

Eric Dayre
Littérature Générale et Comparée

Naissance du roman moderne

Notes sur le dialogisme romanesque : Rabelais, Cervantes, Sterne,
Journée « Traduire Sterne, traduire Cervantes », du 6 décembre 2006.

« *Writing, when properly managed (as you may be sure I think mine is) is but a different name for conversation. As no one, who knows what he is about in good company, would venture to talk all;--so no author, who understands the just boundaries of decorum and good-breeding, would presume to think all: The truest respect which you can pay to the reader's understanding, is to halve this matter amicably, and leave him something to imagine, in his turn, as well as yourself.* » L. Sterne, *Tristram Shandy*, vol II, chap XI.

I/LE DIALOGISME BAKHTINIEN

Pour parvenir à la « new species of writing » que revendique Fielding dans la Préface à *J. Andrews*, et à une élaboration ou à un montage notionnel comme celui du « comic epic poem in prose », il fallait déjà faire fonds sur le mélange des genres et des modes, prendre acte d'un roman rendu possible depuis l'humour de Cervantès et Rabelais, mais surtout sur la génération de Defoe chez qui les questions de la nouveauté et du méta-romanesque étaient centrales.

LECTURE, in *Commencements du Roman*, Isabelle Bour : « Du Méta-romanesque chez Defoe », 65-75, *vide* 65-67, 74. (Voir également vidéo de Jouvét de 1h59 mn à 2h04mn)

Ces détours sont nécessaires pour parvenir à saisir comment Sterne écrit dans ce mélange romanesque de la novel, en y faisant apparaître les potentialités comiques, critiques et poétiques que recouvre le « poème comique en prose » sternien (pour l'épopée : c'est la référence au *Quichotte* et à sa parodie, ou sa répétition dans *Toby*, qui décide de cette nuance supplémentaire). L'aspect critique ne se résume pas à la satire, parodie ou dérision des aînés : Sterne pose les problèmes que Fielding et Richardson avaient eux-mêmes subtilement posés. Il s'inscrit dans leur trace en riant, il dialogue avec les aînés qui eux mêmes ont introduit dans le roman tous les niveaux de langue, du populaire à l'érudit, du populaire à l'affecté, et la mélange des niveaux — comme la langue de *Pamela*, à la fois naïve et faussement naïve, que l'on retrouve dans une certaine mesure, en général dans les lapsus, les *double-entendre*, les

trouvailles, les bourdes involontaires et pulsionnelles (au sens où il s'agit d'un rire portant sur les objets du corps, [histoire du nez]) qui sont matière à discours inflationnistes dans *Tristram*.

Techniquement, c'est Bakhtine, dont l'importance est centrale, qui a tenté de poser la question du roman non pas en fonction d'un point d'origine historique, mais à partir d'une ligne de pratique dialogique forte (composante polémique relevée par Pavel, mais également jeu d'ajointements et d'écart entre les textes d'une même époque) Le *dialogisme*, au sens de Bakhtine désigne les formes de la présence de l'autre dans le discours, parce que le discours n'émerge que dans un processus d'interaction entre une conscience individuelle et une autre, qui l'inspire et à qui elle répond. C'est donc un fait littéraire et extralittéraire. La *polyphonie*, au sens de Bakhtine, désigne la pluralité de voix et de consciences autonomes dans la représentation romanesque. Elle a une acception plus strictement littéraire et désigne même la littérarité du texte (son style prototypique) : c'est le jeu d'énonciation et donc l'analyse de l'énonciation, et ses pratiques qui ouvrent l'histoire littéraire et les structures narratologiques sur le monde « réel » qui est devant le texte.

Contre le structuralisme littéraire, l'analyse du texte n'est plus centrée sur les structures internes, mais s'ouvre à son extériorité, et cette extériorité n'est pas traitée ni traitable par un collage d'informations historiques, biographiques et psychologiques propre à la critique pré-structuraliste. Bakhtine a donc proposé une troisième voie critique en fondant sa nouvelle historicité et sa nouvelle historiographie du roman sur le constat de base que le propre du roman c'est le mélange des discours, des langues et des contextes qui les pratiquent. La méthode polyphonique-dialogique est donc dans la perspective bakhtinienne la méthode qui donne sa pertinence historique au romanesque : le roman fait ici époque, notre époque. Modernes sont le dialogisme et la polyphonie. Le roman est un genre à vocation plurivoque et « polystylistique », puisqu'on y distingue toutes sortes de strates vocales. Il y a d'abord la narration littéraire, qui constitue une voix essentielle mais généralement impure : qui stylise des formes de narration orale et intègre des formes de discours ne relevant pas de l'art littéraire (écrits moraux, digressions savantes, vraies ou fausses, déclamations rhétoriques, etc.), à laquelle s'ajoute une voix narrative elle-même composite, à laquelle s'ajoutent les styles de personnages, avec toutes leurs caractéristiques, dialectes sociaux, maniérismes d'un groupe, jargons professionnels, langages des genres, parlars des générations, des autorités, cercles et modes passagères.

En même temps ; le roman est un genre représentatif, qui ne représente pas seulement des actions mais aussi des discours et des styles de discours. C'est même, selon Bakhtine, plutôt du côté de la représentation des discours et des styles de discours que se détermine

« la ligne stylistique la plus importante du roman moderne », c'est-à-dire en marge de la question de l'action, ou encore d'une « poésie » qui aurait essentiellement à voir avec l'action¹. C'est contestable, vide *Tristram* d'emblée, dans l'attaque du Chapitre VI du vol. I :

In the beginning of the last chapter, I informed you exactly when I was born; but I did not inform you how. No, that particular was reserved entirely for a chapter by itself;--besides, Sir, as you and I are in a manner perfect strangers to each other, it would not have been proper to have let you into too many circumstances relating to myself all at once.

¹ Vous aurez peut-être remarqué que, dans mon introduction, je m'oppose à cette ligne du roman comme polyphonie et que je maintiens comme déterminante pour le roman plutôt l'hypothèse de l'action (de l'action comme problème de la poétique ou de la re-présentation romanesque parce que je pars implicitement de l'idée que le discours appartient à l'action, même quand il en permet les pauses). Et si cette action se dissout, dans les trois romans au programme, ce n'est pas parce qu'elle — et le discours qui vient avec — ne parviendraient pas à découvrir un but, mais plutôt parce qu'ils *présupposent* ensemble *dès le départ, et pour commencer*, qu'ils ont un but ou une fin. Autrement dit, mon idée est que le roman comme mythos ou fabula est une représentation téléologique de l'agir (cet agir englobe aussi bien actions que discours qui sont aussi des actions d'ailleurs et le discours indirect libre est chez Bakhtine une mise en scène de la parole dialogique c'est-dire une mimesis d'action). Plus exactement : tout roman d'action et de discours-action est victime de l'illusion téléologique qu'il doit entretenir et critiquer à la fois, qu'il entretient puisqu'il présuppose l'existence d'une histoire (réelle ou possible ou plausible ou fabuleuse) pour la raconter, et qu'il réclame en échouant — puisqu'en guise d'histoire c'est une Vanité allégorique qu'on découvre ici. En revanche, nous sommes invités à entendre le discours et l'échec de l'action comme ce qui se pense dans les formes du roman. Il y a une pensée du roman contre la téléologie que suppose le roman, donc une pensée des formes, qui ne relève pas d'une téléologie mais du poïeïn des voix et des actions du texte romanesque.

