

Le roman moderne comme espace de la traduction **A partir de *Tristram Shandy***

Isabelle Poulin

(Texte de la communication faite le 6 octobre 2006 à l'université de Paris X –Nanterre)

Parmi tous les points de vue sur l'histoire ou les histoires possibles du roman, je privilégierai ici celui de Milan Kundera qui en fait « un art autonome » dans *Le Rideau* en particulier parce qu'il « s'ouvre au monde au-delà de sa langue nationale » : « dans le monde des romans il n'y a pas de frontières d'Etats ; les grands romanciers qui se réclamaient de Rabelais l'ont presque tous lu en traduction » (Kundera, 2005, p.78). On sait que du point de vue de l'histoire de la langue (française), *mettre en roman*, c'est d'abord *traduire* : « est roman toute œuvre translaturée », rappelle Michel Zink (Stanesco et Zink, 1992, p.100). Certaines histoires du roman prennent acte, à leur façon, de cette origine du terme. Pierre-Daniel Huet explique par exemple que les romans viennent de « l'esprit fabuleux des Orientaux » (*Sur l'origine des romans*, 1669); on sait quel rôle joue le plurilinguisme dans la théorie du roman de Mikhaïl Bakhtine et en particulier pour ce qu'il appelle « la ligne stylistique la plus importante du roman européen », celle qui va de Rabelais à Sterne en passant par Cervantès, et dont la base est « la diversité des langages » (Bakhtine, 1975, p.129).

Il semble toutefois qu'on n'associe pas véritablement à l'art du roman le passage d'une *langue* à l'autre: on retient l'« esprit » étranger, la stratification des « langages » ou des « discours », plus volontiers que le chevauchement (et je pèse mes mots) des langues. De quelque côté qu'on le prenne pourtant, le corpus offert cette année à la réflexion des agrégatifs de Lettres Modernes dessine un « au-delà de la langue nationale ».

Parce que le personnage occupe le devant de la scène dans le *Tiers Livre*, on peut dire que la polyglossie de Panurge, associée à l'amour de Pantagruel, constitue le point d'origine du corpus. Lorsqu'il fait irruption sur la scène des livres de Rabelais, Panurge parle en effet d'abord en allemand, en indien (« langaige des Antipodes »), en écossais, en basque, en hollandais, en espagnol, en danois, en hébreu, en grec ancien, en latin, puis en français

(*Pantagruel*, chapitre IX : « Comment Pantagruel rencontra Panurge, qu'il aima toute sa vie »). Comme le souligne Terence Cave, « après la rhétorique triomphaliste de la lettre de Gargantua [chapitre VIII], cette arrivée littéralement déroutante d'un voyageur polyglotte ouvre un créneau dans le texte : un vent nouveau commence à souffler, venu d'ailleurs, et on entend des voix étrangères » (Cave, 2001, p.71). Mon hypothèse est que le roman naît de cet écart irréductible que sert à exhiber le personnage, dont la parole singulière définit un nouvel espace d'échange dans le *Tiers Livre*. On peut rappeler d'ailleurs que Rabelais entreprend, à sa manière, une défense et illustration de la langue française (alors langue traductrice), comme en témoigne le prologue qu'il destinait au *Tiers Livre* et qu'on a utilisé pour le *Cinquième Livre* :

« je prouveray en barbe de je ne scay quels [...] rapetasseurs de vieilles ferrailles latines, revendeurs de vieux mots latins tous moisis et incertains, que nostre langue vulgaire n'est tant vile, tant inepte, tant indigne et à mespriser qu'ils l'estiment ».

Certes, cette poussée traductrice est plus nette encore à partir de *Tristram Shandy*. Laurence Sterne attire l'attention sur le phénomène en imposant à la toute fin du corpus — là où il s'éteint lui-même, c'est-à-dire au beau milieu de l'écriture du *Voyage sentimental* — l'image d'un incessant travail de traduction. Le narrateur, un certain Yorick qui a bien connu le capitaine Toby Shandy, s'est mis en mouvement, rappellent les toutes premières lignes du *Voyage*, pour une quête sans objet défini :

« — Voilà, dis-je qui est mieux réglé en France.
[...] — J'en aurai le coeur net : je laisse donc là la discussion [...] — je prends une place dans la diligence de Douvres ».

