



HAL
open science

Analectique de la digression dans *Tristram Shandy* (Laurence Sterne)

Christian Michel

► **To cite this version:**

Christian Michel. Analectique de la digression dans *Tristram Shandy* (Laurence Sterne). PURH “ Littérature comparée/Cours ”. Naissance du roman moderne: Rabelais, Cervantès, Sterne – Récit, morale, philosophie, p. 277-302, 2007. hal-04524133

HAL Id: hal-04524133

<https://hal.science/hal-04524133>

Submitted on 5 Apr 2024

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.

Analectique de la digression dans *Tristram Shandy*

Christian MICHEL

1. Logique de la digression

Dans *Tristram Shandy*, le cours du récit est régulièrement brisé par des digressions. Qui n'en sont pas. Selon l'acception classique du terme du moins. La digression obéit, en effet, à des contraintes qui la rendent acceptable ou tolérable, selon que l'on se réfère au point de vue du critique ou à celui du lecteur.

La digression met à mal, par définition, la continuité, la linéarité et l'unité du récit. La continuité, car elle est un arrêt du cours du récit ; la linéarité, car elle engage le récit sur une voie marginale qui l'éloigne du sujet principal ; l'unité, car elle introduit un récit hétérogène. La digression, depuis la Renaissance, se doit donc d'être brève, subordonnée au récit principal et dans un rapport d'hétérogénéité maîtrisé avec son sujet¹.

¹ Voir Gérard Milhe Poutingon, « *Excursus et mimesis* – Sur trois digressions rabelaisiennes », *Poétique*, n° 148, 2006, p. 475-495.

Dans *Tristram Shandy*, les digressions sont à la fois fréquentes², longues³ et emboîtées⁴. À cette infraction quantitative répond une infraction qualitative, car les digressions shandéennes sont systématiquement sans relation avec le sujet du récit principal, incongrues⁵ – *a fortiori* lorsqu'elles interrompent le récit au milieu d'une phrase⁶. La longueur démesurée de certaines digressions, monstrueuse comme l'est le nez de l'étranger dans l'histoire de Slawkenbergius (IV, 1, 230-253) – qui est elle-même une digression – déporte en outre l'intérêt du lecteur du récit interrompu vers le récit interrompant. Ce qui provoque une frustration redoublée : une première fois, lorsque le récit premier est interrompu par la digression, une seconde fois, lorsque la digression est interrompue par le retour au récit premier⁷. Une parenthèse enfin ne se referme jamais⁸, et signe le triomphe de la digression sur le récit premier.

Pour autant, l'insertion et le développement des digressions se font-ils sans logique ? Certains l'affirment, comme Taine : « Sa

2 « [...] pour peu que l'auteur ait d'esprit, il lui faudra cinquante fois dévier de sa route en telle ou telle compagnie et sans qu'il pense s'y soustraire [...] ».

Laurence Sterne, *Vie et opinions de Tristram Shandy, gentilhomme*, Paris, Flammarion coll. « GF », [1946] 1982, Livre I, chapitre 14, page 54. Toutes les références sont désormais à cette édition, abrégée *TS*.

3 La phrase de Toby, interrompue en I, 21, p. 75 (« – Je pense, répliqua mon oncle Toby [...] »), ne se poursuit que 30 pages plus loin et, surtout, dans le volume suivant (II, 6, p. 105).

4 Un exemple : la phrase de Toby interrompue en I, 21, 75 est suivie d'une 1^{re} digression (portrait de Toby), interrompue par une 2^e digression (considérations sur les relations entre le climat et les caractères, p. 77), elle-même interrompue par une 3^e digression (progrès des sciences, p. 77), puis le retour à l'histoire de Toby (p. 77) est interrompu par une 4^e digression (histoire de la tante Dinah et de son cocher, p. 77), etc.

5 Shandy affirme ainsi que, dans ses digressions, il « vole aussi loin de [son] sujet [...] que quiconque » (I, 23, p. 82).

6 Exemples : I, 21, p. 75/II, VI, p. 106 ; III, 2, p. 154/III, 6, p. 158.

7 Ironie, Shandy, lui, déteste être interrompu : « Or, je n'abomine rien au monde que d'être interrompu dans une histoire [...] » (VII, I, p. 431).

8 « Ma mère je dois vous le dire [...] » (III, 38, p. 221).

plume le mène ; ni suite ni plan : tout au contraire, quand il rencontre l'ordre, il le défait exprès, d'un coup de pied »⁹. *Tristram Shandy* serait ainsi un enchaînement arbitraire de récits et de réflexions sans lien. D'autres, sous l'influence maligne de Shandy lui-même¹⁰, déplacent la question du plan objectif de l'œuvre à celui, subjectif, de la conscience créatrice :

Ce dernier concept [celui de train des idées] explique l'enchaînement, en apparence spontané, des idées du narrateur qui va de l'une à l'autre sans que le lien qui les unit soit nécessairement perceptible au lecteur. D'où l'impression fréquente de discontinuité, voire d'incohérence. En fait tout est lié dans une conscience créatrice en perpétuelle activité¹¹.

Le gain est faible, et ne fait que substituer l'arbitraire de l'inspiration à l'incohérence de la composition. L'alternative doit pourtant être posée avec rigueur : ou bien les digressions sont gratuites, et *Tristram Shandy* est une piètre œuvre d'art, ou bien elles sont signifiantes, et il convient alors de préciser la logique qui régit leur insertion – leur ordre invisible¹² – et leur sens.

Incongruité ne rime pas, dans *Tristram Shandy*, avec gratuité – ou alors seulement pour un lecteur pressé : « À première vue, de telles questions ne semblent pas intéresser notre histoire. » (I, 10, p. 39)¹³. La conduite du récit, digressions incluses, relève en effet

9 Hippolyte Taine, *Histoire de la Littérature anglaise*, cité in Isabelle Rouffange, « Un "nouveau roman" au XVIII^e siècle – Tristram Shandy », Paris, Ophrys, 1986, p. 37.

10 « C'est l'histoire [...] de ce qui se passe dans l'esprit d'un homme » (II, 2, p. 94).

11 Isabelle Rouffange, *op. cit.*, p. 65.

12 « Allant là où le train des cogitations le mène, le narrateur explore, sans ordre visible, tous les sujets – et les façons qu'a l'homme de mener des réflexions sur eux ». *TS*, Préface, p. 10.

13 « [...] -- at first sight seems not very material to this history [...] » (I, 10, p. 33). Les citations du texte anglais sont extraites de l'édition originale en ligne : <http://www1.gifu-u.ac.jp/~masaru/TS/contents.html> (Volumes 1 and 2 are based

d'un plan concerté, car « les écrivains doivent regarder loin devant eux pour maintenir la vigueur et la liaison de leurs intrigues » (II, 19, p. 141)¹⁴. L'insertion des digressions est ainsi doublement motivée : elles n'interrompent pas les histoires à des moments anodins ou indifférents de leur développement et leur sujet, même s'il n'entretient pas de relation diégétique directe avec elles, n'est pas insignifiant.