Lorsque le roman découvre sa prédisposition téléologique, et qu'il fait croire en sa naissance et en sa prédestination générique (c'est-à-dire à chaque fois qu'il y a, dans le roman, un *roman théorique* du commencement du roman (S.Rabau), c'est-à-dire encore lorsqu'il contribue à fonder l'idée du Livre comme expérience d'une vérité finalisante)— alors la première chose qu'il rencontre, son événement concret, la violence en retour de téléologie, la contre-partie de sa stratégie de finalisation et de légitimation : c'est la difficulté profonde du motif de l'action ; la difficulté à nommer ce qui se fait dans le roman ; l'ironie entâchant l'agir humain : la « mancha » dans l'épos. Chez Rabelais, en son centre exact, la nécessité de replier l'action sur l'auto-réflexion socratique, sur le « Connais toi-toi même », laquelle n'exclut pas le dialogue socratique d'ailleurs). Ce genre téléologique qu'est le roman découvre son obstacle dans l'absurdité qu'il voudrait dépasser (vide : le *Providentialisme de Defoe*, in I. Bour, *op cit.*, p.73) et cette violente découverte de l'absurdité en régime de pensée téléologique cause donc le rire qu'emporte son projet même. A noter que chez Blanchot, cette rencontre du texte romanesque avec le « réel » ou l'événement même, s'appelle le « récit », qu'il ne faut donc plus confondre avec le seul récit diégétique sous le double aspect de fiction-diction, mais qui pose la question de ce que fait *en vérité* le roman, de *l'importance* de cette pensée par formes pour le lecteur, et du nécessaire détournement d'une pensée téléologique de l'histoire, et donc de la réélaboration *anti-extatique* (voir la vidéo de Jouvét entre la 35eme et la 40eme minute) d'un temps humain que suppose la pensée du « récit ».

C'est pourquoi — afin de situer l'importance de l'absurdité du motif central de l'action du roman —, je rapproche le roman de la question de la prophétie du rire, ou de l'humour comme mode prophétique possible, qui ouvre du discours qui tranche avec la téléologie, avec le royaume de l'héritage et des fins, pour interrompre ou briser au présent la suite des temps. Il y a là une leçon générique sur le roman : le roman existe objectivement : il y a des romans ; mais le roman est objectivement impossible, et littéralement, génériquement, il s'épuise dans la découverte à la fois de ce qui pourrait le fonder et qui devrait conclure sur sa nécessité ou son importance historique. LECTURE : in *Commencements* ; mon article « Un roman qui commence s'appelle un essai », pp. 103-119, et pp.103-107 ; 117-118 — parce que l'essayiste Lamb est un interprète de la facétie et de la facticité sterniennes dans l'essai romantique anglais, à l'instar de Jean Paul Friedrich Richter, et plus tard de Nietzsche. Je reviendrai sur ces deux derniers, car — à la conception véridisante de la fable ou du roman en régime téléologique — Nietzsche oppose, comme on le sait, le redevenir fable du monde vrai, mais aussi — la chose est moins souvent soulignée — *l'intense liberté* de l'écrivain Sterne.

--You must have a little patience. I have undertaken, you see, to write not only my life, but my opinions also; hoping and expecting that your knowledge of my character, and of what kind of a mortal I am, by the one, would give you a better relish for the other... » (Jouvet, p. 29-30)

Bakhtine, Texte de 1929 sur *Le marxisme et la philosophie du langage*, voir ref infra. :

Aucun membre de la communauté verbale ne trouve jamais des mots de la langue qui soient neutres, exempts des aspirations et des évaluations d'autrui, inhabités par la voix d'autrui. Non, il reçoit le mot par la voix d'autrui, et ce mot en reste rempli. Il intervient dans son propre contexte à partir d'un autre contexte, pénétré des intentions d'autrui. Sa propre intention trouve un mot déjà habité.

Et

Chaque mot sent la profession, le genre, le courant, le parti, l'œuvre particulière, l'homme particulier, la génération, l'âge et le jour. Chaque mot sent le contexte et les contextes dans lesquels il a vécu sa vie sociale intense...

L'hyper-dialogisme qui nous touche donne la polyphonie romanesque, c'est-à-dire une pluralité de voix, mais aussi une pluralité de consciences et d'univers idéologiques. C'est une tendance du roman moderne : l'univers unifié du roman tend à se désagréger au profit des univers pluriels des personnages. Il ne s'agit plus de boucler ou d'achever une intrigue romanesque, ni de parvenir à une conclusion morale ou idéologique, mais de faire apparaître des tensions entre des points de vue, et notamment cette tension du livre avec lui-même, sa manière de se constituer ou non en objet définitivement clos et monnayable sous une marque, une appellation ou un *imprimatur* déterminés (c'est le problème explicite du *TL*, également celui de *DQ*, et que dire de la *cock and bull* conclusion de *TS* !).

—pluralité de styles et de tons.

— polyphonie stylistique

- polyphonie des typographies et des textes chez Rabelais et Sterne, statuts de l'énumération chez Rabelais, cascades des tirets chez Sterne.
- bricolages narratifs du Quichotte, interpolations des vocables chez Sancho, langage vulgaire de Sancho, récits intercalés.
- mises en place essentielle de D-H. Pageaux, in *Commencements*, pp.133-134, concernant le *Quichotte*, avec la triple dimension, littéraire, morale, et religieuse de la téléologie de l'œuvre issue de la polyphonie cervantine.
- nécessité de suivre l'intrigue du *Tiers Livre* en respectant et interrogeant les nuances dont ce texte est porteur, sa progression, sa structure et ses signes—avec, cependant, la nécessité de partir du pari initial de sa cohérence voulue, du fait que nous n'avons pas ici affaire à une accumulation d'épisodes interchangeable (Jeanneret), à une simple répétition (Cave), mais à une narration au second degré, dont l'événement est d'abord d'ordre intellectuel, discursif et réflexif, c'est-à-dire ouvrant la fiction d'un livre à l'importance réelle qu'il a dans le monde, à considérer le TL comme une « épopée sémiologique et analytique, où les actions accomplies par les personnages sont la production, la reconnaissance et l'interprétation des signes. Elles n'en doivent pas moins être considérés comme des hauts faits. » (Voir Oumelbanine Zhiri, *L'Extase et ses paradoxes : essai sur la structure narrative du Tiers Livre*, Champion, 1999, p.51) et ces hauts faits ne font pas l'occasion d'une chronique ou encore moins d'une histoire — mais d'un dialogue, et si Lucien est la référence qui sert à condamner l'histoire autant que le désir d'histoire ainsi que le fantasme épique (la prétention ou l'empressement contemporains, le désir d'être dans l'histoire), il est en revanche aussi un des modèles du dialogue pratiqué dans le TL. Les « hauts faits de Pantagruel » l'Arde, sont en réalité surtout des « Hauts Dits », et bien souvent des Dits dont la discrétion ou la furtivité sont la marque d'une rareté, d'une distillation et d'une subtile profondeur dont le « Pantagruelion », cette technique absolue, est finalement le nom. Cette orientation répond à la ligne dialogique du roman dégagée par Bakhtine, la « ligne stylistique la plus importante du roman européen » (p.129).

