutit à une vision statique ne s'appliquant à discerner que les propriétés fixes et immuables d'une nature humaine unique, paradoxalement incompatible avec la nouvelle notion de « progrès » souhaitée par Voltaire. Hume a su se préserver de cette tendance générale. En abolissant la frontière qui sépare la réalité historique de la fiction, le philosophe favorise indirectement l'émergence du roman. L'imagination qu'il oppose, dans sa théorie de la connaissance, à la raison abstraite, devient la faculté fondamentale de l'historien. Tristram par exemple explique comment, en sa qualité d'historien, il doit s'efforcer de se limiter aux faits qu'il s'agit d'abord de « rendre crédible[s] » au lecteur (4. 17. 381). Or, seule la recherche ou plutôt l'imagination historique, autrement dit « causale », lui permet de remplir son programme.

On a souvent écrit que *TS* était un roman sur le roman. De la même manière, on peut supposer qu'il représente toute l'histoire, l'historiographie satirique et sans cesse interrompue du concept d'histoire au dix-huitième siècle. Cette historiographie se construit autour d'une dialectique simple. C'est celle de l'objectif (matérialisé par les documents, les archives grâce auxquels Tristram accède au passé) et du subjectif (les témoignages). Cette dialectique est donc également celle qui oppose le collectif à l'individuel et, par conséquent, c'est finalement celle du « vrai » et du « faux », et en d'autres termes, c'est celle de l'« histoire » réelle, s'opposant aux fictions imaginaires. Comme le dit Trim (« [the stories] are all true for they are about myself » [8. 19. 681]), les termes de cette dialectique, depuis Hume, convergent sans cesse, et la critique satirique de Sterne est issue de cette convergence. Trois passages, autant de digressions qui relèvent du phénomène de l'interpolation dans le récit suffisent à éclairer sa conception de l'histoire. La description de Calais (*TS* 7.4-5. 579-84), l'épisode intitulé « The Fragment » dans *ASJ* (255) et l'histoire du roi de Bohême (8. 19. 680-96).

Le premier de ces épisodes s'attaque à la tradition des journaux de voyage (7. 4. 481) parcourus de descriptions fastidieuses (7. 5. 582-83), d'érudition futile (« Calais, Calusium, Calasium ») et de clichés erronés ou éculés (7. 6. 584). À l'instar du récit de Tristram, la description de Calais raconte aussi une histoire : celle de la mise en exergue du témoignage, visiblement et symboliquement placé entre parenthèses. C'est l'affirmation de la suprématie de la langue

vivante, du langage parlé, du présent sur le passé des archives (« I was told », « I have heard much of it », « as I learned from an engineer »), l'empire de la subjectivité, de l'imagination, de la fiction sur le fait historique, dans l'alternance des hypothèses gratuites (« I suppose », « it is pretty to make a tolerable conjecture », « 'tis presumable ») et des jugements de valeur (« 'tis a very great pity », « rather fine than beautiful », « a sorry building »).

Cinq fois reprise par Trim qui ne la mène jamais à son terme, l'histoire du Roi de Bohême montre que l'histoire peut être répétitive au sein d'un temps cyclique, caractéristique du « cercle humain » (La Mettrie 186) de l'automate. L'on peut d'ores et déjà noter que les narrateurs sont relégués par un barbier, par Trim ou par le texte lui-même, au rang de porte-parole d'une histoire médiata, première particularité de l'histoire qui ne se fait jamais d'elle-même ou qui ne se fait qu'au travers d'un récit qui, de surcroît, la détermine. L'équivalence entre « story » et « history » est ainsi posée, et la suprématie du témoignage dont le dix-huitième siècle cherchait à se débarrasser et à partir duquel l'autobiographie même de Tristram se construit, s'affirme avec force.

Du témoignage au testament que la langue anglaise combine dans un seul et même mot, l'histoire est d'abord celle de la mémoire individuelle qui se lègue à la collectivité, au moment où l'histoire de l'individu menace de finir. Ainsi, judicieusement intitulé « The Fragment », l'épisode de la déposition du gentilhomme vieillissant fait écho à la narration de *TS*¹. Ce témoignage susceptible de faire la fortune du notaire (projeté malgré lui au chevet du mourant par l'une des nombreuses infortunes qui n'ont cessé de le flouer), suscite la même crainte que celle éprouvée par les deux narrateurs vis-à-vis d'un récit dont ils auront à répondre devant Dieu. Le « Fragment » rassemble deux phénomènes déterminants de l'histoire telle qu'elle est présentée tout au long de *TS* et de *ASJ*. L'accident (même Yorick hérite de ce fragment par hasard), indissociable de la fragmentation et, la traduction autrement dit la « translation » qui évoque la thématique du mouvement. Enfin, cette histoire d'un roi de fiction, histoire répétitive car sans cesse interrompue et reprise, reste attachée

1. Sur la question de plusieurs passages qui convergent en ce sens, voir Alain Bony, Leonora, Lydia et les autres. *Étude sur le (nouveau) roman anglais du XVIII^e siècle*. Lyon : Presses universitaires de Lyon, 2004.

à la conception newtonienne du temps. Elle prolonge également les thèmes prépondérants des deux épisodes interrompus que sont Calais et le Fragment. Alors que Tristram s'était plié d'assez mauvaise grâce à la tâche qui lui incombait, allant jusqu'à multiplier les clichés, le récit (l'historiographie) de Trim est la meilleure synthèse qui soit des mécanismes de construction de l'histoire, où se mélangent le contingent et l'imaginaire.

Étrangement, c'est le temps ou plus précisément la date, que Trim abandonne à la contingence. Donnée historique par excellence, hors de laquelle on ne peut pas parler d'« histoire », la date qui offre leur spécificité aux moments qu'elle ordonne semble ici ne plus avoir de sens : « There was a certain king of *Bohemia*, but in whose reign, except his own, I am not able to inform your honour » (7. 19. 684). Les réponses successives de Toby qui n'insiste pas pour que Trim lui indique la date exacte (bien au contraire) sont éloquents : « I would not give half-penny to know [...] ornament it in your own fashion; and take any date [...] Leave out the date entirely [...] a story passes very well without these niceties, unless one is pretty sure of 'em — Sure of 'em ! said the corporal, shaking his head » (396-97).

Si les dates sont méthodiquement consignées dans *The Continuation of the Bramine's Journal* qui ne raconte pas d'histoire, elles sont rares dans *TS* et balisent, non l'histoire des personnages, mais l'écriture de cette dernière. En effet, c'est au lecteur de rétablir une chronologie presque secrète dans laquelle Sterne lui-même a fini par se perdre¹. Si paradoxal que cela puisse paraître, la date reste hors d'une histoire où, par contraste, se relie et se relaient des mythes individuels auxquels le repère chronologique se subordonne constamment. C'est aussi dans cette perspective que se lit l'histoire du roi de Bohême, entrecoupée par les remarques de Toby. Elle se transforme en effet, dans un moment transitoire où le hasard et le déterminisme se font face, en une histoire « vraie », la mémoire de la fragmentation, de la blessure elle-même, dont l'histoire « fausse » racontée par Trim n'est plus qu'un prétexte :

[F]or the King of Bohemia and his queen might have walk'd out, or let it alone; — 'twas a matter of contingency, which might happen, or not, just as chance ordered it [...] King *William* was of an opinion [...] quoth *Trim*, that every thing was predestined for us in this

1. Voir à ce sujet Wayne BOOTH, *The Rhetoric of Fiction*.

world [...] And I believe, continued *Trim*, to this day, that the shot which disabled me at the battle of *Landen*, was pointed at my knee for no other purpose, but to take me out of his service, and place me in your honour's, where I should be taken so much better care of in my old age. (TS 8. 19. 693)

Comme la date de naissance de Tristram était subordonnée (à la description de) la naissance elle-même, le récit des blessures de Trim et Toby, leur histoire personnelle, « vraie » leur « mythe individuel », se subordonne constamment à celle, fictive du roi de Bohême¹.

Ainsi, la tension entre authenticité et fiction, entre nécessité et liberté, devient l'expression la plus flagrante de la fracture qui sépare l'histoire (collective) de l'histoire « vraie », quotidienne du sujet. Dans cette histoire, le moment « originaire », le mythe qui se répercute tout au long d'une vie (d'une autre histoire), supplante la date fixe, donnée abstraite appartenant à un moment du passé qui ne porte aucun sens. L'histoire du roi de Bohême conçue comme prétexte à une histoire « vraie » et à son récit re-créatif et récréatif, illustre en réalité l'abolition du temps (par abolition symbolique de la date) et le retour perpétuel au mythe individuel, l'un des aspects majeurs du *hobby-horse* shandéen.

Ces digressions, Calais, le « Fragment », l'histoire du Roi de Bohême remettent donc en question la valeur de la démarche historique ou, plus simplement, celle de l'histoire et de la réalité. Plaçant sous le même jour le mythe et l'histoire, ces digressions dénoncent donc le mythe de l'histoire. Comme la digression, le mythe dépasse le cadre de l'expérience, les limites de l'empirisme. Comme la digression, mouvement elliptique, mouvement de retour, le mythe correspond aussi à une vision synchronique de l'histoire (ainsi qu'en témoigne le geste répété du narrateur [« in hand »]). Plus encore, la digression, comme la question de l'histoire, posent le problème de la réalité et des rites personnels.

1. Notons également que le récit des blessures respectives est fourni parce qu'elles sont envisagées comme les causes présidant au déclenchement du sentiment. Le récit de Trim se poursuit ainsi : « Besides [...] if it had not been for that single shot, I had never [...] been in love [...] Prithee when? where? — and how came it to pass? — I never heard one word of it before, quoth my uncle Toby... Your honour remember with concern, said the corporal, the total rout and confusion of our camp and army at the affair of *Landen*. »

1.3.4 Le mythe et le rite personnels

Parce qu'elle est indissociable du symbolisme du centre dont Mircea Eliade souligne l'importance dans la conception de la réalité et de la conscience de soi¹, la digression qui recrée sans cesse le mythe de l'origine s'apparente au rite qui consiste en l'imitation d'un modèle et confère un autre sens à la réalité.

L'imitation (mode de fonctionnement de l'automate) qui pose la question de l'origine (du texte pour l'auteur, du sujet pour le narrateur), la répétition, qui pose celle du temps et enfin, le symbolisme du centre qui pose celle du sens, traversent profondément *TS*. La parenté de *TS* avec les textes originaux dont Sterne s'inspire croise aussi l'imitation par Tristram de ses parents. Remontée *ab origine* (M. Eliade 17), le rite de Tristram quant à lui débute par une remontée *ab ovo* qui dénote « un refus du temps » ou « sa suspension » (M. Eliade 59), symptomatique d'une « terreur de l'histoire » (M. Eliade 168). Grâce au rite qui lui permet de retrouver son propre mythe originaire, l'individu peut échapper au devenir conçu comme une dégradation car il l'éloigne de sa propre origine.

Ainsi expliqué, il est aisé de comprendre dans quelle mesure le rite, comportement mécanique s'il en est, définit tous les mécanismes de défense de Walter, le processus de guérison de Toby qui rejoue sans cesse les batailles qui l'ont condamné à l'impuissance, fournit la raison d'être de Tristram qui, grâce aux digressions — mécanique du récit tout entier d'une histoire fragmentaire — reproduit à l'envie le *coitus interruptus* de sa propre scène primitive. Aux processus d'interruption qui valident le caractère originel de la digression s'ajoute le mouvement oscillatoire de cette dernière. En effet, Tristram décrit son écriture un mouvement « avant-arrière », écho vibrant de celui, réel, qui rythme les deux instants fondamentaux, les deux événements de sa vie. C'est le mouvement de la naissance (« I wonder what's all that noise, and running backwards and

1. Le symbolisme du centre est explicite dans l'épisode de la naissance qui débute par une biographie rapide de la sage-femme jouissant, dans le monde, d'une très bonne réputation : « by which word *world*, need I in this place inform your worship, that I would be understood to mean no more of it, than a small circle described upon the circle of the great world, of four *English* miles diameter, or thereabouts, of which the cottage where the good old woman lived, is supposed to be the centre » (1. 7. 10).

forwards for, above stairs, quoth my father addressing himself » [1. 21. 70]) comme cela avait été celui, sous-entendu, d'une conception placée, de surcroît, sous le signe de l'horloge et de son mouvement similaire de balancier (d'ailleurs déterminé par la gravité, par la chute invalidante, et par le « deceit »). Or, dans cette scène originale, il est aussi question d'un esprit qui se cabre, insoumis, d'une réaction mal venue (« unseasonable »), autrement dit, il est question d'un contre temps.

D'un point de vue strictement mécaniste, il est possible de dire que par sa méthode narrative, Tristram s'oppose à ce qui, en termes de mécanique, est défini comme un « mouvement rectiligne uniformément accéléré », dont le modèle exemplaire est celui du corps descendant sur un plan incliné. L'on pourrait multiplier les jeux de mots autour de ces deux termes devenus synonymes, voire tautologiques, dans la mécanique narrative de Tristram, entre le plan, l'inclinaison et l'inclination. Contre la chute à laquelle le condamne sa conception, Tristram oppose une remontée, une ascension, définie en termes de mécanique comme un « mouvement retardé ou décéléré » dont le modèle est celui du corps lancé de bas en haut. La remontée de la chaîne causale par exemple, qui retarde sa propre histoire mais lui permet aussi de remonter dans l'échelle des êtres, et la méthode narrative qui lui permet de rétrécir la distance spatio-temporelle le séparant des personnages et des événements qu'il décrit, s'inscrivent dans ce cadre. Parallèlement, le seul moyen dont Tristram dispose pour inverser la chute, le déclin, c'est l'inversion de la ligne droite, ou flèche du temps. En se plaçant, comme sa mère, dans le contre temps, le narrateur parvient à ses fins. Tristram dévie sans cesse et toujours pour la bonne cause, c'est-à-dire en réalité, pour et « à cause de », l'origine. Le mouvement elliptique prend ici un sens qui n'est pas uniquement celui du retour (sur soi). À l'extrême de la chaîne causale, autrement dit, *ab ovo* le mouvement de retour représente pour Tristram la quête du mythe de son enfance et équivaut, d'un point de vue causal à une régression. Mrs. Shandy offre à Tristram et à son roman le geste archétypal par excellence qui par ailleurs, illustre la loi mécaniste de la conservation du mouvement. La question impromptue de la mère symbolise bien le commencement mais également, selon la double étymologie du terme, le commandement. Or, le premier commandement qui fut

à l'origine du premier jour de la création était lui aussi lié à la dissipation, à la division, non pas des *homonculi*, mais des ténèbres : « digressions incontestably are the sun-shine [...] » (*TS* 1. 22. 81). C'est donc aussi ce qu'ordonne Tristram, auteur de sa propre vie plus que de ses opinions, retournant toujours au mythe du commencement selon un ordre qu'il commande lui-même dans la confusion des synonymes : « I do [...] strictly order and command » (1. 21. 79).

Enfin pour M. Eliade, le rite permet aux hommes de retrouver l'origine afin de régénérer le temps en réintégrant dans le temps actuel, le temps « primordial ». Si, tout au long de *TS* ou du *The Continuation of the Bramine's Journal*, ce dernier est un temps brisé, c'est parce qu'il est d'abord le temps de la cassure originelle, de la blessure, un contre temps qui détermine l'histoire à venir. La notion sous-jacente de cycle temporel, d'éternel retour figurait déjà dans la conception newtonienne du temps réglant un univers automate. La digression comme rite, comme symbole du retour éternel mythique ne déroge pas à son statut de trajectoire dynamique. Elle continue en effet de confondre instant (de la création de l'archétype) et éternité, dans un mouvement perpétuel, forcé par une cause première insaisissable qui motive une « généalogie » comme le fait dire Sterne à Tristram, une recherche sans fin, une histoire sans « chute ».

Symbolisée par une « main tenant », métaphore de l'instant originel et d'une vision synchronique de l'histoire, la question centrale du temps préfigure également la conscience et l'importance du corps dans les mécanismes de l'esprit, qui s'accomplissent dans la digression. Cause d'anamorphose perpétuelle, la digression qui construit la dynamique de l'esprit est également associée à la thématique corporelle de la déformation et de la mort, reproche traditionnellement associé au modèle de *l'automate* par ses détracteurs. Mais de plus, la digression, ce « trompe-l'œil verbal » (Jackson 458) qui offre la vision contradictoire du mouvement statique, rassemble également « les mouvements mécaniques qui maintiennent la vie » (*Sermons* 49) dans un désir d'éternité symbolisé par le retour à l'origine. Fixant l'instant mythique et individuel, l'illusoire temps vécu d'une mémoire fictive (Walter, Tristram) qui se substitue systématiquement à l'histoire (collective, objective) pour échapper au devenir, l'homme machine s'inscrit dans une thématique de la rupture physique (entre le corps du texte et le corps du sujet) et de l'ellipse.

Paradigme de l'action à distance, l'homme machine sternien est par conséquent coupé de toute expérience, pivot essentiel de la sensibilité (modèle du contact) au dix-huitième siècle. Plus encore, réunissant les thèmes conjoints de la rupture sous toutes ses formes (plus particulièrement celle de la blessure accidentelle et originelle) et de l'ellipse, il annonce les thèmes de la douleur et du retour et plus précisément du retour sur soi. Comme en témoigne la production littéraire scientifique, philosophique, épistolaire ou romanesque de l'époque, ces thèmes complémentaires sont ceux, fondamentaux, du modèle de l'Homme statue, version originale, si l'on peut dire, du nouveau paradigme psychophysiologique des Lumières, et modèle par excellence du corps vécu et de l'enfermement.

2

L'Homme-statue

[T]u m'es scandale ; car tu penses comme les hommes et tes pensées ne viennent pas de Dieu.

MATTHIEU, xv. 17-23.

Nos idées viennent de nos idoles, le langage même l'avoue ; mieux elles en reviennent, comme des revenants.

M. SERRES, *Statues* 49.

Le déterminisme, la répétition d'actes originaires et, plus globalement, le mythe de l'origine, trouvent leur illustration dans l'un des modèles récurrents de la culture européenne des Lumières, celui de la statue. Située, d'un point de vue épistémologique, entre le modèle d'homme machine et celui d'homme sensible dont elle semble constituer la première ébauche, la statue oscille également entre le mythe de Pygmalion, celui de Prométhée et le mythe biblique (notamment le discours tenu à Simon).

À l'instar de l'homme machine, la statue n'est pas à proprement parler un modèle anglais. Elle correspond à une idée qui se trouve déjà chez Descartes et dont La Mettrie se serait également inspiré¹.

1. « Je suppose que le corps n'est autre chose qu'une statue ou machine de terre, que Dieu forme tout exprès pour la rendre la plus semblable à nous qu'il est possible : en sorte que, non seulement il lui donne au dehors la couleur et la figure de tous nos membres, mais aussi qu'il met au-dedans toutes les pièces qui sont requises pour faire qu'elle marche, qu'elle mange, qu'elle respire, et enfin qu'elle imite toutes celles de nos fonctions qui peuvent être imaginées procéder de la matière, et ne dépendre que de la disposition des organes » (DESCARTES, « L'Homme », *Discours de la méthode*) 242. « Je suis donc tout aussi consolé d'ignorer

Toutefois, la philosophie anglaise semble avoir joué un rôle certain dans l'élaboration d'un modèle généralement associé au nom du philosophe français Étienne Bonnot de Condillac (1715-1780).

Les statues peuplent les romans de Sterne qui fait ici et là des allusions, non pas à l'œuvre même de Condillac, mais plutôt aux idées véhiculées dans son traité. Il serait vain en effet, de chercher une filiation directe entre le romancier anglais et le philosophe français. Certes, tous deux partagent la même profession, un goût certain pour la fiction philosophique qui leur vaudra d'ailleurs des critiques similaires, ressenties d'autant plus vivement qu'elles tachent leur habit d'hommes d'église (on les accusait notamment d'athéisme). Enfin, tous deux fréquentent le cercle des Encyclopédistes (Condillac participe plus ou moins directement à l'œuvre de Diderot et de d'Alembert). Mais, hormis ces quelques rapprochements biographiques, rien n'autorise à penser que Sterne a pu rencontrer Condillac ou même lire son œuvre la plus célèbre et la plus controversée : *Le Traité des sensations* (1754). Toutefois, il faut bien reconnaître que l'influence de Condillac sur la pensée européenne des Lumières est considérable et que ses idées, sa statue, sont dans l'air du temps.

Dans *TS*, c'est au cours du volume V, hanté par diverses statues plus ou moins visibles, qu'apparaissent les deux pôles de la philosophie de Condillac, modélisés dans sa statue. Avant de s'achever sur le problème du langage et, plus précisément sur le thème — introduit par les pyramides (*TS* 5. 3. 421) — du silence et du verbe Démiurge (*TS* 5. 43. 486-87), le cinquième volume s'ouvre sur le problème d'une double genèse. L'origine du savoir (*TS* 5.1. 408 ; 5.12. 441) donnant lieu un peu plus tard à une réflexion sur le statut de la science (*TS* 5.32. 470) est présentée simultanément à celle de l'homme, implicitement associé à la symbolique de la pierre (*TS* 5. 1. 408). Dans le premier chapitre qui débute par une prière au soleil (la statue de Condillac agit de même) surgit une digression, scandale légué comme un « bien de *mainmorte* » à la religion et à la science (autrement dit, aux « prudes et aux tartuffes »). Intitulée « The Frag-

comment la Matière, d'inerte & simple, devient active & composée d'organes, que de ne pouvoir regarder le Soleil sans verre rouge et je suis d'aussi bonne composition sur les autres Merveilles incompréhensibles de la Nature, sur la production du Sentiment & de la Pensée dans un Être qui ne paroissoit autrefois à nos yeux bornés qu'un peu de boue [sic] » (LA METTRIE, *L'Homme Machine*) 189.

ment » et dédiée au personnage de *La Fosseuse*, la digression porte sur l'organe du premier sens éveillé chez la statue : le nez. Dans *TS*, le nez est une métaphore récurrente des deux pôles de l'existence humaine, d'ailleurs discrètement esquivés par Condillac dans le *Traité*, mais combinés dans l'épisode de Slawkenbergius. Le pôle social tout d'abord (*TS* 5. 6. 427 ; 5. 31. 466-68) trouve son origine étymologique dans le mythe d'Hestia, déesse grecque du foyer et dans l'évocation des cendres de la tante Dinah (*TS* 1. 21. 77), objet de honte pour la famille Shandy. En effet, ce personnage féminin bouscule le modèle social bourgeois parce qu'elle transgresse les codes d'une sexualité bienséante (*TS* 5. 6 et 5. 8, 434), second pôle, indissociablement lié au premier, de l'existence humaine. Conformément à la symbolique du chiffre 5 associé aux cycles particulièrement importants pour Sterne, aux révolutions décrites par Walter (*TS* 5. 3. 421-22), ce volume présente également la mort du frère aîné Bobby (*TS* 5. 2. 415-18) et la naissance de Tristram (*TS* 5. 11, 438 ; 5. 17. 449-50) dans un désordre chronologique qui interroge le passage, épistémologiquement crucial, de la matière inerte (ou morte) à la matière animée (vivante). Ce passage du mort au vivant est évoqué dans le discours de Trim (*TS* 5. 7- 10. 430-438) qui, dans un geste théâtral censé symboliser la mort, laisse tomber son chapeau « aussi droit que s'il avait été rempli d'*argile* » (5. 7. 431). Fossilisée par sa récurrence dans l'imaginaire des Lumières, l'association entre la mort et l'image du chapeau renferme une interrogation ontologique concernant les effets et les causes de la putréfaction (problème abordé sous l'angle de l'hermétisme et sous couvert d'une interrogation physiologique [*TS* 5. 33-38. 471-79]), derrière laquelle apparaissent d'autres questions, telle celle de l'être ou du non être où résonnent les échos d'*Hamlet* (*TS* 5. 3. 425 ; 5.12. 440). De même, le thème des caprices de la nature dans la formation des corps (*TS* 5. 3. 420) préfigure le mythe récurrent du monstre, dont le représentant le plus célèbre n'est autre que le *hobby-horse*. Incarnée par Mrs. Shandy, la statue porte différents noms. Celui de Galatée par exemple, renvoie bien moins à l'ouvrage de Jean de la Casse (*TS* 5. 16. 446) qu'au mythe de Pygmalion (*TS* 5. 16. 446). Lui et sa Galatée, deux faces d'un même être tout à la fois créateur et créature de soi, posent le problème de la génération spontanée (*TS* 5. 11) via l'animation mystérieuse de la matière.

Dans ce même volume, le thème de l'androgynie originaire semble reprendre l'essentiel de la problématique construite à partir (et autour) de la statue. Allusive dans le texte de Condillac, l'androgynie est suggérée dans l'épisode de la circoncision¹ (imaginaire) (*TS* 5. 17) subie par Tristram à l'âge de cinq ans. Cette blessure inscrit le corps (et le sujet) dans la thématique du morcellement.

Parmi les grandes questions philosophiques posées par le modèle de la statue, celles de l'opposition entre la raison et l'instinct (*TS* 5. 18), entre la science et la sagesse (*TS* 5. 32), entre l'art(ifice) et la nature (*TS* 5. 34), sous-tendent la théorie d'un savoir pragmatique, incarné par la mère de Tristram (*TS* 5. 13, 17, 26, 27, 28). Ainsi, associé aux cycles (de l'homme et du savoir), à la statue par excellence et au chiffre romain dont la lettre V symboliserait l'image inconsciente du corps et la multiplicité des déterminations (Bernard Brugère, *Les figures du corps*, 1995), le cinquième volume rassemble les principaux aspects du modèle de la statue. Dans son exploration critique du modèle, Sterne pose certaines questions épistémologiquement essentielles qui relèvent à la fois de la philosophie, de la psychologie et de la science du vivant, sans jamais se limiter au contexte scientifique de son époque.

2.1 Genèse d'un modèle, modèle d'une genèse

« Who made MAN, with powers which dart him from earth to heaven in a moment » (*TS* 5. 1. 408) s'enquiert Tristram. Dans *L'Essai sur l'origine des connaissances humaines* (1746), Condillac écrivait lui aussi : « Soit que nous nous élevions, pour parler métaphoriquement, jusques dans les cieux ; soit que nous descendions dans les abîmes, nous ne sortons point de nous-mêmes ; et ce n'est jamais que notre propre pensée que nous apercevons » (I. § 1). Faisant discrètement allusion à la théorie obsolète de l'échelle des êtres et à la symbolique prométhéenne de la pierre brute, sorte de statue originaire généralement associée à l'homme lui-même, ce commentaire emphatique lui valut les foudres de Diderot qui dénonça les accents idéalistes de sa pensée : « [C]'est là le résultat du premier dialogue de Berkeley et le fondement de tout son système » (*Lettre sur les aveugles* 100).

1. Voir Robert DARBY, « An oblique and slovenly initiation » *ECL* 27, 2003.

Paru en 1754 (mais probablement composé dès 1749, un an après la publication de *L'Homme machine*), *Le Traité des sensations*, dont le but est de démontrer l'existence d'un monde hors de soi peut être présenté comme une tentative de réponse à Diderot et une réfutation de l'idéalisme dogmatique de Berkeley, ce « système qui, à la honte de l'esprit humain et de la philosophie est le plus difficile à combattre quoique le plus absurde de tous » (*Lettre sur les aveugles* 100).

Admirateur de Newton, Condillac se présentait lui-même comme un disciple de Locke dont il fut le traducteur. Alors que Voltaire s'était contenté d'introduire la philosophie de Locke en France, Condillac s'employa à l'établir de manière systématique. Son modèle génétiste de la statue repose sur l'aboutissement logique de la terrible hypothèse lockienne selon laquelle la matière serait non seulement capable de se mouvoir spontanément (« c'est naturellement, machinalement, par instinct et à son insu qu'elle se meut » [*Traité* 102]), mais également, qu'elle serait susceptible de penser.

Si la même volonté de combattre la thèse de l'innéisme anime Locke et Condillac, ce dernier dépasse l'empirisme de son inspirateur. Alors que les empiristes réfutent la notion des idées innées, Condillac procède à une véritable innovation (qui sera la risée de générations d'interprètes) en postulant que la sensation est l'opération fondamentale et indépassable de la connaissance et surtout, en proposant une véritable genèse des facultés. L'expérience de pensée proposée par Condillac dans le *Traité*, son sensualisme (terme que l'époque n'employait cependant pas) consiste donc à démontrer comment s'acquièrent les facultés de l'esprit à partir des données de l'expérience du corps, conçu comme une surface vierge sur laquelle le monde vient graver des sensations.

Condillac propose donc une véritable histoire, non seulement parce que sa statue de marbre, sujet vide et modèle qui s'impose de lui-même comme une fiction, un *simulacre*, un *fantôme*, n'a aucune existence réelle, mais aussi parce qu'elle repose sur la fusion de la causalité et de la temporalité, thèmes largement développés dans le chapitre précédent. La définition de la statue proposée par S. Auroux pourrait s'appliquer au voyageur sentimental sternien : « la statue est un système évolutif qui possède une histoire, laquelle est une suite non finie d'états [...] cette suite est une fonction du

temps et des événements du monde qui provoquent des sensations » qui correspondent à des « états non-historiques » (S. Auroux, « Condillac, inventeur d'un nouveau matérialisme » 155). Le *Traité* de Condillac partage avec les romans de Sterne la nature d'un récit qui « aplatit les strates du passé en un moment unique, moins éternel qu'éternellement labile, fuyant, insaisissable » (Y. Citton, 310). Néanmoins, derrière l'importance accordée au temps (de l'origine) dans l'exposé de ce que l'on est tenté de présenter comme une sédimentation de l'expérience (« [le moi de la statue], c'est tout à la fois et la conscience de ce qu'elle est, et le souvenir de ce qu'elle a été » [*Traité* 56]), c'est essentiellement le rôle de l'espace qui est mis en exergue.

Automate *sui generis*, sans machinerie, sans langage, sans visage, sans nom et sans sexe, la statue est inscrite dans une thématique du manque. Au cours d'un périple dans un monde perçu comme une succession d'espaces, la statue incarne la genèse de l'homme et de ses connaissances *via* celle de ses facultés. Elle partage beaucoup avec l'homoncule shandéen, effet d'un acte manqué, motif récurrent d'une œuvre symbolisée par une page marbrée, véritable page de garde d'un épisode narratif consacré à l'organe du premier sens éveillé chez la statue de Condillac. Comme l'homoncule guidé dans sa nage par des esprits animaux, la statue assistée de son expérimentateur représente un être primitif, un homme originaire (telle un enfant « elle se traîne » avant de se trouver « comme par hasard sur ses pieds » [*Traité* 116]). Doués de mouvements propres, et « créé[s] par la même » et cependant mystérieuse « main [...] que nous » (*TS* 1. 2. 3), la statue comme l'homoncule sont des êtres préformés dont la perfectibilité dépend essentiellement de l'imagination de celui (ou de celle) qui, dans la chair et dans le sang, ou dans le marbre, les isole du monde extérieur afin de procéder à leur organisation. À cet égard, le rôle de Mrs. Shandy est déterminant

a series of melancholy dreams and fancies for nine long, long months together. — I tremble to think *what a foundation had been laid* for a thousand weaknesses both of body and mind.

(*TS* I. 2. 3. italiques ajoutées)

« [O]rganisée intérieurement comme nous » (*Traité* 11), à la manière de l'homoncule qui est « doué des mêmes facultés et pou-

voirs de locomotion que nous [...] aussi véridiquement notre prochain que Lord Chancelier d'Angleterre » (*TS* 1. 2) la statue se présente comme un miroir dans lequel l'homme peut, tel Narcisse, se contempler : « Quand j'observe cette statue, c'est moins pour m'assurer de ce qui se passe en elle, que pour découvrir ce qui se passe en nous » (*Traité* 71).

Si l'homoncule et la statue ont également en commun d'être des fictions qui déclenchèrent les sarcasmes et les moqueries dans les cercles savants (« in how-ever low and ludicrous a light he [the homonculus] may appear, in this age of levity, to the eye of folly and prejudice » [*TS* 1. 2. 3]), une différence importante oppose la statue, dénuée d'idées et de facultés, à l'homoncule, explicitement doué des mêmes facultés que nous, implicitement doté d'idées. Bien que préformée, autonome, la statue diffère de l'homoncule au regard d'un très paradoxal « oubli de l'ignorance originaire » (Y. Citton) qui donne tout son sens au modèle heuristique de Condillac. Contrairement à la statue qui, si étrange que cela puisse paraître, « naît » dans une ignorance qu'elle se rappelle plus tard, l'homoncule (autrement dit Tristram) semble se souvenir de ce qui se passe à sa naissance, mais également avant (la dispersion de ses semblables), voire avant la conception elle-même (la question de Mrs. Shandy). Or, le lecteur tomberait vite dans le piège tendu par la narration si Tristram n'avouait pas tenir ces épisodes prénatals de son oncle Toby. Toutefois, l'ellipse narrative laisse au lecteur le temps de se poser deux questions jugées épistémologiquement capitales au dix-huitième siècle, lesquelles articulent à la fois l'homoncule et la statue : la capacité de la matière à penser ; le problème de l'animation spontanée de la matière et plus précisément, le cycle qui permet le passage de la matière inerte au vivant.

2.2 La question épistémologique : la « statue-objet »

Au début du cinquième volume, Tristram avoue son agacement devant une certaine forme d'archéologie du savoir, ce que Condillac s'est proposé de réaliser avec son modèle de la statue. « Shall we be destined to the days of eternity [...] to be showing the *relics of learning*, as monks do the *relics of their saints* — without working one — one single miracle with them ? » s'exclame le narrateur (*TS* V. 1, 408).

Derrière le jeu ironique d'une digression directement empruntée à *l'Anatomy* de Robert Burton¹ et dans le sillage de la dénonciation du mécanisme (du machinal et de la répétition), c'est la question de la création, celle de l'origine encore inexplicquée de la vie (« a miracle ») et le statut du « nouveau » qui se pose. À cet égard, la référence à la bibliothèque d'Alexandrie qui dépasse le problème du savoir mort pour aboutir à celui de la mémoire éteinte et précède l'évocation du Grand Tour (*TS* volume 7) peut-être emblématique du pèlerinage entrepris par la statue condillacienne, sur les traces de l'homme et de la connaissance. Mais il ne s'agit pas simplement d'un voyage. Alors que Condillac se plaît à faire croire que l'on peut ressembler à la statue² (comme Walter sourit à l'idée qu'une barbe lui donnerait un air de famille avec ces autres statues qu'il appelle « momies³ » [*TS* 7. 37]), c'est l'errance du modèle au centre de la notion à peine naissante de sujet qui est véritablement mise en scène. La statue est donc le passage obligatoire d'une quête universelle, celle qui est résumée par M. Serres dans la présentation de *Statues* :

Pas de philosophie ni d'œuvre sans descente aux enfers, sans face à face avec la mort. Il faut bien un jour ouvrir la porte d'ombre, s'avancer vers les premiers degrés, chercher une lumière pour se reconnaître dans des ténèbres si anciennes que la chair humiliée en a déjà l'habitude. Là, elle expérimente le dur, l'extérieur, l'objectif.
(quatrième de couverture)

2.2.1 Les mécanismes de la connaissance

L'expérimentation de Condillac se déroule en deux temps, durant lesquels la statue s'ouvre au monde à mesure que l'espace qui l'entoure s'élargit.

La première partie est consacrée à l'étude « des sens qui par eux-mêmes, ne jugent pas des objets extérieurs » ainsi que l'indique le titre du chapitre. Or, dès la stimulation de l'odorat, Condillac

1. *Anatomy* p. 7 ; *Notes* 336.

2. Comme le remarque ironiquement Y. Citton qui s'intéresse ici à l'invite de Condillac, « "à n'être que la statue", on se plongerait dans un total abrutissement pour les trois-quarts du livre — dont il serait de toutes façons difficile de lire les premiers chapitres avec le seul sens de l'odorat » (285).

3. « Momie : deuxième statue après le cadavre » M. SERRES, *Statues* 164.

se plaît à brouiller les catégories jusqu'alors rigides de l'être et de l'avoir puisque la statue *est* sensation. Elle n'est donc que ce qu'elle (res)sent, autrement dit ce qu'elle intègre ou, pour employer la métaphore filée de la bouche qui semble être une composante plus générale et essentielle du modèle, la statue n'est que ce qu'elle ingère. Ce processus ouvre *ASJ* qui débute par une épreuve du goût, laquelle au dix-huitième siècle est souvent réduite à celle de l'odorat (en effet, on ne goûte, ni ne mange, on « hume »). « Humant » le vin des français, dans l'ivresse passagère qu'il tire du Bourbon, Yorick se sent alors assez français lui-même pour défendre, comme s'ils étaient ses frères de sang, les représentants de cette nation ennemie.

La seconde partie de l'expérience proposée par Condillac consiste en une mise à l'épreuve du toucher, « le seul sens qui juge des objets extérieurs ». Alors que Tristram feint narquoisement de le condamner (*TS* 5. 7. 432), ce second sens permet à la statue de découvrir son propre corps puis ceux qui l'entourent, alors qu'elle apprend à distinguer les formes, les distances, les grandeurs. En réalité, la statue ne découvre pas son corps, mais ses corps, fragmentés et successifs. Et lorsque Condillac évoque la thèse de l'innéisme, c'est pour la présenter comme une erreur dans laquelle manque de verser la statue, avant de reconnaître la valeur de la philosophie sensualiste : l'idée est le « souvenir d'une sensation » (*Traité* 133).

2.2.2 Le contenu des connaissances

Souvent comparée à une machine de Turing¹ notamment par Sylvain Auroux qui parle aussi d'un « automate abstrait », d'« une machine théorique », la statue condillacienne suppose que la théorie de l'entendement se construit à partir d'une observation externe et non de la réflexion interne. Dans la seconde partie de l'expérience, le modèle de la statue montre que la découverte de soi est une étape nécessaire à la découverte du monde. Mais cela ne signifie pas pour autant que la statue possède une conscience de soi. En effet, elle agit contrairement au précepte ironiquement repris par Tristram qui, se plaçant délibérément à contre-courant, estime qu'il faut sortir du corps pour bien penser (*TS* 7. 13. 593). C'est le mouvement inverse

1. Alan Turing (1912-1954) fut le précurseur de l'intelligence artificielle. La comparaison de Sylvain Auroux s'articule sur la définition même de cette machine abstraite qui passe d'un état à un autre.

qui définit la principale incapacité de la statue. En d'autres termes, comme dans *TS* où « l'homme est tributaire de la matière même du monde extérieur » (H. Fluchère, 335), la statue est déterminée par l'espace qui l'entoure (*Traité* 264), autrement dit, le « milieu ». Sterne quant à lui illustre une conception très géométrique de ce dernier terme.

En effet, les statues de Sterne souffrent d'un isolement comparable à celui de la statue de Condillac. Dans les romans, l'espace peut en effet désigner à la fois ce qui sépare et ce qui est vide, quoique Sterne apprécie le jeu de l'oxymore : « The Space between is a dismal *Void* — full of doubts, and suspense » se plaint le Bramine (172) à l'instar de Tristram qui, après avoir évoqué la pierre creuse originaire (« the cave » pour « the womb ») dénonce « so plentiful a lack [...] of wit and judgement » (*TS* 3. 20 230), expression qui pourrait d'ailleurs décrire l'état originaire de la statue condillacienne.

Plus généralement, l'espace renvoie à l'imaginaire d'une intimité qui se dédouble dans l'image du seuil et celle du corps. Si le corps représente le seuil qui sépare le monde extérieur de l'esprit, le seuil, au sens propre du terme, symbolise l'espace médian qui sépare la statue du monde humain, le corps individuel du corps social. Ainsi, régulièrement placés sur le seuil réel ou métaphorique de scènes et d'actes (qu'on nomme généralement « originaires ») dont ils sont les simples spectateurs, Slop (*TS* 2.10. 123-24) et Mrs. Shandy (*TS* 5. 5. 426-27) incarnent bien cet isolement. Auréolés de silence, ces deux personnages illustrent donc aussi le double postulat épistémologique implicite du *Traité*. L'obstétricien et Mrs. Shandy baignent également dans l'imaginaire d'une matière originelle. En tant que *mater*, Mrs. Shandy est à la fois l'eau et la terre qui, en se mélangeant, composent une boue dont Slop, responsable de la défiguration de Tristram, sera maculé. « Transsubancié », « enlimoné », immobile et sans voix sur le seuil du salon de Shandy Hall, Slop semble surgir du néant, pétrifiant à son tour, pour un court instant, Toby et Walter qui ne s'attendaient guère à cette brusque apparition : « He stood like *Hamlet's* Ghost, motionless and speechless [...] with all this majesty of mud » (*TS* 2. 10. 124). Slop et Mrs. Shandy président à la naissance du narrateur qui, bien que *causa sui*, reniera son état de statue, non sans avoir au préalable pétrifié sa mère durant six chapitres : « I am a *Turk* if I had not as much forgot my mother, as

if Nature had plaistered me up, and set me down naked upon the banks of the river Nile, without one » (*TS* 5. 11. 459). En effet, dans le cinquième chapitre, Tristram, non sans malice, décrit Mrs. Shandy tout ouïe derrière la porte entrouverte du salon, immobile, un doigt sur la bouche. Telle un « esclave attentif » à la conspiration qu'elle soupçonne¹, Mrs. Shandy n'en est pas moins décrite comme la « déesse du silence ». Tandis que leur silence apporte, selon Pope (dont Sterne s'inspire d'ailleurs ici²) une promesse d'immortalité³, l'immobilité de Slop et de Mrs. Shandy sur le seuil rappelle discrètement l'état originnaire de la statue. Cette immobilité incarne surtout leur inaptitude à entrer dans un monde humain, à la fois social et verbal. Sterne procède à de véritables superpositions d'allusions aux thèmes emblématiques du modèle de la statue. Les deux personnages sont en effet incapables de se joindre à la microsociété du salon où se trouve non seulement la statue aniconique (l'âtre, les cendres) dont l'étymologie renvoie au germe de toute société (Mrs. Shandy par exemple, qui, d'après Walter, n'est « pas parente de son enfant » [*TS* 5. 1.] est exclue du foyer), mais où se déroule également l'action principale. Celle-ci consiste en un discours sur les deux seuils symboliques de l'existence humaine qui correspondent au passage de la statue dans le temps (la naissance) et hors du temps (la mort). Comme la suite vise à le démontrer, l'incapacité à entrer dans le monde des autres correspond à une inaptitude à entrer en soi.

Souvent associé à Mrs. Shandy dans *TS*, à la plupart des personnages de *ASJ* et à Eliza dans *The Continuation of the Bramine's Journal*, le thème du silence est une donnée importante du *Traité*. En effet, il pose la question épistémologiquement capitale de l'origine et du rôle du langage. Or, si la statue ne parle pas c'est qu'elle n'en a pas besoin. En effet, tout d'abord, le langage possède un rôle social qui ne convient pas à la statue isolée du monde humain. De plus, le langage est, pour Condillac, ce qui permet les connaissances théo-

1. L'esclave attentif dépeint ici renvoie probablement à la statue *Arrotino* (« le rémouleur », « l'affûteur ») qui se trouve à Florence. Voir les *notes* 354.

2. Pour G. J. KOLB, Sterne fait ici allusion à la controverse évoquée par POPE dans *Dunciad* : « Lo Smedley rose, in majesty of mud » « Slow rose a form in majesty of Mud », *The Poems of Alexander Pope* 395 et 748 ; G. J. Kolb, « A Note on *Tristram Shandy* : Some New Sources » 226-27.

3. « Silence ! Coeval with Eternity » *Poems of Pope* 8.

riques. Or, dans le monde où elle évolue, la statue n'a guère besoin de ces connaissances qu'elle est irrémédiablement incapable d'acquérir, ne possédant aucun système de signes, aucun langage.

Ce thème central qui a valeur de postulat est incarné par Mrs. Shandy. L'épouse de Walter est certes peu loquace, mais elle fait surtout preuve d'un désintéressement intellectuel assez décourageant pour le père de Tristram : elle ne pose jamais de question, ignore le sens des mots, se montre indifférente au monde extérieur à Shandy Hall (cette couche de pierre qui l'entoure et l'isole et dont elle ne sort jamais¹) et enfin, elle s'intéresse peu au fait que la Terre puisse tourner dans un sens plutôt que dans l'autre. En revanche, Mrs. Shandy possède un pragmatisme caractéristique de la statue condillacienne : « [S]e précautionner contre tout accident, ou s'en défendre, et satisfaire sa curiosité : voilà tous les besoins naturels de notre statue » (*Traité* 135).

Eliza, statue idolâtrée par Yorick (146) possède elle aussi ce don naturel (« be true my dear girl, to thy self — and the rights of Self preservation which nature has given thee ! » [149]), que Tristram souhaiterait pouvoir insuffler à son œuvre, comme il l'annonce dans la dédicace à Pitt². La statue Mrs. Shandy dont la personnalité se résume, comme le laisse entendre le premier chapitre de *TS*, au « moi d'habitude » décrit par Condillac dans le *Traité des Animaux* (376) est pétrie de connaissances pratiques qui l'assimilent à un animal, ce qu'un Walter acerbe ne manque pas (à tort) de souligner à plusieurs reprises. C'est ce pragmatisme parfois érigé en véritable instinct de survie qui l'oppose à son mari parce qu'il traque le vrai qu'elle a troqué pour l'utile. Ce déplacement dans la hiérarchie du savoir donne lieu à différents conflits concernant certains actes originaires qu'elle parvient toujours à réparer ou, plus précisément, à restaurer³. Par exemple, au cours de la querelle concernant

1. Dans le septième volume, Tristram précise que son Grand Tour se déroule en compagnie de Walter, Toby, Trim et même Obadiah, « and indeed most of the family, except my mother, who being taken in a project of knitting my father a pair of large worsted breeches [...] and she not caring to be put out of her way, she stayed at home at SHANDY HALL, to keep things right during the expedition » (VII. 27 ; italiques ajoutées).

2. « I humbly beg, Sir, that you will honour this book by taking it — (not under your Protection, — it must be protected itself, but) — into the country with you ».

3. Voir à ce sujet L. A. EHLERS, « Mrs. Shandy's Lint and Basilicon : The Importance of Women in *Tristram Shandy* » *South Atlantic Review* 46 (1981) : 41-75.

l'accouchement et la césarienne, alors que Walter et Slop incarnent le savoir théorique (l'obstétricien est peut-être un écrivain fécond, mais s'avère un praticien désastreux) le choix de Mrs. Shandy se porte judicieusement sur la vieille sage-femme,

a thin, upright, motherly, notable, good old *body of a midwife*, who, with the help of a *Utile plain good sense* and *some years in full employment in her business* [...] had acquired in her way, no small degree of reputation in the world [...] she was [...] a woman moreover of *few words* [...] whose [...] *silence* [...] call'd out the louder for a friendly lift. (TS 1. 7. 10; italiques ajoutées)

De même, dans l'épisode de la circoncision, « qui indignerait une pierre » (5. 17.449) — façon détournée de dépasser l'hypothèse lockienne en postulant au passage, la faculté non de penser mais de juger de la matière — la mère de Tristram s'empresse d'aller chercher les herbes propres à soulager son fils, alors que Walter reste obstinément plongé dans les manuels où il espère trouver une théorie conférant un sens à la contingence. Enfin, c'est encore Mrs. Shandy qui s'occupe de l'éducation quotidienne de Tristram, tandis que Walter écrit sa *Tristrapeadia*, modèle d'éducation qui s'écroule à mesure qu'il s'écrit et que Tristram grandit. Et de l'aveu même du fils, le père est un piètre statuaire dont les compétences pratiques n'ont jamais été éprouvées : « Four years at his *probations* and his *negations* — the fine statue still lying in the middle of the marble block, — and nothing done, but his stools sharpened to hew it out » (TS 5. 42. 483).

Ces contrastes familiaux sont pour Sterne un moyen de mettre en lumière l'opposition entre la nature et l'art (dont le langage n'est qu'un cas particulier). Épargnant à Walter le souci de gouverner (TS 5. 6; 7. 27), la mère incarne la « norme satirique » (L. A. Elhers 62). Imputable à ses connaissances pragmatiques, la sagesse de Mrs. Shandy détermine les actions ou les silences de l'épouse engagée dans une logique du besoin qui remplace celle du désir. Pragmatique, cette sagesse (toute maternelle) — que la tradition biblique relie d'ailleurs aux symboles associés de la pierre et de l'eau — lui procure ainsi le pouvoir de restaurer ce qui a été abîmé, de redresser les effets de ce qui échoie. Le modèle condillacien, visant notamment à « réparer » l'oubli de l'ignorance originnaire est construit sur cette hypothèse.

En matière de connaissance, Mrs. Shandy, personnage hautement symbolique, peut bel et bien être considérée comme la pierre de touche de la critique sternienne du savoir. En effet, avant d'épouser Walter et d'être enfermée dans un univers théorique, isolé de tout contact avec la réalité, Mrs. Shandy s'appelait Elizabeth Molineux (*TS* 1. 15), renvoyant au vocable « moulin », métaphore de la famille Shandy toute entière. De manière plus implicite, sous la feinte à peine dissimulée du changement d'orthographe, ce nom, qui n'apparaît pas moins de dix fois dans le contrat de mariage, se présente surtout comme une allusion répétitive au débat qui divise les philosophes des Lumières et auquel Condillac consacre de nombreuses pages du *Traité*. Plus connu sous le nom de « problème de Molyneux » ce débat s'articule autour d'une seule et unique question, celle de la valeur épistémologique du toucher et de sa suprématie vis-à-vis du regard. Il ressort du débat opposant plus précisément Locke (*Essay* II 9. § 8, 146) et Clarke qu'une coopération des sens est nécessaire à la construction de la subjectivité. Locke pense à modifier son *Essay* et l'insère dans la seconde édition, Berkeley l'analyse et l'étend dans *An Essay Towards a New Theory of Vision* (1709) et dans *A Treatise on the Principles of Human Knowledge* (1710). Leibniz (*Nouveaux Essais* [livre II, chap. 9, § 8]), Voltaire, La Mettrie, Diderot (*Lettre sur les aveugles*) et surtout Condillac qui voit en cette question l'origine et la clef de la psychologie moderne — c'est elle qui a attiré l'attention sur le rôle décisif du jugement dans les actes perceptifs et dans la construction progressive du monde et de la perception — se sont également intéressés au problème qu'évoque Sterne tout au long de *TS* et de *ASJ*. Ainsi, suivant immédiatement une allusion transparente à la statue (« We are not stocks and Stones » [*TS* 5. 7. 431]), Tristram révoque le toucher au bénéfice de la vue : « I absolutely deny the touch, though most of your Barbati, I know are for it » (*TS* 5. 7. 432). Derrière l'ignorance probablement feinte de l'expérience médicale menée par le chirurgien et anatomiste William Cheselden en 1728 (laquelle se présente comme le test de l'argumentation de Molyneux et la solution expérimentale de ce qui n'était, au départ, qu'une simple hypothèse) Sterne critique la communauté savante des médecins et livre ses doutes concernant la valeur épistémologique du toucher. La même hésitation entache au moins une fois le *Traité*. En effet, au moment où la statue prend conscience

des nombreuses illusions d'optique dont elle a été victime, celle-ci déclare : « Je me suis laissé séduire par une illusion que le toucher *paroît* dissiper » (260 ; italiques ajoutées). En faisant référence aux « Barbati » (qui ne sont autres que les anatomistes), Sterne inscrit le problème de Molyneux dans le cadre de la psychologie et de la médecine.

En effet, compte tenu du contexte romanesque dans lequel il apparaît (celui des questions — légales — liées au prochain accouchement de Mrs. Shandy après une précédente grossesse imaginaire [TS 1. 15. 42-45]) le nom de Mollineux ne désigne pas seulement le philosophe et médecin William Molyneux (1656-1698), fondateur de la Société philosophique de Dublin, pionnier de la science irlandaise. Il désigne également son fils Samuel, scientifique tout aussi célèbre, mais pour des raisons fort différentes. Astronome brillant, physicien et naturellement philosophe à ses heures, Samuel Molyneux¹ est surtout l'une des figures centrales d'un événement fabuleux (au sens propre du terme), de la grossesse la plus populaire, de la mystification la plus troublante de toute l'histoire médicale. Il fut en effet l'un des nombreux scientifiques (notamment avec William Cheselden et Richard Manningham (1685-1759), premier accoucheur de l'ex-Elizabeth Mollineux) à se pencher sur le cas de Mary Toft (1703-63) qui affirmait être enceinte de lapins.

L'impact de la supercherie de Mary Toft sur la communauté des savants (philosophes, médecins, théologiens) et sur la conscience collective fut retentissant². Quant à Samuel Molyneux, il fut raillé

1. Samuel Molyneux publia certains essais d'optique, construisait ses propres télescopes, et tenta, en 1727, de découvrir avec l'astronome J. Bradley la parallaxe des étoiles fixes. Il calcula également la vitesse de la lumière. Pour plus de détails, consulter K. T. HOPPEN, *The Common Scientist in the Seventeenth-Century : A Study of the Dublin Philosophical Society, 1683-1708* (1970).

2. The Royal College of Obstetricians and Gynaecologists propose une liste assez complète des différents écrits consacrés à Mary Toft au dix-huitième siècle « The several depositions of Edward Costen, Richard Stedman, John Sweetapple, Mary Peytoe, Elizabeth Mason, and Mary Costen; relating to the affair of Mary Toft, of Godalming in the county of Surrey, being deliver'd of several rabbits, [etc.] » 8vo. London : PEMBERTON, 1727; AHLERS (C.). « Some observations concerning the woman of Godlyman », 1726; BRATHWAITE (T.). « Remarks on A short narrative of an extra-ordinary delivery of rabbits », 1726; DOUGLAS (J.). « An advertisement occasion'd by some passages in Sir R. Manningham's diary », 1727; MANNINGHAM (Sir R.). « An exact diary of what was observ'd during a close attendance upon Mary Toft, the pretended rabbit-breeder of Godalming », 1726;

dans de nombreuses satires¹, et surtout dans le cadre du célèbre problème posé par son père. En effet, accouru au chevet de la jeune Mary Toft, Molyneux, en détracteur convaincu de Saint Thomas, aurait déclaré souhaiter toucher plutôt que voir les lapins de la future mère. Dans la satire de Pope, les nombreux obstacles qui s'opposent à sa bonne perception visuelle des choses inversent joyeusement le problème de Molyneux, auquel participe directement la supercherie de Mary Toft. En dépit de ce qu'il croit, les lapins qu'il touche ne sont pas ceux de la coupable d'imposture. Dès lors, le « problème de Mary Toft » eut pour effet de remettre en question la crédibilité de la science, et la valeur épistémologique du toucher et de la vue en creusant un fossé entre ces deux sens et la perception de la réalité, l'accès à la vérité, à la conscience de soi.

2.2.3 L'inconscience de soi

Sterne ne disconvient pas dans ses romans (et surtout dans *ASJ*) qu'une coopération des sens est nécessaire à la construction de la subjectivité ainsi que le suppose William Molyneux, le prouve l'expérience de Cheselden, et le met en scène le modèle de la statue condillacienne. Pourtant ces deux sens n'amènent nullement la conscience de soi.

Le modèle de la statue est très étroitement lié au thème de la mort. Mais contrairement à *Tristram* dont l'exploration hâtive du monde répond au besoin urgent de fuir sa propre fin, à l'inverse de Walter qui, en réaction à la disparition soudaine de Bobby se lance dans un exposé ridicule sur les vertus libératrices de la mort, la statue de Condillac, bien qu'occasionnellement confrontée dans son errance à des cadavres d'animaux, n'imagine jamais que pareil sort puisse lui échoir. Cette incapacité n'est pas le fait d'un optimisme outrancier ni celui d'un oubli de la part de l'auteur, ni une suspension dans le temps de cette sculpture bien différente des statues qui

ST. ANDRÉ (N.). « A short narrative of an extraordinary delivery of rabbets performed by Mr. John Howard, surgeon at Guilford », 2nd ed., 1727.

1. Il est le personnage principal de « The Discovery : or, The Squire Turn'd Ferret » (*The Poems of Alexander Pope*) 478-81. Composée en 1726 par POPE, l'ami de Molyneux et de Putney, c'est l'une des satires les plus amusantes, mais également les plus éclairantes, d'un point de vue épistémologique, de l'affaire Mary Toft. W. HOGARTH a également satirisé l'événement dans « Cunicularii, or the Wise Men of Godliman in Consultation » (1726) et « Enthusiasm Delineated » (1759-60).

peuplent les musées. C'est simplement la conséquence logique de la philosophie sensualiste. Dans ce contexte philosophique, il est établi que la connaissance et l'imagination dépendent essentiellement de l'expérience acquise. Or, si la statue expérimentait la mort, toute connaissance de cette dernière deviendrait impossible. C'est ici une évidence sur laquelle se plaît à pontifier le père de Bobby : « When we are — death is *not*; — and when death is, we are *not* » (*TS* 5. 3. 425).

Par ailleurs, pour Y. Citton qui évoque « l'euphorie d'une harmonie autorégulée » hantée par « la fragilité qu'impose une radicale inconscience de soi » (305), l'impossibilité d'imaginer la mort n'est qu'un cas particulier d'un phénomène beaucoup plus large qui réside dans une dysfonction du miroir. Cette « machine [...] comme la main » qui, pour l'aveugle-né Saunderson¹, « nous met en relief hors de nous-mêmes » (*Lettre sur les aveugles* 81) constitue l'un des objets totémiques de l'univers romanesque sternien et de la culture des Lumières tandis qu'il remet discrètement en question le mythe de la transparence. Il semble en effet que le miroir présenté par l'expérimentateur à la statue n'est pas assez opaque pour lui renvoyer sa propre image. Le « miroir sombre » existe cependant, même s'il reste inaccessible à la statue qui ne voit jamais que le dehors, à travers elle-même, sans jamais s'apercevoir vraiment : « je ne sens que moi, et c'est dans ce que je sens en moi que je vois au-dehors » (*Traité* 257-58).

Le truisme selon lequel la vérité est au fond du puits est suggéré dès les premières lignes du cinquième volume, puisque Tristram y jette les clefs du savoir. Symbole clef lui-même, le puits se reflète dans le modèle de la statue, symbole de vie et de savoir, de secret et de silence, de réunion originare des sexes, de communication entre le monde souterrain (des morts) et celui à la surface, des vivants, symbole de l'homme lui-même.

D'autre part, dans un défi de la nature qui apparente la statue à l'automate, c'est tout le problème de l'impossible ligne droite qui est évoqué dans les défections du miroir qui « interdit strictement [...]

1. Mathématicien et physicien renommé, Nicolas SAUNDERSON (1682-1739) avait en réalité un an lorsque la petite vérole lui fit perdre la vue. Il n'en fut pas moins un grand théoricien de la lumière, des couleurs et de l'arc-en-ciel et publia entre autres, des *Commentaries* sur les *Principia* de NEWTON.

la réflexion comme telle, c'est-à-dire l'angle droit d'un point de vue sur le monde qui permette au sujet de faire face à sa réalité » (Y. Citton 315).

Ici, la confusion entre l'être et l'avoir s'avère donc quelque peu délicate. Car, si le monde lui renvoie inlassablement l'image de ce qu'elle « est », ce n'est qu'en vertu de ce qu'elle « a ». La statue ne contemple jamais l'image de ce qu'elle est mais celle de la sensation qu'elle a. Le moi du sujet qui se reconnaît dans les objets se distingue donc par son caractère médiat. Dès lors, la statue qui se répète hors d'elle-même à l'infini (*Traité* 81-82) possède une vision homonculaire du monde (et d'elle-même), de sorte qu'elle inverse, comme le fait Tristram (*TS* 7. 28. 621-22), le principe qui établit que rien n'existe ou n'agit où il n'est pas : « Je me suis fait une habitude de certains jugemens [sic], qui transportent mes sensations où elles ne sont pas » (*Traité* 257-58). L'expérimentateur décrit alors le sentiment d'omniscience qui fascine la statue : « Il lui semble qu'il [l'homme-statue] se répète sans fin [...] il est par rapport à lui comme s'il était immense ; il est partout, il est tout » (*Traité* 81-82).

Le phénomène de la répétition et de la médiateté du moi est repris tout au long du *Journal* du bramine. Yorick en effet, n'existe qu'à travers (le souvenir d') Eliza, dont l'absence mutilante est — fort mal — compensée par sa présence dans les objets qui la rappellent : la chaise où elle s'est assise (137), son portrait fièrement porté au cou, la mer, espace immense qui les sépare où flotte quelque part le « Trésor » du Bramine (138) et, bien sûr, les six statuette qu'il contemple tristement en espérant pouvoir les lui offrir un jour (164). Enfin, tel un voile déposé pudiquement sur le nom des deux amants (135) comme on pare une statue pour en souligner les formes ou le mouvement, le drap qui donne son nom à Eliza *Draper* (patronyme réel de l'amie de Sterne), l'idole de Yorick, ressurgit régulièrement dans le quotidien du bramine éploré : « When Molly spread the Table-Cloath, my heart fainted me » (137); « and ever since the Cloath has been laid, have done nothing but call upon thy dear Name » (149). Le mythe de Pygmalion hante le journal intime de l'amant délaissé. Celui-ci rêve d'un mariage, synonyme de l'« hymen », mot symboliquement associé au voile dont on pare la mariée. Ne pouvant accéder à son rêve, Yorick consigne inlassablement l'objet de ses délires au cœur des pages de son *Journal*. La langue anglaise ne fait d'ailleurs pas de différence entre les draps où Yorick pourrait

réaliser cette union charnelle et les pages où il couche ses fantasmes et sa statue : « I am preparing to go to bed my dear Girl, and first pray for thee, and then to Idolize thee for two wakeful hours upon my pillow » (146).

Au sentiment d'omniscience qui naît de l'impression de se répéter, à partir de tout, partout et donc, de se décomposer en toutes choses, succède le phénomène inverse qui se produit lorsque la statue découvre que quelque chose existe hors d'elle : « il me semble que j'avois seul le droit d'exister ; et que tout ce que je rencontre, se formant aux dépens de mon être, ne se fait connoître à moi que pour me réduire dans des limites toujours plus étroites » (*Traité* 259). Chaque objet du monde se présente désormais comme une amputation de ce qu'elle croyait constituer son être propre. Mettant en valeur une paradoxale inconscience de soi découlant du fait que la statue assiste toujours au spectacle du monde sans jamais y participer ni devenir objet de spectacle (pour) elle-même, l'expérience de Condillac présuppose que pour devenir sujet, la statue doit d'abord se constituer comme objet. Cette thèse est au cœur du premier roman de Sterne dont l'histoire n'est autre que celle d'un homme mutilé qui, dans sa quête d'identité, dans sa reconstitution biographique et littéraire, se constitue comme véritable objet d'étude dans une vaine tentative pour se construire comme sujet, comme individu à part entière. Mais le processus d'individuation est délicat puisque, de l'aveu même du narrateur concerné, les hommes comme le monde, comme les livres ou toute autre création : « are made of the shreds and clippings of the rest » (*TS* 1. 5. 8).

Dès lors, la question posée par le modèle de la statue n'est plus seulement d'ordre épistémologique, mais elle est aussi d'ordre ontologique. Dans cette optique, l'ordre lui-même peut être relatif.

2.3 La question ontologique : « la statue sujet »

2.3.1 « I have much to compose, and much to discompose me » (*The Continuation of the Bramine's Journal* 159)

L'amputation, la mutilation originaire, le morcellement primordial agissant également dans la découverte du corps de la statue tout en l'inscrivant dans une thématique du manque, sont érigés en motifs obsédants des romans où l'accident survenu à Toby à cause

d'une pierre tombée d'un parapet, l'ablation du nez et la circoncision du narrateur par deux fois associée à la pierre (qui s'indigne ou abrite des Troglodytes) sont les cas particuliers d'une « coupure avec une partie de soi-même qui *donne naissance* au sujet » (Y. Citton 307).

Dans *TS*, cette coupure rend d'abord aux mutilés leur androgynie originelle, cet état naturel de la statue que l'art de sculpter suffit à effacer tandis qu'elle place les personnages romanesques en marge des stéréotypes masculins tout en les hissant un peu plus haut dans l'échelle des êtres. Outre la pierre mutilante, grave ou indignée, la matière originelle intervenant dans la sculpture des statues sterniennes est aussi la boue. Celle du Nil s'est craquelée, fendant le dos de Tristram, alors qu'un « grand morceau [lui] *manque* par là devant » (5. 11. 438). De même, en pétrissant Walter, la nature a gâché son ouvrage : « Whether it is in the choice of the clay-or that it is frequently spoiled in the baking ; by an excess of which a husband may turn out too crusty (you know) on one hand-or not enough so, through defect of it, on the other¹ » (9. 22. 776). Enfin, la boue dans laquelle le voyageur sentimental doit chuter plusieurs fois avant de découvrir « ce qui [lui] *manque* » démontre que l'amputation n'est pas toujours physique et renvoie au thème central de l'isolement social : « Nor was it till I got to Montriul, upon the landlord's asking me if I wanted not a servant, that it occurred to me, that that was the very thing » (*ASJ* 121 ; italiques ajoutées). Pour palier l'isolement, Yorick a besoin d'un serviteur autrement dit d'un « sujet », ironiquement qualifié d'objet.

La mutilation a deux conséquences. Tout d'abord, la statue ne renonce jamais totalement à cette partie d'elle-même qui lui a été aliénée². Elle en viendra ensuite à douter de sa propre identité, essentiellement définie en termes d'espace : « je cherche où je ne suis pas » (*Traité* 254). Décrivant l'étonnement éprouvé par la statue de ne pas être (dans) tout ce qu'elle touche, l'expérimentateur évoque « l'inquiétude de savoir où elle est et, si j'ose m'exprimer ainsi, jusqu'où elle est » (*Traité* 106). Un sentiment de malaise et de

1. Les expressions « par excès » ou « par défaut », renvoient à la taxinomie de la tératologie. De nombreux autres indices laissent à penser que Walter est un monstre ; ils sont repris dans *L'Homme sensible*.

2. Voir plus loin : « L'Homme de paroles ».

douleur, proche de la terreur sublime des Lumières naît de cette coupure, mais aussi des métamorphoses successives que lui imposent ses différentes sensations, qui semblent la fondre, la dissoudre, la décomposer dans tout ce qu'elle appréhende : « À chaque instant je sens que je ne suis plus ce que j'ai été. Il me semble que je cesse d'être moi pour devenir un autre moi-même » (*Traité* 258). Ces métamorphoses successives et le doute qui les accompagnent relèvent de deux types d'interrogation. L'une, philosophique, s'inscrit dans la conception du sujet « insaisissable » développée par les empiristes anglais (Locke et surtout Hume). Elle fonde le roman libertin de la culture sensible des Lumières. L'autre est posée par la science du vivant qui s'intéresse aux phénomènes de la génération analysés plus loin dans cette étude. Sterne unit les deux interrogations lorsqu'il décrit les sept métamorphoses de Walter aux prises avec la sagesse pragmatique de sa femme, dans l'épisode précédant l'accouchement¹.

Finalement, alors que son premier mouvement avait été d'« étendre les bras comme pour se chercher hors d'elle » (*Traité* 106) un peu à la manière du voyageur sentimental sternien, la statue aboutit finalement à ce doute absolu : « je ne sais plus ce que je dois me croire » (*Traité* 264). La même angoisse tourmente les narrateurs de *TS* et de *ASJ* : « as sure as I am — and you are you — And who are you? said he. Don't puzzle me » s'exclame Tristram par exemple (7.33. 633). « THERE is not a more perplexing affair in life to me, than to set about telling any one who I am », avoue Yorick dans l'épisode du passeport (perdu), objet attestant l'identité du sujet (*ASJ* 221). Alors que le geste de Yorick, soulignant dans *Hamlet*, son nom d'un doigt triomphant (« Me voici ») suffit à prouver la médieté du moi tout en estompant la frontière qui sépare la fiction de la réalité, les deux narrateurs ont recours à la symbolique de la mort qui annonce la dislocation du sujet qu'ils tentent désespérément de définir : « whether the idea of poor Yorick's skull was put out of the Count's mind, by the reality of my own » (*ASJ* 221). De même, le mot « puzzle » employé par Tristram est à rapprocher de l'imaginaire de la boue, de la terre originelle étymologiquement associée, depuis E. M. Forster, à *TS* (« A God is hidden in Tristram Shandy and his name is Muddle » 22). Cette thématique est reprise

1. Voir plus loin, le développement consacré aux monstres.

au chapitre suivant, dans l'expression « *collecting myself* » (*TS* 7. 34 634), d'où émerge l'idée du sujet composite, fragmentaire, mortifère. Car, si la terre ou la pierre constituent la matière première de la statue dont le premier mouvement est d'étendre cette main faite d'une terre pleine de mains (« *matter grows under our hands* » dit Tristram dans une allusion on ne peut plus obscène (*TS* 5.16. 446), la terre et la pierre représentent également ce lieu où retournent les morts¹, ainsi que le laisse entendre cette autre célèbre statue de l'époque, imaginée par Diderot.

2.3.2 « *I shall wake the dead* » (*TS* 7. 12. 345)

Il existe dans *TS*, *ASJ*, ou *The Continuation of the Bramine's Journal* et même dans *The History of a Good Warm Watch Coat* toute une thématique de la décomposition. De la simple ruine au pourrissement morbide, la décomposition libère le thème du manque, de la mutilation originaire et du *centon*. Ce dernier est emblématique d'une narration décrite comme une rhapsodie (*TS* 1. 13.39) dont l'auteur est présenté comme un Arlequin (*The Monthly Review* 36, 1767, 93-102), maître d'œuvre d'un roman composite, d'une « texture » (9. 11. 761) plus que d'un texte. Celui-ci est en effet cousu d'emprunts. Et la suture, visible, est matérialisée par un tiret répétitif typique de l'écriture de Sterne qui crée, dans ce procédé typographique, un véritable principe d'identité.

Le thème de la fragmentation de l'expérience et du corps apparaît de façon récurrente dans la littérature dite « sentimentale ». Cette dernière insiste en effet sur la dislocation, le morcellement, caractéristiques essentielles de la statue, sujet composite s'il en est. Chez Condillac, comme cela fut longuement souligné, la statue se répète partout, en tous lieux, à partir de toutes les choses qu'elle rencontre et à partir desquelles elle se construit, se retrouve ou se perd. Contrairement à l'auteur du *Rêve de d'Alembert* (1769), œuvre également consacrée au problème du moi, Condillac n'a guère besoin

1. On notera une exception toutefois, chez SMOLLETT. Dans *Roderick Random*, l'auteur décrit en effet ces navires dans lesquels on enfermait les malades et les blessés pour les y laisser pourrir et se putréfier parmi des « millions de vers » (187). Les cadavres étaient ensuite jetés par-dessus bord : « so that numbers of human carcasses floated in the harbour, until they were devoured by sharks and carrion crows » (189).

de pulvériser sa sculpture, d'en répandre la poussière sur la terre, de l'y laisser pourrir jusqu'à ce qu'elle forme un humus (dont les linguistes disent qu'il donna son nom à l'homme), d'y faire pousser des légumes et enfin, d'ingérer sa culture pour, après avoir rendu « le marbre comestible » (*Le rêve de d'Alembert* 6) démontrer la sensibilité de la matière. Elle est posée d'emblée, comme une condition *sine qua non* de l'expérimentation. Au contraire, au début du *Rêve*, dont on s'accorde à penser qu'il constitue l'œuvre la plus achevée de Diderot et le sommet de sa philosophie, les protagonistes principaux de l'entretien, après avoir posé, comme une boutade, la sensibilité de la matière capable, qui plus est, de « s'indigner », — pour employer l'expression de Sterne — réfléchissent sur le problème du passage de la matière morte à la matière animée. Le dialogue s'ouvre sur une allusion directe à Condillac :

D'ALEMBERT — Je voudrais bien que me disiez quelle différence vous mettez entre l'homme et la statue, entre le marbre et la chair.

DIDEROT — Assez peu [...] On fait du marbre avec de la chair, et de la chair avec du marbre. (*Le rêve de d'Alembert* 3-4)

Diderot n'évoque nullement ici le travail du sculpteur. Car, précise-t-il, « le ciseau du plus habile statuaire ne fait pas même un épiderme » (*Le Rêve de d'Alembert* 5). Mais en laissant putréfier sa statue de marbre ou plutôt sa mixture pendant « un an, deux ans, un siècle » (le temps lui est égal et sa suspension est centrale au modèle), Diderot a pétri une statue de chair, un être liminal, campé sur le seuil de la mort qui le compose et de la vie qui le décompose. Partageant la même étymologie, « putréfier » et « pétrir » renvoient tous deux au mythe de la création et à la véritable notion de sujet. Ce thème revient souvent sous la plume de Sterne, obsédé, comme suggéré précédemment, par l'idée du cycle. S'il est évident que le romancier (qui est aussi un prédicateur) s'intéresse au passage du mort au vivant, l'élément de réponse qu'il propose tient dans la mise en scène de nombreux morts vivants qui se présentent comme des ébauches du modèle d'homme sensible étudié dans le chapitre suivant.

Corollaire de cette mort, l'idée de la corruption renvoie au thème biblique de la chute. Ainsi que cela fut démontré précédemment, Sterne se plaît à minimiser le concept dès lors qu'il en élabore une

version littérale (et mécaniste). Celle-ci désintègre l'homme en suggérant une impuissance étendue au-delà des limites d'une sexualité résolument métaphorique en même temps qu'elle désacralise le geste divin de la création puisque c'est toujours l'homme qui, de près ou de loin, manipule les outils du sculpteur sur une matière qui porte en elle l'idée de corruption : Toby est un soldat, artisan de la mort ; Tristram, par l'écriture, évacue une humeur corrompue.

Néanmoins, l'idée de corruption renvoie surtout à celle d'une putréfaction qui à son tour renvoie aux images de mélange, de superpositions d'atomes et à la notion de renouveau à partir de l'ancien, à l'idée d'une vie après la mort. La corruption pose donc directement la question de l'immortalité de la matière et de l'homme qu'elle compose. Au début du cinquième volume Walter affirme clairement que l'immortalité est un leurre confortable mais inutile (tout doit mourir, jusqu'aux tombes et tombeaux ruinés, jusqu'aux pyramides décapitées, tous chargés de perpétuer notre mémoire [TS 5. 3. 421-22]). Pour le père de Bobby l'immortalité « a matter of wonder » (TS 5. 3. 421) serait plus incroyable encore que l'immense énigme de l'animation de la matière. Tristram oppose une théorie toute différente qui s'exprime dans des allusions répétitives à l'improbable fin du monde. Mais surtout, rappelant que, tout au long de sa vie, les objets se sont pressés à sa rencontre tels des statues abîmées, corrompues, menaçantes, « either with sable, or with a seekly green » (7. 1. 576), Tristram consigne cette réflexion de la mort elle-même au moment où, inopportune et congédiée, la mort, vaincue, s'est écriée : « There must certainly be some mistake in this matter » (TS 7. 1. 576).

Dans ce roman dont l'emblème n'est autre qu'une page marbrée, pierre parcourue de veines, la question de la « transsubstantiation » et d'une « erreur sur la matière » est reprise par Trim, l'une des statues shandéennes qui se caractérise également (et souvent) par ses efforts esthétiques. Dans l'épisode de la mort de Bobby, le soldat lance avec emphase : « Are we not [...] are we not like a flower in the field [...] is not all flesh grass? — 'Tis clay, — 'Tis dirt [...] what is it! [...] but corruption? [...] Now I love you for this — and 'tis this delicious mixture within you which makes you dear creatures what you are¹ — » (TS 5. 7. 432). Dans cette croyance optimiste, non

1. Voir également « The Ways of Providence Justified to Man » : « Does not the meanest flower in the field, or the smallest blade of grass baffle the understanding

en une réincarnation, mais de toute évidence, en une régénération / régénérescence de la vie que prophétise pour lui-même le bramine, comptant bien sur le retour d'Eliza (*The Continuation of the Bramine's Journal* 161), Trim s'oppose à Walter. Reprenant la formule de Shakespeare, celui-ci affirme en effet qu'on ne peut guère tout à la fois être et ne pas être (*TS* 5. 3. 425), qu'il faut, entre « transmigration » et « annihilation [...] être ou ne pas être » (*TS* 5. 12. 440).

Lieu commun des Lumières, également évoqué par Condillac¹, cette idée selon laquelle (ré)génération et corruption se mêlent, mort et (re)naissance se confondent, construction et déconstruction du sujet et du texte se correspondent en une « mixture délicieuse » (*TS* 5. 7. 432) qui s'ouvre à la décadence (« a cock and bull story » [*TS* 9. 33. 809]), trouve justement son illustration la plus flagrante dans l'entreprise biographique shandéenne. Celle-ci consiste à brandir des archives oubliées, à faire remonter à la surface des résidus d'expérience. Par-delà la simple visite aux morts symboliquement effectuée par Walter (7. 27. 618-21) et son fils cadet (7. 28. 621-22), l'entreprise biographique s'emploie aussi et surtout à exhumer et à rassembler — motif souterrain de l'œuvre — des gisants qui donnent au narrateur l'étoffe de son personnage. Pour M. Bell dont la métaphore replace la statue au centre des préoccupations concernant l'identité du sujet, ce processus n'est possible que dans la mesure où il existe « une porosité mutuelle des personnages » : « [Tristram] can do so not just because these characters have formed his personality and provided much of the substance of his memories, but because they are all aspects or possible aspects, of himself » (46). Si comme Walter, Tristram est un sujet composite, c'est le pasteur Yorick, dont Sterne avait fait l'un de ses pseudonymes favoris, qui semble être le véritable sujet, au sens étymologique du terme. Souvent décrit comme étant « the grave man » ou « the most grave [...] of mortal men » (*TS* 1. 11. 28), le pasteur occupe un espace particulier, puisqu'ayant rejoint le lieu originare, il gît sous la pierre, sous le marbre, dans la terre, dans la tombe.

Le pacte avec la mort (« The Mortgager and Mortgagée » [*TS* 1. 12.30]) qui conditionne la naissance du sujet est scellé par Tristram lorsqu'il retrace et présente en termes d'« extraction » (*TS* 1. 11.

of the most penetrating mind » (*Sermons* 415).

1. « Il en est... à peu près ici comme dans la physique, où le même mouvement qui a été un principe de vie devient un principe de destruction » (*Essai sur l'origine des connaissances humaines* II, 1, xiv).

25-26) la généalogie, non d'un vivant, mais d'un revenant¹. Il rappelle le geste du prophète devant Lazare ou Simon-Pierre, celui du démiurge, annoncé tardivement : « I [...] shall wake the dead » (*TS* 6. 12. 345). Car au moment où Tristram compose sa vie et ses opinions, le pasteur Yorick est bien mort et enterré, décomposé, composite (« heteroclite a creature » [*TS* 1. 11. 27]). Tristram le ressuscite en l'exhumant et le présente d'ailleurs comme tel, « one so *extracted* » (1. 11. 26) avant de le faire mourir à nouveau dans l'histoire et de le couvrir du sombre linceul de cette page noire illusoirement muette (*TS* 1. 12. 38-38), puis plus tard sous la dalle de la page marbrée emblématique de l'œuvre (3. 26. 269-70), à laquelle succède l'énorme bloc de pierre qui bloque le voyage de Yorick (*ASJ* 285). Il le ressuscite encore dans le dernier chapitre de *TS* pour lui offrir le fin mot d'une histoire inachevée (*TS* 9. 33. 809). C'est une histoire cyclique, sans début ni fin, qui porte en elle le germe de sa propre destruction dans cet ultime sabotage de l'auteur qui, maniant l'autodérision dans une propre mise à mort, invite secrètement le lecteur à relire, à rebours, les fragments que son imagination doit relier, disposant à cette fin, d'une unique page marbrée, miroir obscur qui ouvre le texte sur lui-même, plutôt que de le refermer.

C'est également l'histoire d'une impuissance, d'une sexualité déviée ou déviante ainsi que le laisse entendre ce jeu de mot obscène, « épitaphe ironique du roman tout entier » (M. Loveridge, « Stories of COCKS and BULLS : The Ending of *Tristram Shandy* » 35). Car, cette histoire sans début ni fin est aussi une histoire monstrueuse dès lors qu'elle reste embryonnaire, homonculaire, s'ouvrant enfin sur ce dernier chapitre où la dualité de l'homme est résumée. L'évocation de son essence divine s'estompe rapidement pour faire place à l'affirmation de sa bestialité, jeu de mot fin plutôt que fin mot d'une histoire résumée par Yorick. Ce perpétuel revenant, étymologiquement associé à la terre des morts et aux tombes sur lesquelles il aime tant se recueillir est, de surcroît, le seul sujet qui conserve une conscience aiguë de sa monstruosité : « He would sometimes insist upon it [...] that the horse was as good as the

1. « he never carried one single ounce of flesh upon his own bones » [*TS* 1. 10. 20]; « Hamlet's Yorick [...] was certainly the very man » [1. 11. 26]; « the grave man in black ; — 'Sdeath ! » [5. 15. 444]).

riders deserved; — that they were, centaur-like, both of a piece¹ » (TS 1. 10. 20).

Mais cette fusion assez étrange, presque paradoxale entre sujet, gisant et monstre ne signifie pas forcément que pour Sterne, le sujet est un monstre. L'équation peut même s'avérer ironiquement contradictoire si l'on s'en tient strictement à l'étymologie des deux termes « monstre » et « sujet ». En réalité, conscient, non de la contradiction mais de la lutte qui occupe l'âge sensible à une époque où la notion de sujet, celle d'identité sont assez floues car minées par les définitions de toutes sortes (à commencer, peut-être, par celles de Locke), Sterne, comme beaucoup de ses contemporains, se tourne vers l'imagination et la figure du monstre. Le développement suivant s'attache à montrer les causes historiques de cette relation entre le monstre, la statue — être composite que l'absence de langage réduit, selon la définition de La Mettrie à un « homme manqué » (*L'Homme machine* 162) — et le sujet.

2.3.3 Monstres et prodiges

Comme la statue de Condillac ou de Diderot, le monstre se conçoit généralement dans une espace plus que dans un temps, même si d'après G. Canguilhem, son « existence facilite à l'esprit la conception de la continuité » (*La Connaissance de la vie* 178). S'il s'inscrit lui aussi dans une problématique de l'origine, c'est surtout parce qu'il cache une origine problématique généralement abordée en termes de lieu(x). Créature liminale, le monstre se tient sur le seuil biologique, philosophique et théologique qui sépare l'homme de l'animal ou même de la chose. Le monstre que l'on considère généralement comme un modèle de perversion (dont il est soit l'effet, soit la cause) se présente surtout comme la perversion du modèle

1. Révélé par Tristram dans le sixième volume, le geste du Démiurge qui consiste à rassembler les fragments pour opérer des greffes et le mythe de Prométhée qu'il sous-tend s'affirmera, dans toute l'ampleur de ses questions épistémologiques, au début du siècle suivant avec le célèbre *Frankenstein*, « Prométhée Moderne » de Mary Shelley. L'histoire de ce bricolage, de cette fabrication monstrueuse à partir de cadavres, de ce périple de la chair arrachée à la mort, de ce monstre sans nom dont on décrit l'éveil et les apprentissages qui le conduisent de ses premières impressions confuses et inarticulées à la maîtrise du langage et à la découverte des émotions humaines, ressemble étrangement à un pèlerinage sur les traces de la statue condillacienne.

ou de la norme qu'il éclaire cependant de manière oblique, comme l'illustre le personnage du pasteur Yorick, dont Lilian Graves a souligné le rôle normatif (260).

Il faut attendre le dix-neuvième siècle pour que la tératologie devienne une science naturelle à part entière, pour que, renversant l'ignorance des anciens qui tenaient les monstres pour des jeux de la nature, la tératologie expérimentale ou tératogénie en fasse le jeu des savants et enfin surtout, pour que s'élaborent l'explication scientifique de la monstruosité et la banalisation relative du monstrueux. Le passage du vocable « monstre » à celui d'« anomalie » a conditionné la naissance de la tératologie positive. « [L'anomalie est appelée à expliquer la formation du normal. Non parce que le normal ne serait qu'une forme atténuée du pathologique, mais parce que le normal est du pathologique empêché ou dévié » précise G. Canguilhem (180). Les balbutiements de cette pensée sont sensibles au dix-huitième siècle. Incarnation des indéterminations et de la contingence, questionnant la vie elle-même et son pouvoir de nous enseigner l'ordre (ASJ 174-80) le monstre physique, véritable phénomène culturel associé au mythe biblique, à la sexualité et à l'imagination, exerce une véritable fascination sur la foule qui semble contempler, inquiète, sa propre image : « il est soi-même et autre chose, vivant à ces franges inquiétantes ou l'être d'ici et l'être d'ailleurs se superposent, se rencontrent, se brouillent » commente P. Jourde (59).

LE MONSTRE, PHÉNOMÈNE CULTUREL

Au dix-huitième siècle, les foires, les cirques, les essais philosophiques et la littérature (notamment Swift avec *Gulliver*, mais aussi Smollett, Fielding ou Pope, et bien entendu Sterne) offrent une scène permanente aux figures de la monstruosité, terme qui désigne à la fois des malformations physiques et des travers psychologiques déjà incarnés par Richard III de William Shakespeare. Preuve de la réticence de certains face à cette mode étrange, l'épisode de Bedlam imaginé par H. Mackenzie dans *The Man of Feeling* (19) indique que les malformations physiques et les travers psychologiques restent à cette époque assez mal définis et surtout, qu'ils ne sont pas toujours associés. Le docteur Slop est l'exception qui confirme cette règle souvent illustrée dans *TS* et *ASJ*. Mais, en faisant de ce médecin un per-

sonnage difforme et quasi monstrueux, Sterne le rend comique et le rire qu'il suscite fait oublier l'horreur des gestes auxquels il songe et qu'il est prêt à exécuter de sang froid.

L'équivalence entre l'apparence et l'essence d'un individu n'est pas la seule implication ontologique des monstres. La question de l'identité du sujet se pose aussi en des termes qui interrogent son individualité, comme en témoigne le cas des sœurs siamoises Hélène et Judith, exhibées sur la foire de Londres en 1708. Dans la satire des scriblériens qui imaginent leur mariage, elles remettent en cause « la divinité, la loi, la physique » et sont le ferment d'une réflexion sur « le principe et l'essence de l'individualité » (*Memoirs of Martinus Scriblerus* 157). La question de l'unité, de l'intégrité reste sans réponse puisqu'il ressort de l'épisode que « two are one » (*Mem-oirs of Martinus Scriblerus* 131) et qu'en même temps « one is two » (*Memoirs of Martinus Scriblerus* 156).