2. Géographie/Chronologie

Dans *Tristram Shandy*, l'« Histoire du roi de Bohême et de ses sept châteaux », racontée par Trim dans le Livre VIII, est régulièrement interrompue par les interventions intempestives – digressives – de Toby. L'une d'elles est consacrée aux mérites comparés, pour le métier de soldat, de la géographie et de la chronologie :

- Qu'importe, ajouta le caporal triomphalement, qu'importe la *géographie* à un soldat ?
- C'est *chronologie* que tu devrais dire, Trim, observa mon oncle, car la *géographie* lui est indispensable. Il doit posséder parfaitement le caractère et les frontières de tous les pays où son métier l'appelle ; il doit connaître chaque ville, chaque village, chaque hameau, ainsi que les canaux, les routes et les chemins creux qui y aboutissent ; il n'est pas une ornière ou un ruisseau qu'il soit amené à franchir dont il ne doive pouvoir dire à première vue le nom, la source, le cours, la portion navigable et les gués. [...] Quant à la *chronologie*, poursuivit mon oncle Toby, [...] j'avoue, Trim, que de toutes les sciences c'est celle dont un soldat pourrait le plus aisément se passer, n'étaient les lumières

on the third edition (London : R. and J. Dodsley, 1760), and volumes 3-9 are based on the first edition, apart from minor emendations following the Florida edition of *Tristram Shandy* (The University Presses of Florida, 1978).

14 « Writers had need look before them to keep up the spirit and connection of what they have in hand. » (II, 19, p. 160).

qu'elle jettera un jour sur l'invention de la poudre [...]. (VIII, 19, p. 509-510)¹⁵

Tristram Shandy témoigne, comme le fait Toby, d'une indifférence certaine à l'endroit de la chronologie, et notamment de façon exemplaire dans le livre XVIII, qui ignore ponctuellement la succession chronologique des chapitres. Les chapitres 18 et 19, absents sous forme de pages blanches, sont ainsi déplacés pour venir s'inscrire entre les chapitres 25 et 26. Simple caprice d'un narrateur en mal d'originalité ? Shandy affirme, au contraire, la nécessité de ce bouleversement chronologique : « Comme Brigitte, je ne refuserai rien à mes assaillants ; pouvaient-ils prévoir, en effet, *la nécessité* où je me trouvais d'écrire le vingt-cinquième chapitre avant le dix-huitième, etc. ? » (IX, 25, p. 583)¹⁶.

L'adage célèbre de la *Poétique* qui préconise que ce qui vient « après » doit venir « à cause de » ce qui précède est ici battu en brèche¹⁷. Les événements décrits dans ces chapitres qui

15 « [...] has a soldier, an' please your honour, to know any thing at all of *geography*? ---- Thou would'st have said *chronology*, Trim, said my uncle Toby ; for as for *geography*, 'tis of absolute use to him ; he must be acquainted intimately with every country and its boundaries where his profession carries him ; he should know every town and city, and village and hamlet, with the canals, the roads, and hollow ways which lead up to them ; there is not a river or a rivulet he passes, Trim, but he should be able at first sight to tell thee what is its name -- in what mountains it takes its rise -- what is its course -- how far it is navigable -- where fordable -- where not [...]. [...] ---- As for *Chronology*, I own, Trim, continued my uncle Toby, [...] that of all others, it seems a science which the soldier might best spare, was it not for the lights which that science must one day give him, in determining the invention of powder » (VIII, 19, p. 73-74).

16 « ---- And I'll let them do it, as Bridget said, as much as they please ; for how was it possible they should foresee *the necessity* I was under of writing the 25th chapter of my book before the 18th, &c. » (IX, 25, p. 99-100). Je souligne.

17. « [...] tout [...] doit découler de l'agencement systématique même de l'histoire, c'est-à-dire survenir comme conséquence des événements antérieurs, et se produire selon la nécessité ou la vraisemblance ; car il est très différent de dire "ceci se produit à cause de cela" et "ceci se produit après cela". Aristote,

s'enchaînent (chap. 24, 25, 18 et 19) sont en effet sans lien. Le chapitre 24 fait le récit de la rencontre de Shandy avec l'infortunée Maria, qui a perdu la tête et joue toute la journée, sur sa flûte, les Vêpres pour la Vierge ; le chapitre 25 est une digression méta-discursive consacrée aux mérites des « chapitres blancs » [*blank chapters*]¹⁸ ; les chapitres 18 et 19 évoquent la demande en mariage de Toby et la réaction de Mrs. Wadman. Le bouleversement de l'ordre d'enchaînement des chapitres se double donc d'une hétérogénéité narrative, puisque ces deux chapitres n'ont en commun ni époque, ni lieu, ni personnage, ni événement.

Pourtant, ces deux chapitres ne sont pas exactement *sans lien*. La jeune fille, Maria, dont le destin tragique est raconté dans le chapitre 25, joue, nous l'avons dit, l'air des Vêpres de la Vierge. Sur quel instrument ? Une « flûte » (IX, 24, p. 580), soit, dans le texte original, « a pipe » (IX, 24, p. 93). Ce personnage possède donc un point commun avec l'oncle Toby, qui se sépare rarement de sa pipe. La jeune fille se prénomme en outre *Maria* (IX, 24, p. 580 ; 92). Or, Toby vient faire à Mrs. Wadman une demande de *mariage*. Le jeu sur les deux acceptions d'un terme polysémique (« pipe ») est donc renforcé par une paronomase (« Maria »/« mariage »).

Cette identification ponctuelle se double d'une identification globale. Pourquoi Maria a-t-elle perdu l'esprit ? Parce que, « voilà trois ans à peine », « ses bans ont été publiquement interrompus par l'intrigant curé de la paroisse » (IX, 24, p. 580)¹⁹. Le passé de Maria est donc l'avenir de Toby, puisque le mariage de celui-ci avec Mrs. Wadman ne se fera pas non plus. Ce que confirme aussi l'air qu'elle joue sur sa flûte : les « Vêpres de la *Vierge* » [*the*

Poétique, X, 52 a, traduction et notes par Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot, introduction par Tzvetan Todorov, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1980, p. 68-69. 18 *TS*, IX, 25, 583; 98.

19 « ---- it is but three years ago [...] ; and better fate did *Maria* deserve than to have her Bans forbid, by the intrigues of the curate of the parish who published them ---- » (IX, 24, p. 92).

evening service to the Virgin]²⁰. Toby, comme Maria, restera vierge. Enfin, si la rupture des bans a eu lieu *trois* ans auparavant²¹, Mrs. Wadman, elle, est tombée amoureuse *trois* nuits après sa première rencontre avec Toby²².

Quant aux raisons qui motivent l'échec du mariage, elles sont évoquées, non plus dans l'histoire de Maria, mais dans les remarques du narrateur qui ouvrent le chapitre et qui invoquent Cervantès et son « moignon flétri » [*his wither'd stump*]²³. On connaît les inquiétudes de Mrs. Wadman au sujet des conséquences que la blessure à l'aîne de Toby pourraient avoir sur sa virilité et la réaction scandalisée de ce dernier lorsqu'il l'apprend.

L'enchaînement des événements dans ces chapitres ne se fait donc pas sans logique, mais il ne relève plus d'une logique diégétique et chronologique.

3. Ordre logico-temporel et ordre spatial

Tzvetan Todorov propose, dans une série de trois articles (« Poétique », « La grammaire du récit » et « Les deux principes du récit »), une analyse des relations qui se nouent entre les événements décrits dans le récit. Dans « Poétique », il distingue, après Boris Tomachevski, deux types de configurations :

Nous distinguerons deux types principaux d'organisation du texte, suivant en cela une suggestion de Tomachevski : « La disposition des éléments thématiques se fait selon deux types principaux : ou bien ils obéissent au principe de causalité en s'inscrivant dans une

20 *TS*, IX, 24, p. 580 ; 93.