Lectures : M. Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, p. 88, 108, 111, 117, 120, 129.

« 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).

LECTURE :

http://www.litterature-poetique.com/pdf/poulin_shandy.pdf

également :

[http://www.fabula.org/atelier.php?Polyphonie et dialogisme dans 1 %26%23146%3B%26%23156%3Buvre de Bakhtine](http://www.fabula.org/atelier.php?Polyphonie_et_dialogisme_dans_1%26%23146%3B%26%23156%3Buvre_de_Bakhtine)

<http://anthropologiinguistique.fr/spipanthling/spip.php?article33>

également:

<http://www.fabula.org/revue/cr/414.php> -

II. LE MODELE EPIGENETIQUE, OU LA CREATION CONTINUEE DU ROMAN (SON UTILITE ET SES PROBLEMES).

(voir vidéo de Jouvét autour de la 28^e- 29^e minute)

Il n'y a pas « une » existence historique du genre, mais « des » existences historiques, des éclipses, des renouveaux, des cycles, des redéfinitions du genre qui naît en déclinant les limites de sa genericité. Le roman est pour Bakhtine le témoin de ce qu'est l'existence historique. La qualité dialogique du discours romanesque est un modèle pour le rapport dialectique qui existe entre les genres, pour leur auto-réflexivité qui les construit au contact des parodies qu'ils pratiquent et de celles qu'ils reçoivent, pour leur intégration d'autres formes ou leur résistance à d'autres formes.

Bakhtine s'interroge sur une esthétique du roman, il ne s'interroge pas sur la naissance du roman (en revanche, il peut s'interroger sur la naissance du discours indirect libre, qui est la marque du dialogisme romanesque, et là il fait intervenir un poète en particulier : la Fontaine, « ... cette impression vivante produite par des voix entendues comme en rêve ne peut être directement rendue que sous forme de discours indirect libre. C'est la forme de l'imaginaire par excellence. C'est pourquoi cette voix a résonné pour la

première fois dans le monde merveilleux de *La Fontaine...* »². Retenons cela comme moment critique intéressant : un poète à la page 204, au milieu du chapitre 11 sur le « discours indirect libre en français en allemand et en russe, p.194-220, in Bakhtine, *Le Marxisme et la Philosophie du langage*, ed de Minuit, texte de 1929) :

« *Le discours indirect libre constitue une forme directe de l'appréhension du discours d'autrui, de l'effet vivant produit par ce dernier ; c'est pourquoi il convient mal à la retranscription du discours à une tierce personne. En effet dans cette hypothèse, la nature des faits relatés serait altérée et on aurait l'impression que la personne se parle à elle-même ou bien est victime d'hallucinations. D'où il ressort clairement pourquoi cette forme ne s'utilise pas dans la conversation et ne sert qu'aux représentations de type littéraire. Là, sa valeur stylistique est immense.* »

(Bakhtine, *Le Marxisme et la philosophie du langage*, Minuit, p.203-204)

- non seulement immense, mais cet état d' « hallucination » est l'état de création, la condition d'une voix de la fiction et d'une fiction de voix : le point de départ de l'idée (d'un roman) dialogique = en style indirect libre, c'est-à-dire contaminé par un narrateur lui-même contaminé par des personnages et contaminant le

² La position est diversement illustrée dans *l'Esthétique et théorie* : « Ici se prépare ce scepticisme radical de l'appréciation du discours direct, et de tout sérieux direct, côtoyant la négation de toute possibilité de discours direct non mensonger, négation qui trouvera son expression la plus profonde chez Villon, Rabelais, Sorel, Scarron et d'autres. » (p.214) apparition de la ligne anti-pathétique, de la joyeuse supercherie, donc des figures du sot et du fripon, roman comique dont « l'épopée comique en prose » se réclamera en termes pas du tout voilés. Bakhtine précise plus loin la période « néo-classique », selon lui, de cette codification du discours indirect libre : « *comme procédé stylistique libre et conscient, le discours indirect libre ne pouvait apparaître qu'après la création, grâce à la concordance des temps, d'un contexte grammatical dans lequel il pouvait se détacher clairement. Il apparaît d'abord chez La Fontaine et conserve chez lui l'équilibre, caractéristique du néo-classicisme, entre le subjectif et l'objectif. L'omission du verbe introductif indique l'identification du narrateur au héros ; quant à l'utilisation de l'imparfait (contrastant avec le présent du discours direct) et au choix du pronom (correspondant au discours indirect), ils indiquent que le narrateur conserve sa position autonome, qu'il ne fonde pas sans laisser de traces dans l'activité mentale de son héros. Ce procédé convient particulièrement au fabuliste... La Bruyère en tire de percutants effets satiriques... Il exprime par l'intermédiaire du discours indirect libre, son conflit interne avec eux, sa supériorité sur eux. Il se démarque des êtres qu'il représente. La pseudo-objectivité de La Bruyère sert à réfracter ironiquement toutes ses représentations.* » (id. p.208-209). On voit très bien le glissement : de la poésie vers la fable morale, et de la fable morale vers la satire de mœurs et donc vers l'ironie romanesque d'une part, et donc glissement du monologisme vers l'idée d'un engagement dans la littérature comme levier critique des discours sociaux qui sont intégrés et observés depuis un point de vue narratif autonome, c'est-à-dire invention de la ligne stylistique du roman ironique-dialogique. C'est le narrateur, et non pas le narrateur-poète qui intéresse Bakhtine chez La Fontaine. A la limite, la poésie est admise ici un outil ou une annexe stratégique du discours indirect libre.

narrataire, lequel processus est également celui qui définit la parodie comme transformation de tout discours en objet de représentation, transformation qui va à son tour « nous forcer à faire éprouver les aspects de l'objet parodié qui ne relèvent pas d'un genre ou d'un style précis. »