Sterne pousse le raisonnement beaucoup plus loin dans l'épisode de la naissance de Tristram, lorsqu'il décrit les sept métamorphoses d'un mari dont les desseins monstrueux ne sont autres que de convaincre son épouse d'accepter une césarienne qui la tuerait : « my father [...] argued the matter like a christian, — like a heathen, — like a husband, — like a father, — like a patriot, — like a man [...] 'twas no fair match, 'twas seven to one » (*TS* 1. 13. 55). Ironiquement, dans l'épisode de la grossesse imaginaire de Mrs. Shandy, le principal souci du mari déçu n'est autre que le regard d'autrui et la perte de son statut social, la crainte de devenir un monstre lui-même. Lors du voyage de retour à Shandy Hall, cette angoisse, cette mortification causée par son désespoir, cet espoir à rebours, le pousse au ridicule (« he would give so many humourous and provoking descriptions, — and place his rib and self in so many tormenting light and attitudes » [*TS* 1. 16. 48]). La réaction de Mrs. Shandy qui ne sait si elle doit rire ou pleurer illustre celle de la foule à la vue des monstres de foire. En définitive, ce que révèlent la satire scriblérienne et les deux passages de *TS*, judicieusement construits à partir d'une figure de la monstruosité, ce n'est pas tant le flou dans lequel baigne la conception, très fluctuante, de l'identité au dix-huitième siècle, mais plutôt l'angoisse qu'elle génère. Et la philosophie qui fait de cette question de l'identité fictive la pierre de touche de ses préoccupations n'est pas étrangère à ce brouillage ontologique.

D'une part, l'identité est généralement présentée comme une donnée physique (le sujet est son corps). D'autre part, l'âme est quelquefois perçue comme une chimère.

Parmi les œuvres philosophiques qui traitent longuement et en détails ces questions tout en évoquant l'existence des monstres pour les résoudre dans une tentative complexe qui consiste à définir la particularité de l'homme par rapport aux autres espèces, les ouvrages des familiers de Sterne, Locke (*Essay*, chapitres III et IV) La Mettrie¹ (avec *L'Homme machine* et *L'Homme plante*) ont peut-être inspiré le romancier. Avant même que le dix-neuvième siècle ne rende au monstre sa transparence, ces philosophes qui cherchaient à définir l'identité du sujet ont d'abord vidé les termes d'« homme » et de « monstre » de leur sens premier, sans toutefois parvenir à expliquer ce qu'était véritablement le monstre. Néanmoins, ils suggèrent que l'homme cesse d'être considéré comme le but ultime d'une nature — qui comme la statue tâtonne — et le monstre, créature prétendument inachevée, fragmentaire autant que fragmentée, comme l'un de ses brouillons, de ses ratages, de ses erreurs.

Dès lors, ces philosophes (comme bien d'autres) sont parvenus à banaliser le monstrueux et, opérant un véritable mélange épistémologique, ils ont plongé la conscience collective dans le doute qui accompagne toute conscience de la relativité.

Avec pour principaux outils la caricature et le bestiaire — qui est une sorte d'« insurrection contre la légalité imposée à la nature par la physique et la philosophie mécaniste » (G. Canguilhem 178) — mais également le signe d'une certaine nostalgie pour l'indétermination, le panpsychisme, le pansexualisme —, la littérature est pétrie de cette philosophie qui déplace sans cesse l'homme et le monstre vers les frontières toujours plus lointaines de mondes mystérieux, voire irréels. L'idée selon laquelle dans une Nature aveugle qui ne se fixe aucun but, en tout homme sommeille un monstre et inversement, trouve son expression la plus banale dans les défigurations fonctionnant comme des métaphores, les plus célèbres étant le chien fou, l'araignée, et le crapaud. Elles reposent sur la théorie de Bacon selon laquelle la difformité physique n'est pas un signe, mais une cause de monstruosité psychologique.

1. « [d]es Animaux à l'Homme, la transition n'est pas violente ; les vrais Philosophes en conviendront. » *L'Homme machine* 162.

Dans *TS*, le chien fou qui symbolise la malice est remplacé par son anti-modèle, le chien savant, chien de cirque généralement et monstre au sens étymologique du terme, auquel Tristram compare l'ensemble de la communauté des philosophes (*TS* 3. 34. 262). Dans *The Continuation of the Bramine's Journal*, le chat incarne la mélancolie de Yorick.

L'araignée à laquelle Tristram compare son père (*TS* 5. 16. 445) ou se compare lui-même (*TS* 7. 1. 576) occupe également une place de choix dans *TS*. Elle symbolise la malice de Tristram, mais elle incarne aussi la bêtise de Walter : à l'instar du vieux savant infirme et moribond (incarnation d'une critique de l'esprit de système) imaginé par Diderot dans *Les bijoux indiscrets* (1748), le philosophe shandéen est pris au piège dans les fils de discours systématiquement plagés au service de raisonnements aberrants.

Quant au crapaud enfin, dont le synonyme n'est autre que le champignon vénéneux (« toad »), nourriture préférée des centaures, il est incarné par Smellfungus et manifeste traditionnellement l'envie. Mais, comme le laisse entendre Sterne, ce sont plutôt les effets de l'envie, agissant comme un aigre poison, qui sont mis en avant dans l'évocation de véritables hallucinations. Sans doute provoquées par la bile jaune (ou noire) elles n'engendrent ni paradis, ni créature charmante, mais provoquent un dégoût amer du monde et des gens.

Le parcours sentimental de Yorick permet la rencontre d'un monstre non métaphorique en la personne difforme du nain (*ASJ* 174-80). Décrit en des termes qui renvoient à la théorie de l'accidentel, le nain est le produit d'une manipulation, de l'« inexplicable jeu » d'une nature frivole, capricieuse, excessive. Monstre par défaut, créature liminale par définition, c'est-à-dire « malheureux accidentellement chassé de son espèce à la limite même d'une autre » (*ASJ* 174-75) le nain, dont Yorick définit le genre avec une douleur hypocrite, se caractérise ironiquement par ses excès en matière de physionomie (« the size *extremely* little — the face *extremely* dark [...] the nose *long* [...] the jaw *prominent* » [*ASJ* 174]) ou de nombre : « such numbers of dwarfs [...] many miserables [...] every third man a pigmy! » (*ASJ* 174-75). Tel un savant fou, Sterne se prend alors au jeu, décrivant toutes sortes de nains dont l'étrange promiscuité et les multiples variantes sont, quoi qu'il en dise, bien

moins fréquentes dans les rues de Paris que dans un laboratoire de tératologiste : des têtes rachitiques et des dos bossus croisent ici des jambes torsées ou des croissances avortées et côtoient d'autres modèles réduits d'hommes (plantes peut-être) qui, tels des pommiers nains, sont génétiquement condamnés à ne jamais grandir (*ASJ* 175).

L'ironie du romancier ne s'arrête pas à la description physique de ces diverses difformités. Dans la liste des causes qui les produisent, c'est moins l'origine même de ces déviations génétiques que les théories les éclairant qui sont tournées en dérision. Chacun, en fonction de son inclination particulière, explique la monstruosité par l'abus de bandages (le médecin), le manque d'air (l'homme mélancolique), l'étroitesse des rues et des maisons (le géomètre). La théorie de Walter, norme satirique de l'anormalité car lui-même très petit, est citée au passage (*ASJ* 177). Dans *TS*, il condamnait l'allaitement, cause de l'aplatissement du nez des nourrissons. Ici, il évoque le problème d'une conception bâclée, façon discrète de rappeler que la tératologie est née du passage de la préformation à l'épigenèse et résumé parfait de ce qu'impliquaient les théories précédentes, à savoir le transformisme et l'évolutionnisme.

Loin de provoquer l'aversion ou la crainte du voyageur, le nain déclenche le rire, en termes qui mettent l'accent sur la relativité (Walter incarne notamment cette dernière) et sur la conséquence morale de celle-ci, la tolérance. Dès lors le nain, comme toute autre figure de la monstruosité apparaît comme le plus sûr moyen d'exercer la bonté, de se livrer à de très tautologiques « dé-monstrations » d'humanité. Sterne raconte donc comment Yorick rencontre, dans ce qui est peut-être ironiquement « la rue de l'échelle » (des êtres), « un petit garçon au bord du ruisseau ¹ ». Après l'avoir aidé à traverser, il découvre « un des membres flétris de [son] espèce, qui n'ont ni la taille, ni la force suffisante pour réussir en ce monde » mais qui lui permettent cependant, comme à l'opéra, d'exercer ses talents d'humaniste. À la fois spectateur invisible (pour l'allemand

1. « I was walking down that [lane] which leads from the Carousal to the Palais Royal » (177). Dans ses notes, G. STOUT affirme que Yorick passe par la rue St. Nicaise. Hormis le fait que Sterne éprouve une aversion particulière pour les trajets en ligne droite, il est permis de penser que la « rue de l'échelle », passage étroit situé juste derrière la rue St. Nicaise (voir plan [*ASJ* 160]), fournit à la scène décrite un cadre symbolique.

si grand qu'il l'empêche de voir le spectacle) et figurant d'un très symbolique Opéra Comique, le nain, à l'instar de la statue, n'est pas plus à même d'assister à ce/son spectacle que s'il avait été « placé au fonds du puits le plus profond de Paris » (ASJ 178). Derrière l'ironie mordante de cette scène reprenant explicitement les thèmes et les symboles du modèle de la statue, c'est encore une fois la relativité qui est invoquée : à l'officier français qui l'invite à reconnaître les efforts de la justice française (l'allemand a été froidement chassé), Yorick rétorque par un bon mot dont l'ambiguïté laisse à penser que la France cache ses monstres ou du moins, tend à les rendre invisibles : « In England *we sit all at our ease* » (ASJ 179).

Dans cette optique, il convient de noter le glissement significatif de perspective, le changement d'attitude de Yorick vis-à-vis du nain. D'abord créature déchu d'un monde où il n'a plus sa place, le nain devient soudain « *this poor blighted part of my species* » (177 ; italiques ajoutées). Cette mutation rend compte de la principale fonction du monstre, au-delà de son rôle de repoussoir, largement sous-entendu tout au long du chapitre qui lui est consacré. En effet, par son imperfection, le monstre permet l'éveil d'une conscience de l'altérité, avant de se muer quelquefois, en parfait *alter ego*¹.

Par *personnae* interposées (Tristram, Yorick, le bramine) Sterne se plaît ou se complaît également à décrire les symptômes peu séduisants d'une maladie qui le handicape mais atteste d'une nouvelle conscience de soi passant obligatoirement par une nouvelle conscience du corps. Ainsi que l'explique C. Flynn : « the idealized human form was breaking down to become fixed in its infirmities [...] Bodies are viewed as ineluctably material, as taking up space, as crowding, colliding, corrupting² » (15). D. Todd a nommé cette nouvelle conscience de soi — dominante incontestée de (la culture de) la sensibilité — « the miscreations of the self », expression qui fait le sous-titre de son ouvrage consacré aux figures de

1. Voir à ce sujet D. TODD, 142-48. L'auteur analyse notamment les diverses occurrences de la monstruosité dans *Gulliver's Travels*, et montre que progressivement, le héros narrateur est présenté comme un monstre (« a sight »), obligé de se livrer à des jeux de chien de cirque au sein des communautés qui l'accueillent, avant de se décrire lui même comme un monstre.

2. L'analyse de Carol Houlihan Flynn est principalement axée sur la vision négative du corps (« a quintessence of dust ») développée par les auteurs du dix-huitième siècle.

la monstruosité (*Imagining Monsters* [1995]) et à leurs origines historiques. Comme le dit le médecin Théophile Bordeu dans *Le Rêve de d'Alembert*, la question des monstres est d'ordre physique, moral, et poétique (95). Celle de leur origine est d'ordre théologique, sexuel et imaginaire.

L'ORIGINE DES MONSTRES

L'arrière-plan biblique Du péché originel et de la Chute à la parabole de Jacob se livrant sur les troupeaux à ce qui est certainement la première manipulation génétique ou tout au moins, mimétique (Genèse 30 : 35-39), la figure du monstre — que l'on prenait également parfois pour le signe d'une sanction divine — subit une forte imprégnation biblique, plus particulièrement liée au thème de la manipulation, du complot, de la transgression. Comme la statue modelée à partir d'une matière corrompue (pétrifiée car putréfiée), les monstres dans *TS* ou de *ASJ* s'inscrivent aussi dans une thématique de la chute et du complot, ainsi que le montre la question emblématique de Mrs. Shandy qui oblige Walter (ou Tristram) à évoquer « the first fall of Adam » (*TS* 1. 1. 1). Le thème de la manipulation s'impose surtout en la personne de la veuve Wadman, (« A Daughter of Eve [...] 'Tis all the character I intend to give of her » (*TS* 8. 8. 664) à mesure que s'effritent les frontières fragiles qui séparent l'homme de l'animal, ouvrant un domaine plus vaste où la monstruosité devient plus qu'une simple possibilité. Ainsi, lorsque Toby pense à classer en bon ordre « toutes les perfections » et les « vertus innombrables » de la veuve Wadman que le seul terme d'« HUMANITÉ » suffirait à résumer (*TS* 9. 31. 802), ce dernier terme — à l'instar de cette « étiquette » symbolique qui tombe et se brise en mille atomes sous le coup d'une jambe jetée en l'air (*TS* 8. 9. 668) — se déforme et se pulvérise en autant de possibilités, autant de liens, de fils, autant d'apparences trompeuses tissant la toile de cette veuve noire (*TS* 9. 31. 803). Tel Isis partant à la recherche des fragments de son mari, la veuve Wadman n'a de cesse de s'enquérir de la blessure de Toby. Usant de son œil hypnotique et concupiscent (*TS* 8. 24. 705-706), elle fixe sa proie dans la toile de ses sombres desseins (« The Plan of Mrs. Wadman attack » [*TS* 8. 22. 407]) afin de mieux distiller son poison dans les artères enflammées du soldat Toby, dont le cœur s'affole et menace de défaillir (*TS* 8. 8. 664). « I chuse for that

reason to call these the amours of my Uncle *Toby* with Mrs. *Wadman*, rather than the amours of Mrs. *Wadman* with my uncle *Toby* » conclut Tristram (*TS* 8. 10. 668). L'habileté du complot n'a d'égale que la perversion du geste dévoilée par un Trim soupçonneux (*TS* 9. 31. 801-803) et un Walter impartial : « the devil [is] in women, and [...] the whole affair [is] lust [...] every disorder in the world, of what kind of nature soever, from the first fall of Adam, down to [...] Uncle *Toby's* (inclusive) [is] owing one way or other to the same unruly appetite » (9. 32. 804).

La sexualité Être de spectacle, le monstre est intimement lié à l'indiscrétion. Ce terme ambigu, suggéré par Walter dans l'expression « unruly apetite » et aussi utilisé par Sterne pour décrire un autre monstre, le centaure (*TS* 1. 21. 29) et prend souvent le sens que le romancier lui donne à cette occasion : « without much distinction ». La sexualité est une donnée essentielle de la monstruosité. Si Ambroise Paré ou Aristote admettent que le monstre est l'effet du surplus ou du manque de semence au moment de la conception, ce n'est pas tant ce type de sexualité défailante, somme toute assez banale, qui fascine les Lumières, mais plutôt ses aspects pervers dans lesquelles se brouillent les catégories de genres.

D'un côté, les figures les plus convoitées de la monstruosité telles que les hermaphrodites, les femmes à barbe et autres monstres asexués incarnés par le Chevalier d'Eon, déplacent les catégories stables du genre humain. D'un autre côté, une sexualité féminine très affirmée était aussi considérée comme un critère de monstruosité. « An immodest woman is a kind of monster, distorted from its proper form » écrit par exemple en 1740, le Révérend Wetenhall Wilkes dans *A Letter of Genteel and Moral Advice to a Young Lady*. Et la débauche conduit parfois à la déviance, voire à l'« indiscrétion » qui engendre des créatures zoomorphes, des hybridations, des êtres composites qui, à l'instar de la statue ont plusieurs corps. Témoignant d'une infraction à l'ordre moral ou naturel des choses, les formes hybrides de la monstruosité dissolvent l'intégrité du sujet en multipliant les centres d'une identité qui souvent, ne se laisse deviner que dans les fragments plus ou moins bien greffés de corps plus ou moins distincts. Le centaure yorickien appartient à cette espèce. Un autre exemple de déviance est donné dans le cin-

quième volume de *TS*. Ayant cherché à croiser sa jument favorite avec un pur sang arabe, Walter n'obtient qu'une « mule » hideuse (terme général par lequel les Lumières désignent les hybrides), la plus laide que la terre ait jamais portée (« as ugly a beast of the kind as ever was produced » [5. 3. 420]). L'accusation qu'il porte alors contre Obadiah laisse deviner que la responsabilité du serviteur est beaucoup plus engagée qu'il n'y paraît : « See here! you rascal, cried my father, pointing to the mule, what you have done! — It was not me, said *Obadiah*. — How do you know that? replied my father. Triumph swam in my father's eyes, at the repartee — The *Attic Salt* brought water into them » (*TS* 5. 3. 420). Si, comme l'a suggéré Lilian V. Graves, cet épisode est une façon de démontrer, comme Locke l'a fait, que les monstres ne sont pas forcément dénués d'humanité (260), c'est toutefois une manière très sarcastique de le faire. En effet, remplaçant le monstrueux à l'origine des monstruosité, les soupçons pesant sur les pratiques sexuelles déviantes d'Obadiah (père d'un fils si poilu qu'on doute qu'il ne soit pas lui-même une victime indirecte des ardeurs du taureau familial) sont alourdis par l'expression « attic salt » directement empruntée à Burton dont Sterne semble s'inspirer ici. Dans *The Anatomy of Melancholy*, l'obstétricien répertorie — et condamne — un certain nombre de ces hybridations zoomorphes, dégénérescences hautement répréhensibles issues d'un mélange dénaturé entre espèces, humaine et animale ou, au contraire, occasionnées par l'absence de mélange entre genres d'une même espèce. Sterne fait preuve d'une certaine originalité en ce domaine. S'inspirant de Burton, il parvient à relier l'infraction, la transgression, au complot d'adultère de Mrs. Shandy, lui-même associé aux formes hybrides de la monstruosité et à l'imagination.

L'imagination Comme le remarque G. Canguilhem, imagination et monstruosité sont inséparables : « les monstres existent parce qu'ils sont imaginés et [...] ils existent puisqu'ils sont imaginés, autrement dit [...] la fiction pétrit la réalité et [...] la réalité authentifie la fiction¹ » (176). Le dix-huitième siècle offre une large scène à cette formule incarnée par Mary Toft. Bien qu'éphémère, le succès retentissant de son imposture est imputable aux mythes et aux limites

1. Voir également J. TRUSTED, *Beliefs and Biology : Theories of Life and Living* 2003 — Palgrave Macmillan.

qui garrotaient, au point de la gangrener, la médecine de l'époque, laquelle attribuait un lien réel, physiologique, entre la monstruosité physique et le rôle déterminant de l'imagination maternelle sur la plasticité de la matière.

Dans *TS*, deux épisodes étroitement liés à la génération des monstres relèvent également du complot, de la manipulation, de la transgression et de l'imagination. Ce sont, dans l'ordre inversé proposé par la narration, la célèbre question de Mrs. Shandy et le contrat de mariage révisé par Walter. Ce mari prévoyant et trompé est en effet soucieux de compenser les effets désastreux de la grossesse imaginaire d'une épouse, dont on ignore encore si elle fut, ainsi que le suggère le fils, dans une formule où résonnent l'écho d'un certain matérialisme : « *deceived or deceiving in this matter*¹ » (1. 16. 48). La question (qui provoque un désordre à la fois social et physiologique) et le contrat (qui, à l'inverse, vise à rétablir l'ordre social) soulèvent le problème longuement débattu à l'époque de l'impact de l'imagination maternelle sur la déformation du fœtus. Certes, l'hypothèse selon laquelle la mère agit sur son enfant *in utero* relève davantage d'une croyance tenace que d'une théorie scientifiquement prouvée² malgré la profusion littéraire médicale qui lui est consacrée avant et après sa réfutation par J. A. Blondel

1. Si Tristram laisse planer un doute quant au fait que Mrs. Shandy — qui est loin d'être stupide, ou de se laisser manipuler (en témoigne son aversion pour Slop) — puisse être victime d'une duperie dont elle serait innocente, de nombreux pamphlétaires prirent la défense d'une Mary Toft intellectuellement limitée et instrument tout désigné d'une profession en quête de gloire. Citant l'auteur de l'un de ces pamphlets, D. Todd résume : « She was innocent by reason of her stupidity and weakness [...] she became a "Tool", because she was [...] a "Fool" » *Imagining Monsters* 70.

2. Parmi les nombreuses analyses consacrées à cette croyance, on pourra consulter (par ordre chronologique) : J. ROGER, *Les sciences de la vie dans la pensée française du dix-huitième siècle* (Paris : Colin, 1963) ; G. S. ROUSSEAU, « Pineapples, Pregnancy, Pica, and Peregrine Pickle » (*Tobias SMOLLETT : Bicentennial Essays Presented to Lewis M. Knapp* [New York : Oxford University Press, 1971]) 79-109 ; L. S. KING, *The Philosophy of Medicine : The Early Eighteenth Century* (Cambridge : Harvard University Press, 1978) 152-81 ; P.-G. BOUCÉ, « L'imagination des femmes enceintes et le monstrueux au dix-huitième siècle » (*Le monstrueux dans la littérature et la pensée anglaise* [Publications de l'université de Provence, 1985]) 91-103 et, du même auteur, « Imagination, Pregnant Women and Monsters, in Eighteenth-Century England and France » (*Sexual Underworlds of the Enlightenment* [Manchester : Manchester University Press, 1987]) 36-78 ; M. H. HUET, *Monstruous Imagination* (Cambridge : Harvard University Press, 1993) 36-78 ; D. TODD, *Imagining Monsters* chap. 2, 38-63 et 283 n. 27.

dans *The Strength of Imagination in Pregnant Women Examin'd* (1726) et *The Power of the Mother's Imagination Over the Foetus Examin'd*¹ (1729). Jamais citée comme telle, l'imagination maternelle est présentée comme un ensemble d'expériences vécues sous l'emprise de caprices, de désirs, de frayeurs, de fascinations ou comme le suggère Sterne, de « rêves mélancoliques », qui provoquent sur l'enfant un éventail de malformations allant de la simple tache dite de naissance aux dégénérescences les plus spectaculaires. Cherchant à inverser ces penchants naturels, les traités de callipédie connaissent alors un énorme succès. Par exemple, la *Callipaedia, sive de pulchrae prolis habendae ratione* ou *Art de faire des beaux enfants* (1655) de Claude Quillet (1602-1661) fut traduite en anglais dès 1710 et rééditée plus d'une demie douzaine de fois jusqu'en 1761. Une adaptation anonyme parut en 1768, intitulée *The Joys of Hymen, or The Conjugal Directory*. La contemplation du beau sous toutes ses formes (individus, objets ou même simulacres) y est présentée comme une condition indispensable à la génération d'enfants bien faits. « To turn from all uncomely sights her eyes » (*The Joys of Hymen, or The Conjugal Directory* 67) constitue l'un des conseils les plus typiques venant étayer cette théorie centrale :

For while the curious work unfinish'd lies,
The brain, to whose close cells each object flies,
Conveys, by subtile atoms, to the womb
All images which from the senses come.
The passive foetus no resistance makes,
But ev'ry form and light impression takes. (67)

Hormis l'accent placé sur le regard, thématique essentielle de la monstruosité, ce passage décrit l'une des tentatives pour expliquer le truchement par lequel l'imagination agit sur le fœtus, étant

1. Les ouvrages qui défendent la théorie sont par exemple *Directory for Midwives : Or, a Guide for Women in Their Conception, Bearing and Suckling Their Children* (1651) de Nicolas CULPEPER (1616-1654), ou cet ouvrage anonyme *Aristotle's Compleat and Experienced Midwife* (1700), dont les rééditions successives témoignent du succès. De plus, cette théorie qui aurait du se cantonner à l'espèce humaine, fut généralisée. En 1724, le médecin anglais John MAUBRAY évoque, grâce au pouvoir de l'imagination, une plasticité mimétique chez l'animal comme chez l'humain (*The Female Physician*). En 1756, le Dr. Eller (1689-1760), directeur de l'Académie Royale de Prusse, publie une dissertation qui reconnaît à l'animal le pouvoir de déterminer par l'imagination une monstruosité notable.

entendu qu'elle était considérée comme une fonction physique d'imitation, dépourvue d'organe ou, comme le disait La Mettrie, une « partie fantastique du cerveau, dont la nature nous est aussi inconnue que sa manière d'agir » (*L'homme machine* 165). L'auteur du passage cité plus haut émet toutefois l'hypothèse de la sympathie corpusculaire, qui fut celle de Charles Digby — mais également de Malebranche¹. D'autres théories doivent également être mentionnées ici car elles constituent le ferment idéologique et médical à partir duquel Sterne élabore son propre mélange. Ainsi, Avicenne (*TS* 4. 10. 337) pensait que l'imagination de la mère pouvait opérer par l'intermédiaire du sang, Marsile Ficin, par l'intermédiaire des nerfs et de leur vibrations (cette dernière théorie est longuement expliquée dans le chapitre suivant). Thomas Fiénius opta pour un système plus complexe mettant en relation les passions et le mouvement des humeurs et des esprits, par l'intermédiaire du cœur et du sang. Enfin Licétius, tant admiré par Walter (*TS* 4. 10, 337), parce que son *homuncule* incarne la connaissance et la maîtrise du secret des origines, pensait que l'imagination imprimait directement ses images sur les esprits animaux logés dans le cerveau, lesquels à leur tour, les communiquaient à d'autres esprits, situés dans la semence, et ainsi de suite jusqu'au fœtus (voir Passau, 98). Pour ridicules qu'elles soient, toutes ces explications masquent en réalité une interrogation plus profonde concernant le rapport causal qui unit l'esprit à la chair, l'âme au corps.

L'ironie de Sterne consiste à inverser le modèle. Ainsi, au thème d'une imagination maternelle qui serait la cause de déformations ou de malformations diverses, Sterne substitue celui d'une imagination masculine au travers de laquelle les codes sexuels, les rôles et les genres sont exactement inversés dans les processus de génération². Ainsi, dans le couple Shandy, l'imagination, les

1. « Recherches sur la force de l'imagination des femmes enceintes sur le fœtus, à l'occasion d'un chien monstrueux » (*Histoire de l'Académie Royale des sciences et belles lettres*, 1756, Berlin 1758) 12.

2. Le narrateur suggère en effet que la question de Mrs. Shandy résulte de l'une des fixations de l'époux ; la disparition du nez est le fait de Slop convoqué par le mari capricieux et « obstiné » ; la circoncision est imputable à la chimère de Toby, quant au triste sort que subit le nom du narrateur, c'est encore une fois la lubie du père qui en est la cause, ainsi que le suggère la métaphore physiologique qui fait de Susannah le médium défaillant de cette union entre l'esprit (Walter) et la chair (Tristram).

« caprices » et les désirs de Mrs. Shandy sont des désordres émanant d'une épouse dont on se plaît à penser qu'elle porte la culotte (qu'elle coud d'ailleurs symboliquement à son mari) et qui, ce faisant, réduit Walter à l'impuissance. Certains exégètes (notamment J. McMaster, et D. W. Allen) ont montré que l'impuissance masculine est compensée par une sexualité symbolique et inversée (D. W. Allen), allant parfois jusqu'aux grossesses virtuelles (McMaster). Cette grossesse imaginaire qui, dans le cas des narrateurs autobiographes symbolise une quête des origines, s'avère toujours monstrueuse et métaphorise le plus souvent les dérapages, les dérives et autres déviances de l'imagination. Comme Tristram qui assimile ses digressions (autant dire toute son œuvre) à d'angoissantes créatures « rampantes » (*TS* 9. 12. 761), Henry Fielding voyait en ses premiers textes une certaine forme de monstruosité. Elles étaient pour lui « the unshaped monsters of a wanton brain », car ajoutait-il, « if [...] fancy pleased [...] judgement failed ¹ ». Au sein de l'univers shandéen, ces dérives et autres fixations sont désignées par un seul et même terme : le *hobby-horse*.

LE CENTAURE : MONSTRE DES ORIGINES

Premier maillon d'une chaîne causale raccourcie par un narrateur qui ne l'est pas moins (*TS* 1.15. 46), l'imagination de Mrs. Shandy n'est pas la seule cause (imaginaire) de la monstruosité du fils. La mémoire atrophiée de Susannah joue également un rôle symbolique mais essentiel dans la coupure qui donne naissance au sujet évoquée plus haut. Ainsi, en amputant de son début et de sa fin le prénom choisi par le père pour compenser la monstruosité de son fils (« Fool, coxcomb, puppy — give him but a NOSE — Cripple, Dwarf, Driviller, Goosecap — (shape him as you will) the door of Fortune stands open » [*TS* 4. 19. 355]), la symbolique servante, dispersant ses esprits, brise la statue d'Hermès (Tristmégiste) et crée un nom sans queue ni tête. Nom monstrueux s'il en est, comme le laisse entendre Walter dans sa lamentation (*TS* 4. 19. 353-56), il dépouille de sa triple divinité (« tristmégiste ») un narrateur qui n'est pas non plus humain. Ce nom tronqué le condamne à l'impuissance et à la tristesse (« Trist-ram »), à cette mélancolie qui, dans les représenta-

1. *The Modern Husband*, vol. 9, 9. STERNE utilise une expression similaire dans *TS* (III. 20, 230) attribuée plus haut, à l'état originaire de la statue.

tions artistiques, empreint généralement le visage de ces monstres appelés centaures, fusion parfaite, confusion même, entre le cavalier et sa monture : « if you are able to give but a clear description of the nature of the one, you may form a pretty exact notion of the genius arid character of the other » (TS 1. 24.86).

Comme le *hobby-horse* auquel Sterne réduit toute la personnalité de l'individu (TS 1. 24. 86), la figure mythologique du centaure jouit d'une réputation obscure tissée d'ambiguïtés. D'un côté il incarne la sagesse d'un Chiron (auquel il est peut-être fait allusion avec le miroir de Momus¹). De l'autre, tel Ixion (cité dans par Tristram dans l'attaque dirigée contre le Grand Tour [TS 7. 13. 592 ; 593]) il incarne la dépravation. Alors qu'il s'évertue à différencier le *hobby-horse* de la mule de son père (TS 8. 31. 471) Tristram rappelle néanmoins que si ce monstre issu de l'imagination (parfois nommée « couture » [Montaigne, *Essais* I, 168]) symbolise probablement l'union de l'âme et du corps (TS I. 24), ce sont souvent les instincts les plus bas qui l'emportent sur la raison :

there is something in it more of the manner of electrified bodies,
— and that, by means of the heated parts of the rider, which come
immediately into contact with the back of the HOBBY-HORSE, —
By long journeys and much friction, it so happens that the body of
the rider is at length filled as full of HOBBY-HORSICAL matter as
it can hold. (1. 24. 86)

Image dominante de la monstruosité dans l'univers de Sterne, produit d'une imagination dont il est également la métaphore, le centaure (ou *hobby-horse*) sternien opère la jonction des modèles de la statue et du monstre. Comme la statue le centaure renvoie au mythe de l'origine : celui de la matière originelle qu'il habite, dans des cavernes mais aussi celui de la scène primitive qu'il recrée sans cesse. Comme le monstre, le *hobby-horse* se situe à la frontière de deux mondes, sur le seuil qui sépare la raison de la folie, le vice de la sagesse, l'angoisse de la légèreté.

1. Le thème commun à MOMUS et à CHIRON est celui de la transparence des corps. Dans l'ouvrage anonyme intitulé *Chiron; or the Mental Optician* (1758), l'auteur évoque l'invention d'un télescope permettant à son utilisateur d'observer quotidiennement les cœurs (à l'exception du sien), du haut de la cathédrale St. Paul, à Londres. Pour plus de détails, voir les *Notes*, 119.

La sexualité débridée des centaures est également évoquée par Walter qui voit en l'homme un ancêtre du centaure, un satyre rampant hors de sa caverne. Le centaure incarne donc les pulsions les plus viles, celles qu'un Swift ironique n'attribue même pas à ses chevaux, ces houyhnhnms plus humains (« humaine ») que les hommes eux-mêmes et qui, s'étant débarrassés de leur fragment humain (« human ») ont du même coup perdu leur monstruosité. Cette dernière se reflète dans les contradictions dénoncées par Walter, s'étonnant ici du halo de honte et de mystère dont s'entourent les hommes lorsqu'il s'agit de créer un enfant mais qui, lorsqu'il est question de massacrer un homme, défilent et « fanfaronnent », tels des centurions qui ont donné leur nom aux centaures¹.

À l'instar de son corollaire, la chimère (que la tradition grecque associe à la dévastation d'un pays), le hobby-horse sème sur son passage le désordre et la confusion. Enfourchant leur dada par frustration et par vengeance en quête de ménades chimériques, les centaures sterniens, tels Ixion, tournent en rond dans l'atmosphère viciée de leur monde clos, dans l'étroitesse de leurs monades. Telles sont les implications de l'impuissance métaphorique généralement attribuée aux personnages masculins, placés « en plein mouvement brownien » (H. Fluchère 335). Or, l'impuissance est une donnée étymologique des descendants d'Ixion, menés par le roi des lapithes, « transperceurs de taureaux ». Sterne combine les deux sens lorsqu'il évoque les danses rituelles et fertilisantes qui donnèrent naissance au mythe des centaures. Les enfantillages de Tristram chevauchant son long bâton (ou sa plume) font de cette danse rituelle une régression, une quête à rebours de l'unité perdue, qui s'agite aux franges de la folie, dans un entre-deux, un entre-sort où l'irréel colle encore au réel. Et c'est précisément pour cette raison que le *hobby-horse* est monstrueux. Mais c'est au regard de cette monstruosité que Tristram en appelle à la tolérance : « and so long as a man rides his HOBBY — HORSE peaceably and quietly along the King's highway, and neither compels you or me to get up behind him, — pray, Sir, what have either you or I to do with it ? » (*TS* 1. 24. 88). Ironiquement cependant, cette formule implique que seul le respect aveugle

1. Pour un autre défilé — celui des idées associées au *hobby-horse*, voir aussi *TS* : « [H]ave not the wisest of men in all ages [...] had their HOBBY-HORSES; — their running horses, — their coins and their cockle-shells, *their drums and their trumpets, their fiddles, their pallets, — their maggots and their butterflies ?* » (*TS* 1.7. 12).

et obstiné de la norme est anormal tandis que le monstrueux réside finalement dans l'entrave à la liberté.

Figure d'une monstruosité qui devient le thème et l'expérience centrale de son premier roman, le *hobby-horse* shandéen — centaure auquel la mythologie associe la violence et la barbarie, Sterne l'imagination et la sexualité — superpose la question ontologique et celle de l'« esthétique » sans doute parce que cette dernière constitue l'une des expériences possibles de la liberté.

2.4 La question esthétique : « la statue modèle »

Si le mot n'existe pas au dix-huitième siècle qui, au sens strict du terme, ne lui consacre aucune théorie avant Joseph Addison (1672-1719) qui la rattache à l'imagination et la fonde sur la théorie lockienne de la perception, une certaine philosophie de l'esthétique¹ existe néanmoins. Elle consiste essentiellement en un certain nombre d'interrogations portant sur des polarités paradigmatiques analysées précédemment dans ce chapitre. Ce sont par exemple, le beau et le laid, la nature et l'artifice, le hasard et l'ordre, l'apparence et l'essence, voire l'insolite, « [which] bestows Charms on a Monster » (Addison, *Spectator* 412). L'enjeu est alors de définir ou de redéfinir les notions du (bon) goût, les modalités de la création littéraire ou artistique et celle de la perception, toutes inspirées de l'empirisme lockien et de son prolongement, le sensualisme. Avec les *Characteristicks on Men, Manners and Opinions* (1711) de Shaftesbury (1671-1713) puis *The Theory of Moral Sentiments* (1759) d'Adam Smith (1723-90), l'esthétique devient une éthique : le beau et le bien désignent une seule et même chose ; ils dépendent de la seule faculté qui est celle du sens moral ou, sens du beau. L'expérience morale ou intellectuelle correspond également à une expérience affective au sens de plus en plus étroit d'une physiologie des émotions élaborée vers le milieu du siècle par Edmund Burke (1729-1797). Ainsi, pour les contemporains de Sterne, explique A. Ashfield, « the aesthetical is not *primarily* about art but about how we are formed as subjects, and how as *subject*, we go about making

1. Voir James SAMBROOK, *The Eighteenth Century : The Intellectual and Cultural Context of English Literature 1700-1789*, chap. 5, 125-155.

sense of our experience [...] the question [...] [was] most fully explored under the rubric of the sublime » (*The Sublime* 2).

Les deux pôles de cette rubrique qui connaît au dix-huitième siècle une transformation profonde de sa définition et de ses enjeux, correspondent d'ailleurs au début et à la fin du cinquième volume de *TS* qui résume, ainsi que cela fut suggéré plus haut, les implications du modèle de la statue animée de Condillac et de son corollaire, le monstre. Le cinquième volume s'achève en effet sur les miracles d'une rhétorique correspondant à une réalité fictive, après avoir débuté par l'illustration fidèle (mais inversée) de l'analogie du « transport » à partir de laquelle Burke tentait d'associer le sentiment esthétique à la sensation physique :

Most people must have observed the sort of sense they have had on being swiftly drawn in an easy coach, on a smooth turf, with gradual ascents and declivities. This will give a better idea of the beautiful, and point out its probable cause better than almost anything else. On the contrary ; when one is hurried over a rough, rocky, broken road, the pain felt [...] [is] contrary to beauty.

(*TS* 4. 23. 141)

2.4.1 Le Beau

LA LIGNE DROITE

[B]eauty of all kinds gives us a peculiar delight and satisfaction ; as deformity produces pain, upon whatever subject it may be plac'd, and whether survey'd in an animate or inanimate object [...] The beauty or deformity is closely related to the self, the object of both these passions [...] Pleasure and pain, therefore, are not only necessary attendants of beauty and deformity, but constitute their very essence.

Ces propos de Hume (*Treatise*, Book II, Part 1, sect. viii [349-50]) reflètent clairement la valeur affective du beau et du laid et le sensualisme latent de l'idéologie de ce siècle dans lequel l'art vise généralement à dispenser du plaisir en prenant souvent le plaisir lui-même pour sujet. Mais ce passage replace surtout au centre du débat esthétique l'opposition qui existe entre le monstre et la statue. Par définition, le monstre se présente comme l'anti-modèle du beau,

l'antithèse de l'esthétique classique incarnée par la statue, modèle d'un mythe et dogmatique beau idéal. Édictée en 1755 par le philosophe allemand Joan Joachim Winckelmann (1717-1768) dans les *Réflexions sur l'imitation des artistes grecs dans la peinture et la sculpture*, la théorie du beau prône la sublimation de la nature par l'œuvre d'art et un retour à l'art grec. Cette esthétique purement intellectuelle de la beauté artificielle et foncièrement subjective s'inspire sans doute des *Characteristicks* de Shaftesbury dont l'influence se fit sentir dans l'Europe entière. Ce philosophe avait en effet mis l'accent sur la création comme fin ultime de l'œuvre d'art autant que sur le rôle prométhéen de l'artiste. Si la théorie est née à Dresde, l'origine de ce beau mythe et dogmatique est ailleurs. Elle se situe en Italie, pays que Yorick, contrairement à son auteur, n'atteint jamais, symboliquement bloqué au pied de sa frontière naturelle. Toutefois, dans *TS*, le beau idéal est suggéré au moins à deux reprises, lorsque l'auteur décrit Trim dans sa lecture du *sermon* (with such an oratorical sweep throughout the whole figure, — a statuary might have modell'd from it [*TS* 2. 17. 142]) ou la fille de l'aubergiste :

nature should have told this creature a word about a statue's thumb! [...]

may I never draw more, or rather may I draw like a draught-horse, but main strength all the days of my life, — if I do not draw her in all her proportions, and with as determin'd a pencil, as if I had her in the wettest drapery. (*TS* 7. 9. 214)

Ici, la mesure, l'unité, « les justes proportions » et « l'harmonie » (*TS* 4. 25 374) font de ces statues sublimant la nature des modèles d'union parfaite entre l'art et les sciences. Sterne fait ici allusion aux théoriciens du beau qui, sous l'influence de Newton, cherchent des lois universelles et, de préférence, mathématiques, au beau. Elles sont narquoisement multipliées dans la description de Trim, lisant le sermon. Le peintre anglais Giles Hussey (1710-1788) et surtout le théoricien Francis Hutcheson¹ (1694-1746) déplacèrent ainsi la question de l'esthétique vers le domaine de la géométrie. Hutcheson tenta notamment de démontrer la supériorité esthétique du

1. FRANCIS HUTCHESON fut l'élève de Shaftesbury et le professeur d'Adam Smith. Il publia *An Inquiry into the Original of our Ideas of Beauty and Virtue* (1725), *An Essay on the Nature and Conduct of the Passions and Affections, with Illustrations of the Moral Sense* (1728) et *System of Moral Philosophy* (1742).

carré sur le triangle contre l'idéal pyramidal classique du « connoisseur » auquel Sterne s'adresse ironiquement (*TS* 3. 12. 212), tout en feignant de critiquer les barbouillages picturaux facilement reconnaissables à cette particularité : « not one principle of the *pyramid* in! » (*TS* 3. 12. 214).

Pendant, la perfection géométrique décrite par le romancier dans sa peinture du soldat ou de Jeanneton participe également à l'ironie de ces deux statues. Loin de l'incarner, elles servent de prétexte au détournement du beau idéal. En effet, préférer décrire la jeune fille et détourner son regard de l'architecture religieuse qui n'offre que les froides façades d'apparence probablement trompeuse est un moyen pour Tristram de s'opposer à son époque en remplaçant l'humain, le vivant, au centre du monde déshumanisé de la rigueur mathématique, de la sobriété rectiligne du néoclassicisme. Sterne appartient en effet à un siècle où l'architecture joue un rôle éminent dans la nouvelle définition des enjeux de l'espace et de la place de l'homme au sein de celui-ci¹. À l'inverse de ces monuments religieux et immuables (« everything is just [...] as the masons and carpenters left them — and [...] will be so these fifty years to come » [*TS* 7. 9. 589]), Jeanneton, entrevue cinq minutes, incarne l'instant fugace d'un plaisir volé par hasard aux desseins du voyageur pressé. Jeanneton, dit encore Tristram, incarne l'éphémère beauté, « le principe du changement », l'idée des « transformations » (*TS* 7. 9. 589) ou des déformations du modèle que le temps et la société altéreront peut-être un jour. Mais pour l'heure, le modèle détrône le beau statique et figé tout en défiant l'art du portrait. Ce dernier est personnifié par l'ami de Sterne, Joshua Reynolds (1723-1792), auteur d'un portrait fort admiré du romancier et dont le nom vient clore la description de Jeanneton, sur l'invite empiriste au lecteur à vérifier par lui-même la beauté de la jeune fille. L'impossible description qui inverse la théorie du beau idéal parce qu'elle suppose que la copie est forcément inférieure à l'original est reprise au début de *ASJ*, dans la rencontre avec M^{me} de L. dont la beauté décrite laisse deviner l'influence d'Addison. Ce dernier confère en effet à la tristesse le pouvoir d'embellir les individus. Se loge également, dans l'invitation au lecteur, l'idée développée par Reynolds, ce « fils d'Apollo » (*TS* 7. 9. 590), d'un canon commun du goût.

1. Voir à ce sujet Simon VAREY, *Space and the Eighteenth-Century English Novel*. Cambridge : CUP, 1994.

Remarquons néanmoins au passage que cette norme du goût contredit la fonction de la page blanche, toile vierge offerte au lecteur pour qu'il dessine à son idée, le portrait de veuve Wadman (*TS* 6. 38. 567). Il y a également dans le bas que laisse glisser Jeanneton, quelque chose qui s'éloigne de la ligne droite de la vertu, à laquelle Reynolds associait le beau. La transgression aboutie du beau et du vertueux vient explicitement clore la description de Jeanneton avec l'évocation de la tante Dinah, « garce » dont le portrait, fût-il peint par Reynolds lui-même, serait encore laid s'il n'était pas tout à fait monstrueux (*TS* 7. 9. 590).

LA LIGNE COURBE

Trim et Jeanneton, dont les noms portent comme un écho la coquetterie des âmes libertines, n'évoquent en rien la ligne droite morale de Shaftesbury ni celle, vertueuse, de Reynolds et encore moins celle d'un héritage direct, qui serait celui de l'Antiquité. Le genou plié de Trim ou celui, érotique de Jeanneton, leurs corps qu'un geste prétendument dévot oblige à s'incliner, suivent une ligne de beauté bien différente. Cette ligne est celle imaginée et théorisée par William Hogarth. En 1753, l'illustrateur de *TS* l'avait présentée comme le modèle du beau dans *Analysis of Beauty*, traité qui se heurta à l'indifférence, parfois à la moquerie de ses contemporains. A. H. Cash prétend d'ailleurs que les innombrables allusions qui lui sont faites dans *TS* sont empreintes de dérision. Associée, non plus aux actes héroïques de l'Antiquité mais aux méandres d'une existence quotidienne (*TS* 6. 30. 551), la ligne serpentine de ces statues est évoquée dans le tricot de Jeanneton, la couture ou la danse qu'elle a apprise et qui tissent le quotidien des jeunes filles de bonne famille. Mouvement récurrent de l'univers sternien, la danse, surtout si elle est paysanne et non mondaine (*TS* 7. 43. 650-51 ; *ASJ* « The Graces ») comme dans le mariage heureux qui sert de planche de référence au passage, reflète la pureté mais également l'érotisme, la variété et la grâce. Comme Sterne (pour qui elle est à la fois rituelle et païenne¹) Hogarth associe la danse aux chevaux (*The Line of Beauty* 54) et par conséquent aux *hobby-horses*. Ces derniers rendent alors à la géométrie de la spirale sa symbolique ori-

1. « I thought I beheld religion mixing in the dance [...] but [...] I should have look'd upon it now, as one of the illusions of an imagination which is eternally misleading me » (*ASJ* 284).

ginelle dans « la permanence de l'être sous la fugacité du mouvement » (Chevalier et Gheerbrandt, 907).

Dans le volume 9 (4. 782), Sterne érige la ligne serpentine en symbole de liberté dans un défi lancé au modèle social bourgeois lorsque Trim, du bout de sa canne, dessine dans son « flourish » en spirales les vertus du célibat, dans un mouvement bien plus éloquent que tous les syllogismes paternels confondus. Or dans le cinquième volume de *TS*, la liberté et la canne de Trim sont associées à la mort, comme la ligne serpentine elle-même, lorsqu'elle abrite une obscure violence, voire des travers monstrueux¹ (*TS* 6. 29. 550). Si l'arabesque descendante de Trim évoque bien la mort, c'est peut-être celle de la ligne serpentine elle-même qui², telle une feuille tombée de l'arbre, viendrait terminer sa course dans un jardin anglais.

2.4.2 Le sublime

LONGIN

À l'instar des murs qu'elle lézarde, des statues qu'elle anime (Trim et Jeanneton) ou qu'elle brise (Tristram, Trim, Toby, Yorick qui attend sa « restauration » [*The Continuation of the Bramine's Journal* 139]) et des centaures dont elle détermine la danse, la ligne de beauté de Hogarth marque le passage du simple plaisir érotique au plaisir noir de l'esthétique sublime dont le modèle géométrique (s'il fallait lui en attribuer un) est celui de la ligne brisée, ligne de la fracture et de la rupture.

Sterne semble d'ailleurs avoir conscience de l'esthétique transitoire de la ligne serpentine. En effet, lorsqu'à l'issue de la description de Trim, il recommande instamment que les peintres et les orateurs prennent cette ligne pour modèle « the precise line of beauty in the sentence, as well as in the statue » (*TS* 2. 6. 115) dans des productions que trop de raideur menace d'écroulement (*TS* 2. 17. 140) ou

1. « There was, Madam, in my Uncle *Toby*, a singleness of heart which misled him so far out of the little serpentine tracks in which things of this nature usually go on [...] and so naked and defenceless did he stand before you (when a siege was out of his head) that you might have stood behind any one of your serpentine walks, and shot my uncle *Toby* ten times in a day, through his liver, if nine times a day, Madam, had not served your purpose. »

2. Dans les années 1750, le « baroque » auquel la ligne serpentine et la spirale sont associées devint un terme péjoratif qualifiant un style indéfinissable et « monstrueux ».

dont la froideur pourrait éteindre l'incendie qu'elles décrivent (*TS* 4. 10. 337), la double allusion relie la ligne gracieuse que Hogarth associe au mouvement des flammes au sublime défini par Longin¹ — (213-273 ap. J-C) — dans un *Traité de rhétorique*.

L'intérêt de Sterne pour ce théoricien est avant tout satirique. Un même conseil adressé aux lecteurs l'unit à Rabelais avant que les noms respectifs de ces deux auteurs que tout oppose ne fusionnent dans *The Rabelaisian Fragment*, où Longinus Rabelaicus, personnage principal et ridicule, se propose d'écrire sur l'« Art de composer un sermon ». Mais ce n'est pas la seule attaque dirigée contre cet auteur qu'il faut lire ou relire sans crainte et jusqu'à l'écœurement

1. STERNE cite le nom de LONGIN à quatre reprises dans *Tristram Shandy* en se référant à son ouvrage intitulé *Du Sublime*. Dans ce chapitre consacré au modèle de la statue, associée au thème du langage, au paradigme de la fragmentation, à celui du regard indissociable de la figure du monstre, il semble également intéressant de citer le nom de Saint Longin. En effet, le pasteur ne peut ignorer l'existence de ce martyr, tandis que le romancier inscrit le nom du théoricien Longinus dans une thématique religieuse, qu'il s'agisse de l'écriture de sermons ou du mot « Inquisition ». Sanctifié par Adon (800?-875 ap. J-C) pour la première fois dans son martyrologue, l'histoire de ce centurion, statufié par Le Bernin est ainsi décrite dans *La Légende Dorée* de Jacques de VORAGINE, instrument de travail indispensable à tout prédicateur. Citons ici Jacques de Voragine : Longin fut « le centurion qui, debout avec les soldats près de la croix, par l'ordre de Pilate, perça le côté du Sauveur avec une lance. En voyant les miracles qui s'opéraient [...] il crut [...] surtout depuis l'instant où, selon le dire de certains auteurs, ayant la vue obscurcie par maladie ou par vieillesse, il se frotta les yeux avec du sang : de N[otre].-S[eigneur]., coulant le long de sa lance, car il vit plus clair tout aussitôt. Renonçant donc à l'état militaire, et instruit par les apôtres, il passa vingt-huit ans dans la vie monastique à Césarée de Cappadoce et convertit beaucoup de monde à la foi par sa parole et ses exemples. Ayant été pris par le gouverneur et refusant de sacrifier, le gouverneur lui fit arracher toutes les dents et couper la langue. Cependant Longin ne perdit pas l'usage de la parole, mais saisissant une hache, il brisa toutes les idoles en disant : "Si ce sont des dieux, nous le verrons." Les démons étant sortis des idoles, ils entrèrent dans le gouverneur et tous ses compagnons : Alors se livrant à toutes sortes de folies, et sautant comme des chiens, ils vinrent se prosterner aux pieds de Longin qui dit aux démons : "Pourquoi habitez-vous dans les idoles ?" Ils répondirent : "Là où le Christ n'est pas nommé ni son signe placé, là est notre habitation." Or, quand le gouverneur furieux, eut perdu la vue, Longin lui dit : "Sache que tu ne pourras être guéri qu'après m'avoir tué." "Aussitôt en effet que j'aurai reçu la mort de ta main, je prierai pour toi et l'obtiendrai la santé du corps et de l'âme." Et à l'instant le gouverneur lui fit trancher la tête ; après quoi, il alla, près de son corps, se prosterna avec larmes et fit pénitence. Aussitôt il recouvra la vue avec la santé et finit sa vie dans la pratique des bonnes œuvres ». Jacques de VORAGINE, *La Légende Dorée* (1261-1266) édition sous la direction d'Alain Boureau, Paris, éd. Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2004.

si de le lire jusqu'au bout n'a pas rendu plus sage, déclare d'ailleurs Tristram dans une allusion à la génération et aux monstres (*TS* 4. 10. 337). Les contemporains du romancier pouvaient d'ailleurs le faire en se plongeant dans *l'Essay on Criticism* (1711) qu'il inspira à Pope. Sterne rappelle maintes fois que le sublime de Longin qu'il nomme, non sans espièglerie « the best critic the eastern world ever produced » (*Sermons* 42-67) est avant tout, affaire de rhétorique et de persuasion (*TS* 1. 19. 60). Celles-ci constituent donc les modèles du sublime longinien qui conduit parfois à la violence du père ou de la critique (*TS* 3. 12. 214-16) dont il permit l'éclosion, et l'avènement kantien¹. Traduites par Nicolas Boileau en 1674, les théories de Longin servent de modèle au « sublime français » qui trouble Walter, orateur né, honteusement perturbé à la seule prononciation du mot « inquisition » (*TS* 2.17, 143). Le même sublime exaspère le voyageur anglais :

I confess I do hate all cold conceptions, as I do the puny ideas which engender them ; and am generally so struck with the great works of nature, that for my own part, if I could help it, I never would make a comparison less than a mountain at least. All that can be said against the French sublime [...] is this — that grandeur is *more* in the *word* ; and *less* in the *thing*.
(*ASJ* 159)

Auteur d'un commentaire similaire dans le neuvième volume (13. 763), Tristram offre l'un des exemples les plus comiques du détournement de *Du Sublime* de Longin dans le dialogue pour le moins paillard qui s'engage entre Eugenius et Yorick, se conseillant mutuellement de boire de l'eau pour apaiser les flammes du désir. La phrase qu'ils échangent (*TS* 8. 5. 661) est calquée sur celle du dialogue imaginé par Longin entre Alexandre et Parmenio. Assurant que ses protagonistes ont lu Longin, le narrateur porte joyeusement un dernier coup fatal à l'auteur de cet échange verbal héroïque qui servait à illustrer la théorie suivante : « The greatest Thoughts are always uttered by the greatest Souls » (*On the Sublime*, pt. 1, sect. 9 [19]).

Ces nombreuses critiques de Longin (*TS* 1. 19. 60 ; 3. 36 268 ; 4. 10. 33 et 8. 5. 661) parfois associées au glissement du pathos vers le style ampoulé de l'affliction (le « bathos ») témoignent de la préfé-

¹. Pour une analyse détaillée, voir, M. SHERRINGHAM, *Introduction à la philosophie esthétique* 195.

rence du romancier et du narrateur pour une esthétique burlesque de la déformation, parfois monstrueuse, à laquelle William Warburton (1698-1779) donne également le nom de « sublime » en citant ce passage déroutant de *l'Essay on Man* de Pope :

Superior beings, when of late they saw
A mortal Man unfold Nature's law,
Admir'd such wisdom in an earthly shape,
An shew'd a NEWTON as we shew an Ape¹.

Rendre hommage à Newton tout en le comparant à un singe, c'est pousser le compliment aux frontières du ridicule. Toutefois, la comparaison procède d'un mélange étrange d'orgueil et d'humilité, composante essentielle de l'esthétique sublime modélisée par la ligne serpentine. C'est la ligne que suivent les histoires triviales. Ces histoires sans queue ni tête qu'une expression traduit, dans *The Rabelaisian Fragment* par « story of a roasted horse² », suivent le tracé à la fois courbe et brisé des ellipses digressives si lumineuses qu'elles en deviennent parfois aveuglantes. Pourtant, ces ellipses ont le mérite de poser des ombres comme pour mieux souligner, les éclipses illuminées de Walter³ (*TS* 5. 42. 484). Contrairement à ces dernières, aussi utiles qu'un « cadran solaire enterré » (*TS* 5. 16. 449), les ellipses rhétoriques du narrateur, les mots passés sous silence que des étoiles accrochées aux lignes obscures d'un texte en abyme suffisent à éclairer, sont source de l'« obscurité fertile » (*TS* 2. 2. 86) qui caractérise le sublime de Burke : « the obscure idea, when properly conveyed, should be more affecting than the clear. It is our ignorance of things that causes all our admiration, and chiefly excites our passions. Knowledge and acquaintance make the most striking causes affect but little » (*Enquiry* III. IV, 57).

L'obscurité est donc cultivée tout au long d'une époque qui, par rapport à un présent décevant tient à marquer le décalage de l'imaginaire en se rapprochant d'un monde primitif où l'homme est encore animé d'étranges frénésies. Composante essentielle de l'esthétique des Lumières, le sublime déstabilise l'esthétique clas-

1. POPE, *Essay on Man* II. 31-34 (*The Poems of Alexander Pope*) 517 ; W. Warburton, *The Divine Legation of Moses Demonstrated* III. 50-1 n.

2. I'll be shot quoth *Epistemon* if all this Story of thine of a roasted Horse is simply no more than S — *The Rabelaisian Fragment* 1088.

3. La citation exacte est : « He has sometimes such illuminations in the darkest of his eclipses. »

sique, reflète une esthétique en crise qui accompagne la philosophie moderne du sujet et plus précisément l'éclatement de celui-ci. D'après Mark Sherringham, cette crise de l'esthétique correspondrait en effet à une crise de la métaphysique résultant de l'ébranlement en profondeur de la structure de l'ontologie (*Introduction à la Philosophie esthétique* 121). Dans *TS*, la dispersion originale est peut-être la métaphore parodique de cette nouvelle conscience de soi du sujet moderne à peine naissant, dont W. P. Day a souligné la réalité « gothique » (74).

LA LIGNE BRISÉE

Comme les *hobby-horses* sur lesquels serpentent les personnages sterniens, le gothique, genre composite, témoigne d'une rébellion. Ironique et parodique, celle-ci est dirigée contre le monde moderne déshumanisé, dominé par la sobriété rectiligne des lois, des normes, des modèles sociopolitiques (qui permirent l'émergence de la bourgeoisie), philosophiques (qui travaillent au règne de la raison), artistiques (figés par le beau idéal); ceux enfin de la science mécaniste, atomiste et déiste (qui renonce à l'idée d'un monde animé par une force surnaturelle, ou supra divine). Profondément nostalgique en général, investi d'une fièvre révolutionnaire, l'imaginaire gothique garde en mémoire les épopées chevaleresques du Moyen Age, le modèle organique d'une renaissance, l'idée d'une causalité surnaturelle, tout en cultivant un goût parfois morbide pour les mystères inexplicables et l'exploration des failles de la raison. Comme le précise David Punter cependant, « [the gothic] is not an escape from the real but a deconstruction and dismemberment of it » (*The Litterature of Terror* 97). La raison tient peut-être à ce que l'esthétique gothique, comme son nom l'indique, prend pour modèle la civilisation des Goths, peuple destructeur d'après le très célèbre architecte britannique Christopher Wren (1632-1723), porte flambeau de ce courant en architecture.

En construisant toute la subjectivité de ses centaures et le rôle du *hobby-horse* (notamment celui de Toby et de Walter qui, pour employer l'expression de M. Byrd est « a born destroyer of worlds » [133]) sur le jeu paradoxal qui s'opère entre la mémoire (régénératrice) et le démembrement (« remembering »/« dismembering »), thème essentiellement abordé sous l'angle du langage, Sterne ins-

taure une équivalence entre construction et destruction. Elle fut d'ailleurs théorisée par Christopher Wren qui fit la gloire de Londres (1675-1702) après l'incendie de 1666. Sterne fait peut-être allusion à l'architecte lorsque, dans une suite ludique de déformations phonétiques, le romancier évoque « St. Paul's Thumb [ou Tomb]¹ » (*TS* 3. 12. 214). Si le personnage de Saint Paul lui-même n'est pas étranger à la thématique de la statue², l'expression « St. Paul's Thumb » constitue également l'anathème favori du personnage de Richard III, (notamment joué par David Garrick) immortalisé par Shakespeare³ dont on s'accorde à penser qu'il transmet aux contemporains de Sterne les modèles les plus célèbres de déformation monstrueuse et d'héroïsme gothique.

Avec *The Castle of Otranto* (1765), Horace Walpole (1717-1797) fournit à ses successeurs « les ingrédients de base » (M. Kilgour 17-18) de la « mixture gothique » autrement dit « the Frusts, and Crusts, and Rusts of Antiquity » (*TS* 7. 31. 628). Ces mêmes ingrédients entrent dans la composition du roman composite sternien. Dans *TS*, *ASJ*, ou *The Continuation of the Bramine's Journal*, certains éléments du décor sont mentionnés. La crypte (*TS* 7. 27. 618), le cimetière (*The Continuation of the Bramine's Journal* 185-86; *ASJ* 102) et Shandy-Hall, « sanctuaire » dans lequel Susannah court se réfugier après avoir commis « le meurtre » de Tristram (*TS* 5. 18. 450) initient au pouvoir du nécromancien. Outre les monstres et autres statues animées déjà maintes fois cités, certains personnages d'apparence gothique sont également convoqués, comme par exemple les serviteurs Trim et

1. L'épithaphe en latin gravé sur la tombe de Christopher Wren rappelle les implications de la statue dans l'idée d'un sujet (au sens étymologique du terme) qui se réfracte dans l'espace tout entier : « Si monumentum requiris, circumspice. »

2. Saint Paul est directement associé aux thèmes incarnés par la statue, celui des monstres, celui d'une confusion entre la mort et la vie : Ermite, Saint Paul vit dans une caverne. Sur le chemin qui le mène à l'ermitage de Paul, Saint Antoine rencontre successivement un « hippocentaure », puis un satyre. Après de brèves retrouvailles, écrit Jacques de VORAGINE, « Saint Antoine, à son retour, était déjà près de sa cellule, quand il vit des anges portant l'âme de Paul, il s'empressa de revenir, et trouva le corps de Paul droit sur ses genoux fléchis, comme s'il priaît ; en sorte qu'il le pensait vivant ; mais s'étant assuré qu'il était mort, il dit : "Ô sainte âme, tu as montré par ta mort ce que tu étais dans ta vie." » *La Légende dorée* 160.

3. « Sterne may be thinking of Richard III, who frequently swore by St. Paul » (WORK, 182, n.4). « Shakespeare seems to have known about King Richard's predilection, since he has him swear by St. Paul on five different occasions in *Richard III* » *Notes* 225.

Susannah, comparés à des « machines » mystérieusement animées (4. 32. 468 ; 4. 14). Ils font partie de la critique sociale qui sous-tend certains thèmes récurrents de l'intrigue gothique, également abordés par Sterne. Ainsi le problème épineux de la légitimité du fils, héros miltonien clamant son originalité en insistant sur le fait qu'il est, pour ainsi dire « self-begotten, self rais'd » (*Paradise Lost* 168) accompagne le thème prégnant de la rivalité des sexes. Cette rivalité oppose généralement un homme dominateur à sa contrepartie féminine et totalement passive, ainsi que semble l'illustrer le couple d'Elizabeth et de Walter. Ce dernier préfigure l'impuissance d'un Manfred (Lord Byron [1788-1824], 1817) qui perd d'autant plus le contrôle de lui-même qu'il cherche à imposer sa volonté au destin qui le dépasse. Soigneusement planifiés par Mr. Shandy, l'acte de mariage et le choix du nom de son fils, dont les conséquences sont aussi inattendues que catastrophiques, montrent bien à quel point Walter, comme Manfred, est finalement victime de hasards qui font de lui « le destructeur de ses propres plans » (M. Kilgour 19).

Enfin, si les romans de Sterne (*TS* en particulier) partagent certains traits du gothique c'est essentiellement en vertu des stratégies narratives employées. Par exemple, le rôle du lecteur dont certains ont pu dire qu'il était le *hobby-horse* de l'auteur et du narrateur¹, implique un transfert d'autorité (*TS* 3. 31. 258) et de responsabilité (*TS* 4. 21. 312) du narrateur vers le narrataire. Ce transfert constituerait l'une des conséquences majeures de la stratégie d'effacement des romanciers gothiques qui revendiquent généralement une inspiration d'essence maléfique ou démoniaque. D'ailleurs, lorsque Tristram reprend les rênes d'une narration souvent abandonnée à l'imagination débridée du lecteur, c'est pour écarter sa monture des dangers de toute tentation perverse ou satanique (*TS* 3. 31. 257). C'est également pour créer un suspense relatif (*TS* 3. 19. 263), autre composante essentielle de l'intrigue gothique.

1. Voir par exemple Helen OSTOVITCH qui semble jouer sur l'équivalence « writing/riding/reading » : « As a writer, Tristram sets upon his reader and draws him about, harassing, upbraiding, riding him like a temperamental jokey trying to manage a recalcitrant horse » (« Reader as Hobby-Horse in *Tristram Shandy* ») 325. L'idée selon laquelle la création d'un texte résulte autant de l'écriture que de son interprétation par le lecteur, autrement dit, l'esthétique de la lecture (ou de la réception) a longuement été examinée par W. ISEK dans *The Implied Reader* (1974) et *The Act of Reading* (1978).

Ce suspense correspond à une technique héritée de Longin : « techniques of interruption, deferral, ellipsis, framing, to slice stories into bits and pieces and disrupt superficial narratives unity on linearity » (M. Kilgour 18). La récurrence de ces éléments dans l'univers romanesque de Sterne ne fait pas de l'auteur un précurseur du courant gothique mais montre au moins ceci : Sterne se situait à la charnière d'un nouveau genre romanesque qui dans sa phase expérimentale, répugnait à se départir des sources classiques dont il jaillit, tout en saluant l'aube du préromantisme, autrement appelé l'âge de la sensibilité. Il se reconnaît dans la puissance d'un sentiment esthétique où frissonne le « delight » sublime théorisé par Edmund Burke.

BURKE

Thématique et structurelle, la fragmentation est une composante esthétique importante des romans de Sterne. Elle s'inscrit dans l'univers artistique d'une époque qui assiste aux premières excavations d'Herculaneum et de Pompéï (vers 1709) et à leur mise au jour entre 1713 et 1748. Sterne rapproche le thème de la fragmentation de celui de l'enfance réelle (du narrateur) ou métaphorique (des personnages chevauchant leurs chimères). La circoncision de Tristram est un épisode réel qui oblige Tristram à s'adonner puérilement au *hobby-horse*. L'accident de Toby le contraint également à jouer à la petite guerre, sur un champ de bataille miniature, au fond du jardin. « Jeté dans le drame du monde », comme le dit l'auteur de *The man of Feeling* (10) l'enfant est une figure emblématique de l'imaginaire sublime. Symbole d'innocence et de liberté, il est l'individu par excellence, anarchique, asocial, insoumis. Il est une autre version de la statue condillacienne et du noble sauvage, libre de toute convention sociale. Le *hobby-horse* sternien témoigne de l'intérêt du roman pour des enfants qui ne grandissent pas, deviennent ces excentriques dont l'évolution n'est pas téléologique mais obéit au besoin presque viscéral de répéter, sans cesse, les mêmes scènes, notamment celle de la fragmentation originale.

Sterne compose des fragments, Walter les collectionne, Tristram les rassemble. Dans son analyse historiographique, E. W. Harries a mis en évidence l'arrière-plan biblique et liturgique de ce thème

central des assemblages de fragments¹ (Jean 6 : 13 et Luke 11 : 23). L'exemple le plus significatif de ce holisme littéraire réside dans la conclusion paradoxale de Tristram, insistant sur le fait que le parachèvement de son œuvre dépend de l'éclatement voire de l'absence de ses chapitres : « more complete with missing than having one » (*TS* 4. 25. 372). Or, cet arrière-plan biblique correspond aussi au modèle oriental qui imprègne l'esthétique des Lumières. En effet, le terme « Orientality » — narquoisement emprunté par le romancier pour qualifier le blasphème d'Ernulphus (3. 12. 215) — renvoie donc aussi bien à l'Ancien Testament qu'à la Chine personnifiée par Confucius. Humble quidam, M. *** ** ** (*TS* 5. 25. 457) Confucius (551 à 479 avant J-C) ne personnifie plus, dans ce remodelage identitaire, le rayonnement de la Chine sur le monde, mais plutôt la méfiance d'un petit nombre de philosophes ou d'historiens qui jugent avec scepticisme le modèle chinois. Sterne cultive une certaine ironie à l'égard du goût pour les chinoiseries. La Chine (*TS* 8. 19 690) n'incarne ni la grandeur, ni la notion quasi mythique du progrès et n'évoque en rien le raffinement vers lequel tend l'art, autant que l'art de vivre des Lumières. Sterne rappelle en effet qu'elle se distingue au contraire dans le domaine de l'art militaire, art morbide s'il en est, auquel elle fournit la poudre à canon, l'un des instruments les plus efficaces qui soient (pour l'époque) à la destruction et à la production de fragments, matériels ou humains.

D'ailleurs, la destruction est le mode de construction le plus utilisé par Sterne. Il faut voir en cet étrange paradoxe le mime du geste des architectes et des jardiniers, le respect amusé de « la mode du moment » plaisamment critiquée par Swift qui en souligne l'absurdité dans *Gulliver's Travels* (III. iv, 168). Parcourus d'un même désir de reconstruire un passé édifiant, architectes et jardiniers érigent des ruines artificielles et produisent des fragments. Les fragments qui entrecoupent l'histoire de *TS* ou de *ASJ* (« the story of a decayed gentleman ») font partie d'un ensemble de fragments plus discrets, comme l'histoire du roi de Bohême ou celle de la rencontre de Yorick avec la fille de chambre. Les chapitres oubliés — dont l'absence est masquée par une pagination ininterrompue (volume 4) ou comblée parfois dans le récit au risque de « ruiner » l'ensemble

1. E. W. HARRIES, « Sterne's Novels : Gathering Up the Fragments », 35-49. Pour une théorie opposée, voir J. LAMB, *Sterne and the Double Principle* 132-40.

(*TS* 3. 23. 244) —, les astérisques, les ouvertures, les blancs, les tirets répétés, les diagrammes qui fissurent le texte sont autant de ruptures, de manques et finalement de vides, dont la principale fonction, comme l'affirme la philosophie naturelle de l'époque, est de favoriser le mouvement. Pour Sterne, le mouvement est avant tout celui de l'imagination.

Comme le prouve, dans le domaine du vivant, l'existence des monstres, l'ordre est arbitraire et même despotique (*TS* 3. 23. 244). Il relève véritablement d'une conspiration qui surpasse l'homme : « Consider the beginnings and endings of things, the greatest and the smallest, how they all conspire to baffle thee [...] 'Tis as high as heaven [...] 'Tis deeper than hell » (« The Ways of Providence Justified » *Sermons* 415). Le dernier chapitre de *ASJ* témoigne de cette conscience très particulière de soi. Yorick est en effet contraint de retarder son voyage parce qu'un énorme rocher, tombé de la montagne, le bloque dans la vallée. Du fond de cette prison naturelle, Yorick se prend à réfléchir sur la place de l'homme au sein de la création :

Let the way-worn traveller vent his complaints upon the sudden turns and dangers of your roads — your rocks — your precipices — the difficulties of getting up — the horrors of getting down — mountains impracticable — and cataracts, which roll down great stones from their summits, and block his road up. (*ASJ* 255)

Succédant à la grâce de l'épisode précédent, cette nature sauvage décrite par Yorick (non sans une certaine ironie dirigée contre l'esthétique sublime illustrée dans ce paysage décomposé), ces montagnes angoissantes que Thomas Bunet (1635-1715) considérait — à l'instar des monstres —, comme les résidus de la création (*Telluris Sacra Theoria* [1680-89 pour la version latine, 184-89 pour la traduction anglaise]) menacent l'homme de destruction et font entrer extatiquement dans l'esthétique de la ruine. La dernière scène de *ASJ* suggère quant à elle que la ruine combine l'esthétique du *non finito*, « a distress of plenty » (*ASJ* 268) et celle de l'infini, source d'une « obscurité fertile » (*TS* 2. 2. 100) à laquelle Addison et Burke attribuent la capacité de faire naître le « delight », l'horreur agréable, la terrible joie, ce « frisson de l'âme » évoqué par le voyageur sentimental (*ASJ* 102-103).

Ironiquement, cet infini généralement associé à la grandeur est aussi celui d'une petitesse tout aussi angoissante. Ces minuscules crevasses où, d'après Walter, l'erreur s'insinue subrepticement, dénoncent en retour les limites et les gouffres insondables de l'entendement humain, les cataractes de la science (le nom de Slop, qui évoque la colline confine ainsi au ridicule) — voire de la tendance totalisante de l'*Encyclopédie*¹ — qui précipitent l'homme aveuglé d'orgueil dans ses propres abîmes. Ce thème rebattu, auquel Pope dédie quelques lignes sarcastiques² est repris par Tristram, « a fool » (*TS* 3. 23. 243-44) lorsqu'il s'excuse cette fois d'avoir mutilé son livre.

Comme le *hobby-horse* auquel elle est associée dans l'idée de l'origine et du mythe, la ruine (surtout si elle est artificielle) expose la nostalgie de la grandeur de l'homme et la conscience de son humilité. Léopardée de contradictions « serpentines » et de paradoxes, sa construction combine deux procédés apparemment contradictoires. Songeons ici au *hobby-horse* de Toby qui consiste à démanteler et à ruiner tout Shandy-Hall pour satisfaire sa chimère, sa propre reconstruction. Ses amusements renvoient au jeu de mots sur la mémoire et sur son contraire. Ainsi, pour Jean Starobinski, une ruine est belle si on en a oublié l'origine ou la violence. Les fragments de Sterne répondent à cette exigence.

Le charme de la ruine se cache dans le fait qu'elle présente une œuvre humaine tout en produisant l'impression d'être une œuvre de la nature et du hasard. Cette théorie correspond à une technique picturale. Celle de la tache inventée par A. Cozens (1716-86) est évoquée dans le volume 9 (25. 785). Le geste de colère et de honte éprouvées par le narrateur à l'idée d'avoir laissé sur son passage un chapitre vide est comparé au geste emporté du peintre qui parvint à dessiner l'écume du cheval de Zeus, en jetant une éponge sur sa toile. Si la limite et l'ironie de cette méthode censée favoriser

1. Pour Christie McDonald, « c'est le démembrement d'autres textes qui constitue l'opération en même temps réductrice et fondamentale de l'encyclopédiste quand il construit le "corps" (le mot se trouve chez Diderot) de son texte. Tout article encyclopédique doit briser la totalité de l'autre texte afin d'inscrire à l'intérieur du nouveau système, du nouveau texte, les ruines fragmentées qui le constituent » (1402).

2. « Go, wond'rous creature! mount where Science guides,/Go, measure earth. weigh air, ans state the tides;/Instruct the planets in what orb to run/Correct old Time, and regulate the Sun; [...] Then drop into thyself and be a fool! » *Essay on Man*, Epistle 11, 517.

l'imagination est de faire appel à des automatismes tels ceux qui se rapportent au test de Rorschach, l'intervention du hasard et de l'imagination dans la création artistique est matérialisée par la page marbrée. Placée sous l'égide de Paraleipomenon, cette page représente graphiquement les limites (et les méandres) de l'entendement humain, le thème du savoir incomplet et fragmentaire.

Symbole d'un pittoresque naturel qui l'apparente aux chaumières où Yorick redécouvre les plaisirs simples de la vie frugale, où Tristram se retire et médite sur « ce fragment de vie » (*TS*, « Préface »), la ruine manifeste également la joie de la redécouverte d'une origine intègre que le temps ou la société n'ont point encore corrompue (« why are we ruined people, because we are corrupted » [*TS* 2. 19. 171]). Toutefois, cette joie de la redécouverte incarnée par Walter qui n'exulte que s'il exhume des archives — incomplètes —, s'accompagne irrémédiablement d'un sentiment de déchéance, comme le montre Tristram se rendant sur la tombe d'Amandus et d'Amanda.

Défi lancé au temps, la ruine semble anticiper les choses (*TS* 3. 23. 244), matérialisant un passé qui dure dans un avenir déjà là. Elle rejoint alors le thème rebattu du cimetière, espace qui se fait explicitement symbole du temps. Ruiné, enseignant que « tout meurt et que seul le temps nous survit » (*TS* 5. 2. 418), le cimetière est généralement un cimetière de campagne (*ASJ* 102-103 ; *The Continuation of the Bramine's Journal* 137, 163, 185-86), ou quelquefois des campagnes, telles celles, militaires, de Toby, qui menace de détruire son bowling et de s'enfouir sous les décombres. Dans l'atmosphère lugubre des tombes abandonnées sur lesquelles rampent des ronces, des orties, des racines serpentine que le promeneur s'empresse toujours d'arracher, comme pour inverser le modèle de la statue et libérer la mémoire de l'oubli, l'homme trouve un refuge à la mélancolie : « what is the cause that I can never talk about Eliza [...] but I am rent in pieces » (*The Continuation of the Bramine's Journal* 138).

La mélancolie symptomatise un vide, un manque, une absence, comblés par la quadrille du centaure, du *hobby-horse* dans une quête à rebours du membre fantôme. Dans cet espace liminal où s'épanche la rêverie péripatéticienne (le *hobby-horse*) entre deux éternités (« Eliza! sweet shadow! of what is to come! Remember me, as I remember thee » [*The Continuation of the Bramine's Journal* 186]), se noue parfois le dialogue avec les morts. Sur les traces de l'au-

teur qui, retiré à Coxwold avait pour habitude de se promener dans les ruines assez sinistres de Byland Abbey où, pensait-il (à tort) étaient enterrées les nonnes qui y avaient vécu, Yorick part quelquefois retrouver l'une d'entre elles, Cordelia. Incarnation de la destruction par excellence¹, ce personnage irréel apparaît souvent dans les lettres de l'épistolier (1761-1766) et dans *The Continuation of the Bramine's Journal*. Adressée à Eliza, la confession du 12 juin (*The Continuation of the Bramine's Journal* 163) est un écho de la lettre 201 (*Letters* 301-2) et l'exemple le plus significatif d'un épanchement morbide au cours duquel l'auteur semble davantage courtiser sa fantasmagorie que la destinataire présumée de cette missive, l'énigmatique comtesse de XXXX. Dans le cercueil que construit autour de lui le silence triste d'une nuit sans souffle et sans vie, Yorick se penche sur la tombe de Cordelia. Celle-ci s'éveille dans un halo de lumière pour joindre aux supplications du héros romantique et envoûté sa complainte d'outre-tombe, qui offre aux amants l'« asile sacré » du sanctuaire, loin d'un monde incompréhensible et incompréhensif, étranger aux aspirations profonde du sujet :

[She] will some time take sanctuary from the cares and treachery of the world and come peacefully and live amongst You — and why not sleep amongst us too ? — O heaven ! said I lying my hand upon my heart — and will not you, Yorick, mix your ashes with us too ?

Certains critiques s'accordent aussi à penser que l'intrusion fugace de Sterne dans ce romantisme noir de la poésie des tombeaux inaugurée par les *Night Thoughts* d'Edward Young en 1743 est liée au mal d'amour de l'auteur, miné par la maladie (H. Fluchère 592 ; A. H. Cash, *LY* 221-22). Incapable de réaliser cet amour dans le monde réel, Sterne le réalise dans les ruines avec Cordelia. Elle n'a pas seulement triomphé des tortures infligées par ce monde (« thy spirit triumphed over these infirmities, and all the contentions to w[hich] human hearts are subjects »). En associant l'amour aux ruines et aux tombes, Sterne se détourne probablement des fins morales exploitées par les auteurs qui firent les beaux jours de cet imaginaire morbide de la poésie ou de la prose des années 1740-1760, et accorde au tremblement douloureux du *delight* qui touche

1. Dans *King Lear* de SHAKESPEARE, Cordelia est la seule fille de Lear qui lui reste fidèle, et qu'il détruit en se détruisant lui-même.

son apogée dans l'idée de la mort (E. Burke 36) des vertus thérapeutiques que tenta de défendre Edmund Burke lui-même, dans *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful* (1757).

Enfin, l'entreprise qui consiste à se faire étranger à soi-même, ce mouvement de décentrement durant lequel le narrateur provoque le dialogue avec la morte reste un prétexte au face-à-face avec la mort. Cette confrontation d'autant plus inutile qu'elle est imaginaire, inverse l'incapacité majeure de la statue. Alors que la mort faisait partie des connaissances théoriques, inaccessibles à la « statue-objet » commentée plus haut, elle détermine au contraire l'expérience esthétique de l'homme qui trouve en elle son statut de sujet.

Bien que l'influence de Dennis, de Bunet et de Hogarth (*A Philosophical Enquiry* IV. xxxiii, 140) soit sensible chez Burke, ce dernier chercha surtout à relier le sentiment esthétique à la science de son temps (notamment l'optique), au concept (chimique et physique) de sympathie et d'une manière plus générale, à la sensibilité organique de la sensation pure :

Whatever is fitted in any sort to excite the ideas of pain, and danger, that is to say, whatever is in any sort terrible, or is conversant about terrible objects, or operates in a manner analogous to terror, is a source of the *sublime*; that is, it is productive of the strongest emotion which the mind is capable of feeling. I say the strongest emotions, because I am satisfied the ideas of pain are much more powerful than those which enter on the part of pleasure.

(*Enquiry* I. vii, 36)

Cette physiologie du sublime est parfois parodiée dans *TS* à l'occasion de certains passages concernant l'amour (5. 35. 562 ; 8. 19. 692 ; 7. 22. 702 ; 8. 25. 708).

Il n'en reste pas moins que la théorie du sublime de Burke vient exactement s'inscrire dans la problématique modélisée par la statue de Condillac et par le monstre, le centaure sternien. Ainsi, M. Sherringham a montré que « le sublime de Burke est indissociable du sentiment d'une rupture infranchissable entre le sujet limité à ses affections sensibles et le monde qui est à l'origine de ces sensations subjectives, mais qui demeure essentiellement étranger et inconnu » (211). Dès lors, indissociable de la mélancolie, le delight

se présente comme l'expérimentation quasi physique d'une inadéquation, d'une « distance » absolument nécessaire (*A Philosophical Enquiry* I. vii) entre la sensibilité subjective et le monde. Cependant, l'expérience de cette disproportion du sublime qui est un moyen de toucher l'extrême, « a way of thinking about excess, as the new kind of subjectivity » (*A Philosophical Enquiry* ix) est d'une utilité thérapeutique vitale. En arrachant les organes de leur torpeur, en irriguant les nerfs, le *delight* contribue à la santé du corps et de l'esprit. La douleur et la peur produisent en effet dans le corps un phénomène physiologique particulier, « an unnatural tension and certain violent emotions of the nerves » (IV. v, 121). Cette tension contribue activement à l'« auto-préservation » (IV. vii, 123), but ultime du *delight* sublime [...] et du modèle condillacien de la statue animée. Dès lors, il est permis de conclure que le modèle de la statue domine à la fois l'ontologie et l'esthétique des Lumières, qui se reconnaissent surtout dans le concept de sensibilité.

Deuxième partie

Il n'y a que la sensibilité qui nous révèle l'appartenance,
le point de conjugaison entre l'Univers et nous. Elle est
la rencontre vivante de ce qui vient de nous et de ce qui
vient de lui.

L. LAVELLE, *L'erreur de Narcisse*.

It is impossible to say what I mean!
But as if a magic lantern threw the nerves in patterns on
a screen.

T. S. ELIOT, « The Love Song of Alfred Pufrock ».

3

L'Homme sensible

Tell[] me some interesting Story about your health,
Your sufferings — your heartaches — and other
Sensations which friendship — absence and
Uncertainty create within you.

(The Continuation of the Bramine's Journal 170)

No body, but he who has felt it, can conceive

(TS 5. 31. 399)

S'il est vrai que la culture de la sensibilité correspond aussi au culte du corps qui parcourt l'âge dit « sensible », c'est en vertu du fait que la sensibilité est au corps ce que le sentiment est à l'esprit.

Ainsi, l'adjectif « sentimental » qui fait le titre et qui traduit l'ambiguïté prégnante du second roman de Sterne constitue-t-il la mise en exergue habile du flou conceptuel et lexical qui parcourt les différents discours sur la sensibilité et sur le sentiment. En d'autres termes, l'expression libre de la sensibilité est-elle une forme de sentimentalisme ? La réponse du romancier à cette question offre à ses contemporains une définition inattendue du modèle sentimental qui sera narquoisement repris par Mackenzie en 1771 dans *The Man of Feeling*.

3.1 Les représentations du corps : l'héritage philosophique et médical

Dans *ASJ*, la sensation, base unique de l'expérience et de la narration, a remplacé les aventures extra territoriales inlassablement décrites dans les romans de l'époque par un voyage plus passionnant à l'intérieur du corps. La « nouveauté » de ce corps (*ASJ* 35) annoncée dans une métaphore réversible (Yorick cherche plus tard un équarisseur pour sa chaise de poste tombée en pièces) est l'indice d'une prise de position du romancier vis-à-vis de la « physicalité exubérante » de « la corporalisation systématique et outrancière des états d'âme¹ » à une époque où il n'existe pas d'image unique du corps mais plusieurs imaginaires.

Déguisé, travesti ou simplement vêtu, le corps masqué signale l'appartenance à un groupe social tels les mendiants dans *ASJ* ou les médecins dans *TS*. Tissant un lien entre l'apparence et l'essence de l'individu, le corps vêtu pose aussi la question de ses rapports avec l'âme : « The soul and body are joint-sharers in every thing they get : A man cannot dress, but his ideas get cloath'd at the same time » (*TS* 9. 13. 764).

Le corps porte donc en lui la promesse du dévoilement partiel ou de l'absolue nudité (comme celle, imaginaire, des femmes françaises dans *ASJ* [217]), exaltant ainsi le désir et la sexualité qui, d'après J. H. Hagstrum, marquent le déclin de l'âge sensible².