21 *Ibid.*, IX, 24, p. 580.

22 « [...] le troisième soir enfin, [...] Mrs. Wadman d'un coup de talon double et pourtant le plus naturel qu'elle pût [...] fit sauter l'épingle des doigts de Brigitte [...]. D'où il ressort avec évidence que Mrs. Wadman était amoureuse de mon oncle Toby » (VIII, 9, p. 495).

23 *TS*, IX, 24, p. 579 ; 87.

certaine chronologie ; ou bien ils sont exposés sans considération temporelle, soit : dans une succession qui ne tient compte d'aucune causalité interne". On appellera le premier type l'ordre logique et temporel, le second – que Tomachevski identifie négativement – l'ordre spatial²⁴.

Un ordre « logique et temporel » s'oppose donc à un ordre « spatial », dont la définition, dans cet article, reste vague. Dans « La grammaire du récit », cette bipartition devient une tripartition :

Les relations qui s'établissent entre propositions peuvent être de trois sortes. La plus simple est la relation temporelle où les événements se suivent dans le texte parce qu'ils se suivent dans le monde imaginaire du livre. La relation logique est un autre type de relation ; les récits sont habituellement fondés sur des implications et des présuppositions, ou encore sur l'inclusion. Enfin, une troisième et dernière relation est de type "spatial" [...]²⁵.

Dans cet article, Todorov entérine la distinction, engagée dès l'article précédent, entre ordre logique et ordre temporel²⁶. Mais cette opposition n'est pas sans introduire une certaine confusion.

24. L'article « Poétique » date de 1968, il est repris et remanié en 1973 (Tzvetan Todorov, *Qu'est-ce que le structuralisme ? (2) - Poétique*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1968/1973, p. 68). Nous renverrons aussi à la version de 1968, qui est plus développée.

25. Tzvetan Todorov, « La grammaire du récit : *Le Décaméron* », *Poétique de la prose*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1971/1978, p. 55.

26. « Il est possible de concevoir des cas où le logique et le temporel se rencontrent à l'état pur, séparés l'un de l'autre ; mais nous serons obligés de quitter le champ de ce que l'on appelle habituellement la littérature. L'ordre chronologique pur, dépourvu de toute causalité, est dominant dans la chronique, les annales, le journal intime ou de "bord". La causalité pure domine le discours axiomatique (celui du logicien) ou le discours téléologique (souvent celui de l'avocat, de l'orateur politique). » Tzvetan Todorov, *Qu'est-ce que le structuralisme ? (2) - Poétique*, op. cit., p. 69. Cette objection tombe dans « La grammaire du récit ».

La distinction entre « relation temporelle » et « relation logique », ainsi que leur distribution dans deux catégories différentes, laisse penser qu'une relation logique n'est pas toujours nécessairement une relation temporelle. Or, tout récit suppose, de par la nature du langage, la *succession* linéaire des événements décrits. La relation *logique* recouvre en fait un ordre logico-temporel, dans lequel l'ordre temporel de la succession des événements est renforcé par un enchaînement causal – Todorov lui-même l'indique dans un autre article, « Les deux principes du récit »²⁷. La relation *temporelle*, quant à elle, n'est qu'une relation logique faible, ou de basse intensité, dans laquelle la succession des événements n'est pas surdéterminée par une causalité explicite.

Mais l'ordre spatial qu'évoque Todorov n'est défini qu'en creux, par contraste avec l'ordre logique et temporel. Ainsi, dans l'ordre spatial, « les relations logiques ou temporelles passent au deuxième plan ou disparaissent, ce sont les relations spatiales des éléments qui constituent l'organisation »²⁸. Par ailleurs, Todorov substitue à la définition en creux de Boris Tomachevski une simple énumération :

[...] [Roman Jakobson] a montré que toutes les strates de l'énoncé [...] peuvent entrer dans une organisation complexe, en symétries, gradations, antithèses, parallélismes, etc., formant ensemble une véritable structure spatiale²⁹.

Cet ordre spatial n'est donc défini, chez Tzvetan Todorov comme chez Boris Tomachevski, que par rapport à l'ordre logico-

27. « Chacune des actions ainsi isolées suit la précédente et, la plupart du temps, entre avec elle en rapport de causalité. » Tzvetan Todorov, « Les deux principes du récit », *La notion de littérature et autres essais*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1971/1978/1987, p. 48.

28. *Ibid.*, p. 76.

29. *Ibid.*, p. 76. Autre exemple : « [...] un récit entier peut [...] obéir à cet ordre [spatial], se fondant sur la symétrie, la gradation, la répétition, l'antithèse, etc. » (*ibid.*, p. 76).

temporel. Mais ce dernier fait l'objet, contrairement à l'ordre spatial, d'une description précise. Il est donc possible, en théorie, de définir les caractéristiques de l'ordre qui reste le plus vague, l'ordre spatial, par contraste avec celles de l'ordre le mieux défini, l'ordre logico-temporel.

Cependant, l'opposition entre les deux ordres, telle que Tzvetan Todorov la constitue, n'est pas une opposition pertinente. Les deux termes recouvrent des réalités qui s'inscrivent dans des champs hétérogènes. L'opposition est toutefois susceptible de recouvrir un semblant de pertinence si l'on considère que « spatial » est synonyme d'« atemporel ». L'ordre « spatial » serait donc, par contraste avec l'ordre « logico-temporel », un ordre dans lequel des relations non temporelles, ou atemporelles, l'emporteraient sur les relations temporelles, où les événements seraient juxtaposés dans l'espace et non enchaînés dans le temps. Pourtant, cette opposition n'est guère plus pertinente que la précédente, nous le savons. La nature du langage implique que les événements ne puissent être décrits que les uns *après* les autres. Dans tout récit, l'ordre qui préside à l'enchaînement des événements est donc nécessairement un ordre temporel.

L'opposition pertinente n'est donc pas entre un ordre logico-temporel et un ordre spatial – atemporel –, puisque l'un *et* l'autre sont des ordres temporels. Boris Tomachevski l'indique d'ailleurs, dans une contradiction que Tzvetan Todorov ne relève pas. Dans l'ordre spatial, les événements, dit-il, peuvent être exposés « *sans considération temporelle*, soit : dans une *succession* qui ne tient compte d'aucune causalité interne ». Si les événements s'inscrivent dans une « succession », alors la relation qui préside à leur enchaînement ne peut être « sans considération temporelle ». Les deux ordres, l'ordre logique comme l'ordre spatial, sont donc tous deux des ordres temporels. Le mot « spatial » est mal choisi.

L'opposition entre ces deux ordres s'inscrit-elle alors dans le champ de la seconde caractéristique qui sert à définir l'ordre logico-temporel, l'enchaînement logique des événements décrits ?

L'ordre spatial serait alors, par contraste, un ordre sans logique, un ordre a-logique ou illogique. Mais l'hypothèse n'est pas défendable. Les relations citées en exemple par Tzvetan Todorov pour illustrer l'ordre spatial, les relations de « symétrie », de « gradation », d'« antithèse » ou de « parallélisme », sont incontestablement des relations logiques. Il est donc inexact d'affirmer que, dans l'ordre spatial, « les relations [...] logiques passent à l'arrière-plan », voire « disparaissent ».