- la « cock and bull story » de Sterne : l'histoire à *double entente* et à *voix multiples* (qui n'a ni queue ni tête) est la parodie de n'importe quelle histoire, la parodie du rien, de la chose qui est là, du rien ou de la *res*, cela, n'importe quoi, *tout et rien*, ce que vous voudrez (formule de Ch. Lamb) — et donc, je propose un pas supplémentaire : la parodie ou la *cock and bull story* devient, ou *fait* une histoire, l'histoire qu'on souhaite, le « dada » avec, sinon une tête ou des cornes, du moins un animal complété dans la plupart de ses appendices, malgré les défaillances, et le cas peut-être exceptionnel de l'oncle Toby (vous remarquerez que Toby/Tobie est un nom de prophète biblique). L'ultime appendice encore utilisable dans un livre est : une dernière page, un point final qui va signer l'existence du volume, du livre, ne serait ce que comme objet virtuel, et donc aussi comme objet de transition érotique : le bon bout du livre, qu'on peut gloser comme le bon bout de la femme (Toby), par où on sait « normalement » qu'on tient ce qu'il faut. Eroticité ludique et cocasse du livre.
- Pour dire la fiction à partir du style indirect libre polyphonique, on est donc très loin de situer l'origine du roman du côté du mythe, ou de quelques fables, récits, ou romans canoniques. On plonge dans l'hétéroglossie — dans un procès qui regorge de langues anciennes et de langues futures, de langages aristocratiques élégants et moribonds, de langages parvenus et de formations linguistiques qui prétendent accéder au rang de langage.
- La dynamique bakhtinienne implique donc une conception dialectique du processus d'apparition d'une ligne stylistique à fort indice de style indirect libre, qui est la marque de la dialectique à l'intérieur de la langue, articulante le micro-procès linguistique au macro-procès social et historique. Bakhtine signe ici une pensée marxiste en même temps que la prise en compte des acquis du formalisme russe ; dans un dialogue étroit avec V. Chklovski et son idée de « défamiliarisation » qui conceptualise le critère de la valeur littéraire, le fonctionnement de la fable a une fonction générale : toute forme esthétique se reconnaît parce qu'on peut constater les déformations et les altérations dont elle est capable : preuve de son mouvement par les accidents.
- La recontextualisation du genre est une de ces altérations étranges qui a lieu dans l'horizon des formes littéraires elles mêmes mouvantes (le roman déploie l'horizon générique de la « parodie

générale en style indirect libre » que nous pouvons considérer comme un des synonymes possibles de l'« epic comic poem in prose » fieldingien), avec l'alternance caractéristique qui caractérise le roman depuis Cervantès : récapitulation-répudiation, imitation et désillusion (« desengaño » cervantin), génie et folie (« ingenio »/délire), continuité et rupture. Cela nous permet d'échapper à l'idée qu'il existerait une ligne généalogique stricte du roman moderne.

—Toutefois, j'ai signalé plus haut un point critique ou un paradoxe dans la définition du roman comme zone de perception dialogique du monde, zone interférentielle des textes — à savoir, un aspect fondamental : le recours pour penser l'origine du style indirect libre à un fait de la fable poétique chez La Fontaine, lequel recours théorique ne va pourtant pas conduire Bakhtine à s'interroger sur un possible prolongement de la poésie dans le roman, mais au contraire à effacer le fait de poésie dans la fable, dans un effet de fable général, et donc à effacer la poésie — puisque c'est du roman dominant qu'il sera question – dans la ligne stylistique moderne « la plus importante » dont Bakhtine s'occupe. l'espace-temps du poème est délaissé pour faire place nette au grand genre.

On peut ici indiquer deux axes critiques contre le dialogisme :

1/Afin de déployer la souplesse du roman, Bakhtine a besoin d'un cadre fort, et il a, malgré qu'il en ait, tendance à considérer les éléments dont la parodie s'empare comme des éléments fixés en eux-mêmes, rigides, fixés, scellés, directs. C'est-à-dire que — pour penser la plasticité (ouverture, flexibilité, indétermination) de la « novel », il a besoin de repoussoirs, de trouver des antithèses à cette plasticité : une « romance » toujours identique à elle-même, comme si les vieux genres avaient été univoques, ou monistes, comme si le processus de la « novelization » ou de la modernité romanesque de la « novel » à partir de Fielding (représentant de l'hétéroglossie de la « novel », Fielding qu'il oppose d'ailleurs à Defoe et à Richardson, avant d'arriver jusqu'à Sterne) était de l'ordre d'une rupture avec ce qui avait existé avant. Nous savons que cela ne se passe pas ainsi, et qu'on ne peut opposer un dialogisme de la « novel » à un monologisme de la « romance », et que le nouveau vient bien souvent se placer à l'intérieur même de l'ancien, et qu'au couple imitation/désillusion se substitue un couple désillusion/production (c'est vrai chez Rabelais, c'est vrai chez Cervantès).

C'est du moins le sens d'une certaine mimesis moderne de dépasser la querelle des Anciens et des Modernes pour plonger dans la poésie d'une révolution des formes qui est la survie des formes

dans/par leur étrangeté même. Ce que j'ai appelé la translativité du roman. Une autre conséquence de cette translativité générale est que nous possédons probablement un terme de trop dans notre culture : celui de « tradition ».

Je proposerais donc de remplacer la question fondatrice du « style indirect libre » — premier mot de la Culture littéraire chez Bakhtine par l'idée d'une translativité générale et générique du texte romanesque, comme le fait Isabelle Poulin dans son essai³.

2/Ce que Bakhtine n'a pas dit. Comment sortir de l'abstraction simplifiée que propose le vocable de « roman » comme celui de « novel » ?

Je reprends mon hobby-horse de la note 1. En séparant nettement l'histoire des procédures polyphoniques de celle de l'invention narrative, Bakhtine a placé dans sa catégorie de la polyphonie des idées très différentes, et des fonctions également très distinctes. La polyphonie bakhtinienne comporte deux programmes différents :

a/ la séparation de la voix de l'auteur et de celles des personnages en les distinguant à partir des jeux stylistiques les plus divers ;

b/ la représentation de la stratification linguistique de la société décrite en mettant en relief les registres, les connotations et les allusions déjà établies par l'usage collectif, professionnel, les idiolectes, sociolectes, etc.

Ces deux programmes coïncident si et seulement si la langue qui sépare l'auteur des personnages trouve d'une manière ou d'une autre son écho dans la langue qui représente la parole courante. Autrement dit, le texte doit mettre en scène un conflit linguistique entre les personnages et un conflit linguistique avec le milieu social. Or il y a un grand nombre de textes qui refusent ce dernier. Un exemple éclairera ce point, le combat violent entre les chevaliers de roman du Moyen Age ne conteste en rien la validité juridique et théologique du duel chevaleresque. Un conflit peut s'intégrer dans la stabilité du système (c'est même très exactement à cet effet que le roman du Moyen Age invente et formule une pensée du Droit). Il y a des fictions qui ne sont ni polémiques ni parodiques.