Le corps est également le lieu réel ou métaphorique du mensonge comme le montre à ses dépens Yorick qui, au début de son voyage, farde doublement son jeu en feignant l'affliction. C'est aussi celui de la vérité devant laquelle Tristram s'incline dans une formule dont l'ambiguïté n'est qu'apparente : « I reverence truth as much as any body » (*TS* .1. 1. 439). Annonçant peut-être le drame romantique d'un Lorenzaccio découvrant, horrifié, « l'humanité dans sa monstrueuse nudité » (*Lorenzaccio* Acte III, scène 3), les descriptions du

1. Paul-Gabriel BOUCÉ et Suzy HALIMI, « Le corps et l'âme en Grande Bretagne au dix-huitième siècle » 7.

2. J. H. HAGSTRUM, *Sex and Sensibility* (1980); Anne DENEYS-TUNNEY, *Les Écritures du corps : de Descartes à Laclos* (1992); Peter BROOKS, *Body Work : Objects of Desire in Modern Narrative* (1993); Elisabeth DÉTIS, *Dévoilement et dérobade : lecture de l'univers romanesque de Daniel Defoe* (1995) et *Daniel Defoe démasqué : lecture de l'œuvre romanesque* (1999).

corps auxquelles se livrent certains contemporains de Sterne sont parfois l'expression d'inquiétudes très marquées. À l'instar de Swift qui incarne le refus du corps qui dégoûte, l'accent est parfois mis sur la vulnérabilité du corps asservi (Gulliver enchaîné, ou « *the Captive* » dans *ASJ*) ou mutilé (Toby, Tristram, le Bramine). Thème récurrent de *TS*, les aspects répugnants de la chair sont également soulignés avec humour. Sa laideur, sa maladie « remède ultime, ennemi du mensonge » (Soupel, *Apparence et essence* 127), ses évacuations bruyantes et salissantes, sa difformité parfois (Slop, Tristram), ses instincts pervers, sa précarité face aux ravages du temps et de la mort qui précède la putréfaction, toutes ces descriptions forment un ensemble représentations dégradantes qui relèvent de l'imaginaire du corps défait qui ne trompe plus, du corps sale et repoussant. Tournant le corps en dérision, comme le fait lui-même Tristram qui lui impute narquoisement des facultés intellectuelles, ces conceptions plutôt négatives s'opposent à l'imaginaire puritain du corps propre, abstrait, immortel, et semblent réduire à néant les efforts hygiénistes de la médecine. Extirpant des cadavres la compréhension de la mécanique humaine, la médecine offre néanmoins aux romanciers le scalpel satirique de l'« anatomie essentielle » prônée par Paracelse (1493-1541), dans une sorte de vivisection où se manifestent de puissantes tensions entre les exigences épistémologiques et les limites éthiques.

Aussi diverses soient-elles, les représentations du corps qui viennent d'être évoquées montrent que l'homme des Lumières possède une conscience aiguë de son corps. Et les rapports particuliers qu'entretiennent les personnages de Sterne avec un corps (réduit à l'un des membres auquel ils ont fini par s'identifier¹) confirment l'opinion exprimée par Pat Rodgers, Peter Brooks et A. Douglas selon laquelle : « To a remarkable extent, characters in the eighteenth-century novel *are their bodies* » (*Uneasy sensa-*

1. Par exemple, Walter est associé au cerveau, repoussant obstinément cette partie du corps qui caractérise Toby. Trim possède une sensibilité particulière dans un genou, l'obstétricien Slop est associé aux doigts et aux pouces, Yorick à la main, Mrs. Shandy quant à elle, se reconnaît à son oreille toujours attentive ; enfin, Tristram est réduit à des appendices qui sont tout aussi réduits. Quant à la veuve Wadman, Jenny, Bridget, ou encore l'Abbesse d'Andouillet, dont les noms, judicieusement choisis, incarnent également une partie du corps, elles viennent compléter la liste des images où le corps incarne la sexualité.

tions xv). À l'instar des satires graphiques imaginées par William Hogarth dans sa critique corrosive de la médecine ou plutôt celle de ses piètres représentants, ces images partielles du corps témoignent aussi d'une vision fragmentaire du corps. Elle contribue à la (con)fusion entre les notions d'excès et de défaut attribuées aux monstres ou, plus simplement, à la réduction et à l'hypertrophie permises par le télescope et le microscope qui transforment profondément l'imaginaire des Lumières et sa conscience de la relativité.

Il est indéniable que la diversité des représentations du corps et surtout l'insistance sur sa vulnérabilité trahissent un puissant malaise vis-à-vis de ce dernier. Et, bien que le malaise commun à toutes ces représentations soit paradigmatique de la notion de sensibilité, ces images du corps, si elles y participent, ne constituent pas à proprement parler un modèle du corps *sensible*. Celui-ci dépend en grande partie de l'idée qu'on se fait à l'époque du « corps intérieur ». Si l'insistance sur l'intérieur organique de l'homme appartient à la pensée vitaliste, ceci n'empêche pas qu'au dix-huitième siècle (surtout dans la première moitié) le corps intérieur relève essentiellement du réductionnisme philosophique et médical du corps « construit ». D'obédience empiriste, la philosophie des Lumières affirme que dans ce corps « artificiel », l'être humain puise une identité qui le distingue des autres animaux (Locke, *Essay* IV. 4, § 16, 571). Mais en réalité, l'« homme », idée complexe issue de sensations propres à son espèce (*Essay* II. 21-22, § 9 et IV) 11. § 9) contemple dans ses propres entrailles l'idée qu'il se fait de lui-même.

Ainsi, au geste du philosophe qui consiste à jeter un voile sur la notion d'homme en multipliant ses définitions, la médecine oppose celui du dévoilement extrême et radical. Avec son impressionnante galerie d'écorchés, l'anatomie triomphante¹ semble avoir particulièrement contribué au malaise de l'époque et à la construction du modèle d'homme sensible. Si au dix-huitième siècle l'ouverture cadavérique s'inscrit dans la transparence et métaphorise la quête de la vérité dans une lutte pour le progrès de la philosophie naturelle contre l'obscurantisme, les nombreux paradoxes de la démarche anatomique font souvent l'objet de satires féroces². Elle

1. Pour une historiographie complète de l'anatomie, voir Rafael MANDRESSI, *Le regard de l'anatomiste : Dissections et invention du corps en Occident*, Paris, Seuil, 2003.

2. Peut être inspirés par l'anatomiste français Jean Riolan (1577-1657) qui, pous-

dépasse l'idée d'une alliance entre l'ordre et le désordre, couple de contraires sur lequel repose la pratique anatomique et la notion de sensibilité¹. Mais c'est cette alliance improbable qui domine la méthode narrative de Sterne. En outre, l'association de la mort et de la vie est un motif récurrent du *Journal* dans lequel le narrateur semble emprunter à l'écorché une conscience de soi contradictoire résumée en ces termes « I feel Lifeless² » (*The Continuation of the Bramine's Journal* 186).

En outre, si les planches anatomiques ne montrent jamais la violence faite au corps (ce que William Hogarth s'empessa de corriger avec « The Reward of Cruelty »), en revanche celle-ci est décrite par Sterne qui exprime à la fois l'horreur et la fascination provoquées par une méthode qui non seulement consiste à entrer dans le corps comme par effraction, mais qui s'emploie également à découper l'unité de l'être pour mieux le connaître. Le geste de l'anatomiste inquiète autant qu'il peut faire sourire : « Tis true, there is something of *hardness* in his manner, — and, as in *Michael Angelo*, a want of *grace* » conclut le romancier à propos de l'anathème d'Ernulphus (*TS* 3. 12. 215) qui dépèce littéralement le pauvre Obadiah, avec une élégance toute relative. Ce redoutable juron médiéval paru quinze ans plus tôt dans le *Gentleman's Magazine*³ (1745) devient, sous la plume du narrateur shandéen, une hilarante conjuration contre le

sant le paradoxe à l'extrême, s'était rendu célèbre pour avoir travaillé sur le cadavre de sa propre main, les scriblériens ont imaginé le procès des anatomistes. Martinus et Crambe son assistant, sont surpris alors qu'ils transportent aussi discrètement que possible, le cadavre d'un malfrat. Pris sur le fait et aussitôt soupçonnés de meurtre, ils sont arrêtés sur le champ. Au juge qui lui pose les questions de routine concernant son nom et sa profession, Crambe (dont l'art des jeux de mots confère toute sa saveur au chapitre) répond, à la surprise générale du tribunal fasciné par tant d'honnêteté : « It is our business to imbue our hands in blood ; we are off heads, and pull out the hearts of those that never injur'd us ; we rip up big-belly'd women, and tear children limb from limb » (*Martinus Scriblerus* 127).

1. « Disorder is represented in terms of an understanding of the body's order, but order is perceivable only in each manifestation of disorder. Mediating these two terms is "sensibility" », commente J. Mullan (228). « [B]y the middle of the century, a distinct ambivalence has become crucial ; sensibility can produce either collapse or integrity, disorder or articlacy » (235).

2. Dans un article du *Universal Magazine* intitulé « Reflections on the Harmony of Sensibility and Reason » l'auteur anonyme rappelle ainsi : « To feel is to be alive ; every thing that heightens sentiment or perception, therefore, increases animation » *Universal Magazine* 67 (October 1780) 193.

3. *Notes* 217 et 225.

corps dans une allégorie inquiétante de la pratique anatomique qui profane l'enveloppe charnelle et les mystères de la création divine.

Rendant à l'écorché un visage que les siècles précédents tenaient caché, la représentation anatomique des Lumières inverse également l'image traditionnelle du dépecé qui, face à la diversité des êtres humains, s'imposait jusqu'alors comme un modèle unique et anonyme. Avec Tobias Smollett entre autres, le roman confère une identité véritable à l'écorché¹. Pour Tristram qui fait preuve d'une dérision permanente, les sujets sensibles « in spight [sic] of their *gravities*, have gone with their insides naked » (*TS*. 3 « The Author's Preface », 237). Les journaux intimes, les lettres, les chroniques quotidiennes qui s'inspirent de la méthode et du projet anatomique (ainsi qu'en témoigne le très parodique et cathartique *Journal to Eliza*) décrivent sans pudeur le corps « sensuel, musculaire, humoral, digestif, émotif de leur auteur » (B. Brugière 11). Ce corps que l'on pourrait dire vécu est parcouru d'une symptomatologie parfois fantasque qui n'en rend pas moins compte de l'impact subversif des romanciers sur l'imaginaire médical collectif. Et l'entreprise des écrivains serait impossible sans une connaissance (même approximative) de la médecine et surtout, sans une conscience aigüe de ses limites. La maladie n'est plus seulement objet de description mais, comme dans le journal du bramine, condition de la description. Finalement le malaise s'impose comme une nouvelle façon d'appréhender le monde, un mode de conscience différent, « voire un éveil de la conscience qui sait à nouveau s'étonner » (Pierre Jourde *Huysmans-A rebours : l'identité impossible* 30), dans le mal-être.

La contribution du médecin écossais George Cheyne (1671-1743) à ce nouveau mode de conscience de soi fut certainement déterminante. Le théoricien de la « maladie anglaise » ne s'était pas contenté d'inscrire la sensibilité dans une hiérarchie physiologique, sociale et innée de « degrés » (*English Malady* 45) probablement rendue par l'expression récurrente « to be all sensibilities, from head to foot » (*TS* 3. 22, ; *ASJ* 179 et 142). Il avait aussi postulé que la conscience du corps dépend en grande partie de la douleur éprouvée : « Most men

1. Dans le pèlerinage de santé imaginé par Tobias SMOLLETT, c'est l'image choisie par le médecin pour décrire Matthew Bramble, vieillard hypocondriaque, « as tender as a man without a skin » (*The Expedition of Humphry Clinker* 46).

know when they are ill, but very few when they are well » (*The Letters of Doctor George Cheyne to Samuel Richardson, 1733-1743* [7]). L'époque semble impressionnée par la formule qui devient la devise de la culture sensible. Ainsi, réinterprétant le *cogito* de Descartes qui avait marqué la naissance du sujet, transformant la maxime rousseauiste du « je sens donc je suis ¹ » en cette unique expression de la conscience *doleo ergo sum*, l'homme des Lumières resserre les liens étymologiques qui unissent le pathétique et le pathologique. Il retrouve en même temps le mythe chrétien du corps souffrant, l'origine biblique de la « passion » et, comme l'écrivait Sterne à propos de son second roman, l'homme-sensible, cet « homme-plus-que-machine » semble lutter pour sa propre rédemption ², puisque la maladie est encore parfois considérée comme le signe d'un jugement divin.

L'héritage philosophique et médical de la sensibilité révèle donc que le dix-huitième siècle est marqué, sur le plan philosophique, par une crise du corps et, sur le plan de l'épistémè médicale, par un corps en crise. La sensation de malaise s'entend également dans l'inversion, comme le malaise des savoirs face à la sensation ou la sensibilité. Jusque dans les années 1740, cette dernière désigne essentiellement la mélancolie. « Here are two roads » pourrait ici commenter Tristram (qui, de manière très significative cherche d'abord à définir « two senses ») [...] « a dirty and a clean one, — which shall we take ? » (*TS* 3. 31. 258). Compte tenu des sous-entendus, nombreux, qui contribuent à l'évocation de la mélancolie dans les romans de Sterne, la première voie semble plus indiquée.

1. « Mes idées ne sont presque plus que des sensations, et la sphère de mon entendement ne passe pas les objets dont je suis immédiatement entouré [...] je n'ai plus que des sensations, et ce n'est plus que par elles que la peine ou le plaisir peuvent m'atteindre ici-bas » (*Les rêveries du promeneur solitaire* 113-16). Dans sa tentative pour définir l'origine historique de la sensibilité, G. S. ROUSSEAU note que cette doctrine marque la fin, non le début, d'une révolution épistémologique : « The Rousseauistic doctrine : je sens donc je suis, is the end rather than the beginning of a revolution in knowledge » (« Nerves, Spirits and Fibres » 139).

2. HOWES 185.

3.2 Sensibilité et théorie humorale : mélancolie et dysphories du corps

Si la médecine des Lumières ne brille guère par ses innovations dans le domaine de la physiologie, elle n'en prolonge pas moins efficacement les découvertes du siècle précédent malgré un certain conservatisme¹.

Avec Hermann Boerhaave (1668-1738) qui, en newtonien convaincu, reprend l'idée de la machine hydraulique et invente le mot « physiologie », William Hartley (1705-57) ou George Cheyne (1671-1743) qui développent une théorie contrastée des vibrations, Albrecht von Haller (1708-77) et Robert Whytt (1714-1766) qui décrivent le phénomène du réflexe mais aussi George Ernst Stahl (1660-1734), Théophile Bordeu (1722-1776) et Leeuwenhoek (1632-1723) qui semblent remettre au goût du jour les théories vitalistes, la médecine hérite également de l'Antiquité (Aristote, Galien et Hippocrate), de la Renaissance (Paracelse, Van Helmont) et du dix-septième siècle (Robert Burton [1577-1640], William Harvey [1578-1657], Francis Glisson [1597-1677], Thomas Willis [1621-75]). Elle semble tendre vers une vérité qui impliquerait une transparence totale du corps et de ses fonctions et, de ce point de vue, trouve en la personne du docteur Richard Manningham (1685?-1759), accoucheur du premier fils Shandy (*TS* I.18, 50), l'incarnation de son propre mythe de Momus².

Bien que la psychologie de Galien ou d'Hippocrate, considéré comme « le père de la physique » (J. Mackenzie, *History of Health, and the Art of Preserving It* [1758]) ait été en partie détrônée par la médecine moderne, les chefs de file de la science médicale proclament haut et fort leurs idéaux hippocratiques. Ainsi, la foi en la nature, la réciprocité du corps et de l'âme, la notion de crise et de principe vital, mais surtout la démarche clinique et l'observation du milieu du patient, orientent toujours la pratique des médecins et des philosophes qui, concevant le corps comme une machine hydrau-

1. Voir par exemple Albert S. LYONS, *Medecine, an Illustrated Theory*, 1978.

2. Le Dr. Manningham fut en effet l'inventeur d'une « machine » à observer le fœtus. Ancêtre obstétrique de *l'homme de verre* de FRANZ TSCHACKERT (1930), celle-ci n'était autre qu'un mannequin transparent dans lequel l'expérimentateur avait placé un fœtus artificiel afin d'enseigner aux futurs accoucheurs les gestes requis par les différentes positions de l'enfant à la naissance.

lique, tentent de faire coïncider la doctrine d'Hippocrate avec le mécanisme. À cette époque marquée par une suite d'occasions manquées et de vide théorique¹, l'un des paradoxes les plus frappants de la médecine moderne de plus en plus technique, massivement détaillée, éminemment complexe, est de s'éloigner du commun des mortels et de se fermer à la compréhension des non-spécialistes. Parmi eux, écrivains et dramaturges trouvent, dans les physiologies antiques, une explication plus plausible et surtout plus accessible de la nature humaine, obscurcie par trop de théories contradictoires.

3.2.1 Sterne et la doctrine humoriste

Produit de la tradition hippocratique, le déterminisme psychique connut sa première expression littéraire et satirique avec Ben Jonson (1572-1637) et ses deux pièces *Every Man in his Humour* (1598) et *Every Man out his Humour* (1599). Ce déterminisme est ironiquement suggéré dans *TS* au détour de termes délibérément interchangeables : « It is very strange [...] that my wife should persist in *this obstinate humours of hers* » s'indigne Walter (2. 21. 71). Dans *ASJ*, le déterminisme est fustigé grâce à un jeu de mots sur le terme « en-tête » soulignés par des italiques qui dénoncent implicitement la fonction réductrice des modèles, pivots de la pensée scientifique : « Thus the whole circle of travellers may be *reduced* [nous soulignons] to the following *Heads* » (*ASJ* 81).

Dans un élan pseudo scientifique qui rappelle celui de la médecine spagyrique théorisée par Paracelse, Sterne sépare et rassemble les doctrines. Mettant exactement en scène les quatre tempéraments dans *TS* ([1. 25. 89], [2. 12. 130], [3. 5. 191-92], [5. 3. 420], [9. 1. 735-36]), et « le choc d'humeurs contraires » (*TS* 1. 21. 77), il développe une anatomie astrale du corps, et mélange joyeusement l'humorisme et l'astrologie (*TS* 1. 11. 27 et 1. 19. 57) en demandant l'assistance de lecteurs « colériques » mais également « mercuriens » et « saturniens ». De même, Walter qui fait sienne la doctrine d'Hippocrate « *Ars longe, and Vita brevis* » (5. 34. 473) déclare, avant de citer Démocrite l'ancien, qu'il existe un comportement corporel, une façon de

1. Les scientifiques sont par exemple à deux doigts de découvrir la pression sanguine et les microbes. « The facts are there by the theory is missing », commente par exemple Sergio Moravia (49). Voir également A. WOLF, P. MCKIE, eds., *A History of Science, Technology, and Philosophy in the Eighteenth Century*, 1952.

se tenir et de parler qui laisse présager de l'intérieur d'un homme (6. 5. 497). L'humorisme est aussi pour le romancier un immense creuset où il puise à l'envi le ferment de sa critique. Ainsi, feignant d'en ignorer l'origine (*TS* 1. 21. 71), l'auteur fait de nombreuses références à la théorie des climats et note leur influence sur le caractère ([1. 11. 27], [*TS*. 1. 21. 72-3]), le jugement (*TS* [1. 21. 71], [9. 231-2]; *ASJ* [278]) ou la santé (*The Continuation of the Bramine's Journal* [149; *TS* 6. 502]). Son utilisation fantaisiste de la pharmacopée galénique se mêle à la théorie de la chaleur et de l'humidité radicale. Maintes fois mentionnée par Walter ([2. 3], [4. 19], [5. 30, 33, 34, 35, 36], [8. 33]), cette théorie donne lieu à une conclusion délibérément absurde : « if a child, as he grows up, can but be taught to avoid running into fire or water, as either of 'em threaten his destruction, — 'twill be all that is needful to be done upon that head » (5. 36. 476). La solution est donnée par Trim et Toby : « the radical heat and moisture of a private man [...] is nothing but ditch-water — and a dram of geneva » (5. 40. 481). Mais c'est surtout la thérapie de l'évacuation, drainant l'imaginaire des dysphories du corps qui semble retenir l'intérêt du romancier.

Les allusions aux clystères et autres purges (*TS* 5. 34. 473), aux saignées (*The Continuation of the Bramine's Journal* 139, 140), aux vertus sans égal de l'exercice physique prôné par Cheyne (*TS* 2. 5) sont innombrables. Cependant, l'image médicale et mythique de l'évacuation véhicule surtout celle des orifices et n'a cessé de déclencher les sarcasmes des satiristes. Conscient du fait que le corps et l'esprit sont l'un à l'autre ce que le juste au corps est à sa doublure (*TS* 3. 4. 189), Tristram ne se lasse pas de disserter sur les poches (*TS* 3. 5. 192), les boutonnières, (5. 15. 346), mais aussi les serrures qui sont un accès direct à l'intimité (9. 1. 735-7) tels ces autres « vents » moins métaphoriques, terme qui désigne à la fois l'évacuation et l'orifice qui la permet. Ceux-ci sont à rapprocher du verbe si souvent employé mais détourné « venture », à l'origine de l'aventure, du voyage, autre forme d'évacuation curative très en vogue au dix-huitième siècle et dont le but était aussi d'accéder à la connaissance du monde. Cependant, lorsque Tristram conseille à Toby de soigner sa blessure plutôt que de poursuivre un fantôme ensorcelant, Sterne étend la critique de cette pratique médicale parfois mortelle à toutes les formes d'un savoir dont les ravages sont judicieusement exprimés en termes physiologiques :

Thou should'st sit up, with the wound about thy groin, whole nights baking thy blood with hectic watchings? — Alas! [science] will exasperate thy symptoms, — check thy perspirations — evaporate thy spirits, — waste the animal strength, — dry up thy radical moisture, bring thee into a costive habit of body, impair thy health, — and hasten all the infirmities of thy old age. (TS 2. 3. 103-104)

En outre, la conception déterministe du corps excrémental par ailleurs évoquée dans le premier roman (TS 1.23.84) est au cœur des « diarrhées épistolaires » (S. Soupel *Apparence et essence*, 123) auxquelles se livre par exemple le bramine. Elles réduisent à néant les efforts de la médecine qui préconise ce que l'on pourrait appeler une morale de rétention. En effet, en établissant que la modération reste la condition *sine qua non* de l'hygiène corporelle et mentale présentée comme une obligation morale, le corps médical lutte contre l'impact culturel de la maladie anglaise et tente de réhabiliter l'image du corps sain dans une Europe où l'Angleterre se distingue par ses actions en faveur de l'hygiène du corps social.

3.2.2 Humorisme et mélancolie

Déplorant amèrement l'opacité du corps, sombre amalgame de chair et de sang (TS 1.23. 83), le romancier traduit par la métaphore le malaise auquel la philosophie et la médecine ont soumis le corps à l'âge sensible. Il est infecté par la maladie « mythique » (S. Sontag, 37) du siècle, celle qui n'affecterait que l'élite et témoignerait d'un certain raffinement tout en isolant ses sujets du monde en les renfermant sur eux-mêmes. En 1759, J. Wilkes écrivait par exemple :

The blackness of melancholy that reigns in the soul is painted in the gloom and dejection of the countenance; as the spirits retire to support the inward burthen, they leave it wan, and the eyes become heavy and closed, the head is carelessly declined, and an affecting solmenity is observable in the whole deportment. (122)

Pour Sterne, le thème de l'opacité renferme celui du mélange, comme le laisse deviner la description du regard de Mrs. Shandy, façon détournée de rappeler que la thématique de l'œil (voir et être vu) est épistémologiquement essentielle à la sensibilité « romanesque » : « a pellucid chrystal with all its humours so at rest » (TS 9. 1. 736). Ce mélange est synonyme d'un malaise, ainsi que le confirme l'anatomie du mal de mer dans TS (« the cells are broke

loose one into another, and the blood, and the lymph, and the nervous juices, with the fix'd and volatile salts, are all jumbled into one mass » [7. 2. 578]). Et ce malaise traduit généralement une obsession, comme l'avoue Yorick dans *The Continuation of the Bramine's Journal* : « I am absolutely good for nothing, as every mortal is who can think and talk but upon one thing! — how I shall rally my powers, alarms me; For Eliza, thou hast melted them all into one » (*The Continuation of the Bramine's Journal* 138¹). En associant le mélange à l'opacité, au malaise et à l'obsession, Sterne retrouve l'unité de la mélancolie dans la notion unique du délire. Indissociable de l'idée des renfermements les plus divers, la mélancolie est ainsi incarnée par la triste Maria qui, à la suite d'« amours mélancoliques », semble avoir perdu la raison. Dans *ASJ*, Sterne complète l'image de la paille mêlée à ses cheveux défaits par celle des chaînes qui évoquent en termes métaphoriques mais non ambigus l'univers carcéral figuré ou réel de la folie (*ASJ* 268-75).

En outre, les causes de la mélancolie souvent dénoncée comme une forme d'hypocondrie typiquement masculine sont si variées, liées à des fonctions organiques si complexes, à des expériences quotidiennes inclassables, qu'il n'est pas exagéré de conclure que le modèle mélancolique, « [the] *Proteus-like* Distemper » de Cheyne (*The English Malady* 2-3) englobe finalement tout ce qui dénote un déséquilibre ou un excès, tout ce qui s'inscrit, pour le meilleur ou pour le pire, en dehors de la norme. À prendre au pied de la lettre, l'excentricité de Tristram est une forme de mélancolie naturelle malicieusement associée au paradigme nerveux qui succéda au modèle humoral. Néanmoins, l'écriture shandéenne participe encore de la thérapie de l'évacuation prônée par la doctrine hippocratique. À l'instar des jurons cathartiques qui, pourvu qu'on sache en « régler le débit » (apanage de l'homme sage [*TS* 3. 10. 200]) soulèvent les humeurs sans en adoucir l'âcreté, le rire, mécanisme salutaire du « shandéisme » qui « active les rouages de la vie le plus joyeusement du monde » compense également les effets nocifs des passions bilieuses et mélancoliques en contraignant « le sang et les autres fluides vitaux à circuler plus librement dans leurs vaisseaux » (*TS* 4.

1. H. BOERHAAVE a également défini la mélancolie de la manière suivante : « un délire long, opiniâtre et sans fièvre, pendant lequel le malade est toujours occupé d'une seule et même pensée » *Aphorismes*, 1089.

32. 401-402). Tout l'intérêt de cette satire anatomique du rire décrit comme un exutoire à la mélancolie est de se fonder sur la notion non humoriste de l'irritation. Définie en 1654 par le physicien Francis Glisson dans *Anatomia Hepatis*, l'irritation est une pathologie. Elle correspond au mécanisme réflexe de l'évacuation de la bile ou de tout autre agent nocif pour l'organisme. Sterne décrit exactement ce principe physiologique lorsqu'il dévoile les « irritations et les élancements aigus » de l'oncle Toby qui, durant sa longue et douloureuse quarantaine (« four years of melancholy imprisonment » [TS 2. 4. 105]), s'oblige à rééquilibrer ses humeurs en faisant « bonne contenance ». Quiconque n'a pas lu Hippocrate précise le romancier, ne peut saisir l'ampleur de la douleur provoquée par l'impossibilité d'« évacuer le ravelin sans broncher sur la demi-lune », façon imagée d'annoncer que Toby est incapable d'évacuer par la parole, le souvenir du traumatisme physique qui infecte ses pensées (3. 1. 94).

Mais cette version littérale de l'irritation est généralement supplantée par une vision plus métaphorique, incarnée par Walter. La définition de Max Byrd concernant le frère de Toby est implicitement voire involontairement physiologique : « Walter's fonctions [...] as Toby's opposite, the Man of Irritation rather than the Man of Feeling » (129). Si la distinction entre « irritation » (évacuation d'un corps ou d'une substance intrusive) et « feeling », (terme qui comprend également ceux de « sensation » et de « benevolence ») est épistémologiquement capitale pour l'interprétation et la compréhension de la sensibilité des Lumières, Max Byrd ne semble cependant pas donner d'autre sens à l'irritation de Walter que celui de ses colères spectaculaires. Cette distinction permet toutefois de présenter le père de Tristram, philosophe délirant, personnage maniaque et sanguin à « l'acrimonie habituelle » (9. 1. 735) et à l'irritation subséquente démontrée par Glisson comme l'incarnation typique du mélancolique tel que le définit Robert Burton dans l'ouvrage si souvent cité par Mr. Shandy, *The Anatomy of Melancholy* (1621) et dont Sterne possédait probablement l'édition de 1652. Les symptômes dont souffre l'aîné des frères Shandy correspondent à ceux décrits par le physicien dans sa définition du mélancolique : misogynie, perversité sexuelle et auto-destruction. Ces symptômes reposent implicitement sur le modèle physiologique d'une irritation métaphorique et fantasque dans laquelle la femme jouerait le rôle de

l'agent importun. Ainsi que l'expliquait par exemple J. Rodgers dans un contexte toutefois différent : « Elizabeth Shandy's desire to please her husband only irritates him » (« Sensibility, Sympathy, Benevolence » 154), ces symptômes dépendent également de certaines inquiétudes caractéristiques, telles celles concernant l'impuissance ou l'adultère. Le développement qui suit s'attachera à démontrer que la mélancolie de Walter modélise une dysphorie du corps, cause et effet d'une subjectivité particulière qui trouve justement son origine dans la « nouvelle science » de Bacon, mais également dans *l'Anatomy* de Burton. Leurs efforts pour conceptualiser un fait de société ont laissé une empreinte profonde dans le domaine médical et littéraire des Lumières tandis que le thème d'une virilité anxieuse qui traverse les ouvrages des deux physiologistes s'inscrit en creux dans les discours qui permettent l'éclosion du mythe sensible.

Pour résumer brièvement : des théories humorales découle une image féminine du corps et, de *l'Anatomy*, surgit une image négative de la femme. Opérée par l'esprit, la discipline du corps qu'impose l'humorisme porte en elle l'image de l'immobilité (« the central trope [...] is a homeostatic body » [M. Breitenberg 53]) mais surtout, celle de la clôture.

LE MODÈLE FÉMININ

La mécanique du paradigme mélancolique est assez simple. Métaphore et modèle de la maladie anglaise, la femme est aussi bien la cause de la mélancolie par son absence (Eliza, Jenny, Madame de L., ou encore Mrs. Shandy), que son effet figuré mais aussi défigurant puisqu'elle semble efféminer le mélancolique, traditionnellement affaibli, éploré, languissant. Ainsi, depuis le départ d'Eliza, Yorick, qui cherche symboliquement à retrouver son âme comme en témoigne sa comparaison zoomorphe, avoue se sentir « as melancholy and sad as a Cat » (*The Continuation of the Bramine's Journal* 179) et dévoile ainsi sa féminité animale. « Animale » ou naturelle, c'est-à-dire organique, la féminité du mélancolique relève du fonctionnement d'un corps parcouru de fluides et rendu vulnérable par ses orifices. Walter confesse d'ailleurs des craintes très précises concernant la multitude de failles et autres ouvertures microscopiques entaillant le corps des hommes et par lesquelles un regard

pénétrant peut se glisser jusque dans leur âme (*TS* 6. 5. 497). Le caractère littéral, sexuel de cette pénétration figurée, motif récurrent de *TS*, est annoncé par l'expression : « the indecent motion of his head [...] which bent backwards and forwards, like a fail » (*TS* 6. 5. 497). À l'occasion de l'accouchement de Mrs. Shandy, Walter avait déjà déclaré, dans une allusion oblique à la conception de son fils, voire à Tristram lui-même : « error [...] creeps in through the minutes-holes and small crevices, which human nature leaves unguarded » (2. 19. 171). Or, l'erreur est d'abord celle du corps masculin, de son *coitus interruptus*, fluidité incompressible d'un corps dans lequel l'humeur dominante n'est autre que le sang. Symbole idéologique de l'identité nationale (le sang « danois » de Yorick [*TS* 1. 11. 27] ou celui, « doux », des habitants du Bourbonnais [*ASJ* 68]) ou du statut social qui s'acquiert par lignée paternelle (*TS* 1. 8. 14) le sang, physiologiquement associé au sperme, est certes un principe masculin par excellence¹. Cependant, les nombreuses apoplexies paternelles (« a prodigious suffusion of blood in my father's countenance » [*TS* 3. 5. 191-92]) suggèrent que la fluidité s'apparente moins à l'incontinence (masculine) qu'à l'hémorragie (féminine). Paradigme médical et métaphorique d'une mélancolie que l'on guérit surtout par des saignées souvent comparées au flux menstruel (*Anatomy*, Part. 1. Sect. 3. Memb. 2. Subs. 3., 413), l'hémorragie qui relève à la fois de la pratique scientifique et du mythe physiologique², est un modèle récurrent de la sensibilité telle que la décrit Sterne. Ainsi, aux blessures hémorragiques qui métaphorisent l'hypocondrie (*TS* 3. 21. 239), la mélancolie (*The Continuation of the Bramine's Journal* 155), la sensibilité excessive (*TS* 1. 21. 76) et l'impuissance (Toby, Tristram), il convient d'ajouter le flux hémorragique d'un discours toujours présenté comme vital et généralement chargé de compenser les effets désastreux des premières. Citons ici le cas du rétablissement spectaculaire de Toby, favorisé par une éloquence (« The history of a soldier's wound beguiles the pain of it » [1. 25. 88]) aussi inattendue qu'intarissable (*TS* 2. 4. 105-

1. Pour le médecin Jacques Ferrand le sperme est du sang blanchi : « nothing else but Blood made White by the Natural Heat, and excrement of the Third Digestion » (Jacques FERRAND *Erotomania or a Treatise [...] of Love, or Erotic Melancholy*. E. Chilmead trans., [Oxford, 1640]) 261 ; cité par M. BREITENBERG 49.

2. Voir à ce sujet P.-G. BOUCÉ, « Livres de médecine populaire et mythes sexuels en Grande-Bretagne au dix-huitième siècle » 29-31.

106) et par la reconstitution perpétuelle, dans l'isolement du boulin-grin, de la scène d'une blessure qui s'en trouve chaque fois, ouverte. La convalescence de Toby rappelle la thérapie préconisée par Burton (« I write of Melancholy, by being busie to avoid Melancholy » [*Anatomy* 6]) dans la préface d'un texte ponctué, comme celui de Sterne, par de nombreuses listes et de multiples « &c... ». L'implication physiologique de ces « &c... » qui ouvrent le texte à l'imagination du lecteur sont l'indice d'une fluidité incompressible, dépeinte en termes physiologiques dans le quatrième volume de *TS* : « And if a provision of veins, arteries, &c. » De même, les logorrhées stériles (peut-être même les leucorrhées) systématiques de Walter, orateur né, comme le souligne Tristram à plusieurs reprises, sont propres à soulager sa peine : « A blessing which tied up my father's tongue, and a misfortune which set it loose with a good grace, were pretty equal » (5. 3. 419-20).

En outre, l'explication du narrateur concernant la relation entre dysfonction du corps et rôle du texte puise à la source d'un autre type d'angoisse concernant le corps du mélancolique à savoir, un équilibre fragile entre la rétention et l'évacuation. Ainsi, lorsque Walter n'explose pas verbalement, c'est pour aller s'enfermer dans sa chambre et se livrer à des effusions plus physiques, déployant une « énergie mécanique » comparable à la douleur que pourrait provoquer l'assaut d'une dizaine de guêpes (*TS* 3. 41. 283). L'analogie est calquée sur celle que Burton avait employée dans le chapitre consacré aux symptômes et aux signes mentaux de la mélancolie, dans un passage qui résume d'ailleurs assez bien la personnalité de Walter :

[Melancholics] are commonly distrustfull [sic], timorous, apt to mistake, & amplifie, *facile irascibles*, testy, peevish, & ready to snarl upon every small occasion, *cum amicissimis*, & without a cause [...] he is ready to misconstrue every word they speak, and interpret it to the worst [...] *Inconstant* they are in all their actions, vertigenous, restless, unapt to resolve of any business, they will, and will not, perswaded to & fro upon every small occasion, or word spoken : and yet if once they bee resolve, obstinate, hard to reconcile [...] eftsoones pleased, and anon displeased, as a man that bitten with fleas, or that cannot sleepe, fumes to and fro in his bed, their restless mindes are tossed and varie.

(*Anatomy*, Part. 1. Sect. 3. Memb. 1. Subs. 2.) 390-1

Le père de Tristram peut également aller se jeter sur son lit, dans « la plus mélancolique des attitudes », la position horizontale qui, d'après le narrateur, est la plus propice à l'évacuation de la douleur (*TS* 3. 29. 254). C'est l'occasion pour le fils de livrer, en cascade, toute la gestuelle très théâtrale d'une maladie exploitée dans les romans du siècle, laquelle oscille également entre rétention et évacuation : « He threw himself prostrate across his bed [...] in the most lamentable attitude of a man borne down with sorrows, that ever the eye of pity dropp'd a tear for [...] He sigh'd once, — Heaved often [...] but utter'd not a word » (*TS* 3. 29. 255). Comme le laisse entendre cette satire de l'affectation et surtout celle de la thérapie ironiquement symbolisées par un pot de chambre sur lequel repose, inerte, la main de l'infortuné Walter, l'idée de fluidité est corrélative à celle de stagnation : « A fix'd, inflexible sorrow » (*TS* 2. 29. 255). Et c'est pour compenser les effets nocifs de la stagnation et de la corruption, principales causes de la mélancolie, qu'une dernière catégorie d'hémorragie, la saignée, est prescrite. Dans le système physiologique de Burton, la saignée médicale, artificielle, qui témoigne de la lutte qui s'opère chez le mélancolique entre le masculin et le féminin, le rationnel et le passionnel, est comparable au mécanisme naturel de l'irritation. En effet, elle permettrait d'évacuer le principe féminin (l'imagination et la passion) siégeant dans le foie et menaçant la raison de l'homme dont la mélancolie, effet d'un sang « figé », est comparée à la ménopause. « Melancholy [is] caused from putrefied blood in those Seed veines and Wombe [...] from that menstruous blood, turned into melancholy, and seed too long detained by putrefaction or adustion » (Part. 1. Sect. 2. Memb. 5. Subs. 2., 375-6). Plus loin, Burton remarque encore : « [Melancholics] have had some evacuation stopped, as haemroids, or moneths in women » (Part. 1. Sect. 3. Memb. 2. Subs. 3, 413). Mais, si la saignée permet l'évacuation du principe féminin tout en rétablissant le contrôle de la raison, elle brouille également la distinction entre le corps de l'homme mélancolique et celui de la femme chez qui, néanmoins, cet épanchement est naturel.

Les traités médicaux du dix-huitième siècle témoignent de la persistance de cette croyance au sein de la pensée médicale qui confère une base somatique à la maladie décrite. L'association entre mélancolie et sang menstruel, première cause ou tout au moins, signe

révélateur de l'hystérie chez les femmes ménopausées est toujours décrite par la plupart des médecins de l'époque. Or, le tour de force de Sterne est d'inverser le modèle théorique. En effet, si l'on en croit le bramine, sa « ménopause » n'est pas la cause de sa mélancolie mais l'effet désastreux d'une thérapie traditionnellement marquée par des saignées abusives. Ces dernières, subie par le héros dans des intervalles de temps très courts (*The Continuation of the Bramine's Journal* 139-40) le condamnent d'abord à une ménopause passagère qui révèle la nostalgie d'une certaine intégrité physique, dans l'idée d'un corps fertile : « with a face as pale and clear as a Lady after her Lying in » (*The Continuation of the Bramine's Journal* 167). Mais la fréquence et l'inutilité de cette pratique lui autorisent finalement peu d'espoir de guérison et le condamnent plus certainement à une mort imminente qu'à la capacité recouvrée à porter la vie : « [I] think my self at present little better than an old Woman » (*The Continuation of the Bramine's Journal* 171). Apparemment et ironiquement plus violente, la fuite maritime d'Eliza, cause du reflux de son espoir est, pour l'amant délaissé, une épreuve psychologique et physiologique qui agit sur lui comme une saignée métaphorique : « the handkerchiefs stain'd with blood which broke out, from my heart upon your departure — This token of What I felt at that Crisis, Eliza, shall never, never be wash'd out » (*The Continuation of the Bramine's Journal* 171). L'image du mouchoir symboliquement tâché de sang et non de larmes évoque la maladie réelle de l'auteur qui la considère comme le signe privilégié de la sensibilité. Décrivant ses propres hémorragies, l'épistolier qui n'hésite pas à s'adresser à ces lecteurs chez lesquels il suppose ironiquement le même mal (« women (of both sexes) » (*TS* 5. 16.448) emploie également l'analogie organique et grossit le modèle d'une virilité anxieuse en lui associant celui d'une féminité défaillante : « I have had my menses thrice this month, which is twice too often » (*Letters* 260). Dans l'ombre des représentations diverses d'hémorragies variées, l'idée de la stérilité inhérente à la mélancolie perçue comme le symbole de la sensibilité est capitale. Elle trouve une caution scientifique dans la physiologie de Burton : « [L]etting blood [...] make both men and women barren » conclut le physicien (*Anatomy* Part. 3, Sect. 2 [194]).

Ces représentations angoissées du corps signalent donc un profond ancrage de la mélancolie dans le modèle d'une sexualité marquée par la confusion générique et dans celui de genres déterminés

par une sexualité confuse. Certes, la notion de sexualité est étrangère au modèle sensible et paradigmatique de l'écorché dans la mesure où, comme le remarque avec humour A. J. van Sant, « [a] man without skin runs few risks of the flesh » (104). Cependant, l'idée même de la sexualité déclenche un malaise identique à celui incarné par l'écorché, dans la mesure où l'idée de ce corps mis à nu, (dans une nudité qui porte en elle l'image d'une sexualité potentielle) correspond aussi à celle d'« une suspension entre la vie et la mort au point où elles s'articulent pour se dépasser et se nier » (J. C. Dupas 109).

MISOGYNIE ET IMPUISSANCE

Si la mélancolie et la sexualité renvoient au modèle féminin, c'est aussi, indirectement, parce que toutes deux reflètent les thèmes conjoints de la misogynie et de l'impuissance. Le mode de fonctionnement des époux Shandy illustre cette thèse, défendue par la littérature médicale et romanesque des Lumières. Plus précisément, la scène originaire s'ouvre sur un rituel mensuel ou peut-être mensuel dénotant une absence flagrante de désir, un immobilisme pervers : « he [Walter] had likewise gradually brought other little family concernments to the same period, in order, as he would often say to my uncle *Toby*, to get them all out of the way at one time, and be no more plagued and pester'd with them the rest of the month » (*TS* 1. 4. 6).

Rarement décrit en termes physiologiques qui apportent cependant la caution scientifique à la misogynie souvent analysée du père Shandy, son phallocentrisme trahit les stéréotypes mythiques ou sociaux qui définissent le sexe faible dans les années 1740¹, eux-mêmes ancrés dans certains mythes médicaux hérités des siècles précédents. La femme est généralement présentée comme une force subversive, naturellement hystérique, capable de menacer la raison et la maîtrise de soi typiquement masculines.

Cause de la mélancolie masculine, la femme, d'après Burton, use de multiples artifices pour séduire et manipuler ses victimes. Inconstante, hystérique et frustrante (accusations que Walter porte à l'encontre de Mrs. Shandy), la femme brûle également d'un désir féroce (*Anatomy* Part 3. Sect. 2. Subs. 35, 88-126). Favorisé par l'arrière-plan

1. Voir par exemple Madeleine BLONDEL, *Images de la Femme dans le Roman Anglais*, 1975.

biblique, ce mythe physiologique et sexuel de la femme dévorante nourrit également l'angoisse masculine du frère outré, misogynne sardonique qui conclut l'affaire des amours de Toby en affirmant que tous les maux de la création sont imputables aux actes licencieux des héritières d'Eve, véritables créatures du diable (*TS* 9. 32. 455). Pour Walter, la femme joue finalement un rôle comparable à celui des fluides et des orifices qui, à l'instar du désir qu'elle suscite, menacent le corps d'assèchement et de désintégration. Cette théorie est par ailleurs soutenue par le père de Tristram (*TS* 4. 19. 354) à l'occasion de sa diatribe alambiquée sur les buveurs d'eau (*TS* 8. 6. 661-63).

De plus, la correspondance étroite entre la sexualité et la textualité des personnages masculins, entre l'acte de création et celui de procréation a depuis longtemps été démontrée par les exégètes de Sterne puisqu'il est évident que l'hémorragie du corps est compensée par celle du discours et que la métaphore (re)créative se construit à partir de l'équivalence maintes fois soulignée par le narrateur entre « penis » (ou « pen ») et « nose », visions métonymiques d'un corps réduit à l'une de ses « causes nécessaires ». Dépassant les conclusions de T. Eagleton qui dans *The Rape of Clarissa* (1982) avait réduit la littérature sensible à une simple « féminisation du discours » innovée par Samuel Richardson (Eagleton, 14), W. A. Allen a démontré que seule le modèle sexuel féminin était capable d'offrir la base métaphorique d'une conception du langage qui soit viable, dans la mesure où ce modèle permet la production (la procréation ?) du texte. Pour Allen, dont l'analyse fait obliquement ressurgir le concept de l'irritation, l'impuissance résulte également de l'obstination à vouloir « évacuer la femme » (660-70). En effet, explique l'analyste, la misogynie trouve son expression la plus flagrante dans les *hobby-horses* exclusivement masculins, fonctionnant sur le mode de la sublimation du désir et de la sexualité. Or, il convient ici de rappeler que la description physiologique du *hobby-horse* (*TS* 1. 24.86), remède prescrit par Cheyne pour guérir de la mélancolie (et modèle sternien de l'enfermement et de la folie), repose essentiellement sur le concept de l'irritation : derrière l'allusion ironique aux vertus thérapeutiques de l'équitation prônée par Bernard Mandeville (*A Treatise of the Hypochondriack and Hysterick Passions* [1711]), l'idée d'un fluide électrique parcourant le cavalier et sa monture n'est autre

qu'une extension de la notion développée par Glisson. Posant à nouveau le problème de la sensibilité, la physiologie de l'irritation n'apparaît que dans la seconde moitié du dix-huitième siècle et trouve son prolongement dans les expérimentations sur le magnétisme ou mesmerisme.

Ajoutons également que, parallèlement à l'association entre sexualité féminine et pensée, entre sang menstruel (« an irregularity which takes the guise of regularity » [J. Mullan 226]) et digression, s'établit une équivalence entre sperme et discours. Ainsi, les interjections récurrentes, évacuations spontanées de la parole, métaphorisent l'ensemble du discours masculin dans le cadre d'une analogie physiologique, d'un épanchement corporel vivement suggéré par les scènes durant lesquelles ces interjections, symboles d'une création combinée de la sexualité et de la textualité sont libérées en même temps qu'un vocable hautement symbolique, « Dieu ! » dont la présence figurée envahit les jurons proférés dans ces scènes d'union et de (pro)création¹. Plus que l'impuissance, la déviance est suggérée dans ces actes sexuels figurés qui, semble-t-il, se passent aussi bien du dieu que de la femme qu'ils remplacent.

Vis-à-vis de cette déviance et de l'impuissance qui, paradoxalement traverse, de part en part *ASJ*, *The Continuation of the Bramine's Journal* et surtout *TS*, la scène de l'écheveau (*TS* 3. 41. 281-83), — scène de synthèse des symptômes de la mélancolie et scène des confusions les plus diverses — revêt un sens hautement symbolique. Cet épisode de démêlés consiste en effet en une représentation extrême de l'impuissance (et implicitement, de la pénétration) et de l'évacuation (ou irritation) face à deux êtres aussi imperméables l'un que l'autre : l'épouse et le frère de Walter. S'il existe, comme le suggère le narrateur, un « pouvoir talismanique » dans la métaphore sexuelle du « siège » à laquelle Walter a recours pour décrire les diverses manœuvres verbales dont il a dû faire preuve pour convaincre sa femme d'accepter l'accoucheur de son choix, il en existe également un dans le patron de Mrs. Shandy. Symbole de la patience requise pour ses travaux d'aiguille, ce modèle est également l'emblème de l'opiniâtreté dont elle use pour nouer l'ai-

1. Par exemple *TS* 1. 1 et 9. 755 ; *ASJ* 290. En outre, ceci illustre la nouvelle conscience philosophique des Lumières selon laquelle, conformément au mythe biblique, le langage crée le monde et non l'inverse. Ce point est développé dans la dernière partie de cette étude.

guillette de son époux. Ce dernier n'hésite d'ailleurs pas à utiliser l'objet comme marque page dans son *Slawkenbergius*, avant de l'entortiller, tel un tourniquet, autour de son pouce, garrottant, dans un même geste castrateur, le corps (réduit au doigt) et le texte (dédié au nez).

Devant Toby toujours imperméable au discours qui, dans cet embrouillamini narratif, s'est soudain explicitement porté sur les nez, Walter, dans son impuissance à se faire comprendre et fou de rage, semble « évacuer le principe féminin » en jetant machinalement le patron de sa femme au feu, comme pour réchauffer le sang figé de sa verve, comme pour retrouver la substance séminale du message qu'il tente de faire passer (« thread ») à son frère. Débarassé du patron, mais toujours aussi irrité, conscient peut-être de l'homophonie entre « bran » et « brain », il s'emplit alors la bouche du son contenu dans le pique-aiguilles de Mrs. Shandy, et jure violemment, dans une explosion spectaculaire, confuse et stérile qui rappelle à s'y méprendre la dispersion originaire. Ici encore, la déviance (morale) s'impose comme un prolongement de la déviation (physique). Il ne s'agit plus en effet d'atteindre Mrs. Shandy mais bien de toucher Toby au plus profond de lui-même : « the oath of confusion was levell'd at my uncle *Toby's* brain, — which was e'en confused enough already, — the curse came charged only with bran, — the bran, may it please your honours, — was no more than powder to the ball » (*TS* 3. 41. 283).

Pour amusante qu'elle soit, cette scène rappelle plus sérieusement que les codes relatifs à la sexualité sont à la fois contournés et assouplis dans les romans dits sensibles. Par leur volonté d'éluder le viol, la fugue amoureuse et la chasteté obsessionnelle (thèmes largement développés dans le roman de Richardson, premier roman « sensible » des Lumières), *TS*, *ASJ* ou *The Continuation of the Bramine's Journal* sont typiques des romans des années 1760. Mais *TS* est très certainement le seul roman du siècle dans lequel le thème de la castration et le problème de l'impuissance relèvent d'une véritable obsession, sans doute parce qu'avec les découvertes de Haller et de Whytt, elles ont joué un rôle de tout premier ordre dans les recherches physiologiques sur la nature de la sensibilité, sa relation avec l'irritabilité et le siège de l'âme.

D'un point de vue philosophique, si les thèmes complémentaires de l'impuissance et de la castration renvoient à la condition humaine dans sa quête du savoir absolu, ils dénoncent plus qu'ils ne la renforcent la confiance faite au corps défendue par Fluchère (418).

LA SENSIBILITÉ ET LES ANAMORPHOSES DU CORPS

Symptôme de la misogynie, la crainte de l'adultère, effet pervers du remède prescrit par Burton pour guérir de la mélancolie, s'inscrit dans le cadre des anamorphoses et des dysphories du corps mélancolique. Parfois présenté comme l'innovation littéraire par excellence du roman sensible qui, à partir des années 1760 rompt avec les conventions littéraires en présentant un nouveau modèle familial, le thème de l'adultère et celui de la bâtardise ne traduisent pas seulement l'angoisse masculine du corps faillible. Ils illustrent également le thème d'un corps inquiétant, car difforme. Mais contrairement à celui des statues déformées par un déterminisme naturel, le corps de l'homme sensible l'est par son libre arbitre et son comportement sexuellement et socialement déviant.

Poussée à son extrême logique, la déviance évoquée plus tôt, (celle d'une sexualité d'où sont symboliquement exclus la femme et Dieu, métaphores de la création, de l'amour et de la morale) s'accorde avec la formule qu'employait Burton pour décrire un « amour mélancolique » suffisamment vague pour n'impliquer aucun tiers ou sinon un double sexuel, dans un acte où les rôles de la femme et de l'homme seraient confondus. Victime par excellence de cet amour mélancolique, Yorick, faisant écho à Burton, avoue son aversion pour l'inversion à laquelle sa solitude le condamne : « nature is turn'd upside down » (*The Continuation of the Bramine's Journal* 167). Cette formule semble également avoir beaucoup inspiré les scriblériens qui ont imaginé, dans le onzième chapitre des *Memoirs*, « The Case of a Nobleman at Court, with the Doctor's Prescription for the same » (134-36). De vieille essence comique, la satire médicale complète la satire sociale et littéraire dans une dénonciation féroce des abus de la culture sensible et du culte de la sensibilité. Dans ce chapitre où la mélancolie est explicitement associée à un amour de soi (qui n'est pas encore l'amour propre et socialement

correct que décriront les philosophes après Hume), à la féminité, au travestissement et à la perversion sexuelle révélée par l'ambiguïté du mot « case », le médecin diagnostique un cas sérieux d'amour qui, au grand soulagement de l'entourage, n'inclut aucune femme... sauf dans la mesure où elle se présente comme un miroir déformant de l'homme. Sterne reprend le même thème dans *The Continuation of the Bramine's Journal* : « if Self-love does not blind me » écrit plus modestement le bramine à sa bien-aimée, « I resemble no Being in the world so nearly as I do you » (*The Continuation of the Bramine's Journal* 161). Dans la satire scriblérienne, les symptômes décrits et les remèdes prescrits contre la maladie de ce gentilhomme anéanti ont leur source immédiate dans *l'Anatomy* (Part. 3, Sec. 2., Memb 3-5, 133-257) et nécessitent une thérapie aussi absurde que drastique consistant essentiellement à effacer l'image flatteuse du corps avant que ce dernier, symbole swiftien des laideurs spirituelles, ne se désintègre totalement sous le flot d'un humour caustique qui encourage le suicide. Sterne fait peut-être allusion à cette aspiration destructrice lorsqu'il évoque les tourments mélancoliques de Walter : « wondering why he was begot, — wishing himself dead ; — sometimes worse » (5. 13. 442).

Néanmoins, les scriblériens l'ont bien compris, un mariage avec soi-même ne court guère le risque d'être dévasté par les infidélités de l'épouse. À l'inverse, celles de Mrs. Shandy renversent le modèle social et littéraire généralement admis d'une pratique plutôt masculine¹.

Rétrospectivement déduit du calendrier (Tristram serait prématuré) et de l'agenda paternel (Walter était absent), l'adultère de Mrs. Shandy² est aussi avéré par les théories médicales et physiologiques de l'époque. En effet, imputable à une indifférence probablement due à une absence de plaisir au moment de la conception accidentelle, la question catastrophique de Mrs. Shandy éclaire un mythe sexuel très répandu au dix-huitième siècle selon lequel le plaisir féminin est une cause nécessaire ou tout au moins un facteur

1. « [S]'il y a des épouses parfaites » commente M. Blondel, « celles qui sont volages voire infidèles sont très rares et l'adultère qu'elles commettent paraît dicté par les instincts les plus bas ; s'il arrive que bien des maris trompent leur femme, nous n'en voyons guère qui subissent le joug de celle-ci » 983.

2. Voir l'article de Duncan PATRICK, 2003.

très favorable de la grossesse. Si Mrs. Shandy n'éprouve aucun plaisir, elle ne peut donc être enceinte de Walter¹.

Fils doublement illégitime² dont la misogynie voire, la misogynie « héréditaire » a parfois été abusivement décrite par une critique qui semble avoir occulté cet aveu capital (« Of the few legitimate sons of Adam, whose breasts never felt what the sting of love was, — (maintaining first, all misogynists to be bastards) » [6. 30. 551]), Tristram est lui-même convaincu de sa bâtardise. S'intitulant « *heir-apparent* [italiques ajoutées] to the *Shandy* family » (4. 32. 400), le narrateur définit son récit familial comme de longues « digressions bâtardes » (8. 1. 655).

Néanmoins, plusieurs indices laissent à penser que Walter n'est pas dupe de l'adultère de son épouse. Outre le verdict de Kysarcius auquel il ne réagit pas (1. 19. 57), sa sciatique (symptôme flagrant de sa mélancolie [*Anatomy*, Part 3. Sec. 2, 50]) à l'heure supposée de la conception fut provoquée par l'humidité des coussins garnissant un carrosse familial marqué par la bande senestre, dite de bâtardise (4. 25, 373). Autre gaucherie et non des moindres, celle de Slop qui, trop hilare pour manier avec dextérité les forceps, réduit à néant le symbole phallique du fils supposé (3. 27, 253) lors d'une plaisanterie portant sur les « cornes » du père. Le calembour acide de Slop inspire à Walter la métaphore médicale suivante « [it was] as bad as a

1. Pour l'auteur du *Rational Account of the Natural Weakness of Women* (2nd ed., London, 1716), l'orgasme féminin favorise le cheminement de la semence masculine (la question de Mrs. Shandy la disperse) et détermine la grossesse : « The Falling of one of the little Eggs from its Cell in the Ovaria, through one of the Womb Trumpets, into the Womb, often occasions an uncommon Sensation and gentle shivering of the Body after the Conjugal Act, which is therefore a Sign of Conception » (60-61) ; cité par P.-G. BOUCÉ, « Livres de médecine populaire et mythes sexuels en Grande-Bretagne au dix-huitième Siècle » 33.

2. La naissance du narrateur huit mois après la date supposée d'une conception sans plaisir ou sans mari laisse à penser que Walter n'est pas le père de Tristram qui aurait été conçu un mois plus tôt. Si l'on admet que Walter est bien le père de Tristram, la naissance prématurée de ce dernier soulève également le problème de sa légitimité. Au dix-huitième siècle en effet, la prématurité avait d'autres implications, notamment celle de l'illégitimité. Par exemple, l'article « Delivery » de Chambers stipule : « A *legitimate Delivery*, is that which happens at the just term, i.e in the 10th lunar month. And an *illegitimate*, that which comes either sooner, or later, as in the 8th month ». Loin d'être une erreur de calcul, les huit mois de grossesse offrent à Sterne l'occasion de jouer sur le concept de légitimité qui, pour J. A. Hay : « seems to be substantiated by a complex set of allusions to illegitimacy, cuckoldom and impotence which pervades the novel » (84).

fillip upon the nose — he saw no difference » (2. 12. 128). La comparaison du père témoigne de ses soupçons dans une allusion directe à la syphilis, à laquelle on attribuait la cassure, l'inflammation, l'ulcération voire, la disparition du nez. Cette déformation du corps provoquée par la débauche galante donna lieu à de multiples mises en garde, notamment de la part de Cheyne, et à quelques satires, comme celle William Hogarth (*A Harlot's Progress* [1732], *A Rake's Progress* [1735]). Notons au passage que la susceptibilité de Walter, piqué au vif à deux reprises par la gaucherie de Slop, indique clairement que l'image sternienne des maladies vénériennes ne s'accorde pas avec la notion que développent certains romanciers d'une « dignité mâle » pouvant s'accommoder de ces maladies « qui ne disgracient pas mais achèvent de donner l'essence de la virilité » (Soupel, *Apparence et essence dans le roman anglais* 125-27). Loin de ne point en pâtir ou d'en être rehaussées, la réputation et la galanterie du bramine en souffrent aussi douloureusement (*The Continuation of the Bramine's Journal* 142), alors que les soupçons d'impuissance pèsent lourdement sur Tristram, victime, *ab-ovo*, des « fautes, des folies et des égarements de ses parents ¹ » (*English Malady* 13).

SENSIBILITÉ ET HOMOÉROTISME ²

Pour comprendre et justifier cette association primordiale entre l'adultère et l'angoisse du corps (féminin ou corps difforme), il convient ici de citer la définition qu'Eve Kosofsky Sedgwick donne de l'adultère, thème central de *TS*, *ASJ* et de *The Continuation of the Bramine's Journal*. Dans « Sexualism and the Citizen of the World »

1. À l'instar de nombre de médecins, G. CHEYNE donne quelques exemples de maladies « *Gout, Scurvy, Elephantiasis, Leprosy, Venereal or Nervous Disorders* » provoquant chez l'enfant certaines malformations physiques : « *Contusion of the Head, Back-Bone, or any other part of the Body [...] Hump, or any pretematural Distorsion of Excrescence, especially on the Trunk of the Body* » (*English Malady* 13). Sa conclusion est la suivante : « *The Children, as to their Bodies and bodily Diseases, being punished for the Faults, Follies, and Indiscretions of their Parents* » (*English Malady* 19). Dans *Some Thoughts Concerning Education* (1693), LOCKE développe aussi l'idée d'un déterminisme prénatal (§ 102, p. 207). Celui-ci semble fasciner Walter (II. 19, 175) qui, constatant l'obliquité de son fils (pur produit d'un *coïtus interruptus*) acquiert la conviction que Tristram n'agira et ne pensera jamais comme un enfant ordinaire (I. 3, 4).

2. Voir aussi Michael HARDIN ORBIS, « Is there a Straight line in the text : homoeotics in *Tristram Shandy* » *Literarum* 54, 1999 : 185-202.

cette exégète établit que l'adultère d'une épouse construit en réalité une relation symbolique entre deux hommes, entre le participant actif et le participant passif d'un échange qui exclut la femme : « To cuckold'is by definition a sexual act, performed on a man by an other [sic] man » (228). Or, cet acte homoérotique virtuel, cette déviance déjà évoquée dans la scène de l'écheveau de Mrs. Shandy, s'inscrit en creux dans la définition shandéenne en vertu de laquelle le corps (dont le modèle le plus explicite est pour Tristram le corps d'armée) est à la fois multiple et masculin. À l'inverse de Walter, participant passif de cette relation soupçonnée, le bramine (qui courtise Eliza Draper), Tristram (qui se refuse à révéler la nature de sa relation avec Jenny mais s'avère moins prudent lorsqu'il s'agit de « Madam ») ou Yorick (qui, au début de son voyage cherche successivement à séduire Madame de L. ou la gantière), tous rêvent de devenir les participants actifs de cette déviance sexuelle et sociale. Il est alors possible d'entrevoir dans quelle mesure cette relation « triangulaire¹ » (229), inesthétique, hors normes, cette superposition imaginaire et monstrueuse de trois êtres peut susciter ou intensifier la méfiance à l'égard d'un corps susceptible de se fondre et de se confondre dans et avec un autre.

D'autre part, si sans femme adultère comme prétexte aux rencontres intimes et viriles, les images brutales d'union déviante entre hommes font quelques apparitions très discrètes dans *TS*² c'est

1. Dans un contexte différent mais complémentaire, le thème d'une relation triangulaire a également été mis en valeur par L. A. Elhers qui se réfère au mythe d'Hermès Trismégiste. Ce nom que Walter avait choisi pour son fils afin de rééquilibrer les lois du destin suggère en fait les problèmes conjoints de la procréation, de l'impuissance et de la restauration (62). Discutant le rôle rééquilibrant de la mère à l'égard d'individus réellement ou symboliquement émasculés (63), L. A. Elhers observe : « In part, Plutarch interprets the Isis-Osiris myth as a paradigm for the proper balance of elemental forces in nature : reason (Hermes Trismegistus) facilitates harmony in the universe as in the emblem of a "perfect Triangle" with Isis "the feminine part of nature" as the base, Osiris or "masculine nature" as the perpendicular, and their "offspring" Orus (Horus) as the hypotenuse » (n. 11, 73-74).

2. Elles participent exclusivement à l'obscénité du texte, chargée de mettre en valeur le rapport étroit entre la sexualité, la moralité, et la sensibilité. Parmi les allusions relevées figurent la collision entre Obadiah et Slop (« [Slop's] situation... [his] hinder parts [...] totally besmear'd » [*TS* 2. 9-10. 122 et 124]), l'allusion à St. Boogar (7. 43. 649), les plaisanteries mineures telles celle de Trim se plaignant des vicissitudes de la vie d'un soldat (« harassed, perhaps, in his rear to-day ; harassing others to-morrow » (6. 7. 506) et la version détournée, ou plutôt la perversion du

surtout parce qu'elles sont une manière de bousculer les codes moraux d'une société pudibonde malmenée par un modèle sensible en pleine mutation physiophilosophique et dont l'impudeur, parfois « l'indiscrétion » évoquée précédemment, sont ponctuellement menées à leur aboutissement logique.

Dans cette optique, elles jettent un éclairage original sur le concept de sensibilité qui, dans sa progression logique et chronologique passe de la vision du corps humoral de l'homme sensible à celle du corps moral de l'homme sentimental. Les élans « chrétiens » dont Walter se détourne contribuent en effet au développement d'une philosophie et de comportements altruistes, intervenant dans la généalogie de l'homme de sentiments.

À cet égard, les convictions de Walter sur l'amour sont assez éclairantes. D'après lui, seul l'amour rationnel élève l'homme car l'amour naturel révèle de bas instincts (9. 33. 806) par ailleurs incarnés par Tristram dans l'épisode « sentimental » de la rencontre avec Maria (9. 24. 783-84), peut-être inspiré par Robert Burton¹.

L'image du satyre, commune à la théorie du père et à l'apparence physique du fils dont le nom propre trahit des penchants mélancoliques, s'intègre dans le système très prisé au dix-huitième siècle, consistant à lier les portraits humains à l'univers animal. Incidemment, ce zoomorphisme littéraire rappelle l'impuissance de la philosophie à distinguer l'animal de l'homme (difficulté marquée par

texte de Locke (« as a man, by a yard, finds two houses to be of the same length » [*Essay* IV. 17, §18, 685]). S'appropriant le jeu de mots de SWIFT sur le vocable « yard », associé aux calembours sur « semen », et « seminaries », (*A Tale of a Tub*, sections 1 et 2), Sterne reformule la phrase de Locke ainsi : « just as man, as Locke well observes, by a yard, finds two men nine-pin-alleys to be of the same length, which could not be brought together, to measure their equality, by *juxta-position* [sic] » (3. 40. 281).

1. BURTON classe l'efféminement et les déviations sexuelles parmi les symptômes les plus courants de l'amour mélancolique qui se traduit par un désir irrépressible : « ever in love, [they] dote on all they see » (*Anatomy*, Part. 1. Sert. 3. Memb. 1. Subs. 3) 397. Burton écrit encore : « [O]ut of their own weakness, a depraved nature, or love's tyranny, which so furiously rageth, they suffer themselves to be led like an ox to the slaughter [...] they go down headlong to their own perdition, they will commit folly with beasts, men "leaving the natural use of women", as Paul saith "burned in lust one towards another, and man with man wrought filthiness" » (Part. 3. Sert. 2. Memb. 1. Subs. 2) 50.

la thèse capitale de l'humanité possible des orangs-outangs¹), tandis que la médecine s'emploie de son côté à expliquer les mécanismes physiques de la machine humaine en utilisant le corps des animaux. Si la réflexion sur l'humanité des animaux est exactement inversée dans la littérature romanesque dont Sterne n'est ici qu'un simple représentant, en revanche, « les difficultés que suscite au dix-huitième siècle le souci d'intégration de l'extrême dans la compréhension des différences » (Marcuzzi, *Notions de Philosophie I*, 339) demeurent. Elles s'orientent vers des questions d'ordre moral.

L'homoérotisme appartient à l'ordre moral et se traduit aussi par des allusions récurrentes à la pénétration, objet d'angoisse chez le mélancolique, motif récurrent du discours shandéen. Mais si l'on en croit Tristram et surtout Walter (notamment dans la scène de l'écheveau), l'homoérotisme est la conséquence logique d'une impénétrabilité — certes intellectuelle — de la femme (*TS* 3. 41. 282). Emblématique de l'homoérotisme récurrent, le couple dans lequel font corps le Capitaine Toby Shandy et le caporal Trim se substitue constamment au couple avorté de Toby et de la veuve Wadman, malgré la promesse d'un acte clairement suggéré par les noms respectifs de ces deux derniers protagonistes. L'intimité réciproque des deux soldats s'impose en fait comme la version extrême et satirique du désir homosocial des Lumières, marquées entre autres par le développement massif des coffee-houses. Cette homosocialité et surtout ses ambiguïtés sont illustrées dans la scène qui se joue entre Yorick et le moine franciscain (*ASJ*) et l'échange d'une tabatière, objet féminin par excellence, dont Yorick tire journallement une fierté toute fétichiste.

MÉLANCOLIE, PHYSIOLOGIE ET SOCIÉTÉ

La mélancolie culmine donc dans l'inversion. Les connotations onanistes de la mélancolie poussent à son aboutissement logique le modèle social des Lumières fondé sur le principe philosophique qui fait du plaisir individuel l'origine du bien collectif, ainsi que

1. Edward TYSON, *Orang-Outang, sive Homo Sylvestris, or the Anatomy of a A Pygmy Compared with That of a Monkey, an Ape and a Man; to which is Added a Philological Essay Concerning the Pigmies, The Ciocephali, the Satyrs, and Sphinges of the Ancients: Wherein It will Appear That They are All either Apes or Monkeys, and not Man as Formerly Pretended*, London: printed for Th. Bennett and Daniel Brown and are to be had of Mrs. Hunt, 1699.

l'enseigne d'ailleurs le sermon lu par Trim (*TS* 2. 17). L'inversion participe également à la relation étroite qui unit les principes physiologiques au fonctionnement de la société.

Avec pour toile de fond significative et tragique la scène clef de la querelle de l'accouchement (qui repose incidemment le problème du conflit social entre les sexes), la société — avec une capitale associée à la tête et une province aux membres exsangues — est d'abord comparée à un corps ravagé par la maladie : « a *distemper* was here his [Walter's] favourite metaphor, and he would run it down into a perfect allegory, by maintaining it was identically the same in the body national as in the body natural » (1. 18. 52). La maladie elle-même est décrite comme un système politique : « 'tis some tyrant of a distemper — and not of a man. » Issu d'une tradition allant de Platon à Hobbes (1. 18. 52 et 4. 32. 402), sans oublier La Mettrie qui parle de ses sens en termes de « ministres » ou Bordeu qui dresse l'analogie organique de la ruche (*TS* 1. 23. 82-83) et parle du corps comme d'une « fédération d'organes », le corps national et humoral décrit par Walter, particulièrement « sensible » à l'analogie (*TS* 1. 18. 52), présente en réalité tous les symptômes de la maladie anglaise. Celle-ci est narquoisement attribuée aux français, dans un effort du romancier pour renverser le déterminisme géographique intervenant dans la notion naissante d'un genre qui serait typiquement humain, façonné par une culture qui agirait comme la nature : « a *current* was not the image he took most delight in [...] a stoppage of circulation [...] a consumption from the mass of corrupted matter and ulcerated humours in our constitution [...] a state-apoplexy » (1. 18. 52-53). La thérapie proposée est bien entendu celle de l'évacuation des masses importunes alors que ressurgit le thème de l'incontinence (« &c. &c ») et, peut-être, celui d'un fléau social qui menace la toute puissance paternelle (« his wife and children, farmers sons [...] at his backside » [1. 18. 53]).

Drainant le thème de la clôture et de l'isolement, celui du refoulement massif des agents indésirables se répercute dans le fonctionnement de la microsociété conjugale. Fervent admirateur de Robert Filmer qui défendit la monarchie de droit divin dans son *Patriarcha* (1680), Walter craint que ses privilèges ne soient menacés par ceux que la nature accorde à son épouse, décrite comme le « *vaisseau faible* de la bourgeoisie ». Il est bien clair que son modèle social

repose, comme le reprochait Shaftesbury à Locke (source véritable de ce passage), sur les piliers fragiles car usés de la crainte et de l'intérêt personnel, parfois associés la sensibilité féminine : « it was not merely to shelter himself, — nor was it altogether for the care of his offspring and wife that he seem'd so extremely anxious about this point », commente d'ailleurs Tristram (1. 18. 52).

Le thème de l'isolement social domine l'étiologie de la mélancolie et le remède « si évident » de Cheyne (*English Malady* 24) est toujours le même. Hume par exemple, le résume ainsi : « Business & Diversion » (*The Letters of David Hume*, i. 17), « the commerce and society of men, which is so agreeable », ou encore « the pleasures of life » (*Treatise* 317). Ce dernier terme est important.

Il réaffirme en effet l'idée selon laquelle la mélancolie n'isole pas seulement l'homme de la société mais également de la sensation, synonyme de vie. Décrivant comment sa « philosophie mélancolique » le place dans une position déplorable, Hume associe également le monde privé de la mélancolie à la privation : « environ'd with the deepest darkness, and utterly depriv'd of the use of every member and faculty » (*Treatise* 316).

Si la mélancolie isole l'homme de la sensation et plus particulièrement du plaisir, elle l'isole donc aussi, par extension, du désir. Or le désir, cette manifestation spectaculaire et euphorique du corps est également le premier fondement (physiologique) de toute société, ainsi que Walter lui-même l'admet lorsqu'il évoque la continuité de l'espèce alors que ses actes réfutent ses dires. D'autre part, le destin de Cornélius (5. 4. 357), celui de la femme de Le Fever (6. 7. 422-23), la fin tragique d'Amandus et Amanda (7. 30. 520-21) jusqu'au pèlerinage à St. Maxime indirectement présenté comme un acte de nécrophilie (7. 27. 517), montrent à quel point la relation qui unit la sexualité à la mort dépasse le cadre assez cru de la simple métaphore du plaisir et devient l'objet d'une véritable phobie.

On comprend alors peut-être mieux que la société idéale imaginée par Walter se ferme aux femmes. Renversant le sens des mutations sociales d'une époque engagée dans la lutte contre le « double standard » à laquelle le roman a massivement contribué (Madeleine Blondel, *Images de la femme dans le roman anglais* [1976]), le modèle social de Walter place les hommes en véritables victimes de la tyrannie féminine. Les époux et leurs comparses se plaisent alors à rêver

d'une société dans laquelle les privilèges physiologiques que la nature a réservés aux femmes leur seraient attribués : non seulement la grossesse, mais aussi l'accouchement, et enfin l'éducation des enfants ([5. 31. 468] et [6. 5. 490-99]).

Bien que sa profession le ramène, à l'instar de Mrs. Shandy au rang d'agent « auxiliaire » (2. 18. 168), le médecin accoucheur se penche de manière sinistre sur le berceau naturel du narrateur. Seul personnage vraiment difforme du roman de Sterne — dans la pure tradition de la caricature qui se fixe pour principal défi d'affirmer que le corps *est* l'âme — Slop modélise surtout une vision pessimiste de la médecine, telle que l'écrivain la développe tout au long de ses ouvrages. Outre le fait que l'obstétricien s'étonne que le monde n'ait pas encore appris à se passer des femmes¹ (2. 18, 169), deux théories médicales apportent la preuve que le monde exclusivement masculin de Walter pourrait se réaliser. L'une repose sur une physiologie volontairement anachronique ; l'autre, plus récente à l'époque, s'offre généreusement aux spéculations les plus athées.

Walter est un préformiste et plus précisément, un animalculiste². Philosophe fort enclin à des raisonnements exacts sur les plus petites matières (1. 3. 4), il croit en effet en l'existence des « germes » ou « vers spermatiques », atomes vivants du naturaliste Henry Baker (1698-1774), (*The Microscope Made Easy* [1742]). Dans ces visions, ces intuitions d'un monde fractal, l'homoncule shandéen emprunte autant à l'ouvrage à la fois médical et satirique de Sir John Hill (*Lucina sine concubitu* [1750]) qu'à celui d'un anonyme publié en 1749 (*The History of the Human Heart : Or Adventures of a Young Gentleman.*) Le petit homme de Tristram est un pur produit d'une imagination scientifique débridée (1. 2. 2). Il intéresse en effet au plus haut point les philosophes les plus « minutieux » (I. 2, 2). Parmi eux, Leewenhoek, François de Plantades, ou

1. De confession catholique, Slop est le plus apte à souscrire aux desseins de Walter, l'église catholique privilégiant toujours, en cas d'accouchement difficile, la vie de l'enfant au détriment de celle de sa mère.

2. Voir à ce sujet L. A. LANDA, « The Shandean Homonculus : The Background of Sterne's "Little Gentleman" », *Essays in Eighteenth-Century English Literature* 140-159. Pour une analyse de l'embryologie du dix-huitième siècle et de la controverse entre préformistes et épigénistes, voir J. F. COLE, *Early Theories of Sexual Generation*, chap IV : « The preformation Doctrine » et chap VI « Epigenesis ». Voir aussi K. R. SNOW, « Homonculus in Paracelsus, *Tristram Shandy*, and Faust » 67-74 ; B. L. REID, « Sterne and the Absurd Homonculus » 71-95.

encore Jacques Gautier d'Agoty, Nicolas Hartsoeker, Henry Baker découvrent, décrivent, illustrent, sous l'influence du parti pris théorique et de l'illusion d'optique, ce « voyageur minuscule », cet *homoncule* accroupi dans le spermatozoïde qui nage, dans la substance séminale, à la recherche de son propre « nid ». De toute évidence Walter fait fi des théories épigénistes de William Harvey (*Exercitationes de generatione animalium*, 1651). Le père de Tristram ignore encore les découvertes très récentes du naturaliste genevois Abraham Trembley (1710-1784) sur le polype d'eau douce capable d'auto-génération (*Mémoire pour servir à l'histoire d'un genre de polypes d'eau douce à bras en forme de corne* 1744). Il trouve cependant dans l'homoncule de Licétius, émule de Paracelse, la preuve « scientifique » que la conception d'un enfant peut se passer de mère (4. 10. 282). Sterne se garde bien d'adhérer à ces théories génétiques en s'appliquant à présenter Walter comme la figure emblématique des dérapages ontologiques de son époque, puisque le philosophe hybride et monstrueux (*TS* 1. 13. 55) « aime mieux une absurdité qu'il imagine qu'une vérité que tout le monde adopte » (Condillac, *Traité des Animaux* 355).

Quelles que soient les bases physiologiques, sexuelles ou sociales sur lesquelles Sterne s'appuie pour évoquer la mélancolie paradigmatique de l'homme sensible, celle-ci est invariablement présentée comme une vue de l'esprit. L'accusation est flagrante dans *ASJ*, où Yorick dénonce celle des médecins Smellfungus et Mundungus qui, à l'instar de Walter, projettent sur le monde l'écran imaginaire et pervers de leur propre mal (*ASJ* 116-20). Comme eux, le père de Tristram répond à la définition du mélancolique donnée par William Congreve (1670-1729), disciple de Dryden et porte flambeau de la comédie de mœurs : « A Character of a Splenetick and Peevish humour... rather *overlooks* Nature, and speaks things as he would have them¹ ». Modèle des dysphories avilissantes du corps, objet de répulsion (répulsion intrinsèque et physiologique de l'irritation, mais aussi répulsion idéologique à l'égard de la femme qui porte en germe le corps social), la mélancolie, conclut Sterne, ne peut en aucun cas modéliser la sensibilité.

1. Cité dans SPINGAM, *Critical Essays of the Seventeenth Century*, 3; repris par PAULSON, 255.

D'ailleurs à ce moment du voyage où Tristram marque une pause pour réfléchir sur la mort qui le poursuit, il imagine une maxime qui résume toute l'entreprise de Walter en ce bas monde. Elle repose sur l'idée d'un voyage hors du corps (mélancolique), dans une description qui rappelle que le fonctionnement du corps ne relève pas uniquement de l'humorisme mais également de la théorie fibrillaire : « blinded with his congenial humours [...] with too lax or too tense a fibre » (7. 13. 593). Ironiquement, cette maxime platonicienne (qui prescrit qu'il faut sortir du corps pour bien penser) se place aux antipodes de l'épistémologie fibrillaire et des implications philosophiques sur lesquelles repose l'âge sensible.

3.3 Du mécanisme au vitalisme : théorie fibrillaire et euphories du corps sensible

Dans ses romans où l'imaginaire du voyage (vécu comme une douloureuse initiation psychologique et physiologique) et celui du huis-clos se font face, Sterne choisit d'échapper à l'isolement mélancolique en empruntant les voies de la sensation. Si elles traversent parfois les mêmes thèmes que ceux qui viennent d'être abordés (irritation, projection, imagination), elles participent toutefois à l'euphorie du corps et relèvent du paradigme nerveux modélisé par la théorie fibrillaire. Vulgarisée au dix-huitième siècle par Albrecht von Haller, la théorie fibrillaire où se côtoient le mécanisme, l'animisme et le vitalisme joue, dans les romans sterniens, un rôle de premier ordre dans la mise en scène et le rôle de la sensibilité vers la conscience de soi.

Mais, opposant mécanistes et vitalistes, le paradigme nerveux est aussi l'exemple physiologique le plus étonnant du mélange entre science et fictions, entre démonstration et métaphore dans la littérature médicale et romanesque du dix-huitième siècle. La thèse vitaliste des fluides transportés par les nerfs ou dominée par des conflits autour de l'analogie musicale, la doctrine mécaniste des vibrations à laquelle le siècle tente de réduire les sensations sont des motifs récurrents des sermons, des lettres et des romans de Sterne. L'auteur témoigne ainsi des hésitations et des querelles épistémologiques de son époque. Associant les vibrations à la sensation et à la générosité (*TS* 2. 12. 114), à la sympathie (*TS* 9. 24. 781), aux passions (*TS* 7.

21. 506), à la mémoire (*TS* 7. 43. 536]), ou encore à la vie (*ASJ* 263), le romancier traduit l'étendue de leur champ d'application tout en témoignant du fait qu'étant communément défini comme le pont qui relie l'âme et le corps, le paradigme nerveux confère au corps sensible un degré de sophistication extrême.

3.3.1 Le paradigme fibrillaire

LE MODÈLE NEWTONNIEN

Depuis les travaux de l'anatomiste anglais Thomas Willis en 1667 (*Cerebri Anatome* [1664] et *Pathology of the Brain* [1667]) qui fut le premier à associer le mécanisme de la sympathie au système nerveux (*On the Soul of Animals* [1694]) plus aucun physiologiste n'ignore que les nerfs communiquent avec le cerveau ou *sensorium*, siège de l'âme sensible, ainsi que le rappelle Sterne dans *TS* : « Chief Sensorium [...] headquarters of the soul » (*TS* 2. 19. 174). Mais le système physiologique de Willis dans lequel les esprits animaux sécrétés par le cœur flotteraient dans les nerfs creux jusqu'au cerveau fut critiqué par Newton. À partir de 1675, Newton affirme en effet que les nerfs sont solides et qu'ils transmettent les impressions des sens jusqu'au *sensorium commune*.

Bien que le mécanisme tende à perdre sa position hégémonique vers 1760, (glissement perceptible dans *ASJ*) au moment où Sterne compose *TS*, la sensation est encore associée à des propriétés mécaniques. La physiologie vibrationniste naît avec David Hartley (1705-1757) qui, dans ses *Observations on Man* cherche à différencier les mouvements réflexes et volontaires tout en décrivant l'analogie musicale sommaire de Cheyne. Sa doctrine des « vibratiuncules » tombe en désuétude à la fin du siècle malgré les efforts de Joseph Priestley (1733-1804), mais la sensation s'explique toujours par le mouvement des particules, lequel est régi par la physique dite corpusculaire de Newton et de Boyle. L'image du corps demeure celle d'une machine contenant toutes les pièces nécessaires aux fonctions vitales. Les médecins de l'époque les désignent par l'expression souvent parodiée de « non-naturals » aussi appelées « causes nécessaires » ; elles comptent la respiration, la digestion, le sommeil et son contraire, le mouvement et le repos, la rétention et l'excrétion, les passions de l'âme ou les affections. « Why the most natural actions of a man's life should be called his Non-Naturals, — is another ques-

tion » ironise Sterne (*TS* 1. 23. 84), avouant ici une certaine méfiance à l'égard d'une terminologie qui semble creuser un fossé entre la théorie scientifique et l'expérience vécue des individus, qu'elle est par ailleurs censée instruire.

En 1755, Johnson définit la sensation par cette citation de *l'Opticks* : « Do not the rays of light, falling upon the bottom of the eye, excite *vibrations* in the tunica retina? Which vibrations being propagated along the solid fibres of the optic nerves into the brain, *cause the sense of seeing* [45 ; italiques ajoutées] ».

LE STHÉNIQUE ET L'ASTHÉNIQUE

Lorsque Sterne décrit la métamorphose sentimentale de l'oncle Toby dont l'apathie (« LISTLESSNESS, with her lax fibre and undirected eye » [6. 35.561]) précède l'éveil de sens et de sentiments nouveaux (« Softer visions, — gentler vibrations stole sweetly in upon his slumbers » [6. 35. 561]), l'auteur décrit en termes exacts quoique métaphoriques le mécanisme « d'obédience fibrillaire » (Mandressi, *Le regard de l'anatomiste* 154) qui caractérise les Lumières. Alors que le newtonisme se cristallise dans une métaphore de l'œil qui permet d'ancrer la sensibilité dans l'imagination (« visions »), le concept de tonicité, critère de définition des fibres depuis les découvertes du médecin italien Giorgio Baglivi (1668-1706) (*De fibra motrice et morbosa* 1700), souligne le fondement épistémologique de la doctrine vibrationniste dans laquelle se correspondent un mécanisme newtonien encore imprégné d'humorisme et la théorie méthodiste du sthénique et de l'asthénique. Tristram, qui évoque les « nerves juices and volatile salts » (7. 2. 578) fait plusieurs allusions à cette théorie selon laquelle l'état des fibres, unités anatomiques minimales du corps, conditionne la bonne santé des fluides (8. 6. 661-62).

Le méthodisme fit l'objet d'une attention particulière à la fin du dix-septième siècle de la part de l'éminent professeur à Leyde, Hermann Boerhaave (1668-1738), auquel Cheyne ne cesse de témoigner son admiration. Considéré comme le meilleur praticien d'Europe, ce scientifique essentiellement éclectique était devenu dans les années 1720 l'autorité médicale par excellence de l'Angleterre. Sterne lui rend d'ailleurs un hommage discret dans le second volume de *TS* (2. 19. 174).

« Moule » ou modèle qui détermine tout en ce monde (*TS* 3. 2. 187), le concept de tonicité fait irruption dans l'art anatomique et souvent caricatural de la physionomie à laquelle John Clubbe fut l'un des nombreux auteurs à consacrer un traité (*Physiognomy* 1763) qu'il dédia à Hogarth. Sterne cultive l'art d'une physiognomonie techniquement érudite. Les descriptions anatomiques du visage et de ses fibres (peau, muscles, tendons, os..) traducteurs physiques des mouvements de l'âme, ne manquent pas dans ses romans comme en témoignent les descriptions anatomiques et satiriques du *Lillabulero* (*TS* 3. 6. 193), de la colère de Phutatorius ou encore de la douceur de Trim (2. 17. 142).

Parallèlement à ces descriptions qui dénoncent non sans légèreté, la passion pour l'anatomie qui caractérise les Lumières, d'autres exemples du concept de tonicité témoignent de la foi du romancier en une valeur épistémologique fondamentale des fibres. Dès le début du voyage « sentimental » Yorick peut ainsi interpréter les pensées de la jeune femme rencontrée à Calais : « the muscles relaxed [...] I must have made some slight efforts towards a closer compression of her hand, from a subtle sensation I felt in the palm of my own — not as if she was going to withdraw hers — but, as if she thought about it » (*ASJ* 19).