Cette affirmation étonnante se comprend mieux, toutefois, si l'on se souvient que le terme « logique » est toujours, sous la plume de Tzvetan Todorov, synonyme de « causal ». Ce qui disparaît, dans l'ordre spatial, c'est la nature *causale* de l'enchaînement des événements. Il convient alors de déplacer l'opposition. Les relations qui se nouent entre les événements dans l'ordre spatial sont des relations logiques, mais elles ne sont pas fondées sur un principe causal. L'opposition n'est donc pas entre un ordre logique et un ordre qui ne le serait pas, mais entre un ordre logico-temporel, soumis à la causalité, et un ordre qui ne l'est pas. Boris Tomachevski l'indique de nouveau, puisqu'il oppose l'obéissance « au principe de causalité » et l'absence de « causalité interne ».

Les deux ordres s'opposent donc bien, mais comme un ordre fondé sur la prédominance des relations causales s'oppose à un ordre qui ne l'est plus. Quelle est donc la nature de cet ordre ? Dans un article ultérieur, Tzvetan Todorov définit avec plus de précision la nature de la relation qui se noue entre les événements dans l'ordre spatial.

Enfin, une [...] dernière relation est de type "spatial", dans la mesure où deux propositions sont juxtaposées à cause d'une certaine ressemblance entre elles, en dessinant ainsi un espace propre au texte. Il s'agit, on le voit, du parallélisme avec ses multiples subdivisions ; cette relation semble dominante dans les textes de poésie³⁰.

30. Tzvetan Todorov, *Poétique de la prose*, *op. cit.*, p. 55.

Une relation de ressemblance est aussi au principe de la relation entre les chapitres 24 et 18 dans *Tristram Shandy*. Mais la notion de ressemblance – pis, « une certaine ressemblance » – reste à la fois trop générale et trop vague. Il convient d'être plus précis. Cette logique, que Tomachevski ne définit que négativement, et que Todorov échoue à cerner avec précision, il est possible de la définir : ce serait une ana-logique, une logique de l'analogie – ou encore une *analectique*, selon le mot de Philibert Secretan :

À partir du moment où l'analogie est reconnue comme un moment spécifique de la rationalité [...], il faut se demander si l'analogie signifie également une démarche de la pensée, un cheminement, comme l'est la *dialectique* qui se fraie un chemin d'idée en idée, puis d'argument en argument. C'est en tout cas l'ambition d'une *analectique* de montrer le régime de pensée distinct de la *dialectique* et pourtant solidaire du *logos* et responsable du sens³¹.

La discussion entre Trim et Toby sur l'importance respective de la géographie et de la chronologie trouve quelque écho la réflexion de Todorov. Toby oppose lui aussi un ordre spatial, la *géographie*, et un ordre logico-temporel, la *chronologie*, tout en affirmant le primat de la première sur la seconde – pour le soldat tout au moins. Et il assigne à la connaissance de la géographie deux fonctions qui sont aussi au principe de la logique analogique. Elle permet tout d'abord au soldat de « posséder parfaitement le caractère et les frontières de tous les pays où son métier l'appelle : il doit connaître chaque ville, chaque village, chaque hameau [...] » (p. 509). La géographie sert donc la reconnaissance de l'identité des espaces, définis à la fois en intention et en extension : par leurs caractéristiques propres (leur « caractère »), par leurs limites (les « frontières »).

31. Philibert Secretan, *L'analogie*, Paris, PUF, « Que sais-je ? », 1984, p. 9.

Ce qui vaut pour le métier de soldat vaut aussi pour le métier de l'écrivain : dans *Tristram Shandy*, chaque récit (celui de la vie de Tristram, celui des aventures de Toby et de Trim, celui des amours de Toby et de Mrs. Wadman, etc.) possède des caractéristiques propres qui permettent de l'identifier – chaque récit possède son caractère, et ses *caractères* propres – et de le distinguer des autres récits ; chaque récit est clairement délimité.

Mais le soldat doit aussi connaître les voies, terrestres et fluviales, de communication, qui permettent de passer les frontières : « [...] il doit connaître [...] les canaux, les routes et les chemins creux qui y aboutissent ; il n'est pas une ornière ou un ruisseau qu'il soit amené à franchir dont il ne doive pouvoir dire à première vue le nom, la source, le cours, la portion navigable et les gués » (p. 509).

Le soldat doit donc connaître à la fois les lieux et les chemins de traverse, les espaces et les voies de communication. Or, dans le roman de Sterne, l'analogie constitue cette voie de communication qui permet de franchir les frontières pour relier ce qui est sans lien immédiat.

4. Analogie

Un jeu identique à celui que nous avons reconnu à propos du mot « pipe » est également présent dans un autre épisode célèbre du roman, celui du « bon bout » [*right end*] de la femme et du « mauvais » [*wrong*], associé, par le regard de Toby, à la « petite fente d'un mauvais joint dans le manteau de la cheminée » [*a small crevice, form'd by a bad joint in the chimney-piece*]³² Cette association grivoise est reprise et commentée dans le Livre III :

– Ce terme a deux sens, s'est exclamé *Eugenius* au cours de notre promenade, pointant l'index vers le mot fente à la page de ce livre des livres.

32 *TS*, II, 7, p. 107 ; 52-53.

- Deux sens répéta-t-il.
- Voici deux chemins, répliquai-je avec brusquerie, l'un boueux, l'autre net, lequel prendrons-nous ?
- Le second naturellement, répondit *Eugenius*. (III, 31, p. 207)³³

Dans la scène précédente, l'association analogique était immédiatement suivie par une définition prétéritive de l'analogie :

- L'ANALOGIE, dit mon père, est un certain rapport de similitude entre – À cet instant des coups précipités à la porte coupèrent net en deux, comme tout à l'heure sa pipe, la définition de mon père, tuant dans l'œuf du même coup, la plus remarquable et la plus curieuse des dissertations que le sein d'un esprit spéculatif ait jamais engendrées. Pour l'instant, non seulement la matière m'en reste douteuse, mais je vois se précipiter vers nous une avalanche si serrée de catastrophes domestiques que je n'espère même pas pouvoir lui réserver une place, quelque part dans mon troisième volume. (II, 7, p. 108)³⁴

La définition de l'analogie, ici avortée, ne sera jamais développée. En revanche, la discussion entre Shandy et *Eugenius*, qui insiste sur l'association analogique, apparaît bien dans le « troisième

33 « ----- Here are two senses, cried *Eugenius*, as we walk'd along, pointing with the fore finger of his right hand to the word Crevice, in the fifty second page of the second volume of this book of books, -- here are two senses, ---- quoth he. ---- And here are two roads, replied I, turning short upon him, ---- a dirty and a clean one, ---- which shall we take? ---- The clean, -- by all means, replied *Eugenius*. » (III, 31, p. 147-148).

34 « ANALOGY, replied my father, is the certain relation and agreement, which different -- Here a Devil of a rap at the door snapp'd my father's definition (like his tobacco-pipe) in two, -- and, at the same time, crushed the head of as notable and curious a dissertation as ever was engendered in the womb of speculation ; -- it was some months before my father could get an opportunity to be safely deliver'd of it : -- And, at this hour, it is a thing full as problematical as the subject of the dissertation itself, --(considering the confusion and distresses of our domestick misadventures, which are now coming thick one upon the back of another) whether I shall be able to find a place for it in the third volume or not. » (II, 7, p. 54-55).

volume », comme si le retour sur l'exemple se substituait à sa théorie.