C'est le mouvement qui compte dans cette dernière œuvre, plus que la quête : on se déplace d'un pays à l'autre, d'un amour à l'autre, d'un langage (du corps) à l'autre, d'une langue à l'autre. Tous ces déplacements sont soigneusement reliés les uns aux autres dans l'épisode du « Fragment », au cours duquel le voyageur découvre que le papier qui entourait une feuille de groseillier servant elle-même à protéger le petit morceau de beurre qu'il vient de manger, est un fragment de « vieux français du temps de Rabelais », qu'il se met à traduire séance tenante. Transporté par l'histoire du « fragment », il l'insère dans la sienne, mais ne retrouve pas la fin, et la laisse inachevée. Il s'assure ainsi à son tour le transport du lecteur — jeté « hors de son centre » par la frustration d'un désir inassouvi, comme l'a été la jolie fille de chambre au pied du lit du voyageur, un peu plus tôt.

Le mouvement du texte se trouve ainsi associé au chevauchement des langues et des langages, comme à l'autre bout du corpus, lorsqu'entre en scène le grand amour polyglotte de Pantagruel. Dans l'entre-deux, il y a cette histoire « traduite de l'arabe en castillan », source d'inventions infinies : *Don Quichotte*. On sait quelle inquiétude (exprimée par le personnage lui-même en II, 3) inspire la figure traîtresse de l'auteur étranger — inquiétude posée dès la scène de la bibliothèque (I, 6) au cours de laquelle le curé et le barbier conviennent qu'il faut prioritairement brûler les traductions des livres de chevalerie, preuve s'il en faut de la force d'emportement du transport romanesque.

La fiction des langues étrangères et des voix multiples introduit dans les trois textes un mouvement de recul, nécessaire sans doute à la mise en évidence d'« anciens désaccords avec le corps », comme dirait Mallarmé. Autrement dit, l'espace de la traduction que crée le plurilinguisme fait apparaître la langue non plus comme une force extérieure à l'homme, anhistorique (comme l'enseignait la linguistique scolastique), mais comme un principe actif d'attraction-répulsion, de développement et d'unification culturelle, qui fait du roman la fabrique d'un lieu véritablement commun. « La moytié du monde ne sçait comment l'autre vit », peut-on lire dans *Gargantua* (chapitre 32) ; grâce au Pantagruelion (*Tiers Livre*, p.467) « sont les nations que Nature sembloit tenir absconses, impermeables et incongrues à nous venues, nous à elles ». Dans l'intervalle la voix qui a donné naissance à la plante emblématique s'est faite traductrice ; Panurge a pris le risque conjoint de l'interprétation et de l'engagement amoureux :

*« Briszmarg d'algothric nubstzne zos
Isquebfz prusq ; alborlz crinqs zacbac.
Misbe dilbarlkz morp nipp stancz bos.
Strombtz Panurge walmap quost grufz bac.*

Or, devine, Epistemon, que c'est ?

— Ce sont (respondit Epistemon) noms de diables errans, diables passans, diables rampans.

— Tes parolles sont brayes (dist Panurge), bel amy. C'est le courtisan language Lanternoys. Par le chemin je t'en feray un beau petit dictionnaire, lequel ne durera gueres plus qu'une paire de souliers neufz. Ce que j'ay dict translaté de lanternoys en vulgaire, chante ainsi :

Tout malheur, estant amoureux,
M'accompaignoit ; oncq n'y eu bien.
Gens mariez plu sont heureux,
Panurge l'est, et le sçait bien » (chapitre 47, p.433).

Que « sçait bien » Panurge, exactement ? Qu'il est amoureux ? Que les gens mariés sont plus heureux ? L'ambiguïté du dernier vers, liée au jeu de temps, n'affecte pas l'image du transport amoureux, liée au départ (les personnages « deliberent » alors « visiter l'oracle de la Dive Bouteille »), à la translation : le beau parleur Panurge retourne à sa condition première de voyageur (tout au long du *Tiers Livre*, on n'a cessé d'ailleurs de parler en marchant). Ce qui inspire le commentaire suivant à Myriam Marrache-Gouraud : « Chercheur armé seulement de ses paroles, Panurge fait tourner le monde romanesque au rythme de ses incartades, au bruit de ses discours bruyants et cholériques » (M. Marrache-Gouraud, 2003, p.391).

On peut se demander d'une part quel est le sens de ces chevauchées que l'on retrouve dans les deux textes suivants, et d'autre part si ces singuliers transports romanesques font naître des *mouvements* littéraires ?