2/Bakhtine oppose le courant dialogique-polyphonique (Rabelais, Cervantès, Sterne), devenant le « reflet intégral et multiforme de son époque »(p.223) à un courant globalement monologique-« abstrait/idéalisateur » (p.188) (même s'il est conduit à des nuances,

³ http://www.litterature-poetique.com/pdf/poulin_shandy.pdf

cf p. 188-190) — qui court depuis le roman grec, dit des « sophistes », le roman médiéval, le roman pastoral, le roman galant des XVe et XVIe siècles (que la préface de Fielding appelle « romance »), le roman baroque, voire le roman des Lumières avec Voltaire, accompagnés des théories sur le genre et les impératifs du roman comme celles de P.D. Huet. En réalité, les derniers critères de cette opposition entre les deux lignes, ce ne sont pas les romans eux-mêmes car, y compris les romans monologiques de la première ligne sont eux mêmes (par exemple Apulée, p.190) adossés à un plurilinguisme qui les rend audibles comme romans, et dans ce cas : la « stylisation implique aussi « *un coup d'œil sur les langages des autres, sur des points de vue et des perspectives sémantiques et objectales des autres* », qui fait, dit Bakhtine « *la différence entre la stylisation du roman et celle de la poésie* », laquelle on l'aura compris est strictement monologique dans l'esprit de *l'Esthétique et théorie du Roman*. Autrement dit, la *mauvaise monologie*, le « non roman », c'est la poésie. Pensée certes dynamique, mais fondamentalement binaire. C'est l'antithèse simple « poésie v/s roman », qui meut la théorie chez Bakhtine.

Le roman de chevalerie classique appartient à la ligne dialogique (p.192), de même les premiers romans en prose replacés dans la perspective de la traduction européenne (p.193). En revanche, les *Amadis* appartiennent à la ligne monologique qui refuse la parole vulgaire. C'est contre cette opposition que Cervantès, dans une visée polémique, introduira un personnage de basse extraction comme Sancho (p.198-199), contribuant à sauver son maître de son fantasme poétique d'ennoblissement (c'est encore à voir...).

Les distinctions les plus complètes entre la première ligne monologique et la seconde (dans des formules abstraites et généralisantes malheureusement aussi) sont les suivantes :

1/ « *A partir du roman de la seconde ligne, se forme une exigence qui, par la suite, sera reconnue comme constitutive du genre romanesque (le distinguant des autres genres épiques) et habituellement formulée ainsi : le roman doit être le reflet intégral et multiforme de son époque... le roman doit être le microcosme du plurilinguisme.* » Je demande ici : n'a-t-on pas basculé ici dans une visée qui appartient surtout au XIXème siècle et au réalisme constitué qui ne se réclame pas de Sterne ? plus qu'aux trois textes auxquels nous sommes cantonnés, comme sur notre boulingrin à nous déjà assez complexe.

2/ les romans de la ligne monolinguiste « *vont vers le plurilinguisme de haut en bas : ils « condescendent » si l'on peut dire ... Au contraire, les romans de la ligne plurilinguiste vont de bas en haut : des profondeurs du*

plurilinguisme, ils montent vers les plus hautes sphères du langage littéraire, et les envahissent. » (p.212-213)

Et voici de nouveau, explicite et en contrepoint négatif des deux positivités précédentes, la condamnation radicale et définitive du monologisme poétique : « *Pour le discours poétique au sens étroit, pareille relation au plurilinguisme est absolument exclue. Le discours poétique, en tant que tel, est impensable et impossible dans les situations ordinaires et les genres familiers ; il ne peut même pas s'opposer directement au plurilinguisme, car ils n'ont aucun terrain commun.* »(p.199)... Et la Fontaine, alors !? qui fut pourtant si précieux pour inventer le style indirect libre ! et Villon, etc etc... (voir note)

III. CRITIQUE DES PRESUPPOSES DE BAKHTINE

Une série d'opposition apparaît qu'on formalise comme suit [dialogisme => style indirect libre=> 2eme ligne stylistique du roman « moderne »] v/s [monologisme => poésie => fossilisation de la « romance » => 1ere ligne stylistique du roman].

Bakhtine pousse la logique de cette opposition entre les deux lignes qu'il veut distinguer en se servant de la poésie pour faire entendre ce qu'est le genre monologique. Sa logique fait de la poésie un monologue et de la prose la matière du dialogue : et si cette thèse n'était qu'un montage idéologique et simplificateur ? Il écrit : — « il est fort ardu de parler, surtout au début d'une évolution, de la nette différence originelle des deux lignes », p.213), alors il choisit de faire une différence *massive* entre le monologisme de la poésie et le plurilinguisme du roman. **Une thèse contraire serait : c'est au contraire l'élément mis en relief d'une poésie nouvelle chez Sterne qui précisément devient le garant du théâtre et de la diégèse dialogique du Tristram.**

— C'est oublier d'abord que le roman moderne passe de l'octosyllabe à la prose entre le XIIe et le XVe siècles, dans un mouvement complexe de dé-rimage; ou de translation des modes (c'est-à-dire des modes versifiés au mode prosaïque, et qu'il ne faut pas se précipiter pour identifier le dé-rimage, la disparition de la versification avec une modification d'ordre *générique*). La translation affecte d'abord un *mode* d'écriture, une *lexis*. Parler de modifications génériques est ici peut-être un anachronisme théorique (je vous renvoie à la partie de ce cours qui concerne les modes d'expression chez Sterne — à propos de la thèse d'A. Tadié — du théâtre dans le roman, infra, p. 20-21).

— D'autre part, Bakhtine définit la représentation poétique comme ce qui « *se joue entre le mot et l'objet* » ; où le mot « *ne présuppose rien au-delà des limites de son contexte sinon, s'entend, les trésors du langage lui-*

même »(p.101). Bakhtine, sans le dire, désigne la poésie symboliste et le futurisme comme la tradition à laquelle il s'oppose, et qui lui permet en retour de fonder ce qu'il y a de commun, *essentiellement*, au roman et à la prose : « Pour l'artiste prosateur, au contraire, l'objet révèle avant tout la *multiformité sociale plurilingue des ses noms, définitions et appréciations. Au lieu de la plénitude inépuisable de l'objet lui-même, le prosateur découvre une multitude de chemins, routes, sentiers, tracés en lui par sa conscience sociale. En même temps que les contradictions internes dans l'objet même, le prosateur découvre en lui des langages sociaux divers, cette confusion de Babel qui se manifeste autour de chaque objet ; la dialectique de l'objet s'entrelace au discours social autour de lui. Pour le prosateur, l'objet est le point de convergence de voix diverses, au milieu desquels sa voix aussi doit retentir : c'est pour elles que les autres voix créent un fond indispensable, hors duquel ne sont saisissables ni résonnantes les nuances de sa prose littéraire.* » (p .101-102).