Comment comprendre à la fois cet évitement de la définition et cette insistance sur l'association analogique, mobilisée dans le Livre II et commentée dans le Livre III³⁵ ? Comme l'affirmation d'une conviction : la théorie de l'analogie manquera toujours dans un roman qui en est l'illustration par l'exemple. Dans *Tristram Shandy*, l'analogie, entendue comme processus de pensée et non dans son acception affaiblie³⁶, est un principe de composition qui règle l'usage de la digression.

Proportion

L'analogie comme figure de pensée distingue trois temps, qui sont plus logiques que chronologiques : la proportion, qui établit un rapport de rapports (B est à A ce que D est à C) entre tout et partie (les *ails* des *oiseaux* sont analogues aux *nageoires* de *poissons*) ; l'étude des ressemblances et des différences ; la transgression des ressemblances et différences au profit de l'invention spécifiquement analogique

Des différentes histoires qui s'entrecroisent et s'entrelacent dans *Tristram Shandy*, deux sont étroitement nouées dans le chapitre 24 du Livre III : celle de la vie de Tristram, celle des amours de Toby. Mais il convient d'être plus précis : l'histoire des amours de Toby se compose d'une part des amours de Toby et de Mrs. Wadman et d'autre part des amours en miroir de Trim et de

35 Les analogies sont nombreuses dans *Tristram Shandy*, et elles se distribuent selon la rigueur conceptuelle de l'analogie classique : analogies de l'hypothéqueur et de l'hypothéqué (I, 12, 47), de la maladie du corps public (I, 18, 62-63) ; exemple de l'induction dialectique (III, 20, p. 189) ; analogie à trois termes (III, 40, p. 223).

36 Par un processus de transformation et d'affaiblissement, le mot en est venu à désigner une ressemblance vague, séduisante peut-être, trompeuse sûrement. Il va de soi que cette acception est très éloignée de celle, aristotélicienne, qui fait de l'analogie un processus de pensée défini par des contraintes et des règles strictes qui précisent à la fois son champ d'application et les procédés qui la régissent.

Brigitte, car « une chaise à un cheval et le vis-à-vis de madame de Pompadour ne diffèrent pas plus qu'un amour solitaire et un amour noblement redoublé, emporté par ses quatre chevaux au travers d'un grand drame » (III, 24, p. 199)³⁷. Cet « amour noblement redoublé », c'est celui de Trim et de Brigitte, qui répond à celui de Toby et de Mrs. Wadman.

Ce ne sont donc plus deux histoires qui sont associées dans ce chapitre, mais bien trois (Tristram, Toby et Wadman, Trim et Brigitte). Cette intrication renforce encore la complexité de l'agencement narratif, comme le roman le précise, en abyme, dans le dernier paragraphe du chapitre précédent : « Faute de mieux, faites, du moins je vous le demande en grâce, qu'entre les points de votre royaume où *trois chemins* se croisent comme ici, soit dressé au centre du carrefour un poteau indiquant, au pauvre diable incertain de sa voie, la route qu'il doit prendre » (III, 23, p. 198)³⁸. Mais cette inquiétude ne saurait être apaisée aussi aisément, car il n'y a pas de route principale dans le roman. *Tristram Shandy* ne privilégie aucune histoire, car il élit domicile en un point incertain et difficile, celui de l'*intersection* des histoires.

Dans ce chapitre, l'histoire de la naissance de Tristram est brusquement interrompue par une digression, qui prétend expliquer la réaction de Toby lorsqu'il entend prononcer le mot « pont » [*bridge*]³⁹. Le mot renvoie à l'attelle confectionnée par Slop pour redresser le nez de Tristram mis à mal lors de l'accouchement. Puis, Shandy évoque les amours de Toby, et en

37 « [...] there is not a greater difference between a single-horse chair and madam *Pompadour* *à vis a vis*, than betwixt a single amour, and an amour thus nobly doubled, and going upon all four, prancing throughout a grand drama. » (III, 24, p. 124).

38 « I beg and beseech you, (in case you will do nothing better for us) that where-ever, in any part of your dominions it so falls out, that three several roads meet in one point, as they have done just here, -- that at least you set up a guide-post, in the center of them, in mere charity to direct an uncertain devil, which of the three he is to take. » (III, 23, p. 121-122).

39 *TS*, III, 24, p. 197 ; 119.

indique l'issue malheureuse. Il fait ensuite le récit, par une nouvelle bifurcation, de la visite nocturne du bowling par Trim et Brigitte. Cette visite a provoqué l'effondrement du pont à la suite de manœuvres dont la nature véritable, si elle n'est pas précisée, est comprise facilement à la fois par les personnages et par le lecteur, malgré les dénégations de Trim.

L'objet central de cette histoire, le pont, est étroitement associé à l'un des personnages, Brigitte, par une paronomase : « bridge »/« Bridget » – car tel est le nom du personnage dans le texte original. Une série d'allusions grivoises faites par Walter, que cette histoire met particulièrement en joie, renforce encore l'identification tout en la précisant. Après une longue énumération des machines de guerre de l'Antiquité, le père de Shandy conclut en disant : « – Mais qu'est-ce que cela, disait-il, à côté des machines de guerre du caporal *Trim* ? Croyez-moi, frère *Toby*, il n'est au monde pont, bastion ou poterne qui puisse résister aux chocs de son artillerie » (III, 24, p. 201)⁴⁰. Une relation d'équivalence s'opère donc entre le sexe de Trim et l'« artillerie » d'une part, celui de Bridget et le « pont » de l'autre.

Un premier lien est donc établi entre l'histoire de Tristram et l'histoire de Trim/Bridget par la présence, dans chacune d'elles, du mot « pont ». Et le mot est à entendre selon deux acceptions explicites (« pont » = outil pour redresser le nez de Tristram, « pont » = ouvrage militaire) et une acception implicite, en vertu d'une détermination fondée cette fois, non plus sur la langue et son histoire, mais sur le texte et son histoire : « pont » = sexe de Bridget. Cette articulation entre les deux histoires prend la forme d'une proportion analogique : le « pont » est à Tristram ce que le « pont » est à Bridget.

Selon la logique du dédoublement de l'histoire de Toby en deux séries narratives (Toby/Wadman et Trim/Bridget), un

40 « -- But what are these, he would say, to the destructive machinery of corporal *Trim*? -- Believe me, brother *Toby*, no bridge, or bastion, or sally port that ever was constructed in this world, can hold out against such artillery. » (III, 24, p. 130).

troisième pont fait son apparition, dans le chapitre suivant. Après la catastrophe, Toby s'interroge. Quel type de pont reconstruire ? Un pont-levis muni de « gonds » [*hinges*] d'un seul côté, qui se « dresse verticalement comme un piquet » [*stand bolt up-right*]⁴¹ ou alors un « pont à va-et-vient » [*thrusting bridge*]⁴², qui « se retire horizontalement pour interrompre le passage et qui se pousse pour le rétablir » [*which is made to draw back horizontally, to hinder a passage ; and to thrust forwards again to gain a passage*]⁴³. L'alternative n'en est pas vraiment une, puisque le pont, quelle que soit sa forme, est ici une nouvelle fois un symbole sexuel, mais du sexe masculin cette fois.

Le mot « pont » tisse donc un réseau serré d'associations qui permet d'articuler, comme des « gonds », ces trois personnages, Tristram, Toby, Trim, dont les noms assonnent (même lettre initiale, même succession consonantique dans *Tristram* et *Trim*, même sonorité vocalique, *Tristram*, *Toby*, *Trim*).