Chevauchées, déplacements

« Dans le sillage de Don Quichotte » écrit Jean Canavaggio, « Tristram est la parfaite incarnation du "shandéisme", une tournure d'esprit qui est aussi un mode d'existence, où le goût de l'irrationnel s'allie à la nostalgie des chevaleries de l'imaginaire » (Canavaggio, 2005, p.119). On trouve trace de cette nostalgie dans l'écriture galopante de Tristram Shandy monté sur son dada ou « hobby-horse » — folie, passion ou obsession, dont on trouve une fort belle définition dans le livre VIII :

« Ma chimère [« hobby-horse »] n'a rien d'une bête vicieuse : pas un trait, pas un poil d'âne n'entre dans sa composition ; c'est, léger et vif, le lutin qui vous emporte hors du présent — c'est la lubie, le papillon, la gravure, l'archet, le siège-à-la-oncle-Toby, c'est le dada *quelconque* [« an *any thing* »], enfin, sur quoi l'homme saute, s'évade, échappe aux soucis et aux accaparements de l'existence — c'est la plus utile des bêtes créées ; je ne vois pas, à parler franc, ce que le monde ferait sans elle » (p.527).

Cet emportement « hors du présent » que permet le « hobby-horse » est souvent le fait d'un débordement de la langue dont la polysémie, l'équivoque, l'épaisseur sont constamment soulignées. Un mot manquant est prétexte à la mise en évidence de divers niveaux de langue (p. 106) ; le besoin de jurer est soutenu par l'irruption de formules blasphématoires en langue étrangère (latine, p.166) ; le « sens commun » du mot « Amour » est recouvert par l'image du labyrinthe (p.421) : autant d'exemples d'un rapport très concret à une langue mobile, que rehausse la figure du voyageur sentimental dans le Livre VII. De passage à Lyon, Tristram a pour triple projet d'admirer le célèbre mécanisme de l'Horloge de Lippius, une Histoire de Chine en caractères chinois et le Tombeau des Amants. Or l'Horloge s'avère détraquée et

l'accès à la bibliothèque rendu impossible par la colique fort opportune de « tous les Jésuites ». On comprend que le désir d'Histoire et de langue étrangères, associé au manque de temps, avait pour fonction d'amplifier le transport amoureux (seul le projet de visite à la Tombe des Amants se réalise, Livre VII, chapitres 39 et 40).

Je ne m'attarderai pas sur *Don Quichotte*, mais surgit inmanquablement à proximité du dada shandéen la figure de Rocin-ANTE, ce roussin devenu l'« en-avant » de l'œuvre de Cerv-ANTES, selon l'analyse de Dominique Reyre. Le suffixe -ante figure mystérieusement l'identité de l'auteur et guide l'écriture du roman, en « éveillant par le son de ses syllabes d'autres mots voisins qui le rappellent au fil des pages » : c'est la monture de Don Quichotte qui crée dans l'œuvre un « nouvel espace littéraire » (Reyre, 1996, p.245). Autrement dit le travail sur la langue — entre les langues — mime le désir d'une autre langue que l'on peut associer à l'audace du commencement, ou à la « naissance du roman moderne ».

On sait que le « Prologue » de *Don Quichotte* présente un esprit curieux, accouchant de « l'histoire d'un enfant sec, endurci, fantasque, rempli de diverses pensées, jamais imaginées de personne [nunca imaginados de otro alguno]» (vol. I, p.51). A première vue, la sécheresse de ce personnage « chaste » jure avec l'abondance des corps mis en scène par Rabelais ou Sterne, mais l'une et l'autre servent à dire précisément l'irruption troublante, y compris chez un homme d'un certain âge comme Don Quichotte, du désir — de cette « ferveur naturelle en tous humains *au commencement de toutes œuvres qui leur viennent à gré* », pour le dire en termes rabelaisiens (*Tiers Livre*, p.35, je souligne). Au moment de sa « première sortie », Don Quichotte est

« tout ému de joie de voir avec combien de facilité il avait donné commencement à son bon désir » (Livre I, chapitre II, vol. I, p.73).