La prose est donc la *socialité*. Bakhtine insiste sur la conscience sociale, les contradictions, dont l'absence serait effectuée dans la poésie. Cette volonté de socialiser la prose seule, et d'introduire un certain marxisme dans la philosophie du langage en 1930, situe sa notion de « dialogisation intérieure du discours (tant dans la réplique que dans l'énoncé monologique) qui pénètre dans toute sa structure. » (p.102) Or toute cette structure de socialité sera rattachée à l'espace de la trouvaille, de la pointe, du trait d'esprit, du Wit anglais traduisant le Witz de l'allemand, par les lecteurs romantiques de Sterne, en Allemagne, notamment les frères Schlegel dans la *Lettre sur les romans*, et Jean-Paul Richter dans son *Cours préparatoire d'esthétique*⁴, lesquels radicaliseront ainsi la socialité du côté de l'humour romantique=poétique (plus que de l'ironie). Dans la liaison entre Witz et fragment, dans ce qu'on pourrait appeler le « *dia* du *logique* » qui pousse le texte romantique à aller au-delà des contradictions sociales, individuelles, charnelles et spirituelles, naît le concurrent direct du dépassement philosophique du roman(tisme) dont Hegel posera l'absolu, face à la contradiction que lui semble représenter toute l'histoire d'une socialité romanesque ironique (et non humoristique).

Or, une telle représentation de la poésie se fonde sur la description du roman : l'un comme opposé diamétral de l'autre. Le seul critère du roman serait qu'il ne s'agit plus de poésie ; Bakhtine, Lukàcs, Hegel : même combat !

Il y a une *antipoésie* chez Bakhtine. Un caractère négatif définit dans cette stratégie. La poésie est comprise comme *absence de dialogue* : « dans la plupart des genres poétiques (...) la dialogisation intérieure,

⁴ Richter, *Cours préparatoire d'esthétique*, L'âge d'Homme, Trad. A.-M.Lang, J.-L.Nancy, la valeur poétique du roman est décrite aux pages 237-239 ; voir encore p.140-141 sur la poésie des monosyllabes chez Sterne et Rabelais ; sur le « simultaneum » du comique chez Sterne, p.112.

comme nous l'avons dit, n'est pas utilisée de façon littéraire, elle n'entre pas dans « l'objet esthétique » de l'œuvre, elle s'amortit conventionnellement dans le discours poétique. En revanche, dans le roman, elle devient l'un des aspects capitaux du style prosaïque, se prête ici à une élaboration littéraire particulière. » (p.107) — mais dans la poésie, « le discours se suffit à lui-même et ne présume pas, au delà de ses limites, les énoncés d'autrui. Le style poétique est conventionnellement coupé de toute action réciproque avec le discours d'autrui, tout regard vers le discours d'un autre. » (p.157) (...) « aussi bien est étranger au style poétique quelque regard que ce soit sur les langues étrangères, sur les possibilités d'un autre vocabulaire, d'une autre sémantique, d'autres formes syntaxiques, d'autres points de vue linguistiques » (p.107).

De ce tableau abstrait de la poésie⁵, Bakhtine concluait : « Par conséquent, le style poétique ignore le sentiment d'une limitation, d'une historicité, d'une détermination sociale, d'une particularité de son langage propre, il ignore donc toute relation critique, restrictive à son langage propre comme à l'un des langages du plurilinguisme, et en liaison avec cette relation, il ne se livre pas totalement, il ne livre pas tout son sens au langage donné » (p.107)... On pourrait aussi bien dire que le problème caractéristique du roman, c'est précisément qu'il essaie de savoir comment interrompre sa parodie tout en créant une forme valide de rapport au monde, une méthode du contre-fantasme.

Dans son opposition à la poésie, Bakhtine oublie que tout discours porte son historicité — même le formalisme russe porte une historicité (Meschonnic). Sterne porte son historicité — et peut-être d'abord dans sa manière de découper-recouper le roman, de le suspendre plus que jamais, dans ce « plus que jamais », qui tient à l'intensification de l'expérience poétique musicale et rythmique de l'écriture d'une part, et qui tient à la pensée extrêmement subtile de la vie et du temps ([vidéo de L. Juvet, de 1h04mn 15s à 1h06 mn 50s](#)) chez Sterne : de ce temps comme un « plus que jamais », comme un *autre* que *jamais*, d'un mieux vaut tard que jamais — de l'hier comme un demain matin : « *A cow broke in (tomorrow morning) to my uncle Toby's fortifications...* (vol III, 2, xxxi), bref — de l'action comme un impossible réalisé, de l'idée fictive (« *idea ficta* », voir la [vidéo de Juvet entre la 24ème mn et la 26e mn et 15s](#)) et plus spécialement de l'idée impossible faite texte. Le paradoxe est ici que l'historicité du texte sternien tient à une claire affirmation du caractère intempestif et inactuel, et en un mot *arbitraire*, immotivée, invraisemblable — tant de la mimésis d'action que de toute la poétique du roman sternien — d'où encore la fascination de Nietzsche pour Sterne, pour ce que Sterne effectue comme « liberté » : les plans de coupe et de dissociation, les moments de folie, les sorties en dehors du texte, où le temps de la parole dans le texte s'affranchit du

⁵ Pour trouver une démonstration du fonctionnement dialogique de la poésie, on pourra lire de Giorgio Passerone, *Dante, Cartographie de la vie*, Kimé, 2001.

temps du monde vrai, c'est-à-dire que — entendons bien la chose dans ses termes nietzschéens — : *Tristram Shandy* s'affranchit du temps de la « fable » elle-même — libération la plus haute.

Mais revenons à Bakhtine par le biais plus explicite de l'analyse que conduit Henri Meschonnic dans *Critique du rythme* (p.448-456⁶) : « Dans la poésie, il n'y aurait que le poète qui parle : « Le langage du genre poétique, c'est un monde ptoléméen, seul et unique, en dehors duquel il n'y a rien, il n'y a besoin de rien. L'idée d'une multitude des mondes linguistiques, à la fois significatifs et expressifs, est organiquement inaccessible au style poétique (p.108) (...) Bakhtine semble prendre le roman au mot, c'est-à-dire oublier que le dialogisme est lui-même un élément de la fiction, une fiction propre au discours de fiction. Il le prend pour une réalité sociale, alors qu'il est un *effet* de réel. La ruse du dualisme oppose la poésie comme un *dedans* au roman comme un *dehors* [Bakhtine écrit]: le poète ne peut opposer sa conscience poétique et ses objets propres au langage dont il se sert, puisqu'il s'y trouve tout entier, et il ne peut donc, dans les limites de son style, en faire un objet de perception, de réflexion ou de relation. Le langage lui est donné seulement *de l'intérieur*, à mesure qu'il élabore ses intentions, et non *de l'extérieur*, dans sa spécificité et sa limitation objectives » (p.108), alors que le prosateur romancier « tente de dire dans le langage d'autrui ce qui le concerne personnellement (par exemple le langage non littéraire d'un narrateur, d'un représentant de tel groupe socio-idéologique. » (p.109)»