Ressemblances et différences

Comment s'articule, par le détour de la proportion, l'invention des ressemblances entre les personnages ? Dans tous ces exemples, le pont est la métaphore du sexe des personnages, une métaphore signifiante immédiatement pour Bridget et Toby (par allusion obscène), de façon plus médiate pour Tristram. Le pont confectionné par Slop sert à redresser son *nez*, et l'on connaît suffisamment les jeux sur le double sens du mot dans *Tristram Shandy* (III, 31, p. 207). Or il est fait violence à ces deux sexes : Tristram et son nez écrasé, Bridget et son pont effondré⁴⁴. Qu'en est-il alors de Toby, le troisième personnage de cette série ? Par

41 *TS*, III, 25, p. 202 ; 134.

42 *Ibid.*, III, 25, p. 203 ; 135.

43 *Ibid.*, III, 25, p. 202 ; 135.

44 A cette différence près : si le « pont » sert à réparer le membre viril (par métaphore) de Tristram, le « pont » de Bridget s'effondre sous les assauts virils de Trim.

association analogique, le lecteur est invité à faire l'hypothèse qu'il pourrait lui aussi souffrir d'une blessure qui mettrait en péril sa virilité – enjeu essentiel dans la suite du roman, et notamment pour Mrs. Wadman. L'association analogique doit donc s'entendre comme une invitation à étendre à un troisième personnage, Toby, la relation reconnue au principe de l'association des deux premiers, Tristram et Bridget. Dans cet exemple, l'analogie est créatrice de sens, puisqu'elle met en relation ce qui ne se ressemble pas⁴⁵.

Ce réseau local de ressemblances s'étend plus largement. Inutile de s'appesantir sur le couple Toby/Trim dans lequel le valet est l'image en miroir du maître. Ils ont ainsi été tous deux blessés lors de la même bataille, et leurs amours suivent une voie parallèle (Wadman/Bridget). Toby et Tristram sont aussi mis en parallèle par un écho subreptice. On se souvient que, dans le chapitre 24, l'interruption du récit de la *naissance* de Tristram est provoquée par celui de la *campagne amoureuse* de Toby. Or la campagne a la même durée que la gestation : neuf mois⁴⁶. Autre point commun entre les personnages : aux défaillances supposées de Toby font écho une défaillance bien réelle de Shandy⁴⁷. Enfin les trois personnages sont associés par une caractéristique commune, ils ont tous trois fait l'objet de calomnies : Trim, à propos de la visite nocturne du boulingrin en compagnie de Bridget⁴⁸ ; Tristram, à

45 Entre animaux qui appartiennent à une même espèce, Aristote reconnaît des *identités* ; entre animaux qui appartiennent à des espèces différentes mais à un même genre, des *ressemblances* ; entre animaux qui n'appartiennent pas à un même genre, et qui donc ne se ressemblent pas, des *analogies*.

46 « Après neuf mois d'attaques et de contre-attaques dont le détail minutieux sera donné en temps convenable, mon oncle *Toby*, l'innocent, se vit contraint de retirer ses forces. » (III, 24, p. 199).

47 « – Racontez pour moi, ma chère Jenny, de quelle façon j'ai pu soutenir la plus accablante infortune qui puisse échoir à un homme naturellement fier de sa virilité— Cela suffit, me dites-vous en vous serrant contre moi, cependant que je méditais debout et mes jarrettières à la main sur ce qui n'avait pas eu lieu. » (VII, 29, p. 465).

propos des conséquences de sa circoncision accidentelle⁴⁹ ; Toby, à propos de sa blessure à l'aine⁵⁰.

Mais les différences entre les trois personnages ne sont pas négligeables, et ce sont elles qui, selon la logique de l'analogie, seront porteuses de sens⁵¹. Si Toby et Trim sont bien des personnages en miroir, l'évolution de leurs amours est symétriquement inverse : malgré l'apparente solidarité du valet et du maître, l'épisode du boulingrin démontre que Trim poursuit, avec succès, son siège de Bridget, même s'il doit employer pour cela des voies détournées⁵². Un autre amour de Trim, avec la Béguine cette fois, va être l'occasion de la mise en relation contrastée du maître et du valet. Si l'attaque de Mrs. Wadman, vivement poussée sur les deux ailes de Toby (VIII, 17, p. 503), est bien mise en relation avec les massages de la Béguine, sa « manœuvre digitale et manuelle » ne peut soutenir longtemps la comparaison :

D'ailleurs, en supposant qu'elle pût la poursuivre, sa manœuvre digitale et manuelle était à ce point dépassée par celle de la belle Béguine que, malgré ses succès antérieurs, elle apparaissait maintenant comme la plus languissante qui fût. (VIII, 23, p. 520)⁵³

48 « Le secret de cette action ne fut pas tel que les trompettes de la renommée diffamatoire n'en répandissent bientôt le bruit çà et là. » (III, 24, p. 200).

49 « [...] moins d'une semaine après, on répétait partout que le *pauvre fils Shandy* * * * * * complètement ; trois jours plus tard la RUMEUR PUBLIQUE qui double volontiers ce qu'elle rapporte jurait qu'elle avait vu positivement la chose [...] ». (I, 14, 391).

50 « Dis-moi donc, ma chère Brigitte, poursuivit *Trim* [...], dis-moi de qui te vinrent les soupçons qui t'ont affreusement trompée ? » (IX, 29, 592).

51 Si, selon Aristote, « bien faire les métaphores, c'est apercevoir le semblable » (Aristote, *Poétique*, XXII, 59 a 7-8, *op. cit.*, p. 116-117), on pourrait dire que bien faire les analogies, c'est reconnaître le différent.

52 *TS*, III, 24, p. 199.

53 « The manoeuvre of fingers and hands in the attack of the sentry-box, was so outdone by that of the fair Beguine's, in Trim's story -- that just then, that particular attack, however successful before -- became the most heartless attack that could be made ----. » (VIII, 23, p. 108-109).

Si les premiers temps de l'analogie (proportion et affirmation des ressemblances) associaient étroitement Toby et Trim, l'invention des différences les distingue, et fait signifier ces différences. La progressive divergence analogique des destins de Trim et de Toby doit en effet se comprendre comme l'indice d'une différence de nature : pour Toby, l'architecture militaire s'est substituée à l'activité amoureuse. La réaction de Toby, lorsque Trim propose de construire le bowling, est à cet égard instructive : « Mon oncle *Toby* rougit jusqu'aux oreilles, non pas de honte ou de pudeur, mais de joie – Les rêves et les descriptions du caporal *Trim* l'enflammaient » (II, 5, p. 103)⁵⁴. Le sens de cette dénégation est précisé dès la page suivante :

Ainsi, lorsque *Trim* avait parlé “d'un quart d'arpent à remuer”, ce bowling s'était immédiatement présenté à son esprit, curieusement peint sur la rétine de son imagination. Telle avait été la cause physique qui avait provoqué sa rougeur ou haussé la vivacité de son teint jusqu'à l'extrême ardeur dont j'ai parlé ! Jamais amant ne vola vers une maîtresse adorée avec un espoir plus enflammé que celui de mon oncle *Toby* courant la poste vers une joie incomparable et secrète. (II, 5, 104)⁵⁵

54 « My uncle *Toby* blushed as red as scarlet as *Trim* went on ; -- but it was not a blush of guilt, -- of modesty, -- or of anger ; -- it was a blush of joy ; -- he was fired with Corporal *Trim*'s project and description. » (II, 5, p. 40).