Certes le traducteur peut paraître trop explicite. « Tout commençait bien » choisit d'écrire Aline Schulman (*DQ*, collection Points, vol. I, p.61) Cervantes a bien écrit pourtant : « contento y alborozo de ver con cuánta facilidad había dado principio a su buen deseo », ce que Jean Canavaggio traduit par « tout content et tout ému de voir avec quelle facilité il avait commencé à accomplir son beau dessein » (Pléiade, 2001, p.414). Le « beau dessein » tient à distance ; le « tout commençait bien » tient en haleine ; « il avait donné commencement à son bon désir » semble, par comparaison, d'une très troublante impudeur. Certes, « désir » abandonne la ligne sémantique tracée par Cervantès et poursuivie par Sterne. « Dessein » induit en effet une idée de représentation graphique attestée par l'ancienne forme « desseigner » qui a donné « dessiner », et l'on sait que le « beau dessein » de Don Quichotte procède de sa capacité à « dessiner » mentalement ses aventures, comme le confirme la fiction

du cahier trouvé à Tolède sur la première page duquel est peinte la bataille avec le Biscaïen (*DQ* vol. I, p.125). L'auteur de *Tristram Shandy* joue d'une même ambivalence, destinée à associer pouvoir de l'imagination (dessin) et désir de commencer (dessein), dans le chapitre IX du Livre I, qui propose une réécriture de la dédicace et exhibe ainsi le goût du (re)commencement. L'auteur cherche à dire sa liberté, en revenant sur la sorte d'allégeance au pouvoir qu'avait inscrite sur le seuil la première dédicace au Premier Ministre William Pitt (de 1757 à 1761 et de 1766 à 1768) :

« Milord, si vous l'examinez encore une fois, vous apercevrez qu'elle ne ressemble en rien au grossier tartouillage à quoi se résument certaines dédicaces. La facture, Votre Grandeur le voit, est bonne, le coloris transparent, le coup de crayon passable, — ou, pour m'exprimer avec plus de scientifique précision, — elle mérite des notes, qui, je crois, Milord, devraient se répartir comme suit : pour le contour, 12, — pour les proportions, 9, — pour le coloris, 6, — pour l'expression, 13 et demi, — et pour le *dessin*, j'entends la stricte adéquation de la forme et de l'*intention* profonde, — s'il m'est permis, Milord, de pénétrer les mystères de mes propres *desseins*, et si l'on pose que l'absolue perfection dans l'art du dessin, tant pour la compréhension du modèle et la conception du type que pour la justesse de l'exécution, correspond à 20, — je ne crois pas qu'il puisse obtenir au bas mot moins de 19 » (traduction de Guy Jouvét, *TS*, *Tristram*, 1998, p.29-30, c'est l'auteur qui souligne).

Dans tout ce passage, l'auteur joue sur le double sens de *design* : dessin et dessein, qui n'est autre que « la ligne de l'écriture » rappelle Guy Jouvét. Notre traduction atténuée un peu le trait, mais permet de comprendre que ce dont il s'agit est, ni plus ni moins, ce que la poétique du récit appelle « composition » (ce que Sterne appelle « design », Guy Jouvét « desseins » et Charles Mauron « sens de la composition ») :

« My Lord, si vous voulez bien la relire avec attention, vous n'y verrez pas le grossier barbouillage de quelques dédicaces. La composition que votre Seigneurie aperçoit est fort bonne, la couleur en est transparente, le dessin n'y manque pas, ou, pour parler un langage plus scientifique et mesurer mon œuvre à l'échelle du peintre sur 20, je crois, my Lord, que le contour vaudra 12, les masses 9, le coloris 6, l'expression 13 1/2 ; quant au sens de la *composition* — s'il m'est permis, my Lord, d'entendre moi-même le sens de ce que je voulais dire et l'absolue perfection étant notée 20 — je ne crois guère pouvoir descendre au-dessous de 19 » (traduction Charles Mauron, p.38).

« My Lord, if you examine it over again, it is far from being a gross piece of daubing, as some dedications are. The design, your Lordship sees, is good, the colouring transparent, — the drawing not amiss; — or to speak more like a man of science, — and measure my piece in the painter's scale, divided into 20, — I believe, my Lord, the out-lines will turn out as 12, — the composition as 9, — the colouring as 6, — the expression 13 and a half, and the design, — if I may

allowed, my Lord, to understand my own *design*, and supposing absolute perfection in designing, to be as 20, — I think it cannot well fall short of 19 ».