STERNE ET L'ANALOGIE MUSICALE DE LA SENSIBILITÉ

La doctrine des vibrations est surtout présentée au travers de l'analogie musicale développée par Cheyne. Principe de base de l'écriture shandéenne (« in my opinion, to write a book is for all the world like humming a song — be but in tune with yourself, Madam, 'tis no matter how high or how low you take it » [*TS* 4. 25. 374]), le modèle musical métaphorise également les sensations plaisantes ou douloureuses, symptômes d'un désordre psychophysiologique. Ainsi par exemple, Yorick destine-t-il à sa bramine les différentes modulations d'une sensibilité unique et pathétique : « something is out of tune in every Chord of me » (*The Continuation of the Bramine's Journal* 151). Parfois l'occasion pour Sterne de se livrer à des jeux d'esprit au cours desquels il semble perdre le contrôle du modèle¹

1. Un exemple en est donné dans la description de l'apoplexie paternelle. Inspiré par *The Analysis of Beauty* de HOGARTH (chap. 14, 113-14), STERNE remarque : « he must have reddened, pictorially and scientintically [sic] speaking, six whole tints

et de lui-même¹, l'analogie musicale, ainsi que les critiques qui lui furent opposées, semblent être suffisamment bien comprises pour permettre au romancier de réaliser son propre mélange, notamment dans les descriptions de l'association d'idées (*TS* 2. 10. 125; 3. 41. 282; *The Continuation of the Bramine's Journal* 41, 282). Le coup porté aux analogies scientifiques s'affirme lorsque ces associations d'idées relèvent moins de l'obsession que d'une obscénité marquée par des allusions lubriques (*TS* 9. 24. 783; *ASJ* 272). Derrière l'usage apparemment fluctuant des termes et des théories scientifiques, ce sont surtout les hésitations de la science qui, ici encore, semblent avoir inspiré Sterne. Dans un passage où le latitudinarien et le satiriste unissent leurs voix, la critique du méthodisme religieux et scientifique est éloquente :

[W]hat secret impulse was it? what intonation of voice? How the communication was conveyed into *Slawkenbergius's* sensorium, — so that *Slawkenbergius* should know whose finger touch'd the key, — and whose hand it was that blew the bellows [...] as (he) has been dead and laid in his grave above fourscore and ten years, — we can only raise conjectures [...] *Slawkenbergius* was play'd upon, for aught I know, like one of Whitefield's disciples. (*TS* 3. 38. 273)

Souvent cité par la critique comme un morceau d'anthologie de la littérature sensible, la scène de la rencontre avec Maria, point d'orgue de *ASJ*, reprend non seulement les thèmes traditionnels attachés à la notion de sensibilité mais illustre également la démarche de Sterne vis-à-vis de cette dernière. Plusieurs notions qui parcourent et caracté-

and a half, if not a *full octave* above his natural colour [...] any man [...] who [...] had been a lover of such kind of concord as arises from two such instruments being put in exact tune [...] would instantly have skrew'd up his, to the same pitch » (*TS* 3. 5. 191-92).

1. Dans une lettre à Mrs. Vesey avec laquelle on lui prête à tort une intrigue amoureuse STERNE écrit : « But that You are sensible, and gentle and tender — & from [one] end to the other of you full of the sweetest tones & modulations, requires a Connoisseur of more taste & feeling — in honest truth, you are a System of harmonic Vibrations — You are the sweetest and best tuned of all Instruments — O lord! I would give away my other Cassoc to touch you — but in giving this last rag of my Priesthood for this pleasure You perceive I should be left naked — nay if not quite *dis-Orderd* : — so divine a hand as y^{rs} would presently get me into Order<s> again — but if Yo[u] suppose this would leave me, as You found me — believe me dear Lady, You are mistaken » (*Letters* 138). Sur Elizabeth Vesey, voir A. H. CASH, *LY* 25-7, 116, 208 n. 67, 307.

térisent l'âge sensible sont subverties. Thème rebattu du roman sensible, le mythe social de l'identité de classe par exemple, s'écroule face à la sensibilité du jeune postillon (« I could not help decyphering something in his face above his condition » [TS 9. 24. 782-83]) ou celle de La Fleur (« what made La Fleur [...] to pass the back of his hand twice across his eyes [...] ? » [ASJ 270]) ou bien encore celle du rustre (« thou giv'st a portion of it [sensitivity] sometimes to the roughest peasant » [ASJ 278]). De même, l'équation entre sensibilité et raison à laquelle Sterne sacrifie quelquefois (« I was sensible I had said many clever things » [TS 7. 36. 638]) pour, paradoxalement, désigner la folie (« when she is sensible » [*The Continuation of the Bramine's Journal* 162]; « she is sensible for short intervals » [TS 9. 24. 782]) se trouve réduite à néant par Maria qui incarne les paradoxes de la sensibilité elle-même, notion qui oscille constamment entre celle d'un privilège naturel inné et celle de l'affliction. Si, remplaçant le sang du malade, les larmes qui inondent le mouchoir symboliquement brodé d'une initiale — « celle des deux mots qui feront éclater la notion de "Sentiment" en "Sense" et "Sensitivity" » (J. C. Dupas 110) sont assez représentatives du pathos de la littérature sensible, en revanche, celui-ci est ironiquement célébré dans l'échange mécanique des regards dans *TS* ou des caresses dans *ASJ*.

Dans cette scène, plusieurs instruments vibrent également de concert : le triste pipeau de Maria, les nerfs de Tristram, jusqu'au « Great Sensorium » de cette « chère sensibilité » à laquelle Yorick adresse l'incantation emphatique si célèbre qui marque une étape importante de l'évolution du concept de sensibilité et de sa réception tout au long du dix-huitième siècle. Inextricablement liée au système cosmique, l'expression exaltée de la capacité individuelle de sentir est l'occasion pour Yorick d'attester de sa relation à Dieu et de la part de divin qui est en l'homme sensible. A. H. Cash a montré que dans ce que J. C. Dupas appelle « ce vibrant panégyrique à l'être origine de toute les sensations » (76), l'idée newtonienne du grand SENSORIUM de l'univers était en réalité présentée à la lumière de l'épistémologie post-newtonienne, autrement dit, de la théorie des vibrations (« The Sermon in *Tristram Shandy* » 400). Or, là n'est pas la seule ironie de Sterne qui ne se contente pas de renverser l'idée fort répandue selon laquelle les sensations de l'homme résultent de vibrantes émanations divines. L'utilisation des italiques et les fluc-

tuations de pronoms décalés par rapport au sujet auquel ils sont traditionnellement rapportés attestent d'un doute quant à la thèse des vibrations universelles, essentiellement passives. Si passives, d'ailleurs qu'il convient parfois de les secouer un peu : « Heaven! hadst thou no [...] sweet minstresly to bring back the fair idea of the abbess and *Margarita* [...] Rouse! Rouse! but 'tis too late » presse Tristram, au moment où le muletier attiré par d'autres vibrations plus prometteuses, a abandonné l'abbesse et sa novice : « a little tempting bush [...] hung vibrating in full harmony with the passions » (7. 21. 609). Si l'on peut voir dans ces exemples, une inversion du modèle newtonien (compensé par la création d'espaces intérieurs qui seront analysés plus loin) et de la théorie des vibrations universelles calquées sur le système nerveux humain (et non l'inverse), il faut également rappeler que, dans la remise en question des vibrations universelles (et de Dieu), l'organe vibratoire par excellence de l'homme n'est pas le *sensorium*, mais le cœur.

La littérature sensible fait du cœur, ce moule physiologique supérieur à tout autre (*Letters* 395-96) le lieu d'accords intimes où la voix, ses accents, son intonation (où fusionnent concept de tonicité et métaphore musicale) et les vibrations des cordes sensibles se répondent harmonieusement, en une communication subtile qui se passe de mots. La voix révèle le degré des émotions, la nature cachée de l'être sensible. La voix du postillon, la voix d'Eliza qui, vibrant encore de ses intonations les plus douces (*The Continuation of the Bramine's Journal* 178-79), fait chavirer le cœur de Yorick, celle de Toby enfin, pénètre le cœur de Tristram pour en activer les ressorts les plus secrets dans une leçon de morale « universelle », aussi vibrante que les ailes de la mouche épargnée. La voix révèle le degré des émotions parce que l'émotion agit directement sur elle. Celle de Trim par exemple, cassée par « les modulations des divers sentiments » dénote un désordre intérieur. Sterne semble faire un usage immodéré — qui prend déjà des allures de dénonciation — de ce que l'on peut considérer comme l'un des lieux communs typiques de l'époque. Mais l'anathème de Phutatorius (4. 27. 378), musicalement ou verbalement incompréhensible, de même que la satire scatologique et sexuelle (« diddle ») de l'analogie musicale dont la seule noblesse est de défier la mort (5. 15. 444) montrent que Sterne peut aussi se moquer des vibrations.

Ainsi, les propos du bramine selon lesquels les vibrations sont l'expression d'une sympathie qui se situerait au-delà des larmes qui la symbolisent néanmoins (« *Twas a Sympathy above Tears* » [*The Continuation of the Bramine's Journal* 186]) s'inscrit bien moins dans l'espace imaginaire d'une échelle de valeurs morales que dans la séquence objective d'une causalité physiologique prouvant, comme le fait Diderot, que le sang est le véritable déclencheur des larmes¹. Dans *TS* et *ASJ*, les exemples appuyant cette théorie sont nombreux : « *My heart began to bleed [...] I burst into tears* », (*TS* 9. 4. 742) « *The story will make your heart bleed [...] The tears trickled down Trim's cheeks faster than he could well wipe them away* » (*TS* 9. 7. 752) commentent respectivement Yorick et Tristram dans une allusion presque directe à la véritable question (à la fois philosophique, biologique et théologique) soulevée par le paradigme sensible : celle du siège de l'âme.

3.3.2 La fluidité : les vaisseaux sanguins

L'importance accordée au cœur depuis Aristote acquiert une signification nouvelle au dix-huitième siècle grâce à la découverte de la circulation du sang. Dépassant le cadre strictement médical, l'influence de « l'immortel Harvey », comme l'appelait H. Boerhaave, son ancien maître, se fait sentir jusque dans la littérature des Lumières.

Il existe alors dans le langage sensible plusieurs images du cœur. Soutenu, enlacé par des nerfs encore associés à des vaisseaux et appelés « cordes sensibles », le cœur (et par extension le sang dont on décrit toujours les « fibres² ») joue donc un rôle central qui s'accorde bien avec la position qu'il occupe dans le corps de l'homme mais aussi dans le corps médical. Souvent cité dans les débats scientifiques et notamment ceux, abstrus, qui opposent les mécanistes aux animistes-vitalistes sur la nature du mouvement, le cœur s'impose régulièrement comme un modèle dans des argumentations

1. Dans l'« Appendice II » des *Éléments de Physiologie*, DIDEROT récapitule les effets du sang dans le cœur. Il cite « le ris [sic], les pleurs, le sanglot » (316).

2. C'est ainsi que G. CHEYNE, s'appuyant sur les observations de Leeuwenhoek décrit les globules (*English Malady* 32).

souvent complexes dont il ne s'agit pas de rendre compte ici¹. Si ces débats ont perdu de leur vigueur au moment où Sterne compose ses romans, ceci ne signifie en aucun cas qu'une solution a été trouvée.

Révélaient le conflit permanent qui oppose le cœur au cerveau dans la littérature sensible (Sterne y fait allusion à l'occasion du sermon de Yorick lorsque celui déclare « I was delivered of it at the wrong end of me — it came from my head instead of my heart [...] I had rather direct five words point blank to the heart » [*TS* 5. 26. 377]), la substitution du premier au second répond en partie à l'idéal de raffinement qui marque profondément l'âge sensible. Comme l'explique A. J. Van Sant :

[A]lthough obviously central to medical research on the nervous System, it [the brain] never became part of the ordinary vocabulary of sensibility. This exclusion occurred partly because the heart was regularly substituted for the brain [...] partly because as a physical structure, the brain cannot be sufficiently refined. (106)

Or, le cerveau, « tendre et fibreux » (*TS* 7. 31. 627) ne manque pas seulement de raffinement pour Sterne. Il fait l'objet de commentaires rédhibitoires qui traduisent une vision pessimiste du corps avec lequel il partage d'ailleurs les métaphores thématiques de l'opacité et la mise en pièces. Ainsi, de l'aveu cynique du narrateur, la dissection révélerait son tissage grossier qui le rend impropre à la vente mais aussi à sa propre mise en forme, dans une allusion au vêtement qui sert d'analogie aux rapports entre le corps et l'âme. La dissection mettrait aussi au jour un dédale de pièces inhabitables (parodie probable de la métaphore lockienne du « cabinet vide » [*Essay* I. 2. § 15, 55]) irriguées par les sombres rebuts alchimiques de la pensée et du jugement, formant ce cloaque indéfini où ne peut flotter l'âme. Enfin, dans une dernière image que l'auteur, qui s'en amuse visiblement beaucoup, aurait pu emprunter à son ami Diderot (*Éléments de physiologie* 78), le cerveau est comparé à une « bouillie informe » (7. 31. 627), dans un rappel métaphorique des théories inconsistantes dédiées à cet organe qui ne l'est pas moins, bien qu'on l'associe à la pensée, à la raison, au savoir rationnel.

1. À ce sujet, voir par exemple R. K. FRENCH, « Sauvages, Whytt, and the Motion of the Heart : Aspects of Eighteenth-Century Animism » 35-54.

À l'inverse, narrateurs et romancier admirent la délicatesse du cœur : « a Heart so finely set » (*The Continuation of the Bramine's Journal* 165), expression qui relève à la fois de la métaphore et de la représentation anatomique. Le cœur en effet métaphorise souvent les processus mentaux auxquels il participe :

the motion was most rapid, most impetuous — 'twas communicated to my brain — my heart partook of it. (TS 5.1. 239)

[Toby's] *singleness of heart* [...] misled him [...] with it, there was a *plainness and simplicity of thinking*, with such an unmistrusting *ignorance of the plies and foldings of the heart* of woman.

(TS 6 29. 550)

what a whimsical views of the involutions of the heart woman thou hast opened ! (TS 4. 2. 326)

Parfois, le cœur devient lui-même processus mental ainsi qu'en témoignent ces associations d'idées dans lesquelles le cœur remplace la substance médullaire d'Hartley : « There are some trains of certain ideas which leave prints of themselves about our eyes and eye-brows ; and there is a consciousness of it, somewhere about the heart » (TS 5. 1. 413). Faisant ici écho à l'une des maximes les plus célèbres du dix-septième siècle, Sterne semble également dire que le cœur a ses raisons que la raison ne connaît point (Pascal, *Pensées* 192) : « when the heart flies out before the understanding, it saves the judgement a world of pains » (ASJ 9). Mais si le cœur interprète pour le plus grand bien du jugement (TS 3. 5. 192), il s'interprète également : « If a man thinks at all, he cannot be a stranger to what passes there [in the heart] » (*Sermons* 31).

Or, ce qui se passe dans le cœur « mental » et hyperbolique de la littérature sensible (« the kindest of hearts » [*The Continuation of the Bramine's Journal* 150], « the sorest of hearts » [*The Continuation of the Bramine's Journal* 180]) s'organise autour de trois registres principaux de vocabulaire, dans une gradation de la sensation. Sterne reprend ici les trois modèles clefs de la littérature sensible. Le premier est celui du cœur sensible : il vibre, se contracte, s'allège. Le second décrit le cœur malade. C'est essentiellement celui du bramine, tout à la fois « malade » (138), « affligé » (140), « fiévreux » (156), « fou » (161), « envoûté » (170), et enfin « inquiet » (178). C'est le cœur du malaise et de l'attente (175), deux sensations qui s'unissent

dans l'idée de souffrance : « the kind of sickness of heart [...] which arises from hope deferr'd » (*ASJ* 202). Enfin, troisièmement, le cœur peut être blessé, brisé (*TS* 4. 15. 346) et saigner.

Si le cœur peut être blessé et saigner c'est implicitement qu'il n'est pas assez dur. Se côtoient, dans ces images anatomiques du cœur dur ou à l'inverse, saignant, deux systèmes physiologiques bien distincts. Le premier relève d'une physiologie ancienne (et peut-être oubliée) qui apparaît comme le fil d'Ariane reliant les nombreux lieux communs auxquels hommes de science et romanciers ont recours pour décrire le cœur et désigner la sensibilité : l'idée du cœur chaud (qui perdure jusqu'à Descartes) et celle du cœur « dur » (que l'on retrouve chez Willis) renvoient à Aristote (*De Partibus Animalum* 3. 4, 667 a). Le cœur dur est explicitement présenté comme celui de l'insensibilité (*Sermons* 25). Dans l'expression : « they have hearts like stones¹ » qui désigne à la fois la résistance des marins au mal de mer et leur indifférence à l'égard de Tristram (*TS* 7. 2. 578), Sterne réaffirme que seul le malaise modélise la sensibilité et déclenche la générosité. Quant à l'image du cœur qui saigne, elle provient de la physiologie de Harvey. L'impact de la découverte de la circulation du sang, siégeant dans le cœur (et non dans le foie) et animé d'un mouvement incessant, est immense, car elle rend possible scientifiquement une conception matérialiste du vivant que Descartes, contemporain de Harvey, s'empresse de développer. Renversant le dogme galénique vieux de deux mille ans, Harvey affirme que le système est hydraulique et que le muscle cardiaque est une pompe. Déduite mécaniquement, par simple calcul, la description de la circulation du sang permet de distinguer les deux moitiés droite et gauche du cœur. Sterne y fait allusion dans l'épisode de Phutatorius, quoique l'origine de cette circulation eût intrigué Harvey : « the sudden influx of blood which was driven into the right ventricle of *Phutatorius's* heart, by the stroke of surprise which so strange a theory of preaching had excited » (*TS* 4. 27. 379). Qu'il soit décrit d'après la physiologie d'Aristote ou d'après celle de Harvey, le cœur (et ses veines, ses artères, son sang) témoigne de la matérialité de l'homme et de la conception matérialiste de la sensibilité,

1. Cette autre aveu est révélateur : « As I would not wish to have my body of stone, so I would not wish to have my mind insensible » (STERNE, *The Ominious Years* 97-8).

explicitement associée, dans les sermons de Yorick, à la pénétrabilité de la matière (*Sermons* 23). Dans ce cas, l'« anatomie » du cœur est aussi à prendre au sens d'une méthode couramment associée à l'introspection. Il ne s'agit pas simplement d'explorer la nudité du cœur (*ASJ* 217) ou de stimuler « les entrailles de la compassion » (*Sermons* 28 et 71). Il faut « anatomiser » le cœur, pénétrer la complexité du « labyrinthe », ses « circonvolutions », ses « sombres recoins », découvrir ses « ressorts secrets », comme le prescrit l'auteur de ces sermons dédiés à la connaissance de soi. Comme l'explique Thomas Watson (1620-1686) dans *The Christian Soldier* (publié en 1692) : « Self-searching is an heart-anatomy » (A. J. Van Sant 12).

Le projet d'une pénétration métaphorique du cœur trouve peut-être son origine dans la littérature médicale de Robert Whytt. Pour ce physiologiste en effet, la surface du cœur est insensible. Néanmoins, ceci ne veut pas dire qu'il n'existe aucune sensibilité interne : « although the outer surface of the heart. [...] ha[s] no degree of sensibility, it will not follow, that [the] internal surface, where the natural stimuli exciting [its] motions act upon upon [it] is not endowed with a more exquisite feeling » (*Observations on the Sensibility and Irritability of the Parts of Men and Other Animals* 282-83). Mais c'est Harvey qui fournit l'instrument et la méthode. Comme l'illustre la scène avec la grisette dans *ASJ*, la circulation du sang, ce phénomène physiologique enfermé a le pouvoir de remédier aux isolements les plus divers : « we lie under so many impediments in communicating our sensations *out of our own sphere*, as often amount to a total impossibility » déplore Yorick dans sa préface (*ASJ* 78). La circulation se présente en effet comme l'outil privilégié d'une communication subtile qui se passe de mots et de voix. En revanche, l'outil de la communication ne peut se passer de main(s) et d'une thématique gestuelle qui se libère des connotations viriles du siècle précédent¹. Au début du siècle, Steele insistait sur ce point : « The Strings of the Heart,

1. Pour M. DAUMAS, « [l]a part du geste est effectivement prépondérante avant le dix-huitième siècle, comme si le sentiment avait du mal à se traduire autrement. Mais il n'en est rien. Le geste prévaut parce que la culture est dominée par les valeurs et les conceptions masculines et qu'elle accorde fort peu de place à l'opinion et au sentiment des femmes. Lorsque, à partir du milieu du dix-septième siècle, celles-ci sont perçues comme d'authentiques sources affectives, valorisantes et gratifiantes pour l'identité masculine, alors le débat d'amour se déplace du geste vers le sentiment » (*La tendresse amoureuse* 13-14).

which are to be touch'd to give us Compassion, are not so play'd on but by the finest Hand » (*The Tatler* I, 471, 473). La main prolonge le corps pour mieux propager la parole, comme l'illustre la description de Trim s'apprêtant à donner lecture du sermon. Mais elle peut également se substituer au verbe (*ASJ* 95, 96, 97, 98 par exemple) pour le rejoindre parfois symboliquement, lorsqu'elle se porte aux lèvres¹ (*ASJ* 104).

La main sent la circulation. Elle en est aussi le lieu privilégié en cet espace du poignet qui unit la main, ouverte sur l'extérieur, au corps (intérieur) tout entier. Dans la scène de la remise, dont « l'intérieur est deviné, espéré mais invisible [et] symbolise sans doute l'intimité secrète à laquelle aspirent ces deux personnages, dont l'un est sans visage et aux mains gantées » (E. Déti, « Colliers, gants et manchon » 150), la circulation du sang n'est autre que le sésame qui ouvre l'intimité charnelle et émotionnelle réciproque des deux personnages, statues silencieuses devant ces portes fermées que sont la remise et le gant. Ce dernier, auquel Sterne confère une valeur érotique capitale, jouit également d'un rôle symbolique pénétrant. Ouvert aux extrémités, le gant enferme la main, couvrant ainsi la partie la plus visible du corps, chargée de découvrir l'invisible : « The pulsations of arteries along my fingers pressing across hers, told her what was passing within me : she looked down — a silence of some moments followed » (*ASJ* 97).

La main se pose donc sur le corps², comme celle de Tristram, index pointé, semble posée sur le texte. En effet, la main doit traduire, transposer, transporter, voire transfuser les émotions d'un corps à l'autre. Et, du propre aveu de Yorick, la traduction est « machinale » (*ASJ* 171), elle est « manipulation ». Elle l'est d'ailleurs d'autant plus qu'elle concerne les fonctions mécaniques du corps. Ce que la main transpose, ce sont les mouvements du sang, son réchauffement ou au contraire son refroidissement, l'altération de

1. Voir aussi TADIÉ, Alexis. *Sterne's Whimsical Theatres of Language*. Aldershot : Ashgate, 2003.

2. Le voyage se résume à une longue série de mains qui se donnent plus qu'elles ne se refusent. Citons ici quelques exemples de scènes sentimentales : « You need not tell me what the proposal was, said she, laying her hand upon both mine, as she interrupted me » ; « The girl put her hand *within* my arm » ; « I took her by the hands [...] I raised the fille de chambre up by the hand » ; « When I stretch'd out my hand, I caught hold of the Fille de Chambre's » (291).

sa course dans les nerfs, les vaisseaux, les artères qu'il dilate, tout ce que Hartley rassemble justement sous le nom de sensation. Comme l'index, sorte de flèche dont elle est le symbole associé, la main pénètre les choses et les êtres. Dans la scène avec la gantière, intitulée « The Pulse » et à laquelle on peut aisément trouver le sens symbolique du désir en puissance et d'une sexualité impuissante, Yorick fait preuve d'une amabilité toute médicale (prendre le pouls de la gantière — et la gantière avec), dont le sens véritable ne peut échapper, puisqu'il est donné dès l'ouverture de la scène : « 'tis Ye who open the door and let the stranger in » (*ASJ* 161). Le prétexte médical se double cependant du sentiment religieux (Yorick parle de sa dévotion), symbolisé par l'habit noir qui est à la fois celui de l'homme d'église et du médecin (« new profession »). La transformation vestimentaire et avec elle, celle de la profession, la soudaine irruption d'un témoin (Eugenius) et avec lui, celle de tous les lecteurs, font de cette scène libre de tout libertinage une séance d'anatomie publique dont la principale fonction est de désamorcer l'euphorie du corps : « Trust me my dear Eugenius, I should have said, "there are worse occupations in this world than feeling a woman's pulse" » (*ASJ* 165).

Sous couvert de religion et de moralité, le caractère érotique de cette scène ressurgit dans la rencontre avec la fille de chambre. Le lien essentiel entre une sensation physique plaisante et sa transformation mentale en un sentiment moral encore plus agréable apparaît clairement : « There is a sort of half guilty blush, where the blood is more guilty than the man — 'tis sent impetuous from the heart, and virtues flies after it — not to call it back, but to make the sensation of it more delicious to the nerves — 'tis associated » (*ASJ* 234).

Ironiquement, le sang qui est l'indice de la matérialité de l'homme servant de base à la communication avec autrui et qui rassemble ce que Sterne appelle dans « The Case of Elijah », « the mechanical motions which sustain life » (*Sermons* 49) fournit également la base d'une connaissance plus profonde du sujet, celle de son immatérialité. Le thème des « microsensations », sensations raffinées mais aussi réductrices, participe d'emblée à l'imaginaire de l'immatérialité, thème décisif de la compréhension de la sensibilité sternienne (A. J. Van-Sant 106). Il convient d'ajouter que pour le romancier,

l'idée de l'immatérialité est d'autant plus centrale à la sensibilité qu'elle s'accorde avec la souffrance qui confère au corps une certaine transparence, elle-même caractéristique imaginaire de l'âme. Ainsi, les êtres rencontrés par les voyageurs qui sont, comme Maria, le moyen d'aboutir à la certitude de l'existence de l'âme, semblent éthérés sous l'effet de la douleur. À Calais, le visage de la jeune inconnue, tenu caché (« I could not see her face — 'twas not material » [ASJ 92]) puis offert au regard (« it was a face [...] of a clear transparent brown ») reflète le paroxysme des tourments les plus affligeants. Maria « was [...] of the first order of fine forms — affliction had touch'd her looks with something that was scarce earthly » (ASJ 275). « I begin to write to you as a terrestrial Being — I must deceive myself » (*The Continuation of the Bramine's Journal* 180) écrit Yorick à Eliza qui appartient elle aussi, à « l'ordre supérieur des créatures » (*The Continuation of the Bramine's Journal* 183). L'immatérialité n'est pas une prérogative féminine. Et d'ailleurs, celle des femmes n'est que partielle. En effet, Maria (qui ne perd rien de ses attraits), Eliza (objets des fantasmes de Yorick dont elle serait le membre fantôme) ou l'inconnue (dont il se plaît à imaginer le veuvage), sont encore assez humaines pour déclencher le désir et l'idée du péché de chair.

À l'inverse, ravagé par les misères physiques et morales, le corps des prisonniers se situe au seuil d'une transparence qui évoque à la fois celle, idéale, de l'écorché (« his body so wasted with sorrow and confinement, you will see every nerve and muscle as it suffers » [TS 2. 17. 161]) et celle de l'âme prisonnière du corps (« his body half wasted away with long expectation and confinement » [ASJ 202]). Le bramine qui ne craint pas de louer sa propre transparence, signe de sa pureté morale, décrit aussi, dans un autre registre, la maigreur de son corps et de son visage, sa pâleur spectrale, tout ce qui contribue à son malaise, son mal-être : « the gawsy constitution of mine » (*The Continuation of the Bramine's Journal* 163). Mais surtout, il se présente tout à la fois comme une ombre (138), « an ethereal being » (145) et enfin, un fantôme (155), terme dont le synonyme traditionnel n'est autre que l'âme elle-même.

3.3.3 L'âme et le sang

Alors que dans *The Continuation of the Bramine's Journal*, d'intarisables sanglots se répandent comme une sauce amère sur la diète quotidienne du malade, le voyage sentimental débute (et s'achève) presque mécaniquement, sur la « puissance d'un Repas » (La Mettrie 155) et l'euphorie du voyageur après qu'il a bu le vin de l'ennemi. Yorick décrit les effets directs de cette collation sur la circulation (ASJ 68) et sur son escarcelle. Il y a dans ce passage, quelque chose qui rappelle étrangement la transfusion avant la lettre que décrivait Henry Fielding dans *Sir Harry Herald and Sir Edward Haunch* (1754) : « burgundy had that peculiar quality, that it does not only create a new *circulation*, but new *blood* and fills its votaries with most fantastic, and visionary ideas of happiness » (4). La même idée de transfusion domine l'arrière-plan d'une religion qui associe le vin au sang de la Passion et qui déclenche, chez Yorick, cet élan soudain de sympathie envers une nation toute entière. Ce ne sont pas seulement les lois de la logique éthnocentrique et certainement subjectives qui sont déjouées ici mais, dans cet état d'ébriété légère et passagère durant laquelle Yorick expose sa propre philosophie de la vie, ce sont les lois objectives de la physique, celles de la philosophie naturelle elle-même qui sont littéralement inversées dans l'idée du partage : « When man is at peace with man, how much lighter than a feather is the heaviest of metals in his hands » (ASJ 68). L'évidente dénonciation du mécanisme déterministe s'étend aux sensations particulières que fait naître, plus que le vin, ce partage imaginaire :

In doing this, I felt every vessel in my frame dilate — the arteries beat all cheerily together, and every power which sustained life, perform'd with so little friction, that 'twould have counfounded the *most physical précieuse* in France : with all her materialism, she could scarce have called me a machine. (ASJ 68-69)

Souvent décrite par la critique, la suite immédiate de cette scène (l'apparition du moine auquel Yorick refuse l'aumône) inverse à son tour les propos du voyageur, trahit son égoïsme et dénote son comportement machinal. Au cours de sa rencontre avec Maria, Yorick déclare :

As I did it [whipping her tears], I felt such indescribable emotions within me, as I am sure could not be accounted for from any combinations of matter and motion. I am positive I have a soul; nor can all the books with which materialists have pester'd the world ever convince me of the contrary. (ASJ 271)

Voici, en résumé, la substance des aventures « mélancoliques » (« I know not how it is, but I am never so perfectly conscious of the existence of a soul within me, as when I am entangled with them » [ASJ 270]) autrement dit, la celle de la quête de la sensation : « tis a journey of the heart in pursuit of NATURE » (ASJ 217-19) qui n'est autre que celle de ses deux synonymes, le sexe et l'âme : « By Nature we mean no more than those sentient and active powers wherewith the body is endowed¹ » (Robert Whytt). Sterne ne semble pas seulement savoir qu'ils sont tous trois synonymes, il prend un malin plaisir à confondre les deux derniers.

Postuler l'existence de l'âme au moment où certains affirment ironiquement qu'elle n'est qu'une chimère n'ayant jamais existé, sauf dans le cerveau perturbé de certains philosophes rêveurs (*Martinus Scriblerus* 138) permet sans doute au romancier d'échapper à la morale musculaire au moment où le cœur est présenté par la médecine comme un muscle essentiellement passif. D'un autre côté, dans le contexte scientifique et philosophique de l'époque, découvrir l'âme grâce à la sensation, au mouvement du sang relève presque d'une tautologie. Et s'insurger contre La Mettrie, en affirmant l'existence d'une âme, relève de l'ironie.

Après la découverte de Harvey qui déclenche une controverse entre circulateurs et anti-circulateurs, une question essentielle demeure concernant la cause de la circulation qu'un John Mackenzie enthousiaste compare à la découverte du mouvement perpétuel. Cette question oppose les mécanistes aux vitalistes dans un débat fort complexe.

Descartes, qui accepte la théorie de la circulation, n'est pas encore libéré de la thèse des anciens et attribue les mouvements du cœur et du sang au « feu sans lumière » institué par Dieu. Sterne, qui par le biais de Walter évoque la combustion intérieure théorisée par Van Helmont (*TS* 5. 35. 474) y fait d'autres allusions ironiques dans *TS*

1. Notes préliminaires et non publiées de *Essay on Vital Motions*, cité par R. K. FRENCH, 46.

et notamment au chapitre 16 du volume 8 : « there was no arterial or vital heat in the end of the tobacco-pipe, it could excite no sentiment — it could neither give fire by pulsation » (*TS* 8. 16. 677). L'effet le plus notoire de la doctrine mécaniste est d'abolir l'âme elle-même ou de réduire son action à un simple mécanisme (idée que Swift satirise dans *The Mechanical Operations of the Spirit*) et d'impliquer, comme suggéré plus haut, un mouvement perpétuel. Les défenseurs du mécanisme mais aussi ses opposants révisèrent leurs théories au début du dix-huitième siècle sous l'influence de Newton. Pour les mécanistes, le mouvement du cœur est dû à l'afflux du sang, à l'élasticité parfaite du muscle cardiaque, aux vibrations de l'éther situé dans les nerfs qui permet au cœur de se contracter.

Attestant d'une crise dans la pensée scientifique, le vitalisme auquel S. Moravia attribue le passage du modèle d'homme machine à celui d'homme sensible, naît des insuffisances du mécanisme et de l'animisme, mais aussi de leur collision. Pour les représentants du courant vitaliste auquel on associe généralement l'École de Montpellier (fondée par George Ernst Stahl [1600-1734] et Théophile Bordeu [1722-1776]), le mouvement perpétuel constitue un immense paradoxe : en effet, tout mouvement implique une déperdition due à cette « friction », évoquée par Sterne (*TS* 4. 31. 399). Ceci demande l'intervention permanente d'une force, appelée âme. Elle est à la fois la source et le régulateur du mouvement du sang. Pour G. E. Stahl, auteur de *Dissertio Physiologico-Medica de Sanguificatione in Corpore semel Formate* (1684-1704) et *Epistola de Motu Tunico* (1692), l'âme produit le sang. À l'idée selon laquelle seul le sang est susceptible de véhiculer l'âme, s'ajoute la présence récurrente, surtout dans *TS*, des esprits animaux, nommés dès le second chapitre. Concept hérité de l'Antiquité et de la théorie des deux, des trois, voire des quatre âmes (chez Paracelse), la notion des esprits animaux possède une histoire assez compliquée¹. Exploité par de nombreux auteurs au cours des siècles et notamment ceux dont on reconnaît généralement l'influence directe sur la pensée du romancier (Burton [*TS* 4. 27. 382], Rabelais [*TS* 1. 2. 2-3] et Locke [*TS* 1. 4. 7]), ce concept à la fois médical et métaphysique est obsolète au moment où Sterne l'utilise narquoisement.

1. Voir à ce sujet V. GROSVENOR MYER, « Animal Spirits and *Tritram Shandy* » *Laurence Sterne : Riddles and Mysteries* 99-112.

Tour à tour matériels et immatériels, associés à la lumière, au fluide vital ou nerveux, ou assimilé aux atomes, les esprits animaux représentent un concept aussi flou que complexe. Le dix-huitième siècle conserve de cette notion l'idée de principe de vie et de mouvement et celle du lien entre le corps et l'âme. Lien conceptuel, puisque la notion d'esprits animaux oscille sans cesse entre matérialité et immatérialité, les esprits animaux sont aussi un lien physiologique : Sterne parle bien de « messagers » (*TS* 4. 27. 382), mais feint d'oublier constamment leur lieu d'origine, indifféremment situé dans le cœur (*TS* 4. 31. 399) et dans le cerveau (*TS* 7. 24. 613). Toutefois, la tendance des Lumières est au scepticisme : Chambers s'interroge sur une notion qui ne correspond à aucune réalité tangible. D'autres, comme Stahl ou Cheyne (que Haller présente péjorativement comme l'un des premiers sthaliens anglais [*Elementa Physiologiae Corporis Humani*, vol. 4, 522]) réfutent catégoriquement l'existence de ce que l'auteur de la *Cyclopaedia* nomme avec précaution « the extremely subtile bodies ». Dans *The English Malady* qui s'ouvre sur l'affirmation de la « force naturelle » de la « machine humaine » (*English Malady* 1), l'auteur propose un historique rapide de « l'hypothèse précaire » (*English Malady* 74) et confesse qu'il pourrait s'agir d'un fluide nerveux qui n'a jamais pu être découvert. G. Cheyne conclut finalement son exposé en dénonçant les erreurs de la théorie tout en rappelant que la correspondance entre macrocosme et microcosme pénètre aussi les mythes scientifiques : « the Notion of animal spirits is of the same Leaven with the substantial Forms of Aristotle, and the celestial system of Ptolemy » (*English Malady* 85). Il convient de noter au passage l'allusion discrète à l'idée, chère aux vitalistes férus de semences, de ferments et de germes, hérités de Van Helmont et de Paracelse. De cette notion, Sterne retient essentiellement l'idée de la circulation des esprits à travers le corps mais il leur octroie, pour le plaisir de la farce et conformément à l'animisme, un but, une intention (qualités première de l'âme des vitalistes) et surtout des mains, attributs fantasques de son propre cru ¹.

Ce détour par la théorie physiologique semblait nécessaire à la compréhension de l'ironie tapie dans l'affirmation de Yorick (le fait qu'aucun matérialiste n'aurait pu voir en lui une machine).

1. L'adaptation de Martin Rowson, graphique, illustre parfaitement le genre d'homoncules auxquels Sterne fait allusion.

Pour Dussinger, cette affirmation est la preuve d'une méconnaissance de l'œuvre de La Mettrie. Le philosophe français, tout comme Yorick, s'oppose au principe démodé de la matière et du mouvement (J. A. G. Dussinger 9), et il s'avère qu'une Précieuse lamettrienne ne se serait pas laissé abuser par l'« émotionnalisme vigoureux » (Dussinger 10) qui révèle la force intérieure et spontanée de la matière. Cette idée, que La Mettrie emprunte à Leibniz, qui lui-même la dérive de l'irritation de Glisson, articule le modèle d'Homme machine dans son ensemble. M. C. Battestin estime également que Sterne, fréquentant régulièrement le salon du Baron d'Holbach (en 1766, ce dernier souscrivit aux *Sermons* tout comme Diderot et Crébillon) était un familier des théories matérialistes. Ajoutons qu'il connaissait peut-être certains passages de *L'Homme machine* lui-même, ainsi qu'en témoignent certains emprunts apparemment directs¹). C. Battestin affirme donc que l'ironie de ces paragraphes est intentionnelle : « he meant [...] to dramatize the materialist view of man expounded by the *philosophes* in order that he might reconcile with the doctrines of his religion those elements of their system that seemed to him persuasive » (« Sterne among the *Philosophes* » 28).

Mais Sterne va en réalité beaucoup plus loin. Car utiliser le sang pour postuler l'âme, c'est impliquer discrètement que l'âme pourrait se situer dans tout le corps à la fois. Cette idée fut défendue par La Mettrie lui-même. Ainsi que l'explique J. C. Bourdin : « Loin d'aboutir à l'expulsion pure et simple de ce que la philosophie spiritualiste concevait sous le nom d'âme, *L'Homme-machine* donne le spectacle assez étrange d'une pluralisation de l'âme, si l'on peut dire, ou de sa pulvérisation dans le corps et ses organes » (55). Certes, La Mettrie réfute l'hypothèse selon laquelle l'âme pourrait siéger dans les veines, les nerfs ou les artères (*L'Homme machine* 182). Mais ce qui, dans l'approche matérialiste du philosophe français, pourrait intéresser Sterne qui défend l'idée d'une union harmonieuse entre le corps et l'âme, c'est que La Mettrie cherche moins à nier l'existence de l'âme immatérielle qu'à lui disputer sa position centrale et hégémonique dans l'homme. En 1747, John Gaub, ancien élève de Boerhaave, présente la force inhérente de la matière comme

1. STERNE emprunte à *L'Homme machine* le portrait de POPE (*TS* 8. 2. 657) et l'idée (déjà citée) d'une dissection du cerveau.

un « homme neuronal ». Celui-ci est décrit dans la lecture qu'il fit à Leyde en 1747, en présence de La Mettrie :

[He] is distributed throughout the entire body and so intermingled with each of its parts that if separated from these parts it could present a simulacrum or skeletal image of man. Furthermore, this structure of nerves is no less animated from within by its motive power than it itself stirs up the rest of the body's inert mass throughout which it extends. In this sense it represents a kind of man within a man. (De regimine mentis quod medicorum est 60-64)

« A skeletal image of man », l'homme intérieur — version pathologique de l'homme sensible — a pour synonyme le mot « atomy ». À l'époque de Sterne, ce terme désigne aussi bien l'écorché que l'atome. Cet homme intérieur, ironiquement au seuil de l'immatérialité, partage beaucoup avec un autre homme intérieur, cher à Sterne : l'homoncule shandéen. Dans l'un des ouvrages de Smollett (dont le titre résume assez bien la destinée de l'homoncule shandéen) ce dernier est d'ailleurs associé à la matière pensante (*The History and Adventures of an Atom* [1769]).

3.3.4 L'âme, les germes et la semence

Walter, incarnation typique de l'irritation glissonienne, livre un discours sur l'âme (*TS* 2. 19. 173) qui permet à Sterne de satiriser un certain nombre d'idées préconçues concernant cette dernière. Successivement nommée « substance pensante » ou « the rational soul, which is a spiritual substance » ou bien encore « so immaterial and so exalted a being », ces définitions vitalistes sont aussi l'occasion pour le romancier d'aborder certains thèmes lamettrieux, tels que, par exemple, l'organisation déterminante du siège de l'âme que Walter place, comme La Mettrie, dans le cervelet. Convaincu que toutes les âmes sont égales et que l'organisation du « siège corporel de l'âme » est un facteur déterminant de la différence entre les entendements, le père de Tristram, à l'inverse de La Mettrie, tente obstinément de découvrir l'organe qui renferme l'âme¹.

1. Voir aussi « On enthusiasm » (*Sermons* 38). L'hypothèse de Walter s'inscrit dans le cadre des théories mécanistes sur l'origine somatique de la pensée, et fait écho à *L'Homme machine* : « Mais puisque toutes les facultés de l'Âme dépendent tellement de la propre Organisation du Cerveau & de tout le Corps, qu'elles ne

Directement extrait des articles « Soul », « Sensory », « Brain », et « Death », de la *Cyclopædia* de Chambers¹, le rejet de la théorie cartésienne selon laquelle l'âme se situerait dans la glande pinéale reflète bien entendu la réaction du dix-huitième siècle anglais à l'égard du philosophe français². Elle traduit plus largement la réfutation de toute forme de dualisme (« body and soul are joint-sharers in everything they get »), ainsi que le prouve l'invalidation scientifique de la théorie platonicienne qui fait écho à la déclamation de Caton dans *ASJ*.

Dans la théorie paternelle, la satire de la thèse des deux âmes développée en 1664 par Thomas Willis dans *Cerebri Anatome, cui accessit nervorum descriptio et usus* est également citée, mais elle est attribuée à un certain *Coglionissimo Borri*. Parodique, son nom, qui désigne les organes masculins de la génération, est l'occasion pour Sterne de réduire les questions philosophiques concernant le siège de l'âme à la certitude amusante que l'âme est dans le siège. Motivant son discours, l'accouchement imaginé par Walter illustre un peu plus tard et de façon exacte cette idée selon laquelle (l'idée de) l'âme passe forcément par (celle de) ce siège, énigmatique.

Inspirée par le terme « glande pinéale » qui génère le scepticisme et les sarcasmes des contemporains de Sterne, l'idée selon laquelle « the organ of Generation is the true and only Seat of the Soul », ainsi que le déclarent narquoisement les scriblériens (*Martinus Scriblerus* 158) est reprise de façon sibylline dans l'épisode de Phutatorius : « The soul of Phutatorius crowded down, through different defiles, to the place in danger, leaving all his upper regions, as you may imagine, as empty as my purse » (*TS* 4. 27. 399). Cette idée d'une

sont visiblement que cette Organisation même [...] L'Âme n'est donc qu'un vain terme dont on n'a point d'idée, & dont un bon Esprit ne doit se servir que pour nommer la partie qui pense en nous » (105).

1. Voir B. L. GREENBERG, « Laurence Sterne and Chamber's *Cyclopoedia* » 560-2. M. NEW a également reconstitué le va-et-vient de l'auteur d'un article à l'autre (*Notes* 193-99).

2. Walter semble ignorer que Descartes lui offre l'hypothèse de départ de sa théorie. En effet, Descartes avait marqué une rupture épistémologique importante dans la façon de poser la question de l'âme et, en déplaçant cette entité qui appartenait à la philosophie de la nature (l'âme immortelle est principe de vie, de mouvement, et d'organisation), vers la philosophie de l'esprit, tout en postulant l'individualité de l'Âme. Avec Descartes, donc, on passe du problème de l'Âme, à celui d'une âme, ou des âmes.

âme située dans les organes génitaux (alors que le cerveau lui-même est associé à la très équivoque « bourse ») relève pourtant moins des affabulations paillardes des romanciers que des théories physiologiques elles-mêmes. Ainsi par exemple, relevant d'une « vision androgyne de l'âme » (Howard Anderson 107, n3) correspondant bien à l'idée d'homme sensible, la théorie de *l'animus* (âme masculine, raisonnable, située dans le cerveau) et de *l'anima* (âme sensitive, féminine, située dans le cœur) baigne dans une conception érotique du cerveau qui l'accueille. À en croire *Coglionissimo* Borri, dit Sterne, l'âme flotterait dans un liquide « épais ». L'auteur s'amuse ici en réalité d'une idée apparemment assez répandue au dix-huitième siècle selon laquelle, « il y a beaucoup de rapport entre la construction des testicules et celle de la substance corticale du cerveau : de même [qu'il y a] analogie de la semence avec la cervelle » (Diderot, *Éléments de physiologie* 175). Dans *TS* et *ASJ*, au cours d'une critique acerbe des ambiguïtés du commerce sentimental, Sterne s'efforce joyeusement de faire en sorte que le lecteur associe la sympathie, la charité, qui révèlent l'âme de l'homme sentimental, à la capacité de vider sa bourse : « When man is at peace with man [...] he pulls out his purse ». La même idée sous-tend la scène ambiguë avec la fille de chambre, tandis que la controverse concernant l'androgynie de l'âme semble définitivement bouclée : Yorick place une couronne dans la bourse de la jeune femme tout en lui conseillant de ne point s'égarer. La bourse qui sera ensuite nouée symbolise la victoire de Yorick sur lui-même puisqu'il ne succombe pas au désir. Dans l'euphorie qu'exprime alors le voyageur la notion d'une âme située dans les organes de la génération reste implicite : « After every discount I could make for my Soul » (124). Dès lors, il est possible d'évoquer ces mystérieuses « émanations accidentelles de l'âme » (*Martinus Scriblerus* 158), qui dans *TS* ont des effets catastrophiques. Certains physiologistes et notamment Nathaniel Highmore (*The History of Generation* [1661]) répondaient à la question longuement débattue de savoir comment l'embryon recevait son âme, en affirmant que le père la donnait. Par conséquent : « in all involuntary "missions", the soul is not communicated to the seed » (27).

L'idée des esprits animaux transfusés de père en fils mais dispersés par la question de la mère correspond bien à cette théorie. Mais celle qui sauve peut-être Tristram c'est Mrs. Shandy, dotée, elle aussi,

d'une substance séminale. Sterne y fait d'ailleurs allusion un peu plus loin. « If there is such a juice as *Borri* pretends », poursuit Walter, « is it not quite enough to make the clearest liquor in the world both feculent and *mothery*? » (*TS* 2. 19. 176). Or ce dernier terme « *mothery* » qui, dans le patois irlandais renvoie à la boue originelle et qui, d'un point de vue préformiste implique que le père est la mère de sa progéniture, pourrait aussi renvoyer au système de la double semence. Dans les *Éléments de Physiologie*, Diderot ne cache pas ses doutes quant à cette obscure théorie qu'il éclaircit ainsi : « la femme a sperme, mais où? » (179). Si la femme « a sperme », celui-ci est effectivement, comme le dit Sterne, « *mothery* ». Datant de l'Antiquité, mais encore suffisamment vivace au dix-huitième siècle (notamment chez Buffon qui en fait la base de sa théorie génétique) pour que certains éprouvent le besoin de le récuser (notamment Harvey ou Haller), un système de double semence assigne aux deux géniteurs un rôle équivalent dans la conception. La physiologie vient donc ici à l'appui d'une affirmation sur l'égalité des sexes postulée sur une base strictement légale, politique et sociale qui constitue, en substance, la toute première phrase de la *Vie* mais aussi des opinions Tristram.

La physiologie de l'âme véhiculée à la fois par le sperme et par le sang, deux humeurs vitales qui combinent les notions anti-mécanistes de « principe vital » (ou « sentient principe ») pour la plus ancienne, et d'irritabilité pour la plus moderne, pourrait expliquer en partie l'ironie des scènes sentimentales, « équivoques ludiques du corps et de l'âme » (Denizot 156) et le caractère érotique des rencontres durant lesquelles Sterne développe une vision réductrice et ironique du corps physiologique réduit à ses artères. Sous-tendant le désir, l'aveu d'amoralisme que certains critiques associent au renversement du modèle proposé, « *The Unsentimental Journey* » (Dussinger) ou « *the case of Indelicacy* » (M. Descargues) révèle, en demi-teintes, sur le principe du « connais-toi toi-même » (*ASJ*, « *The Conquest* »), le rôle prépondérant de l'expérience individuelle.

3.3.5 Sensibilité, individu et société : physiologie des larmes et de la sympathie

L'importance primordiale accordée à l'expérience individuelle dans *ASJ* se répercute dans la relation entre individu et société. Pour Paul Denizot il s'agit d'un rapport entre singulier et pluriel¹. Ce dernier ne s'inscrit plus dans une thématique du corps intérieur mais dans celle de l'œil, au travers duquel ce qui se passe à l'extérieur du corps passe à l'intérieur de l'âme.

À celui de la belle inconnue (« a look which I thought a sufficient commentary upon the text » [*ASJ* 96]) font écho l'œil de la mère de Maria (« her looks told me the story before she open'd her mouth » [*ASJ* 270]) ou encore celui de la veuve Wadman dont la complexité « kaleïdoscopique » ne nécessite pas moins de deux chapitres descriptifs. Éloquent par essence, l'œil vaut bien toutes les langues de Babel (*ASJ* 168). Et comme la voix dont il partage également la tonicité (« [H]e looked up wishfully in my uncle *Toby's* face, — then cast a look upon his boy, — and that *ligament*, fine as it was, — was never broken » [*TS* 6. 10. 513]) ou la faculté de pénétrer les cœurs et les reins (*ASJ* 169) l'œil, dans ces communications silencieuses entretient surtout une relation privilégiée avec l'âme. Base du voyage de Yorick qui rappelle ponctuellement « I look'd in Maria's eyes, and saw she was thinking » (*ASJ* 271), cette idée est l'un des lieux communs de la culture sensible du dix-huitième, « par excellence un siècle à yeux » (P. Fauchery 188). Fenêtre de l'âme, l'œil correspond également à l'idéal de transparence qui anime l'époque.

Le phénomène optique fait l'objet de nombreuses recherches scientifiques (*L'Opticks* de Newton est publié en 1704) et philosophiques (Berkeley, *A New Theory of Vision* [1709], Diderot, *Lettre sur les aveugles à l'usage de ceux qui voient* [1749]). Elles sont d'ailleurs parodiées dans la description de l'examen attentif (et bien inutile) de la pupille « aphrodisiaque » et concupiscente de la veuve Wadman (*TS* 8. 24. 706). Dans ce passage, c'est aussi la première subtilité de l'œil qui est évoquée, son double rôle, celui de voir et celui d'être regardé tout à la fois. Partie intégrante de la gestuelle et de la quête sentimentales², l'œil est un membre à part entière du corps

1. « Singulier et Pluriel dans *A Sentimental Journey* » 73-83.

2. « There is not a secret so aiding to the progress of sociality [...] in rendering the several turns of looks and limbs, with al their inflections and delineations, into plain words » (*ASJ* 171).

sensible. Ses mouvements, sa capacité d'exprimer le désir, à voiler ou à dévoiler les êtres (*The Continuation of the Bramine's Journal* 187), l'œil ressemble beaucoup à la main dont il partage surtout le sens du toucher, comme en attestent par exemple les descriptions de Locke dans *l'Essay*. Au dix-huitième siècle, certains pensent même que l'œil peut être regardé comme un organe qui a « une infinité de mains » (Condillac, *Traité des Sensations* 167). Mais il est aussi commun de penser que « l'œil appartient à l'âme, il semble y toucher et participer à tous ses mouvements, il en exprime les passions les plus vives et les émotions les plus tumultueuses, comme les mouvements les plus doux et les sentiments les plus délicats » (Buffon, *Histoire de l'homme* 113). Cette idée de Buffon culmine dans la philosophie de Hume qui associe les passions au phénomène optique. Tristram n'en démord pas, « the eye has the quickest commerce with the soul » (*TS* 5. 7. 432). Encore une fois, cette maxime populaire qui implique que l'œil est le miroir ou la fenêtre de l'âme, trouve son origine médicale dans les théories du vitaliste William Porterfield, qui pose également le problème de la convergence du regard¹.

Sterne met en scène deux types de regard : celui de l'œil réel (du regard et des larmes) qui repose sur le modèle anatomique de l'observation de la souffrance, est indissociable du regard métaphorique qui désigne l'imagination. L'œil réel et l'œil métaphorique nouant les rapports entre individu et société convergent en une seule et même notion physiologique qui est celle d'une irritation qui donne toute la mesure de la « sensibilité » de l'individu. Le romancier se place ici au cœur de la physiologie du réflexe de von Haller et de Whytt, dans laquelle les notions de sympathie, de distance, de souffrance, sont les caractéristiques essentielles des larmes dites sensibles.

La distance est une notion capitale du concept de réflexe et de celui de la sympathie (dont il dépend). Psychologiquement, la distance permet les processus d'identification sur laquelle repose la

1. Le volume 2406 du *Catalogue* de la bibliothèque de STERNE est intitulé « Potterfield [sic] on the eye » et daté de 1759 (*Catalogue* 91). Dans *l'Essay Concerning the Motions of our Eyes* (1737), PORTERFIELD tente de démontrer que l'âme ne perçoit pas directement le monde extérieur, mais le fait par le biais d'une chaîne de phénomènes isolés dans l'œil et dans le nerf optique. Les implications de la théorie dépassent le cadre de cette étude. Voir à ce sujet par exemple R. K. FRENCH, « Sauvages, Whytt, and the Motion of the Heart : Aspects of Eighteenth-Century Animism » 41-43 ; YOLTON, 171-72 et 187-88.

sincérité de la sympathie, sorte de transfusion d'un corps à l'autre, projection de l'autre en soi et de soi, en l'autre ou, comme le disent respectivement Hume et Burke : « that principle, which takes us so far out of ourselves » (*Treatise* III, Part III, Sect. 1 [630]), « a sort of substitution by which we are put into the place of another man, and affected in many respects as he is affected » (*A Philosophical Enquiry* Part 1, Sect. xiii [41]). Sterne reprend régulièrement le même modèle théorique : « Should I [...] double the weight of my miseries by passing and leaving the unpitied ? — But I am a stranger to the man — be it so, — bu I am no stranger to his condition » écrit le pasteur¹ (*Sermons* 28) relayé par le voyageur sentimental : « I thought I loved the man, but I fear I mistook the object — 'twas my own way of thinking » (*ASJ* 181).

Dans cette dernière citation, c'est bien l'impasse solipsiste de la statue qui est évoquée et avec elle, celle des limites de la sensibilité : « [elle] n'aime qu'elle, puisque les choses qu'elle aime ne sont que ses propres manières d'être » (Condillac, *Traité des sensations* 39). P.-G. Boucé définit ce mode singulier de conscience comme une relation entre « I and eye » : « the eye conveys to the I more than can be adequately expressed, so that residuary, non verbal sensations may contribute to build up the ego » (P.-G. Boucé, « Word and World in *Tristram Shandy* : Sterne's Fictive Restraints and Liberties » 95). Physiologiquement, la sympathie désigne le mouvement réflexe tel qu'il fut présenté par R. Whytt dans *l'Essay on the Vital and Other Involuntary Motions of Animals* (1744-1751) et défini comme celui qui se produit lorsque le stimulus est distant de la réponse. Ce processus physiologique, mode de fonctionnement du corps devient, sous la plume de Sterne, un mode d'être au monde.

Alors qu'il est généralement le témoin à distance des principales scènes de larmes, Yorick est l'incarnation paradoxale du principe de sympathie, définie comme la réponse spontanée, le réflexe physiologique à la souffrance. Ce réflexe essentiellement oculaire se manifeste par les larmes (« Ask the man who has a tear always ready to shed over the unfortunate » [*Sermons* 48]). Elles se rapprochent du concept d'irritabilité défini, en 1753, par A. von Haller. L'anatomiste distingue d'une part la capacité que possède un muscle de se

1. VOIR A. J. VAN-SANT, « Sympathetic visibility : philanthropic objects as instruments of pathos and demonstration » *Eighteenth-Century Sensibility and the Novel* 16-44.

contracter (*vis insita*) sous l'effet de la douleur afin de s'y soustraire et d'autrepart, la sensibilité neurogène qui désigne la perception de la douleur. L'irritabilité hallerienne s'inscrit donc en ligne droite de l'irritation de Glisson à laquelle les larmes sont directement associées. Sterne y fait d'ailleurs allusion avec humour dans la scène où Yorick pleure sur la tombe du moine. Les larmes sont imputables à certaines causes et notamment aux piqûres d'orties importunes — à moins qu'elles ne soient opportunes, ainsi que le démontre J. C. Dupas, qui évoque la pudeur du voyageur (60-61). Ces larmes, évacuations plus nobles que celles des autres fluides et notamment du sang, possèdent en outre des vertus cathartiques apaisantes qui permettent l'échange sensible et une générosité qui détermine la bonne santé du bienfaiteur et de son interlocuteur. Les larmes soulagent la douleur du destinataire (« Madam will get ease of heart in weeping » (*TS* 5. 11. 439) mais aussi celle du destinataire (*Sermons*, « Philanthropy Recommended » 29). Dans un autre sermon, le rapport étroit entre la souffrance de l'autre et l'euphorie du corps est nettement établi : « Mark then the expressions of unutterable pleasure and harmony in his looks » (« The Case of Elijah » 48).

Du premier au second roman de Sterne, les scènes de larmes, comme les larmes elles-mêmes se font de moins en moins nombreuses¹. Cette diminution peut être lue comme la volonté du romancier d'éviter l'un des écueils les plus souvent dénoncés de la littérature sensible², tout en privilégiant la larme unique et pudique par rapport au sanglot, sorte de convulsion du corps, typiques de l'épistémologie post-hallerienne (K. Figlio 187). La larme appartient donc totalement à la sensibilité, à cette quête « sentimentale », cette expérience individuelle non exempte, notamment dans *ASJ*, des artifices et des contradictions souvent dénoncés par la critique³.

1. On dénombre 45 occurrences dans *TS*, 10 occurrences dans *ASJ*.

2. En 1711, STEELE critiquait déjà l'utilisation abusive des larmes, authentiques ou feintes : « The Sorrow which appears so easily at the Eyes, cannot have pierced deeply into the Heart. The Heart distended with grief, stops all the Passages for Tears and Lamentations » (*Spectator* 95, 19 juin 1711); cité par S. SOUPEL, 105. S. Soupel rappelle également que J. WILKES dénonce implicitement l'hypocrisie des larmes, n'en faisant aucune mention dans sa recette à l'usage des comédiens chargés de représenter la souffrance morale (*Apparence et essence dans le roman anglais* 105).

3. La sincérité de Yorick, celle de ses élans de bonté a souvent été mise à mal par la critique. Pour A. H. CASH par exemple, « Yorick is careless of the pitiable, but greedy for pathos » (*Sterne's Comedy of Moral Sentiments* 44). Dans son

Signe évident de pudeur, de délicatesse et de noblesse, la larme singulière (autant de sanglots contenus) se présente comme le support physiologique et métaphorique du rapport social entre le singulier et le pluriel dégagé par Paul Denizot. En même temps, la larme (au détriment des sanglots) témoigne de l'équilibre précaire entre la rétention et l'évacuation, termes physiologiques qui s'appliquent également aux relations qui unissent l'individu au groupe.

Ainsi, par exemple, la larme versée par l'Ange Greffier sur le juron blasphématoire de Toby (*TS* 5. 8. 511) ou celle que laisse tomber le Marquis d'E. sur la rouille hautement symbolique de son épée (*ASJ* 214), suffisent à effacer les stigmates de l'exclusion, réintégrant ainsi l'individu dans le groupe social auquel il appartient en lui rendant sa noblesse d'âme ou de sang.

Le rapport sympathique entre le singulier et le pluriel, entre le « I » du vécu individuel et de l'expérience et le « they » qui conditionne cette expérience, repose donc également sur un autre phénomène physiologique qui est celui de l'irritation : le pluriel (le groupe) est évacué au profit de l'individu, du « I » qui désigne non seulement Yorick, mais également chacun des individus qu'il rencontre et qu'il isole, afin que les autres cèdent la place à l'Autre. La scène du moine illustre cette dualité entre individu et société, bâtie sur le principe d'une irritation dont le pauvre franciscain fait très tôt les frais. À partir du moment où l'impression du voyageur s'inverse, à partir du moment où (pour plaire à M^{me} de L.) il considère l'individu et non plus le groupe auquel il appartient (et l'occultation du social est au fondement même de la notion d'individu) son regard s'éclaircit, se transforme et se charge plus tard d'une irritation plus noble, celles des larmes qu'il verse sur la tombe d'un homme enfin devenu sujet. F. Ogée évoque à cet égard le rôle correcteur de la Préface (8) sorte d'interface qui, parallèlement, invite le lecteur à se défier des classifications (la première étant donnée dans le titre du roman) et dont le but est justement de gommer le singulier au profit du pluriel. La question est celle de l'anonymat et de son contraire, c'est celle que pose l'écorché, version anatomique de l'homme sensible.

article « Orthodoxy versus Anarchy in Laurence Sterne's *A Sentimental Journey* », Mc.GLYNN parle également d'une morale anarchique (245). Ce critique répertorie les contradictions qui jalonnent un voyage (246), souvent qualifié de « solipsiste » (M. C. BATESTIN, « Sterne among the *Philosophes* ») 17.

Dès lors, la scène intitulée « The Captive » (*ASJ* 204-207) qui fonctionne comme un prolongement et une explication de *TS* (2. 17. 161-62 et 9. 4. 742 et 9. 7. 750-52) semble donc assez représentative du rapport à la fois social et physiologique qui se tisse entre le singulier et le pluriel grâce au regard et aux larmes. Centrale du point de vue de la structure et du sens du voyage sentimental, la scène du prisonnier de la Bastille est intégrée à la problématique de l'identité. En amont et en aval de cette scène capitale, la perte du passeport (*ASJ* 192-95) et la rencontre avec le sansonnet (*ASJ* 204-207) marquent le passage de la simple observation à l'imagination¹ avec, en parallèle, le passage du réel au métaphorique. Yorick qui se reconnaît une certaine ressemblance avec le sansonnet, tente de verbaliser le sifflement de l'animal en un message qui pourrait résumer toute la démarche sensible : « I can't get out ». Aussitôt le voyageur entame un mouvement inverse qui consiste à entrer dans la peau du prisonnier qu'il s'est imaginé. Pour ce faire il lui faut ramener le pluriel, c'est-à-dire « the millions of my fellow creatures » ou encore « the multitude of sad groups » (*ASJ* 201) à un unique prisonnier que l'isolement condamne à la vulnérabilité.

Au seuil d'une transparence provoquée par la tyrannie de l'incarcération, le corps imaginaire et ravagé découvert par Yorick le captive à son tour. Son imagination débridée l'entraîne également vers une réflexion politique et physiologique. Elle montre que le corps politique abstrait, fondé sur la physiologie réelle, organique, matérielle de l'homme, peut, en retour, abstraire le corps, le rendre immatériel par le biais de la torture, de la soumission, de l'attente et de la souffrance (« the utmost pains » 204). Ce thème est longuement repris par Smollett dans son roman très énigmatique et précédemment cité, *The History and Adventures of an Atom* (1769).

De plus, le regard à la fois social et anatomique de Yorick, son voyeurisme empreint de cruauté illustre un principe psychologique selon lequel la pitié dépend de la sympathie imaginative théorisée par Adam Smith et repose sur la singularité². Dans son essai intitulé « An Inquiry into Those Kinds of Distress Which Excite Agree-

1. Voir l'article de W. B. GERARD « Benevolent Vision : The Ideology of Sentimentality » *Eighteenth-Century Fiction* 14.3-4 (2002) : 533-74.

2. Dans le *Traité de l'Âme*, ARISTOTE affirme que le particulier (« le singulier ») déclenche les passions plus efficacement que l'universel (« le pluriel »). *De Anima* III, 11.

able Sensations », Anna Laetitia Barbauld dénonce en 1825, cette euphorie du corps qui dépend du malaise de l'autre, en termes qui rappellent étrangement les processus d'identification de Yorick, incarnation singulière d'une bourgeoisie qui fait de l'oppression le prétexte et le ferment de sa propre sensibilité et du plaisir qu'elle procure dans l'expérience de la douleur d'autrui : « An author of this class sits down, pretty much like an inquisitor to compute how much sufferings he can inflict upon the hero of his tale before he makes an end of him » (*Works II*, 214-15).

Dans une optique un peu différente, E. Scarry analyse, dans *The Body in Pain*, la relation entre le corps souffrant et l'imagination. Pour cette exégète, le contraire de la douleur n'est pas le plaisir mais l'imagination : « it is the body in pain that defines the absolute bedrock of the making and unmaking of the world » (161). Pour R. Paulson, « the acts of "breaking" and "remaking" are paradigmatic for eighteenth-century aesthetic experience », ce que J. Rodgers appelle « l'effet de vie » (1). Dans *TS* et *ASJ* c'est d'ailleurs l'imagination de Yorick qui libère la Bastille (« the terror is in the word » [*ASJ* 196]) de ses fossés, tandis que l'ignorance de Slop et de Toby dépouille l'Inquisition (« Spare thy description I hate the very name of it » [*TS* 2. 17. 143]) de sa majesté angoissante (le grandiose est dans le mot) en lui retirant sa majuscule. Dès lors, le mot « inquisition » tend plutôt à désigner la curiosité d'un regard qui se porte à l'intérieur des prisons et depuis Locke, désigne l'introspection. Témoignant d'un renversement du modèle de la pénétration évoqué plus haut qui devient celui de la réflexion, véritable « pouls » du second roman, l'introspection (l'inquisition), est aussi le substantif qui désigne l'objet véritable de cette recherche à savoir l'âme, elle-même « an inquisitive kind of substance » (*TS* 4. 27. 384).

Suggéré par la question prétendument naïve de Toby, qui témoigne des étapes et des conflits accompagnant la naissance philosophique du genre « humain » qui marque les Lumières, (« A Negro has a soul ? » [*TS* 9. 6. 747]), le thème de l'esclavage n'est pas seulement, pour Sterne, l'occasion de dénoncer une injustice sociale à laquelle tout humaniste du dix-huitième reste profondément sensible. Pour le romancier qui appartient à un siècle fortement imprégné de la métaphore philosophique et politique de David Hume, c'est aussi une façon astucieuse de rappeler, par-delà leur récipro-

cité, la soumission de l'âme au corps. La fin du voyage sentimental signale d'ailleurs l'impossible victoire de cette première sur ce dernier.

Contrairement aux idéaux des Lumières qui font de la sensibilité un modèle cognitif et social, la sensibilité chez Sterne correspond à un double isolement. En effet, la mélancolie isole *de* la sensation. Par ailleurs, associée à la figure de l'écorché ou de la sympathie (versions littérales de la métaphore homonculaire de J. Gaub, « a man within a man ») et au jeu ironique et ambigu de la matérialité et de l'immatérialité du corps qui cherche à se nier en même temps qu'il se représente, la théorie fibrillaire isole l'homme *dans* la sensation, dans le donné cénesthésique.

La sensibilité, modèle essentiellement attaché au corps de l'homme, ne libère donc pas l'individu de l'impasse solipsiste de la statue (qui lui offre en outre, dans le problème du passage de la matière inerte à la matière animée, d'angoissantes questions sur la formation des corps), pas plus qu'elle ne le libère tout à fait de la théorie cartésienne de l'animal machine, malgré l'existence du « sentent principle » à la fois immatériel et inconscient.

Toutefois, de la philosophie de John Locke à la physiologie de Robert Whytt ou d'Albrecht von Haller (Sterne ne cesse d'ailleurs de mélanger les deux systèmes), le modèle du corps, possibilité monstrueuse et dysphorique de *TS* progresse bel et bien vers la possibilité sociale qu'illustre *ASJ* au travers d'une euphorie constructive. Ce nouveau mode de pensée s'accomplit dans le sentimentalisme. Pour de nombreuses critiques, le sentimentalisme est l'une des voies qui permettent de sortir de l'impasse solipsiste modélisée par l'homme-mécanique, l'homme-statue, ou l'homme sensible.

Cependant, comme le chapitre suivant de cette étude vise à le montrer, Sterne ne livre nullement une version aussi idéale d'un mode d'être qui remplacerait un mode de fonctionnement.

4

L'homme sentimental

« [A]nd so long, as what in this vessel of the human frame, is Love — may be Hatred, in that — Sentiment half a yard higher — and Nonsense — no, Madam, — not there — I mean in the part I am now pointing to with my forefinger how can we help ourselves ? »

(TS 8.4,659).

Dans l'introduction au *Voyage Sentimental*, Virginia Woolf écrit : « [I]t is Sterne's sentimentality that offends us and not his immorality » (xiv). Allant contre deux siècles d'une critique qui trouvait dans la paillardise sternienne un intermède de mauvais goût au sentimentalisme exemplaire de *TS* — « a book of strict morality » (*TS* 3. 31. 257 ; 3. 36. 268) et surtout de *ASJ*, la formule de Virginia Woolf est riche d'enseignements. Si elle s'avère exacte, ce n'est pas en vertu d'une méfiance des modernes à l'égard du courant intellectuel le plus caractéristique des Lumières. La sentimentalité de Sterne gêne davantage que son immoralité parce qu'elle se situe aux antipodes du « romantisme mièvre » (Allen 651) et des « attitudes dégénérées » (H. Fluchère 197) sous lesquels la vague déferlante des imitateurs de Sterne — considéré à son époque comme le père fondateur de la veine sentimentale (« the present mode of sentimental writing » [*Sentimental Magazine* Jan 1774, 4]) — avait noyé le courant sentimentaliste. Bien avant la publication de *ASJ*, les contemporains de Sterne avaient trouvé dans l'épisode de la rencontre avec Maria, dans celui de la mort de Yorick et surtout dans l'épisode de l'agonie de Le Fever, inlassablement plagiés ou simplement

réédités (notamment dans *The Beauties of Sterne* [1782-87]), le vrai pathos sentimental et le paradigme, non l'exception, du style sternien et de l'éloquence sentimentale. Inaugurées par E. Bernbaum (*The Drama of Sensibility* [1915]), les théories critiques ont pendant fort longtemps décrit ou expliqué le sentimentalisme grâce à un certain nombre de thèmes auxquels il fut parfois même réduit. Ainsi, les comportements larmoyants, la chasteté, l'innocence, le goût prononcé pour la vie simple et frugale (tous associés au thème de l'enfance et à celui de la vertu), le discours emphatique ou au contraire la précellence du paraverbal mais aussi la démonstration systématique d'une sympathie envers la souffrance d'autrui, de la tolérance, qu'accompagnent des sensations quasi divines ou des récompenses matérielles ont donné lieu à de nombreux commentaires. Ceux-ci traduisent généralement une vision négative du sentimentalisme, cette forme d'art censée « s'avilir lorsque pour satisfaire un public qui l'absorbe avidement, elle cherche à se prolonger au-delà des services qu'elle a rendus » (Fluchère 197).

Les nuances péjoratives s'estompent partiellement lorsque, concevant le sentimentalisme comme une force intellectuelle protéenne, un ensemble discursif complexe, la critique se penche sur le réseau des discours encadrant les thèmes sentimentaux et investit toutes les branches épistémologiques de la « généalogie de l'homme sentimental ». Cette dernière formule est empruntée à R. S. Crane (1934) qui a fourni une explication solide, quoique parfois controversée du sentimentalisme anglais, aspect original et moral d'un phénomène européen plus complexe¹. D'autre part, l'histoire épistémologique du concept montre que le sentimentalisme marque une transition et une mutation de la sensibilité, au moment où la sensation perd sa place hégémonique dans le corps de l'homme et la culture des citoyens. Dans un sermon dédié à la charité, Sterne dénonçait par exemple « the insufficiency of all sensual pleasures » (*Sermons* 48), confirmant ainsi l'opinion de tout un siècle pour qui le sentiment représente bien plus qu'une simple sensation relevant du paradigme sensible. Pour A. Douglas : « The germ of [sentimentality] is to be found in the intense desire of philosophers and men of letters to gain for moral feeling and passion the same epistemological centrality that empiricists had assigned to raw, physical sen-

1. Voir par exemple PROBYN et M. PRAZ, *The Romantic Agony* 1970.

sation » (*Uneasy sensations* 27). Alors que l'histoire de la littérature des Lumières révèle que les démonstrations quotidiennes de sympathie et les épanchements larmoyants représentaient la véritable signature de cet héritage philosophique, il est désormais généralement admis que « les larmes de la sensibilité » (titre du roman de d'Arnaud [1773]) sont différentes de celle du sentiment (Mortier, C. D. Williams, P. E. Parnell). Corrélativement, la critique (surtout marxiste) voit aussi dans le sentimentalisme l'instrument de propagande des classes sociales les plus favorisées et, à la suite de Mary Wollestonecraft¹, dénonce en lui l'argument politique de la pensée bourgeoise (S. Cox, C. D. Williams).

La variété de ces analyses critiques renforce plus qu'elle ne l'amoin-drit l'ambiguïté sémantique du sentimentalisme, mot que ses premiers théoriciens, notamment David Hume, avaient du mal à définir². S'il n'est pas totalement insensé comme le dénonçaient les détracteurs de Sterne, inventeur supposé d'un mot qui draine l'imaginaire de tout un siècle³, le sentimentalisme n'en reste pas moins, d'après R. Williams, un « mot difficile », qualifiant moins l'éthique ou l'état d'esprit dont parle A. J. van-Sant qu'un mode de conscience particulier : « a use much like that of modern awareness (not only *consciousness* but *conscience*) » (235-38). Parfois présenté comme l'épisode le plus sentimental du roman (M. Loveridge 152), le sermon de TS, intitulé *The Abuses of Conscience Considered*, vient confirmer cette hypothèse.

Bien que J. Todd remarque « clear sentimentalists degrade sentiment, and sentimental novelists claim not to be writing sentiment-

1. Voir à ce sujet Mitzi MYERS, « Sensibility and "The Walk of Reason" : Mary Wollestonecraft's Literary Reviews as Cultural Critique », (*Sensibility in Transformation* 120-47) ; C. N. PARKE, « What Kind of Heroin is Mary Wollestonecraft ? » (*Sensibility in Transformation* 103-120).

2. Hume l'emploie parfois dans le sens de « passion » ou d'« émotion », parfois dans celui de « jugement », d'« opinion ». Un autre théoricien majeur du sentimentalisme, Adam SMITH, lui donne le sens d'« observation morale » (*Lectures on Rhetoric and Belles Lettres*). Dans *Virtue in Distress*, R. F. BRISSENDEN a cerné les fluctuations sémantiques du terme probablement dérivé du français. Voir également, du même auteur, « "Sentiment" : Some Uses of the Word in the Writings of David Hume » 89-107.

3. « *Sentimental!* what is that ? It is not English ; [Sterne] might as well say *Continental*. It is not sense. [...] And this nonsensical word (who would believe it ?) is become a fashionable one ! » écrit, en 1772, John Wesley, le fondateur du Méthodisme ; cité par HOWES 229.

tals novels » (42) c'est la littérature qui, de Richardson au Marquis de Sade, offre le terrain le plus favorable au passage de la sensibilité au sentimentalisme, phénomène essentiellement romanesque¹. Dans ce sens, le sentimentalisme pourrait être défini comme le passage des modèles du sujet au (procès intenté contre le) mythe d'un sujet modèle. Car, si malgré sa tendance générale au didactisme élaboré à partir de dichotomies simples (vice/vertu, intuition/raison, charité/intérêt personnel, individuel/social) le roman sentimental reste tout aussi difficile à définir que le sentimentalisme lui-même², c'est qu'il connaît lui aussi une évolution en trois périodes.

Les années 1740-50 assistent aux balbutiements du sentimentalisme anglais, influencé par *La Nouvelle Héloïse* de Rousseau (1760) et par son inspirateur supposé, Richardson. Répondant au besoin de rénovation complète du roman, l'auteur de *Clarissa* avait été le premier à montrer la place d'une sensibilité heureuse dans la vie et ses effets bénéfiques sur la conduite morale, tout en insistant sur le rôle du pathos et de la tendresse qui donnèrent au terme « sentimental » sa résonance particulière. Cet aspect est tourné en dérision par les nombreuses satires qui déferlent à partir des années 1790 et ce, jusqu'en 1830. Ces dernières s'érigent contre un sentimentalisme devenu mélodramatique, c'est-à-dire, incluant tout ce contre quoi, sous la poussée du roman réaliste victorien, le siècle réagit : le romantisme, le gothique, la sensibilité. Entre temps, la publication de *A Sentimental Journey* en 1768 avait annoncé le raz-de-marée du sentimentalisme et offert la formule apparemment simple de son projet humaniste : « to teach us to love the world and our fellow creatures better than we do » dit Sterne à propos du but qu'il s'est fixé pour ce second roman (*Letters* 401). Certaines œuvres, comme celle de William Combe (*A Philosopher in Bristol* [1775]) qui édita la même année les lettres de Sterne, celle d'Henry Brooke (*The Fool of Quality* [1766-70]), de Thomas Day (*Sanford and Merton* [1783-89]), de Fanny

1. Voir à ce sujet J. MULLAN, *Sentiment and Society*.

2. « [The] group of novels variously known as "novels of sensibility", "novels of sentiment", and "Gothic novels" [...] are all transitional, not only because they are difficult to label [...] but because they lift the curtain on a pre-Romantic phase of literary history which, to a greater or lesser extent, stands in opposition to the world of Augustan values and its imaginative priorities » (J. SAMBROOK, *English Fiction of the Eighteenth Century 1700-1789*) 150.

Burney (*Evelina* 1778) ou de Jane Austen¹ et surtout celle, parfois considérée comme un « fossile littéraire » d'Henry Mackenzie² (*The Man of Feeling* [1771]), émergent de la vague massive des magazines et des ouvrages souvent désuets et caricaturaux, qui se réclame tous plus ou moins directement de l'héritage sternien. Toutefois, aucun de ces écrivains ne semble avoir pleinement saisi l'ambiguïté d'une prise de position satirique de la part du romancier, soucieux d'explorer les contradictions d'une idéologie nouvelle, envisagée non comme une doctrine, mais comme un problème à résoudre.

4.1 Sentimentalisme, moralité et conscience de l'autre

Si les sermons du pasteur (dont la vocation religieuse fut peut-être dictée par le besoin de mener une vie économiquement décente [A. H. Cash, *EMY* 63]) affichent la confiance inébranlable du naturaliste en la bonté naturelle de l'homme, ses romans, écrits dans un souci bien différent (« I wrote not to be fed, but to be famous » [*Letters* 90; *TS* « The Author's Preface » 237; 5. 16. 446]), offrent une scène privilégiée à l'expression ironique de ses inquiétudes concernant la prétendue moralité exemplaire de l'homme sentimental. Prêché à York le 29 juillet 1750 et publié la même année, *The Abuses of Conscience* (*Sermons*, Sermon 27; *TS* 2. 17. 140-64), le plus shandéen des sermons de Sterne, s'attaque à un concept crucial à l'éthique dominante de son époque et fournit un point de départ intéressant à l'analyse de sa critique.

1. Winfield H. ROGERS, « The Reaction Against Melodramatic Sentimentality in the English Novel, 1796-1830 » 98-122.

2. L'expression est de J. RICETTI : « Mackenzie's novel has become a literary fossil. It is a fossil that tells us a good deal about the needs of eighteenth-century readers, but that also tells us that we can no longer read "for the sentiment", in the way that Mackenzie's first admirers must have done » (*The Eighteenth-Century Novel* 245). Mackenzie renia l'héritage sternien (voir HOWES 12, 223, 260, 261, 273-74, 371). Cependant, dès le troisième chapitre (« The Man of Feeling in Love » [XIII. 9]), le roman de Mackenzie comporte une allusion directe à *Tristram Shandy* (5. 11. 438) et à *A Sentimental Journey* (68-69) : « Her conversation [Mr. Walton's daughter] was always cheerful, but rarely witty ; and without the smallest affectation of learning, has as much sentiment in it as would have puzzled a *Turk*, upon his principles of *female materialism*, to account for » (italiques ajoutées).

4.1.1 Aspects du sentimentalisme

Tombé par hasard d'un traité militaire, le sermon de *TS* a donné lieu à de nombreuses interprétations. Il est néanmoins généralement admis que cet épisode central du sentimentalisme sternien (M. Loveridge 159) représente surtout l'étendard d'une croisade satirique contre le catholicisme incarné par Slop, dont la première apparition catastrophique dans le roman et sur sa mule semble parodier l'entrée du Christ dans Jérusalem. Objet de la « conspiration sentimentale » qui se noue entre les auditeurs du sermon (M. Loveridge 151), Slop, que l'homélie de Yorick endort plus qu'elle ne l'inquiète, personnifie moins la doctrine paisible ou risible suggérée par sa léthargie ou sa chute précédente dans la boue que les contradictions d'un système dangereux et destructeur pour les autres (ses forceps) ou pour lui-même (il se blesse au pouce). Qu'il s'agisse des simples sons de cloches (*Slawkenbergius's Tale*) ou de la luxure du clergé tout entier que le narrateur prétend ne pas vouloir attaquer par crainte des représailles (*TS* 3. 20. 228), Sterne expose sans cesse ses griefs à rencontre de l'église romaine¹. Mais il dénonce surtout le fanatisme religieux et ses principes monstrueux (« cruelty, murders, rapines, bloodshed » [*TS* 2. 17. 160]) à l'origine de l'Inquisition (dont la seule évocation provoque les larmes sentimentales du pauvre Trim [2. 17]) et des guerres de religion. Ces dernières constituaient d'ailleurs, depuis le dix-septième siècle, l'un des griefs des latitudinariens. Dans une Angleterre encore secouée par les conflits de religion qui traumatisèrent l'Europe entière, John Tillotson, Stillingfleet, Norris, Hort, et Clarke, (que Sterne plagia aussi souvent que librement), comptent parmi les plus célèbres prêcheurs d'une doctrine optimiste qui, luttant contre les excès du fanatisme et de la spéculation théologique, prônait la rationalité de la religion, les fins heureuses de la vie morale et tentait de prouver la coexistence possible et plaisante du christianisme et du bien social, ce que Sterne appelle : « Advantages of Christianity to the World » (Sermon 26). Dans un article intitulé « Suggestions Toward a Genealogy of The Man of Feeling » (1934), R. S. Crane émet l'hypothèse que les ser-

1. Pour une liste assez complète des critiques formulées dans *TS* par l'auteur amusé ou médusé, voir B. LOUNSBERRY, « Sermons and satire : anti-catholicism in Sterne » *PQ* 55 (1976) 403-416.

mons latitudinariens constitueraient la source véritable du sentimentalisme, qu'il définit ainsi :

*The identification of virtue with acts of benevolence and still more with the feelings of universal good will which inspire and accompany these acts; the assumptions that such « good Affections » are the natural and spontaneous growth of the heart of man uncorrupted by habits of vice the antistoical praise of sensibility*¹. (189)

C. D. Williams a également montré dans quelle mesure, résumée dans « The Example of Jesus in Doing Good » (sermon dont le titre renferme le comportement ambigu de l'homme sentimental), la doctrine de John Tillotson, considéré à l'époque comme un modèle de tolérance et de modération², avait contribué à déclencher la réaction en chaîne des philosophes émotionnalistes, fondateurs de l'école du sens moral. Pour Shaftesbury, David Hume, Francis Hutcheson et son élève, Adam Smith, la sensation, les affections du cœur et l'intuition irrationnelle sont les causes véritables du jugement moral de l'homme. Cette conviction ou plus précisément, cette « mythologie » (J. Pettigrew) qui repose sur une foi inébranlable en la bonté naturelle du sujet, devient rapidement l'un des problèmes épistémologiques centraux du siècle sentimental. Sterne expose ces idéaux et ces idées tout au long de « Vindication of

1. Pour D. Greene, les sermons des prédicateurs du dix-septième siècle, connus sous le nom « erroné » de latitudinariens, n'ont pas contribué au développement du sentimentalisme des Lumières. « Crane and those who have relied on his essay seriously distort the historical meaning of the term "latitudinarian" » commente D. Greene, qui ajoute : « the man of feeling was a popular type before the eighteenth-century » (162). Moins connue que ses prédécesseurs, Elizabeth DUTCHIE remet également en question les arguments de D. Greene dans un article intitulé « The Genuine Man of Feeling » (1981). Toutefois, l'article de R. S. CRANE stimula de nombreuses analyses postérieures à celle de Greene. Citons ici par exemple celles de A. R. HUMPHREYS, « "The Friend of Mankind" (1700-60) — An Aspect of Eighteenth-Century Sensibility » (1948); M. C. BATESTIN, *The Moral Basis of Fielding's Art* (1959); N. FRYE, « Towards Defining an Age of Sensibility » (1959); S. M. TAVE, *The Amiable Humorist* (1962); R. F. BRISSENDEN, *Virtue in Distress* (1974); L. I. BREVOLD, *The Natural History of Eighteenth-Century Sensibility* (1974); S. D. COX, *The Stranger Within Thee* (1980); J. HAGSTRUM, *Sex and Sensibility* (1980).

2. « [John Tillotson] [...] [is] the great and standing Model, and will continue to be such, till our Language is grown obsolete » écrit Josiah HORT (16747-1751) dans *Sermons on Practical Subjects* (Dublin, 1757) v-vi; cité par M. NEW, dans les *Sermons*, Vol. 2, *The Notes* 85.

Human Nature » (Sermon 7). Dans une réfutation limpide du « paradoxe monstrueux » (Isaac Barrow, *Theological Works* II, 79-80) de la philosophie de Hobbes (et de Mandeville), Sterne place à l'origine de la bonté et des actions vertueuses dont il est la cause, un amour spontané et désintéressé qui participe au bien de tous (« A Charity Sermon » [*Sermons* 65-73]). Le prédicateur se conforme ici à la définition de Francis Hutcheson qui opposait la bonté à l'amour propre et l'intérêt personnel. Dans « A Charity Sermon » cette forme d'amour qui implique l'idée humienne et latitudinaire d'une sociabilité naturelle (satirisée par l'homoérotisme des romans) est significativement incarnée par un adolescent, plus représentatif que l'enfant (« wherein the strongest marks of undisguised tenderness and disinterested compassion shew themselves [...] [but] of no lawful evidence [...] in the dispute » [68]) ou que l'adulte, généralement corrompu par la vie. Il n'en reste pas moins que l'adolescent incarne un sentiment quelque peu puérule se répercutant dans l'idéalisme naïf qui sera fatal au roman sentimental (Probyn, 156). Cependant, le modèle de l'innocence juvénile rend plus facile (et plus logique) l'association de la vertu et de la chasteté, puisque cette dernière n'est véritablement morale que dans la mesure où elle reconnaît le pouvoir du désir et de la sexualité, démon que préfère fuir Yorick plutôt que de le combattre, à l'instar de Toby dans l'épisode des amours avec Wadman (*TS* 6. 29, 550). Doté d'une « belle simplicité », d'un « naturel inégalable », cet épisode « touchant » que « Richardson le délicat » lui-même n'aurait pas su imaginer (Ralph Griffiths, *The Monthly Review* (1765) 125-126) illustre bien la formule clef du sermon de Sterne : « if man deserves any accusation, 'tis in [...] 'that in his youth he is generally more FOOL than KNAVE [...] the unconsciousness of art and design in his own intentions, rendering him so utterly void of a suspicion of it in others as to leave him oft a bubble to every one who take the advantage » (69).