55 « [...] -- so that as *Trim* uttered the words, “A rood and a half of ground to do what they would with” ---- this identical bowling-green instantly presented itself, and became curiously painted, all at once, upon the retina of my uncle *Toby*'s fancy ; ----- which was the physical cause of making him change colour, or at least, of heightening his blush to that immoderate degree I spoke of. Never did lover post down to a belov'd mistress with more heat and expectation, than my uncle *Toby* did, to enjoy this self-same thing in private [...]. » (II, 5, p. 43). Autre occurrence : « Il [...] s'en fut jeter un coup d'œil sur le parapet de l'ouvrage à cornes. Jamais pipe n'avait si abondamment fait saliver la bouche de mon oncle Toby » (VI, 28, p. 410).

La blessure à l'aine de Toby et son association avec une castration ou une impuissance supposées, fausse littéralement, est donc juste analogiquement : la passion de l'art militaire a détourné l'amour de Toby de son objet naturel, la femme, au profit de l'architecture militaire en réduction du boulingrin⁵⁶.

Cette substitution d'objet donne une résonance singulière aux « élancements » qu'il ressent lors du récit de ses assauts :

On imaginera [...] sans peine quels devaient être intérieurement son chagrin et son impatience lorsqu'il ne pouvait évacuer le ravelin sans broncher sur la demi-lune, quitter le chemin couvert sans dégringoler la contrescarpe, ni traverser la digue sans verser dans le fossé. [...] ces petites mais continuelles vexations paraîtront sans importance à qui n'a pas lu *Hippocrate* ; mais ceux qui ayant lu ses ouvrages [...] ont examiné l'effet des passions de l'esprit sur la digestion [...] concevront aisément les irritations et les élancements aigus qui pouvaient résulter de cette seule cause pour l'aine de mon oncle *Toby*. (II, 1, 92)⁵⁷

Notons que le contexte du récit n'est pas insignifiant : ce « fossé » [*ditch*] dans lequel Toby risque de verser rappelle – et, en fait, annonce – celui dans lequel roulent Trim et Bridget à la faveur de

56 L'équivalence, et la différence, entre les deux objets se dit dans cette réflexion de Toby en route pour faire sa déclaration à Mrs. Wadman : « Je voudrais bien, dit mon oncle Toby, m'en tirer avec honneur, mais je préférerais, sois-en sûr, partir à l'assaut d'une tranchée – et grimper sur le parapet même – Une femme, c'est tout autre chose, dit Trim. J'imagine, dit mon oncle Toby. » (VIII, 31, p. 527)

57 « -- yet any one may imagine, that when he could not retreat out of the ravelin without getting into the half-moon, or get out of the covered way without falling falling down the counterscarp, nor cross the dyke without danger of slipping into the ditch, but that he must have fretted and fumed inwardly: -- He did so; -- and these little and hourly vexations, which may seem trifling and of no account to the man who has not read *Hippocrates*, yet, whoever has read *Hippocrates* [...] and has considered well the effects which the passions and affections of the mind have upon the digestion [...] may easily conceive what sharp paroxisms and exacerbations of his wound my uncle *Toby* must have undergone upon that score only. » (II, 1, p. 5-6).

leur visite nocturne du boulingrin⁵⁸. À la différence d'autres moments du roman, la résonance singulière du mot est ici mise en lumière, voire créée, par l'association analogique, et n'existerait pas sans elle.

Trangression et invention

La rencontre des amours de Toby/Mrs. Wadman et de Trim/la Béguine est enfin l'occasion d'une transgression narrative, qui ressortit au troisième temps de l'analogie.

Mrs. Wadman fait soudainement irruption dans un épisode qui ne met pourtant en scène que Toby et Trim, sans que sa présence, lointaine ou proche, n'ait été aucunement évoquée dans les pages qui précèdent, au mépris de la plus élémentaire précaution réaliste :

Voilà précisément, riposta mon oncle Toby, ce qui rend l'aine plus sensible car outre les tendons et les je-ne-sais-trop-quoi-non-plus (leur nom m'est aussi inconnu qu'à toi) il y a ***
– Mrs. Wadman qui, durant toute cette conversation n'avait pas quitté sa tonnelle retint à ce coup son souffle, dénoua le ruban de son béguin et demeura le pied en l'air. (VIII, 19, p. 514)⁵⁹

Ce n'est donc qu'après-coup que le lecteur peut reconstruire l'arrivée subreptice et la présence clandestine de Mrs. Wadman. Ce même procédé sera au principe, un peu plus loin dans le

58 « [...] quand, passant trop près du bord, j'ai malheureusement glissé dans le fossé [*fosse*]. » (III, 24, p. 200 ; 128). La mise en relation se fait cette fois, non plus par deux acceptions différentes d'un même terme polysémique, mais par deux synonymes (« *ditch* »/« *fosse* »).

59 « It is for that reason, quoth my uncle Toby, that the groin is infinitely more sensible ---- there being not only as many tendons and what-d'ye-call-'ems (for I know their names as little as thou do'st) ---- about it ---- but moreover * * * ---- Mrs. Wadman, who had been all the time in her arbour -- instantly topp'd her breath – unpinn'd her mob at the chin, and stood up upon one leg ----. » (VIII, 19, p. 88-89).

chapitre, d'un échange entre Toby et Mrs. Wadman, par-delà la distance qui les sépare :

Et cependant, poursuivit le caporal [...] ce n'était pas de l'amour, car, en trois semaines où elle demeura constamment près de moi, nuit et jour baignant mon genou de ses propres mains, je puis dire honnêtement à Votre Honneur, *****
 *** pas une seule fois.

- Très bizarre, Trim, dit mon oncle Toby–
- En effet, dit Mrs. Wadman.
- Jamais, dit le caporal. (VIII, 20, p. 517)⁶⁰

Dans ces deux exemples, l'effet est tout autant un effet de surprise, conséquence de la transgression narrative, qu'un effet d'invention, puisque cette rencontre inattendue est à la fois impossible et motivée.

À ces deux transgressions narratives répond l'identification impossible de deux personnages, Toby et Trim. Tous deux ont été blessés à la bataille de Landen (VIII, 19, p. 513) : Toby à l'aîne, Trim au genou (II, 5, p. 102). Pourtant, contre toute logique, c'est Toby qui se met soudainement à souffrir de la jambe :

Au plus vif de sa douleur, comme jadis pour sa blessure à l'aîne, il ne laissa jamais échapper un seul mot de colère ou de ressentiment – il ne blâma jamais ni le ciel ni la terre – n'injuria en pensée ou en parole ni un individu quelconque ni une quelconque partie d'individu ; solitaire et pensif, il demeura dans son fauteuil la pipe à la main, à contempler sa jambe malade, soufflant de temps à autre un sentimental, oh ! la, la, qui dans sa

60 « ---- "*It was not love*" ---- for during the three weeks she was almost constantly with me, fomenting my knee with her hand, night and day -- I can honestly say, an' please your honour -- that * * * * *
 * * * * * once. That was very odd, Trim, quoth my uncle Toby ---- I think so too -- said Mrs. Wadman. It never did, said the corporal. » (VIII, 20, p. 98)

bouffée de fumée ne pouvait importuner personne. (VIII, 26, p. 523)⁶¹

À quel moment Toby se met-il à souffrir de la jambe ? Quand il comprend qu'il aime Mrs. Wadman. Mais cet amour, nous le savons, connaîtra une fin pitoyable. Or, la jambe de Toby a déjà été évoquée, dans une situation cocasse, quand Walter fait le récit des amours de la tante Dinah :

Qu'est-ce que la réputation d'une famille en face d'une hypothèse ? répondait mon père. Qu'est-ce que sa vie, même ? La vie d'une famille ? s'écriait mon oncle *Toby* en se renversant dans son fauteuil et en levant vers le ciel les bras, les regards et une jambe. (I, 21, p. 80)⁶²

La « maladie » qui touche ce membre ici dressé doit donc s'entendre comme une préfiguration de cet échec, en raison d'une virilité supposée défaillante. L'association impossible, et pourtant bien réelle, de Toby et Trim par le détour de la même blessure fait de Toby un double de Trim, mais un double condamné à rater.