Ce détour par *TS* confirme que « le beau dessein » de Don Quichotte procède d'un désir — d'une sensualité — délibérément diffracté par les pleins et les déliés de l'écriture de Cervantes, qui ont su séduire Sterne (en attestent les représentations graphiques des formes courbes de son propre récit, Livre VI, chapitre XL, p. 425), lequel renvoie dès le début de son livre à cette sensualité diffuse (ou graphique : Dul(dé)cinée dans l'esprit du personnage éponyme), en signalant un curieux écart de Rossinante dans l'épisode des muletiers yangois :

« Sancho ne s'était point inquiété de mettre des entraves à Rossinante, s'assurant sur ce qu'il le connaissait si doux et si peu concupiscent que toutes les cavales des prairies de Cordoue ne l'eussent pas induit en péché. Or, la fortune voulut, et le diable (qui ne dort pas toujours) qu'il y eût paissant par cette vallée une troupe de petites cavales galiciennes qui appartenaient à certains muletiers yangois [...] Il advint donc qu'il prit envie à Rossinante de se regaillardir un peu avec mesdames les cavales, et, comme il les eut flairées, sortant de son pas naturel et ordinaire sans demander congé à son maître, il prit un petit trot assez leste et s'en alla leur communiquer sa nécessité. Mais elles qui, en apparence, avaient plus d'envie de repaître que d'en tâter, le reçurent avec les fers et les dents, de telle sorte qu'en peu d'espace de temps elles lui rompirent les sangles et le mirent out nu et sans selle »

(*DQ*, Livre I, chapitre XV, vol.1, p.167).

Le personnage de Sterne évoque cette séquence après avoir décrit comme un « frère de Rossinante » le cheval du pasteur Yorick ; à ceux qui douteraient de la nature de sa monture il objecte :

« Il n'est pas moins certain [que c'est un cheval] que la continence de Rossinante (comme il est prouvé par l'aventure des voituriers yangais) n'avait pour cause ni défaillance, ni absence corporelle, mais provenait d'un sang tempéré et d'une sage circulation »

(*TS*, Livre I, chapitre X, p.40).

Ces chevauchées désirantes soutenues par un mouvement constant de translation, gagnent encore à être replacées dans leur contexte historique.

1547 : Un an près la première édition du *Tiers Livre* (1546) naît Miguel de Cervantes. Cette année-là, rappelle Jean Canavaggio dans la biographie qu'il a consacrée à l'écrivain, s'éteint Hernán Cortes, et avec lui la génération des Conquistadores. C'est aussi, en Espagne, l'année du premier Index interdisant les livres séditieux. Il est intéressant de souligner d'emblée cette coïncidence, qui place la naissance de notre corpus sous le signe du rétrécissement : l'espace réel, conquis, n'offre plus d'échappées belles ; l'espace imaginaire,

soupçonné d'être sans limite, est autoritairement borné. Dans ce contexte, le premier chapitre du *TL* acquiert une certaine force symbolique : « Comment Pantagruel transporta une colonie de Utopiens en Dipsodie ». Ce *transport* inaugural est emblématique des enjeux et du pouvoir de l'art romanesque. En effet, le narrateur prend soin de ne pas le justifier par un besoin d'espace vital — ce qui s'expliquerait pourtant, car les « Utopiens avoient les genitoires tant féconds, et les Utopiennes portaient matrices tant amples, gloutes, tenaces, et cellulées par bonne architecture, que, au bout de chacun neufvieme moys, sept enfans pour le moins, que masles que femelles, naissoient par chacun mariage » (*TL*, p.33), mais par un souci d'émancipation : il s'agit en effet d'arracher les Dipsodes à leur vie de sujets soumis et de les placer sous la protection du « bon Pantagruel ». Placé délibérément sous le signe de la conquête, le *TL* s'énonce comme cet espace de liberté que ne vont pas tarder à réduire les Index et autres autodafés, par lesquels commence l'histoire de *DQ* (Livre I, chapitre VI). Voici comment le narrateur de Rabelais définit une stratégie du pouvoir qu'on ne trouve guère que dans les livres, mais qui fait de l'écriture romanesque une autre conquête de l'espace :

« Noterez doncques icy [dès le seuil du livre] Beuveurs, que la maniere d'entretenir et retenir pays nouvellement conquestez n'est (comme a esté l'opinion erronée de certains esprits tyranniques à leur dam et deshonneur) les peuples pillant, forçant, angariant, ruinant, mal vexant et regissant avecques verges de fer [...] Comme enfant nouvellement né les fault alaicter, berser, esjouir » (*TL*, p.35)

Qu'est-ce qu'un mouvement littéraire ?