—Réponse de Meschonnic : « *L'écriture n'a pas cette binarité. Les mondes des romanciers leur sont aussi propres que celui des poètes..(...)*Le roman pur est une autre version de la poésie pure. Ce schéma est constamment repris : « le poète est déterminé par l'idée d'un langage seul et unique, d'un seul énoncé fermé sur son monologue. Ces idées sont immanentes au genres poétiques auxquels il recourt. C'est ce qui détermine ses procédés d'orientation au sein d'un polylinguisme véritable » (117) « le romancier accueille le plurilinguisme et la plurivocalité du langage littéraire et non littéraire dans son œuvre, sans que celle-ci ne soit affaiblie. (119) (...) La superposition poésie-prose sur poésie-roman bouge. On peut reconnaître dans le roman un genre, même si l'histoire en est discontinue. On ne peut faire de la poésie un genre. Elle en contient, ce qui est tout autre chose. (...) Or c'est justement à la conception de la poésie selon Bakhtine, comme discours d'un seul rythme auctorial qui décide de l'antipoétisme du roman dans sa théorie » (Meschonnic, p.450-451).

_____ Mais comment Bakhtine a-t-il compris le roman de Sterne dont il a fait par ailleurs le grand représentant de la ligne stylistique dialogique ? car précisément chez Sterne le rythme est porté comme ce qui déstabilise le dialogisme, le suspend et le relance sans cesse pour ses autres, pour les

⁶ Chez Verdier

dédoublings de l'entendre de la censure des corps et des esprits modernes — c'est-à-dire que le rythme dialogique conduit par l'arbitraire affirmé d'un meneur de jeu, Sterne-tristram, commentateur-narrateur libre, fait exploser la clôture organique du roman, et produit d'insatiables traits d'esprit:

— 1/ une ouverture indéfini du roman sur la naissance des accidents de l'action,

— 2/ sur les accidents de sa propre composition diégétique,

— 3/ sur l'observation répétée de l'impossibilité même de faire un roman dans le roman.

C'est pourquoi, à bien lire Sterne, on pourra s'opposer terme à terme à la théorie négative du rythme selon Bakhtine : « *Le rythme en créant la participation directe de chaque élément du système d'accentuation à l'ensemble ... tue dans l'œuf les mondes et les figures virtuellement contenues dans le discours : en tout cas le rythme leur pose des barrières précises, ne leur permet pas de se déployer, de se matérialiser ; il raffermi et resserre plus encore l'unité et le caractère fermé et uni du style poétique et du langage unique postulé par ce style.* » (Meschonnic, p. 451)

Dans cette conception, la rythmicité est le garant d'une unité monologique du discours poétique, qui l'empêche de concorder avec le temps et l'espace du dialogue et de la polyglossie, plurivoque-équivoque du roman. D'où l'idéologie du roman comme genre dominant du fait littéraire qui est partagée par Bakhtine et les grands défenseurs du roman : l'idée selon laquelle l'unité poétique fallacieuse (ou le splendide isolement rythmique du poème) serait ce que brise le roman conçu comme une invention postérieure au poème ; c'est-à-dire l'idée selon laquelle le centrage poétique serait archaïque, antérieur au roman, et ne serait qu'une scorie du mythe ; et donc encore, l'idée qu'inventer le roman, ce serait inventer les formes du décentrage du poème qui font la modernité.

Voilà la thèse anti-poétique de Bakhtine pour dire l'invention du roman : « *le roman est une décentralisation postérieure à la poésie, il y a passage, et révolution de la poésie au roman. Poésie-Ptolémée. La poésie est un fossile. Roman-Galilée. Le roman, c'est l'expression de la conscience galiléenne du langage, qui rejetant l'absolutisme d'une langue seule et unique, n'acceptant plus de la considérer comme seul centre verbal et sémantique du monde idéologique, reconnaît la multiplicité des langages nationaux et surtout sociaux (...) le roman présuppose la décentralisation verbale et sémantique du monde idéologique (...) Il s'agit ici d'une révolution très importante, radicale, dans les destins du verbe humain : les intentions culturelles, sémantiques et expressives sont délivrées du joug du langage unique ; par conséquent, le langage n'est plus ressenti comme un mythe comme une forme absolue de pensée.*» (Meschonnic, p.451-452, citant les termes de la p.183 d'*Esthétique et théorie*).

Ce que Meschonnic sous-entend, c'est que c'est cette manière de poser l'unicité de la poésie qui est un mythe. Bakhtine ne fait pas différence entre poésie et mythe, parce qu'il méconnaît l'élément différentiel du mythe (son élément déjà historique en tant qu'il s'agit d'un poiein : d'un « faire », d'un « fabriquer ») : la valeur différentielle de ce mythos aristotélicien c'est d'être pris dans une poiesis, qui ne tient pas à la désignation des langages qui se mélangent et des styles de l'énonciation (relevant des modes), mais à la définition du vraisemblable et du contact, à l'intérieur de la causalité de la fable, entre vraisemblable et impossible, un contact dans lequel s'imposera l'élément du rire prophétique, qui oppose sa syncope à la téléologie de l'exemplarité programmé par la compréhension vraisemblable du mythos (voir également supra, note 1 et l'introduction au cours général). C'est cet élément de différentielle poétique qui assure l'historicité du mythe, c'est-à-dire qui assure selon Jean-pierre Vernant la fonction du mythe devant les communautés historiques, parce que « la poésie ne s'oriente pas vers l'affirmation qu'elle détient le pouvoir de conférer la beauté à ce qui, en soi, n'en comporte pas, qu'ayant son domaine propre, elle fait accéder ce qu'elle a choisi de chanter à un autre mode d'existence : elle montre que son mode de célébration, de mémorisation glorieuse correspond à la forme nouvelle que revêtent l'excellence et *l'exemplarité dans le cadre de la communauté civique.* » (J-P. Vernant, *Figures Idoles, Masque*, Julliard, p.71 ; *je souligne*). Autrement dit, même célébrante, la poésie dialogue dans le cadre d'une communauté. Je renvoie à tout l'esprit des travaux de J-P. Vernant et P. Vidal-Naquet sur les mythes grecs.