Si la bonté naturelle de l'homme ne fait aucun doute, celle-ci ne peut s'épanouir et se préserver des erreurs sans l'aide d'une instruction appropriée, cette dernière étant « the foundation of almost every kind of charity [...] and of all policy too » (*Sermons* 53). « Without this foundation first laid » demande Sterne, « how much kindness in the progress of a benevolent man's life is unavoidably cast away ? » (*Sermons* 52). Le pasteur évoque bien ici les abus de la

conscience, thème central du sermon de *TS*. Or, s'accordant avec le projet de l'empirisme des Lumières, ce sermon n'est à la fois latitudinarien et sentimental (au sens illustré par le roman de l'époque) que dans la mesure où il s'oppose à la thèse d'une morale absolument irrationnelle et qu'il s'en tient à réaffirmer l'idéal de la bonté universelle de l'homme.

4.1.2 La loi divine et les lois humaines : religion et moralité

Dans le cadre de l'idéologie sentimentale proprement dite, l'argument le plus convaincant de ce sermon écrit contre l'église romaine, « [a] religion not strictly governed by morality », réside probablement dans la critique de la réserve mentale, également dénoncée dans *TS* (3. 10. 124). La critique s'étend aussi à la confession et à l'absolution, instruments de la mauvaise foi et de l'hypocrisie des hommes à qui, sous prétexte d'accoucher et de libérer leur âme, ces pratiques religieuses épargnent l'examen de conscience, « the knowledge which the mind has within itself [...] [and] the judgement either of approbation or censure ». À cet égard, les abus de la conscience — « question importante » pour Voltaire, sur laquelle « ce qu'on a peut-être jamais dit de mieux [...] se trouve dans le livre comique de *Tristram Shandy* » (*Dictionnaire philosophique* [1771]) s'intègre parfaitement dans l'ensemble des sermons du pasteur anglican et s'apparente plus particulièrement à « Advantages of Christianity » (Sermon 26), « Self-Knowledge » — dont il serait le fruit — (Sermon 4) ou « Self-Examination » (Sermon 14). Ces derniers placent un accent particulier sur l'un des thèmes favoris du romancier et de son époque, celui des limites de la connaissance, de la conscience de soi, ce que Sterne nomme « the deceitfulness of the heart of man to itself » (*Sermons* 31).

Certes, cette question morale et sa traduction métaphorique constituent l'un des plus grands lieux communs du siècle. Mais, à l'inverse de la plupart des hommes d'église qui font dépendre de la doctrine catholique du péché originel, Sterne, qui en fait le thème central de son enseignement moral¹, la dérive du doute empiriste

1. Ceci amena parfois la critique, notamment J. Traugott, à considérer que les sermons de Sterne, peu versé dans les questions théologiques, constituaient surtout des essais de philosophie morale. Cette théorie a été vivement infirmée

de Hume et de Locke. Ironiquement, ces derniers sont surtout à l'origine de la fonction comique et autocritique du sermon (*TS* 2. 17.146-164). Trouvé au hasard d'une association d'idées et bien qu'admirablement écrit, ce sermon manque en effet son but moral. Au lieu d'engendrer le sentiment en « frappant le cœur » comme le requiert l'art de prêcher (« preaching you must know, is a theological flap upon the heart¹ » [*Letters* 134]), le sermon trouble les esprits en déclenchant la débandade des *hobby-horses* solipsistes de l'auditoire. L'immoralité vivement dénoncée dans ce sermon vient de sa propre ironie et de ses contradictions. L'une des contradictions réside dans l'insistance sur la nécessité de sonder sa conscience ou d'anatomiser son cœur (« if a man thinks at all, he cannot be stranger to what passes in his own heart [...] when his heart condemns him not [...] it is a matter of *certainty* and fact [...] the conscience is good, and [...] the man is good also » [*Sermons* 256 ; *TS* 2. 17.146]), nécessité morale réduite à néant par une mise en garde très claire contre l'inutilité ou les dangers d'une telle démarche : « your conscience is not a law » (*TS* 2. 17. 147). En réalité, il semble que ce paradoxe apparent renferme tout le système moral du sermon. Ce dernier n'est autre que l'écho fidèle du combat mené par l'église anglicane contre la religion sans moralité de la doctrine catholique, et de la moralité sans religion attribuée à Shaftesbury.

Au dix-huitième siècle, les anglicans combattirent les théories de Shaftesbury aussi vivement que celles de Hobbes. Pour eux, l'échec moral du catholicisme ou de la morale shaftesburienne vient de leur incapacité à saisir la nature de la relation nécessaire qui relie le sens moral et la volonté divine. Pour Sterne en effet, moralité et religion sont aussi étroitement liées que le cœur (ou le corps) et l'esprit qui les symbolisent ou que l'amour et le sentiment qui les différencient (*ASJ* 153) : « we can have no dependence upon morality

par M. New, dernier éditeur des sermons du pasteur. Voir également M. Descargues, *Prédicateurs et journalistes : petits récits de la persuasion en Grande-Bretagne au XVIII^e siècle*, Lille, Septentrion 2004.

1. Dans la préface des *Sermons*, STERNE écrit encore : « For as the sermons turn chiefly upon philanthropy, and those kindred virtues to it [...] I trust they will be no less felt, or worse received, for the evidence they bear, of proceeding more from the heart than the head » (*Sermons*, vol. 1, viii-ix). Yorick développe le même argument dans *TS* (4. 26. 376) ; il est repris dans *The Continuation of the Bramine's Journal* 362 et *Letters* 298.

without religion; [...] on the other hand, there is nothing better to be expected from religion without morality » peut-on d'ailleurs lire dans le sermon (*TS* 2. 17. 159). « You cannot divide these two *Tables*, even in imagination [...] without breaking and mutually destroying them both » écrit par ailleurs Sterne dans « Advantages of Christianity » (Sermon 26 [262]). D'après G. Stout, la vérité de ce sermon qui tient en cette seule citation de St. Paul (« professing themselves to be wise, [men become] fools ») constituerait le véritable message moral de *ASJ*, tout au long duquel Sterne inverse cependant la formule (*ASJ* 46).

Néanmoins, le débat théologique mis au jour au travers de ces propos apparemment contradictoires cède rapidement la place à la critique implicite des fondements épistémologiques du sentimentalisme et de son projet humaniste. En effet, il apparaît très tôt que le sujet principal du sermon, celui de la conscience (« your conscience is not a law ») n'est pas abordé dans le sens épistémologique de « la loi naturelle » mais dans celui, légal, d'une « loi positive » qui permet une discipline de vie en société. Sterne rappelle que les hommes sont souvent tiraillés entre les deux : « Men know not for their souls, which way in the world to turn themselves » (*TS* 6. 8. 509). Rebattue à l'époque, l'allégorie du procès à la cour illustrant les abus d'une conscience jugée et condamnée par la raison, défendue et acquittée par les passions, s'inscrit en parallèle d'une méditation sur le thème des abus de confiance et des règles de l'honnêteté morale, de l'honneur et de la citoyenneté. Ces lois humaines ou positives viennent au secours de la conscience implantée par Dieu (autrement dit, de la loi « naturelle ») qu'une longue habitude du péché ou plus précisément du « vice », a rendu insensible (« hard ») à la loi divine : « [Human laws are not] a matter of original choice, but of pure necessity, brought in to fence against the mischievous effects of those consciences which are no law unto themselves » (*TS* 2. 17. 155).

Or, il n'est de plus claire remise en cause de l'idéal sentimental (celui de la bonté *naturelle* de l'homme) que l'existence des lois humaines. Si elles ne rappellent en rien l'état de nature hobbesien, elles se conforment néanmoins à l'idée latitudinarienne selon laquelle le vice résulte d'un choix. Édictées dans le but de punir ce choix, les lois ne seraient rien sans les prisons, les potences et la menace qu'elles inspirent. En dernier recours (et pourvu que la

« Lettre » et « l'Esprit » des lois soient suffisamment explicites [TS 2. 17. 151]), ce sont elles qui, de manière artificielle, ramènent vers elles-mêmes les consciences égarées par l'intérêt personnel, l'amour-propre et les passions. Ici, dans l'allusion à peine dissimulée à la célèbre formule humienne, Sterne rappelle qu'à l'instar d'un tyran oriental, le corps ne cesse d'édicter ses propres règles. L'image du prisonnier de l'Inquisition est aussi une manière de mettre en garde contre les dangers de son synonyme, l'introspection. De fait, la méfiance prononcée à l'égard du corps, de ses passions, de ses sensations (comme surtout la mélancolie et l'hypocondrie qui substituent au thème de la culpabilité le mythe de la culpabilisation) paraît d'autant plus paradoxale que l'époque y découvre non seulement la véritable étiologie du sentiment mais également l'origine du jugement de l'homme et de sa moralité : « Morality [...] is more properly *felt* than *judg'd of*; tho' this feeling or sentiment is commonly so soft and gentle, that we are apt to confound it with an idea » écrit Hume (*Treatise* III. 2, 522). En revanche, l'évocation des douleurs profondes de l'emprisonnement permet d'insister sur la valeur épistémologique du plaisir, indice principal de la vertu et de la moralité, voire vertu et moralité elles-mêmes : « To do good is the most pleasant enjoyment in the world. It is natural [...] There is no sensual pleasure in the world comparable to the delight and satisfaction that a good man takes in doing good. » La formule est de John Tillotson (« The Example of Jesus in Doing Good » (Sermon 18 [1 : 427-28]), à qui Sterne emprunte presque verbatim les définitions de l'« honnêteté morale » (TS 2. 17. 157) et de « l'humanité » (TS 9. 31. 802), mot à la mode mais aussi vertu la plus appréciée d'un siècle dont elle symbolise le « progrès » essentiel, à la fois épistémologique et moral. Dans « *Philanthropy Recommended* » —, l'« humanité », synonyme de charité, est présentée comme une sensation dont la description renvoie à la philosophie naturelle et au mécanisme de la sympathie (*Sermons* 29). C'est au travers de ce concept paradigmatique de l'éthique sentimentale que Sterne parvient à souligner les contradictions de la relation solide mais ambiguë qui unit le sentimentalisme à la moralité.

4.1.3 Sentimentalisme et sympathie

L'ORIGINE DE LA SYMPATHIE : DE L'IMAGINATION À LA FICTION

D'une importance capitale dans la littérature sentimentale, le processus d'identification dans lequel Trim s'engage à la lecture du sermon semble être la version littérale (et parodique) de la théorie morale d'Adam Smith. Dans *A Theory of Moral Sentiments* (1759), ce dernier analyse l'origine de la sympathie. Indifféremment décrite à l'époque comme le sens moral inné capable de palier les échecs de la raison et de la religion, comme la source de la sociabilité et de la moralité du monde¹ (Hume, *Enquiries* 618) ou encore comme le « sixième sens » (F. Hutcheson) significativement associé dans *TS*, à l'interprétation (4. 1. 326), la sympathie découle directement, pour Adam Smith, de l'imagination. Choissant ce qui deviendra l'un des lieux communs de la philosophie morale (l'image du prisonnier gisant au fond de sa cellule [« our brother »]), Smith affirme que le seul moyen de se faire une idée de la souffrance endurée reste le recours à l'imagination. Celle-ci s'avère en effet plus efficace que la simple sensation qui ne procure jamais qu'une perception de soi et ne nous transporte jamais hors de nous-mêmes. « As we have no immediate experience of what other men feel », explique A. Smith, « we can form no idea of the manner in which they are affected, but by conceiving what we ourselves should feel in the like situation » (9). Au dix-huitième siècle, l'association de l'imagination et de la sympathie est très répandue : « All joy or sorrow or the happiness or calamities of others » écrit Samuel Johnson dans le soixantième numéro du *Rambler*, « is produced by an act of the imagination, that realizes the event however fictitious, by placing us, for a time, in the condition of him whose fortune we contemplate ».

Citant la célèbre anecdote d'Alexandre le Grand, « who had so industriously hardened his heart, as to seem to take delight in cruelty, insomuch as to murder many of his subjects every day, without cause and without pity » (« The Case of Elijah and the Widow of Zerephath » 50), Sterne reconnaît également dans ce sermon (qu'il prêcha en 1747, au bénéfice d'une « Charity School ») la puissance évocatrice de la fiction, qu'elle soit picturale (46) ou théâtrale (50). Le principal intérêt de la *poesis* est d'éveiller la bonté naturelle qui

1. Hume reviendra plus tard sur le fait que la sympathie ne peut en aucun cas, constituer un modèle social.

sommeille en chaque homme, telle que l'expriment les larmes de Trim ou la vive émotion du tyran de Phères « at the bare representation of a tragedy which related the misfortunes of Hecuba and Andromache, he was so touched with the fictitious distress that he burst into a flood of tears » (*Sermons* 50). Toutefois, *TS* n'est pas un sermon et l'attitude un peu sèche de Slop et de Walter face au soldat qui, ironiquement, discerne dans l'évocation de ce prisonnier fictif, l'image de son propre frère (« 'Tis only a description [...] there's not a word of truth in it » [2. 17. 162]) dénonce le solipsisme du sentiment moral de Smith, son incapacité à trouver une autre cause à la naissance du sentiment moral que la propension de l'individu à créer sa propre fiction de la souffrance.

Ce qui est en cause, c'est finalement l'incapacité de distinguer la souffrance réelle de la souffrance imaginaire. Cet échec, qui constitue le thème même de la première rencontre de Yorick avec M^{me} de L., préside aussi à la lecture du sermon durant laquelle Mrs. Shandy, luttant contre les douleurs de l'accouchement est tout simplement abandonnée. Dans une certaine mesure, l'échec shandéen qui consiste à ignorer la souffrance réelle d'un proche dénonce les limites du roman sentimental lui-même et de son héros, victime de donquichottisme, symbole de l'imagination débridée et d'une distorsion permanente de la réalité. Après la publication du roman qui offrit au modèle du siècle son titre de noblesse, Henry Mackenzie évoquait d'ailleurs avec inquiétude l'éventualité d'une attirance particulière des lecteurs pour la souffrance fictive des personnages de roman au détriment de celle, quotidienne et réelle, de leur prochain¹.

Schématiquement résumée, la théorie de Smith et celle, implicite, de Sterne soulèvent au moins deux problèmes. Tout d'abord, elles suggèrent que l'homme n'est pas spontanément enclin à compatir puisque le sentiment passe forcément par l'imagination. Si, au contraire, l'homme est naturellement enclin à compatir, comme le laisse supposer la soudaine émotion larmoyante du soldat, (« honest man »), dans quelle mesure, interroge Sterne, la bonté, qui résulte d'une pulsion naturelle, démontre-t-elle une responsabilité morale ?

1. Henry MACKENZIE, *The Lounger* 20 (18 June 1785); repris par I. WILLIAMS dans *Novel and Romance* 328-31.

LES DEUX ASPECTS DE LA SYMPATHIE

Sterne aborde ces questions par le biais d'une distinction entre deux aspects de la sympathie, véritable déclencheur de la compassion ou du « sentiment ». La sympathie réflexe (les larmes de Trim par exemple ne sont autres qu'un transfert des émotions d'un individu à l'autre, un réflexe passif, tel que l'expliquait Robert Whytt) sur laquelle reposent également les institutions qui recréent artificiellement la distance physiologiquement nécessaire au déclenchement de cette dernière¹, est ainsi opposée à la sympathie rationnelle ou cognitive, source des véritables actes moraux. Outre le fait qu'en ouverture de *ASJ*, Sterne suggère que la sympathie ou la compassion ne sont pas forcément des réflexes (Yorick n'éprouve aucune peine à ne point ressentir de compassion), l'anecdote d'Alexandre est par ailleurs citée à l'appui de la théorie suivante : « a man must do much violence to himself, and suffer many a painful struggle, before he can tear away so great and noble a part of his nature. » (« The Case of Elijah » [*Sermons* 40-56]). En effet, poursuit Sterne, « in real life, he [Alexander] had been blinded by passions and *thoughtlessly* hurried on by interest and resentment » (*Sermons* 50).

La sympathie cognitive est expliquée dans « Philanthropy Recommended » (*Sermons*, 21-30 ; italiques ajoutées) :

In benevolent natures, the impulse to pity is so sudden [...] that you would think the will was scarce concerned, and that the mind was altogether passive in *the sympathy which her own goodness has excited*. The truth is, — the soul is generally in such cases so busily taken up and wholly engrossed by the object of pity, that *she does not attend to her own operations*, or take leisure to examine the principles upon which she acts. (27)

Si en apparence la sympathie cognitive ne se distingue pas vraiment d'une sympathie dite réflexe (ou physiologique), Sterne s'empresse d'ajouter : « yet sudden as the emotion is represented, you are not to imagine that it was mechanical » (*Sermons* 27). Et, dans une formule qui rappelle les termes utilisés dans *TS* pour résumer l'*Essay* de Locke (« because it is a pleasure to look into a good mind, and trace out as far as one is able *what passes within it* on such occa-

1. Voir A. J. VAN SANT, chapitre 2, « Sympathetic Visibility : philanthropic objects as instruments of pathos and demonstration » 16-44.

sions » [*Sermons* 27]), Sterne postule qu'à l'origine de l'acte moral se trouve une forme d'intervention rationnelle (« no doubt some such trains of reflections » [27]) au service d'un principe universel : « a settled principle of humanity and goodness » aussi appelé « an unmixed principle of humanity » (*Sermons* 44). Le huitième chapitre du premier volume de *TS* contient l'illustration de cette sympathie cognitive opposée à la sympathie réflexe héritée de l'épistémologie post-newtonienne. Comme l'a expliqué M. Loveridge de façon caricaturale : « the proper sympathetic response to being annoyed by a fly is to be annoyed and to flatten the fly » (156). En brisant le cercle quelque peu vicieux de la sympathie réflexe, de cette contagion des passions ou de cette affinité qui rapproche par exemple Slop et Walter dans leur colère contre Obadiah, Toby incarne la paix. L'inconscience du soldat vis-à-vis d'un élan qui serait celui d'une sympathie cognitive irréfléchie relève sans conteste du jeu ironique du romancier.

Alors qu'elle semble échapper à la plupart des contemporains de Sterne, la tension entre ces deux aspects de la sympathie qui est sans cesse mise en valeur dans *TS* constitue d'après A. H. Cash, la première leçon morale de *ASJ* (*Sterne's Comedy of Moral Sentiments* 71-80). Au fil de ses rencontres, les actions spontanées (donc amORALES) de Yorick sont suivies des analyses éthiques du narrateur, ce que J. Berthoud présente au travers d'une opposition entre ce qui est déterminé à l'avance par l'individu amoral (« self-determined » [38]) et ce qui détermine la moralité de l'individu (« self-determination » [38]). A. R. Humphreys parle aussi d'une différence entre « human kindness » et « humankind-ness » (205). Or ce va-et-vient constant est l'une des caractéristiques typiques de l'attitude sentimentale. Pour P. E. Parnell par exemple, « the sentimentalist spends half his time justifying his morally ambiguous actions and the other half exclaiming over the beauties of Christian virtues including his own » (535).

« It is Sterne's genius to see the comic possibilities in a common confusion between true moral worth and certain lovely, winning actions of benevolence, which are, nevertheless, amoral because they are mechanical », commente A. H. Cash, auteur d'une théorie de « l'échec moral » de *ASJ* (*Sterne's Comedy of Moral Sentiments*

71-80). Cet échec moral, qui est aussi celui du sentimentalisme, est expliqué en ces termes : « Yorick comes close, at times to virtue, but in each instance Sterne puts a twist on the narrative which forces us to accept his benevolence as instinctive and particular rather than considered and universal » (*Sterne's Comedy of Moral Sentiments* 85).

Or, l'amoralité de la sympathie réflexe n'est pas simplement due au fait qu'elle est mécanique, inconsciente, particulière à chaque individu. Elle tient au fait qu'à l'extrême, elle est antinomique de la bonté. En effet, comment réconcilier l'idéal sentimental d'une union parfaite entre moralité et sympathie (« benevolence ») lorsque dans le but de déclencher les sensations qui « humanisent le cœur ¹ » et élèvent l'homme au dessus du vulgaire (« above the herd of the world ») — selon la définition même du sentimentalisme —, l'identification prétendument vertueuse et plaisante avec la souffrance d'autrui converge parfois (sinon toujours) aux marges d'une cruauté jubilatoire ?

Reflets d'un voyeurisme plus douteux (D. J. Denby 375) qu'aimable (F. R. Karl 225) et néanmoins nécessaire à l'homme sentimental pour parvenir à ses fins apparemment masochistes, les scènes imaginaires des prisonniers accablés par la solitude, la maladie, les tortures morales et physiques illustrent nettement cette contradiction profonde entre le projet (moral) et la méthode (amoral) du sentimentalisme. Elles sont également révélatrices du roman sentimental masculin parfois comparé à sa contrepartie féminine ². Ainsi, pour P. Myer Spacks : « The hero [...] allows himself to feel. His female counterpart can't help herself » (« Oscillations of sensibility » 506).

Le plaisir ambigu qui naît de la souffrance provoquée en soi ou en l'autre n'est pas la seule perversité de la sympathie dont ce plaisir même est la cause. L'impuissance en est la conséquence. Dans

1. « An Essay by a Young Lady Not Sixteen » (*Gentleman's Magazine*, LXVI, 1766) 35.

2. Comme le dénonce par exemple le personnage symbolique de la prostituée dans *The Man of Feeling* (XXVIII, 36-38) — incarnation probable de l'effet pervers des « romans à l'eau de rose » calqués sur la tragédie sentimentale inaugurée par Richardson — la sensiblerie littéraire inciterait les lectrices à une sorte de bovarysme avant la lettre. Notons toutefois l'exception du jeune Henry Werther de Goethe (1774), qui procède à une inversion des rôles.

« Philanthropy Recommended » encore une fois, Sterne décrit dans quelle mesure, réunies sous le seul terme d'« humanité », la sympathie réflexe et la compassion s'avèrent aussi douloureuses qu'invalidantes. La contagion des humeurs, la transfusion automatique des sensations d'un corps à l'autre (mouvement dans lequel Hume plaçait tout la sociabilité et la moralité du monde) autrement dit, l'émotion pure, est un instinct viscéral qui conduit bien moins à un altruisme pratique qu'à un isolement solipsiste : « where the spectacle is uncommonly tragical, and complicated with many circumstances of misery, the mind is then taken captive at once, and were it inclined to it, has no power to make resistance, but surrenders itself to all the tender emotions of pity and deep concern. » (« Philanthropy Recommended » 23). Citant également l'anecdote d'Alexandre, Wollaston quant à lui parle d'une « pétrification » (*The Religion of Nature Delineated* 139-40). Le terme semble bien choisi puisque, à l'instar de la statue, l'homme sentimental, totalement soumis à ses sensations douloureuses, ne voit en l'autre qu'un reflet de lui-même.

Comme le démontre la scène qui se joue entre Toby et Walter à l'issue de l'accident prénatal de Tristram (4. 2-4. 327-30), seule une sympathie vaguement cognitive (elle se résume à une association d'idées) permet d'échapper à la pétrification sentimentale. Toby ne partage pas la douleur de son frère qui sanglote, inerte sur son lit (4. 2. 327). Pour le capitaine, un nez reste un nez et en guise de consolation, Toby s'empresse d'enfourcher son hobby-horse pour livrer le récit du grenadier, scandé par les accents pathétiques de Trim. Tour à tour excédé, compatissant, puis amusé par la cocasserie de la situation, Walter en qui se joue, comme chez Alexandre Le Grand, une bataille morale, oublie néanmoins sa peine, pour finalement chevaucher sa chimère et prononcer une diatribe sur l'affliction. Toby n'en a pas moins atteint son but moral, puisqu'il est parvenu à consoler son frère. Sa sympathie, sa charité ne consiste donc pas en une contagion d'humeurs, mais en une sorte d'immunité contre celles-ci, seule capable de libérer Walter de l'état léthargique dans lequel la peine le retenait prisonnier. La question de la socialité de la sympathie, — processus à l'œuvre dans le roman sentimental au travers de la relation narrateur/lecteur¹ —, symbolisée par le rôle des ins-

1. Voir à ce sujet J. MULLAN, « Sterne and the "Sociality" of the Novel », (*Sentiment and Sociability*) 147-200.

tutions, soulève donc celle, politique et sociale, de l'utilité de la sympathie, telle que la posait Hume lui-même¹.

Finalement, l'opposition entre la sympathie réflexe (inconsciente, parfois cruelle, et « pétrifiante ») qui n'est pas un modèle de comportement, et la sympathie cognitive (en laquelle consiste la véritable moralité de l'homme) est, pour Sterne, une manière scientifique de distinguer la sensibilité et le sentiment en les installant dans une hiérarchie causale. Le romancier devance ici Coleridge (1772-1834) qui, dénonçant le caractère efféminant de la compassion, déclarait sans détour dans *The Watchman* (1796) : « Sensibility is not benevolence ». Dans cette opposition entre sympathie et bonté le contraste opposant les romans sentimentaux féminins et masculins est réaffirmé. Pour P. Myer Spacks mais aussi Mc. Guirk, le but du roman sentimental féminin aurait en effet été de mettre l'accent sur la souffrance tandis que sa contrepartie masculine insistait davantage sur la réaction à cette dernière. Ce contraste entre genres littéraires, reflet d'une opposition physiologique et culturelle entre la femme *sensible* et l'homme *sentimental* (chez qui l'intensité de la souffrance se mesure à la puissance — morale — de la réaction qu'elle déclenche) semble bien s'accorder avec la formule d'Adam Smith pour qui : « Humanity is the virtue of a woman, generosity of a man » (*A Theory of Moral Sentiments* IV, 2 [190]).

4.2 Le commerce sentimental

Humanité et générosité sont les deux axes du commerce sentimental décrit dans *ASJ*. Ce commerce sentimental désigne à la fois la sympathie passive de la rencontre sentimentale (« humanity ») mais aussi la conséquence plus active de cette dernière (« generosity »), au moment où la charité (toute pécuniaire) devient une véritable institution et relève d'un luxe. « Money and tears can take care of everything. A Man of Feeling can derive perverse aesthetic satisfaction from contemplating others' suffering and can rescue prostitutes and invalids by opening his purse » commente P. Myer Spacks (506), livrant ici la clef d'un paradigme culturel esquissé pour la pre-

1. Voir à ce sujet D. Fate NORTON, « Hume, human nature, and the foundations of morality », 148-181 ; K. HAAKONSEN, « The structure of Hume political theory », 182-221.

mière fois dans *Pamela*, roman sentimental au sous-titre explicite : « Or Virtue Rewarded. »

Parodié dans *The Adventures of a Bank-Note* (1770-71) de Thomas Bridges, récit larmoyant dont l'éditeur avouait, dans une formule souvent citée, avoir tiré un grand profit, le roman sentimental exploite régulièrement une relation causale entre l'infortune morale et son contraire matériel. Ce contraste est d'ailleurs nettement dépeint dans le sixième chapitre de *TS*. Entrecoupés d'une digression sur les difficultés éprouvées par Yorick à trouver un ton moral qui soit juste, les chapitres 11 et 12 opèrent, vis-à-vis de cet effort, un renversement significatif de la fascination du siècle pour l'argent :

I'm so impatient to return to my own story, that what remains of young Le Fever's, that is, *from this turn of his fortune to the rime my uncle Toby recommended him for my preceptor.*

(*TS* 6. 11.513 ; italiques ajoutées)

When my uncle *Toby had turned everything into money*, and settled all accounts betwixt the agent of the regiment and Le Fever, and betwixt Le Fever and all mankind [...].

(*TS* 6. 12.517)

Outre les expressions récurrentes telles « worth a shilling », « not worth a penny », les équations entre le sentiment et l'argent (la qualité du premier se mesurant à la quantité du second) sont monnaie courante dans les deux romans de Sterne. Ainsi, par exemple, lorsque Toby demande au caporal ce que signifie pour lui le précepte moral qui consiste à honorer ses parents, Trim rétorque spontanément : « Allowing them [...] three half-pence a day out of my pay, when they grew old » (*TS* 5. 32. 470). La réponse du soldat est aussi surprenante que la métaphore à laquelle recourt Sterne pour exprimer son amitié à Joseph Hall : « I consider thee as a bank-note in a corner drawr [sic] of my bureau — I know it is there [...] tho' I seldom take a peep at it » (*Letters* 290). Si ces exemples relèvent probablement d'une intention satirique visant à dénoncer le paradoxe d'une valeur sentimentale de plus en plus monnayée, en revanche, le discours tenu par Toby dans l'épisode de Le Fever (*TS* 6. 6-13, 499-520) laisse distinctement apparaître les deux aspects civiques et moraux du don d'argent. Ainsi, Trim qui a spontanément proposé les services de son maître au jeune Le Fever se voit-il immé-

diatement reprocher sa négligence : « you should have offered him my purse as well [...] Your honour knows I had no orders [...] thou didst very right as a soldier, — but certainly very wrong as a man » conclut Toby (*TS* 6. 8. 510). La différence entre moralité et civisme telle qu'elle est exposée au comte de B. (« our manners have been so gradually refining, that our court at present is so full of patriots, who wish for *nothing* but the honours and wealth of their country — and our ladies are all so chaste, so spotless, so good, so devout [...] » [*ASJ* 227]) est régulièrement reprise au cours de *ASJ*. Comme le dit Tristram qui oppose le devoir du patriote réticent (« as soon as ever [Walter] enter'd upon the odd fifty, he generally gave a loud *Hem!* ») au plaisir moral incommensurable d'une charité aussi spontanée qu'irrationnelle émanant d'une loi naturelle (Yorick évoque « the eagerness of giving » [133-34]) : « generous souls only are able to fling down money » (*TS* 3. 33. 260).

La distinction entre moralité et civisme fut également l'une des forces des institutions philanthropiques de l'époque. En encourageant le don volontaire, elles opposèrent au modèle du devoir civique reposant sur le paradoxe de la sensibilité, celui d'une obligation morale réciproque. Messes et kermesses constituaient le contexte le plus favorable à la commutation des bons sentiments en action utile. À l'inverse de la plupart de ses pairs qui refusaient de se livrer à ce jeu sentimental, Sterne, probablement mandaté pour ses qualités reconnues d'orateur, prêcha lui aussi pour une « Charity School » (« A Charity Sermon » [1747]). Le succès financier de sa prestation laisse planer des doutes quant à la vertu du procédé. « A Good Man », écrit cyniquement Bernard Mandeville dans une parodie de ces réunions, « forces Money out of [people's] pockets » (*The Fable of the Bees* 1 : 283).

4.2.1 Une économie du plaisir

Si les raisons morales qui poussent l'homme à donner son argent ne font aucun doute pour l'homme des Lumières qui associe la charité au plaisir, l'argument alambiqué de l'étranger qui cherche à forcer la générosité du héros de *The Man of Feeling* mérite d'être cité, autant pour la circularité du raisonnement que pour le renversement discret du modèle social présenté par Locke et sa théorie de l'appropriation par le travail (*Two Treatises of Government* [1689-90])

II, § 28, 130-31). Reprenant implicitement la thèse en vogue d'une réciprocité entre bien individuel et bien public, l'étranger de Mackenzie expose les raisons profondes qui font du don d'argent une action vertueuse. « There is no use of money equal to that of beneficence » (*The Man of Feeling* 30). Ainsi, la véritable valeur de l'argent (et des biens dont il favorise l'acquisition) réside exclusivement dans le plaisir (moral) qu'il procure. Et c'est par le truchement du plaisir (et non du travail) que l'argent devient un bien personnel. Or le plaisir (synonyme de charité et de vertu voire vertu par excellence depuis les théories des philosophes émotionnalistes) n'est jamais si grand que lorsque l'on se démunie de cet argent au profit d'autrui. Par conséquent l'argent ne nous appartient vraiment que lorsqu'on le donne (*The Man of Feeling* 30).

Loin de ce paradoxe qui sert de base à la critique sociale, dans *The Wealth of the Nations* (premier traité d'une véritable science de la politique économique, publié deux ans avant *ASJ*), Adam Smith reprend les théories de son prédécesseur après les avoir critiquées dans *A Theory of Moral Sentiments*. En « Mandeville plus humain et plus subtil » (J. Sambrook 106), Smith décrit comment les lois, le gouvernement, la moralité individuelle et sociale influent sur le commerce, seul modèle économique viable. Il dénonce l'aberration économique de la bonté, du don, et finalement du plaisir. L'idée est d'ailleurs discrètement évoquée dans le chapitre 36 de *The Man of Feeling* : « [Harley's] aunt was an economist ; but she knew the pleasure of doing charitable things » (70). Sterne évoque la même question dès l'ouverture de *ASJ*. Derrière l'attaque dirigée contre le catholicisme et la dénonciation de la bonté imaginaire, le refus d'accorder l'aumône au pauvre franciscain est expliqué en termes économiques (et lockiens) : « we distinguish [...] betwixt those who wish only to eat the bread of their own labour — and those who eat the bread of other people's, and have no other plan in life, but to get through it in sloth and ignorance, for the love of God » (*ASJ* 74). Pour le voyageur sentimental, le pauvre moine n'enfreint pas seulement les règles de la citoyenneté, il viole également celles de la morale, telles que peut les énoncer Sterne dans « A Charity sermon » :

All the purposes which make life desirable, — to be made a good man, and a profitable subject : On the one hand to be trained up to such a sense of his duty as may secure him an interest in the world to

come; and with regard to this world, to be so brought up in it, to a love of honest labour and industry, as all his life long *earn and eat his bread* with joy and thankfulness.

(*Sermons* 55; italiques ajoutées)

Avec les scènes de « The Pâtissier » et « The Sword », — deux histoires qui s'éclairent mutuellement et qu'il serait donc dommage de séparer (*ASJ* 211) —, le romancier illustre également les vertus du commerce, alternative louable à la mendicité. Grâce à lui, le soldat « dont le malheur fut de faire partie de tout le monde » et le Marquis, noble déchu, gagnent ou regagnent finalement leur statut social et l'emblème de leur honneur. Mais, l'abnégation illusoire de ces nobles, entrés dans le commerce par infortune, masque des méthodes peu vertueuses. En effet, le commerce du soldat (qui dépend non de son propre travail, mais de celui de sa femme) et les « affaires » du Marquis, (probablement liées à l'esclavage) servent des projets douteux et visent à la satisfaction de désirs inavoués.

Ces derniers sont au centre de la théorie économique de Smith. Le commerce est un système économique bénéfique pour tous dans la mesure où il repose sur une surenchère des désirs particuliers, « ces passions » qui, pour Sterne, dupent la conscience de l'homme et déforment ses intentions (*The Abuses of Conscience Considered* [*Sermons* 257]). L'expression régulièrement employée par Sterne pour traduire cet aveuglement est : « a bubble to himself » (*Sermons* 260; et aussi 65, 245). Elle est reprise au moment même où Tristram, rêvant de contempler l'âme de l'homme à travers une transparence idéale du corps, passe de l'idée d'une obscurité individuelle à celle d'une transparence sociale, symbolisée par la ruche (*TS* 2. 17.153). L'allusion à la fable de Mandeville qui décrivait un modèle de société condamnée au déclin parce que vertueuse, est évidente. Adam Smith reprendra la même idée en affirmant la supériorité morale du monde agraire (que rejoint systématiquement l'homme sentimental à l'issue de son apprentissage) sur la société urbaine. Ceci laisse entendre que la richesse et la moralité sont incompatibles, que l'homme est soit vertueux et pauvre, soit riche et corrompu. Dès lors, la générosité excessive des personnages sentimentaux envers les humiliés et les rejetés de la société peut être lue comme un moyen de transcender le matérialisme de l'époque. Leur refuge quasi systématique dans l'isolement rural serait une façon

de dénoncer la corruption des villes, symbole du progrès. À l'exception de Frances Brooke qui propose une réconciliation possible entre richesse et vertu en la personne de Lord Belmont (*Lady Julia Mandeville* [1763]), la plupart des romans sentimentaux de l'époque exploite, à des degrés divers, ce contraste à la fois moral et social¹.

4.2.2 Une économie du désir

Le rêve shandéen d'une transparence idéale à laquelle est implicitement associé un modèle de vertu trouve sa contrepartie dans *ASJ*, au moment où Yorick expose son projet sentimental au comte de B. et livre la formule d'un désir bien précis : « I could wish [...] to spy the nakedness of [French women's] hearts, and through the different disguises of customs, climates, and religion, find out what is good in them to fashion my own by » (*ASJ* 217). Voyeuriste et plus encore, érotique, le projet sentimental de Yorick est aussi celui des institutions philanthropiques bourgeoises. Il révèle en réalité les pièges politiques et moraux du sentimentalisme. En effet, d'un point de vue politique, le discours sentimental utilise une sorte de nivellement, un reniement de la valeur de la hiérarchie afin de fonder son discours sur l'universalité de l'humain. L'hypocrisie du processus fut souvent dénoncée par la critique littéraire moderne qui poussa parfois le paradoxe à son comble en affirmant, comme le fait J. Mullan dans *Sentiment and Sociability* : « misanthropy is close to sentimental affliction [...] [it] is the alter-ego of fellow-feeling » (121).

Présenté comme le tout premier acte de charité publique en France, l'épisode de Montreuil (*ASJ* 121-29 et 132-34) révèle les aspects négatifs et tacites de la charité. Publique parce qu'elle s'exerce *en public*, cette dernière n'est pas spontanée. Préméditée (« I always think it better to take a few sous out in my hand, and would counsel every gentle traveller to do so likewise » [*ASJ* 132]), elle dépend de motifs que la prescription du secret rend suspects. Préméditée, suspecte, la charité repose également sur une opinion négative du mendiant comme en témoigne l'étonnement de Yorick découvrant, faussement admiratif, l'union harmonieuse et parfaite

1. Notons ici toutefois le personnage du sauvage qui, dans *The Man of Feeling*, se démunir de tout son or au profit de Harley qui le sauva d'un lynchage.

de la pauvreté et de l'« urbanité » du mendiant. Ici commence sa charité calculée, expression d'une compassion qui se gagne plus qu'elle ne s'offre car les quelques huit sous préparés et lâchés avec parcimonie le sont toujours pour une raison bien précise : un sou pour la politesse (133), deux pour une main arrachée (133) ou pour la générosité (133). Les trois sous qui restent sont respectivement donnés « pour l'amour de Dieu » (133) — mais celui-là aurait pu l'être pour l'amour tout court si la pauvre femme n'avait été boiteuse (133) —, pour avoir été reconnu « charitable », pour avoir été appelé lord anglais (« the very sound was worth the money » [133]). Pourtant, comme le dit le pasteur : « True Charity is always unwilling to find excuses » (*Sermons* 43).

En outre, feignant l'humilité par le biais d'un chapeau qui se lève, ou la soumission dans une révérence à terre, les mendiants ne déclenchent pas les sentiments moraux, ils les manipulent. Et Yorick se laisse manipuler. La compassion et l'autosatisfaction se croisent sur le chemin de la bonté. « He [the gentle traveller] need not be so exact in setting his motives for giving them — they will be register'd elsewhere » précise Yorick en présentant l'épisode « le plus marquant de son voyage » (*ASJ* 132). Les véritables motifs sont effectivement enregistrés ailleurs, dans la scène intitulée « The Act of Charity », véritable mystère, aux yeux du voyageur, qui découvrira plus tard que l'orgueil guide la main des bienfaitrices vers l'argent qu'elles tirent de leur escarcelle pour l'offrir au mendiant-précepteur. Qui de la bienfaitrice flattée dans l'ombre ou du mendiant publiquement récompensé pour ses flatteries est le plus (ou le moins) charitable ?

À Montreuil, dans sa générosité fébrile Yorick a oublié un pauvre honteux qui se tient à l'écart du cercle et n'ose rien demander. L'argent qu'il lui donne sans raison apparente à l'abri des regards et du jugement des autres, l'est sous l'invective des voix de la nature qui occultent la performance théâtrale (Sterne évoquait au début de la scène un parterre imaginaire) tout en révélant l'artificialité du don. Sterne établit ici une différence entre l'abandon sans résistance à la puissance d'un sentiment spontané (« I was ashamed to think how little ») et la participation à un jeu social — auquel se livrent avec ardeur les institutions philanthropiques — (« I am ashamed to say *how much now* »).

Le jeu est d'ailleurs décrit par le mendiant que rencontre Harley au cours de son voyage (*The Man of Feeling* [XIV, 11-14]). Leur rencontre constitue la seule exception notoire au commerce sentimental auquel s'adonne le héros tout au long du roman. Alors que le début du récit laisse présager une confession humiliante à l'issue de laquelle une simple pièce ferait, comme toujours, office d'absolution, le discours du mendiant n'est autre que celui du procès de la charité elle-même, présenté comme une confluence de deux modèles souvent opposés. Incarnée par Harley au début de la rencontre, la bonté spontanée des théories morales et la bonté calculée dévoilée par les romans sentimentaux et suggérée par son hésitation à l'issue du discours que Harley a lui-même encouragé sont, non pas opposées mais complémentaires. L'homme explique en effet à Harley que, le plus souvent, la source véritable d'un acte charitable et apparemment spontané ne réside pas dans l'amour de son prochain mais dans l'indifférence du spectateur, moralement lâche : « the few who gave me a halfpenny as they passed did it with a shake of head, and an injunction not to trouble them with a long story » (13). La charité peut également résulter de la spéculation, forme d'intérêt personnel sèchement réprouvée par Sterne (*Sermons* 43). « People don't care to give alms without some security for their money », explique le mendiant qui poursuit, « a wooden leg or a withered arm is a sort of draught upon heaven for those who choose to have their money placed to account there » (13). Enfin à l'instar du mendiant de *ASJ* (« a tall man [...] of philosophy, adust look » [« The Mystery » 239]), celui de Mackenzie décide alors, pour subsister, de s'adonner à une autre forme de commerce qui dévoile un troisième aspect de l'immoralité, l'amour propre ou l'orgueil, obstacles aveuglant sur le chemin vers la conscience de soi (*Abuses of Conscience Considered* 258) :

instead of telling my own misfortunes, [I] began to prophecy happiness to others [...] folks will always listen when the tale is their own [...] my trade, indeed is not of the honestest; yet people are not much cheated neither to give a few halfpence for a prospect of happiness, which I heard some persons say is all a man can arrive in this world.
(*The Man of Feeling* 14)

À Paris, dans les salons mondains (*ASJ* 261-67), Yorick, corrompu par l'exemple du mendiant, recourt au même procédé, sollicitant toutefois un statut plus que de l'argent.

Les arguments du mendiant de Sterne et de Mackenzie qui dénoncent les aspects immoraux de la bonté (la condescendance, l'indifférence, l'orgueil, l'intérêt), peuvent toutefois être lus comme un rappel discret de la doctrine de Tillotson. Régulièrement invoquée tout au long du dix-huitième siècle pour encourager la bonté naturelle de l'homme, celle-ci présente six raisons de suivre l'exemple de Jésus faisant le bien, toutes motivées par l'espoir d'un bonheur ou de récompenses en ce monde ou dans l'autre. Ainsi, l'estime de soi, le statut surhumain, l'accès au paradis ou la richesse matérielle étaient-ils présentés comme des motifs valables de faire le bien.

L'attitude et le discours sentimental relèvent donc d'une éthique qui repose en grande partie sur la mauvaise foi. Derrière le masque chrétien qu'il arbore en clamant sa perfection morale et son statut de modèle, l'homme sentimental fait coïncider déiformité (selon l'expression de Whichcote¹) et déformations. L'homme sentimental qui, dans un souci très égocentrique de satisfaire ses propres désirs se livre à leur réinterprétation systématique, affiche une fâcheuse tendance à se prendre pour Dieu lui-même. Ce sentiment s'accompagne d'une condescendance envers son prochain qu'il humilie, dépersonnalise (la métaphore de la nudité dans un siècle pour qui le vêtement est l'indice de la personnalité et du statut est ici éloquente), qu'il considère comme un « monument vivant » ou un objet². À l'extrême, l'objet philanthropique ne devient véritablement sujet d'une compassion réelle et désintéressée que dans la mort, ainsi que l'illustre la scène de l'âne dans le *Voyage* (ASJ « The Bidet »). Ironiquement, à cet instant, la compassion elle-même devient inutile.

Toutefois, cette fascination pour la mort, comme sujet véritable de la compassion connut une version institutionnelle avec la Humane Society. Gagnant l'épithète « Royal » en 1774, cette société philanthropique fut fondée par deux médecins, le Dr. William Hawes (1736-1708) et le Dr. Thomas Cogan (1736-1818), s'étant fixé pour mission de « ressusciter les morts³ ». La démarche vis-à-vis des vic-

1. « *Holiness, in Angels and in Men, is their Dei-formity; Likeness to God in Godness, Righteousness, and Truth* », *Aphorisms*, n° 262.

2. P. E. PARNELL, « The Sentimental Mask » 529-35.

3. Il s'agissait en l'occurrence des victimes de noyade retenant généralement peu l'attention des historiens plus intéressés par les institutions qui établissent une séparation nette entre les bienfaiteurs des classes supérieures et les bénéficiaires des classes moins favorisées, l'impact de la Royal Humane Society dans le

times d'accidents corporels graves, le domaine spectaculaire des activités, le système de récompense instauré pour les bienfaiteurs et enfin le prétexte didactique et scientifique de l'existence de cette société sont représentatives de la déontologie sentimentale telle que l'exposent les romans de l'époque.

Dans les romans de Sterne en revanche, les personnages ne sont véritablement sentimentaux que dans la mesure où ils inversent le processus de l'interprétation, lui préférant celui des aveux systématiques. Ainsi, par exemple, dans une « description charmante » dont l'ironie profonde échappa cependant à Thackeray¹, Sterne qui précéda Mackenzie dans sa critique des motifs ambigus de la charité, ajoute à la liste déjà lourde énoncée par le mendiant un travers moral qui s'accorde bien avec l'idée que le siècle se fait de l'homme sentimental, perçu comme un enfant jeté au milieu du drame quotidien (*The Man of Feeling* 10) : « there was more of pleasantry in the conceit, of seeing *how* an ass would eat a macaroon — than of benevolence in giving him one, which presided in the act », fait-il dire à Tristram (*TS* 7. 32. 631-32]). Yorick, quant à lui, jette inlassablement le discrédit sur ses élans du cœur. Il ne trouve d'ailleurs aucun mot assez fort pour évoquer les émotions qui l'agitent parfois, sous le masque de sa sentimentalité : « Avarice [...] caution [...] cowardice [...] discretion, [...] hypocrisy [...] meanness [...] pride » (*ASJ* 105)

Cette mise à nu des ambiguïtés de l'attitude dite sentimentale tant chez le bienfaiteur (qui se laisse manipuler) que chez son bénéficiaire (qui souvent manipule) révèle au grand jour non pas un homme sentimental mais, selon l'expression de Whichcote un « monstre moral » : « We have woful [sic] Examples *what Monsters of Rational Agents, on a Moral Account, some Men become, by unnatural Use of themselves; wrought quite of, from all Ingenuity, Candour, Sweetness* » (*Select Sermon, Part II, Sermon 5, 409*).

Le plus souvent réduite à un discours qui oscille sans cesse entre hypocrisie et sincérité, simplicité et duplicité, conscience de soi et

domaine médical, social, et culturel de l'époque est analysé par C. D. WILLIAMS, « "The Luxury of Doing Good" : Benevolence, Sensibility and the Royal ; Humane Society » 77-107.

1. « A critic who refuses to see in this charming description wit, humor, pathos, a kind nature speaking, and a real sentiment, must be hard indeed to move and to please » ; cité dans *English Humorists*, New York : Thomas Y. CROWELL, 1902 (154).

réflexe, l'attitude sentimentale s'accorde moins avec les principes élaborés par les représentants de l'école du sens moral qu'avec les conclusions brutales et jugées inacceptables de Mandeville dont les philosophes émotivistes offraient une version plus modérée. Satirique et cynique, Mandeville cherchait à démasquer le véritable visage des motivations prétendument nobles de la vertu. Pour lui, derrière chaque action « humaine », chaque institution publique se dissimule un égoïsme hobbesien et des désirs de toutes sortes. Par conséquent, toute moralité désintéressée est une quête de soi (un processus mis en œuvre par Sterne dans la rencontre avec Maria [ASJ 268-75]), tout altruisme ostentatoire est un hédonisme déguisé. Les scènes intitulées « The Gloves » et « The Conquest » [ASJ 168-70 et 237-39]) confirment cette théorie. L'argent offert à la grisette en gage de reconnaissance pour une relation pseudo sexuelle est chargé de la même valeur émotionnelle que celui donné à la fille de chambre pour la récompenser de sa vertu. Dans les deux épisodes, le désir qui motive le don est réduit à son unique valeur érotique. Si, au-delà d'un érotisme prégnant qui différencie Sterne de ses prédécesseurs et de la masse de ses successeurs, cet argent ne suffit pas à présenter les deux jeunes femmes comme les femmes de petite vertu (qu'elles sont bel et bien), il n'en est pas moins représentatif de l'attitude ambiguë de la bourgeoisie et des institutions qu'elle préside envers les classes inférieures, contraintes pour exister, à une sorte de prostitution morale.

4.2.3 L'éthique sentimentale de Sterne

Si le sentimentalisme de Yorick est amoral (car empreint de désir et d'érotisme) c'est parce qu'à travers le modèle social qu'elle impose, la culture sentimentale elle-même est immorale. Le désir, les rapports pseudo sexuels auxquels les élans sentimentaux des narrateurs sterniens peuvent être réduits dénoncent aussi les pièges et les perversions de l'éthique sentimentale, fondée sur la domination. Ils doivent donc aussi être lus pour ce qu'ils sont : la métaphore d'une relation sociale qui ne correspondrait plus au modèle vertical d'une hiérarchie de classes où serait inscrite la moralité des citoyens, mais dans celui, horizontal d'une égalité totale entre les êtres humains. Comme le dit narquoisement Sterne qui semble redéfinir les trois étapes de la compassion (la douleur, la tristesse, et le

plaisir) logée au cœur de l'attitude sentimentale : « Both man and woman bear pain and sorrow (and or aught I know pleasure too) best in horizontal position » (*TS* 3. 29. 254). Or, la compassion sentimentale dépend essentiellement du regard. Inscrit dans le thème de la distance nécessaire à l'épanouissement du sentiment, il permet aussi la dissolution de soi dans l'autre. Ce regard doit respecter une ligne horizontale pour rester sentimental :

to look into the pupils — is not that dangerous? — But it can't be avoided — for to look up to the ceiling, in that case the two chins unavoidably meet — and to look down into each others laps, the foreheads come into immediate contact, which at once puts an end to the conference — I mean to the sentimental part of it. — What is left, madam, is not worth stooping for. (*TS* 4. 1.326)

Dans ce passage, Sterne satirise le dogme de l'immobilité sentimentale, illustré dans et par les tableaux. Animer l'immobilité, réduire la distance (nécessaire à la sympathie) ou provoquer le contact, c'est condamner le sentimentalisme à mort et s'adonner à la sexualité débridée que décriront rapidement, le marquis de Sade ou Laclos. Enrichi des connotations érotiques que l'adresse à « Madam », le commentaire de Walter et l'allusion à « Aristotle's Masterpiece » laissent planer, le regard de Toby (personnage d'autant plus sentimental qu'il est supposé impuissant) est lui aussi horizontal, dans une suspension du temps paradigmatique du tableau, dans la durée incommensurable de l'instant, caractéristique de la rencontre sentimentale :

It is said, in *Aristotle's Master-Piece*, 'that when a man doth think of anything which is past, — he looketh down upon the ground; — but when he thinketh of anything which is to come, he looketh up towards the heavens. My Uncle Toby thought of neither — for he look'd horizontally. (*TS* 2. 7. 117)

Mesuré, le temps vide le commerce sentimental de sa dimension métaphorique et de ses prétentions chastes. Ainsi, par exemple, dans l'épisode de la fille de chambre, la vertu de Yorick est-elle désavouée par le maître d'hôtel qui semble avoir une conscience très aiguë du temps qui passe : « He answer'd I had a young woman lock'd up with me two hours that evening in my bed-chamber, and 'twas against the rules of his house » (*ASJ* 241).

L'insistance sur l'instant vécu (et la suspension de celui-ci) est reprise au cours du premier des trois épisodes qui clôturent *ASJ*. Ainsi, la cause de la saveur toujours présente du pain et du vin constituant le souper qui donne son titre à la scène réside-t-elle dans une sorte d'horizontalité sociale. Inversant le modèle figé d'une générosité verticale en vertu de laquelle les plus favorisés persisteraient à donner (de l'argent) aux classes inférieures, l'échange horizontal qui s'instaure entre le paysan et Yorick qui se plaît à se prendre pour le fils de la famille abolit toute hiérarchie de classes en même temps qu'il substitue au modèle d'une générosité réduite au don, celui d'une charité qui se mesure à la capacité à recevoir. Et, contrairement à l'expérience sentimentale vécue à Montreuil (Yorick « faisait la charité » en glissant deux sous dans une tabatière pour « rehausser » la valeur d'une pincée de tabac généreusement offerte et acceptée pour « faire honneur »), le voyageur sentimental ne paie pas le repas.

Empreinte d'un érotisme ostentatoire et renfermant en son titre l'imaginaire de l'horizon lui-même (lieu d'une rencontre appelée état de grâce, entre la terre et le ciel, entre l'homme et Dieu), la scène suivante, « The Grace » décrit une danse à l'issue de laquelle la valeur morale de l'horizontalité est révélée dans l'apologie de la joie et de l'insouciance, sorte d'entr'acte, de coupure, de perpendiculaire à la verticale de la pesanteur et de la gravité post-newtonienne. Yorick qui pense déceler dans cette danse le modèle vertical de la religion, rencontre ponctuelle avec Dieu, se voit confronté à l'horizontalité, c'est-à-dire à la quotidienneté de la moralité, exercice répété de la joie et du plaisir. « The Supper » et « The Graces » détrônent ainsi le modèle scientifique de la gravité mais aussi celui, chrétien, vertical et statique de la crucifixion, de la souffrance et de la passion, pour lui substituer celui, plus animé, plus vivant, plus gracieux et, finalement, plus humain, d'un hédonisme joyeux.

Ce sentiment explose dans le dernier épisode (« the Case of Delicacy ») au cours duquel se rejoignent, comme le dirait Tristram, « the extreams of DELICACY, and the beginnings of concupiscence » (5. 1. 415), puisque la valeur érotique de la délicatesse (« nicety ») est renforcée par la récurrence du mot « case » et du mot « situation » à forte connotation sexuelle. Les deux occurrences de la générosité liée au désir sont nettement associées à la verticalité de la soumis-

sion (« I desired the lady to sit down [...] I desired the woman to enlarge the plan of the supper, and to favour us with the best wine » [ASJ 286]), mais la morale de l'histoire comme celle du roman tout entier, n'est pas livrée avant que Yorick ne soit couché, à côté de la belle inconnue, dans un lit séparé.

La suspension d'une sexualité pourtant associée à l'horizontalité parodie également la notion du contrat social, originellement (et explicitement) consacré aux désirs qu'il doit « borner ». Ce dernier terme apparaît dans l'étymologie même du mot « horizon » tandis que la borne elle-même est bien fragile et légère, entre Yorick et la jeune femme que seul un rideau sépare. Dans ce théâtre improvisé où se joue une véritable comédie des mœurs, Yorick déclare : « when I stretch'd out my hand, I caught hold of the fille de Chambre's » (ASJ 291). Le voyage sentimental s'achève sur cette main tendue entre deux lits, entre deux systèmes, celui de la règle et celui d'une transgression où sommeille la moralité de l'aveu. Le message philanthropique de *Tristram Shandy* qui consiste à réconcilier l'homme avec lui-même « Now, I love you for this — and 'tis this delicious mixture within you which makes you dear creatures what you are » (5. 9. 435), résonne en cette ultime scène dans laquelle le « dévoilement dans l'impudeur [...] prend le sens de la leçon d'humilité d'un sujet [...] qui ne saurait avoir la présomption de se connaître » (M. Descargues 414). Dans cette ultime scène du *Voyage*, dans ce « tableau » par excellence, la teneur véritable du sentimentalisme de Sterne est résumée tout comme l'est aussi la destinée du modèle. En effet, la notion même du tableau, paradigme de la « culture visuelle de l'émotion » (A. P. Williams 471) renferme en sa méthode et en ses thèmes l'idée de l'horizon lui-même dont l'homme sentimental serait l'incarnation : non pas élévation, mais illuviation des modèles qui le composent.

Simulation d'une convergence entre expression et perception, ce que Diderot nommait respectivement dans la *Lettre sur les sourds et muets*, la linéarité et l'instantanéité, le tableau textuel superpose la problématique de l'automate et celle de l'homme de paroles. En effet, dans sa « volonté de saisir dans la dimension paradigmatique une réalité articulée par le récit ne permet pas la pleine appropriation » (D. J. Denby 376), le tableau dénonce implicitement les limites du langage et de la narration qu'il fragmente mais sans laquelle il ne

saurait exister. Expression de la difficulté de dire caractéristique du pathos sensible, le tableau ne « parle » que dans la mesure où, jouant de la clarté et de l'obscurité, il est, selon la formule de T. S. Eliot (15) citée en exergue de cette partie, la lumière qui projette le paradigme nerveux et la toile sur laquelle il se fige, dans une sémiotique caractéristique de la sensibilité. Exhibition mélancolique et voyeurisme se rejoignent pour permettre la dissolution mais aussi la découverte de soi en l'autre. Ce solipsisme est caractéristique de la statue, également associée à l'espace. Le tableau crée d'ailleurs un espace à deux dimensions, où seule la surface possède un sens, où le décodage « sensible » des sensations laisse place à un encodage des émotions qui porte en lui sa propre interprétation (M. Riffaterre, J. Kitay, A. P. Williams). Nommée « sixième sens » (c'est-à-dire « sens moral ») par le narrateur qui feint d'être perdu parce qu'il en est dépourvu, l'interprétation est la garantie de la moralité de l'homme sentimental, modèle où, pour Sterne, s'accomplissent les modèles, mais aussi modèle le plus accompli dans ses perversions.

Énigmatique aposiopèse qui affecte la délicatesse, le tableau final de *ASJ* illustre une interrogation profonde suspendue au geste de Yorick. Elle porte sur le langage, sa nature, sa fonction. Thème, expérimentation et expérience centrale de *TS*, le langage est à la fois ce qui crée l'ambiguïté du sentimentalisme « charnel » de *ASJ* et ce sans quoi, dépendante des aveux, des analyses éthiques, sa vertu sentimentale, à la différence de celle des personnages shandéens, s'écroule.

Le texte romanesque qui les dessine prétend souvent que les tableaux naissent à l'insu et non en vertu du langage, de la description, de la légende et surtout de l'interprétation et de la traduction (« translation ») dont l'étymologie indique un « déplacement », celui de l'intime vers le social, c'est-à-dire vers le langage lui-même. Le tout est de trouver le bon code. Yorick parle bien d'un « shorthand » rendant au corps le texte qui lui manque pour s'amender de ses écarts (*ASJ* 171). Il n'est donc nullement question de substituer le geste et le silence à la parole mais plutôt de faire entrer ces derniers dans le monde des mots et des idées qui, sanctionnant la chute de l'ange dont parle Tristram (*TS* 3. 40. 280 ; V. 7, 431), annoncent la naissance d'un homme arraché à son intuition, ses sensations, sa cénesthésie.

Ainsi, contrairement à ce que laisse entendre le texte sentimental (et souvent la critique), le sentimentalisme tire sa force non pas de la lutte, finalement mineure, qu'il engagerait contre le langage, mais dans une sorte de composition intelligente avec ce dernier. C'est d'ailleurs un autre aspect de la différence qui sépare le sentimentalisme de la sensibilité.

Alors que le sentimentalisme présente une expérience de la société plus qu'un modèle social articulé par une sympathie aux connotations ambiguës, cette dernière garantit ce que John Mullan nomme la « socialité » du texte en particulier (le rapport entre narrateur et lecteur) et du roman en général. Sterne la soumet à l'originalité du style conversationnel, porteur d'une différence entre l'intime et le social, entre la communication (sentimentale) et la conversation polie, embrassant ainsi plus globalement le problème de la conscience de soi, lié à celui de l'identité.

Pour Hume, dont la théorie de la fiction du moi fut une étape déterminante dans la naissance du roman autobiographique, « the controversy concerning identity is not merely a dispute of words [...] all the nice and subtle questions concerning personal identity can never be possibly decided, and are to be regarded rather as grammatical than as philosophical difficulties » (*Treatise* I. iv. 6, 303 ; 310). La réalité du moi émerge de la fiction d'un discours.

Chez Sterne, cette idée fait l'objet d'une littéralisation permanente au travers de laquelle l'auteur qui s'attachait à illustrer et à pervertir les modèles épistémologiques de son époque finit par créer son propre modèle. L'« Homme de paroles » du romancier incarne l'idée selon laquelle l'époque sensible (ou sentimentale) est aussi l'âge de la conversation (E. Hnatko 230) qui s'affirme avec la force d'une véritable « idéologie » (L. E. Warren 34). C'est également la conception de M. Foucault pour qui les Lumières sont l'ère du « Discours » (397) dans et par lequel l'homme, au seuil de la modernité, devient véritablement sujet.

5

L'homme de paroles

[T]he ends of Language in our Discourse with others, [are] chiefly these three : First, To make known one Man's Thoughts or Ideas to another ; Secondly, To do with as much ease and quickness, as is possible ; and Thirdly, Thereby to convey the Knowledge of Things. Language is either abused, or deficient, when it fails in any of these Three...

John LOCKE, *Essay* III. x. § 23, 504.

« Little knowledge is got by mere words ».

TS 9. 20. 773.

Tandis que la médecine découvre les bases anatomiques et physiologiques du langage, la philosophie des Lumières poursuit la réflexion du siècle précédent (menée notamment par Hobbes et surtout par Locke) en s'interrogeant plus nettement sur l'origine du langage, thème majeur de l'orientation vers la théorie de la connaissance. À travers la mythologie étymologique¹ (ou tautologique) de l'origine du langage liée au besoin (Condillac), aux passions (Rousseau, Vico) ou à l'invention consciente (Herder) se prononce de plus en plus fermement le divorce avec le paradigme divin.

Mais le thème de l'origine au sens chronologique et biologique est en réalité dominé par la réflexion sur la nature du langage et sur

1. Mettant généralement en scène des enfants primitifs, le scénario habituellement imaginé pour illustrer et comprendre l'origine du langage humain s'inspire du langage lui-même, de son origine, de son étymologie : l'enfant (« in-fans ») signifie en effet « celui qui ne parle pas ».

son rôle dans les mécanismes de la connaissance. Cette interrogation nourrit le double projet qui marque fortement toute la période divisée entre, d'une part, les tentatives pour établir l'universalité du langage donc celle de la pensée (Leibniz puis John Wilkins dans *An Essay Towards a Real Character and a Philosophical Language* [1668]) et, d'autre part la conscience de leur diversité dans le projet d'élaborer une description linguistique des langues vulgaires aussi complète que possible (c'est l'entreprise de Port Royal).

L'échange verbal, qui relève du fait social, devient un véritable phénomène de mode au moment où la conversation est considérée comme une thérapie, un remède à l'isolement paradigmatique d'une sensibilité excessive : « Society and conversation are the most powerful remedies for restoring the mind to its tranquillity » affirme par exemple Adam Smith dans *The Theory of Moral Sentiments* (25). Prétendante d'une philosophie avec laquelle elle n'entretient aucune intimité véritable — à l'inverse des salons que fréquentait Sterne en France, des « coffee-houses » anglaises ou des clubs —, la vogue des salons mondains que le seul nom de « Madame de Rambouillet » (dont les préoccupations prosaïques ruinent la réputation de ces théâtres du raffinement verbal [ASJ 181-82]) suffit à évoquer, suggère ironiquement qu'il existe une éthique et une liturgie de la conversation à laquelle le siècle, poursuivant la tradition de la Renaissance¹, consacre une prose aussi variée qu'abondante. Dans un « Essay on Conversation » (*Miscellanies* vol. I) qui vient s'ajouter aux nombreux « conduct-books » de l'époque, Henry Fielding écrit que les bienfaits de la conversation découlent de la conscience (c'est-à-dire de la sensation) du plaisir procuré à autrui (145). L'épisode parisien de ASJ (261-67) s'offre comme une illustration cynique de ce principe. De l'avis de Yorick, il s'agit moins de faire preuve d'esprit que d'exhiber le sien, tout en donnant aux autres l'illusion qu'ils en ont. Avec M^{me} de Q., brûlant d'impatience de voir Yorick, mais « surtout de l'entendre », se noue, de l'aveu de la « précieuse », l'une des conversations les plus instructives qui lui ait été donné d'avoir avec un homme. Cependant, semblant prendre le contre-pied de son époque, le narrateur avoue avoir cultivé l'art rhétorique de se taire², conscient qu'il importe moins d'être un brillant causeur que

1. Voir Leland E. WARREN, « The Conscious Speakers : Sensibility and the Art of Conversation Considered », 25-42

2. Nous faisons ici allusion à l'ouvrage de l'Abbé DINOUART, *L'Art de se taire* (1771).

de faire figure dans le jeu (263). Avec M^{me} de V*** au contraire, le voyageur use et abuse des flatteries qui, dit-il, lui ont ouvert les portes des salons où la politesse mondaine est décrite comme le type même de l'obligation morale de l'honnête homme, précurseur de l'« homme du monde ». Là, au cours d'entretiens spectacle, au fil de conversations aussi artificielles qu'artificieuses qui posent le problème, déjà évoqué dans *TS*, de la permanence d'une identité, de la conscience de soi liée au discours, Yorick, beau parleur, se livre avec plaisir d'abord, avec dégoût ensuite à la « prostitution vile » que sa conscience dénonce enfin, mais en vertu de laquelle toutefois, l'homme poli a fait vœu de société en s'opposant à la nature :

For three weeks together, I was of every man's opinion I met [...] And at that price I could have eaten and drank and been merry all the days of my life at Paris ; but 'twas dishonest reckoning [...] the higher I got, the more I was forced upon my *beggarly system* — the better the *Coterie* — the more children of Art — I languish'd for those of Nature. (ASJ 266)

Les thèmes du monologue et du mensonge, deux voies empruntées par Yorick pour briller dans ces salons, constituent les actes majeurs de la tragi-comédie shandéenne. Dans le monologue, drame comique dont Walter est la principale victime, se font face la parole de l'un et le silence de l'autre comme modalité du discours (Mrs. Shandy ou Toby), ou comme but à atteindre (*TS* 8. 34.722). Le mensonge quant à lui constitue l'un des talents principaux de Tristram et de Yorick, mais aussi un piège, comme en témoigne les titres de leurs autobiographies respectives. Les conversations perverses, bâties sur le monologue, sur le silence et sur le mensonge, procèdent plus sérieusement d'une réflexion sur la philosophie du langage lorsqu'elle s'interroge sur la capacité des mots à exprimer les idées pour les communiquer à autrui ou qu'elle porte sur la question du rapport au vrai, c'est-à-dire, la connaissance de la réalité « objective ». Tels sont les deux pôles autour desquels semble errer le modèle sternien, ouvrant le monde sur lui-même à mesure qu'il le découvre.

Dire que le langage est le sésame qui permet de passer de l'animalité à l'humanité ou bien encore, que le discours est le seuil de l'humanité, c'est poser un problème et non pas le résoudre. Rien n'est plus paradoxal en effet que l'apparition du langage chez l'homme. Les explications physiologiques, les observations anatomiques, jus-

qu'aux découvertes plus récentes des zones cérébrales du langage (qui seraient d'ailleurs beaucoup plus importantes chez le singe que chez l'homme) n'apportent que des réponses très partielles au problème de savoir comment l'homme parle, en occultant complètement le problème des raisons de cette prise de parole.

En tout état de cause, ce qui semble faire défaut à la communication animale, outre l'aspect conversationnel lui-même (et non le simple échange verbal des lits de justice de la famille Shandy) c'est le critère distinctif qui permet de passer des sons articulés (qu'une machine est également à même de produire dès 1780¹) à la langue, au discours. Le langage est une activité intellectuelle et spirituelle, non une simple combinaison de mots. C'est en dernier ressort, ce trait propre à l'homme qui permet de le distinguer de l'animal voire du monstre. D'après M. Yaguello, dont l'exemple choisi pourrait s'appliquer à Toby, « Le soldat atrocement mutilé [...] privé de membres, de visage, de la quasi totalité de ses organes, reste humain grâce au discours intérieur qui l'anime et lui permet de conserver en lui-même *une image du monde*. Il est plus humain que l'enfant sauvage réduit à l'état de bête par l'absence de langage » (199; italiques ajoutées). La dernière phrase de M. Yaguello témoigne d'une position presque condillacienne à laquelle répondent la générosité de Diderot mais aussi son refus des limitations dans la *Lettre sur les sourds et muets* (1751), prétexte d'une réflexion sur l'origine du langage. En interrogeant « celui que la nature a privé de la faculté d'entendre et de parler » on peut obtenir « les véritables notions de la formation du langage » (*Lettre sur les sourds et muets* 142). Le modèle du sourd-muet, sorte d'extrapolation du langage d'action de Condillac, pose en outre un problème sur lequel se manifeste un désaccord important entre le sensualisme de Locke et l'empirisme de Condillac. Ce problème est celui de la préexistence du mot (Condillac) ou de l'idée (Locke) dans la formation du langage ou du jugement². Condillac discerne, dans le geste, l'expression d'une pensée diminuée et refuse aux muets de naissance la capacité de former des jugements. En d'autres termes, ce seraient les limites du langage qui limiteraient l'entendement. Sterne semble

1. C'est à cette date que Poyet invente son « Appareil à synthétiser les voyelles ».

2. Sur l'opposition de Locke et de Condillac, voir également Pierre MORÈRE, « Signes et langage chez Locke et Condillac ». *Le Continent européen et le monde anglo-américain* (1986) 16-29.

prendre part au débat en affirmant « our preconceptions hav[e] (you know) as great a power over the sounds of words as the shapes of things » (*TS* 8. 32. 717).

L'étude de la relation réciproque du langage sur les opinions ou des opinions sur le langage (selon le titre du concours lancé en 1759 par l'académie de Berlin¹) occupe toute la philosophie occidentale du dix-huitième siècle. Il est d'ailleurs intéressant de noter que la date à laquelle est lancé le concours de Berlin coïncide avec la première livraison du roman bavard de Sterne — roman de la parole et sur la parole —, dont le titre est suivi de cette épigraphe en grec : « It is not things that disturb men, but their judgements about things. » S'il est peu probable que Sterne ait eu connaissance de cet ouvrage avant sa publication française, le *Catalogue* de sa bibliothèque laisse supposer qu'il connaissait en revanche l'*Émile* de Rousseau, dans lequel il aurait pu piocher cette citation et la retourner : « Les langues, en changeant de signe, modifient aussi les idées qu'ils représentent. Les têtes se forment sur les langages, les pensées prennent la teinte des idiomes » (*Émile*, livre II, 346-47). Le problème de la relativité linguistique, mis au jour pour la première fois par les philosophes des Lumières culmine surtout dans celui de sa réciproque : une langue limite-t-elle les possibilités de nos représentations (et non l'inverse) ? Ce problème est abordé de façon ironique et complexe dans *ASJ* où la traduction semble nécessaire entre un langage naturel français et un « bon » anglais [« plain »] et se poursuit dans la philosophie de Wittgenstein. Affirmant que « la pensée est une espèce de langage » (*Carnets* 12 septembre 1916) le philosophe autrichien cherche à déterminer si les limites du langage sont celles du réel, dans un monde où la philosophie est condamnée au silence parce qu'elle tente de révéler les pièges du langage.

5.1 Le romancier et le *logos*

Rousseau fut à l'origine de la problématique moderne en affirmant que la parole véhiculait les sentiments et l'écriture les idées tout en « substituant l'exactitude à l'expression » (*Essai sur l'origine*

1. J. D. MICHAELIS (1717-1791) obtient le prix de l'Académie pour sa dissertation *De l'influence des opinions sur le langage et de l'influence du langage sur les opinions*. Publié en allemand en 1760, l'ouvrage est traduit en français en 1762.

des langues 28). À cet égard, les autobiographies fictionnelles de Sterne qui placent en exergue les idées floues des « opinions », ou bien encore les sentiments, opèrent un brouillage que vient compliquer la méthode employée pour les (d)écrire. Dans cette méthode en effet, les deux pôles traditionnellement antagonistes du langage articulé, l'écriture et la parole, s'entremêlent : « Writing, when properly managed, (as you may be sure I think mine is) is but a different name for conversation » écrit Tristram (*TS* 2. 11. 125 ; italiques ajoutées).

Il est admis depuis fort longtemps que le style « oral » ou « conversationnel » de l'écriture sternienne, — expression dont E. Hnatko et Tadié ont toutefois dénoncé la faiblesse et les limites¹ —, repose lui aussi sur les bases contradictoires. Effet d'une méthode narrative unique qui vient systématiquement défier la tradition du roman anglais, chaque conversation à laquelle correspond une rencontre qui, par définition, « nous disloque et nous recompose » (G. Gusdorf 61), témoigne d'une recherche originale sur le *logos*.

5.1.1 Le style conversationnel

L'une des stratégies narratives les plus remarquables de *TS* réside dans l'application du narrateur à faire vivre et parler un texte de sorte que son lecteur fictionnel, réel ou fictif, déjà présent dans la prise de parole inaugurale, participe à l'écriture de son roman. La technique en soi n'est ni neuve (on la trouve déjà chez Fielding) ni unique. En revanche, la présence d'« un » lecteur « multiple », autrement dit, d'un lecteur qui diffère en fonction des niveaux diégétiques pour rejoindre le lecteur réel du roman proprement dit est une véritable innovation littéraire. Hormis certains dialogues directs entre Tristram et « Sir », « Madam », « Your Worship », inlassablement apostrophés, sermonnés, trompés même parfois, l'illusion qu'une conversation se noue entre narrateur et narrataire(s) est renforcée par certaines tentatives stylistiques visant à faire correspondre le temps de la parole (l'écriture) au temps de l'écoute (la lecture) (*TS* 1. 21 et 2. 8). Toutefois, le plus souvent, l'effet conversationnel dépend paradoxalement de longues phrases dont la complexité vient déjouer l'attente du lecteur à qui le narrateur a promis

1. « Sterne's style is "conversationalistic" rather than "conversational" » (Hnatko 235).

d'écrire comme il parle (*TS* 1. 6. 9 et 7. 16. 597). En disant tout comme il l'écrirait (et non l'inverse) il semble que — pour paraphraser Rousseau (*Essai sur l'origine des langues* 29) —, Tristram lit en parlant.

D'autre part, l'effet conversationnel est obtenu au prix d'un effort considérable de ponctuation. Généralement considérée comme le sujet principal du roman présenté comme un modèle littéraire au point que certains critiques imputent au tarissement de son originalité, à la dégénérescence de la forme neuve en simple formule, la fin brutale de *TS*¹, la ponctuation est essentiellement constituée par un ensemble d'artifices typographiques. À l'instar du problème de Molyneux évoqué plus haut dans l'analyse de l'homme statue, les effets visuels du texte confèrent au regard un rôle capital dans l'accès immédiat au sens. Tout comme le BRAVO biffé du sermon de Yorick, les chapitres arrachés ou déplacés s'offrent comme les traces visibles des hésitations méticuleuses de l'auteur, et sont autant de témoignages muets d'un effort démesuré pour créer un effet rhétorique singulier. Reproduite dans l'un des quatre diagrammes schématisant la progression du roman (*TS* 6.40. 570-71), l'arabesque « éloquente » de Trim s'impose comme la métaphore silencieuse du style lui-même, comme l'emblème de la ponctuation marginale d'un auteur qui la considère, non pas comme un auxiliaire du texte qu'elle coordonne, mais comme un commentaire silencieux, un texte propre qui se superpose au premier, l'étoffe, l'étouffe même parfois. Ainsi, les parenthèses innombrables mettent en évidence une stratification perpétuelle de la pensée, tandis que les accolades (4.12. 340 ; 7.8. 588 ; 7.25 614 ; 7. 31. 628) créent l'illusion du dialogue, de la simultanéité des prises de parole à laquelle la lecture forcément linéaire reste obstinément imperméable. Les variations calligraphiques, et en particulier l'utilisation des italiques marquent le passage d'une parole à l'autre à travers différents niveaux diégétiques (1.1. 2). Les digressions, outils d'une narration parfois aussi précipitée que fragmentaire, s'opposent à la simulation d'une totalité close, et les points de suspension (ou la suspension du point final, ou du mot « fin ») font des romans sterniens de monstrueuses

1. Pour E. Mellown, « Sterne found an audience for his work for five years or so — and exhausted it » (270). De même, M. Milic explique la fin inattendue de *TS* de cette manière : « he had exhausted the possibilities of the style », et confirme son hypothèse en évoquant la livraison de plus en plus tardive de volumes de moins en moins longs (245) — qui sont aussi question de santé chez Sterne.

aposiopèses, « par défaut » ou « par surcroît » selon la terminologie de la tératologie¹. Les index pointés, les astérisques, les blancs, la page marbrée, la page noire, « a grotesque punctuation mark, a monstrous period marking a biological as well as a syntactical full stop » (W. Holtz 250) et enfin, offerte à l'imagination du lecteur, cette page blanche « which MALICE will not blacken, and which IGNORANCE cannot misrepresent » (*TS* 6. 38. 568) participent d'un style qui est à la fois destruction de la forme narrative et reconquête du langage (et de la narration).

De toutes les excentricités typographiques sterniennes, la plus banale est aussi restée la plus célèbre et représente certainement la « véritable signature » de l'auteur (M. Byrd 70). Modèle et motif de l'écriture entière sans lequel le roman — autant que le style — paraîtrait invertébré (Fluchère 627), le fameux tiret dont la longueur varie à l'envi², ne possède aucun équivalent oral. Tour à tour décrit comme le « mouvement de la pensée dans ses manifestations physiques » (Fluchère 605), un symbole des flux de la conscience (Chézaud 113-22), « un battement de cœur » (A. Bandry : « plaisir du tiret ») une pause essoufflée, il est l'expression graphique de toute la gestuelle inhérente au langage. Au sein de la « syntaxe impulsive » (Alsop 291) d'un texte réduit à une fonction médiatrice et au-delà duquel il s'agit de retrouver l'homme dans ce qu'il a de plus naturel et de plus singulier (son corps), le « dash » du romancier représente bien plus qu'une simple indication scénique du type de celles que l'on peut trouver dans *ASJ* (97). Inversant la nature même de l'écriture qui, par définition, est imperméable au silence et aux intonations, ce tiret répétitif ouvre le texte au multiple en s'imposant comme le contre point d'un message second, un peu à la manière du mot « excès » qui pourrait le qualifier et que prononce Yorick devant le Comte de B. Relevant le mot, ce dernier soupçonne d'ailleurs que Yorick en pense bien plus qu'il n'en dit (*ASJ* 230). Symbolisée par le « dash » shandéen également comparé à une « couture » (A. Bony,

1. Pour A. BONY, l'aposiopèse par défaut est interruption du discours, tandis que l'aposiopèse par excès désigne notamment les digressions (« Terminologie chez Sterne ») 42.

2. Les éditeurs de *TS* rappellent d'ailleurs le soin qu'ils ont tenu à apporter à la reproduction fidèle des variantes du tiret shandéen de la première édition (*Notes* 836-37). Sur l'abus de tirets qui finit par écraser le texte de Laurence Sterne dans la traduction de Guy Jovet, voir la recension de Brigitte FRIANT-KESSLER et Anne BANDRY, *Shandean* 15, 2004, 169-73.

« La couture et le gond »), cette ponctuation unique et métatextuelle qui stimule l'imagination énonce dans un certain sens que le langage participe du rapport entre le corps et l'esprit, comme le remarquait déjà R. A. Donovan (« *Sterne and the Logos* » 90). Elle laisse également deviner que la conversation dépasse le cadre restreint de la stricte oralité. C'est peut-être dans cette optique qu'il convient de replacer la décision du *Journal*, invitation à peine masquée à la rencontre intime, et négation apparente de l'immense effort intellectuel shandéen : « I have to tell you a conversation I will not write, it » (171), soliloque le bramane.

Or, il est évident que le rôle de la virgule dans cette dernière citation n'est pas, comme on l'a parfois dit à propos de *TS*, de remplacer un mot en jouant le même rôle que lui (A. Bandry 143) ; le décalage même de la virgule l'indique. Au contraire, ce déplacement qui exclut d'emblée toute notion de liaison (dans le « and » qu'elle remplacerait si elle était à sa place) marque la dichotomie entre les deux entités qu'elle crée et sépare irrémédiablement, l'écriture et la parole (« it »). La virgule devient alors un surplus de discours dans un discours superflu (« it »). Mais, sans elle, toute la gestuelle inhérente au langage serait ici passée sous silence. Et le fait que le bramane s'adresse ici à « mesdames » sous une forme abrégée, trahit le contexte libertin de la conversation, l'aspect physique, émotionnel, voire le caractère érotique de l'échange verbal, abrégé dans et par le geste que semble ranimer la virgule, qu'une main invisible a déplacée alors qu'elle même déplace, pour rendre plus visible le mot « (h)and » oublié dans cette liste. Sterne illustre probablement ici les théories des grammairiens de Port-Royal, pour qui la virgule est réminiscence du geste primitif. Rétablissant ainsi la part du paraverbal dans l'échange verbal, la virgule, figure isolée de la ponctuation dans son ensemble, réaffirme aussi le rôle du langage naturel dans sa version artificielle.

Sterne adopte la perspective romantique qui marque la seconde moitié de son époque, lorsqu'un courant marginal mené par Vico, Hamann, et Rousseau replace la question du langage dans l'optique d'une histoire du corps et non plus dans l'idéal d'une langue rationnelle qui serait l'expression fidèle des idées. Cette dernière conception fut surtout celle de Condillac (*Essai sur l'origine des connaissances humaines* [1746]) et de Maupertuis (*Réflexions philosophiques sur l'origine des langues et la signification des mots* [1748]) qui partageaient

les idées de Locke sur le langage. Les deux théoriciens français établirent une distinction très nette — que semble venir brouiller le style conversationnel sternien — entre un langage d'action naturel (ou primitif), fait de tons, de gestes, de changements physiologiques (tels qu'ils ont pu être décrits dans le chapitre consacré à l'homme sensible) et un langage conventionnel, artificiel, articulé par des mots et des règles fixes.

Comme autant d'effets de réel, les artifices visuels peuvent répondre à un souci esthétique. Celui-ci s'accorde d'ailleurs avec la dénonciation implicite (des capacités représentatives) du langage. En d'autres termes, ne pouvant dire avec des mots l'impossibilité de dire, il fallait que l'auteur la montre. En associant le travail du romancier à celui du peintre, comme il le laisse d'ailleurs explicitement entendre dans *TS* (2. 4. 104), Sterne trouve probablement l'occasion de s'amuser d'un jargon particulièrement apprécié de son époque¹ (*TS* 2. 17. 122 par exemple). En quête d'effets visuels, le romancier semble également ici partager les doutes de ses pairs.

Les astérisques, les accolades, le tiret et surtout les index pointés possèdent, à l'instar de l'arabesque, une éloquence intrinsèque dont sont dépourvus le simple dessin, le tableau, qui représentent, mais ne disent rien. Il est donc tentant d'associer cette ponctuation aux hiéroglyphes auxquels le dix-huitième siècle voue un intérêt particulier. Témoin de cette vogue, William Warburton (1699-1779) qui publie *An Essay on Hieroglyphs* en 1744. Cet ouvrage traduit par Diderot constitue la première présentation génétique de l'histoire de l'écriture. Or, si les hiéroglyphes sont à la mode, surtout dans la première moitié de la période, c'est d'abord parce qu'on n'en comprend pas le sens et, ensuite, parce qu'ils semblent offrir aux sensualistes une preuve irréfutable de la théorie du langage d'action. Avant d'être articulé, le langage fut d'abord montré ou mimé, crié, chanté, puis soumis à l'écriture métaphorique, sous forme de dessins figurant des choses et des gestes. Langage du corps avant de donner corps au langage, le hiéroglyphe, comme la ponctuation sternienne, est à la fois aveu et non-dit, parole et geste. La ponctuation chargée de traduire le style conversationnel demeure paradoxalement

1. Voir par exemple R. F. BRISSENDEN, « Sterne and Painting » (*Of Books and Human hand*) 94.

une parole silencieuse, suspendue au geste, un non-dit qui n'est pas celui de l'idée mais celui des émotions.

5.1.2 Dénomination et communication

Cependant, grâce aux effets typographiques d'une écriture qui donne l'illusion d'être orale, grâce à la ponctuation hiéroglyphique et aux digressions, sortes d'hypallages qui remettent systématiquement la parole en cause dès qu'elle est prononcée, un chaos s'instaure, symbolisé par le tiret dont on a parfois dit qu'il suggérait un désordre (W. Holtz 251), tout en « masquant l'ordre » (E. Hnatko 235). Comme suggéré plus haut dans cette étude, la fracture narrative, forme de dégénérescence du discours, est associée au thème de l'inversion des genres et de la féminité. Dans une certaine mesure également, ce chaos — l'une des raisons pour lesquelles l'expression « unreliable narrator » est employée (W. Booth 221), semble assez proche du pathos de la ruine, (précédemment attribué à l'homme statue) « a false coherence » pour E. Harries qui l'assimile au « pathos de l'inarticulé » (100-101). Ceci correspond exactement à l'un des très nombreux sens du mot « logos », dont l'une des définitions accentue l'idée des rassemblements et de la collection, plutôt que celle de la parole, du mot ou encore celle de la raison, synonyme d'ordre¹. Placé sous le signe d'Hermès Trismégiste qui incarne le savoir total, universel, et de Paraleipomenon, terme grec signifiant « des choses et des textes omis » et dont sont dérivés les « parali-pomènes », ou l'histoire des origines, Tristram assemble, rassemble, répartit des mots et des idées en vertu du simple fait qu'« il n'y a pas d'assemblage dont les parties n'aient existé séparément avant d'être assemblées », selon la formule de Le Bel dans son *Anatomie de la langue latine* (1764, p. 24). Le narrateur brouille à dessein le rapport entre le mot et l'idée, voire l'idée qu'on se fait du mot, ainsi que le laisse entendre la citation (formule de tous les désenchantements) placée en tête de cette partie.