Ces transports romanesques éclairent donc la force créatrice d'œuvres qui ont construit leur propre *mouvement* littéraire : « pantagruelisme », « donquichottisme », « shandéisme ». Le terme « roman » est protéiforme. Le plus sûr semble de lui associer une poétique de la voix. Et c'est un ton de voix que désignent les « ismes » forgés par nos écrivains, un certain usage de la parole, le goût de la langue. Voici comment Rabelais définit ses écrits dans le Prologue du *Quart Livre* :

« Je suis, moiennant un peu de Pantagruelisme (vous entendez que c'est certaine gayeté d'esprit conficte en mespris des choses fortuites) sain et degourt, prest à boire si vous voulez ».

La quête de la Dive bouteille est ce qui meut encore le narrateur sternien à l'extrême pointe de notre corpus, quand il décide de se rendre en France (au tout début du *Voyage sentimental*) pour voir si l'usage du vin, dit-on, y « est mieux réglé ». Cet ultime déplacement offre un écho intéressant à la proposition faite au lecteur par Rabelais de trinquer avec lui. Le

voyageur d'abord fort mal à l'aise et discourtois dans ce pays étranger se retire dans une *Désobligeante*, chaise à une place, pour écrire sa Préface. Après avoir évoqué le peu de goût du voyage avoué par Sancho Pança à sa femme (*DQ*, Deuxième partie, chapitre V), il prend finalement le parti du mouvement (c'est-à-dire du donquichottisme, ou du shandéisme) et décide de changer son moyen de transport contre un *Vis-à-vis* (voiture à deux places). On ne saurait mieux dire le dialogisme caractéristique du « roman » selon Mikhaïl Bakhtine et qu'il éprouva d'abord lui-même dans l'œuvre de Rabelais :

« Le prosateur-romancier n'extirpe pas les intentions d'autrui du langage polyphonique de ses œuvres, ne détruit pas les perspectives, mondes et micromondes socio-idéologiques qui se découvrent au-delà de cette polyphonie : il les introduit dans son œuvre. [...]

Le développement du roman consiste en un approfondissement du dialogue, dans son déploiement et son affinement » (Bakhtine, 1975, p.120).

— on notera par ailleurs que, bien qu'il s'en défende dans le chapitre cité par Sterne, Sancho a été gagné par cette ouverture au monde et à ses discours que décrit Bakhtine dans le roman ; un usage nouveau de la parole en témoigne : « Prenez garde, Sancho » lui dit sa femme, « depuis que vous vous êtes fait membre de chevalier errant, vous parlez avec tant de détours qu'il n'y a nul qui vous entende » (*DQ*, vol. II, p.50).

On doit souligner enfin qu'une certaine ampleur est donnée à cette perspective de la parole, par la peur de la disparition de l'écrit. Dans un article dont le titre peut sembler d'abord un peu décourageant : « *Pantagruel* ou la fin du roman », Olivia Rosenthal relève dans ce deuxième livre un imaginaire de la ruine qu'elle lit comme une obsession : « celle de la pérennité de l'œuvre, de sa destination, de sa postérité » (Rosenthal, 1998, p.11). Contre ce risque majeur, « Rabelais invente la voix qui s'écrit ou l'écriture qui se parle, c'est-à-dire un espace d'échanges à l'intérieur même du scripturaire, espace où le monde archaïque de l'oralité se donne les instruments de sa modernité » (*ibid.*, p.13). Si ce n'est pas « la fin du roman », c'est en tout cas l'avènement du genre comme principe d'inquiétude fondamentale que préparent nos trois écrivains (in-quiet : qui ne connaît pas le repos). L'horizon d'attente ne sera plus jamais atteint. En digne continuateur de Rabelais et de Cervantes, dont il se réclame si souvent, Laurence Sterne s'ingénie à retarder à l'infini le moment de la reconnaissance du genre. Il fait durer l'attente, et pour ce il recourt constamment à des éléments étrangers au « novel » (qui est le genre « nouveau » mais reconnaissable du moment, qu'annonce ou dénonce déjà un titre en fuite : aux *Vie et Aventures* qu'écrivent alors Richardson, Smolett ou Fielding, il substitue une *Vie et Opinions*) : digressions, gonflements,

mystifications de toutes sortes prolifèrent. Au-delà de l'aspect plaisant ou irritant d'un récit qui s'interrompt sans cesse et semble ne pas pouvoir arriver à son terme, on ne peut qu'être troublé par cette instabilité presque obsessionnelle qui le caractérise :

« Cet ingénieux dispositif donne à la machinerie de mon ouvrage une qualité unique [explique Tristram] : deux mouvements inverses s'y combinent et s'y réconcilient quand on les croit prêts à se contrarier. Bref, mon ouvrage digresse, mais progresse aussi, et en même temps ».