61 « My uncle Toby, on the contrary, took it like a lamb ---- sat still and let the poison work in his veins without resistance ---- in the sharpest exacerbations of his wound (like that on his groin) he never dropt one fretful or discontented word ---- he blamed neither heaven nor earth ---- or thought or spoke an injurious thing of any body, or any part of it ; he sat solitary and pensive with his pipe ---- looking at his lame leg ---- then whiffing out a sentimental heigh ho! which mixing with the smoak, incommoded no one mortal. » (VIII, 26, p. 118-119). Cette évocation n'est pas une erreur de Sterne, comme le confirme un autre passage, plus allusif : « Nul chevalier n'eût erré plus loin (*au moins sur une jambe*) pour sécher un pleur à ces yeux de femme que jamais pourtant, hormis une fois et par la trahison de Mrs. Wadman, il n'avait franchement osé contempler. (IX, 3, p. 545). Je souligne.

62 « [...] ---- what is the character of a family to an hypothesis? my father would reply. ---- Nay, if you come to that -- what is the life of a family : ----- The life of a family ! -- my uncle *Toby* would say, throwing himself back in his arm-chair, and lifting up his hands, his eyes, and one leg. » (I, 21, p. 155-156).

L'insertion des récits digressifs est donc analogiquement motivée dans *Tristram Shandy*, et on comprend mieux maintenant pourquoi ces digressions doivent être incongrues. Les correspondances analogiques servent à rapprocher des récits différents, qui s'éclairent mutuellement malgré leurs différences, mieux : qui ne peuvent mutuellement s'éclairer que *grâce* à leurs différences. Si les récits étaient trop proches, alors leur rapprochement ne serait que répétition stérile et insignifiante.

Dans l'ouverture célèbre du roman, les réflexions de Shandy sur sa conception sont interrompues par la question de la mère au père, qui interrompt le coït. Et cette interruption est immédiatement interrompue par la question de l'interlocuteur fictif⁶³. Au récit discontinu et digressif, qui se met en place, et en scène, dès la première page du roman, *Tristram Shandy* oppose alors, dans une nouvelle digression, le modèle du trajet orienté et vectorisé des spermatozoïdes en chemin vers l'ovule (*ab ovo*), et que rien ne saurait détourner de leur but. Mais l'interruption initiale a « éparpill[é] et dispers[é] » [*scattered and dispersed*]⁶⁴ les esprits animaux qui auraient dû conduire les spermatozoïdes à bon port.

Ce qui se laisse transposer : au modèle du récit linéaire, continu et unitaire, *Tristram Shandy* substitue un récit discontinu parce que digressif, qui provoque l'*éparpillement* des récits et la *dispersion* de l'attention du lecteur.

63 « Eh bien, je vous donne ma parole que le bon sens ou la folie d'un homme [...] dépendent pour les neuf dixièmes des mouvements de ces esprits [...] ; une fois lâchés, bien ou mal, l'affaire est conclue ; les voilà partis pêle-mêle à tous les diables ; foulant et refoulant le même chemin, ils le rendent aussi uni et lisse qu'une allée de jardin ; quand ils y sont une fois accoutumés le Démon lui-même ne saurait les en divertir. – *Pardon mon ami*, dit ma mère, *n'avez-vous pas oublié de remonter la pendule ?* – *Grand Dieu !* s'exclama mon père, non sans un effort pour étouffer sa voix, *depuis la création du monde, une femme a-t-elle jamais interrompu un homme par une question aussi sottise ?* – Pardon, que disait votre père ? – Rien. » (I, 1, 27-28).

64 *TS*, I, 2, p. 28 ; 4.

La question de la mère qui interrompt le coït des parents est « sottise » [*silly*]⁶⁵ selon le père de Shandy, « hors de propos » selon Shandy [*unseasonable*]⁶⁶. Elle est pourtant nécessaire, en vertu de l'association qui s'est établie au fil du temps, par contiguïté, entre l'amour et les pendules. Tout le roman s'efforcera de renverser cette association première entre insignifiance et nécessité au profit d'une association seconde qui unira sens et motivation pour soustraire *Tristram Shandy* à la présomption de « sottise ».

Conclusion

La discontinuité et la rupture de la linéarité du récit, le bouleversement de la chronologie, l'insertion de digressions hors-norme, qui sont simultanément arrêt et relance, interdisent au lecteur de s'installer confortablement dans la fiction et l'arrachent à la fascination référentielle. Tous ces traits sont autant de marques de la modernité formelle de *Tristram Shandy*. Il convient pourtant de préciser que c'est la convocation romanesque d'une figure de pensée (l'analogie) qui permet de leur donner sens, et de les soustraire à l'arbitraire ou à l'originalité provocatrice. Or, si l'on en croit Ioan Peter Couliano, l'analogie, mais aussi d'autres figures de pensée héritées de l'Antiquité comme du Moyen Âge, connaissent à la Renaissance, sous l'influence conjuguée de la Réforme et de la Contre-Réforme, un coup d'arrêt⁶⁷. Ce qui donne

65 *TS*, I, 1, p. 28 ; 3.

66 *Ibid.*, I, 1, p. 28 ; 4.

67 Ioan Peter Couliano date avec une certaine précision le moment inaugural de cet effacement. Le 5 décembre 1484, Innocent VIII promulgue la bulle papale *Summis desiderantes affectibus*, qui lance la chasse aux sorcières. Elle ouvre, en Europe, une période de répression des modes de pensée *déviants*, que l'action conjuguée de la Réforme et de la Contre-Réforme, alliées objectives, poursuit et mène à son terme. Parallèlement à cette répression des sciences de la Renaissance, qui associent étroitement puissance imaginative, Éros et connaissance, la science moderne s'invente. Ioan Peter Couliano, *Éros et magie à la Renaissance – 1484*, Paris, Flammarion, coll. « Idées et Recherches », 1984.

sens à la modernité romanesque de *Tristram Shandy*, c'est donc la référence à un mode de pensée ancien, rétrograde, réprimé et bientôt disparu, mais encore actif et fécond chez Cervantès⁶⁸ et Rabelais⁶⁹, dont Sterne se révèle, sur ce point, le légitime héritier.

Maître de Conférences (Littérature comparée)
Université de Picardie – Jules-Verne

68 Voir par exemple Michel Foucault, *Les Mots et les choses*, Paris, Gallimard, coll. « TEL », 1966, p. 60-64.

69 Voir par exemple Guy Demerson, « Rabelais et l'analogie », *Études rabelaisiennes*, XIV, Genève, Droz, 1977.