Si amusante qu'elle soit, la scène de l'abbesse et sa novice (*TS* 7.23. et 25, 611-14) peut être lue comme l'illustration fidèle d'un pathos de l'inarticulé paradigmatique de l'âge sensible. Les deux religieuses déplacent leur déconvenue (« We are ruin'd and undone »

1. Voir à ce sujet F. NEF, *Le langage* 12.

[611]) vers les mots qu'elles désarticulent. Disloquant les termes obscènes « bougre » et « foutre », les deux nonnes semblent bien chercher à conjurer le sort plutôt qu'à jurer. Dites en canon, les syllabes « bou », « fou », et « ger », « ter » sont répétées dans une sorte d'incantation qui vise à vider les mots magiques de leur sens maléfique, au cas où la désarticulation même de ces mots en syllabes isolées n'y aurait pas suffi. Et lorsque, craignant pour son intégrité, l'abbesse implore : « O my virginity ! virginity ! » l'écho de la novice (« inity ! inity ! ») qui ampute le mot de sa première syllabe, nomme sans le dire, l'objet qui menace ce que sa supérieure sous-entend et dont le sens est déchiré par l'absence de cette première syllabe.

Ces mots désarticulés peuvent être interprétés comme des variantes de l'onomatopée que les nombreuses études dont elle fait l'objet au dix-huitième siècle, comparent au cri ou au chant primitifs : « Thou shalt say *fou* — and I will come in (like fa, sol, la, re, mi, ut, at our complines) with *ter*¹ » (614). Le fameux « humph » de Toby, « a whole volume against the seven sacraments » (*TS* 2. 17. 149-50), tout comme son sifflement, évoquent eux aussi la magie de l'onomatopée, nomination rudimentaire au travers de laquelle peuvent résonner les bruits du monde extérieur (« Crack, crack — crack » [*TS* 7. 17. 600]), ou intérieur : « Ptr ...r...r...ing — twing — twang — prut — trut ... tr...a. e. i. o. u. twang ... Diddle diddle, diddle diddle ... twuddle diddle ... krish — krash — krush ... hum — dum — drum » (*TS* 5. 15. 443). Sterne feint ici de s'accorder avec les thèses antinomialistes des philosophes qui tentaient de retracer l'histoire naturelle de la parole, pour reprendre le titre d'un ouvrage de Court de Gébelin paru en 1774, dont la gloire fut aussi retentissante qu'éphémère. Procédant à une analyse de la motivation des sons, l'auteur y décrit le symbolisme non plus des syllabes qui forment le mot — dans lesquelles certains cherchent parfois le fondement étymologique de sa morphologie² — mais des lettres elles-mêmes d'où surgissent les

1. Citons par exemple l'ouvrage du PRÉSIDENT DE BROUSSE, dont le titre évoque la conception générale à l'époque de l'onomatopée : *Traité de la formation mécanique des langues* (Paris, 1765).

2. Citons ici pour exemple le mot « cadaver », qu'Isidore de Séville réduit à une sorte de sigle, de mot-valise, puisqu'il le dérive de l'expression « *caro data veribus* » (cité par C. HAGÈGE 147-48) ; de la même façon, Le Bel livre l'étymologie de *Romulus* et, D. Thiébault découvre dans le verbe « abandonner » trois significations latentes. Voir à ce sujet M. FOUCAULT, *Les mots et les choses* 117-18.

mots que l'usage millénaire a enfermés en elles (le procédé est également illustré dans *TS*). Il en est ainsi de l'alphabet vocalique comme du babillage shandéen dont les lettres respectivement associées à la possession, à l'existence, à la puissance, à l'étonnement et à l'humeur (*Histoire naturelle de la parole* 98-104) représentent également les différents domaines où s'ancre la conscience de soi (l'existence), logée au cœur du rapport de l'homme à son corps (l'humeur) dans un monde qui l'étonne et qu'il possède en même temps en exerçant sa puissance verbale.

Chercher le sens mystique d'une simple lettre constitue également l'une des occupations favorites du père de Tristram :

Nature [...] had sown the seeds of verbal criticism [...] deep within him [...] so that he had got out his penknife [...] to see if he could not scratch some better sense into it ; — I've got within a single letter [...] of *Erasmus* his mystic meaning [...] See [...] how I have the sense. — But you have marr'd a word, replied my uncle Toby.

(*TS* 2. 37. 272)

L'entreprise linguistique de Walter cache des motivations d'ordre ontologique, puisqu'il tente en réalité de projeter son être propre sur un texte qui existe indépendamment de lui et de sa lecture. D'une valeur épistémologique inférieure à ce nominalisme rudimentaire, la théorie de la motivation des sons n'est pas étrangère aux effets comiques du texte shandéen. Rousseau pense que dans les temps les plus anciens de notre histoire, les deux groupes encore mal définis des consonnes et des voyelles reflétaient l'opposition particulière entre les choses du monde sensible (douceur/rudesse ; plaisir/douleur) et formaient peut-être les deux seuls noms qui ont articulé et motivé le langage humain, puisque les rudes consonnes disaient les besoins, tandis que les voyelles, douces, chantaient les passions (*Essai sur l'origine des langues* 26-27).

Preuve irréfutable du fait que la dénomination est une entreprise lourde de sens (*TS* 8. 32. 359), les mots tronqués, les demi mots des religieuses, les diverses onomatopées, jusqu'au mot « excès » lui-même, interrogent surtout la véritable perfection de la parole humaine : émane-t-elle du langage qui en dit le moins ou de celui qui en dit le plus ? Apparemment Sterne se refuse à trancher. Si le simple « humph » de Toby représente à lui seul tout un volume de mots écrits, l'inverse est également vrai dans *ASJ* puisque la simple

évocation d'ouvrages (*Hamlet* ou *Les Égarements du cœur et de l'esprit*) remplace avantageusement ce mot qu'on ne veut pas *dire* mais dont on étoffe l'idée, quand on se contente de le montrer. De même, le déroulement des synonymes (*TS* 3. 4. 190) pour tenter de circonscrire une idée qui vagabonde obstinément hors du champ clos du vocabulaire et finit par se perdre dans le bruissement allitératif des dénominations qui se couvrent, ne constitue nullement un élément de réponse de la part du romancier. Dans le vingt-cinquième chapitre du volume 4, le narrateur conduit un peu plus loin la logique du rapport établi entre l'écriture et la parole (2. 11), en associant le langage le plus articulé qui soit à l'expression la moins articulée possible. En d'autres termes, Tristram n'opère plus aucune distinction entre écriture et oralité : « to write a book is for all the world like humming a song » (*TS* 4. 25. 374). L'accent est mis non pas sur les paroles de la chanson mais sur la musicalité elle-même, l'intonation : « be but in tune with yourself, madam, 'tis no matter *how high or how low you take it* » (374 ; italiques ajoutées), dit l'auteur d'un livre « rhapsodique » (*TS* 1. 13. 39). La précellence de l'intonation et de la voix sur les mots qu'elles articulent et le message qu'ils transmettent est suggérée par le sifflement de Toby, plus que tout autre, victime du langage qui se refuse à lui (*TS* 2. 9. 119). Néanmoins la partition — qui n'a jamais été insérée par l'auteur de *TS*, contrairement à ce qu'affirme M. Milic¹ — révèle que la ballade militaire, leitmotiv du soldat, est exclusivement constituée, sinon d'onomatopées, du moins de monosyllabes, de demi mots absurdes se combinant dans une sorte de litanie qui vient généralement anéantir le discours de ses interlocuteurs.

Le contexte philosophique dans lequel s'inscrivent l'onomatopée, le demi-mot, le cri, le sifflement, le soupir est celui de la théorie de la représentation marquée par l'idéal cratylien que l'auteur semble d'ailleurs dénoncer avec Locke (*Essay* III. 2. 1 : 405) dans l'épisode, cité plus haut, du juron de Phutatorius (*TS* 4. 27. 377). Lier le son au sens relève d'une ambition quasi mythique que Sterne se plaît à

1. T. L. MILIC, « Information theory and the style of *Tristram Shandy* », *The Winged Skull*, 241. L'édition originale de *TS* ne contient aucune partition. Précédée d'une note explicative quant à la date de composition (1686) et les circonstances de cette dernière, la partition du Lillabulero, intitulée « My Uncle Toby's Whistle, Lillabullero » est insérée au beau milieu d'un chapitre. Voir *Tristram Shandy* (London : Geo, Routledge and Sons, [non datée]) II. 2, 25. La partition est reproduite dans les *Notes* 115.

tourner en dérision après quelques vocalises absurdes et, comme souvent, obscènes (*TS* 5. 15. 444), dont le rôle est finalement de rendre au corps sa place centrale dans la formation — et le but — du langage articulé.

La magie supposée d'un langage qui serait moins inarticulé que désarticulé rejoint la théorie paternelle concernant le pouvoir des noms propres (*TS* 1. 19). Dans le premier chapitre d'un ouvrage consacré à l'émergence du roman¹, Ian Watt explique comment, rompant avec la théorie des Universaux et la tradition littéraire classique des noms historiques ou des noms types évoquée par Walter, le roman fut le premier à relier le problème philosophique de l'identité individuelle au statut épistémologique des noms propres. Rompant à son tour avec la coutume instaurée par Daniel Defoe et Samuel Richardson (consistant à baptiser les personnages de noms propres contemporains et ordinaires) Sterne, à l'instar de Swift et de Smollett propose une autre catégorie de noms propres. Ceux-ci ne déterminent pas seulement le narrateur mais le livre tout entier. Pour Fluchère, « [t]oute la destinée [...] s'enchaîne et s'articule sur le pouvoir maléfique détenu par un nom dont la vigilance du père n'a pu préserver son fils — le livre, en effet, se ramifie sur la vertu magique des noms propres » (615). Initié à la technique du quolibet qui fleurit à l'époque, Tristram imagine d'étranges sobriquets, certains monosyllabiques à défaut d'être complètement onomatopéiques. Citons par exemple le cas de l'obstétricien écossais William Smellie, alias « Slop », et celui de James Butler, alias « Trim », dont les noms simples recouvrent des mots tout entiers ou des idées, ceux et celles d'une réputation scientifique ou d'un proverbe populaire oublié². Très fantaisiste chez Sterne, la technique du diminutif peut d'ailleurs conduire à l'érosion presque totale du nom, qui déroge ici à son principe premier qui est celui de l'individuation.

1. Ian WATT, *The Rise of the Novel* (London : Chatto and Windus, 1957). Ce chapitre est repris dans *Littérature et Réalité* (Paris : Seuil, 1982) 11-46 ; voir surtout p. 23-25.

2. Voir également Ian CAMPBELL et Noah SAAD NASSAR : « The name "Trim" derives from the English proverb, "Trim-Tram, like master like man" [...] The relevance of this proverb to the characterization of Corporal Trim is obvious. Sterne himself suggests the proverbial origin of it [II. 5] » et, convient-il d'ajouter ici, VIII. 19. (« Trim (-Tram), Like Master Like Man : Servant and Sexton in Sterne's *Tristram Shandy* and *A Political Romance* ») 63. Pour un résumé des différentes interprétations de ce nom voir, des mêmes auteurs n.2, 63.

Le parfait anonymat est atteint lorsque des astérisques viennent se substituer au nom lui-même. Moins drastique, la réduction du nom propre réel à une sorte de balbutiement impersonnel, l'initiale (*TS* 1. 8. 13) est parfois du plus comique effet. Un exemple est donné dans *ASJ*. Yorick y décrit comment le sansonnet passe de mains en mains, de « Lord A » à « Lord B », à « Lord C » et ainsi de suite, « half round the alphabet » (*ASJ* 206). C'est d'ailleurs dans cet épisode que l'auteur lui-même se plaît à rappeler que son propre nom (qu'il réduit aussi au « S » brodé, pour Sterne et pour « Shandy ») est dérivé d'un nom commun. « Stern[e] », via le latin « sturnus », appartient à la famille lexicale de « starling » qui désigne le sansonnet sur le blason familial.

Sterne opère d'autres détours par le latin comme lorsque, par exemple, cette langue morte devient l'outil indispensable au bricolage des noms types, ainsi qu'en témoignent ceux, parodiques, de Smellfungus, Mundugus, Phutatorius, Kunastrokius, Somnolentius, Gastrisphères. Hormis ces noms « caractéristiques » comme le dirait Aristote (*Poétique* chap. 9) ou ces charactonymes (E. Rothstein 64) dérivés de noms communs, de proverbes ou de langues étrangères¹, certains prénoms quasi mythiques apparaissent dans les romans ouvrant plus largement encore le nom propre à la communication (Locke, *Essay* III. iii sq), et le texte à l'intertextualité. Il en est ainsi d'Obadiah (nom biblique), de Cordélia tout comme de Yorick (en référence à Shakespeare), mais également de Dinah², et enfin d'Eliza, troncature d'Elizabeth [...] « Sterne » ou « Mollineux » mais aussi épouse du très aphasique et gestuel Zacharie et mère du prophète Jean-Baptiste (Luc : 1 : 1-37), personnage central des querelles théologiques autour de l'identité du véritable Messie, porteur de la parole divine. Là encore la divinité de Tristram est implicite. B. A. B. Pasta propose quant à lui une analyse originale de ce prénom, « Elizabeth » qui étymologiquement, signifie « consecrated to God ». Ce critique démontre en effet que l'auteur de *ASJ* se réfère à la fois à Eliza Draper (totalement désincarnée dans le texte) et, de

1. Le procédé est très courant dans les romans du dix-huitième siècle. Smollett, Defoe et surtout Swift l'emploient, ce dernier masquant sa critique sous le voile transparent des mots étrangers (*Laputa*) ou formés à partir d'anagrammes complexes.

2. P. J. OVERTON, « The Relation of Tristram Shandy to the Life of Sterne » 46.

manière plus implicite, à l'église anglicane à laquelle son *alter ego* et lui-même témoignent leur profond dévouement : « Indeed, the ambiguity in the six Eliza passages [ASJ 66-67, 146-47, 147-48, 148, 208, 272] allows Sterne to give identity to Yorick's friend, to play on the reader's interest in his personal life, and at the same time to provide another level of meaning consistent with a churchman's journey through life » (43). Pasta analyse également le prénom (et le rôle) de Maria : « in contrast to Eliza's lack of feminine qualities, Maria is clearly described as a woman, albeit in very general terms for she represents all Magdalenes. The biblical paraphrase [ASJ 275] gives a clergyman's view of one lost sheep who had "stayed as far as Rome" [ASJ 272] » (Pasta 43).

Outre le fait qu'il mine les intentions réalistes du roman, ce plaidoyer en faveur du nom propre (et surtout du nom propre fantaisiste) pose le problème philosophique de l'identité médiante, un problème dont Sterne tire grand plaisir au quotidien en se faisant indifféremment appeler Yorick ou Tristram. La théorie du nom propre reste certainement l'argument le plus lumineux du romancier dans sa participation à la philosophie du langage qui domine son époque. Comme le remarque A. Tadié : « It may be said that to offer a theory of language in that time was indeed in one way or another, to subscribe to Locke's ideas » (« Translating French Looks into Plain English » 233). Ces théories sont surtout exposées dans le Livre III de l'*Essay*, consacré à l'analyse de la signification. Influencé par Francis Bacon qui, pour les exégètes de Sterne, fait figure de modèle, Locke réfute la théorie des Universaux, s'oppose au platonisme qui connaissait alors un nouvel essor, et à la vision aristotélicienne du monde¹. Bien que Locke définisse les mots comme des signes arbitraires ou des marques sensibles des idées privées (*Essay* III. 2), sa théorie du langage est essentiellement une théorie des mots généraux, conventionnels, contractuels, qui seuls permettent la communication (III. 3. § 1, 409) :

All Things, that exist, being Particulars, it may perhaps be thought reasonable, that Words, which ought to be conformed to Things, should be so too, I mean in their Signification : but yet we find the quite contrary. The far *greatest part of Words*, that make all Lan-

1. Pour plus de détails, voir Paul GUYER, « Locke's Philosophy of Language » 115-46.

guages, *are general Terms* : which has not been the Effect of Neglect, or Chance, but of Reason, and Necessity.

D'autre part, la conception solipsiste du mot qui fut longtemps mise à mal par la critique est en réalité compensée par la théorie de la fonction référentielle du mot vis-à-vis d'autrui (*Essay* III. 2. 4 et 5) et de la réalité des choses. Locke affirme en effet que le caractère public de la signification et la généralité sont indispensables à la fonction première du langage qui est de communiquer. La définition est la voie la plus sûre de la communication. Nul besoin ici de rappeler que pour Tristram au contraire, « to define is to distrust » (*TS* 3. 31. 258). Suit alors la célèbre définition du mot « nez » (moins capitale toutefois que celle de l'amour laissée en suspens) qui, loin d'éviter toute confusion comme elle le prétend, brouille au contraire la signification de ce vocable employé « ni plus, ni moins » dans le sens de « nez ». Loin de fermer l'immense domaine des possibles, la définition, l'ouvre ici sur lui-même (*TS* 3. 31. 257) en montrant finalement que le mot existe bien moins en soi que pour soi, et qu'il relève du domaine privé avant d'être social : « For many years of my father's life, twas his constant mode of expression — he never used the word passions once — but *ass* always instead of them » (*TS* 8. 31. 716).

Dans la classification des sciences qui conclut l'*Essay*, le langage ne représente qu'un aspect particulier de la « sémiotique » ou « connaissances des signes » ou encore « logique ». Locke s'intéresse au langage comme instrument de connaissance et de distorsion. Partageant ici la méfiance de la plupart de ses contemporains, il dresse une liste des différents abus du langage (*Essay* III. 10), générés en toute inconscience.

Contradictoires ou simplement ironiques, les noms propres qui, à eux seuls, ont valeur de description, prennent systématiquement le contre-pied de la théorie des mots généraux. Ces derniers se retrouvent dans l'ensemble assez pittoresque des jargons récités par un narrateur qui puise dans le lexique de la philosophie, de la rhétorique, du droit, de la médecine, de la balistique, et de l'art, les mots qui affermissent notre conviction que le monde qu'ils décrivent existe. Les charactonymes relèvent également des différents abus répertoriés par Locke. Certains noms suggèrent en effet une relation nécessaire entre le mot et ce qu'il désigne. C'est par exemple

le cas de « Trim », de « Slop », de « Shandy » et des noms propres dérivés du latin. D'autres font ressurgir en même temps qu'ils la dénoncent l'erreur qui consiste à confondre le mot et la chose. Sterne présente les deux facettes de cette interchangeabilité illusoire. L'erreur qui consiste à prendre le mot pour la chose, selon la formulation lockienne, est un principe illustré par les noms de Toby, Wadman, Bridget, Tristram, noms propres dérivés de noms communs désignant une réalité à laquelle ironiquement tout, chez les personnages ainsi nommés, s'oppose. L'auteur détruit ici la foi du lecteur en la littéralité des personnages.

À l'instar des académiciens de Balnibardi qui imaginent une sorte de langage universel consistant à remplacer les mots (qui varient d'une langue à l'autre) par des objets que l'on porterait sur son dos et dont on se servirait pour communiquer (*Gulliver's Travels* 177-78), Tristram illustre l'abus dénoncé par Locke en inversant littéralement son procédé : il ne s'agit plus en effet de prendre le mot pour la chose mais bien de prendre la chose pour le mot. Dans « Telling as Showing », W. Booth remarque d'ailleurs que c'est un motif récurrent de l'écriture sternienne et l'un des ressorts principaux de l'humour shandéen. Tristram l'associe à la tradition de l'éloquence antique, décrivant, avec une nostalgie feinte, le succès des orateurs qui, au lieu de les nommer, exhibaient *in petto* les objets qu'ils gardaient cachés sous leur toge. Le capharnaüm décrit par l'humoriste laisse d'ailleurs perplexe et la virgule se substitue à nouveau aux gestes que plusieurs moments, ou même plusieurs siècles, séparent pourtant : « A scar, an axe, a sword, a pink'd- doublet, a rusty helmet, a pound and a half of pot-ashes in an urn, or a *three-half penny* pickle pot, — but above all, a tender infant royally accoutred » (*TS* 3. 14. 217). Mais ce qui peut étonner n'est pas tant le désordre incongru de l'énumération qui renvoie à une réalité illusoire car construite de toutes pièces, ni même l'hétérogénéité des objets rassemblés, c'est plutôt l'espace restreint où tous ces objets pourraient se côtoyer. Comme le fait Rabelais avant lui, Sterne ouvre ici un espace impossible, « l'absurde ruinant [la virgule] de l'énumération en frappant d'impossibilité le "en" où se répartirait les choses énumérées¹. » Déclarant finalement que la fadeur des conversations

1. M. FOUCAULT à propos de « l'encyclopédie chinoise » de Borges (*Les mots et les choses*) 8-9.

modernes tient aux révolutions de la mode vestimentaire, il conclut dans une allusion coquine destinée à son interlocutrice : « We can conceal nothing under ours, Madam, worth shewing » (3. 14. 218). Derrière ce clin d'œil qui se laisse facilement imaginer, la métaphore du vêtement qui voile l'expression est à prendre au sens d'un langage qui travestit la pensée, une métaphore que Rousseau réservait à l'écriture. Tristram affirme d'ailleurs encore : « One who dresses like a gentleman [...] will write like one » (TS 9. 13. 617).

Au chapitre suivant, dans le même volume 9, le narrateur reprend la scène qui fut à l'origine de sa digression sur les vertus de l'éloquence antique (TS 3.13. 216-17) et rappelle la façon dont Slop s'efforce péniblement d'imiter les anciens. Mais lorsqu'après avoir détruit l'effet de surprise, l'accoucheur extirpe enfin les forceps de son sac, l'argument s'avère des plus grotesques et des plus désastreux. Illustrant ici l'un des effets pervers de la communication (verbale ou non), une seringue accidentellement accrochée aux instruments du médecin couvre de sa présence et de son cliquetis le message que Slop tente de transmettre à Toby. Tout aussi imperméable à la métaphore (manquée) que peut l'être Mrs. Shandy, le soldat s'exclame alors : « "Good God!" [...] "are children brought into the world with a squirt?" » (3. 15. 219). Et Sterne de commenter la scène et la théorie lockienne qu'elle illustre (*Essay* III. 10) : « When a proposition can be taken in two senses, — 'tis a law in disputation That the respondent may reply to which of the two he pleases, or finds most convenient or him » (TS 3. 15. 219). Cette scène est assez symptomatique des interminables dialogues de sourds qui résonnent dans Shandy Hall et qui, paradoxalement, sont le fait d'individus qui ne restent pas sourds au bruit que font les mots, sans lequel l'homme, incapable de dire ce qu'il sent (donc ce qu'il pense), serait un animal comme les autres.

5.1.3 Langage et convention

La conversation shandéenne est une situation où la communication ne se noue pas ou se noue mal et s'emmêle, soit parce qu'il règne une épaisse confusion entre le pouvoir évocateur (la connotation) et le pouvoir expressif (la dénotation) du langage (A. Donovan 96), soit parce que les dialogues se construisent sur le mode de l'« intersection » (A. Tadié « How To Do Things With A Hobby-

Horse? » 103-12), comme en témoigne le *hobby-horse* de Toby qui se prête aux quiproquos les plus divers. Toby semble d'ailleurs être le seul à ne pas saisir la polysémie quelque peu salace de sa chimère ou des autres allusions grivoises. Ces quiproquos répétés sont autant de coups portés à la théorie lockienne de la généralité des mots, fondée sur la ressemblance des choses :

Words become general, by being made the signs of general *Ideas* : and *Ideas* become general, by separating from them the circumstances of Time, and Place, and any other *Ideas*, that may determine them to this or that particular Existence. By this way of abstraction they are made capable of representing more Individuals than one.
(*Essay* III. iii. § 6, 410-11)

Mais ces quiproquos mettent surtout en évidence la relation qu'établit Locke entre la signification et la référence : la signification d'un mot est l'idée qu'on se fait de la chose qu'il désigne par rapport à l'expérience qu'on en a ; la référence est ce à quoi ce mot est appliqué. C'est pourquoi Locke affirme que plusieurs personnes peuvent se servir du même mot avec des significations (ou des idées) différentes et donc faire référence à des choses différentes (*Essay* III. 2. 3). Si la communication shandéenne est défaillante, c'est parce que l'élocution proprement dite ne parvient pas à articuler les espaces intérieurs. Ce procédé fonctionne également dans le dialogue qui s'établit entre le narrateur et le lecteur, lecteur « fantôme » (W. C. Dowling) qui constitue l'âme de la machinerie, le ressort indispensable de la machination verbale et intellectuelle dont il est victime. Comme l'a fort bien dit Christie V. McDonald, « la lecture dépend [...] et c'est là un aspect crucial des problèmes que pose ce texte, de connaissances mises en jeu par le narrateur mais dont le sens dépend du lecteur » (1399). Ce dernier est par ailleurs tiraillé entre ses propres habitudes de pensée et celles que tentent de faire naître en lui la narration.

S'il peut être envisagé comme une expérimentation aussi frivole qu'audacieuse de la nature et du rôle du langage, le style conversationnel de l'écriture sternienne ne peut donc être réduit à une tentative pour anéantir, tout en l'exhibant, l'opposition que tend à construire la philosophie du langage entre un langage naturel et le langage conventionnel. Comme le remarque d'ailleurs M. Foucault, cette distinction repose en outre sur une immense contradiction :

La genèse du langage à partir du langage d'action échappe entièrement à l'alternative entre l'imitation naturelle et la convention arbitraire. Là où il y a nature — dans les signes qui naissent spontanément à travers notre corps — il n'y a nulle ressemblance ; et là où il y a utilisation des ressemblances, c'est une fois établi l'accord volontaire entre les hommes. (Les Mots et les choses 122)

La position de Sterne vis-à-vis de cette distinction imparfaite et presque contradictoire se résume souvent à un jeu de mots au sein duquel se font face et se répondent un « bawdy language » et un « body language ». Plus sérieusement, l'auteur tente de démontrer par l'exemple, la collaboration intelligente entre les deux, à l'instar de celle qui unit la syntaxe (image du langage naturel, de l'émotion, de l'usage privé) à la grammaire et au vocabulaire (relevant du langage conventionnel et de l'usage commun).

Sterne, orateur public à qui Johnson reprochait de ne pas « écrire anglais » (Howes 24) fut aussi, à n'en point douter, un exceptionnel « bâtisseur de langue » (C. Hagège 256), un « nommeur » au sens qu'en donne Nietzsche¹, un novateur à qui l'on doit le terme « sentimental » et l'irruption dans la langue du verbe « to shandy » (CED) mais dont le génie et la contribution, plus large, à la philosophie du langage furent malheureusement souvent négligés. L'on peut donc imaginer que de *TS* (roman qui pourrait correspondre à une critique de la conception rationaliste) à *ASJ* (qui serait une illustration de la théorie du langage naturel), le romancier ne pouvait se contenter de refléter simplement les changements philosophiques qui s'étaient opérés entre 1746 et 1759, et auxquels son séjour sur le continent, dans le sillage de son ami Diderot, l'aurait particulièrement sensibilisé².

Certes, il est clair que dans *ASJ*, « le langage naturel réveille dans l'âme de chacun des fibres sensibles qui forment le fond de sa nature humaine et permettent aux interlocuteurs d'entrer en sympathie les uns avec les autres » (P. Chézaud 118). C'est toutefois dans ce dernier roman que l'auteur intercale une étonnante contradiction entre deux références au langage naturel. D'une part, Yorick affirme

1. Pour NIETZSCHE les hommes de génie sont d'ordinaire des nommeurs. Le génie consiste à « voir quelque chose qui ne porte pas encore de nom quoique tout le monde l'ait sous les yeux » (*Le gai savoir* § 261).

2. Voir Patrick CHÉZAUD, « Langage Naturel et Art du Roman chez Laurence Sterne », 113-22.

que les gestes sont plus expressifs que toutes les langues de Babel réunies (168). De fait, dans *TS*, le geste avoue l'ineffable, comme lorsque Trim « parle » de la circoncision, « by the help of his fore-finger, laid flat upon the table, and the edge of his hand striking a-cross it at right angles, made a shift to tell his story so, that priests and virgins might have listened to it » (*TS* 5. 20. 453). Plus parlant encore, le dialogue qui se noue entre le Caporal et Bridget dont le mime porte atteinte à la virilité de son maître : « 'Tis every syllable of it false, cried the corporal before she had finished the sentence » (*TS* 9. 28. 796). Il n'est pire sourd que celui qui ne veut pas entendre.

Dans *ASJ*, Yorick déclare également que le langage naturel des français peut (et doit) être *traduit* en bon anglais. Or, en nationalisant ce que les philosophes voient comme un langage universel, Sterne détruit du même coup l'idée selon laquelle « le langage [conventionnel] est ce qui distingue les nations entre elles » (Rousseau, *Essai sur l'origine des langues* 1). Il invite ainsi le lecteur de son temps à prendre conscience de la relativité linguistique¹, et surtout à reconnaître que si les gestes se soumettent de bonne grâce à la traduction en langage conventionnel, c'est qu'eux aussi sont socialement codifiés.

De nombreux exemples de cette volte-face sont essaimés dans *TS* (4. 12. 339-41 par exemple) et dans *ASJ*. Tout comme le mot, le geste peut dépasser la pensée, desservir la bienséance et le *decorum*. Ainsi, lorsque Yorick prend congé de la grisette, il le fait « with a lower bow than one generally makes to a shopkeeper's wife » (169). Cette sémiologie codée du corps est d'ailleurs exploitée par les orateurs et les théoriciens de théâtre. Aaron Hill, dans *Essay on the Art of Acting* (publié à titre posthume en 1753) répertorie les dix passions et leurs représentations en termes de regard et de physionomie ; dans *The Elements of Dramatic Criticism* (1775), William Cooke recommande aux acteurs d'observer l'expression et les attitudes des statues classiques (199-201), et de la même façon, Paul Hifermann remarque : « From *Sculpture* performers are to lead pleasing attitudes, and how to stand still with firmness and grace : from *History-Painting* the diversified energy of the passions in the human countenance, with the body's suitable action to each » (*Dramatic Genius* [1770] 231). Sterne qui s'inspire de ces préceptes (Trim, Jeanneton), invite cepen-

1. Voir à ce sujet Sylvain AUROUX, *La philosophie du langage* 161-71.

dant à comprendre que lorsqu'il est mal employé, le langage naturel codé peut, à l'instar du langage conventionnel, creuser un fossé entre le signe et le sens ; et dans ce fossé, dans ce vide viennent s'engouffrer tous les malentendus : « Now the two travellers who had spoke to me in the coach-yard, happening at that crisis to be passing by, and observing our communications, naturally took in their heads that we must be *man and wife* at least » (« The Remise Door, Calais » 104).

C'est pourquoi, le plus souvent, Sterne invente son propre code gestuel, s'offrant comme un ton plus juste ou un bon mot. La course du chapeau jeté à terre, celle de la canne tournoyant dans le vide, et même celui qu'on pourrait dire sec et bref du tiret existent en marge d'un répertoire des signes conventionnels (J. Mullan 183), sorte de lieux communs où se réfugie l'âge sensible dans une quête incessante du mot juste et du bon ton.

Ainsi, Sterne ne suggère pas seulement que la codification sociale contredit le présupposé « naturel » du langage du corps et que la sensation, supposée transcender les mots, ne peut se passer d'eux dès lors qu'elle devient sentiment. Le romancier semble aussi dire qu'à l'instar des noms propres, le langage conventionnel possède une certaine magie d'ailleurs fondée sur les abus dénoncés par Locke et sur sa théorie solipsiste du mot.

Outre l'arabesque hiéroglyphée de Trim, seul le langage conventionnel est producteur de métaphores et d'analogies. Celles de Sterne sont souvent inattendues, et pour reprendre l'exemple du « humph » onomatopéique de Toby, citons ici celle qui le décrit et qui implique un nouveau rapport au monde, une nouvelle capacité de s'étonner : « an interjection of that particular species of surprize, when a man, in looking into a drawer, finds more than a thing than he expected » (*TS* 2. 17. 150). Quant à cette autre métaphore qui sert à expliquer la réponse et la méprise de Slop, elle vient à nouveau suggérer que le langage naturel peut être soumis à caution : « Dr Slop [...] understood my uncle Toby as well as if he had wrote a whole volume against the seven sacraments » (2. 17. 149-50). Toby n'avait pas été aussi radical. Mais la véritable originalité de Sterne vis-à-vis des métaphores tient dans leur littéralisation. Citons ici l'épisode de Toby, incapable de faire du tort à une mouche, la collision entre Slop et Obadiah, véritable mise en scène d'un proverbe

(Oakleaf 29) et surtout cette surprenante digression, plus fertile que la formule qu'elle parasite et grâce à laquelle Sterne vient perturber la syntaxe fixée et l'idée dénaturée d'une formule toute faite et machinalement redite (*TS* 6. 37. 565) :

At present I hope I shall be sufficiently understood, in telling the reader, my uncle *Toby fell in love* — Not that the phrase is all to my liking : for to say a man is *fallen* in love, — or that he is *deeply* in love, — and sometimes even *over head and ears in it*, — carries an idiomatic kind of implication, that love is a thing *below* a man : — this is recurring again to *Plato's* opinion, which, with all his divinityship, — I hold to be damnable and heretical. Let therefore love be what it will, — my uncle *Toby* fell into it.

Ce que révèle ce passage, ce n'est pas tant l'éradication de l'aspect mécanique des langues qui prive la parole de ce qui la constitue en tant que telle, — son intention — que la maîtrise, spécifiquement humaine, de ce mécanisme. Par ailleurs, Sterne ne détourne pas seulement les expressions idiomatiques ou métaphoriques du sens commun qui les a paradoxalement vidées de sens. Il cause les mêmes ravages sur le discours lapidaire de nombreux proverbes¹, veine fossilisée du langage qu'il semble dépoussiérer du bout d'une plume railleuse ou grivoise, créant des « para proverbes » ou les utilisant de manière oblique (*TS* I. 15, 3. 22, 3. 24, 8. 28), les inventant même parfois, comme il invente des mots par assemblage (« concupiscible », « parallelogramical », « scientitically », « philosophating », « exquisitiveness », « pulpilability »), rajeunit des archaïsmes (« versability », [1. 10]), et crée des néologismes. Ces perversions, ces collections, ces inventions ne posent pas seulement le problème de la contribution privée à la création d'une langue commune. Ces jeux logiques ouvrent des perspectives nouvelles en imposant un mode de pensée étymologique, un retour à l'origine. Puiser à la racine du mot son pouvoir évocateur, chercher le tronc commun des langues pour trouver le calembour universel, puis sautiller d'une branche à l'autre du savoir dont elles sont les témoignages, telle est la véritable entreprise de Sterne. Conscient que les « Idoles du marché » hantent le langage humain, Sterne déserte les lieux communs grâce à un jeu avec les mots dont la principale ambition reste d'indiquer, oblique-

1. Voir Pat ROGERS, « *Tristram Shandy's* polite conversation », 307-20.

ment, ce à quoi le jeu s'oppose : non pas l'activité sérieuse à laquelle ce jeu a parfois été réduit (A. Donovan 95), mais par définition, la réalité elle-même¹.

La démarche philosophique de Sterne ne consiste donc pas (en tout cas pas exclusivement) à mesurer pour mieux l'enjamber, le fossé qui sépare le langage naturel du langage conventionnel, car tous deux, rappelle-t-il, produisent les mêmes miracles ou provoquent les mêmes catastrophes. Le romancier explore plutôt la dichotomie qui existe entre le langage fossile, la langue de bois — telle que la fabriquent par exemple les académiciens de Balnibardi, avec leur « machine à penser » (*Gulliver's Travels* 176-177) — et l'aspect créatif de la langue que la machine à penser, ancêtre sans talent du « cadavre exquis » des surréalistes ne laisse pas deviner. La créativité de la langue fut dégagée pour la première fois par Descartes qui l'attribuait cependant à la raison et non au langage, symptôme de la présence de l'âme dans le corps (*Discours de la méthode* 74-77).

La distinction entre langue (ou discours, parole) et langage (ou communication) est essentielle dans le contexte philosophique des Lumières. Elle reprend en parallèle la distinction — critiquable, comme vu plus haut — entre langage conventionnel et langage naturel qui révèle ou réveille la part d'animalité qui est en l'homme et, sur cette voie, bute sur le problème, très débattu et mystérieux à l'époque, du « langage » des animaux. Ici encore, Sterne prend position dans les nombreux débats qui animent le siècle (*TS* 7. 32. 630; *ASJ* 201-204). Ainsi, Tristram expose le plaisir qu'il éprouve à converser avec l'âne débonnaire et, à l'inverse, dresse une courte liste des animaux avec lesquels toute conversation est fatalement vouée à l'échec : perroquets, mainates, singes, son chat et surtout son chien, réfutant ici l'une des idées les plus profondément ancrées dans la conscience collective : « my dog would speak *if he could* » (*TS* 7. 32. 630)

Les travaux de Tyson et de Perrault mettant au jour les organes communs de la parole chez l'homme et le singe (similitudes anatomiques que le dix-huitième siècle tend d'ailleurs à exagérer) et l'expérience pionnière du physicien suisse Johann Conrad Amman (1669-1730) qui tenta de pallier le handicap des sourds-muets ont en effet révélé les bases physiologiques du langage, et par exten-

1. S. FREUD, *Collected Papers* 174.

sion, celles de la formation des idées. Ces travaux ont notamment permis à La Mettrie (source supposée de ce passage de *TS*), de réfuter l'innéité du langage humain, autre critère de distinction entre ce dernier et celui des animaux¹. Citant Amman et Tyson, La Mettrie paraît d'autant plus soucieux de fournir une explication mécaniste du langage que la capacité de parler était, depuis Descartes, un critère essentiel de distinction entre l'homme et l'« animal-machine ». Trouvant dans les travaux de Tyson sur les sourds muets « dans les yeux desquels il a, comme il le dit lui-même, mis des oreilles » (La Mettrie 160) une preuve expérimentale à la théorie de l'homme machine, et dans ceux de Amman, une méthode qui pouvait s'avérer aussi efficace pour les singes que pour les sourds-muets, l'« autre espèce d'Animaux » (La Mettrie 163), La Mettrie nourrit le projet d'apprendre aux singes à parler, cherchant ici à déjouer l'une des facéties de la nature qui leur octroie les organes de la parole mais leur en interdit l'usage. Ceci paraît d'autant plus inexplicable que d'autres animaux dont la configuration anatomique est très différente de celle de l'homme parlent, articulent des mots, paraissent à même de tenir des « conversations suivies ». Le philosophe français fait ici référence à Locke « qui certainement n'a jamais été suspect de crédulité » (La Mettrie 161) et qui, dans *l'Essay* (II. 27, 9), rapporte l'anecdote du chevalier Temple et de son perroquet parlant. Mais Locke cherchait surtout à s'opposer à la théorie de l'animal-machine en démontrant que la spécificité de l'homme, si elle ne se trouve pas dans sa forme extérieure, ne se trouve pas non plus dans sa faculté de parler. Avec Locke, la parole, contrairement à l'affirmation qui ouvre *l'Essai sur l'origine des Langues* de Rousseau qui lui oppose un langage naturel dicté par le besoin commun, n'est plus ce qui distingue l'homme des animaux.

Néanmoins ce passage (tout comme l'épisode du sansonnet de *ASJ* [201-207]) laisse à penser que pour Sterne, la langue animale est

1. En 1763, J.-J. ROUSSEAU analyse les différentes langues animales : « Quoiqu'il en soit, pour cela même que les unes et les autres sont naturelles, elle ne sont pas acquises ; les animaux qui les parlent les ont en naissant, il les ont tous et partout la même : ils n'en changent point, il n'y font pas le moindre progrès. La langue de convention n'appartient qu'à l'homme. Voilà pourquoi l'homme fait des progrès soit en bien, soit en mal, les animaux n'en font point. Cette seule distinction paroît mener loin : on l'explique, dit-on, par la différence des organes. Je serois curieux de voir cette explication » (*Essai sur l'origine des langues*) 11.

pure fiction humaine, simple illusion anthropomorphiste :

I have ever something civil to say to him [the poor ass] on my part ; and as one word begets another [...] I generally fall into conversation with him ; and surely never is my imagination so busy as in framing his responses from the etchings of his countenance — and where those carry me deep enough — in lying from my own heart into his, and seeing what is natural for an ass to think — as well as a man, upon the occasion. (TS. 7.32.630)

Quant aux singes auxquels La Mettrie voudraient apprendre le langage des sourds-muets, quant aux perroquets et autres mainates chez qui cette faculté est innée, Sterne rappelle à leur sujet qu'ils connaissent le signal, mais pas le signe : « they act by rote, as the other speak by it » (TS 7. 32. 630). Et seule la conclusion du narrateur s'avère vraiment polémique : « yet some how or other, they neither of them possess the talents for conversation — I can make nothing of a discourse with them beyond *the proposition, the reply, and rejoinder, which terminated my father's and my mother's conversations, in his beds of justice* » (7. 32. 630). Si l'animal est capable d'imiter l'homme, l'inverse est également vrai. La spécificité (du langage) de l'homme se trouve donc ailleurs. Elle se trouve, comme le remarque Claude Hagège dans la compréhension et la maîtrise du mécanisme, seules prérogatives humaines et dans l'assertion, l'interrogation et l'injonction, bases véritables de la conversation humaine.

5.2 Langage et ontologie

5.2.1 Langage et monde

La première leçon qu'enseignent la philosophie du langage et la linguistique consiste à dire que les langues parlent du monde tout autant qu'elles créent le monde dont elles parlent. « Couldst thou but write one word to me » écrit, comme une prière, le bramine à Eliza, « it would be worth the world to me » (181). De nombreuses analyses ont montré combien, dans *TS*, Sterne joue sur la relative homophonie de ces deux termes allant jusqu'à créer une synonymie, d'ailleurs cautionnée par l'acte langagier lui-même. Il n'est plus question ici de confondre les mots et les choses mais de saisir, dans toute leur ampleur, les implications philosophiques d'une langue

qui, longtemps présentée comme un objet *du* réel, s'impose comme objet réel. Sterne le conçoit d'ailleurs parfois de manière littérale et parodique, certains textes ayant pour principale fonction de terminer en papillotes, d'allumer la pipe de leur auteur une fois déchirés, ou encore, dans une allusion probable à Hogarth (*Harlot's Progress*, Plate 3), d'emballer du beurre.

Toutefois, la nostalgie romantique de Yorick semble préparer la voie au doute existentialiste qui émerge deux siècles plus tard. Ce doute suppose que, découvrant le monde par le biais du langage, l'homme de paroles prend souvent le langage pour le monde. Or, le paradoxe inhérent aux langues (communes) quelles qu'elles soient, réside dans le fait qu'elles ne sont que les outils grossiers d'un art dont la visée principale n'est pas forcément la découverte de la vérité. Les langues ne sont pas le reflet du monde qu'elle tendent d'ailleurs à sublimer (« the grandeur is more in the word, than in the thing » rappelle Trim), dans la mesure où le monde n'est autre le reflet de la langue qui le décrit ou, comme le dit Claude Hagège : « possédé par le désir de coller aux choses il [l'homme de paroles] s'en détache cependant » (*L'Homme de paroles* 168). L'échec de Walter qui tente de créer son univers à partir de l'idée qu'il s'en fait, son désir de subordonner sa vie à son discours illustre bien ce point. « My father was proud of his eloquence [...] it was indeed his strength — and his weakness too » (5. 3. 419).

Lorsque Sterne prend le langage au pied de la lettre (Toby et la mouche, Obadiah et Slop, et surtout l'expression « fall in love ») il crée une logique différente de celle de son lecteur et souligne, du même coup, le caractère illogique des figures qu'il détourne. Reprenant la méthode que Bruegel employa dans son tableau *Les proverbes flamands* (1559), Sterne fait dire à Slop : « he would have an old house over his head » (2. 17. 143), proverbe signifiant que celui dont Slop parle aura des ennuis, mais qui donne lieu à un discours sur l'architecture et à l'aveu d'incompétence de Slop en la matière. La parole se brise, la conversation ne fonctionne plus, libérant les paroles autant que les mondes qu'elles figeaient. Le langage se doit de travestir la vérité, d'informer la réalité, qui, par définition, s'étendent hors des limites du langage ou, comme le dit joliment Foucault, dans « le non-lieu du langage » (*Les mots et les choses* 123). Tristram rappelle que seuls les anges connaissent ce domaine,

tandis qu'eux-mêmes, sont dans la définition que propose M. Cacciari dans la présentation d'un ouvrage qui leur est dédié, des êtres « où-topiques » (*L'Ange nécessaire* 1995) : « The gift of ratiocination and making syllogisms, — I mean in man, — for in superior classes of beings, such as angels and spirits, — 'tis all done, may it please your worships, as they tell me, by INTUITION » (3. 40. 280). Ainsi, le besoin de parler est, pour Sterne, la sanction d'une déchéance qui a privé la créature de sa perfection originaire.

Au-delà des phrases toutes faites, de la littéralisation des métaphores et des métaphores elles-mêmes qui, à l'instar des écrivains qui en abusent parfois, construisent du nouveau avec de l'ancien ou qui, loin de « désengager le locuteur » (A. Tadié, « How To Do Things With A Hobby-Horse? » 130) suggèrent plutôt, dans le cas de Tristram, un engagement dans le monde et sa capacité à maîtriser, en le démontant, le mécanisme du langage, la langue (re)créée bien le monde en parlant de ce qui n'est pas là (abstraction, symbolisme), en nommant l'inexistant, l'irréel. La langue serait donc un entre-deux de la fixation et de la fiction. À cet égard, C. Hagège rappelle encore combien, par exemple, le mot « licorne » a pu mobiliser l'imagination des linguistes et des logiciens, fascinés par ce pouvoir étrange de nommer l'impossible, l'invisible, l'inexistant. Et comment ne pas rappeler ici que le récit de *TS* (et de manière plus implicite *ASJ*) se résume à l'histoire (au sens lockien) des centaures, des *hobby-horses* dont le rôle, plus que le nom, fait dire à A. Tadié qu'ils sont des monstres verbaux, des « aberrations linguistiques » (« How to Do Things with a Hobby-Horse? » 103)? Ces derniers marquent en effet l'équilibre précaire entre le rationnel et l'irrationnel, trait caractéristique du langage.

Au sein du monde qu'elle articule, la langue peut-être considérée comme « un passage nord-ouest » (*TS* 5. 43. 484) vers l'(expérience) impossible. « A cow broke in tomorrow morning » (3. 11) constitue l'exemple le plus significatif de cet impossible. En effet, Tristram ne tente pas seulement de superposer la diégèse (« a cow broke in ») et le monde extra diégétique (« tomorrow morning ») faisant coïncider, dans l'instant médian du discours narratif, la rétrospective et l'anticipation. Mais, incorrigible hors-la-loi (de la langue), Tristram prospecte au-delà des limites du langage un domaine étrange, irréel, irrémédiablement inconnu. Ici, le rôle véritable du narrateur

réside dans l'application à la lettre du principe condillacien selon lequel « si l'esprit avait le pouvoir de prononcer les idées comme il les aperçoit... il les prononcerait toutes à la fois » (*Essai sur l'origine des connaissances humaines* 336). Ce qui est divisé dans le discours est uni dans l'esprit. En tentant de restaurer la simultanéité du monde, la synchronie de l'expérience et l'unité du pensable que le discours, premier de tous les préjugés, condamne avec partialité, Sterne montre finalement que la logique de la langue échappe à la logique du monde et de l'expérience qu'on en a.

Or, il est intéressant de noter que l'attaque est lancée dans une phrase explicitement agrammaticale, bizarrerie qui ne compte pas au nombre de celles qu'autorise pourtant la grammaire. Celle-ci n'est pas en effet, une simple articulation du monde qu'elle fragmente et rassemble (c'est le « logos » même) mais une analyse de la pensée au sein d'une instauration de l'ordre dans l'espace, au milieu duquel le temps du monde se dissout. Sterne semble montrer ici que la spécificité de son écriture (et de la langue en général) par rapport aux autres signes, n'est pas de s'y opposer comme l'arbitraire au naturel, l'individuel au collectif mais comme le successif au contemporain. L'exemple le plus concret et le plus ironique résidait dans le capharnaüm régnant sous les toges des orateurs classiques. Le désordre consistait en un ensemble d'objets rassemblés en un espace qui ne pouvait pas les contenir et qui de toutes façons, ne les contenait pas tous à la fois, contrairement à ce que laissait supposer la syntaxe (requis) pour l'énumération de cette liste. Pour que le lecteur saisisse bien la non contemporanéité des objets autant que celle des gestes qui les rassemblent, il manquait dans cette description une indication de temps : « sometimes ». Or cette indication de temps est justement ce que le langage abolit (le temps réel ou vécu) et commande (le temps fictif et successif). L'ironie voulue ici par Sterne est que le langage crée une impression de simultanéité alors que son principal défaut est justement de ne pas le faire, puisqu'il instaure une succession, une linéarité totalement chimérique.

La mise en ordre dont il est question ici constitue la définition même de la grammaire générale, étude de l'ordre verbal dans son rapport à la simultanéité dont elle se doit de rendre compte. « Ce qu'elle [la grammaire générale] se donne pour objet », explique

C. Hagège « c'est la langue comme domaine d'une logique naturelle ou méthode analytique spontanée. Système qui n'est pas un pur reflet du donné sensoriel immédiat, mais, au contraire, un embryon d'organisation en deçà de la science » (*L'Homme de paroles* 208).

5.2.2 Langage et nature

Or, étudier l'ordre des mots dans la phrase ne soulève pas seulement des problèmes spécifiquement linguistiques mais s'ouvre largement aux débats philosophiques. La controverse sur l'ordre naturel représente l'un d'eux¹. Il s'inscrit en outre dans le procès intenté par la langue vulgaire au latin, langue savante, mais surtout langue « à ordre libre ». Au moment où s'opère la conversion de la pensée occidentale à l'empirisme, l'influence rationaliste des grammairiens philosophes de Port-Royal est encore suffisamment forte pour que l'assimilation de l'ordre naturel à l'ordre grammatical (ou ordre de la raison) soit pratiqué à grande échelle. L'ordre le plus naturel est celui qui unit entre elles les idées dans le discours selon des rapports semblables à ceux qui les unissent dans l'esprit. Sterne fait une allusion ironique à ces débats dans sa diatribe contre la grammaire (*TS* 3. 12. 213). Condillac fut l'un des premiers à critiquer cette définition. Dans *l'Essai sur l'origine des connaissances humaines*, au cours duquel le langage est défini comme une « analyse », il affirme que l'ordre naturel n'est autre que celui qui unit les sensations entre elles, et il soutient que l'ordre dans lequel sont placés les mots dépend essentiellement de la sensation du locuteur. « I leave to analyse for those who feel » déclare d'ailleurs Yorick (*ASJ* 100), incapable d'expliquer verbalement les sensations qui l'animent. Pour Condillac, l'inversion n'existe donc pas, ou bien elle est relative. D'une manière générale, l'ordre naturel est celui qui va de la sensation représentée par l'objet, à l'idée, représentée par le verbe. C'est le choix de ce que l'on veut nommer en premier qui commande l'ordre des mots. En 1751, Diderot se joignit aux débats en composant la *Lettre sur les sourds et muets*, annonçant en sous-titre son intention de traiter le

1. Au moment où la science prône le langage parlé, au détriment du latin, langue savante, s'impose avec force le problème des inversions, concept analysé pour la première fois par QUINTILIEN dans *Institution oratoire*, sous le nom d'« hyperbaton » ou transgression stylistique d'un ordre normal ou naturel des mots entre eux.

problème des inversions. À l'instar de Condillac, Diderot pense que l'ordre naturel procède de la sensation et non de la logique grammaticale. En étudiant le langage des sourds-muets, dans lequel Diderot perçoit l'antinomie fondamentale logée au cœur de l'acte de parole (l'expérience est perçue globalement alors que sa représentation linguistique est articulée) on se rend compte que l'inversion est relative, qu'il existe plus d'un type de naturel, et que c'est le point de vue adopté (ou, comme le suggère Diderot, la préoccupation principale du sujet) qui fonde la notion de naturel. Peut-être faut-il voir ici une preuve irréfutable du rapport qui unit non plus le langage à la pensée, mais celui-ci à la subjectivité.

La subjectivité est d'ailleurs à prendre au sens étymologique du terme comme en atteste, dans l'épisode de la mort de Bobby, l'inversion du fameux, autant qu'absurde « *So am not I* » de la cuisinière ¹ (« *the foolish scullion* ») (5. 7. 430), inversion qui s'inscrit en plein cœur de la problématique de la statue-sujet et ouvre le langage au problème de son rapport à l'ontologie. Cette question cruciale est abordée dans le même volume (V), au cours de l'épisode de la mort de Bobby et dans la théorie paternelle des verbes auxiliaires.

Outre les deux gestes esquissés par Trim pour traduire la mort du fils aîné des Shandy, l'épisode ne semble pas, à première vue, entretenir de profonds rapports avec le thème du langage. C'est oublier que la mort de Bobby, sujet d'un discours qui se tient dans la cuisine, est survenue à la Pentecôte (« *Whitsuntide* »). Dans le mythe biblique, la Pentecôte inverse la tragédie de Babel puisqu'elle est l'instant de la révélation, de la parole rachetée, le Saint Esprit descendant sur les apôtres et leur donnant le don des langues, c'est-à-dire, « le pouvoir de réconcilier en soi la diversité des hommes, et de découvrir la parole même qui convient à chacun en particulier, comme un chemin pour pénétrer jusqu'au plus secret de son âme » (G. Gusdorf 16). Dans la tradition païenne, la Pentecôte est aussi la saison des *hobby-horses* et des clowns (qui combattent souvent les premiers). Dans *Shakespeare et la fête*, F. Laroque a longuement décrit le rapport qui unit le langage au clown, sain d'esprit (contrairement au « *fool* ») mais personnage « à l'esprit mal tourné » (58). Souffrant d'une allergie viscérale à tout discours savant, le clown, incarné par Tristram, s'installe en marge d'un discours convenable

1. Voir aussi *TS* 3. 11. 212.

qui passe pour être celui de la raison, en multipliant les bévues linguistiques, les mots incongrus, les calembours obscènes, les malentendus. Sa décomposition irrévérencieuse d'un langage qui passe pour être celui de l'élite s'accompagne d'un effort constant de symbolisation le plus souvent culinaire. Dans son éloge des digressions, farces narratives, Tristram rappelle d'ailleurs : « the dexterity is in the good cookery and management of them » (*TS* I. 22, 81). « Le clown illustre », commente F. Laroque, « le triomphe de ce que Bakhtine a nommé "la vision carnavalesque du monde" ». Celle-ci comporte trois aspects fondamentaux : la coexistence des contraires, les préoccupations corporelles, « la mise à l'envers du monde » (46-50). Telles sont les principaux aspects du mot shandéen, qui telle « la Mère Gigogne [ou l'orateur Grec] faisant sortir une foule de petits enfants de dessous ses jupes » (F. Laroque 48) donne aussitôt naissance à d'autres mots.

Tel est aussi le tour de force du verbe (auxiliaire) : « the versability of this great engine [...] make[s] every idea engender millions » (5. 43. 486). Dans le cadre de la controverse sur l'ordre naturel, diverses interprétations sanctionnent la place du verbe dans la phrase, en fonction de ce qu'il représente. Le verbe est soit signe de l'idée ou du temps, soit condition *sine qua non* du discours, de la proposition, voire langage primitif par excellence. Walter semble adhérer à la thèse des grammairiens de Port-Royal qui établissaient que l'essence entière du langage était contenue en un seul et unique verbe : « être ». Le père de Tristram montre en effet que tous les autres verbes se servent de cette fonction unique mais la recouvrent de modalités qui la cachent, telles les indications de temps, la négation, l'affirmation, la « chronologie », l'hypothèse.

En outre, contrairement à ce que laissent entendre les éditeurs de *TS* qui remarquent simplement que le passage parodie le traité d'éducation d'Obadiah Walker, le choix de l'ours blanc n'est pas une facétie gratuite de l'auteur. Il a un sens symbolique important. Un rapprochement avec le discours tenu dans le troisième volume (*TS* 3. 20) — rapprochement qu'encourage la résurgence de motifs significatifs comme celui de la chaise ou celui de la gestation — permet de saisir les raisons véritables de sa présence au sein de la théorie du verbe. Il est légitime de penser que l'ours « polaire » grâce auquel Walter tente d'initier Trim aux miracles de la parole, est l'in-

carnation même du verbe, puisqu'il habite la région qui symbolise sa fonction première, qui est celle de juger :

In *Nova Zembla, North Lapland*, and in all those cold and dreary tracts of the globe, which lie more directly under the artick and antartick circles, — where the whole province of man's concernments lies for near nine months together, within the narrow compass of his cave, — where the spirits are compressed almost to nothing, — and where the passions of a man, with everything which belongs to them, are as frigid as the zone itself ; — there the least quantity of *judgement imaginable does the business*, — and of *wit*, — there is a total and absolute saving, — or as not one spark is wanted, — so not one spark is given. (TS 2. 20. 230)

Faisant écho à l'inquiétude de l'abbesse d'Andouillet, les derniers mots de Walter viennent confirmer notre hypothèse : « is there no sin in it [the white bear/the verb/judgement] [...] is it better than a black one ? » Tout comme l'ours polaire, incarnation du verbe et du jugement dans lequel l'homme des Lumières place la conscience de soi¹, l'ours brun (symbole des ténèbres et de l'obscurité ou du premier état de la matière pour les alchimistes) fonctionne ici comme une métaphore de l'esprit, du *wit*, imputable aux régions plus tempérées du globe, qu'il habite. Tels sont les deux « ornements » de la chaise sur laquelle est assis Walter et derrière laquelle se tient Trim :

Did'st thou ever see a white bear ? cried my father turning his head round to Trim, who stood at the back on his chair : — No, an' please your honour, replied the corporal. — But thou could'st discourse about one, Trim, said my father, in case of need ? — How is it possible brother, quoth my uncle Toby, if the corporal never saw one ? — 'Tis the fact I want ; replied my father. (5. 43. 486)

L'exercice de style qui suit alors montre bien que le langage permet d'outrepasser les limites de l'expérience, que la réalité existe dès lors qu'elle est nommée, et enfin que nommer, c'est une façon d'entrer dans le monde et de se l'approprier. Autrement dit, comme le répète tout au long de son ouvrage, G. Gusdorf la parole constitue la tâche « virile » par excellence. Elle s'oppose ainsi au silence sen-

1. « Le discours où ce mot [le verbe] est employé est le discours d'un homme qui ne conçoit pas seulement les noms, mais qui les juge » (*Logique de Port-Royal*) 106-107.

timental et plus globalement à sa gestuelle physiologique, parole intérieure d'un monologue, signe évident d'une impuissance à faire face à la réalité, symptôme d'une incapacité à se réaliser, entravée par la dissolution délibérée de soi dans l'autre.

Dire n'est pas seulement montrer, comme l'écrit W. Booth, c'est aussi, pour paraphraser le titre de l'ouvrage écrit par J. L. Austin, « faire ». L'équivalence est même posée dès la fin du premier chapitre de *TS* lorsque le lecteur interroge Tristram sur les circonstances de la conception : « And pray, what was your father *saying* ? » (I. 1, 2 ; italiques ajoutées). La parole se retrouve ici, une fois encore au cœur d'une théorie de la conscience de soi. Pour Locke qui reprend l'argument du cogito cartésien, la conscience est intimement liée aux actes et au thème de la responsabilité. S'il semble reprendre la théorie tout au long de *TS* (rappelons que parler de guerre et surtout d'amour équivaut à les faire (*TS* [8. 22. 776], [9. 18. 787], [9. 24. 781]; *ASJ* [112]) — ce qui pousse d'ailleurs Tristram à transposer cette excellente recette à la préparation d'un « black-pudding » (*TS* 9. 24. 787) c'est pour mieux l'inverser, comme en témoigne ce dernier exemple soulignant d'un terme ironique, l'hérésie d'une théorie qu'il inverse ab-ovo. La parole de Walter, lâchée machinalement, accompagne l'inconscience de l'acte (« had minded ») et celle du narrateur se substitue aux actes manqués de ses personnages. Celui qui « dit » n'agit pas, comme l'illustre le *hobby-horse* de Toby ou celui de Walter. Et celui qui parle en termes qui lui permettraient « d'adapter son moi au monde », comme le dit — au sujet des jurons dont il est question ici —, G. Gusdorf (67), ce locuteur donc, se dérobe tout à fait au monde dont il parle : « I was telling though not using » (*TS* 2. 10, 200).

Toutefois, dans cette équivalence entre langage et action qui fait la force de la construction autobiographique, se loge bien plus qu'une théorie linguistique que deux siècles séparent du romancier. C'est la genèse même du monde qui est ici exposée. Le pouvoir démiurgique du verbe tel qu'il se manifeste dans les conceptions mythiques de toutes les eschatologies se présente peut-être comme l'archétype de l'opération originelle qui s'impose à tout individu : celle de constituer son propre monde et son être propre au travers des mots qui sont mis à sa disposition.

Le véritable talent de Sterne n'est pas tellement d'atomiser le dis-

cours ou de le rendre délibérément hermétique. Son véritable génie réside dans la façon particulière qu'il a d'imposer sa loi aux règles et de se créer un style original avec les mots de tout le monde. Cette prise de parole est d'autant plus téméraire qu'elle est celle d'un homme que la maladie tourmente et laisse presque sans voix¹ mais dont la « tâche virile » ne cesse d'être féconde. Elle consiste à déjouer les règles du roman encore vierge de toute empreinte dogmatique, jusqu'à faire école, à biffer les lieux communs du langage de son nom propre pour réaliser le rêve inavoué de l'enfant indiscipliné qui signa de son nom le plafond d'un lieu dont le symbolisme, tel celui du langage, tenait autant à sa fonction qu'à sa peinture toute neuve².

5.2.3 Langage et moi

Si les langues sont des modèles d'articulation du pensable, façonnés par la vie sociale, ainsi que des méthodes d'analyse (que Sterne réserve d'ailleurs ironiquement non pas à ceux qui pensent, mais à ceux qui « ressentent » [« I leave to the few who feel to analyse » *ASJ* 100]), elles sont également les instruments indispensables à l'auto-construction de l'individu, à son histoire autant qu'à celle de l'humanité.

LA CONSCIENCE MORBIDE

L'impasse du bramine lorsqu'il déclare : « I cannot write my feelings, or express them anyhow to my mind » (*The Continuation of the Bramine's Journal* 185) donne la véritable formule de la sensibilité sentimentale. Elle s'inscrit également dans la problématique moderne du langage, telle qu'elle fut posée par Rousseau. Mettant en lumière le paradoxe du dévoilement à la fois nécessaire et impossible, le malaise de l'auteur du *Journal* semble aussi être une antici-

1. Presque aphone, Sterne dut mettre provisoirement fin à sa carrière de prêcheur dès 1762, avant de la reconduire, moins intensément par la suite. Voir à ce sujet A. H. CASH, « Voices Sonorous and Cracked : Sterne's Pulpit Oratory », (*Quick Springs of Sense : Studies in the Eighteenth Century* (Athens, Georgia, 1974) 197-209 ; A. H. CASH, *LY* 58.

2. STERNE rapporte l'anecdote dans ses *Memoirs* XXXII ; « [My schoolmaster] had had the cieling [sic] of the school-room new white-washed [...] the ladder remained there [...] I one unlucky day mounted it, and wrote with a brush in large capital letters, LAU. STERNE. »

pation assez juste de ce que le psychologue français Charles Blondel (1876-1939), théoricien de la folie — au sens que les Lumières attribuent à la mélancolie et que la critique confère généralement au *hobby-horse* — nommera « la conscience morbide ». Élève de Bergson (1859-1941) qui condamne le langage établi dans sa définition du « moi » (le « moi superficiel » est miné par le langage, tandis que le « moi profond » témoigne d'une pensée rebelle à toute formule) et de Durkheim (1858-1917) — pour qui il n'existe pas de personnalité indépendante de la collectivité —, Charles Blondel tente de réconcilier les deux doctrines. Pour lui, le facteur « morbide » réside entièrement dans la puissance active du langage hérité de la collectivité, qui est en réalité une impuissance à traduire les perceptions physiques. À l'inverse de la conscience « normale » où le donné cénesthésique est asservi au langage qui l'interprète et le filtre, la conscience « morbide » équivaut à l'incapacité d'utiliser les mots comme le commandent l'usage et le pacte social du langage. C'est donc une conscience engluée dans le corps, dans le non verbal ou le geste que le jeu des métaphores les plus astucieuses (évoquées plus haut) ne parvient pas à exprimer. Dès lors, si le corps est une tombe, le langage fossilisé par l'usage est la dalle qui nous mure en nous-mêmes d'autant plus cruellement que le langage semble nous en libérer tout à fait.

Le concept de « conscience morbide » englobe donc les thèmes abordés précédemment, ceux qui nourrissent la réflexion de Sterne : d'une part, l'irréductibilité de la codification sociale du langage (qu'il soit « conventionnel » ou « naturel ») et, d'autre part, la fonction (re)génératrice du discours, de la parole, du *hobby-horse*. Il convient ici de rappeler les vertus « réparatrices » auxquelles il a été fait allusion dans les développements précédents : la conception pour Walter (dont les syllogismes équivalent à des grossesses imaginaires), la virilité pour Toby (dont les fortifications sont assimilées à la fornication) et pour Tristram (dont les digressions sont comparables à des excroissances de discours). Ce sont autant d'exemples de l'impossibilité de dire et de nommer (motif récurrent du roman auquel donne forme cette impossibilité aux origines profondes¹)

1. Voir à ce sujet A. BONY 28-49. L'auteur propose entre autres une analyse intéressante du mot « Namur » (Name/her) d'ailleurs souvent reprise par la critique. On pourrait compléter cette interprétation, dans un détour par la valeur symbo-

qui entraîne cependant un discours interminable, érotisé, à partir du lieu où l'homme de paroles, dans son élocution, peut « récupérer son propre corps » (A. Montandon 1298) et plus particulièrement le *locus* originaire. « A man's HOBBY-HORSE is as tender a part as he has about him » (*TS* 2. 12. 132). Rien d'étonnant alors à ce que le *hobby-horse*, lieu de la jouissance, représente le « désordre du discours¹ », l'espace même de la jouissance étant lacéré de blessures symboliques. S'il existe un parallèle entre *TS* et *ASJ*, ce n'est donc pas tant dans la critique du langage rationnel ou dans l'illustration du langage naturel, mais plutôt dans la mise en scène du mythe biblique où s'articulent le verbe et la chair. Si *ASJ* inverse le mythe (c'est la chair qui se fait verbe) *TS* explore son extrême logique en montrant comment, par le biais des *hobby-horses* (« a ruling-passion »), le verbe se fait chair.

Dès lors, si le langage semble faire corps avec l'homme, c'est peut être aussi dans la mesure où il « fait » le corps de l'homme. Ce processus qui est conduit à son extrême par Sterne semble autorisé par la conception organique, voire anatomique du langage, que tend à construire la grammaire. Cette conception fut néanmoins vivement critiquée, notamment par John Harris (1709-1780), auteur d'un traité de grammaire universelle, dont le titre est contenu dans le nom qu' imagine Walter pour son fils, — *Hermès* (1751). Walter lui-même, armé de sa plume comme d'un stylet ou même d'un scalpel (ou d'un symbole phallique [M. New 54]), écorche un texte qu'il tente de soumettre à sa chimère, de la même manière qu'un anatomiste disséquait un corps pour y trouver la preuve irréfutable de ses fictions (*TS* 3. 37. 271).

« JE » E(S)T L' « AUTRE »

Monologue intérieur de la cénesthésie même de son auteur ou symptôme de sa conscience morbide, la cantilène du *Continuation of the Bramine's Journal* articule en sourdine les termes du dilemme qu'impose tout langage. Il s'agit en effet de choisir entre l'expression, qui consiste à ne parler comme personne, et la communica-

lique des lettres et des sons en rappelant que le « R » (Name/her — Name/R) était considéré à l'époque comme une consonne « érectile ». Voir C. HAGÈGE 154-55.

1. A. TADIÉ, « *Tristram Shandy* et les problèmes de renonciation : le désordre du discours », *Fabula* 5 (1985) : 127-38.

tion, qui oblige à parler comme tout le monde. Ce dilemme est au cœur des « dialogues de sourds » qui tissent le quotidien absurde de Shandy Hall, mais il est également au cœur du travail de l'écrivain, qui tire parti non de l'opposition — toute relative — entre les deux, mais de leur absolue complémentarité. Dans l'une de ses analyses sur le langage, A. Tadié montre que c'est parce que les personnages s'expriment au travers de leurs *hobby-horses* respectifs qu'ils ne parviennent pas à communiquer entre eux (« How To Do Things With a Hobby-Horse ? » 104). Rompant avec le pacte social du langage, incapables de trouver le point d'équilibre de la conversation entre expression et communication, entre subjectivité et sens commun, les personnages protègent leur identité véritable qui, en revanche, les contraint à un isolement linguistique, épistémologique et surtout social.

L'on serait alors en droit de penser que le *hobby-horse* représente la métaphore de cette tour d'ivoire emblématique qui domine le siècle, mythe de la retraite en soi, à l'écart du monde et des hommes, afin de trouver dans la solitude la plus totale et la plus mélancolique, l'expression vraie. Or telle n'est pas l'intention première du *hobby-horse*. Tout d'abord, celui-ci « vise à satisfaire un plaisir unique par l'auto-désignation du destinataire comme destinataire » (A. Tadié, « Philosophie du langage et littérature » 106). À l'inverse, la retraite est toujours destinée à autrui. De sa chaumière solitaire Tristram compose sa vie et ses opinions pour l'édification du monde ; dans sa préface au *Voyage*, Yorick caresse l'espoir d'offrir à ses lecteurs un moyen de se (re)connaître et livre au passage sa propre conception de la conversation, sorte de transaction, de « translation » (à la fois « traduction » et « mouvement hors de soi »), d'analyse, au sens mimé par la statue de Condillac, pouvant se résumer ainsi : converser, c'est traduire et se convertir aux exigences de l'autre, c'est se faire excentrique à soi-même. Quant à *The Continuation of the Bramine's Journal*, le titre même en indique la destinataire et les quelques mots d'introduction, spécifiant qu'il existe une réponse — quoiqu'in audible (« There is a counterpart — which is the Lady's Account what transactions dayly happen'd — and what Sentiments occupied her mind ») se veut séduisante : « these are worth reading » (135). Pour L. E. Warren, « conversation both embodies the other that stands outside the self and that is necessary or the exis-

tence of inner sensibility » (30). L'Autre est donc la condition ultime de la parole, évocation de soi, invocation d'autrui, et ce, jusque dans le monologue intérieur que Shaftesbury, figure dominante de l'âge sensible, considérait comme l'une des voies les plus sûres vers la connaissance de soi, où l'on s'adresse à soi-même comme à un autre. Prévoyant que sa parole finira par lui échapper et lui devenir étrangère, Tristram décrit l'une des expériences les plus révélatrices de ce dédoublement qui converge aux marges de la folie :

the book shall make its way in the world, much better than its master has done before it — Oh *Tristram!* *Tristram!* can this but be once brought about — the credit, which will attend thee as an author, shall counterbalance the many evils which have befallen thee as a man — thou wilt feast upon one — when thou hast lost all sense and remembrance of the other¹ !

(4. 32. 401)

Il convient aussi de souligner l'un des paradoxes les plus surprenant du *hobby-horse* linguistique, discours monomaniacal du locuteur qui, pour acquérir une identité, se retire du jeu de la conversation et occulte autrui. De fait, le *hobby-horse* n'est pas un discours destiné à l'autre mais, le plus souvent, parole de l'Autre. L'homme de paroles n'est jamais, ou alors très rarement, le sujet de son énoncé. Hors sujet perpétuel, la parole échappe alors à son principe premier qui est celui de l'individuation. Le rôle de la citation dans la constitution du *hobby-horse* est en effet primordial. Les citations en épigraphe de l'auteur restituent le sens véritable de la parole des personnages (et des narrateurs). C'est le cas pour Walter qui fait sienne l'expression de St. Hilarion (*TS* 8. 31. 715) et trouve dans la rhétorique ancienne un modèle pour (ne pas) agir. Il en va de même pour Toby qui se reconstruit au travers des auteurs qu'il cite ou qui, par l'intermédiaire de la *Gazette*, rejoue inlassablement une guerre à laquelle il ne participe pas. À l'instar de la langue de bois, du lieu commun, de l'usage mécanique du langage, la citation prive l'énon-

1. Citons également par exemple : « Inconsiderate soul that thou art! What! are not the unavoidable distresses with which, as an author and a man, thou art hemm'd in on every side of thee — are they, *Tristram*, not sufficient, but thou must entangle thyself still more? » (8. 6. 663) ; « Sport of small accidents *Tristram Shandy!* thou art and ever will be » (3. 8. 196) ; « AND SO THE PEACE WAS MADE ; — And it is a bad one — as *Tristram Shandy* laid the corner stone of it — nobody but *Tristram Shandy* ought to be hanged » (7. 35. 638).

ciateur de ce qui constitue l'essence même de la parole, à savoir l'intention. « I was reading though not using » dit Walter, qui semble ici résumer toute son existence (*TS* 3. 10. 200). Les citations de Tristram ou plus précisément de Sterne obéissent à une toute autre logique puisque l'emprunt de la parole d'autrui cède à son réajustement, jusque dans les épigraphes. Comme suggéré plus haut, aucun des deux ne cite jamais *Verbatim* ou bien ils se citent parfois eux-mêmes, retrouvant dans les deux cas l'intention, mais également la fonction créatrice de la parole. Celle-ci garantit la cohérence du texte au style apparemment décousu. Elle témoigne aussi de la sincérité de l'auteur qui, précédant la critique, se présente lui-même comme un clown (*TS* 2. 31. 258), sujet que pare l'emblème « jaspé » de l'œuvre, la page marbrée.

Les codes se compliquent et les frontières se brouillent lorsque la citation ou sa réappropriation — aux vues desquelles les règles du jeu des « je » disparaissent toujours — devient une usurpation, où l'Autre sert de prétexte (au sens littéral du terme) au « je », énonciateur d'une parole, d'un verbe vidé de son sujet, plus que d'un verbe à sujet vide. La lettre de Jacques Roque (dont le seul nom suffit à évoquer le « langage fossile » analysé plus haut), se substituant très opinément à celle que Yorick a promis d'écrire, en fournit un exemple édifiant. Et c'est encore Yorick qui, en quête d'un passeport, d'une identité officielle, répond à la question « qui êtes-vous » en plaçant un doigt triomphant sur le texte de Shakespeare : « Me voici ! » (*ASJ* 221)

Ce triomphe marque en réalité l'échec du langage qui ne parvient pas à distinguer entre conscience de soi et représentation de soi. La possibilité de dire « je » (et quel « je » ?) est l'un des problèmes les plus intrigants de *TS*, sinon l'intrigue même de ce premier roman, dont J. M. Stedmond a rappelé qu'il était le premier à s'attaquer à la question de la fragmentation du moi (24-25). Si cette fragmentation (qui renvoie au monde de la statue et de l'écorché) rompt avec la convention littéraire, celle des chapitres déjà écrits, des paroles déjà dites, du discours qui précède l'énonciation, son décalage même annonce implicitement la possibilité de dire « je ». Elle préfigure, par conséquent, la possibilité de commencer l'histoire, puisque le narrateur « qui se convoque lui-même dans l'instance du discours [...] [q]ui se montre en se convoquant [...] [o]u qui essaie de se convo-

quer » (A. Tadié, « *Tristram Shcndy* et les problèmes de renoncia-tion » 132) est enfin né au monde, par les mots. Or, en vertu de ce « je » dont elles viennent sceller la légitimité, les préfaces des deux romans ne peuvent plus être considérées comme un décalage, mais bien comme l'ouverture d'un texte, d'une histoire, d'une vie ; celle d'un sujet qui peut enfin dire « je » et entrer dans le monde. La première phrase de la préface de *TS* (3. 20. 227) relie d'ailleurs le mot au monde et l'en affranchit, signant l'acte d'indépendance entre la parole et l'énonciateur. La destinée de la préface est celle du mot lui-même :

No, I'll not say a word about it ; — here it is ; — in publishing it, — I have appealed to the world, — and to the world I leave it ; — it must speak for itself.

Seulement, le spectre d'une indépendance totale du verbe qui existerait hors de l'acte de parole reste un mythe. Pour qu'un mot existe, comme le monde qu'il décrit, il faut bien que l'un et l'autre soit respectivement prononcé ou perçu.

Comme le rappelle la tâche de l'écrivain, témoin de l'homme dans son entreprise pour s'imposer au monde, s'affirmant lui-même dans le discours où le commun du langage cède à la suggestion de l'être propre, la langue est un modèle, la parole un modelage réfractaire à toute modélisation. L'homme qui parle est réellement un « homme de paroles ». Le style conversationnel sternien, les dialogues toujours inachevés, le problème de l'énonciation qui se constitue comme parole de l'autre, montrent que ni la sensibilité qui est exaltation de soi, ni la conversation qui est incarnation de l'autre n'offrent l'espoir d'une réconciliation entre l'individu et la société.

Mais ils sont peut-être et surtout les premiers balbutiements du « je est un autre », et, en tous cas, l'affirmation certaine de l'impossibilité d'un « je » solipsiste. Peut-être faut-il y découvrir la nécessité, aux yeux de l'auteur, de fuir l'univers clos de l'isolement misanthropique.

Conclusion

Vain science! thou assits us in no case of this kind —
and thou puzzlest us in every one.

Tristram Shandy VI. 29, 550.

There is no excellent knowledge without mixture of
madness.

Peter ACKROYD, *The House of Doctor Dee* 67.

Souhaitons que cette lecture épistémocritique aura permis de montrer que l'écriture est un prisme qui réfracte la crise des savoirs convoqués dans le texte; qu'elle aura permis d'éclairer ce qu'en marge du rire parfois suscité par les figures épistémiques, Sterne voulait commenter et traduire, illustrer et pervertir tout à la fois. Intellectuellement fidèle au mouvement caractéristique et paradoxal de son écriture où la mise en avant (« forward ») — qui, libère ce que l'on veut présenter de la tradition déformante sous laquelle il est enfoui —, s'accompagne aussi du recul (« backward ») aussi nécessaire à cette extraction qu'à son efficacité satirique, Sterne plonge son lecteur en plein cœur d'un « anarchisme épistémologique » (Paul Feyerabend, 1975) jubilatoire et très personnel.

D'un point de vue strictement littéraire, l'ambition de l'écrivain semble pour l'époque, moins novatrice que sa méthode. Mais sa vision encyclopédique des savoirs et surtout la façon dont ils sont détournés reste des plus originales. Placées sous le signe de la mise à distance de soi, (ce décentrement qui a pour modèle mathématique l'ellipse), sa méthode narrative et sa démarche philosophique traduisent la véritable entreprise épistémologique de Sterne et témoignent d'un regard à la fois conditionné (par les savoirs) et novateur (via l'opinion) sur la doxa de son époque.

Ainsi, la philosophie, la physique, la science médicale, la pensée mécaniste, empiriste, sensualiste, matérialiste, mais aussi les implications éthiques, esthétiques, politiques, religieuses et sociales, trouvent-elles dans les modèles successifs et complémentaires de l'homme mécanique, de l'homme statue, de l'homme sensible, de l'homme sentimental et dans celui de l'homme de paroles, les incar-

nations ambiguës des points forts (et parfois des échecs) qui furent ceux de l'épistémologie du dix-huitième siècle.

Soumise à l'ordre logique et chronologique qu'imposait le souci de fidélité à la pensée des Lumières, la présentation de ces modèles peut aussi être lue comme une genèse de la conscience dite moderne (Robert Ellrodt [1983]). Cette genèse pose le problème d'une identité nettement associée à la confusion de l'ordre et du désordre, au « puzzle » humain dont parle Tristram (*TS* 7. 33. 633).

Du *cogito* au *scribo ergo sum* de l'entreprise autobiographique, la question de la conscience est d'abord celle de la place de l'homme dans sa relation au monde, c'est-à-dire, dans sa relation à Dieu, dans sa relation au monde extérieur, à autrui, à lui-même. L'éveil de la conscience s'accomplit alors selon trois axes le long desquels se retrouvent, face-à-face, les différents modèles analysés. Là, de « l'homme automate » à « l'homme de paroles », la conscience semble passer « du monde clos à l'univers infini ». Cette formule d'A. Koyré (1957), auteur d'une théorie de l'unité de la pensée (les idées scientifiques sont indissociablement liées aux idées « transcognitives, philosophiques, métaphysiques, religieuses » [*Étude d'histoire de la pensée scientifique* 11-12]) s'inscrit en plein cœur de la notion de « modèle ». Calqués sur le raisonnement analogique du mécanisme qui les voit naître, ces trois axes thématiques sont les suivants : l'homme e(s)t le monde clos, l'homme e(s)t l'ouverture du monde, l'homme e(s)t l'Autre.

Liés au thème majeur de l'origine, incarnations de la relation de l'homme au monde et du rapport sujet/objet, l'homme mécanique et l'homme statue se correspondent dans l'idée de la clôture. Dans l'entreprise d'autogenèse ou de (re)création autobiographique en vertu de laquelle l'homme se livre en même temps qu'il se lie ou se relie à lui-même, la double problématique illustrée par ces deux modèles complémentaires est celle de la place de l'homme dans le monde et du rôle de ce dernier sur l'homme.

Si les personnages sterniens sont tous, à des degrés divers, placés sous l'empire de machines simples, emblématiques d'un état d'esprit complexe, ils le sont dans des situations accidentelles ou habituelles (deux thèmes clef du mécanisme), qui laissent apparaître que le mécanisme est d'abord vécu comme une mésaventure. Ainsi, par exemple, Walter est associé aux gonds mal huilés d'une philo-

sophie en pleine obsolescence mais qui pèse encore lourdement sur le destin de Shandy Hall. Mrs. Shandy se reconnaît dans l'écheveau, symbole de la micro société des époux dont les principes élémentaires se défont au sein du couple enchevêtré dans l'amusant galimatias de quiproquos en tous genres. De son côté, le docteur Slop manie aussi bien les théories meurtrières que les instruments d'une mort paradoxalement incarnée par une profession en pleine mutation théorique et dont il est le sinistre représentant. Toby, victime de la gravité, n'est jamais vraiment lui-même qu'enfermé dans ses fortifications ruinées, de façon répétitive, par l'histoire des batailles qu'elles reconstruisent. Enfin, Tristram s'amuse à voir dans la règle et le compas les symboles mathématiques de sa narration elliptique, cette fuite contre un temps emblématisé par l'horloge dont il est la victime et à laquelle la science mécaniste réduit tout en ce monde et le monde lui-même. Comme la Désobligeante qui permet de se déplacer « à l'extérieur » tout en restant immobile « à l'intérieur » mais qui ne mène jamais vers la destination préméditée, l'horloge contre laquelle le narrateur se bat et perd, incarne le mouvement paradoxal que reprend à son compte la narration toute entière. Elle conte l'histoire spasmodique de personnages qui sont mécaniques dans la mesure où ils sont au moins machinaux s'ils ne sont pas tout à fait mécanistes. Pour cocasses que soient les épisodes concernés, ils n'en trahissent pas moins l'angoisse de l'homme aux prises avec un monde déterminé par le hasard et la nécessité. Or, cette manière d'envisager le monde reste le moyen le plus efficace d'en devenir maître et possesseur, suivant le projet des aînés Shandy, du narrateur Tristram, et de Yorick au cours de son voyage, dans le sillage de la doctrine cartésienne à l'origine du modèle mécaniste. Dans les romans de Sterne où la question épistémique (essentiellement mécaniste) de l(a mise en) ordre est posée comme un double défi (Mrs. Shandy l'associe au temps et Yorick lui attribue l'idée d'une matière énigmatique), l'angoisse qu'exprime d'ailleurs plus tard le modèle heuristique de La Mettrie, se lit dans de très symboliques « I wish ». Dénonçant dès l'incipit du premier roman les comportements automatiques dont il est le fruit accidentel et déterminé (*TS*), ou auxquels le personnage est susceptible d'être réduit (*ASJ*), la subjectivité qui s'y exprime s'entend au sens d'une dialectique de l'inquiétude et de l'insatisfaction, du désir et de la frustra-

tion. Ce souhait antimécaniste témoigne donc de la prise de position du sujet entrant immédiatement en conflit avec l'ordre (pré)établi d'un monde étrange régi par le mécanisme aveugle des planètes (dans *TS*) ou celui des lois humaines (dans *ASJ*).

Symptôme de cette angoisse et remède à cette dernière, la recherche causale se doit de remettre de l'ordre. Toutefois, ne relevant ni de l'expérience sensible, ni de la raison, mais plutôt d'une imagination qui se décline en associations d'idées et mémoire, « propriété du centre » pour Diderot (*Le Rêve de d'Alembert* 78), la recherche causale ou méthode historique est l'aberration originale et ironique qui utilise tout en le critiquant le projet mécaniste et le modèle fondateur d'un système qui offrit à la physique la causalité organisatrice qui lui manquait. Faussement engagé dans un refus systématique (et machinal) de la spéculation, hérité de l'épistémologie newtonienne (« as I hate your *if* » dit narquoisement Tristram [I. 12, 30]), elle permet ainsi au sujet de se recentrer sur lui-même. Cependant, Sterne ne manque pas de souligner au passage le caractère « rétrograde » qu'il exploite à outrance (*TS* I. 21, 76 ; V. 3. 422), comme pour mieux rappeler que la notion d'« évolution » (ce non-sens absolu pour Walter) envahit toute l'épistémologie d'un siècle très attaché à l'idée de progrès. Engagé dans une lutte contre le plan divin, le déterminisme extérieur qui l'anime ou l'abîme (*TS* 2. 17. 155 ; 8. 14. 673), l'homme mécanique dans sa quête du savoir, cherche inlassablement les causes passées, renonce aux causes finales en faisant constamment référence aux causes premières délaissées par la science. Tout l'effort narratif du sujet, toute sa reconstruction *ab ovo* se heurte aux angoisses qu'exprimera, deux siècles plus tard, l'homoncule de Peter Ackroyd. Prenant conscience de la vision kaléidoscopique de sa propre histoire et de son incapacité à la saisir dans sa totalité, le héros imaginaire déclare, juste avant que le roman ne s'achève : « The past is difficult you see. You think you understand a person or an event, but then you turn a corner and everything is different once again » (*The House of Doctor Dee* 276).

Au problème du déterminisme s'ajoute celui de son contraire, le libre arbitre du sujet, sa détermination imminente, son mouvement volontaire, son *clinamen* spontané. Il détermine les efforts du sujet pour trouver une place dans l'histoire à laquelle la recherche causale, la « méthode historique » comme l'appelle Locke, substitue

constamment le rite en suspendant le temps, dans une remontée incessante vers une origine inscrite dans la rupture, la fragmentation mais en vertu de laquelle, enfermé dans son propre mythe (ou son cabinet, son boulingrin, sa Désobligeante), l'homme échappe au temps que symbolise l'horloge et à la terreur de l'histoire qu'elle impose.