(TS, Livre I, chapitre XXII, p.82)

Il explique ailleurs la nécessité de la digression, de l'écart par rapport au genre attendu :

« Un regard jeté en arrière, partant de la fin du dernier chapitre et parcourant le texte qui précède, a fait apparaître avec évidence la nécessité d'inclure ici dans cette page et dans les trois suivantes une dissertation sur des sujets divers afin de *conserver entre la folie et la sagesse ce juste équilibre sans quoi un livre en tiendrait pas un an* ».

(TS, Livre IX, chapitre XII, p.561, je souligne).

La page noire, symbolisant la tombe de Yorick, qu'il faut tourner pour poursuivre la lecture, est emblématique d'une course contre la mort que l'omniprésence des horloges dans le livre amplifie. Et parce que tous les niveaux de réalité sont mêlés (Yorick appartient aussi bien à la fiction en tant que crâne déterré par Hamlet dans la pièce de Shakespeare, qu'à l'Histoire en tant que bouffon du roi du Danemark, ou à la vie en tant que pseudonyme du pasteur Sterne — voir ci-après, seconde partie du cours sur les Seuils du récit), la proximité de la mort pèse aussi bien sur les personnages que sur l'écriture. Contre la clôture du genre, Sterne choisit toute l'étendue des possibles narratifs :

« Bien résolu à n'entamer qu'au quinzième chapitre ma Digression ainsi longuement préparée, je puis faire du quatorzième tel usage qui me plaira ; j'en ai vingt de prêts sous la main. Je puis écrire ici :

Soit mon chapitre sur les Boutonniers —

Soit mon chapitre sur les *Fi* / lié au précédent —

Soit enfin mon chapitre sur les Nœuds pour complaire à leurs Révérences, mais cela pourrait tourner mal : la plus sûre façon de m'en sortir reste encore de suivre la trace de Messieurs les savants et de critiquer ce que j'ai déjà écrit. Mais comment répondre aux critiques ? Disons-le par avance : ma pantoufle le sait mieux que moi. »

(TS, Livre IX, chapitre XIV, p.565)

L'histoire du mot « roman » si tortueuse et qui connaît tant de versions différentes, rappelle avant tout cette extrême défiance qu'ont toujours manifesté les créateurs à l'égard des formes fixes dans lesquels il est commode, mais non moins violent, de vouloir les contenir ; cela

revient en effet à nier l'écart (entre les langues, entre les êtres) qui détermine notre espace de pensée « moderne » : un espace gorgé de traductions.

Références bibliographiques :

Sauf indications contraires, les références aux trois œuvres du programme se font dans les éditions du programme.

BAKHTINE, Mikhaïl (1975) *Esthétique et théorie du roman* Tel / Gallimard.

CANAVAGGIO, Jean (2005) *DQ du livre au mythe. Quatre siècles d'errance*, Fayard.

CAVE, Terence (2001) *Pré-Histoires II, Langues étrangères et troubles économiques au XVIe siècle*, Genève, Droz, collection « Les Seuils de la Modernité ».

KUNDERA, Milan (2005) *Le Rideau*, Paris, Gallimard.

MARRACHE-GOURAUD, Myriam (2003) « *Hors toute intimidation* ». *Panurge ou la parole singulière*, Genève, Droz.

ROSENTHAL, Olivia (1998) « *Pantagruel ou la fin du roman* », *Fondements, évolutions et persistance des théories du roman*, Paris, Lettres Modernes.

REYRE, Dominiuqe (1996) « De Cerv-ANTE(S) à Rocin-ANTE ou comment inverser son destin par la création onomastique », *La Licorne*, Poitiers, n°39.

STANESCO Michel et ZINK Michel (1992) *Histoire européenne du roman médiéval. Esquisse et perspectives*, PUF écriture.