L'intérêt de la lutte contre le temps, symbole, par rebond, du mécanisme, est qu'elle permet une version aussi extrême qu'absurde de l'action à distance, grand paradigme de l'épistémologie newtonienne. Cette lutte ne peut être menée sans les outils, les modèles du mécanisme lui-même, notamment cette ligne droite presque mythique. Si certaines associations avec ce modèle mathématique sont, à l'époque, rebattues (la gravité ou la chute physique ou métaphysique, la sexualité masculine, le temps linéaire et le temps mort), d'autres sont plus originales (l'immoralité, l'inconscience, l'ignorance), notamment parce qu'elles relèvent d'une inversion flagrante de l'opinion commune. Plus court chemin entre deux points pour Archimède, la ligne droite devient pour Sterne le symbole de la distance entre les événements qu'elle crée et sépare, jusqu'à rendre incompréhensible l'histoire qu'ils organisent. La ligne droite en effet ne perce jamais le secret de l'homme et du monde sans cet arc tendu comme un piège qu'est le mouvement elliptique des digressions.

L'équation entre distance temporelle ou causale et ligne droite, fournit à l'auteur le point de départ d'une théorie de la durée, sorte d'horloge à rebours. Elle inverse en retour le modèle mathématique de Locke pour qui la ligne droite est la mesure de l'espace. Par opposition au temps, l'espace est aussi celui de la profondeur (« fathom » [*Essay* II. 13, 168]) caractéristique du simulacre, du fantôme, de la statue dont le nom anglais associé (« fanthom ») récupère l'initiale de l'adjectif « nouménel » qui pourrait qualifier le symbole (des machinations de) l'esprit incarné par l'homme mécanique. Toutefois, ce dernier n'est nouménel qu'au sens strict et exclusif d'un terme en fonction duquel le noumène est associé à la limitation de la sensibilité et à l'affirmation d'une existence hors du temps et de la mort, auxquels se substitue celui de la durée ou « temps vécu ».

C'est dans le modèle de la statue, dans le corps de cet automate dénué de machinerie que le temps récupère sa dimension historique. Version, à sa manière, du « Dasein » la statue, créature limi-

nale qui interroge l'ordre des choses, reste associée à l'espace originare et à la matière qui le compose. Artificiellement disloquée chez Condillac, la statue de Sterne se rassemble dans la famille des personnages, tous associés à la déviance de l'un des sens dont l'excès dénonce aussi les défauts. Il en est ainsi du sens de la vue chez Walter qui s'en sert pour ne rien voir comme personne. Mrs. Shandy, dont l'oreille est tantôt sourde, tantôt espionne, entend moins qu'elle ne parvient à se faire entendre ; l'indifférence, l'obstination, la lutte acharnée de cette *mater* qui n'est guère femme d'esprit vis-à-vis de tout ce qui n'est point pratique, de tout ce qui relève de la spéculation inutile, farfelue ou dangereuse, témoigne de cet instinct de préservation, de cet amour de soi aux résonances philosophiques innombrables, modélisé par la statue. Mrs. Shandy, personnage clef du roman, incarne cet aspect théorique de la statue où le degré d'animalité devient un critère distinctif de l'homme par rapport à la machine. Enfin, Yorick incarne plus précisément le toucher. Gouvernée par le plaisir ou par la douleur — deux sensations par lesquelles les anti-cartésiens distinguent l'homme de la machine et dans lesquelles le dix-huitième siècle place la naissance conjugulée du sentiment esthétique et du sens moral — sa main d'homme statue ressent, s'offre, pressent, s'ouvre à l'autre comme une manière de passer en lui. Sens épistémologique par excellence, le toucher, qui permet de découvrir l'âme (Maria, Moulines) est alors empreint non plus de sens, mais de sensualité. Cette sensualité est l'ébauche d'une sexualité qu'incarne par défaut le nez shandéen, symbole du goût et de l'odorat, métaphore du *wit* et de l'intuition, et preuve qu'au travers de ce nouveau « cogito manuel » (L. Cournarie *La sensibilité* 75), parfois ironiquement décrit, la sensibilité s'envisage déjà comme un trait d'esprit. Dès lors, si les personnages de Sterne contribuent à la critique de la sensation, c'est en partie en fonction du critère de scientificité que lui attribuait Platon, en montrant que la sensibilité ne fait pas connaître le monde tel qu'il est mais tel qu'il apparaît à chacun.

Ainsi, *sui generis*, inscrits dans la problématique fondatrice de l'origine, de la mémoire (jeu de mot métaphorique d'une recreation, d'une régénérescence) ou de l'oubli qui l'accompagne, l'homme mécanique et l'homme statue modélisent deux manières d'être au monde. Respectivement associés au temps et à l'espace, à l'esprit

et au corps, ils incarnent la pensée empiriste et l'atomisme dans le cadre d'une interrogation sur le déterminisme externe et l'ordre qu'il impose. Au moi empirique et temporel de l'appréhension du monde (terme qui désigne aussi l'inquiétude paradigmatique de la méthode historique [Hume, *Enquiry* III]) succède celui de la préhension, du « main-tenant », du temps vécu dans l'espace éternel du corps ingéré, régénéré, auquel veut faire croire la statue. Éternel retour et fermeture sur soi, l'ellipse shandéenne est l'emblème des réflexions du narrateur qui se brisent contre quelque chose et rayonnent en retour (c'est-à-dire, finalement, à n'être qu'un reflet de soi [« A picture of myself » ; « to every eye [I ?] »]). C'est aussi le symbole de l'entreprise de décentrement, cette sorte d'étrangeté de la statue, modèle d'un sujet qui, dès le départ, s'oppose à lui-même (« not a machine » [ASJ 57] ; [« Of Tristram », « I wish », « a different figure »]). Entreprise caractéristique du modèle de la statue (incarnation du rapport sujet-objet) jusque dans la méthode de lecture proposée par Condillac et par Sterne, le décentrement constitue le cœur même du problème ambigu de la conscience réflexive. L'ellipse en symbolise également le cercle pervers, le piège qu'élargissent le langage et ses pronoms réfléchis, ses métaphores optiques de l'introspection. Tout ceci participe des échecs de la conscience que les philosophes empiristes, s'opposant à Descartes, souhaitaient pouvoir libérer du solipsisme en l'affranchissant de Dieu.

L'homme mécanique, la statue (et même le monstre auquel elle est associée) se correspondent dans l'imaginaire du désordre, du malaise, de la conspiration, de la solitude et de la mort au sein d'un monde étrange et déshumanisé, au milieu d'un certain désenchantement généralement attribué à l'épistémologie newtonienne. L'entreprise de décentrement qui caractérise ces modèles est aussi celui d'une mise à distance de soi. Cette mise à distance se présente comme une étape nécessaire au bon fonctionnement de la sensibilité.

Vers le milieu du siècle, au moment où s'affirme de plus en plus vivement l'idée selon laquelle la genèse des sensations ne suffit pas à expliquer la sensibilité, le modèle sensible est censé apporter une réponse au solipsisme des modèles épistémiques qui le précèdent. En effet, le malaise qu'il incarne est au cœur du rapport à l'autre. Il stimule également cette (re)création de soi et du monde qu'il opère

inlassablement. Modèle d'une physiologie en pleine mutation, compromis philosophique et éthique entre l'homme mécanique (qu'il rêve de dépasser) et l'homme statue (dont il hérite le malaise), l'homme sensible qui substitue au modèle d'une sensibilité extéroceptive celui d'une sensibilité introspective, arrache la sensation à sa torpeur apparente tout en incarnant les causes, mais surtout les effets pervers de cette dernière.

Associé à l'ouverture cadavérique qui métaphorise la quête de la connaissance, l'ouverture de l'homme sensible au monde est aussi une ouverture à l'autre et l'œuvre d'une exhibition impudique de son intimité physique. Ce don de soi prend corps dans la confusion logique du sensuel et du sensationnel symbolisé par l'écorché, sorte de mort vivant moins métaphorique que la statue et vers lequel convergent le regard scientifique de l'anatomiste et celui, poétique (au sens premier du terme), du spectateur. Comme l'illustre *The Continuation of the Bramine's Journal*, le problème de l'identité est attaché au mythe de Pygmalion et aux métaphores de la maladie, synonyme d'une sensibilité considérée comme vertueuse, mais dont l'idée même rappelle les ambiguïtés profondes du modèle : « [the physicians] answered that these taints of the blood led dormant twenty Years — but that they would not reason with me in a matter wherein I was so delicate [...] and thus Eliza is your Yorick [...] your friend with all his sensibilités, suffering the Chastisement of the grossest Sensualist » (*The Continuation of the Bramine's Journal* 142).

Souhaitant prouver que son cœur n'est pas de pierre mais qu'il palpite d'une âme humaine, l'homme sensible incarne le passage du monstre à la monstration. Ce dernier s'opère dans le tourbillon elliptique des nausées, des vertiges, de la circulation des fluides vitaux, des humeurs qui déclenchent les états d'âme quand elles ne véhiculent pas l'âme elle-même, de la douleur que provoque l'ouverture du corps à laquelle procèdent la science médicale et le récit introspectif destiné à autrui. L'homme sensible décrit, écrit, livre son espace intérieur qu'il projette sur le monde extérieur qui déterminait la statue, errant dans un milieu qui l'oblige à graviter autour d'elle-même sans jamais parvenir à se retrouver. La statue se disloquait dans le monde, l'homme sensible le fait à l'abri de lui. Elle intégrait, s'appropriait, ingérait le monde ; il l'évacue, se désappro-

prie de lui, le digère (« all the senseless parade of this silly world » [*The Continuation of the Bramine's Journal* 146]), évacuant du même coup l'expérience dysphorique qu'il a de lui-même.

S'il tend encore le bras comme la statue le faisait, c'est moins pour découvrir l'existence d'un monde d'où la maladie l'a fait fuir (Tristram, le Bramine) que pour le soumettre à la saignée dans l'espoir de guérir du mal qu'il offre à un autre, qui n'est souvent personne ou tout le monde à la fois et dont la rencontre suscite un retour sur soi. Comme l'avoue Yorick, incarnation même de la rencontre, l'homme sensible croit aimer l'homme, mais se trompe d'objet, n'admirant en l'autre que sa propre façon de penser.

Le thème de l'inconnu, fait ici place à celui de la reconnaissance. D'abord détour par l'autre comme l'illustre la scène de Maria (« when I got within the neighbourhood where she lived [...] I could not resist an impulse which prompted me to go half a league out of the road to the village » [*ASJ* 269]), la rencontre cède rapidement le pas au retour sur soi (*ASJ* 271). L'existence de l'autre procure à l'homme sensible cette conscience de lui-même qui fait défaut à la statue, homme isolé dont le moi dépend des objets inanimés. Comme le dit Tristram de son oncle : « My uncle Toby never felt the consciousness of his existence with more complacency than what the corporal's, and his own reflections, made him do at the moment » (*TS* 5. 30.465).

Toutefois, les personnages sterniens exposent tous, chacun à leur manière, les paradoxes de la sensibilité sur laquelle la science médicale, la morale, la philosophie s'interrogent dès le dix-huitième siècle. La physiologie de l'homme sensible, ses humeurs, ses larmes, ses blessures associées à la thématique de la féminité laissent par exemple planer des doutes sur sa virilité, sa santé physique et mentale ; son comportement remet en question sa sincérité, sa sagesse. Ces thèmes sont repris à des degrés divers par l'ensemble des modèles mis en scène par Sterne. Ils en constituent certains points d'articulation. Pour l'auteur, l'homme sensible brouille tant les catégories de sexes (Toby, Trim, Yorick) qu'il frôle la métamorphose, la monstruosité. Celle-ci remet également en cause sa moralité, la sympathie reposant sur le principe de l'irritation, aussi bien attraction qu'évacuation, aussi bien innervation qu'énervements (Walter). La sympathie elle-même, concept newtonien, est une attraction asso-

ciée à la déviance. Aussi, la distance qui sépare l'homosocialité culturelle d'un homoérotisme qui interroge l'alchimie des affinités entre l'homme et la femme est-elle souvent tenue dans *TS* et *ASJ*. La distance qui sépare la sexualité de la monstruosité et du monstrueux ne l'est pas moins. Sterne répond donc aux questions concernant la santé mentale, la virilité, la sagesse, la sincérité, la moralité de l'homme sensible de manière négative. La réponse de l'auteur semble d'ailleurs faire écho à celle du malade tourmenté par la tuberculose et laisse préjuger d'une vision comique de la sensibilité qui compense peut-être une conception pessimiste de la médecine qui détermine au premier chef le concept de sensibilité.

La sensibilité que le siècle souhaitait associer à l'ouverture devient, avec Sterne, le paradigme d'un double enfermement dans la sensation, dans le donné cénesthésique. S'il est l'apanage de l'élite pour le siècle, cet enfermement est pourtant présenté comme étant celui du narcissisme et de la folie. Sterne la rattache essentiellement à la folie du médecin dangereux voire homicide et de son complice l'apothicaire, plus malades que le malade lui-même puisque c'est à eux qu'il conviendrait de tâter le pouls (*TS* 3. 20. 233), puisque c'est d'eux que naît le dégoût du monde caractéristique du splénétique.

Enfin, au travers des modèles qu'il convoque inlassablement, Sterne semble interroger la conscience de l'homme. Mécanique, automatique, physiologique, la conscience est aussi « morbide », non réflexive, engluée dans le cénesthésique.

Sterne offre donc la vision pessimiste d'une science dont certains aiment à penser que les principaux progrès lui ont échappé (J. Estenne 373) mais dont il retient surtout la menace qu'elle laisse planer sur de l'intégrité de l'homme qu'elle saigne, assèche, vide et dont elle a découpé l'unité, semblant nier ainsi l'idée même d'individu auquel ce siècle se plaît à croire. Or, ce concept s'accorde de toutes façons bien mal avec l'idée de la science en général qui, malgré les efforts novateurs des Lumières, exclut toujours, par définition, l'idée même du particulier et de l'individuel.

De l'homme statue à l'homme sensible s'exprime donc près d'un demi-siècle épistémologique qui, de la philosophie de Locke à la physiologie de Haller et de Whytt, passe de l'idée d'homme comme possibilité monstrueuse à celle de l'individu comme possibilité sociale.

Étranger dans le monde, l'homme sentimental, homme modèle plus que modèle d'homme pour l'époque, incarne cette possibilité sociale dans le cadre d'une réflexion à la fois politique et éthique. Plus que de monstration, il est question de démonstrations d'humanité. Certes, l'expression suggère un pléonasme que la démarche philosophique de Sterne s'applique à réfuter.

En effet, le modèle de la machine annulait la ressemblance entre l'homme et l'animal induite par la sensibilité. Le sentiment, mécanique bien huilée d'un altruisme conditionné (*ASJ* — Montreuil) devient finalement le domaine où la sensibilité se lit dans l'idée même qu'elle se fait de l'humanité. Car, après tout, Sterne le montre bien, le processus sentimental est pervers dans la mesure où le désir de l'homme sentimental est celui du plaisir d'autrui, son propre plaisir celui de la souffrance de l'autre. Mais le désir plus charnel du voyageur sentimental sternien laisse entendre que la chasteté sentimentale n'est pas une vertu dans le sens où elle ne correspond à aucun des synonymes auxquels elle est associée : l'agréable et l'utile.

L'homme sentimental modélise également une conscience morale profondément amoralisée. Dictée par l'intérêt personnel (qui peut être celui de plaire ou de se plaire) cette conscience est ancrée dans la volonté de se préserver. Elle rappelle d'ailleurs davantage l'égoïsme de l'homme sensible que l'instinct naturel de survie de la statue. Sterne met en scène des sentiments où frissonne toujours l'égoïsme sous le voile transparent de l'altruisme. Aussi, l'homme sentimental ressent-il personnellement les mêmes difficultés que celles éprouvées par son siècle lorsqu'il s'agit de concevoir la société comme une communauté d'intérêts moraux et matériels.

Si Richardson présentait la sensibilité féminine comme le modèle de l'instinct social, Sterne s'oppose à cette idée. La sympathie est en effet présentée comme un sentiment d'impuissance, condamnant l'homme aux impasses du solipsisme. Socialement inutile, elle témoigne d'un complexe de supériorité. Sterne dévoile alors le paradoxe d'une sympathie qui, pourtant née du contact, doit s'inscrire dans la distance, c'est-à-dire qu'elle doit se défamiliariser de l'autre pour être à la fois utile et efficace. C'est en considérant l'autre comme un étranger (Toby et Walter) et non, contrairement à ce que fait le très smithien Trim, comme un frère, que peut fonction-

ner, sur le mode de l'utile, l'éthique sentimentale défendue par le siècle. C'est peut-être ainsi qu'il faut traduire les attaques répétées de Yorick contre le peuple français. Si elles représentent l'excès d'un comportement conditionné, d'un sentiment nationaliste d'autant plus marqué que les éclats de la guerre résonnent toujours, c'est aussi dans cette mesure que le voyageur sentimental peut s'intéresser à ce peuple étranger, tout en cherchant à le découvrir, à le devêtir (*ASJ* 217) pour finalement être touché par lui.

Enfin, tandis que les modèles qui le précèdent puisent leur raison d'être dans l'inversion, dans la négation même de ce qu'ils sont, l'homme sentimental vit dans le paraître comme le laissent entendre le début et la fin énigmatique de *ASJ* dans lesquels les prétentions de bonté (« *The Monk* ») et de chasteté (« *The Case of Delicacy* ») sont renversées. Ces deux extrêmes inverses et complémentaires, digressif et progressif pour ainsi dire, R. Ellrodt les a définis comme ceux de la conscience moderne.

Mais le véritable paradoxe du sentimentalisme sternien réside peut-être dans le problème d'une paternité tour à tour attribuée et refusée à Sterne. Ainsi, par exemple, *The Universal Magazine* dénonce en 1791 les perversions cachées du modèle

[T]he writer who poisoned his age and country with the most universal affectation, is Lawrence Sterne — a writer to whose eccentric and sentimental levity, we owe some of the most curious phaenomena that ever exposed the inconsistency of human nature : forlorn Maria breathing their sympathetic sorrows at a ball, and holy brahmins heightening the stolen enjoyments of adultery with scrap and sentiments of morality ; soft-sighing virgins melting without compassion ; and lovers, whose bosoms glow with the most romantic ardours or disinterested truth, quenching their fires in the most sordid gratifications. (130)

Si l'on considère que Sterne est bien (au moins) l'un des inventeurs du sentimentalisme, le problème de la perversion du modèle s'efface devant celui, plus profond soulevé par cette critique acerbe et infondée. La question qui se pose en effet est celle de la lecture culturelle de son auteur, lecture tronquée qui élude ce qui disconvient ou que l'on trouve scabreux. Sterne semble s'être détourné de cette lecture. La mise en œuvre excentrique des modèles procède d'un décalage qui n'est pas forcément une aberration. Elle agit néan-

moins en des lieux obscurs où se tissent les non-dits d'une épistémè où le regard s'altère pour créer un nouveau regardable, recentrant l'homme sur lui-même pour l'initier à l'idée du sujet, et où, finalement, ce dont on parle s'efface devant ce que l'on dit.

C'est l'œuvre de l'homme de paroles, homme de discours, lieu du savoir où s'affrontent le théorique comme rhétorique (Walter, Yorick) et le rhétorique comme théorique (« Tristram-Sterne »). Derrière l'aspect conversationnel, épitomé de la socialité certes, mais d'une socialité d'opinions (non de sentiments) satirisée par la scène des salons au début de *ASJ*, le langage est surtout pour Sterne l'objet d'investigations pionnières au cours desquelles se confirme nettement la primauté du non-dit sur la parole creuse. L'auteur dépasse ainsi l'idéal d'un langage naturel qui serait le *medium* transparent de la pensée. Le langage sternien est tissé de non-dits où s'entrecroisent les maux, le silence, l'inconscience de soi (de l'homme statue à l'homme sentimental), mais aussi les mots, les bruits (au sens que leur donnent les théoriciens de l'information) et la conscience (de l'homme de paroles).

Sur l'axe thématique de l'ouverture et du rapport à l'autre, l'homme de paroles se retrouve ici face à la statue. Le premier comprend ce que l'autre ne parvient pas à formuler. Plus encore, ces deux modèles profondément complémentaires, associés à l'ouverture du monde au sens fort du terme, procèdent d'une réflexion critique sur les rapports de l'homme avec le réel qui l'entoure, sur la *mimesis* et sur l'auto organisation et, corrélativement, sur les mécanismes et le but de la connaissance. Étroitement liées au problème du *locus* originaire et à la dislocation qui occupe ou transgresse le même espace sémantique que son synonyme étymologique « translation », les questions posées par les modèles de l'homme statue et de l'homme de paroles en qui se joue la lutte du verbe démiurge contre le langage fossile ou celle de la parole virile contre son efféminement sont aussi celles du je-énonciateur et du hors sujet. En d'autres termes, qui parle ?

La question du « je » des impressions kaléidoscopiques (engluée à l'époque, dans les sensations) est d'abord celle de l'autre. C'est la question posée par l'autre (anonyme dans *TS*), suggéré dans *ASJ* et sans lequel « je » n'existe pas. Mais Sterne déserte ce lieu commun en montrant que la question de l'identité suggérée par le « je » énig-

matique dont il jouait lui-même et qu'il associe au mot « puzzle » est le mouvement combiné d'une mise en pièces et d'une organisation associées aux désordres du discours, à la parole médiante, à ses « désarticulations » (pour employer un terme qui s'applique aussi bien au corps qu'au langage, et implique que seul le langage du corps est articulé). Tout ceci renvoie à la fois à la conscience morbide et au motif répété de la féminité. Ce « her » du lieu originare que Toby ne peut prononcer est la contrepartie féminine du « R », consonne qu'on disait alors « érectile ». Première grande absente de l'alphabet des « Lords » (*TS I. 8, 13*), elle est aussi lettre inversée d'un abécédaire aux termes composites (auxquels seule la césure donne un sens [*TS 8. 13. 672*]), précédant immédiatement une diatribe, adressée à Toby, sur la césarienne. Sterne procède bien à une anatomie du langage et une exploration de sa créativité. Elle se poursuit dans l'atomisation du discours, conscience fragmentée du puzzle de l'identité auquel procèdent les modèles illustrés et pervertis par le romancier. Finalement, l'épistémologie des Lumières semble se condenser dans le passage de l'homme mécanique à l'homme de paroles. C'est le passage d'un être que détermine le monde à celui de l'être (qui est aussi le verbe) qui détermine le monde. Telles sont, s'il fallait artificiellement les isoler du réseau des discours qui engendrèrent les modèles, les deux composantes essentielles d'un siècle qui, héritant de tous les modèles, se voulait sentimental.

Or, si l'homme sentimental (dont le célibat presque paradigmatique pose certains problèmes concernant notamment ses prétentions sociales) est tout à la fois mécanique (notamment dans son altruisme), statue (dans son mutisme), sensible (dans ses épanchements et son enfermement) et porteur d'une parole (qui ne lui appartient pas), il est aussi, à l'instar de l'idée de « modèle » qu'il incarne, cette machine célibataire décrite par Jean Didier Vincent :

Créature dadaïste... elle n'a pas plus sa place dans un ouvrage scientifique qu'une machine à coudre sur une table de dissection. C'est une machine fabriquée à partir d'éléments du réel, mais qui n'est pas destinée à fonctionner comme telle. Elle est productrice de mythe. Célibataire parce que solitaire et onaniste, elle travaille pour la seule jubilation de celui qui l'a construite ou de ceux qui l'ont empruntée. (109)

La machine célibataire, tout comme le modèle, est une peinture dont le texte a été effacé et qui ne peut fonctionner qu'avec du texte. Ici, le mythe d'Orphée qui restitue le sens de la parole humaine dont l'autorité s'impose à l'univers est au cœur du travail de l'écrivain, obligé de violer l'interdit pour scruter l'invisible. Sterne détruit le mythe de la statue, modèle d'un spectaculaire *scotome*, pour finalement le reconstruire dans celui de Praxitèle, emblème d'une vision prométhéenne du monde, de l'homme et de ses modèles.

Bibliographie thématique
et sélective

Sources bibliographiques

- BATTESTIN, Martin C. Éd. *Dictionary of Literary Biography : British Novelists, 1660-1800*. Vol. 39. Detroit : Gale Research, 1985.
- BONY, Alain. « Laurence Sterne : *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman*. Bibliographie critique et sélective ». *BSEAA* 17 (1983) : 35-64.
- DAY, W. D. « Annotated Bibliography ». *Laurence Sterne : Riddles and Mysteries*. Ed. Valérie Grosvenor Myer. London : Vision. Totowa : Barnes, 1984. 172-78.
- ISLES, Duncan. « Sterne ». *The English Novel. Select Bibliographical Guides*. Ed. A. E. Dyson. Oxford : OUP, 1974.
- The Eighteenth Century : A Current Bibliography* 11 (1985). New York : AMS Press, 1990.
- A Facsimile Reproduction of a Unique Catalogue of Laurence Sterne's Library, with a Preface by Charles Whibley*. London : James Tregaskis, 1930. xiv + 94pp.
- FLUCHÈRE, Henri. *Laurence Sterne, de l'homme à l'œuvre : biographie critique et essai d'interprétation de Tristram Shandy*. Paris : Gallimard, 1961.
- HAHN, H. George and Cari BEHN. *The Eighteenth-Century Novel and Its Background : An Annotated Bibliography and Guide to Topics*. Methuen, London : Scarecrow, 1985.
- HARTLEY, Lodwick. *Laurence Sterne in the Twentieth Century : An Essay and a Bibliography of Sternean Studies 1900-1968*. Rev. ed. Chapel Hill : University of North Carolanian Press, 1968.
- . *Laurence Sterne : An Annotated Bibliography, 1965-1977 with an Introductory Essay-Review of the Scholarship*. Boston : Hall, 1978.

Œuvres de Sterne : sources primaires

Tristram Shandy

ÉDITIONS DU DIX-HUITIÈME SIÈCLE

The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman. Vols. 1 and 2. [York : Hinxman], 1760.

Bibliographie thématique et sélective

- . The second edition. London : Dodsley, 1760.
- . Vols. 3 and 4. London : Dodsley, 1761.
- . Vols. 5 and 6. London : Becket and Dehondt, 1762.
- . Vols. 7 and 8. London : Becket and Dehondt, 1765.
- . Vol. 9. London : Durham, 1766.
- . Vol. 9. London. Becket and Dehondt, 1767.

ÉDITIONS DU VINGTIÈME SIÈCLE

- The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman*. Éd. Douglas Grant. London : Rupert Hart-Davis, 1950.
- . Éd. Melvyn and Joan New. *The Florida Edition of the Works of Laurence Sterne*. 5 vols. *The Text* : vols. 1 and 2. *The Notes* : vol. 3. Gainesville : University Presses of Florida, 1978-83.
- Rowson, Martin. *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman*. Picador, 1997.

TRADUCTIONS FRANÇAISES DU VINGTIÈME SIÈCLE

- Vie et Opinions de Tristram Shandy, Gentilhomme*. Trad. Charles Mauron. 1946. Éd. Serge Soupel. Paris : Flammarion, 1982.
- Vie et Opinions de Tristram Shandy, Gentilhomme*. Trad. Guy Jouvét. Paris : Éditions Tristram, 1998. 4. vols. vol. 1. 460 p. Vols. 2, 3, 4 en attente de publication.
- Vie et Opinions de Tristram Shandy, Gentilhomme*. Trad. Guy Jouvét. Paris : Éditions Tristram, 2004.

A Sentimental Journey

ÉDITIONS DU DIX-HUITIÈME SIÈCLE

- A Sentimental Journey Through France and Italy by Mr. Yorick*. 2 vols. London : Becket and Dehondt, 1768.

ÉDITIONS DU VINGTIÈME SIÈCLE

- A Sentimental Journey Through France and Italy by Laurence Sterne*. With an Introduction by Virginia Woolf. Oxford : Oxford University Press 1928 and 1935.

A Sentimental Journey Through France and Italy by Mr. Yorick. Éd. Gardner D. Stout, Jr. Berkeley : University of California Press, 1967.

———. Éd. Graham Pétrie. London : Penguin, 1967 and 1986.

———. with *The Journal to Eliza and A Political Romance.* Éd. Ian Jack. Oxford : OUP, 1984.

A Sentimental Journey and Other Writings. Éd. Tom Keymer. London : Everyman's Library, 1994.

TRADUCTIONS DE *A SENTIMENTAL JOURNEY* EN FRANÇAIS

Le Voyage Sentimental à travers la France et l'Italie. Trad. Aurélien Digeon. Éd. Serge Soupel. Paris : Flammarion, 1981.

Autres œuvres de Sterne

ÉDITIONS DES DIX-HUITIÈME ET DIX-NEUVIÈME SIÈCLES

Letters from Yorick to Eliza. London : Printed for T. Evans, near York Buildings, Strand. 1775.

Sterne's Letters to His Friends on Various Occasions. To Which Is Added, His History of a Watch Coat, with Explanatory Notes. London, Printed for G. Kearsly, at No.46, opposite Fetter Lane, Fleet Street ; and Johnson, in St. Paul's Church Yard, 1775.

Letters of the Late Rev. Mr. Laurence Sterne, to His Most Intimate Friends. With a Fragment in the Manner of Rabelais. To Which Are Prefix'd, Memoirs of His Life and Family. Written by Himself and Published by His Daughter, Mrs Medalle. In Three Volumes. London : Printed for T. Becket, the Corner of the Adelphi, in the Strand. 1775.

Original Letters of the Late Reverend Mr. Laurence Sterne ; Never Before Published. London : Printed at the Logographic Press, and sold by T. Longman, Pater-Noster. Row ; J. Robson, and W. Clarke, New Bond Street ; and W. Richardson, under the Royal Exchange, 1788. [By William Combe, with three Sterne Letters].

The Sermons of Mr. Yorick. Vols. 1 and 2. London : Dodsley, [1760].

———. Vols. 3 and 4. London : Becket and Dehondt, 1766.

Seven Letters Written by Sterne and His Friends, Hitherto Unpublished. Éd. by Durrant Cooper, F. S. A. London : Printed for Private Circulation, by T. Richards, 100, St. Martin Lane, 1844.

ÉDITIONS DU VINGTIÈME SIÈCLE

- CASH, Arthur H. « Some New Sterne Letters ». *TLS* 8 (1965) : 284.
- . Appendix One. *Laurence Sterne : The Later Years*. London : Methuen, 1986.
- CURTIS, Lewis P. « New Light on Sterne ». *MLN* 76 (1961) : 498-501.
- « A Fragment in the Manner of Rabelais ». Éd. Tom Keymer. London : Everyman's Library, 1994. With *A Sentimental Journey*.
- « An Impromptu ». Éd. Tom Keymer. London : Everyman's Library, 1994. With *A Sentimental Journey*. *The Journal to Eliza, 1767*. in *Letters*. Éd. Lewis Curtis. 1935. Oxford : Clarendon, 1967.
- . Éd. Ian Jack. Oxford : OUP, 1984.
- Letters of Laurence Sterne*. Éd. Lewis Curtis. 1935. Oxford : Clarendon, 1967.
- « Memoirs of the Life and Family of the Late Rev. Mr. Laurence Sterne ». 1767. *Letters* : 1-9.
- . Éd. Douglas Grant. London : Rupert Hart-Davis, 1950. With *Tristram Shandy*.
- . Éd. Tom Keymer. London : Everyman's Library, 1994. With *A Sentimental Journey*.
- MONKMAN, Kenneth, and James DIGGLE. « Yorick and His Flock : A New Sterne Letter ». *TLS* 14 (1968) : 276.
- . « A Letter by (and a Poem to?) Lydia, and a Letter by Elizabeth edited, with notes ». *The Shandean* 3 (1991). 167-81.
- . *Sterne's Memoirs : A Hitherto Unrecorded Holograph Now Brought to Light in Facsimile*. Introduction and commentary by Kenneth Monkman. Privately printed for The Laurence Sterne Shandean Trust, Shandy Hall, Coxwold, North Yorkshire, and to be sold by Heffers, Trinity Street, Cambridge, 1985. *Sterne's Rabelaisian Fragment : A Text from the Holograph Manuscript*. Éd. Melvyn New. *PMLA* 87 (1972) : 1083-92.
- . « Two Sterne Letters and Two Fragments ». *The Shandean* 1 (1989) : 116-23.
- . « Two More Unpublished Sterne Letters ». *The Shandean* 2 (1990) : 143-51.
- A Political Romance 1759*. Éd. Kenneth Monkman. Menston, Yorkshire : Scholar Press, 1971.
- . *A Sentimental Journey*. Éd. Ian Jack. Oxford : Oxford University Press, 1984. Riely, John. « Sterne in Paris, an Unpublished Letter ». *The Shandean* 1 (1989) : 125-28.

- Sermons*. Éd. Wilbur L. Cross. New York : Taylor, 1904.
- . Éd. Melvyn and Joan New. *The Sermons*. Vol. 4. *Notes to the Sermons*. Vol. 5. Gainesville : University Presses of Florida, 1996.
- . *The Sermons of Mr. Yorick*. Selected by Marjorie David. Cheadle : Carcanet, 1973. Shepperson, Archibald Bolling. « Yorick as Ministering Angel ». *VQR* 30 (1954) : 54-66.
- WASSERMAN, Earl R. « Unedited Letters by Sterne, Hume and Rousseau ». *MLN* 66 (1951) : 73-80.

TRADUCTIONS DU VINGTIÈME SIÈCLE

- À *Eliza* ou quatre-vingt-quinze variations sur un thème sentimental suivi de *L'éloge d'Eliza Draper* par l'Abbé Raynal. Trad. Roger Kann. Paris : Corti, 1987.
- Le Roman Politique. Le Journal à Eliza*. Trad et éd. Serge Soupel. Grenoble : Cent Pages, 1987.

Sterne, sa vie, son œuvre : sources secondaires

Études générales

MONOGRAPHIES

- BARTON, Francis Brown. *Essai sur l'influence de Laurence Sterne en France au dix-huitième siècle*. Paris : Hachette, 1911.
- CASH, Arthur H. *Laurence Sterne : The Early and Middle Years*. London : Methuen, 1975.
- . *Laurence Sterne : The Later Years*. London : Methuen, 1986.
- , and John STEDMOND. *The Winged Skull : Papers From the Laurence Sterne Bicentenary Conference*. London : Methuen, 1971.
- CONNELY, W. *Laurence Sterne as Yorick*. Londres : The Bodley Head, 1958.
- CROSS, Wilbur S. *The Life and Times of Laurence Sterne*. New Haven : Yale University Press, 1929.
- CURTIS, Lewis. *The Politics of Laurence Sterne*. Oxford : OUP, 1929.
- DESCARGUES, Madeleine. *Correspondances : étude critique de la correspondance de Laurence Sterne dans son œuvre*. Paris : Didier érudition, 1993.
- . *Prédicateurs et journalistes : petits récits de la persuasion en Grande-Bretagne au XVIII^e siècle*. Lille : Septentrion, 2004.
- FERRIAR, John. *Illustrations of Sterne : with Other Essays and Verses*. London, 1798. Fitzgerald, Percy. *The Life of Laurence Sterne*. London, 1864.

Bibliographie thématique et sélective

- FLUCHÈRE, Henri. *Laurence Sterne : de l'homme à l'œuvre. Biographie critique et essai d'interprétation de Tristram Shandy*. Paris : Gallimard, 1961. 734 pp.
- . *From Tristram to Yorick*. Translated and abridged by Barbara Bray. London : Oxford University Press, 1965. 459 pp.
- HOWES, Alan B., Éd. *Yorick and the Critics : Sterne's Reputation in England 1760-1868*. New Haven : Yale University Press, 1958. xii + 186 pp.
- . *Sterne : The Critical Heritage*. London : Routledge and Kegan Paul, 1974. xxiv + 488 pp.
- JEFFERSON, D. W. *Laurence Sterne. Writers and Their Works* 52. London : Longman, 1954. 35 p.
- LAMB, Jonathan. *Sterne's Fiction and The Double Principle*. Cambridge : CUP, 1989. 161 p.
- LAUDENDO, M. C. *Parody, Paratext, Palimpsest : a Study of Intertextual Strategies in the Writings of Laurence Sterne*. Naples : Istituto universitario orientale, Dipartimento di studi letterari e linguistici dell'Occidente, 1995. 300 pp.
- LOVERIDGE, Mark. *Laurence Sterne and the Argument About Design*. London : Macmillan, 1982. xi+ 247 pp.
- MOGLEN, Helen. *The Philosophical Irony of Laurence Sterne*. Gainesville : University of Florida Press, 1975. 172 pp.
- MONTANDON, Alain. *La Réception de Laurence Sterne en Allemagne*. Clermont-Ferrand : Association des Publications de la Faculté des Lettres et Sciences Humaines, 1985. 393 pp.
- MYER-GROSVENOR, Valérie. *Laurence Sterne : Riddles and Mysteries*. Totowa : Vision ; London : Barnes and Noble, 1984. 184 pp.
- NEW, Melvyn. *Laurence Sterne as Satisfier : A Reading of Tristram Shandy*. Gainesville : University of Florida Press, 1969. 209 pp., *Critical Essays on Laurence Sterne*. New York : G. K. Hall, 1998. xiii + 335 pp.
- OVERTON, J. Philip. *The Relation of Tristram Shandy to the Life of Sterne*. The Hague and Paris : Mouton, 1966. 174 pp.
- PIPER, William B. *Laurence Sterne*. New York : Twayne publishers, 1965. 138 pp.
- SEIDEL, Michael. *Satiric Inheritance : Rabelais to Sterne*. Princeton : PUP, 1979. xiv + 283 pp.
- SHAW, Margaret. *Laurence Sterne : The Making of a Humorist 1713-1762*. London : Richards, 1957. xiv + 274 pp.
- STAPFER, Paul. *Laurence Sterne, sa personne et ses ouvrages*. Paris, 1870.

- STEDMOND, J. M. *The Comic Art of Laurence Sterne : Convention and Innovation in Tristram Shandy and A Sentimental Journey*. Toronto : U of Toronto Press, 1967.
- THOMSON, David. *Wild Excursions : The Life and Fiction of Laurence Sterne*. New York : McGraw-Hill, 1972. 325 pp.
- TRAUGOTT, J. Éd. *Laurence Sterne. Bibliographical Series 52*, 1968.
- VIGNAUX-SMITH, John. *A Question of Eros : Irony in Sterne, Kierkegaard, and Barthes*. Gainesville : University Press of Florida, 1986.
- YOSELOFF, Thomas. *Laurence Sterne, A Fellow of Infinite Jest*. London : Francis Aldor Publisher, 1948. 219 pp.

ARTICLES ET CHAPITRES

- CROSS, Wilbur. « Laurence Sterne in the Twentieth Century ». *Yale Review* 15 (1925-26) : 99-112.
- DAVIES, R. G. « Sterne and the Delineation of the Modern Novel ». *The Winged Skull : Papers From the Laurence Sterne Bicentenary Conference*. Eds. Arthur H. Cash and John Stedmond. London : Methuen, 1971. 21-41.
- DAY, W.G. « The Lives of Sterne ». *Rev* 10 (1988) : 193-202.
- DESCARGUES, Madeleine. « In Pursuit of Sterne's Epistolary Persona ». *The Shandean* 4 (1992) : 167-79.
- DONOGHUE, Denis. « Sterne Our Contemporary ». *The Winged Skull*. Eds. Arthur H. Cash and John Stedmond. London : Methuen, 1971. 42-58.
- DYSON, Anthony. « Sterne : the Novelist as Jester ». *The Crazy Fabric : Essays in Irony*. London : McMillan, 1965. 33-48.
- FLUCHÈRE, Henri. « Laurence Sterne parmi nous ». *Critique* 18 (1962) : 99-120. Holland.
- HUNTING, Robert. « Laurence Sterne and Virginia Woolf ». *EA* 32 (1979) : 283-93.
- KIRBY, Paul F. « Sterne in Italy ». *The Winged Skull : Papers From the Laurence Sterne Bicentenary Conference*. Eds. Arthur H. Cash and John Stedmond. London : Methuen, 1971. 210-28.
- KUIST, James M. « New Light on Sterne : An Old Man's Recollections of the Young Vicar ». *PMLA* 80 (1965) : 549-53.
- LEHMAN, B. H. « Of Time, Personality, and the Author : A Study of *Tristram Shandy* ». *Studies in the Comic* 8 (1941) : 233-50.

- MAYOUX, Jean-Jacques. « Laurence Sterne ». *Laurence Sterne, a Collection of Critical Essays*. Éd. J. Traugott. Englewood Cliffs, New Jersey : Prentice-Hall, 1968.
- McKILLOP, A. D. « The Reinterpretation of Laurence Sterne ». *FA* 7 (1954) : 36-47.
- MOGLEN, Helen. « Laurence Sterne and the Contemporary Vision ». *The Winged Skull : Papers From the Laurence Sterne Bicentenary Conference*. Eds. Arthur H. Cash and John Stedmond. London : Methuen, 1971. 59-75.
- MONKMAN, Kenneth. « More of Sterne's Politicks : 1741-42 ». *The Shandean* 1 (1989) : 53-108.
- . « Sterne and the "45" (1743-48) ». *The Shandean* 2 (1990) : 45-136.
- . « Sterne's Farewell to Politics ». *The Shandean* 3 (1991) : 98-125.
- NORMAN, N. « The Laughter of Laurence Sterne ». *Hudson Review* 9 (1956) : 422-30.
- SHUMATA, Natsuo. « Laurence Sterne and Japan ». *The Winged Skull : Papers From the Laurence Sterne Bicentenary Conference*. Eds. Arthur H. Cash and John Stedmond. London : Methuen, 1971. 186-95.

Études critiques, *Tristram Shandy*

GÉNÉRALITÉS. MONOGRAPHIES

- BYRD, Max. *Tristram Shandy*. London and Winchester, Ma. : Allen & Unwin, 1985. xiii+ 160 p.
- CASH, Arthur H., and John STEDMOND, eds. *The Winged Skull : Papers From the Laurence Sterne Bicentenary Conference*. London : Methuen, 1971.
- CONRAD, Peter. *Shandyism : The Character of Romantic Irony*. Oxford : Blackwell, 1978. viii+ 190 pp.
- FREEDMAN, W. *Laurence Sterne and the Origins of the Musical Novel*. Athens : University of Georgia, 1978.
- GYSIN, Franck. *Model as Motif in Tristram Shandy*. The Cooper Monographs 31. Bern : A. Francke AG Verlag, 1983.
- HOLTZ, William. *Image and immortality : A Study of Tristram Shandy*. Providence : Brown University Press, 1970.
- ISER, Wolfgang. *Tristram Shandy*. Trad. David Henry Wilson. Cambridge : CUP, 1988.
- KAY, Carol. *Political Constructions : Defoe, Richardson and Sterne in Relation to Hobbes, Hume and Burke*. Ithaca : Cornell University Press, 1988.

- NEW, Melvyn. *Tristram Shandy : A Book For Free Spirits*. New York : Twayne Publishers, 1994.
- OATES, J. C. *Shandyism and Sentiment*. Cambridge : Cambridge Bibliographic Society, 1968.
- WHITTAKER, Ruth. *Tristram Shandy*. Milton Keynes, Philadelphia : Open University Press, 1988. 463

ARTICLES ET CHAPITRES

- ALLENTUCK, Marcia. « In Defense of an Unfinished *Tristram Shandy* ». *The Winged Skull : Papers From the Laurence Sterne Bicentenary Conference*. Eds. Arthur H. Cash and John Stedmond. London : Methuen, 1971. 145-58.
- ALSO, Derek Keith. « A Stylistic Analysis of *Tristram Shandy*, with Consideration of Some Influences upon Sterne's Writing ». PhD diss., Westfield College, 1986. 417 pp.
- ALTER, Robert. « Sterne and the Nostalgia for Reality ». *Partial Magic : The Novel as Self-Conscious Genre*. University of California Press, 1975. 30-56.
- ANDERSON, Howard. « Associationism and Wit in *Tristram Shandy* » *PQ* 48 (1969) : 27-41.
- . « *Tristram Shandy* and the Reader's Imagination ». *PMLA* 86 (1971) : 966-73.
- . « Answers to the Author of *Clarissa* : Theme and Narrative Technique in *Tom Jones* and *Tristram Shandy* ». *PQ* 51 (1972) : 859-73.
- . « A Version of Pastoral : Class and Society in *Tristram Shandy* ». *SEL* 1 (1967) : 509-29.
- BALLESTROS GONZALES, A. « Digression and Intertextual Parody in Nashe, Sterne and Joyce ». *Laurence Sterne in Modernism and Postmodernism*. Eds. David Pierce and Peter de Voogd. *Postmodern Studies* 15. Amsterdam, Atlanta : Rodopi, 55-64.
- BANDRY, Anne. « Sterne, l'imitateur imité ». *BSEAA* 32 (1991) : 67-77.
- BANERJEE, C. « *Tristram Shandy* and the Association of Ideas ». *Texas Studies in Literature and Language* 15 (1974) : 693-706.
- BENEDICT, Barbara M. « "Dear Madame" : Rhetoric, Cultural Politics and the Female Reader in *Tristram Shandy* » *Studies in Philology* 89 (1992) : 485-98.
- BONY, Alain. « La couture et le gond : la page marbrée dans *Tristram Shandy* ». *EA* 37 (1984) : 14-27.

- BOOTH, Wayne. « Did Sterne Complete *Tristram Shandy*? » *MP* 48 (1951) : 172-83.
- . « The Self-Conscious Narrator in Comic Fiction before *Tristram Shandy* », *PMLA* 67 (1952) : 163-85.
- . « Telling as Showing : Dramatized Narrators, Reliable and Unreliable ». *The Rhetoric of Fiction*. Chicago : UCP, 1969. 211-40.
- BRISSENDEN, Robert F. « Sterne and Painting ». Éd. John Butt. *Of Books and Humankind : Essays and Poems Presented to Bonamy Dobrée*. London : Routledge, 1964. 93-108.
- . « “Trusting to Almighty God” : Another Look at the Composition of *Tristram Shandy* ». *The Winged Skull : Papers From the Laurence Sterne Bicentenary Conference*. Eds. Arthur H. Cash and John Stedmond. London : Methuen, 1971. 258-72.
- BROOKS, David. « Sterne : *Tristram Shandy* ». *Number and Patterns in the Eighteenth-Century Novel : Defoe, Fielding, Smollett and Sterne*. London : Routledge, 1973. 160-82.
- BROWN, Homer Obed. « Tristram to the Hebrews : Some Notes on the Institution of a canonic Text » *MLN* 99 (1984).727-47.
- CAMPBELL, Ross, and Noha Saad NASSAR. « Trim(-Tram), Like Master, Like Man : Servant and Sexton in Sterne’s *Tristram Shandy* and *A Political Romance* ». *NQ* (1989) : 62-65.
- CASH, Arthur H. « Voices Sonorous and Cracked : Sterne’s Pulpit Oratory ». *Quick Springs of Sense : Studies in the Eighteenth Century*. Athens, Georgia, 1974. 197-209.
- CHEVALIER, Jean-Louis. « La citation en épigraphe dans *Tristram Shandy* ». *L’Ente et la chimère : aspects de la citation dans la littérature anglaise*. Caen : Centre de Publication de l’université de Caen, 1986. 59-76.
- CHIBKA, Robert L. « The Hobby-Horse’s Epitaph : *Tristram Shandy*, *Hamlet*, and the Vehicles of Memory ». *ECF* 3 (1991) : 125-51.
- DAVIES, Richard A. « *Tristram Shandy* : Eccentric Public Orator ». *English Studies in Canada* 5 (1979) : 154-66.
- DESCARGUES, Madeleine. « Sterne, Nabokov and the Happy (Non)Ending of Biography ». *Laurence Sterne in Modernism and Postmodernism*. Eds. David Pierce and Peter de Voogd. *Postmodern Studies* 15. Amsterdam, Atlanta : Rodopi, 1996. 167-178.
- . « Les textes perdus et retrouvés de *Tristram Shandy* » *BSEAA* 62 (2006) : 226-40.
- DE VOOGD, Peter. « Laurence Sterne, the Marbled Page, and “the Use of Accidents” ». *Word & Image* 1 (1985) : 279-87.

- DOWLING, William C. « *Tristram Shandy's Phantom Audience* ». *Novel* 13 (1980) : 284-95.
- DUPAS, Jean-Claude. « "A Sundial in a Grave" : The Sounding Gesture. » *Laurence Sterne in Modernism and Postmodernism*. Eds. David Pierce and Peter de Voogd. *Postmodern Studies* 15. Amsterdam, Atlanta : Rodopi, 1996. 99-109.
- EHLERS, L. A. « Mrs. Shandy's "Lint and Basilicon" : The Importance of Women in *Tristram Shandy* ». *South Atlantic Review* 46 (1981) : 61-75.
- FAUROT, Ruth M. « Mrs. Shandy Observed ». *SEL* 10 (1970) : 580-89.
- FRIANT-KESSLER, Brigitte. « Illustrations et emblèmes : la représentation de la mort dans *Tristram Shandy* », *BSEAA* 58 (2003).
- GOTTLIEB, S. « A Borrowing from Francis Bacon in *Tristram Shandy* ». *ELN* 23 (1985) : 43-45.
- HALL, Joan Joffe. « The Hobbyhorsical World of *Tristram Shandy* ». *MLQ* 24 (1963) : 131-43.
- HARRIES, Elizabeth W. « Sterne's Novels : Gathering up the Fragments ». *ELH* 49 (1982) : 35-49.
- HART, Michael. « "Many Planes of Narrative" : A Comparative Perspective on Sterne and Joyce ». *Laurence Sterne in Modernism and Postmodernism*. Eds. David Pierce and Peter de Voogd. *Postmodern Studies* 15. Amsterdam, Atlanta : Rodopi, 1996. 65-81.
- HAWLEY, Judith. « Sterne and the *Cyclopaedia* Revisited ». *The Shandean* 15 (2004) : 57-79
- HAY, J. A. « Rhetoric and Historiography : *Tristram Shandy's* First Nine Kalendar Months ». *Studies in the Eighteenth Century*. Toronto : University of Toronto Press, 1973. 73-91.
- HNATKO, Eugène. « *Tristram Shandy's* Wit ». *Journal of English and German Philology* 65 (1966) : 47-64.
- HUNTER, Jean-Paul. « Response as Reformation : *Tristram Shandy* and the Art of Interruption ». *Novel* 4(1970) : 135-46.
- JAMIESON, T. John. « A Note on the Marbled Page in *Tristram Shandy* ». *AN&Q* (1977) : 56.
- KLOTMAN, Phyllis R. « "Reconciliation of Contrasts" in *Tristram Shandy* ». *CLA Journal* 20 (1976) : 48-56.
- LAMB, Jonathan. « Sterne and Irregular Oratory ». *The Eighteenth-Century Novel*. Éd. John Richetti. Cambridge : CUP, 1996. 153-74.
- LASNE, Sandra et FRIANT-KESSLER, Brigitte. « La lettre, l'esprit et l'image : *Tristram Shandy* de Martin Rowson, entre texte(s), contexte(s) et hors-texte(s) » *BSEAA* 62 (2006) : 241-260.

Bibliographie thématique et sélective

- LAUDENDO, C. M. « Deluge of Fragments : Rabelais's "Fourth Book", Sterne's "Fragment" and Beckett's "Fizzles" ». *Laurence Sterne in Modernism and Postmodernism*. Éd. David Pierce and Peter de Voogd. Amsterdam : Rodopi, 157-65.
- LEVY, Mark. « Sterne ou l'écriture en fête ». *Roman et Société en Angleterre au dix-huitième siècle*. Eds. Ducroq, Jean, Suzy Halimi et Maurice Lévy. Paris : PUF, 131-44.
- LOSCOCO, P. « Can't Live Without 'Em : Walter Shandy and the Woman Within ». *ECent* 32 (1991) : 166-79.
- LOVERIDGE, Mark. « Sories of COCKS and BULLS : The Ending of *Tristram Shandy*. » *ECF* 5 (1992) : 35-54.
- MCDONALD, Christie V. « L'œuvre du texte : fragmentation et système dans *Tristram Shandy* ». *Studies on Voltaire and the Eighteenth Century* 192 (1980) : 1395-1403.
- MACEY, Samuel L. « The Linear and Circular Time Sheme in Sterne's *Tristram Shandy* ». *NQ* 36 (1989) : 477-79.
- McMASTER, Juliet. « Experience to Expression : Thematic Character Contracts in *Tristram Shandy* ». *MLQ* 32 (1971) : 42-57.
- . « Walter Shandy, Sterne and Gender : a Feminist Foray ». *ECS* 4 (1989) : 441-58.
- MAYOUX, Jean-Jacques. « Temps vécu et temps créé dans *Tristram Shandy* ». *Poétique* 1 (1970) : 174-94.
- . « Variations on the Time-Sense in *Tristram Shandy* ». *The Winged Skull : Papers From the Laurence Sterne Bicentenary Conférence*. Eds. Arthur H. Cash and John Stedmond. London : Methuen, 1971. 3-19.
- MELLOWN, Elgin, W. « Narrative Technique in *Tristram Shandy* ». *Papers on Language and Literature* 9 (1973) : 263-70.
- MILIC, Louis T. « Information Theory and the Style of *Tristram Shandy* ». *The Winged Skull : Papers From the Laurence Sterne Bicentenary Conférence*. Eds. Arthur H. Cash and John Stedmond. London : Methuen, 1971. 237-46.
- MONTANDON, Alain. « Digression et autobiographie ». *Studies on Voltaire and the Eighteenth Century* 192 (1980) : 1297-1305.
- MONKMAN, Kenneth. « Books Sterne Owned ? » *The Shandean* 2 (1990) : 215-25.
- MORGAN, Speer. « Gravity's Rainbow : What's the Big Idea ? » *Modern Fiction Studies* 23 (1977) : 199-216.
- MOSS, Roger B. « Sterne's Punctuation ». *ECS* 15 (1982) : 179-200.

- NANNY, Max. « Similarity and Contiguity in *Tristram Shandy* ». *ESLL* (1979) : 422-35.
- NEUBAUER, J. « Narrative Uses in the Eighteenth-Century Novel ». *Studies on Voltaire and the Eighteenth-Century* 192 (1980) : 1284-86.
- NEW, Melvyn. « Proust's Influence on Sterne : Remembrance of Things to Come ». *MLN* 103 (1988) : 1031-55.
- . « Sterne and the Narrative of Determinateness ». *ECF* 4 (1992) : 315-29.
- OAKLEAF, David. « Long Sticks, Morris Dancers and Gentlemen : Associations of the Hobby-Horse in *Tristram Shandy* ». *ECL* 11 (1987) : 62-76.
- OGÉE, Frédéric. « Channeling Emotions : Travel and Literary Creation in Smollett and Sterne ». *Studies on Voltaire and the Eighteenth-Century* 292 (1991) : 27-42.
- . « Pli ou face ? Autour d'une page de *Tristram Shandy* ». *EA3* (1991) : 257-71.
- OLSHIN, Toby A. « Genre and *Tristram Shandy* : The Novel of Quickness ». *Genre* 4 (1971) : 360-75.
- OSTOVITCH, Helen. « Reader as Hobby-Horse in *Tristram Shandy* ». *PQ* 68 (1989) : 325-42.
- PARK, H. « Sterne and the Formation of Jane Austen's Talent » in *Laurence Sterne : Riddles and Mysteries*. Éd. V. Grosvenor-Myer. London, Totowa : Vision, 1984. 161-171.
- PERRY, R. « Words for Sex : The Verbal Sexual Continuum in *Tristram Shandy* ». *Studies in the Novel* 20 (1988) : 27-42.
- PETERFREUND, S. « Sterne and Late Eighteenth-Century Ideas of History ». *ECL* 1 (1981) : 25-53.
- PETRIE, Graham. « A Rhetorical Topic in *Tristram Shandy* ». *MLR* 65 (1972) : 261-66.
- PIPER, W. B. « Sterne's Digressive Artistry ». *Laurence Sterne*. New York : Twayne, 1965. 31-46.
- RADEMACHER, J. W. « Totalized (Auto-)Biography as Fragmented Intertextuality : Shakespeare, Sterne, Joyce ». *Laurence Sterne in Modernism and Postmodernism*. Eds. David Pierce and Peter de Voogd. *Postmodern Studies* 15. Amsterdam, Atlanta : Rodopi, 1996. 81-86.
- REGAN, Shaun. « Novelizing Scriblerus : *Tristram Shandy* and (Post-) Scriblerian Satire » *The Shandean* 17 (2006).
- RICHTER, David. « Narrativity and stasis in Martin Rowson *Tristram Shandy* ». *The Shandean* 11 (1999-2000).

- ROGERS, Pat. « *Tristram Shandy's Polite Conversation* ». *Essays in Criticism* 32 (1982) : 307-20.
- ROSENBLUM, Michael. « Shandean Geometry and the Challenge of Contingency ». *Novel* 10 (1977) : 237-47.
- . « The Sermon, the King of Bohemia, and the Art of Interpolation in *Tristram Shandy* ». *STUDIES IN PHILOLOGY* 75 (1978) : 472-91.
- . « Why What Happens in Shandy Hall Is Not "A Matter or the Police" ». *EC* 1 (1995) : 147-64.
- ROSS, K. « *Tristram Shandy* and the Wound of Language ». *Studies in Philology* 92 (1995) : 291-310.
- ROTHSTEIN, Eric. « *Tristram Shandy* ». *Systems of Order and Inquiry in Later Eighteenth-Century Fiction*. Berkeley : UCP, 1975. 62-108.
- ROWSON, Martin. « Hyperboling Gravity's Ravelin ». *The Shandean* 7 (1995) : 62-86.
- . « Re : Richter ». *The Shandean* 11 (1999-2000) : 90-91.
- . « A Comic Book Version of *Tristram Shandy* ». *The Shandean* 14 (2003) : 105-21.
- RUSSEL, H. K. « *Tristram Shandy* and the Technique of the Novel ». *Studies in Philology* 42 (1945) : 581-93.
- SEDGEWICK, Eve Kosofsky. « Sexualism and the Citizen of the World : Wycherley, Sterne, and Man Homosocial Desire ». *Critical Inquiry* 11 (1985) : 226-45.
- SIMON, Irène. « Frustration as Theme and as Narrative Device in *Tristram Shandy*, *Jacques le Fataliste*, and *La Disparition* ». *Revue Belge de Philologie et d'Histoire* 63 (1985) : 504-12.
- SMITTEN, Jeffrey R. « *Tristram Shandy* and Spatial Form ». *Ariel* 8 (1977) : 43-59.
- SNOW, K. R. « Homonculus in Paracelsus, *Tristram Shandy*, and Faust ». *JEGP* 49 (1980) : 67-74.
- SOUPEL, Serge. « *Tristram Shandy*, roman piégé ». *BSEAA* 17(1983) : 129-38.
- SPACKS, Patricia M., « The Beautiful Oblique : *Tristram Shandy* ». *Imagining a Self : Autobiography and Novel in Eighteenth-Century England*. Cambridge : Harvard 464, University Press, 1976. 127-57.
- STEEVES, Harrison R. « *Tristram Shandy* : A Fellow of InfiniteJest ». *Before Jane Austen : The Shaping of the English Novel in the Eighteenth Century*. London : Allen and Unwin, 1965. 180-92.
- STEWART, Jack F. « Some Critical Metaphors for Shandean Style ». *CLA Journal* 13 (1969) : 183-87.

- STEDMOND, J. M. « Genre and *Tristram Shandy* ». *PQ* 38 (1959) : 37-51.
- . « Sterne as Plagiarist ». *ES* 41 (1960) : 308-12.
- SUREGI-SPECK, P. « Bricolage, Analogies and Hinges : Order in the Recombinant Universe of *Tristram Shandy* ». *South Central Review* 2 (1985) : 64-82.
- TADIÉ, Alexis. « *Tristram Shandy* et les problèmes de renonciation : le désordre du » 392-94.
- . « Philosophie du langage et littérature : *How To Do Things with a Hobby-Horse ?* » *TLE* 8 (1990) : 103-12.
- . *Sterne's Whimsical Theatres of Language*. Aldershot : Ashgate, 2003.
- VAN GHENT, Dorothy. « On *Tristram Shandy* ». *The English Novel : Form and Function*. London : Harper, 1961. 83-98.
- WALKER, R. G. « A Sign of the Satirist's Wit : The Nose in *Tristram Shandy* ». *BSUF* 19 (1978) : 52-54.
- WARNING, R. *Illusion und Wirklichkeit in Tristram Shandy und Jacques le Fataliste*. Munich, 1965.
- WATTS, Carol. « The Modernity of Sterne ». *Laurence Sterne in Modernism and Postmodernism*. Éd. David Pierce and Peter de Voogd. Amsterdam, Atlanta : Rodopi, 1996. 19-38.
- WHERS, D. R. « Sterne, Cervantes, Montaigne : Fideistic Skepticism and the Rhetoric of Desire ». *Comparative Literature Studies* 25 (1988) : 127-51.
- ZWANEVELD, Agnes. « The Rhetoric of *Tristram Shandy's* First Chapter ». *The Shandean* 4 (1992) : 66-84.

***Tristram Shandy* et la philosophie**

MONOGRAPHS

- LOVERIDGE, Mark. *Laurence Sterne and the Argument About Design*. London : Macmillan.
- MOGLEN, Helen. *The Philosophical Irony of Laurence Sterne*. Gainesville : University of Florida Press, 1975.
- NEW, Melvyn. *Laurence Sterne as a Satirist : A Reading of Tristram Shandy*. Gainesville : University of Florida Press, 1970.
- TRAUOGOTT, John. *Tristram Shandy's World : Sterne's Philosophical Rhetoric*. Berkeley and Los Angeles : University of California Press, 1954.
- SWEARINGEN, James E. *Reflexivity in Tristram Shandy : An Essay in Phenomenological Criticism*. New Haven : Yale University Press, 1977.

ARTICLES ET CHAPITRES

- ANDERSON, H. « Associationism and Wit in *Tristram Shandy* ». *PQ* 48 (1969) : 27-41.
- BAIRD, T. « The Time Scheme of *Tristram Shandy* and a Source ». *PMLA* 51 (1936) : 803-20.
- BLOOM, E. A. et L. D. BLOOM. « Hostage to Fortune : Time, Chance, and Laurence Sterne ». *MP* 85 (1988) : 499-513.
- BURCKHARDT, S. « *Tristram Shandy's* Law of Gravily ». *ELH* 28 (1961) : 70-88.
- BANERJEE, Chinmoy. « *Tristram Shandy* and the Association of Ideas ». *Texas Studies in Literature and Language* 15 (1974) : 693-706.
- BRIGGS, Peter M. « Locke's Essay and the Tentativeness of *Tristram Shandy* ». *Studies in Philology* 82 (1985) : 493-520.
- CASH, Arthur H. « The Lockean Psychology of *Tristram Shandy* ». *ELH* 22 (1955) : 125-35.
- COOK, Albert. « Reflexive Attitudes : Sterne, Gogol, Gide ». *Criticism* 2 (1960) : 164-74.
- DARBY, Robert. « An oblique and slovenly initiation » *ECL* 27, 2003
- DAVIDSON, Arnold E. « Locke, Hume and Hobby-Horses in *Tristram Shandy* ». *IFR* 8 (1981) : 17-21.
- DAY, W. G. « Locke May Not Be the Key ». *Laurence Sterne, Riddles and Mysteries*. Éd. V. Myer-Grosvenor. London : Barnes, 1984. 75-83.
- DOHERTY, Frances. « Sterne and Hume : A Bicentenary Essay ». *Essays and Studies* 22 (1969) : 71-87.
- . « Sterne and Warburton : Another Look ». *British Journal for Eighteenth-Century Studies* 1 (1978) : 20-30.
- GOODIN, George. « The Comic as a Critique of Reason : *Tristram Shandy* ». *College English* 29 (1967) : 206-23.
- GRAVES, Lila V. « Locke's Changeling and the Shandy Bull ». *PQ* 60 (1981) : 257-63.
- JEFFERSON, D. W. « *Tristram Shandy* and the Tradition of Learned Wit ». *Essays in Criticism* 1 (1951) : 225-48.
- KLEIN, Herbert. « Identity Reclaimed : The Art of Being Tristram ». *Laurence Sterne in Modernism and Postmodernism*. Eds. David Pierce and Peter de Voogd. *Postmodern Studies* 15. Amsterdam, Atlanta : Rodopi, 1996. 123-132.
- KLEIN, J. « Laurence Sterne's Novel of Consciousness : Identities of Selves and World Constructions in *Tristram Shandy* ». *Studies on Voltaire and the Eighteenth Century* 265 (1989) : 1544-77.

- KYLE, Carol A. « A Note on Laurence Sterne and the Cannon-Bullet of John Locke ». *PQ* 40 (1971) : 672-74.
- LAMB, Jonathan. « Sterne's Use of Montaigne ». *CL* 32 (1980) : 1-41.
- . « The Comic Sublime and Sterne's Fiction ». *ELH* 48(1981) : 110-43.
- . « Sterne's System of Imitation ». *MLR* 76 (1981) : 794-810.
- . « The Job Controversy, Sterne, and the Question of Allegory ». *ECS* 24 (1990) : 1-19.
- LOVERIDGE, Mark. « Sterne and Locke ». *Laurence Sterne and the Argument About Design*. London Macmillan, 1982. 129-50
- MACLEAN, K. « Imagination and Sympathy : Sterne and Adam Smith ». *JHI* 10 (1949) : 399-410.
- MARKLEY, Robert. « Sentimentality as Performance : Shaftesbury, Sterne and the Theatrics of Virtue ». *The New Eighteenth Century : Theory, Politics, English Literature*. Eds. Felicity Nussbaum and Laura Brown. New-York : Methuen, 1987. 210-30.
- MASKELL, Duke. « Locke and Sterne, or Can Philosophy Influence Literature ? » *Essays in Criticism* 23 (1973) : 22-40.
- NEW, Melvyn. « Sterne, Warburton, and the Burden of Exuberant Wit ». *ECS* 15 (1982) : 245-74.
- . « Laurence Sterne's Religion ». *Studies on Voltaire and the Eighteenth Century* 303 (1992) : 454-54.
- PARK, William. « *Tristram Shandy* and the "New Novel of Sensibility" ». *Studies in the Novel* 6 (1974) : 268-76.
- SALLE, Jean-Claude. « A Source of Sterne's Conception of Time ». *Review of English Studies* 6 (1955) : 180-81.
- SEIDEL, M. « Gravity's Inheritable Line : Sterne's *Tristram Shandy* ». *Satiric Inheritance : Rabelais to Sterne*. Princeton : PUP, 1979. 250-62.
- TOWERS, A. R. « Sterne's Cock and Bull Story ». *Journal of English Literary History* 24 (1957) : 12-29.
- TRAUGOTT, John. « The Shandean Comic Vision of Locke ». *Tristram Shandy's World : Sterne's Philosophical Rhetoric*. Berkeley and Los Angeles : UCP, 1954. 126-47.

***Tristram Shandy*, la sensibilité, la physiologie et la médecine**

MONOGRAPHIES

- ESTENNE, Jacqueline. *Médecins et médecine dans l'œuvre romanesque de Tobias Smollett et de Laurence Sterne, 1748-1771*. Paris : Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1995.

ARTICLES ET CHAPITRES

- BRADY, Frank. « *Tristram Shandy* : Sexuality, Morality, and Sensibility ». *ECS* 4 (1970) : 41-56.
- CASH, A. H. « The Sermon in *Tristram Shandy* ». *English Literary History* 31 (1964) : 395-417.
- DOHERTY, Frances. « Bayle and *Tristram Shandy* : "Stage Loads of Chymical Nostrums and Peripatetic Lumber" ». *Neophilologus* 58 (1974) : 339-48.
- FURST, D. C. « Sterne and Physick : Images of Health and Diseases in *Tristram Shandy*. » A/35(1974) : 3738A.
- GREENBERG, B. L. « Laurence Sterne and Chamber's *Cyclopaedia* ». *MLN* 69 (1954) : 560-62.
- JACKSON, H. J. « Sterne, Burton and Ferriar : Allusions to the *Anatomy of Melancholy* in Volumes Five to Nine of *Tristram Shandy* ». *PQ* 54 (1975) : 457-469.
- JOHNSON, M. « A Comic Homunculus before *Tristram Shandy* ». *University of Pennsylvania Library Chronicle* 31 (1965) : 83-90.
- KARL, F. R. « *Tristram Shandy*, the Sentimental Novel, and Sentimentalists ». *A Reader's Guide to the Development of the English Novel in the Eighteenth Century*. London : Thames and Hudson, 1951. 205-34.
- LANDA, L. A. « The Shandean Homonculus : The Background of Sterne's "Little Gentleman" ». *Essays in Eighteenth-Century English Literature*. Princeton : PUP, 1980 : 140-59.
- LANDRY, Donna, and Gerald MACLEAN. « Of Forceps, Patents, and Paternity : *Tristram Shandy* ». *ECS* 23 (1990) : 522-543.
- McMASTER, Juliet. « "Uncrystalyzed Flesh and Blood" : The Body in *Tristram Shandy* ». *ECF* 2 (1990) : 197-214.
- . « The Body inside the Skin : The Medical Model of Character in the Eighteenth-Century Novel ». *ECF* 4 (1992) : 277-300.
- MYER-GROSVENOR, Valérie. « *Tristram Shandy* and the Animal Spirits ». *Laurence Sterne, Riddles and Mysteries*. Éd. Valérie Myer Grosvenor. New York : Vison and Barnes and Noble, 1984. 99-112.
- NEW, Melvyn. « Laurence Sterne and Henry Baker's *The Microscope Mode Easy* ». *SEL* 10(1970) : 591-604.
- PARK, William. « *Tristram Shandy* and the "New Novel of Sensibility" ». *Studies in the Novel* 6 (1974) : 268-76.
- PORTER, Roy. « Against the Spleen ». *Laurence Sterne : Riddles and Mysteries*. Éd. Valérie Myer-Grosvenor. New York : Vison and Barnes and Noble, 1984. 84-97.

- RAWSON, C. J. « Two Notes on Sterne », *N&Q* 202 (1957) : 255-56.
- REID, B. L. « Sterne and the Absurd Homonculus ». *The Virginia Quaterly* 43 (1961) : 71-95.
- RODGERS, James S. « "Life" in the Novel : *Tristram Shandy* and some aspects of Eighteenth-Century Physiology ». *ECL* 6 (1980) : 1-20.
- . « Sensibility, Sympathy, Benevolence : Physiology and Moral Philosophy in *Tristram Shandy* ». *Languages of Nature : Critical Essays on Sciences and Literature*. Éd. L. J. Jordanova. London : Free Association Books, 1986. 117-58.
- SIM, S. « All that exist are "islands of determinism" : Shandean Sentiment and the Dilemma of Postmodern Physics ». *Laurence Sterne in Modernism and Postmodernism*. Eds. David Pierce and Peter de Voogd. Postmodern Studies 15. Amsterdam, Atlanta : Rodopi, 1996. 109-22.

A Sentimental Journey généralités

MONOGRAPHIES

DUPAS, Jean-Claude. *Sterne ou le vis-à-vis*. Lille : PUL, 1984.

ARTICLES ET CHAPITRES

- BANDRY, A. « Récréation du *Sentimental Journey* de Sterne : une suite récréative à but lucratif ». *BSEAA* 49 (1999) : 313-24.
- BATTESTIN, M. C. « *A Sentimental Journey* : Sterne's "Work of Redemption" ». *BSEAA* 38 : (1994) : 189-204.
- BERTHOUD, Jacques. « The Beggar in *A Sentimental Journey* ». *Shandean* 3 (1991) : 37-47.
- CHÉZAUD, Patrick. « Langage naturel et art du roman chez Laurence Sterne ». *BSEAA* 41 (1995) : 113-22.
- DENIZOT, Paul. « Yorick et la quête du bonheur, ou les équivoques ludiques du corps et de l'âme ». *Le Corps et l'âme en Grande-Bretagne au dix-huitième siècle*. Éd. P-G. Boucé et Suzy Halimi. Paris : Publications de la Sorbonne, 1986. 157-66.
- . « Singulier et Pluriel dans *A Sentimental Journey* ». *BSEAA* 37 (1993) : 73-83.
- . « Écriture et peinture dans *Le Voyage Sentimental* ». *BSEAA* 40 (1995) : 35-46.
- DESCARGUES, Madeleine. « *A Sentimental Journey*, ou le cas d'indélicatesse ». *EA* 46 (1993) : 407-19.

- DÉTIS, Elisabeth. « Colliers, gants et manchons : les pulsions dévoilées ». *BSEAA* 28 (1989) : 145-62.
- DUPAS, Jean-Claude. « L'innommable : "le sentiment dans *A Sentimental Journey*" ». *BSEAA* 37 (1993) : 85-102.
- FRANK, Judith. « "A Man Who Laughs Is Never Dangerous" : Character and Class in Sterne's *A Sentimental Journey* ». *ELH* 56 (1982) : 97-124.
- GERARD, W. B. « Benevolent Vision : The Ideology of Sentimentality in Contemporary Illustrations of *A Sentimental Journey* and *The Man of Feeling* », 2003. <http://www4.ncsu.edu/unity/users/m/morillo/public/mof.htm>
- KOPPEL, Gene. « Fulfillment through Frustration : Some Aspects of Sterne's Art of the Incomplete in *A Sentimental Journey* » *Studies in the Novel* 2 (1970) : 168-72.
- MADOFF, Mark S. « "They caught fire at each-other" : Laurence Sterne's Journal of the Pulse of Sensibility ». *Sensibility in Transformation, Creative Resistance to Sentiment from the Augustans to the Romantics. Essays in Honor of Jean H. Hagstrum*. Éd. Syndy McMillen Conger. London and Toronto : Associated University Press, 1990. 43-62.
- MONTANDON, Alain. « Yorick et les égarements de la bienséance : Sterne et Crébillon ». *QWERTY* 3 (1993) : 31-40.
- OGÉE, Frédéric. « This matter? Better in France? Laurence Sterne et *Le Voyage Sentimental* ». *Le Continent européen et le monde anglo-américain aux XVII^e et XVIII^e siècles*. Reims : Publications de la Faculté de Lettres, 1987. 5-15.
- SMITTEN, J. R. « Gesture and Expression in Eighteenth-Century Fiction : *A Sentimental Journey* ». *MLS* 9 (1979) : 85-97.
- TADIÉ, Alexis. « Translating "French Looks and Attitudes Into Plain English" : The Language of Gestures in Laurence Sterne's *A Sentimental Journey* ». *BSEAA* 38 (1994) : 217-33.
- VIVIÈS, Jean. « *A Sentimental Journey* or Reading Rewarded ». *BSEAA* 38 (1994) : 243-53.
- . « *A Sentimental Journey* : la leçon d'écriture de Laurence Sterne ». *QWERTY* 3 (1993) : 47-52.
- . « *A Sentimental Journey* as Vanity ». *QWERTY* 3 (1993) : 41-46.

***A Sentimental Journey* et la philosophie**

ARTICLES ET CHAPITRES

- BATTESTIN, Martin C. « Sterne among the *Philosophes* : Body and Soul in *A Sentimental Journey* ». *ECF* 7 (1994) : 17-36.

- CHADWICK, Joseph. « Infinite Jest : Interpretation in Sterne's *A Sentimental Journey* ». *ECS* 12 (1978-79) : 190-205.
- DAVIDSON, E. « *A Sentimental Journey*, Volume I : Yorick' Apprenticeship of Manners ». *College Language Association Journal* 37 (1994) : 453-66.
- DENIZOT, P. « Singulier et pluriel dans *A Sentimental Journey*. » *BSEAA* 37 (1993) : 73-83.
- DUPAS, Jean-Claude. « *A Sentimental Journey* : Hint (ing) at the Circumstances Which Make it So ». *BSEAA* 38 (1994) : 205-16.
- LAMB, Jonathan. « Language and Hartleian Associationism in *A Sentimental Journey*. » *ECS* 13 (1980) : 299-301.
- MCGLYNN, Paul D. « Orthodoxy versus Anarchy in Sterne's *A Sentimental Journey* ». *PLL* 7 (1971) : 242-51.
- MONTANDON, Alain. « La tolérance, thème et motif structural du *Sentimental Journey* ». *BSEAA* 4 (1977) : 47-56.
- PARKS, A. F. « Yorick's Sympathy for the "Little" : A Measure of His Sentimentality in Sterne's *A Sentimental Journey* ». *Literature and Psychology* 28 (1978) : 119-24.
- STOUT, Gardner D., Jr. « Yorick's *Sentimental Journey* : A Comic "Pilgrim Progress" for The Man of Feeling ». *ELH* 30 (1963) : 395-412.

Autres œuvres de Sterne

- DESCARGUES, Madeleine. « Les sermons de Sterne ou l'écriture recréée ». *BSEAA* 49 (1999) : 325-40.
- DE VOOGD, Peter. « The Letters of Laurence Sterne ». *The Shandean* 4 (1992) : 182-95.
- LOVERSO, Marco P. « Self-Knowledge and the Lockean "Self in *The Sermons of Mr. Yorick* : A Link with the Shandean World" ». *English Studies in Canada* 8 (1982) : 138-53.
- LOUNSBERRY, Barbara. « Sermons and Satire : Anti-Catholicism in Sterne ». *PQ* 55 (1976) : 403-406.
- MCGUIRK, M. « Sentimental Encounter in Sterne ». *Studies in English Literature* 20 (1980) : 505-15.
- MONKMAN, Kenneth. « Towards a Bibliography of Sterne's Sermons ». *The Shandean* 5 (1993) : 32-109.
- . « Did Sterne Contrive to Publish a "Sermon" in 1738? » *The Shandean* 4 (1992) : 111-33.
- PASTA, B. A. B. « Sterne's Use of the Name Eliza in the *Journey* ». *NQ* 31 (1984) : 41-42.

SOUPEL, Serge. « *The Journal to Eliza de Sterne : mémoire et imagination* ». BSEAA 26 (1988) : 25-35.

Contexte littéraire, philosophique et scientifique des dix-septième et dix-huitième siècles : sources primaires

Littérature

BARBAULT, A. L. *The Works of Anna Laetitia Barbauld*. 1825. 2 vols. London : UCP, 1992.

DEFOE, Daniel. *Robinson Crusoe*. 1719. London and New York : Norton, 1975.

———. *A Journal of the Plague Year, 1722*. London : Penguin, 1986.

———. *Moll Flanders, 1722*. London : Penguin, 1984.

DIDEROT, Denis. *Les Bijoux indiscrets, 1748*. Éd. G. Sigaux. Lausanne : Rencontre, 1960.

FIELDING, Henry. *The Modern Husband*. London, 1732.

———. *The Mock Doctor*. London, 1732.

———. *Tom Thumb*, London, 1730.

———. *Don Quixote in England*. London, 1734.

———. *Joseph Andrews 1742*. London : Methuen, 1965.

———. *Sir Harry Herald and Sir Edward Haunch*. London, 1754.

DONNE, J. *The Poems of John Donne*. Éd. Herbert J. C. Grierson. 2 vols. London : Oxford University Press, 1951.

JONSON, Ben. *Everyman in His Humour, 1598*. London : Louvain, 1905.

———. *Everyman Out of His Humour, 1599*. London : Louvain, 1907.

KAMES, Henry Home. *Elements of Criticism, the Sixth Edition with the Author's Last Corrections and Additions*. 2 vols. Edinburgh : Printed for John Bell and William Creech ; and for T. Cadell and G. Robindson. London, 1785.

KERBY MILLER, Charles, ed. *Memoirs of the Extraordinary Life, Works, and Discoveries of Martinus Scriblerus, 1740*. Oxford : OUP, 1988.

LILLO, George. *The London Merchant, 1731*. Boston : A. W. Ward, 1906.

MACKENZIE, Henry. *The Man of Feeling 1771*. New York and London : Norton, 1958.

MILTON, John. *Paradise Lost, 1658-1667*. New York : New American Library, 1981.

- POPE, Alexander. *The Odyssey of Homer*. Books XIII-XXIV. Éd. Maynaud Mack. London : Methuen, 1967. X, 387.
- . *The Poems of Alexander Pope, 1700-1744*. Éd. John Butt. New Haven : Yale University Press, 1963.
- RICHARDSON, Samuel. *Pamela*, 1740. Vol. 1. London : Penguin Classics, 1980.
- SMOLLETT, Tobias. *The Expedition of Humphry Clinker*, 1771. New York : Norton, 1983.
- . *The Adventures of Ferdinand Count Fathom*, 1753. Harmondsworth : Penguin Classics, 1961.
- . *The Adventures of Roderick Random*, 1748. Éd. P-G. Boucé. Oxford : Oxford University Press, 1979.
- . *The Expedition of Humphrey Clinker*, 1771. Éd. L. M. Knapp. Oxford : OUP, 1984.
- STEELE, Richard and J. ADDISON. *The Spectator*, 1711-1712. Éd. D. F. Bond. Oxford : Clarendon, 1965.
- SWIFT, Jonathan. *A Tale of a Tub and Other Works*, 1704. Oxford : OUP, 1991.
- . *A Discourse Concerning the Mechanical Operations of the Spirit in : a Letter to a Friend. A Fragment. A Tale of a Tub and Other Works*, 1704. Oxford : Oxford University Press, 1991. 126-41.
- . *The Battle of the Books. A Tale of a Tub and Other Works*, 1704. Oxford : OUP, 1991. 104-25.
- . *Gulliver's Travels*, 1726. Éd. P. Turner. Oxford : OUP, 1994.
- WALPOLE, Horace. *The Castle of Otranto*, 1765. Oxford : OUP, 1996.
- WHICHCOTE, Benjamin. *Aphorisms*, 1685. Mentson Scholar Press, 1971.
- WILKES, John. *A General View of the Stage*. London and Dublin, 1759.

Philosophie

- BACON, Francis, Lord Verulam, Vicomte de Saint Albans. *The Moral and Historical Works of Lord Bacon, including His Essays, Apophtegms, Wisdom of the Ancients, New Atlantis, and Life of Henry the Seventh, with an Introductory Dissertation and Notes, by Joseph Deve*. London : G. Bell and Sons, 1877.
- BATTEUX, abbé. *Lettres sur la phrase française comparée avec la phrase latine*. Paris, 1748.

- BENTLEY, Richard. *Matter and Motion Cannot Think : Or, A Confutation of Atheism from the Faculties of the Soul*. A Sermon Preached at St. Mary-Le-Bow, 1692. Being the Second of the Lectures Founded by the Honourable Robert Boyle, Esquire. London : Printed for T. Parkhurst and H. Mortlock, 1692. 39 pp.
- BERKELEY, George. *A Treatise Concerning the Principles of Human Knowledge*, 1710. Éd. G. J. Warnock. London and Glasgow, 1972.
- BLAIR, Hugh. *Sermons*. 3 vols. New York : Samuel Cambell, 1802.
- BOYLE, Robert. *The Origins of Forms and Qualities. The Philosophical Works of Robert Boyle*. Éd. P. Shaw. 2nd. éd. 3 vols. London, 1738.
- BURKE, Edmund. *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful*, 1757. Oxford : Oxford University Press, 1990.
- BREWSTER, David. ed. *Memoirs of Sir Isaac Newton*. Edinburgh, 1855.
- CHESNEAU DUMARSAIS, César. *Traité des tropes*, 1730. Genève : Slatkine Reprints, 1968.
- CLARKE, Samuel. *A Collection of Papers, Which Passed Between the Late Learned Mr. Leibnitz and Dr. Clarke, in the Year 1715 and 1716; Relating to the Principles of Natural Philosophy and Religion. With an Appendix. To which Are Added, Letters to Dr. Clarke concerning Liberty and Necessity, from a Gentleman of the University of Cambridge : with the Doctor's Answers to Them. Also, Remarks upon a Book, Entituled, A Philosophical Enquiry concerning Human Liberty*. London : Printed for J. Knapton, 1717.
- CLAYTON, Robert. *An Essay on Spirit*. Dublin, 1750.
- CONDILLAC, Étienne Bonnot (de). *Essai sur l'origine des connaissances humaines*, 1746. Paris : Fayard, 1982.
- . *Traité des sensations*, 1754. Paris : Fayard, 1984.
- . *Traité des animaux*, 1755. Paris : Fayard, 1984.
- COOKE, William. *The Elements of Dramatic Criticism*. London, 1775.
- DESCARTES, René. *Discours de la méthode*, 1636. Paris : GF, 1992.
- . *Les Principes de la philosophie*, 1644. Première Partie. Paris : Vrin, 1993.
- . *Les Passions de l'âme*, 1649. Présentation et notes de Pascale d'Arcy. Paris : Flammarion, 1996.
- . « L'Homme ». *Discours de la méthode* suivi d'extraits de la *Dioptrique*, des *Météores*, de la *Vie de Descartes* par Baillet, du *Monde*, de *L'Homme et de Lettres*. Éd. Geneviève Rodis-Lewis. Paris : Flammarion, 1992. 244-54.
- DIDEROT, Denis. *Lettre sur les aveugles*, 1749. Paris : Garnier-Flammarion, 1972.

- . *Lettre sur les sourds et muets à l'usage de ceux qui entendent et qui parlent*, 1751. *Œuvres Complètes*. Vol. IV. Paris : Hermann, 1978. 111-233.
- . *Éléments de physiologie*, 1765. Éd. Jean Mayer. Paris : Didier, 1964.
- . *Le Rêve de D'Alembert*, 1769. Éd. Jean Varloot. Paris : Éditions Sociales. 1962.
- . *Le Paradoxe sur le comédien*, 1770. Paris : Mille et une nuits, 1999.
- DINOUART, abbé. *L'art de se taire, principalement en matière de religion*, 1771. *Précédé de Silences du langage, langages du visage à l'âge classique*. Eds. J. J. Courtine et Claudine Haroche. Paris : Jérôme Millon, 1987.
- FONTENELLE, Bernard, Le Bouyer, de. *Entretiens sur la pluralité des mondes ; Digression sur les Anciens et les Modernes*. Éd. R. Shackleton. Oxford : Clarendon Press, 1955.
- HARRIS, John. *Hermes, or A Philosophical Enquiry Concerning Universal Grammar*, 1751. London : Routledge, 1993.
- HARTLEY, William. *Observations on Man : His Frame, His Duty, and His Expectations*. London, 1749.
- HERDER, Johann Gottfried. *Traité de l'origine du langage*, 1772. Trad. D. Modigliani. Paris : PUF, 1992.
- HILL, Aaron. *Essay on the Art of Acting*. London : Printed for R. Griffith, 1747.
- HUME, David. *Enquiries Concerning Human Understanding and Concerning the Principles of Morals*. Reprinted from the 1777 edition with an introduction and analytical Index by L. A. Selby-Bigge. Third Edition with text revised and notes by P. H. Nidditch. Oxford : Clarendon, 1996.
- . *A Treatise of Human Nature*, 1740. Edited with an Introduction by Ernest C. Mossner. London : Penguin, 1984.
- LA METTRIE, Julien Offray de., *Observations de médecine pratique*. Paris, 1743.
- . *Œuvres philosophiques ; Traité de l'âme. L'Abrégé des systèmes. L'Homme plante. Les Animaux plus que machines. Anti-Sénèque, ou Discours sur le bonheur. Système d'Épicure*. 3 vols. Amsterdam, 1744.
- . *Histoire naturelle de l'âme*. La Haye, 1745.
- . *L'Homme Machine*, 1745. Éd. Aram Vartarian. Princeton : Princeton University Press, 1960.
- LA ROCHEFOUCAULT, François de. *Réflexions, ou sentences et maximes morales. Augmentées de plus de deux cens [sic] nouvelles maximes*. Paris : Claude Barbin & Mabre Cramoisy, 1692.

Bibliographie thématique et sélective

- LE CAT, Claude-Nicolas. *Traité des sens*. Rouen et Paris : G. Gavelier, 1742.
- LEIBNIZ, Gottfried Wilhelm von. *Système nouveau de la nature*. Présentation et notes de Christiane Frémont. Paris : Garnier-Flammarion, 1994. 281 pp.
- . *Essais de Théodicée sur la bonté de Dieu, la liberté de l'homme et l'origine du mal*. Paris : Flammarion, 1996.
- LOCKE, John. *An Essay Concerning Human Understanding*, 1689. Edited with an Introduction by Peter H. Nidditch. Oxford : Clarendon, 1979.
- . *Two Treatises of Government*, 1690. London : Everyman's, 1991.
- . *Political Writings*. London : Penguin, 1993.
- LONGIN, *On the Sublime*. Trad. William Smith. 1739. Delmar, New York : Scholars Facsimiles and Reprints, 1975.
- MALEBRANCHE, Nicolas. *Œuvres Complètes*. Paris : J. Vrin, 1958-1970.
- . *De la recherche de la vérité (1674-75)*. Trad. T. Taylor. *Father Malebranche's Treatise Concerning the Search of Truth*. London, 1694.
- MANDEVILLE, Bernard. *The Fable of the Bees*, 1714. Éd. Douglas Gurman. London, 1934.
- MICHAELIS, Johann David. *De l'influence des opinions sur le langage et de l'influence du langage sur les opinions*. Paris, 1762.
- MONTAIGNE, Michel de. *Essais I*, 1588. Paris : Gallimard, 1965.
- NEWTON, Isaac. *Opticks, or a Treatise of the Reflections, Refractions, Influxions, and Colours of Light. Also, Two Treatises of the Species and Magnitude of Curvilinear Figures*. London : Printed for S. Smith and B. Walford, 1704.
- . *Philosophiæ naturalis principia naturalis*. London : Typis J. Streater, 1687.
- . *Mathematical Principles of Natural Philosophy*. Trans. Andrew Motte. 2 vols. London, 1729.
- . *De la gravitation suivi de Du mouvement des corps*. Présentés par François de Gandt. Paris : Gallimard, 1995. 261 pp.
- NORRIS, John. *An Essay toward the Theory of the Ideal or Intelligible World. Design'd for Two Parts. The First, Considering It Absolutely in It Self, and the Second in relation to the Human Understanding*. London, 1701-1704.
- PASCAL, Blaise. *Pensées*, 1670. Paris : Seuil, 1962.
- PERRAULT, Claude. *Essai de physique, ou recueil de plusieurs traités touchant les choses naturelles*. Paris, 1680-88.

- PORTERFIELD, William. *A Treatise on the Eye, The Manner and Phaenomena of Vision*. Edinburgh : Printed For A. Miller at London, and for G. Hamilton and J. Balfour at Edinburgh, 1759.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Essai sur l'origine des langues, où il est parlé de la mélodie et de l'imitation musicale*. [1763 ?]. Paris : Champion, 1997.
- . *Émile, ou l'éducation*, 1762. Paris : Garnier, 1992.
- SHAFTESBURY, Sir Ashley Cooper. *Characteristicks of Men, Manners, Opinions, Times* 1711. Éd. J. R. Robertson : London, Harper, 1900.
- SMITH, Adam. *The Theory of Moral Sentiments*, 1759. New York : A. M. Kelley, 1966.
- . *An Inquiry into the Causes of the Wealth of Nations*, 1776. Oxford : OUP, 1993.
- VOLTAIRE. *Essai sur les mœurs et l'esprit des nations*. Paris : Garnier, 1963.
- WARBURTON, William. *An Essay on Hieroglyphs*. London, 1744.
- . *Essai sur les hiéroglyphes des Égyptiens*, 1764. Trad. française de M. A. Léonard de Malpeines. Édition et notes de P. Tort. Préface de Jacques Derrida. Paris : Aubier, 1978.
- WHITEHEAD, John. *Materialism Philosophically Examined; Or, the Immateriality of the Soul Asserted and Proved, on Philosophical Principles; in Answer to Priestley's Disquisitions on Matter and Spirit*. London : Printed and sold by J. Phillips, 1778.
- WILKINS, John. *An Essay Towards a Real Character and a Philosophical Language*. London : Gellisbrand & J. Martin, 1668.
- WOLLASTON, William. *The Religion of Nature Delineated*. London, 1722.

Science et médecine

MONOGRAPHIES

- ARMSTRONG, John. *The Art of Preserving Health : A Poem*. London, 1744.
- BOSWELL, James. *The Hypochondriack*, 1777-83. Éd. M. Bailey. 2 vols. Stanford : Harvard University Press, 1928.
- . *The Ominous Years : 1774-1776*. Eds. C. Ryskamp and F. A. Pottle. New York, Toronto, London : McGraw-Hill, 1958.
- BUNCHAN, William. *Domestic Medecine : Or a Treatise on the Prevention and Cures of Diseases by Regimen and Simple Medecines*. London, 1769.
- BURTON, Robert. *The Anatomy of Melancholy*, 1628. Part 1 and Part 2. Eds. T. C. Faulkner, N. K. Kiessling, and R. L. Blair. 2 vols. Oxford : Oxford University Press, 1989-92. Part 3. Éd. Holdbrook, Jackson. 3 vols. London and New York : Everyman's Library, 1949. vol. 3.

- CHEYNE, George. *An Essay on Health and Long Life*. London, 1724.
- . *The English Malady*. London, 1733.
- . *Letters of Doctor George Cheyne to Samuel Richardson, 1733-1743*. Éd. C. F. Mullet. Columbia : University of Missouri Press, 1943.
- CLUBBE, John. *Physiognomy*, London, 1763.
- CULLEN, William. *First Une of the Practice of Physicks, 1777*. 3rd. edn. 4 vols. Edinburgh, 1781-4.
- . « Water ». By John Harris, M. A. Rector of Winchelsea, Sussex. *Philosophical Transactions* 220 (1699) : 254.
- LEEWENHOECK, L. von. « Part of a Letter from Mr. Leewenhoek, Concerning His Answers to Objections Made to His Opinions on the Animalcula in Semine Masculine » *Philosophical Transactions* 21 (1699) : 412.
- . « On the Animalcula in Semine Humano, &c ». by Mr. Leewenhoek. *Philosophical Transactions* 255 (1699) : 301.
- . « Further Observations on the Animalcula in Semine Masculino. By Mr. Anth. Leewenhoek ». *Philosophical Transactions* 268 (1699) : 739.
- . « Abstract of Some Letters from Mr. Anth. Van Leewenhoek, F. R. S. to the Right Honourable Lord Somers, P. R. S. containing several Microscopical Observations and Experiments Concerning the Animalcula in Semine Masculino of Cocks; of Spiders; Shortness of Breath, &c ». *Philosophical Transactions* 279 (1702) : 1137.
- . « Circulation of the Blood ». *Philosophical Transactions* 23 (1702) : 491.
- ANONYME. « Medulla Oblongata ». *Philosophical Transactions* 23 (1702) : 373.
- WALLIS, Dr. « Instructing Deaf and Dumb Persons ». *Philosophical Transactions* 23 (1702) : 312.

Contexte littéraire, philosophique et scientifique des dix-septième et dix-huitième siècles : sources secondaires

Généralités

MONOGRAPHIES

- BARKER-BENFIELD, G. J. *The Culture of Sensibility, Sex and Society in Eighteenth-Century Britain*. Chicago and London : UCP, 1983.
- BONY, Alain. *Leonora, Lydia et les autres. Étude sur le (nouveau) roman anglais du XVIII^e siècle*. Lyon : Presses Universitaires de Lyon, 2004.

- BRUGIÈRE, Bernard. *Les Figures du corps*. Éd. Bernard Brugière. Paris : Publications de la Sorbonne, 1991.
- GREENE, Donald. *The Age of Exhuberance : Backgrounds to Eighteenth-Century English Literature*. New York : Random House, 1970.
- HAGSTRUM, Jean H. *Sex and Sensibility : Ideal Love From Milton to Mozart*. Chicago, London : UCP, 1980.
- HAZARD, Paul. *La Pensée européenne au dix-huitième siècle*. Paris : Fayard, 1963.
- McMILLEN CONGER, Syndy., Éd. *Sensibility in Transformation : Creative Resistance to Sentiment from the Augustans to the Romantics : Essays in Honour of Jean Hagstrum*. London and Toronto : Associated University Presses, 1984.
- MULLAN, John. *Sentiment and Sociability : The Language of Feeling in the Eighteenth-Century*. Oxford : Clarendon, 1990.
- PLAISANT, M. *L'Excentricité en Grande-Bretagne au dix-huitième siècle*. Lille : Éditions Universitaires de Lille, 1976.
- PROBYN, C. T. *English Fiction and the Eighteenth Century, 1700-1789*. London and New York : Longman, 1994.
- PORTER, Roy, and Marie Mulvey Roberts, eds. *Pleasure in the Eighteenth Century*. London : Macmillan, 1996.
- PRICE, Martin. *To the Palace of Wisdom : Studies in Order and Energy from Dryden to Blake*. New York : Doubleday, 1964. Punter, David. *The Literature of Terror : A History of Gothic Fictions from 1765 to the Present Day*. London : Longman, 1980.
- RAY, William E. *Story and History : Narrative Authority and Social Identity in the Eighteenth-Century French and English Novel*. Oxford : Blackwell, 1990.
- REDWOOD, John. *Reason, Ridicule and Religion : The Age of Enlightenment in England 1660-1750*. London : Thames and Hudson, 1976.
- RIGAUD, N. J., éd. *Le Monstrueux dans la littérature et la pensée Anglaises*. Aix-en-Provence : Publications de l'université de Provence, 1985.
- ROSTUIG, Marie Sofie. *The Happy Man : Studies in the Métamorphoses of a Classical Ideal*. 2 vols. Oxford : OUP. Vol. 1 (1600-1700), 1954. Vol. 2 (1700-1760), 1958.
- SAMBROOK, James. *The Eighteenth Century : The Intellectual and Cultural Context of English Literature, 1700-1789*. London and New York : Longman, 1993.
- SOUPEL, Serge. *Apparence et essence dans le roman anglais de 1740 à 1771 : l'écriture ambiguë*. Paris : Didier, 1983.

- TODD, Dennis. *Miscreations of the Self in Eighteenth-Century England : Imagining Monsters*. Chicago and London : UCP, 1995.
- TODD, Janet. *Sensibility : An Introduction*. London and New York : Methuen, 1986.
- VAN-SANT, Anne-Jessie. *Eighteenth-Century Sensibility and the Novel : The Senses in Social Context*. Cambridge : CUP, 1993.
- VAREY, Simon. *Space in the Eighteenth-Century English Novel*. Cambridge : CUP, 1994.
- WARNER, J. M. *Joyce's Grandfathers : Myth and History in Defoe, Smollett, Sterne and Joyce*. Athens : University of Georgia Press, 1993.
- WOLF, Abraham., MCKIE P., eds. *A History of Science, Technology, and Philosophy in the Eighteenth Century*. London : Allen, 1952.

ARTICLES ET CHAPITRES

- DUSSINGER, John A. « Madness and Lust in the Age of Sensibility ». *Sensibility in Transformation : Creative Resistance to Sentiment From The Augustans to The Romantics. Essays in Honour o Jean Hagstrum*. Éd. Syndy McMillen Conger. London and Toronto : Associated University Presses, 1984. 85-102.
- FRYE, Northrop. « Towards Defining an Age of Sensibility ». *ELH* 23 (1956) : 144-52.
- JONES, Vivien. « The Seductions of Conduct : Pleasure and Conduct Literature ». *Pleasure in the Eighteenth Century*. Eds. Roy Porter and Marie Mulvey Roberts. London : 492, Macmillan, 1996. 108-132.
- MORVAN, Alain. « Affectations, altérité et déviance : figures du raffinement dans le roman anglais du dix-huitième siècle ». *Tretna* 4 (1980) : 145-61.
- . « Savoir et folie dans le roman anglais du dix-huitième siècle ». *Folies, Folly dans le monde anglo-américain aux dix-septième et dix-huitième siècles*. Actes du colloque tenu à Paris les 22 et 23 octobre 1982. Aix : Université de Aix en Provence, 1984. 57-69.
- MULLAN, John. « Sentimental novels ». *The Eighteenth-Century Novel*. Éd. John Richetti. Cambridge : CUP, 1996. 236-54.
- MULVEY ROBERTS, Marie. « Pleasures Engendered by Gender : Homosociality and the Club ». *Pleasure in the Eighteenth Century*. Eds. Roy Porter and Marie Mulvey Roberts. London : Macmillan, 1996. 48-76.
- PORTER, Roy. « Enlightenment and Pleasure ». *Pleasure in the Eighteenth Century*. Eds. Roy Porter and Marie Mulvey Roberts. London : Macmillan, 1996. 1-18.

- . « Material Pleasures in the Consumer Society ». *Pleasure in the Eighteenth Century*. Eds. Roy Porter and Marie Mulvey Roberts. London : Macmillan, 1996. 19-35.
- VAREY, Simon. « The Pleasures on the Table ». *Pleasure in the Eighteenth Century*. Eds. Roy Porter and Marie Mulvey Roberts. London : Macmillan, 1996. 36-47.
- WAINGROW, Marshall. « Recent Studies in the Restoration and Eighteenth-Century ». *SEL* 10 (1970) : 605-36.
- WILLIAMS, Anne Patricia. « Description and Tableau in the Eighteenth-Century Novel ». *ECF* 8 (1996) : 466-84.

Littérature

MONOGRAPHIES

- ASHFIELD, A. and Peter de BOLLA. *The Sublime : A Reader in British Eighteenth-Century Aesthetic Theory*. Cambridge : CUP, 1996. 493.
- BAKER, Ernest. *The Novel of Sentiment and the Gothic Romance*. Vol. 5. *The History Of the English Novel*. 1929. 5 vols. New York : Barnes and Noble, 1969.
- BATTESTIN, Martin C. *The Providence of Wit : Aspects of Forms in Augustan Literature and the Arts*. Oxford : Clarendon, 1974.
- . *The Moral Basis of Fielding's Art : A Study of Joseph Andrews*. Middletown, Conn. : Wesleyan University Press, 1959.
- BERNBAUM, Ernst. *The Drama of Sensibility, 1696-1780*. Boston : Ginn & Co., 1915.
- BLONDEL, Madeleine. *Images de la femme dans le roman anglais de 1740 à 1770*. Thèse de Doctorat. Paris ECE, 1975. 705 pp.
- BOURGEOIS, Susann D. *Nervous Juyces and The Feeling Heart : The Growth of Sensibility in the Novels of Tobias Smollett*. New York : Peter Lang, 1986.
- BOUCÉ, Paul-Gabriel. *Les Romans de Smollett*. Paris, Bruxelles, Montréal : Didier, 1971.
- . *Sexuality in Eighteenth-Century Britain*. Manchester : Manchester University Press, 1982.
- BRIGGS, Asa. *The Age of Improvement : 1783-1867*. London : Longman, 1969.
- BRISSENDEN, R. F. *Virtue in Distress : Studies in the Novel of Sentiment From Richardson to Sade*. New York : Harper and Row, 1974.
- BROOKS, Peter. *Body Work : Objects of Desire in Modern Narrative*. Cambridge : Harvard University Press, 1993.

Bibliographie thématique et sélective

- BYRD, Max. *Visits to Bedlam : Madness and Literature in the Eighteenth Century*. Columbia, SC : University of SC Press, 1974.
- COX, Stephen D. « "The Stranger within Thee" : Concepts of the Self in Late Eighteenth-Century Literature ». Pittsburgh : University of Pittsburgh Press, 1980.
- DAVIS, Lennard J. *Factual Fictions : The Origin of the English Novel*. Columbia : Columbia University Press, 1983.
- DAUMAS, Maurice. *La Tendresse amoureuse, XVI^e-XVIII^e siècles*. Paris : Perrin, 1996.
- DAY, William Patrick. *In the Circles of Fear and Desire : A Study of Gothic Fantasy*. Chicago : UPC, 1985.
- DENEYS-TUNNEY, Anne. *Les Écritures du corps : de Descartes à Laclos*. Paris : PUF, 1992.
- DOUGLAS, Aileen. *Uneasy Sensations : Smollett and the Body*. Chicago and London : UCP, 1995.
- DUCROCQ, Jean, Suzy HALIMI, Maurice LÉVY. *Roman et société en Angleterre au dix-huitième siècle*. Paris : PUF, 1978.
- DUSSINGER, John A. *The Discourse of the Mind in Eighteenth-Century Fiction*. La Hague, Paris : Mouton, 1974.
- EAGLETON, T. *The Rape of Clarissa. : Writing, Sexuality, and Class Struggle in Samuel Richardson*. Minneapolis : University of Minnesota Press, 1982.
- ELLIS, Frank H. *Sentimental Comedy : Theory and Practise*. Cambridge : CUP, 1991.
- ERICKSON, Robert A. *Mother Midnight : Birth, Sex, and Fate in Eighteenth-Century Fiction*. New York : AMS Press, 1986.
- FAUCHERY, Pierre. *La Destinée féminine dans le roman européen du dix-huitième siècle, 1713-1807*. Paris : Colin, 1972.
- FLYNN, Carol Houlihan. *The Body in Swift and Defoe*. Cambridge : CUP, 1990.
- FORSTER, Edward Morgan. *Aspects of the Novel*. London : Edward Arnold, 1969.
- FRYE, Northrop. *Anatomy of Criticism : Four Essays*. Princeton : PUP, 1957.
- HAGSTRUM, Jean H. *Sex and Sensibility : Ideal Love From Milton to Mozart*. Chicago, London : UCP, 1980.
- HUET, H. M., *Monstruous Imagination*. Cambridge : Harvard University Press, 1993. 36-78.
- KARL, F. R. *A Reader's Guide to the Development of the English Novel in the Eighteenth Century*. London : Thames & Hudson, 1951.

- KELLY, Veronica and Dorothea VON MUCKE. *Body and Text in the Eighteenth Century*. Stanford : Stanford University Press, 1994.
- KHAN, Madeleine. *Narrative Transvestism : Rhetoric and Gender in Eighteenth Century Novel*. Ithaca, London : Cornell University Press, 1991.
- KILGOUR, Maggie. *The Rise of the Gothic Novel*. London and New York : Routledge, 1994.
- KRAFT, E. *Character and Consciousness in Eighteenth-Century Comic Fiction*. Athens : University of Georgia Press, 1992.
- LANDA, Louis A. *Essays in Eighteenth-Century Literature*. Princeton : Princeton University Press, 1980.
- LAROQUE, François. *Shakespeare et la fête*. Paris : PUF, 1988.
- LEVIN, Harry. *James Joyce : A Critical Introduction*. New York : New Directions, 1941.
- LEWIS, C. S. *A Preface to Paradise Lost*. London : OUP, 1942.
- MCGANN, Jérôme. *The Poetics of Sensibility*. Oxford : Clarendon Press, 1996.
- MILES, Robert. *Gothic Writing (1750-820) : A Genealogy*. London and New York : Routledge, 1993.
- NUSSBAUM, Felicity A. *The Autobiographical Subject : Gender and Ideology in Eighteenth-Century England*. Baltimore : The Johns Hopkins University Press, 1989.
- , and Laura BROWN. *The New Eighteenth Century : Theory, Politics, English Literature*. New-York : Methuen, 1987.
- PETTIGREW, Joan A. « Sentimentalism as a Mythology : Samuel Richardson, Henry Fielding, Laurence Sterne and Jane Austen ». Ph Diss., Brown University, 1979.
- PRAZ, Mario. *The Romantic Agony*. Oxford : OUP, 1970. Probyn, Clive T. *English Fiction of the Eighteenth Century, 1700-1789*. London and New York : Longman, 1994.
- PUNTER, David. *The Literature of Terror : A History of Gothic Fictions from 1765 to the Present Day*. London : Longman, 1980.
- RICHETTI, John. *Popular Fiction Before Richardson : Narrative Patterns, 1700-1739*. 49, Oxford : Clarendon, 1969.
- RIVERS, Isabel. *Books and their Readers in Eighteenth-Century England*. Leicester : Leicester University Press, 1982
- SPACKS, Patricia Myer. *The Female Imagination*. New York : Alfred Knopf, 1975.
- . *Imagining a Self : Autobiography and the Novel in Eighteenth-Century England*. Cambridge : Harvard University Press, 1976.

- TAVE, Stuart M. *The Amiable Humorist*. Chicago : UCP, 1960.
- UPHAUS, Robert W. *The Impossible Observer : Reason and the Reader in Eighteenth-Century Prose*. Lexington : University Press of Kentucky, 1979.
- WILLIAMS, Ioan. *Novel and Romance (1700-1800)*. London : Routledge, 1970.
- WATT, Ian. *The Rise of the Novel*. London : Chatto and Windus, 1967.
- WEINSTEIN, Arnold. *Fictions of the Self : 1580-1800*. Princeton : PUP, 1981.
- WRIGHT, Walter F. *Sensibility in English Prose Fiction 1760-1814 : A Reinterpretation*. New York : Russell and Russell, 1937.

ARTICLES ET CHAPITRES

- ALLEN, Richard. « Sentimentalism as Soft Romanticism ». *Genre* 8 (1975) : 119-45.
- BIRKHEAD, Edith. « Sentiment and Sensibility in the Eighteenth-Century Novel ». *Essays and Studies* 11 (1925) : 92-116.
- BOGEL, F. V. « Crisis and Character in Autobiography : The Later Eighteenth-Century ». *SEL* 21 (1981) : 499-512.
- BOUCÉ, Paul-Gabriel. « Aspects of Sexual Tolerance and Intolerance in Eighteenth-Century England ». *British Journal for Eighteenth-Century Studies* 3 (1980) : 173-89.
- BRASSNER, Franck. « The Changing Meaning of "Sensibilité" : 1654-1704 ». *Studies in Eighteenth-Century Culture* 15 (1986) : 77-96.
- BRAUDY, Leo. « The Form of the Sentimental Novel ». *Novel* 7 (1973) : 5-13.
- BYSTROM, Valérie Ann. « The Abyss of Sympathy : The Convention of Pathos of Eighteenth and Nineteenth Century British Novels ». *Criticism* 23 (1981) : 211-31.
- CRANE, R. S. « Suggestions towards a Genealogy of the Man of Feeling ». *ELH* 1 (1934) : 205-30.
- DAY, R. A. « Sex, Scatology, Smollett ». *Sexuality in Eighteenth-Century Britain*. Éd. P-G. Boucé. Manchester : Manchester University Press, 1982. 225-43.
- DONALDSON, Ian. « The Clockwork Novel : Three Notes on an Eighteenth-Century Analogy ». *RES New Series* 21 (1970) : 14-22.
- DUSSINGER, John A. « "The Glory of Motion" : Carriages and Consciousness in the Early Novel ». *EC* 1 (1989) : 133-45.
- DUTCHIE, Elizabeth. « The Genuine Man of Feeling ». *MP* 78 (1981) : 279-85.

- FLOC'H, S. « La chute d'un ange (ou : le monstrueux à travers le mythe de Frankenstein, de Shelley à Aldiss ». *Le Monstrueux dans la littérature et la pensée anglaises*. Éd. N. J. Rigaud. Aix-en-Provence : Publications de l'université de Provence, 1985. 133-44.
- FRIEDMAN, Arthur. « Aspects of Sentimentalism in Eighteenth-Century Literature ». *The Augustan Milieu : Essays Presented to Louis A. Landa*. Eds. Henry K. Miller, Eric Rothstein and G. S. Rousseau. Oxford : Clarendon Press, 1970. 247-61.
- FURST, Lilian. « The Man of Sensibility and The Woman of Sense ». *Jahrbuch für internationale Germanistik* 14 (1982) : 13-26.
- GREENE, Donald. « Latitudinarianism and Sensibility : The Genealogy of the "Man of Feeling" Reconsidered ». *MP* 75 (1975) : 159-83.
- HUMPHREYS, A. R. « "The Friend of Mankind" (1700-1760) : An Aspect of Eighteenth-Century Sensibility ». *Review of English Studies* 24 (1948) : 203-218.
- LAMOINE, George. « L'âme et le corps en prison au dix-huitième siècle ». *Le Corps et l'âme en Grande-Bretagne au dix-huitième siècle*. Eds. P-G Boucé et Suzy Halimi. Paris : Publications de la Sorbonne, 1986. 51-61.
- MORTIER, R. « Des larmes de la sensibilité aux larmes du sentiment : Baculard d'Arnaud, Diderot, Ballanchi ». *Das Weinende Saeculum*. Éd. Rainer Gruenter. Heidelberg : Winter, 1983. 31-37.
- MYERS, Mitzi. « Sensibility and "The Walk of Reason" : Mary Wollestonecraft's Literary Reviews as Cultural Critique ». *Sensibility in Transformation : Creative Resistance to Sentiment from the Augustans to the Romantics. Essays in Honor of Jean H. Hagstrum*. Éd. Syndy McMillen Conger. London and Toronto : Associated University Presses, 1984. 120-47.
- NICOLSON, M. and Nora M. MOHLER. « Swift's "Flying Island" in the Voyage to Laputa ». *Annals of Science* 2 (1937) : 419-30.
- PARKE, C. N. « What Kind of Heroine is Mary Wollestonecraft ? » *Sensibility in Transformation : Creative Resistance to Sentiment from the Augustans to the Romantics. Essays in Honor of Jean H. Hagstrum*. Éd. Syndy McMillen Conger. London and Toronto : Associated University Presses, 1984. 103-20.
- PARNELL, Paul E. « The Sentimental Mask ». *PMLA* 78 (1963) : 529-35.
- REDWOOD, John. *Reason, Ridicule and Religion : The Age of Elighthenment in England, (1660-1750)*. London : Thames and Hudson, 1976. 116-33.
- ROGERS, Winfield H. « The Reaction against Melodramatic Sentimentality in the English Novel, 1796-1830 ». *PMLA* 49 (1934) : 98-122.

Bibliographie thématique et sélective

- SOUPEL, Serge. « La joie : étude de quelques aspects dans la roman anglais du milieu du dix-huitième siècle ». *EA* 32 (1979) : 272-82.
- . « La Préface comme poétique du roman au milieu du dix-huitième siècle ». *BSEAA* 15 (1982) : 101-15.
- . « Le roman anglais au milieu du dix-huitième siècle : de la connaissance à la conscience, de soi ». Éd. R. Ellrodt. *Genèse de la conscience moderne*. Paris : PUF, 1983. 193-203.
- THOMPSON, James. « Sense and Sensibility : Finance and Romance ». *Sensibility in Transformation : Creative Resistance to Sentiment from the Augustans to the Romantics. Essays in Honor of Jean H. Hagstrum*. Éd. Syndy McMillen Conger. London and Toronto : Associated University Presses, 1984. 147-72.
- VAN TIEGHEM, Paul. « Le roman sentimental en Europe, de Richardson à Rousseau ». *Revue de Littérature Comparée* 20 (1940) : 129-51.
- WARNER, James H. « "Education of the Heart" : Observations on the Eighteenth-Century English Sentimental Movement ». *Papers of the Michigan Academy of Sciences, Arts and Letters* 29 (1943) : 553-60.
- . « Eighteenth-Century Reactions to the *Nouvelle Héloïse* ». *PMLA* 52 (1937) : 803-19.
- WARREN, Leeland E. « The Conscious Speakers : Sensibility and the Art of Conversation Considered ». *Sensibility in Transformation : Creative Resistance to Sentiment from the Augustans to the Romantics. Essays in Honor of Jean H. Hagstrum*. Éd. Syndy McMillen Conger. London and Toronto : Associated University Presses, 1984. 25-42.
- WINFIELD, H. Rogers, « The Reaction Against Melodramatic Sentimentality in the English Novel : 1796-1830 ». *PMLA* 49 (1934) : 98-122.
- ZIMMERMAN, E. « Fragments of History and the Man of Feeling ». *ESC* 23 (1990) : 283-300.

Philosophie

MONOGRAPHIES

- ASHFIELD, A. and Peter de Bolla. *The Sublime : A Reader in British Eighteenth-Century Aesthetic Theory*. Cambridge : CUP, 1996.
- BAERTSCHI, Bernard. *Les Rapports de l'âme et du corps : Descartes, Diderot et Maine de Biran*. Paris : Vrin, 1992.
- BADINTER, Elisabeth. *Les Passions intellectuelles : désirs de gloire (1735-1751)*. Paris : Fayard, 1999.

- BENNETT, Jonathan. *Locke, Berkeley, Hume : Central Themes*. Oxford : OUP, 1989.
- BOURDIN, Jean-Claude. *Les Matérialistes au dix-huitième siècle*. Paris : Payot, 1996.
- BREITENBERG, Mark. *Anxious Masculinity in Early Modern England*. Cambridge : CUP, 1996.
- BRYKMAN, Geneviève. *Berkeley ou le voile des mots*. Paris : Vrin, 1993.
- BUZON (de), Frédéric et Vincent Carraud. *Descartes et les Principia II : corps et mouvement*. Paris : PUF, 1994.
- CASSIRER, Ernst. *La Philosophie des Lumières*. Paris : Fayard, 1966.
- CHAPPELL, Vere. *Locke*. Cambridge : CUP, 1995.
- DELEUZE, Gilles. *Empirisme et subjectivité*. Paris : PUF, 1953.
- DUFLO, Colas. *La Finalité dans la nature de Descartes à Kant*. Paris : PUF, 1996.
- FOUCAULT, Michel. *Histoire de la folie à l'âge classique*. Paris : Gallimard, 1972.
- GRENET, Micheline. *La Passion des astres au dix-huitième siècle. De l'astrologie à l'astronomie*. Paris : Hachette, 1994.
- ERICKSON, Robert A. *Mother Midnight : Birth, Sex, and Fate in Eighteenth-Century Fiction*. New York : AMS Press, 1986.
- KAY, Carol. *Political Constructions : Defoe, Richardson, and Sterne in relation to Hobbes, Hume, and Burke*. Ithaca : Cornell University Press, 1988.
- MALHERBE, Michel. *La Philosophie empiriste de David Hume*. Paris : Vrin, 1984.
- MILLER, David. *Philosophy and Ideology in Hume's Political Thought*. Oxford : Clarendon Press, 1981.
- MONK, Samuel. *The Sublime : A Study of Critical Theories in Eighteenth-Century England*. 1935. Ann Arbor : University of Michigan Press, 1960.
- MORGAN, M. J. *Molyneux's Question : Vision, Touch, and the Philosophy of Perception*. Cambridge : CUP, 1977.
- NICOLSON, Marjorie. *Newton Demands the Muse*. Princeton : PUP, 1946.
- NORTON, David Fate. *Hume*. Cambridge : CUP, 1993.
- PANACCIO, Claude. *Les Mots, les concepts et les choses. La sémantique de Guillaume d'Occam et le nominalisme d'aujourd'hui*. Montréal, Bellarmin et Paris : Vrin, 1991.
- PERKINS, J. A. *The Concept of the Self in French Enlightenment*. Genève, 1969.

Bibliographie thématique et sélective

- RIVERS, Isabel. *Reason, Grace and Sentiment : A Study of the Language of Religion and Ethics in England 1660-1780*. Vol. I. *Whichcote to Wesley*. Cambridge : CUP, 1991.
- ROGER, J. *Les sciences de la vie dans la pensée française du dix-huitième siècle*. Paris : Colin, 1963.
- ROUSSEAU, George S. *The Language of Psyche : Mind and Body in the Enlightenment Thought*. Clark Library Lectures, 1985-86.
- . *Medecine in the Enlightenment*. Amsterdam : Rodopi, 1995.
- , and Roy PORTER eds. *The Ferment of Knowledge : Studies in The Historiography of Eighteenth-Century Science*. Cambridge : CUP, 1980.
- SHERIFF, John. *The Good Natured Man : The Evolution of a Moral Ideal, 1660-1800*. Alabama : University of Alabama Press, 1982.
- SPAFADORA, David. *The Idea of Progress in Eighteenth-Century Britain*. New Haven and London : Yale University Press, 1990.
- TAVE, Stuart M. *The Amiable Humorist*. Chicago : UCP, 1962.
- YOLTON, John W. *Thinking Matter : Materialism in Eighteenth-Century Britain*. Oxford : Blackwell, 1984.

ARTICLES ET CHAPITRES

Les philosophes empiristes

- AARSLEFF, Hans. « Condillac's Speechless Statue ». *Studia Leibnitiana Supplementa* 15 (1975) : 287-302.
- AUROUX, Sylvain. « Condillac ». *Dictionnaire des philosophes*. 2 Vols. Paris : PUF, 1984. Vol. 1. 587-92.
- . « Condillac, inventeur d'un nouveau matérialisme ». *Dix-huitième Siècle* 24 (1992) : 153-63.
- BARIDON, Michel. « Locke en France : courants et contre-courants ». *Le Continent européen et le monde anglo-américain aux XVII^e et XVIII^e siècles*. Reims : Publications de la Faculté de Lettres, 1987. 104-18.
- BELL, Robert H. « David Hume's Fables of Identity ». *PQ* 54 (1975) : 471-83.
- BIRO, J. « Hume's New Science of the Mind ». *The Cambridge Companion to Hume*. Cambridge : CUP, 1993. 33-63.
- BRIGGS, Peter M. « Locke's *Essay* and the Strategies of Eighteenth-Century English Satire ». *Studies in Eighteenth-Century Culture* 10 (1981) : 135-51.
- BRISSENDEN, R. F. « Sentiment : Some Uses of the Word in the Writings of David Hume ». *Studies in the Eighteenth Century*. Toronto : Toronto University Press, 89-107.

- CITTON, Yves. « Fragile euphorie : la statue de Condillac et les impasses de l'individu ». *Studies on Voltaire and the Eighteenth Century* 323 (1994) : 279-321.
- DEBRUYN, F. « Latitudinarianism and Its Importance as a Precursor of Sensibility ». *Journal of English and German Philology* 80 (1981) : 349-68.
- GUYER, Paul. « Locke's Philosophy of Language ». *The Cambridge Companion to Locke*. Éd. Vere Chappell. Cambridge : CUP, 1994. 115-46.
- HAAKONSSON, K. « The Structure of Hume Political Theory ». *The Cambridge Companion to Hume*. Cambridge : Cambridge University Press, 1993. 182-221.
- MORÈRE, Pierre. « Signe et langage chez Locke et Condillac ». *Le Continent européen et le monde anglo-américain* (1986) : 16-29.
- YOST, R. M. « Locke's Rejection of Hypotheses About Sub-Microscopic Events ». *JHI* 12 (1951) : 111-30.
- KALLICH, Martin. « The Associationist Criticism of Francis Hutcheson and David Hume ». *Studies in Philology* 43 (1946) : 644-67.

La philosophie morale, la sensibilité, le sentiment

- ALDERMAN, William. « Shaftesbury and the Doctrine of Benevolence in the Eighteenth-Century ». *Transactions of the Wisconsin Academy of Sciences, Arts, and Letters* 26 (1931) : 137-60.
- . « Shaftesbury and the Doctrine of Moral Sense in the Eighteenth Century ». *PMLA* 46 (1931) : 1087-94.
- CHAPIN, Chester. « Shaftesbury and the Man of Feeling ». *MP* 81 (1983) : 47-50.
- FIERING, N. « Irresistible Compassion : An Aspect of Eighteenth-Century Sympathy and Humanitarianism ». *JHI* 37 (1976) : 195-218.
- GARDNER, Elizabeth. « The Philosophes and Women : Sensationalism and Sentiment ». *Women and Society in Eighteenth-Century France*. Eds. Eva Jacobs et al. London : Athlone, 1979. 19-27.
- HAGSTRUM, Jean H. « Towards a Profile of the Word "Conscious" in Eighteenth-Century Literature ». *Psychology and Literature in the Eighteenth Century*. Éd. Christopher Fox. New York : AMS Press, 1987. 23-50.
- HAZARD, Paul. « Les origines philosophiques de l'homme de sentiment ». *Romantic Review* 28 (1937) : 318-41.
- HAYMAN, John G. « Shaftesbury and the Search for a Persona ». *SEL* 10 (1970) : 491-504.

Bibliographie thématique et sélective

- HUMPHREYS, A. R. « The "Friend of Mankind" (1700-1760) — An Aspect of Eighteenth-Century Sensibility ». *Review of English Studies* 24 (1948) : 203-18.
- MOSSNER, Ernest Campbell. « The Religion of David Hume ». *JHI* 39 (1978) : 653-63.
- FATE NORTON, D. « Hume, Human Nature and the Foundations of Morality ». *The Cambridge Companion to Hume*. Cambridge : CUP, 1993. 148-81.
- HEIMANN, P. M. « Voluntarism and Immanence : Conceptions of Nature in Eighteenth-Century Thought ». *JHI* 39 (1978) : 271-83.
- JACK, Malcolm. « On the State of Nature : Mandeville and Rousseau ». *JHI* 34 (1978) : 119-24.
- MYER-SPACKS, Patricia. « Oscillations of Sensibility ». *NLH* 25 (1994) : 505-20.
- ROTHSTEIN, Eric. « "Organicism", Rupturalism, and Ism-ism ». *MP* 85 (1988) : 588-609.
- WYNNE, Edith. « Latitudinarian Philosophy in Fielding's *Amelia* ». *Papers of the Missouri Philological Association* 4 (1979) : 33-38.

La philosophie des Lumières et Newton

- HEIMANN, P. M., J. E. MCGUIRE. « Newtonian Forces and Lockean Powers : Concepts of Matter in Eighteenth-Century Thought ». *Historical Studies in the Physical Sciences* 3 (1971) : 233-306.
- JACOB, M. C. « The Church and the Formulation of the Newtonian World-View ». *Journal of European Studies* (1971) : 128-48.
- REDWOOD, John. « Theories of Matter and the Origin of the World : the Reception of Newton and Locke ». *Reason, Ridicule and Religion : The Age of Enlightenment in England (1660-1750)*. London : Thames and Hudson, 1976. 93-116.
- ROGERS, J. A. G. « Locke's *Essay* and Newton's *Principia* ». *JHI* 34 (1978) : 217-32.
- STRONG, E. W. « Newton's "Mathematical Way" ». *JHI* 12 (1951) : 90-111.

Science et médecine

MONOGRAPHIES

- ANDERSON, R. G. W. and Christopher Laurence. *Science, Medicine, and Dissent : Joseph Priestley (1733-1804) : Papers Celebrating the 250th*

- Anniversary of the Birth of Joseph Priestley together with a Catalogue of an Exhibition Held at the Royal Society and the Wellcome Institute of Medicine.* London : Wellcome Trust, Science Museum, 1987.
- BARNES, Barry and S. SHAPIN, eds. *Natural Order : Historical Studies of Scientific Culture.* London : Sage Publications, 1979
- BASTHOLM, E. *The History of Muscle Physiology, from the Natural Philosophers to Albrecht von Haller.* *Acta historica scientiarum naturalium et medicinalium* Copenhagen, 1950.
- BOUCÉ, P-G., et Suzy HALIMI, eds. *Le Corps et l'âme en Grande-Bretagne au dix-huitième siècle.* Paris : Publications de la Sorbonne, 1986.
- BREVOLD, L. I. *The Natural History of Sensibility.* Detroit : Wayne State University Press, 1962.
- BYRD, Max. *Visits to Bedlam : Madness and Literature in the Eighteenth Century.* Columbia : University of South Carolina Press, 1974.
- CANGUILHEM, G. *La Formation du concept de réflexe aux dix-septième et dix-huitième siècles.* Paris : Vrin, 1955.
- CEARD, J, Nardin, P. et Simonin, M. Eds. *La Folie et le corps.* Paris : Presses de l'École Normale Supérieure, 1985.
- COLE, J. F. *Early Theories of Sexual Generation.* Oxford : OUP, 1930.
- DONNISON, Jean. *Midwives and Medical Men : A History of Inter-Professional Rivalry and Women's Rights.* London : Heinemann, 1977.
- DORDRECHT, Amrine, F. Éd. *Literature and Science as Modes of Expression.* Boston, London : Kluwer Academie Publishers, 1989.
- DUCHESNEAU, François. *La Physiologie des Lumières : empirisme, modèles et théories.* The Hague, Boston, London : Martinus Nijhoff Publishers, 1982.
- FEHER, Michel, éd. *Fragments for a History of the Human Body.* New York : Zone Books, 1983.
- FRENCH, R. K. *Robert Whytt, the Soul, and Medicine.* London, 1969.
- GANDELMAN, Claude. *Le regard dans le texte : image et écriture du Quattrocento au XX^e siècle.* (1986), Klincksieck, 2002.
- HOPPEN, Théodore K. *The Common Scientist in the Seventeenth-Century : A Study of the Dublin Philosophical Society, 1683-1708.* Charlottesville : University Press of Virginia, 1970.
- JORDANOVA, L. J. *Language of Nature : Critical Essays on Science and Literature.* London : Free Association Books, 1986.
- KEELE, K. D. *Anatomies of Pain.* Springfield : Thomas, 1957.
- KING, L. S. *The Philosophy of Medecine : The Early Eighteenth Century.* Cambridge : Harvard University Press, 1978.

Bibliographie thématique et sélective

- LAWRENCE, Christopher. *Science Incarnate : Historical Embodiments of Natural Knowledge*. Chicago, 111. London : UCP, 1988.
- . *Medicine in the Making of Modern Britain, 1700-1920*. London : Routledge, 1994.
- LYONS, Albert S. *Medecine : An Illustrated History*. New York : Abrams, 1978.
- McMASTER, Juliet. *Reading the Body in the Eighteenth-Century Novel*. Palgrave Macmillan, 2004.
- MANDRESSI, Raphael. *Le regard de l'anatomiste : dissections et invention du corps en Occident*. Paris : Seuil, 2003.
- PORTER, Roy. *Diseases and Society in England, 1550-1860*. London : Macmillan, 1993.
- . *Cambridge Illustrated History of Medecine*. Cambridge : CUP, 1996. 399 pp.
- . ed. *Literature and Medecine during the Eighteenth Century*. London : Routledge, 1993.
- , and BYNUM WILLIAM F., eds. *Medical Journals and Medieval Knowledge*. New York : Routledge, 1992.
- ROUSSEAU, G. S and Roy Porter. *Medecine in the Enlightenment*. Amsterdam : Rodopi, 1995.
- , *Sexual Underworlds of the Enlightenment*. Manchester : Manchester University Press, 1987.
- SCARRY, Elaine. *The Body in Pain : The Making and Unmaking of the World*. Oxford : OUP, 1985.
- SOUPEL, Serge and Roger HAMBRIDGE, eds. *Literature and Science and Medecine*. Los Angeles : Wiliam Andrews Clark Mémorial Library, 1982.
- SHOWALTER, Elaine. *The Female Malady : Women, Madness, and English Culture, 1830-1980*. New York : Pantheon Books, 1985
- SONTAG, Susan. *Illness as Metaphor*. New York : Arrar, Straus and Giroux, 1978.
- STEVENSON, L.G., and R. P. MULTHAUF, eds. *Medecine, Science and Culture*. Baltimore : The Johns Hopkins University Press, 1968.
- SYPHER, Wylie. *Literature and Technology*. New York, 1971.
- WALLACE, Alfred Russel. *Man's Place in the Universe*. New York, 1903.

ARTICLES ET CHAPITRES

L'astronomie

- BERTHIER, A. G. « Le mécanisme cartésien et la physiologie au dix-septième siècle ». *Isis* 2 (1914) : 37-89.
- BOAS, Marie. « The Establishment of the Mechanical Philosophy ». *Osiris* 10 (1952) : 412-541.
- BOUCÉ, Paul-Gabriel. « Livres de médecine populaire et mythes sexuels en Grande-Bretagne au dix-huitième siècle ». *Aspects de la littérature populaire (XVII^e-XIX^e)*. Cahiers de l'université de Pau et des Pays de l'Ardour 10 (1980) : 17-45.
- . « L'imagination des femmes enceintes et le monstrueux au dix-huitième siècle ». *Le Monstrueux dans la littérature et la pensée anglaises*. Éd. N. J. Rigaud. Actes du Colloque. Aix-en Provence : Publications de l'université de Provence, 1985. 91-103.
- . « Les jeux interdits de l'imaginaire : onanisme et culpabilisation sexuelle au dix-huitième siècle ». Eds. J. Ceard, P. Nardin et M. Simonin. *La folie et le corps*. Paris : Presses de l'École Normale Supérieure, 1985. 223-243.
- . « Some Sexual Beliefs and Myths in Eighteenth-Century » *Sexuality in Eighteenth-Century Britain*. Éd. P-G. Boucé. Manchester : Manchester University Press, 1982. 28-31.
- BOWLES, G. « Physical, Human and Divine Attraction in the Life and Thought of George Cheyne ». *Annals of Science* 31 (1974) : 473-88.
- BROWNE, T. M. « From Mechanism to Vitalism in Eighteenth-Century English Physiology ». *Journal of the History of Biology* 1 (1974) : 179-216.
- BRUNETEAU, Claude. « La maladie anglaise ». *Le Corps et l'âme en Grande-Bretagne au dix-huitième siècle*. Eds. P-G Boucé et Suzy Halimi. Paris : Publications de la Sorbonne, 1986. 11-24.
- CLARKE, E. « The Doctrine of the Hollow Nerve in the Seventeenth and Eighteenth-centuries ». *Medecine, Science and Culture : Historical Essays in Honor of Oswei Temkin*. Eds. L. G. Stevenson and R. P. Muthauf. Baltimore : The John Hopkins University Press, 1968. 123-43.
- DELAUNAY, Paul. « L'évolution philosophique et médicale du biomécanisme : de Descartes à Boerhaave, de Leibniz à Cabanis ». *Le Progrès médical* (1927) : 1289-1384.
- DOUGHTY, O. « The English Malady of the Eighteenth Century ». *Review of English Studies* 2 (1926) : 257-69.
- FIGLIO, Karl. « Théories of Perception and the Physiology of Mind in the Late Eighteenth-Century ». *History of Science* 13 (1975) : 177-212.

- FRENCH, R. K. « Sauvages, Whytt, and the Motion of the Heart : Aspects of Eighteenth-Century Animism ». *Clio Medica* 7 (1972) : 35-54.
- HATTAWAY, Michael. « Bacon and "Knowledge Broken" : Limits for Scientific Method ». *JHI* 34 (1978) : 183-97.
- HEFFERNAN, William C. « The Singularity of Our Inhabited World : William Whewell and A. R. Wallace in Dissent ». *JHI* 34 (1978) : 81-100.
- HUNTER, Paul. « Robert Boyle and the Epistemology of the Novel ». *ECF* 2 (1990) : 275-91.
- IBRAHIM, A. « Le statut des anomalies dans la philosophie de Diderot ». *Le dix-huitième siècle* 15 (1983) : 311-27.
- JOBE, T. H. « Medical Theories of Melancholism in the Seventeenth and Eighteenth Centuries ». *ClioMedica* 11 (1976) : 217-31.
- KING, Lester S. « Basic Concepts of Eighteenth-Century Animism ». *American Journal of Psychiatry*. 124 (1967) : 797-802.
- . « The Power of the Imagination ». *The Philosophy of Medicine : The Early Eighteenth Century*. Cambridge : Harvard University Press, 1978. 152-81.
- LAMOINE, George. « L'âme et le corps en prison au dix-huitième siècle ». *Le Corps et l'âme en Grande-Bretagne au dix-huitième siècle*. Eds. P-G Boucé et Suzy Halimi. Paris : Publications de la Sorbonne, 1986. 51-61.
- LAWRENCE, C. « The Nervous System and Society in Scottish Enlightenment ». *Natural Order : Historical Studies of Scientific Culture*. Eds. Barry Barnes and S. Shapin. London : Sage Publications, 1979.
- LESLIE, G. « Cheat and Impostor : Debate Following the Case of the Rabbit Breeder ». *The Eighteenth Century : Theory and Interpretation* 27 (1986) : 269-86.
- LUYENDIJK-ELSHOUT, A. « Of Masks and Mills : The Enlightened Doctor and His Frightened Patient ». Éd. G. S. Rousseau. *The Language of Psyche : Mind and Body in the Enlightenment Thought*. Clark Library Lectures, 1985-86. 186-230.
- MACCAFFREY, Isabel G. « The Meditative Paradigm ». *ELH* 32 (1965) : 388-407.
- MCCOLLEY, Grant. « The Seventh-Century Doctrine of a Plurality of Worlds ». *Annals of Science* 1 (1936) : 385-430.
- MARTINET, Marie-Madeleine. « Le paysage brisé et l'esclave enchaîné : le thème de la folie aux dix-septième et dix-huitième siècles ». *Folie, Follies, Folly* 1984. 91-106.

- MILLER, G. « Leeuwenhoek's Observations on the Blood and Capillary Vessels ». *Medicine, Science and Culture*. Eds. L. G. Stevenson and R. P. Multhaus. Baltimore : The Johns Hopkins University Press, 1968. 115-23.
- MORAVIA, Sergio. « From Homme Machine to Homme Sensible : Changing Eighteenth-Century Models of Man's Image ». *JHI* 34 (1978) : 45-60.
- . « The Enlightenment and the Sciences of Man ». *History of Sciences* 18 (1980) : 247-68.
- MUNITZ, M. K. « One Universe or Many ? » *JHI* 2 (1951) : 231-55.
- NICOLSON, Marjorie. « The Early Stage of Cartesianism in England ». *Studies in Philology* 26 (1929) : 356-75
- . « The Telescope and Imagination ». *MP* 32 (1935) : 234-60.
- . « A world in the Moon. » *Smith College Studies* 17 (1936) : 91-109.
- PORTER, Roy. « Against the Spleen ». *Laurence Sterne, Riddles and Mysteries*. Éd. Valérie Grosvenor Myer. New York : Barnes and Noble, 1984. 84-98.
- . « Was There A Medical Enlightenment in Eighteenth-Century England ? » *British Journal for Eighteenth Century Studies* 5 (198) : ?
- . « A Touch of Danger : The Man-Midwife as a Sexual Predator ». *Sexual Underworlds of the Enlightenment*. Eds. G. S. Rousseau and Roy Porter. Manchester : Manchester University Press, 1987. 206-33.
- PRIGOGINE, I., et I. STENGERS. « La dynamique de Leibniz à Lucrèce ». *Critique* 35 (1979) : 35-55.
- PUNETT, R. C. « Ovists and Animalculists » *The American Naturalist* LXII (1928) : 481-507.
- REDWOOD, John. « The Origin of the Earth : Atheism in Genesis and Geology ». *Reason, Ridicule and Religion : The Age of Enlightenment in England (1660-1750)*. London : Thames and Hudson, 1976. 116-33.
- REY, Roselyne. « L'approche de la folie chez quelques médecins vitalistes du dix-huitième siècle ». *La Folie et le corps*. Eds. Ceard, J., P. Naudin et M. Simonin, Paris : Presses de l'École Normale Supérieure, 1985. 111-125.
- ROUSSEAU, G. S. « Nerves, Spirits and Fibres : Toward Defining the Organs of Sensibility—with a Postscript 1976 ». *The Blue Guitar* 2 (1976) : 125-53.
- . « Science and Literature : The State of the Art ». *Isis* 69 (1978) : 583-91.

- . « Literature and Medicine : The State of the Field ». *Isis* 72 (1981) : 406-24.
- . « Science Books and Their Readers in the Eighteenth Century ». *Eighteenth-Century Books and Their Readers*. Éd. I. Rivers. New York : Saint-Martin's Press, 1982. 197-255.
- . « Medicine and Literature : Notes on their Overlaps and Reciprocities ». *Gesnerus* 43 (1986) : 33-46.
- . « The Discourse of the Nerves ». *Boston Studies in the Philosophy of Science* 115. *Literature and Science as Modes of Expression*. Éd. F. Amrine. Dordrecht, Boston, London : Kluwer Académie Publishers, 1989. 29-60.
- SCHNORRENBERG, B. B. « Is Childbirth any place for a Woman? The Decline of Midwifery in Eighteenth-Century England ». *Studies in Eighteenth-Century Culture* 10 (1981) : 393-408.
- SNOW, K. R. « Homonculus in Paracelsus, *Tristram Shandy*, and Faust ». *JEGP* 49 (1980) : 67-74.
- STAROBINSKY, Jean. « The Natural and Literary History of Bodily Sensation ». *Fragments for a History of the Human Body*. Éd. Michel Feher. New York : Zone Books, 1983.
- STROMBERG, R.N. « History in the Eighteenth Century ». *JHI* 12 (1951) : 295-304.
- TEMKIN, Oswei. « The Classical Roots of Glisson's Doctrine of Irritation ». *Bulletin of the History of Medecine* 38 (1964) : 297-328.
- THOMDIKE, L. « Newness and Craving for Novelty in Seventeenth-Century Science and Medecine ». *JHI* 12 (1951) : 584-598.
- TRAIL, R. R. « Sydenham's Impact on English *Medecine* ». *Medical History* 9 (1965) : 356-364.
- TUVESON, Ernest. « Locke and the "Dissolution of the Ego" ». *Modern Philology* 52 (1955) : 74.
- WILSON, P. K. « Out of Sight, Out of Mind? : The Daniel Turner-James Blondel Dispute Over the Power of the Maternal Imagination ». *Annals of Science* 49 (1992) : 63-85.

Arrière-plan général

Littérature

ŒUVRES DE FICTION

ACKROYD, Peter. *The House of Doctor Dee*. London : Penguin, 1993.

- BALZAC, Honoré de. *Le Cousin Pons*. Lausanne : Rencontre, 1961.
- BLAKE, William. « The Marriage of Heaven and Hell ». *The Norton Anthology of English Literature*. London and New York : Norton, 1987. 1350-61.
- ELIOT, T. S. « The Love Song of J. Alfred Prufrock ». *Selected Poems*. London and Boston : Faber and Faber, 1961. 13-18.

ÉTUDES CRITIQUES. MONOGRAPHIES

- BOOTH, Wayne. *The Rhetoric of Fiction*. Chicago : UCP, 1961.
- BRÉMOND, Claude. *Logique du récit*. Paris : Seuil, 1973.
- BRUGIÈRE, Bernard. *Les Figures du corps*. Paris : Publications de la Sorbonne, 1991.
- BROOKS, Peter. *Body Work : Objects of Desire in Modern Narrative*. Cambridge : Harvard University Press, 1993.
- ECO, Umberto. *Interprétations, surinterprétations*. Paris : PUF, 1996.
- FLYNN, Elizabeth A. and Patrocínio P. SCHWEICKART, eds. *Gender and Reading : Essays on Readers, Texts and Contexts*. Baltimore and London : The John Hopkins University Press, 1988.
- JOURDE, Pierre. *Huysmans — À Rebours : l'identité impossible*. Genève : Slatkine, 1991.
- LAROQUE, François. *Shakespeare et la fête*. Paris : PUF, 1988.
- LEJEUNE, Philippe. *Le Pacte autobiographique*. Paris : Seuil, 1975.
- MCCAFFERY, L., ed. *Postmodern Fiction : A Bio-Bibliographical Guide*. Greenwood Press, 1986.
- REICHLER, Claude. *Le Corps et ses fictions*. Paris : Éditions de Minuit, 1983.
- VAN GHENT, Dorothy. *The English Novel : Form and Function*. New York : Evanston, 1953.
- YAGUELLO, Marina. *Alice au pays du langage*. Paris : Seuil, 1981.

ARTICLES ET CHAPITRES

- BRADY, Patrick. « Théorie du chaos et structure narrative ». *EC* 4 (1991) : 43-51.
- DENBY, David. J. « La modernité du sentimentalisme ». *EC* 1 (1995) 373-92.
- FOLKENFLIK, R. « "Homo Alludens" in the Eighteenth Century ». *Criticism* 24 (1982) : 218-32.

Bibliographie thématique et sélective

- HAMLIN, Cyrus. « The Conscience of Narrative : Toward a Hermeneutic of Transcendence ». *New Literary History* 13 (1982) : 205-30.
- KITTAY, J. « Descriptive Limit ». *Yak French Studies* 61 (1981) : 224-40.
- MAN, Paul (de). « Autobiography as De-Facement ». *MLN* 94 (1979) : 919-30.
- RIFFATERRE, Michel. « Descriptive Imagery ». *Yale French Studies* 61 (1981) : 124-40.
- ROGERS, Winfield H. « The Reaction against Melodramatic sentimentality in the English Novel, 1796-1830 ». *PMLA* 49 (1934) : 98-122.
- WILLIAMS, A. P. « Description and Tableau in the Eighteenth-Century British Sentimental Novel ». *ECF* 8 (1996) : 466-84.

Philosophie

MONOGRAPHIES

- AUROUX, Sylvain. *Philosophie du langage*. Paris : PUF, 1996.
- AUSTIN, John Langshaw. *Quand dire c'est faire*. Paris : Seuil, 1970.
- BLOCH, Olivier. *Le Matérialisme*. Paris : PUF, 1985.
- BLOOMFIELD, Leonard. *Le Langage*. Paris : Payot, 1970.
- BOUTANG, Pierre. *Le Temps : essai sur l'origine*. Paris : Hatier, 1993.
- CACCIARI, Massimo. *L'Ange nécessaire*. Paris : Détroits, 1995.
- CANGUILHEM, George. *La Connaissance de la vie*. Paris : Vrin, 1992.
- CASSIRER, Ernst. *Individu et cosmos dans la philosophie de la Renaissance*. 1927. Paris : Minuit, 1983.
- . *Langage et mythe*. Paris : Minuit, 1972.
- CHANGEUX, Jean-Pierre. *L'Homme neuronal*. Paris : Fayard, 1983.
- , et Alain CONNES. *Matière à penser*. Paris : Odile Jacob, 1992.
- COURNARIE, Laurent et Pascal DUPOND. *La Sensibilité*. Paris : Ellipses, 1998.
- DESCOMBES, Vincent. *Le Même et l'autre*. Paris : Minuit, 1979.
- DELEUZE, Gilles. *Le Pli : Leibniz et le Baroque*. Paris : Minuit, 1988.
- . *Logique de la sensation*. Paris : La Différence, 1981.
- DURING, Elie. *L'Âme*. Paris : Flammarion, 1997.
- ELIADE, Mircea. *Le Mythe de l'éternel retour*. Paris : Gallimard, 1969.
- ELLRODT, Robert, éd. *Genèse de la conscience moderne*. Paris : PUF, 1983.

- FOUCAULT, Michel. *Les mots et les choses*, 1966. Paris : Gallimard, 1969.
 ——. *L'Archéologie du savoir*. Paris : Gallimard, 1969.
- GUSDORF, Georges. *La parole*. Paris : PUF, 1953.
- HAGÈGE, Claude. *L'Homme de paroles*. Paris : Fayard, 1985.
- HALLYN, Ferdinand. *La Structure poétique du monde : Copernic, Kepler*. Paris : Seuil, 1987.
- KLEIN, Étienne. *Le Temps*. Paris : Flammarion, 1995.
- LANDES, David S. *L'Heure qu'il est : les horloges, la mesure du temps et la formation du monde moderne*. Paris : Gallimard, 1987.
- MALHERBE, Michel. *Trois essais sur le sensible*. Paris : Vrin, 1991.
- MANFRED, Frank. *L'Ultime raison du sujet*. Paris : Actes Sud, 1987.
- MEYER, Michel. *La Philosophie anglo-saxonne*. Paris : PUF, 1994
- NEF, Frédéric. *Le Langage*, Paris : Bordas, 1993.
- PRIGOGINE, Ilya. *Temps à devenir : à propos de l'histoire du temps*. Québec : Fides, 1994.
 ——, et Isabelle STENGERS. *Entre le temps et l'éternité*. Paris : Flammarion, 1992.
 ——. *La Nouvelle alliance*. Paris : Gallimard, 1979.
- SERRES, Michel. *La Naissance de la physique dans le texte de Lucrèce*. Paris : Minuit, 1977
 ——. *Statues*. Paris : Flammarion, 1987.
 ——. *Les Origines de la géométrie*. Paris : Flammarion, 1993.
- SCHANGLER, Judith. *Les Métaphores de l'organisme*. Paris : L' Harmattan, 1995.
 ——. *Penser la bouche pleine*. Paris : Fayard, 1983.
- SHERRINGHAM, Marc. *Introduction à la philosophie esthétique*. Paris : Payot, 1992.
- STAROBINSKI, Jean. *L'Invention de la liberté*. Genève : Albert Skira, 1964.
- WHITE, H. V. *Metahistory : the Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe*. Baltimore, London : The John Hopkins University Press, 1973.
- WITTGENSTEIN, Ludwig. *Remarques philosophiques*. Edition posthume de R. Rhees. Paris : Gallimard, 1984.
- YAKIRA, Elhanan. *La Causalité de Galilée à Kant*. Paris : PUF, 1994.

ARTICLES ET CHAPITRES

FREUD, Sigmund. « The Relation of the Poet to Day-Dreaming ». *Collected Papers*. Vol. 4. London : Hogarth Press, 1948.

STAROBINSKI, Jean. « Brève histoire de la conscience du corps ». *Genèse de la conscience moderne*. Éd. Robert Ellrodt. Paris : PUF, 1983. 215-29.

Science et médecine

MONOGRAPHIES

BALIBAR, Françoise. *Galilée, Newton lus par Einstein : espace et relativité*. Paris : PUF, 1984. 127 p.

CANGUILHEM, Georges. *La Connaissance de la vie*. Paris : Vrin, 1992.

KEELE, K. D. *Anatomies of Pain*. Springfield : Thomas, 1957.

FEYERABEND, Paul. *La science en tant qu'art*. Albin Michel, 2003.

KHUN, Thomas. *La Structure des révolutions scientifiques*. 1962. Paris : Flammarion, 1983.

KOYRÉ, Alexandre. *Étude d'histoire de la pensée scientifique*. Paris : Gallimard, 1973.

———. *Du monde clos à l'univers infini*. Paris : Gallimard, 1982.

LYONS, Albert S. *Medecine : An Illustrated History*. New York : Abrahams, 1978.

SAKKA, Michel. *Histoire de l'anatomie humaine*. Paris : PUF, 1997. 126 pp.

STENGERS, Isabelle. *L'invention des sciences modernes*. Paris : Flammarion, 1995. 208 pp.

VINCENT, Jean-Didier. *Biologie des passions*. Paris : Odile Jacob, 1986.

———. *Querelle du déterminisme (La)*. Paris : Gallimard, coll. Le débat, 1990. 287 pp.

Index thématique

- adultère, 168
- âme, 23, 25, 33, 183, 190, 192, 231, 263, 268, 294, 296
- association(isme)
 - sympathie, 226
- astrologie, astronomie, 37, 40
 - Homme zodiacal, 37
 - Jupiter, 38
 - Lune, 37-40, 47
 - Mars, 40
 - Saturne, 38
 - Soleil, 38, 80
 - Terre, 38
 - Vénus, 38
- atomisme, 43, 177, 194
- attraction, 22, 43, 44, 46, 48, 50
- causalité, cause, 24, 25, 51, 59, 83, 130, 183, 292
 - Causa Sui*, 41
 - efficiente, 35, 45
 - finale, 34, 35, 45, 292
 - formelle, 35
 - matérielle, 34, 35
 - nécessaire, 162, 177
 - première, 34, 35, 43, 76, 292
- chute, 39, 41, 43, 44, 47, 55, 63, 75, 76, 98, 101, 112, 241, 293
 - gravité, 46
- digression, 42, 56, 129
- émotion, 226
- espace, 84, 105, 293
- ether, 46
- géométrie, 123
 - carré, 124
 - cercle, 60, 61, 65, 295
 - courbe, 65
 - ellipse, 62, 73, 75-77, 85, 129, 289, 291, 293, 295
 - labyrinthe, 60
 - ligne brisée, 126
 - ligne courbe, 125

Index thématique

- ligne droite, 42, 45, 53, 58,
59, 61, 65, 75, 95, 125,
293
- ligne horizontale, 237
- ligne serpentine, 125, 126,
129
- spirale, 65, 125
- triangle, 124, 169
- gravité, gravitation, 22, 46, 48,
56, 60, 75, 239, 291,
293
- hasard, 33, 36, 44, 51, 52, 55,
56, 68, 72, 91, 106, 109,
121, 132, 136, 137, 291
- hiéroglyphes, 252
- humanité, 220, 224
 - sympathie, 226, 227
- humeurs, humorisme, 25, 117,
170, 176, 178, 226, 255,
296, 297
- larme, 160, 181, 183,
201–204, 211, 214,
222, 223, 297
- sang, 117, 157, 159, 163,
164, 181, 183, 186–189,
192, 193, 203, 204
- sperme, 113, 117, 157, 163,
167, 199
- imagination
 - sensation, 221
- irritabilité, 202, 203
- irritation, 155, 159, 162–164,
175, 176, 195, 196, 201,
203, 204, 297
- labyrinthe, 187
- langage, 80, 89, 157, 162,
240–242
- Babel, 200
- mot, 187, 206
- paraverbal, 210
- parole, 188
- style conversationnel, 242
- verbaliser, 205
- voix, 187
- ligne droite
 - verticale, 44
- machine, 24, 31, 39, 53, 66,
132, 150, 177, 188, 189,
191, 194, 207, 263, 268,
290, 299
 - à penser, 24
 - célibataire, 302
 - de Turing, 87
 - marbrée, 137
 - pompe, 186
 - simple, 25
- matérialisme, matérialité,
matière, 23, 25, 83,
231
- mélancolie, 220
- monstre, 81, 98, 104, 105, 122,
135, 139, 146, 168,
295–298
- araignée, 108, 112
- centaure, 105, 109, 113,
118, 119, 126, 130, 137,
139, 272
- chien, 108
- chimère, 120, 133
- crapaud, 108, 109
- hobby-horse*, 73, 81,
118–120, 125, 130,
132, 133, 136, 162, 218,
226, 263, 272, 275, 278,
280, 282, 283

- nain, 109
 satyre, 120, 170
 tératologie, 250
- moral, 236
- moralité
 civisme, 229
- mort, 173
- mouvement, 24, 103, 135, 183,
 189, 194, 195, 291
 action à distance, 43, 47,
 49, 55, 64, 77, 293
 choc, 44, 48, 63
clinamen, 44, 47, 48, 52,
 55-57, 292
 inertie, 49, 51, 61, 89
 perpétuel, 47, 66, 76, 186,
 192, 193
 tourbillon, 38, 63
- mythe
 Isis, 112, 169
 Osiris, 169
- nécessité, 291
- nerfs, 154, 176
- organe, 25
 cerveau, 117, 184, 194, 198
 cœur, 117, 182, 183, 185,
 187, 192-194, 198,
 200, 215, 218, 296
 foie, 186
 main, 87, 187-189, 194,
 201, 294
 nez, 294
 œil, 200, 201, 294
 oreille, 294
- page
 blanche, 125, 250
 marbrée, 66, 84, 102, 104,
 250, 284
 noire, 104, 250
- physiologie, 227
- réflexe, 201
- ruine, 133, 135, 253
- sensation, 210, 244
- sensorium, 177, 181
- sexualité, 104, 106, 113, 157,
 160, 161, 216, 240, 293,
 294, 297, 299
 adultère, 165
 homoérotisme, 169
 impuissance, 118, 156,
 157, 189, 225
 textualité, 162, 163
- statue, 226
- sympathie, 25, 177, 183, 202
 bonté, 225, 227
 cognitive, 223
 cruauté, 225
 rationnelle, 223
 réflexe, 223, 225-227
 socialité, 226
 statue, 226
- temps, 24, 32, 51, 57, 72, 74,
 84, 89, 101, 105, 137,
 238, 248, 273, 291, 293
 accéléré, 58
 brisé, 76
 chronologie, 72, 81
 contre temps, 54, 66, 75,
 76
 cyclique, 61, 71, 76, 101
 durée, 19, 51, 63
 éternité, 39

Index thématique

histoire, 293
irréversible, 61
linéaire, 61, 293
mort, 61, 293
primordial, 76
réversible, 61, 65

social, 63
universel, 57, 65
vécu, 24, 25, 65, 66, 76,
293, 295
transparence, 205
vibrations, 43, 117, 178, 193

Index des noms cités

- ADDISON Joseph, 19, 121, 124,
135
ALEXANDRE LE GRAND, 221,
223, 226
AMMAN Johann Conrad, 268,
269
ARCHIMÈDE, 58, 293
ARISTOTE, 33, 35, 38, 61, 113,
150, 183, 186, 258, 259
ARNAUD (d'), 211
AUB John, 195
AUSTEN Jane, 213
AUSTIN J. L., 278
AVICENNE, 117

BACON Francis, 39, 108, 156,
259
BAGLIVI Giorgio, 178
BAKER Henry, 174, 175
BARROW Isaac, 216
BAYLE Pierre, 33
BERGSON Henri, 48, 55, 280
BERKELEY George, 50, 83, 92,
200

BERTHOUD Jacques, 224
BLONDEL Charles, 280
BLONDEL J. A., 115
BOERHAAVE Hermann, 150,
178, 183, 195
BOILEAU Nicolas, 128
BORDEU Théophile, 150, 172,
193
BOYLE Robert, 23, 42, 177
BRIDGES Thomas, 228
BROOKE Frances, 232
BROOKE Henry, 212
BRUEGEL Pieter, 271
BUFFON, 199, 201
BUNET Thomas, 135, 139
BURKE Edmund, 121, 129, 133,
135, 139, 202
BURNEY Fanny, 212
BURTON Robert, 37, 86, 114,
150, 155-161,
165-167, 170, 193
BUTLER James, 257

Index des noms cités

- BYRON George Gordon
(Lord), 132
- CHAMBERS E.-Rees, Abraham,
194, 197
- CHESELDEN William, 92–94
- CHESNEAU DUMARSAIS César,
26
- CHEYNE George, 47, 148, 150,
152, 154, 162, 168, 173,
177–179, 183, 194
- CLARKE Samuel, 92, 214
- CLAYTON Robert, 64
- COGAN Thomas, 235
- COLERIDGE Samuel, 227
- COMBE William, 212
- CONDILLAC Étienne Bonnot
de, 24, 80, 82, 84–86,
89, 92, 100, 103, 105,
122, 175, 201, 202, 243,
246, 251, 273–275,
282, 294, 295
- CONFUCIUS, 134
- CONGREVE William, 175
- COOKE William, 265
- COURT DE GÉBELIN Antoine,
254
- COZENS Alexander, 136
- CRÉBILLON Claude Prosper
Jolyot de, 195
- CULPEPER Nicolas, 116
- CYRANO DE BERGERAC, 39
- D'ALEMBERT Jean le Rond, 80
- DAY Thomas, 212
- DE LA CASSE Jean, 81
- DE PLANTADES François, 174
- DEFOE Daniel, 39, 257, 258
- DÉMOCRITE, 151
- DENNIS, 139
- DESCARTES René, 21–24, 32,
34, 38, 43, 49, 79, 149,
186, 192, 197, 207, 268,
269, 278, 291, 295
- DIDEROT Denis, 13, 80, 82, 92,
100, 101, 105, 109, 112,
183, 195, 198–200, 240,
246, 252, 264, 274, 292
- DIGBY Charles, 117
- DINOUART (Abbé), 244
- DURKEHEIM Émile, 280
- ELLER (Dr.), 116
- FERRAND Jacques, 157
- FERRIAR John, 13, 18
- FICIN Marsile, 117
- FIELDING Henry, 17, 106, 118,
191, 244, 248
- FIÉNUS Thomas, 117
- FILMER Robert, 172
- FONTENELLE Bernard le
Bouyer de, 39, 40
- GALATÉE, 81
- GALIEN Claude, 150, 186
- GALILÉE, 43
- GALILÉE, 54
- GASSENDI Pierre, 43
- GAUTIER D'AGOTY Jacques,
175
- GLISSON Francis, 150, 155,
163, 195, 196
- GOETHE Henry Werther de,
225
- GRIFFITHS Ralph, 216
- HALL Joseph, 228

- HALLER Albrecht von, 150,
 164, 176, 199, 201, 202,
 207, 298
 HAMANN J. G., 251
 HARRIS John, 281
 HARTLEY David, 48, 50, 177,
 185, 189
 HARTSOEKER Nicolas, 175
 HARVEY William, 150, 175,
 183, 186, 187, 192, 199
 HAWES William, 235
 HERDER Johann Gottfried
 von, 243
 HERMÈS, 118, 169
 HESTIA (mythe d'), 81
 HIFERMANN Paul, 265
 HIGHMORE Nathaniel, 198
 HILL Aaron, 265
 HILL John, 174
 HIPPOCRATE, 150, 155
 HOBBS Thomas, 22, 172, 216,
 218, 219, 237, 243
 HOGARTH William, 39, 94,
 125, 126, 139, 146, 147,
 168, 179, 271
 HOLBACH (Baron d'), 195
 HOOKE Robert, 39
 HORT, 214
 HUME David, 13, 14, 22, 44,
 48–51, 53, 64, 70, 99,
 122, 166, 173, 201, 202,
 206, 211, 215, 218, 220,
 221, 226, 227, 242, 295
 HUSSEY Giles, 123
 HUTCHESON Francis, 123, 215,
 216, 221
 HUYGENS Charles, 39
 ISIDORE DE SÉVILLE, 254
 ISIS (mythe d'), 112
 IXION, 119, 120
 JOHNSON Samuel, 178, 221,
 264
 JONSON Ben, 151
 JOUVET Guy, 13, 36, 250
 JOYCE James, 13
 KÉPLER Johannes, 62
 KHUN Thomas Samuel, 60
 LACLOS Choderlos de, 238
 LANGEVIN Paul, 66
 LAPLACE Pierre Simon de, 67
 LA METTRIE Julien Offray de,
 23, 25, 32, 43, 49, 71,
 79, 83, 92, 105, 108,
 117, 172, 191, 192, 195,
 196, 269, 291
 LE BEL, 253, 254
 LE BERNIN (Gianlorenzo
 Bernini), 127
 LEEUWENHOECK, 150, 174, 183
 LEIBNIZ Gottfried Wilhelm,
 33, 37, 53, 92, 195, 244
 LICÉTIUS, 117, 175
 LOCKE John, 15, 19, 22, 24, 48,
 49, 51, 52, 67, 83, 92,
 99, 105, 108, 114, 121,
 146, 168, 170, 173, 184,
 193, 201, 206, 207, 218,
 223, 229, 230, 243, 246,
 252, 258–261, 263, 266,
 269, 278, 292, 293, 298
 LONGIN Cassius Dionysius
 (saint), 126–128, 133
 LOVERIDGE Mark, 224

Index des noms cités

- MACKENZIE Henry, 106, 133,
143, 213, 222, 225, 229,
230, 234–236
- MACKENZIE John, 150, 192
- MALEBRANCHE Nicolas, 19,
52, 54, 117
- MANDEVILLE Bernard, 162,
216, 229, 231, 237
- MANN Horace, 17
- MANNINGHAM Richard, 93,
150
- MAUBRAY John, 116
- MAUPERTUIS, 251
- MEAD Richard, 38
- MICHAELIS J. D., 247
- MILTON John, 132
- MOEBIUS (anneau de), 17
- MOLYNEUX Samuel, 93
- MOLYNEUX William, 93, 94,
249
- MOMUS, 33, 119, 150
- MONTAIGNE Michel de, 35, 48,
119
- NARCISSE (mythe de), 85
- NEWTON Isaac, 21, 24, 31, 34,
36, 37, 39, 40, 43, 45,
46, 48, 56, 59, 61, 63,
72, 76, 83, 123, 129,
177, 181, 193, 200, 292,
293, 295, 297
- NIETZSCHE Friedrich, 13, 264
- NORRIS John, 54, 214
- ORPHÉE (mythe d'), 303
- OSIRIS (mythe d'), 169
- PARACELSE, 145, 150, 151, 175,
193, 194
- PARALEIPOMENON, 137, 253
- PARÉ Ambroise, 113
- PASCAL Blaise, 185
- PERRAULT Claude, 268
- PIERCE Charles Sanders, 34
- PLATON, 172, 294
- POPE Alexander, 20, 21, 57, 89,
94, 106, 128, 129, 136,
195
- PORTERFIELD William, 201
- POYET, 246
- PRAXITÈLE, 303
- PRÉSIDENT DE BROUSSE, 254
- PRIESTLEY Joseph, 177
- PROMÉTHÉE (mythe de), 79,
82, 105, 123
- PTOLÉMÉE, 37, 194
- PYGMALION (mythe de), 79,
81, 96, 296
- PYTHAGORE, 40
- QUILLET Claude, 116
- RABELAIS François, 127, 193,
261
- REYNOLDS Joshua, 124, 125
- RICHARDSON Samuel, 162,
164, 212, 225, 228, 257,
299
- RIOLAN Jean, 146
- ROUSSEAU Jean-Jacques, 212,
243, 247, 249, 251, 255,
262, 265, 269, 279
- ROWSON Martin, 13, 194
- RUSHDIE Salman, 13
- RUSSELL Bertrand, 66
- RUSSEN David, 39
- SADE (Marquis de), 212, 238

- SAINT PAUL, 131, 219
 SAINT THOMAS, 94
 SAUNDERSON Nicolas, 95
 SHAFTESBURY Anthony
 Ashley Cooper, First
 Earl of, 121, 123, 125
 SHAFTESBURY Anthony
 Ashley Cooper, Third
 Earl of, 25, 173, 215,
 218, 283
 SHAKESPEARE William, 81, 99,
 103, 106, 131, 138
 SHELLEY Mary, 105
 SMELLIE William, 257
 SMITH Adam, 121, 123, 205,
 211, 215, 221, 222, 227,
 230, 231, 244, 299
 SMOLLETT Tobias, 100, 106,
 148, 196, 205, 257, 258
 STAHL George Ernst, 150, 193,
 194
 STEELE Joseph, 187, 203
 STILLINGFLEET Edward, 214
 SWIFT Jonathan, 20, 32, 39,
 106, 111, 120, 134, 145,
 170, 193, 257, 258, 261,
 268

 TAYLOR T., 52
 THACKERAY William, 236
 THIÉBAULT D., 254
 TILLOTSON John, 214, 215,
 220, 235
 TREMBLEY Abraham, 175
 TRISMÉGISTE Hermès, 253
 TSCHACKERT Franz, 150

 TURING Alan, 87
 TYSON Edward, 171, 268, 269

 VAN HELMONT Jan Baptist,
 150, 192, 194
 VAUCANSON Jacques, 23
 VICO Giambattista, 243, 251
 VOLTAIRE, 13, 69, 70, 83, 92,
 217

 WALKER Obadiah, 276
 WALPOLE Horace, 17, 131
 WARBURTON William, 129,
 252
 WATSON Thomas, 187
 WESLEY John, 211
 WHICHCOTE, 235, 236
 WHYTT Robert, 150, 164, 187,
 192, 201, 202, 207, 223,
 298
 WILKES John, 153, 203
 WILKES Wetenhall, 113
 WILKINS John, 39, 244
 WILLIS Thomas, 150, 177, 186,
 197
 WINCKELMANN Joan Joachim,
 123
 WITTGENSTEIN Ludwig, 247
 WOLLASTON William Hyde,
 226
 WOLLESTONECRAFT Mary,
 211
 WOOLF Virginia, 13, 209
 WREN Christopher, 130

 YOUNG Edward, 138

Table des matières

Introduction	13
---------------------	-----------

Première partie

1 L'Homme-machine	31
1.1 Les causes : méthode narrative et esprit scientifique	31
1.1.1 Astrologie et astronomie	36
1.1.2 Antéchrist et Causa Sui	40
1.2 Les mouvements	43
1.2.1 L'action à distance	47
1.2.2 Action et hasard	52
1.3 Synthèse : la dynamique de la digression	56
1.3.1 La digression et les objets mathématiques	57
1.3.2 Digression et durée	62
1.3.3 Histoire, rite et mythe	69
1.3.4 Le mythe et le rite personnels	74
2 L'Homme-statue	79
2.1 Genèse d'un modèle, modèle d'une genèse	82
2.2 La question épistémologique : la « statue-objet »	85
2.2.1 Les mécanismes de la connaissance	86
2.2.2 Le contenu des connaissances	87
2.2.3 L'inconscience de soi	94
2.3 La question ontologique : « la statue sujet »	97

TABLE DES MATIÈRES

2.3.1	« I have much to compose, and much to discompose me »	97
2.3.2	« I shall wake the dead »	100
2.3.3	Monstres et prodiges	105
	<i>Le monstre, phénomène culturel</i>	106
	<i>L'origine des monstres</i>	112
	<i>Le centaure : monstre des origines</i>	118
2.4	La question esthétique : « la statue modèle »	121
2.4.1	Le Beau	122
	<i>La ligne droite</i>	122
	<i>La ligne courbe</i>	125
2.4.2	Le sublime	126
	<i>Longin</i>	126
	<i>La ligne brisée</i>	130
	<i>Burke</i>	133

Deuxième partie


3	L'Homme sensible	143
3.1	Les représentations du corps : l'héritage philosophique et médical	144
3.2	Sensibilité et théorie humorale : mélancolie et dysphories du corps	150
3.2.1	Sterne et la doctrine humoriste	151
3.2.2	Humorisme et mélancolie	153
	<i>Le modèle féminin</i>	156
	<i>Misogynie et impuissance</i>	161
	<i>La sensibilité et les anamorphoses du corps</i>	165
	<i>Sensibilité et homoérotisme</i>	168
	<i>Mélancolie, physiologie et société</i>	171
3.3	Du mécanisme au vitalisme : théorie fibrillaire et euphories du corps sensible	176
3.3.1	Le paradigme fibrillaire	177
	<i>Le modèle newtonien</i>	177
	<i>Le sthénique et l'asthénique</i>	178
	<i>Sterne et l'analogie musicale de la sensibilité</i>	179
3.3.2	La fluidité : les vaisseaux sanguins	183
3.3.3	L'âme et le sang	191

3.3.4	L'âme, les germes et la semence	196
3.3.5	Sensibilité, individu et société : physiologie des larmes et de la sympathie	200
4	L'homme sentimental	209
4.1	Sentimentalisme, moralité et conscience de l'autre	213
4.1.1	Aspects du sentimentalisme	214
4.1.2	La loi divine et les lois humaines : religion et moralité	217
4.1.3	Sentimentalisme et sympathie	221
	<i>L'origine de la sympathie : de l'imagination à la fiction</i>	221
	<i>Les deux aspects de la sympathie</i>	223
4.2	Le commerce sentimental	227
4.2.1	Une économie du plaisir	229
4.2.2	Une économie du désir	232
4.2.3	L'éthique sentimentale de Sterne	237
5	L'homme de paroles	243
5.1	Le romancier et le <i>logos</i>	247
5.1.1	Le style conversationnel	248
5.1.2	Dénomination et communication	253
5.1.3	Langage et convention	262
5.2	Langage et ontologie	270
5.2.1	Langage et monde	270
5.2.2	Langage et nature	274
5.2.3	Langage et moi	279
	<i>La conscience morbide</i>	279
	« Je » e(s)t l'« Autre »	281
	Conclusion	289
	Bibliographie thématique et sélective	307
	Sources bibliographiques	307
	Œuvres de Sterne : sources primaires	307
	<i>Tristram Shandy</i>	307
	<i>Éditions du dix-huitième siècle</i>	307
	<i>Éditions du vingtième siècle</i>	308
	<i>Traductions françaises du vingtième siècle</i>	308

TABLE DES MATIÈRES

<i>A Sentimental Journey</i>	308
<i>Éditions du dix-huitième siècle</i>	308
<i>Éditions du vingtième siècle</i>	308
<i>Traductions de A sentimental journey en français</i>	309
Autres œuvres de Sterne	309
<i>Éditions des dix-huitième et dix-neuvième siècles</i>	309
<i>Éditions du vingtième siècle</i>	310
<i>Traductions du vingtième siècle</i>	311
Sterne, sa vie, son œuvre : sources secondaires	311
Études générales	311
<i>Monographies</i>	311
<i>Articles et chapitres</i>	313
Études critiques, <i>Tristram Shandy</i>	314
<i>Généralités. Monographies</i>	314
<i>Articles et chapitres</i>	315
<i>Tristram Shandy</i> et la philosophie	321
<i>Monographies</i>	321
<i>Articles et chapitres</i>	322
<i>Tristram Shandy</i> , la sensibilité, la physiologie et la médecine	323
<i>Monographies</i>	323
<i>Articles et chapitres</i>	324
<i>A Sentimental Journey</i> généralités	325
<i>Monographies</i>	325
<i>Articles et chapitres</i>	325
<i>A Sentimental Journey</i> et la philosophie	326
<i>Articles et chapitres</i>	326
Autres œuvres de Sterne	327
Contexte littéraire, philosophique et scientifique des dix-septième et dix-huitième siècles : sources primaires	328
Littérature	328
Philosophie	329
Science et médecine	333
<i>Monographies</i>	333
Contexte littéraire, philosophique et scientifique des dix-septième et dix-huitième siècles : sources secondaires	334
Généralités	334
<i>Monographies</i>	334
<i>Articles et chapitres</i>	336

Littérature	337
<i>Monographies</i>	337
<i>Articles et chapitres</i>	340
Philosophie	342
<i>Monographies</i>	342
<i>Articles et chapitres</i>	344
Science et médecine	346
<i>Monographies</i>	346
<i>Articles et chapitres</i>	349
Arrière-plan général	352
Littérature	352
<i>Œuvres de fiction</i>	352
<i>Études critiques. Monographies</i>	353
<i>Articles et chapitres</i>	353
Philosophie	354
<i>Monographies</i>	354
<i>Articles et chapitres</i>	356
Science et médecine	356
<i>Monographies</i>	356
Index thématique	357
Index des noms cités	361



Cet ouvrage a été mis en pages par les
PRESSES UNIVERSITAIRES DE LA MÉDITERRANÉE
(*université Paul-Valéry, Montpellier 3*)
publications@univ-montp3.fr
www.PULM.fr

Dépôt légal : 2^e trimestre 2008