Au contraire, le mythe, le poème, selon Bakhtine, ne rient pas, seul le roman dialoguant le pouvait donc. Ce qu'il faut comprendre pour cesser d'opposer poésie-roman, et pour comprendre la fabrication poétique du roman, c'est que le roman veut résoudre de manière téléologique (résoudre, répondre par l'histoire constituée, c'est-à-dire en produisant une téléologie de son récit et sa propre théorie téléologique, la théorie de sa naissance, croissance et genericité) la question de l'histoire que la prophétie ne résorbe pas de manière téléologique, mais qu'elle aborde en posant la question d'un événement décisif, d'un futur indéfini et d'un présent indéfinissable qui font tous deux un rythme syncopé, chaotique, heurté dans la ligne de l'interprétation, et qui nous renvoie à la ligne brisée de l'écriture poétique / musicale-rythmique, au *graphe* du roman). C'est-à-dire qu'il y a un rythme de la naissance continuée du roman comme naissance de l'histoire opposée à l'histoire généralisante du mythe. Mais si mythos pose chez Aristote la question d'un faire poétique, c'est bien parce que ce mythos est déjà lui-même historicisé, autant qu'historicisant — comme archi-trace de l'histoire des techniques de la parole-action pourrait-on dire, depuis toujours.

L'archi-trace de l'histoire se dit dans le prophétique : l'histoire se détermine à chaque instant on ne sait pas comment, mais l'événement

décide de ce qui suit, rompt avec une histoire qui se contenterait d'hériter du temps passé — et c'est une telle indécision que la fabrication de l'action dans la poétique mime : re-produit dans sa sphère. C'est cette re-production-production d'histoire, cette historio-graphie dans tout mythos, cette manière de chercher et de *troper* l'histoire en général que Bakhtine entendait réserver au seul roman. Il le fait, en désignant une coupure claire et définitive, le définitif « jeunisme du roman » et en remplaçant la coupure prophétique du mythos par la naissance des langues vivantes : « l'étude des autres genres équivaut à celle des langues mortes, l'étude du roman à celle des langues vivantes, et surtout jeunes ». Le roman comme novlangue ? Bakhtine fait sortir par césarienne, ou au forceps le roman moderne de la matrice du texte dont l'événement n'a en réalité promis qu'une existence en recherche, mais décidément dans l'histoire, en recherche comme en création indéfinie de formes. Le temps bakhtinien prévoit le roman et décide de ce qu'il trouve : l'histoire du roman bien visible dans sa « ligne stylistique la plus importante ». Avec Sterne, le roman est au contraire incapable de prévoir le temps, et peu à même de remonter le temps : il a très exactement commencé en oubliant de remonter la pendule, Papa et Maman parlent dans la nuit, mais ni Maman ni (encore moins) Papa ne contrôlent quoi que ce soit.

(Meschonnic, p. 453). Le discours de Bakhtine reconduit : « *le statut mi-historique mi-fabuleux du discours binaire sur le roman* »... « *le roman n'est pas simplement un genre parmi d'autres. Il est unique à évoluer encore au milieu des genres depuis longtemps formés et partiellement morts. Il est le seul à avoir été enfanté et nourri par l'ère moderne et l'histoire universelle ; il lui est donc profondément apparenté, alors que les autres genres nobles, reçus comme un legs, et constitués, ne font que s'adapter, bien ou mal, à leurs nouvelles conditions d'existence.* » Au lieu que l'historicité de l'art soit dans la re-création indéfinie, préparée-imprévisible, elle est ici « *dans une vectorisation indéfinie, qui mène au roman comme la théorie antérieure mène à sa propre théorie du roman* ». (Meschonnic, p.442)

Conclusion

— là où je comprends Bakhtine— c'est que le privilège de la parodie est ici lié à la pluralité des discours, et qu'il a eu une intuition du rôle des traductions dans la naissance de la prose, depuis les romans de chevalerie (p.193), et que le discours romanesque est une autocritique du discours, via traduire et via le discours indirect libre : une équivocité de la pluralité des langues ; mais on peut dire, avec Meschonnic (p. 453) que cette équivocité du dialogisme est chez Bakhtine *a contrario* seulement « *fondée sur un emploi métaphorique du terme langue qui amalgame le discours comme mode d'activité du langage, les parlars individuels, les langues nationales, le langage littéraire* », dans un emploi politico-social au sens

large, de sorte que le dialogisme est en fait le tout du langage, et que donc le roman est en quelque sorte l'art de ce tout (dialogue-langage). CQFD : le roman est linguistique avant d'être littéraire, il est donc partout ; il est donc imparable, et en même temps tout en étant inarrêtable, le roman n'est nulle part.

Dans le roman, l'art veut n'être pas. Le faire entend disparaître pour un être. Mais être partout à la fois, c'est n'être nulle part en particulier — et c'est contre cette omnipotence, cette omniprésence ou contre ce gigantisme romanesque ; contre cette forme de suicide aveugle ou d'hyper-érection castratrice que Sterne écrit.

V. 1/DIALOGUE STERNIEN ; 2/ STYLE STERNIEN

Contre l'idée que c'est au roman de dire seul la grande ligne de l'invention littéraire, Meschonnic concluait : « (...) Il n'y a pas d'un côté un rythme de roman et de l'autre un rythme de poème (Meschonnic, p.456) ; « le dialogisme (*c'est-à-dire le roman*) n'a pas de formes finies, puisqu'il n'y a pas œuvre s'il n'y en a pas la réinvention. ». On peut continuer comme dit Sterne-Tristram à « aller d'avant en arrière ». Madame Shandy ne s'en plaindra pas.

Mais justement, si l'on considère qu'un roman comme *Tristram Shandy* est le roman de la lucidité du poème dans le roman (en cela effectivement, attentif à la lucidité qui est propre aussi à Rabelais et à Cervantès, dans leurs époques respectives et par rapport à la problématique de l'impérialisme épique que chacune de leur époque affrontait à sa manière), comment alors ce roman dialogue-t-il avec son lecteur, et avec la langue du « genre », c'est-à-dire avec la langue tout court ? Quel *style= liberté=sujet=corps*, Sterne introduit-il dans la langue, dans un style qui oblige non seulement le roman, mais la langue à se réfléchir autrement ? quel événement esthétique *Tristram* a-t-il constitué ? c'est-à-dire quelle histoire *produit* Sterne, et non pas de quelle histoire est-il l'héritier ? ([produit du corps plutôt que de l'esprit voir vidéo de Juvet entre 1h31mn et 1h32mn 30s](#))

DIALOGUE : notion revendiquée : la conversation(voir exergue)

1/ Il dialogue à coups de didascalies burlesques, théâtrales, musicales, de scansion visuelle et rythmique inédites ; ne pas oublier que Sterne a beaucoup insisté pour que son livre soit illustré par Hogarth. Typographiquement les pages de *Tristram Shandy* dialoguent avec des pages qui sont sur-écrites (noires), non écrites (blanche), pleines d'astérisques, des pages de garde, de couverture, des rabats marbrés matériellement sortis du domaine de l'alphabet écrit : une écriture expérimentale se fait contre l'écriture du livre tant au niveau infra-textuel que matériel, i.e dans l'objet-livre.

2/ Systèmes compris dans la double prégnance du simulacre romanesque et de la sexualité :

Coupes

Interruptions précoces

De scalpels

Des saillies spirituelles pour pallier les réelles

De fenêtres à guillotine

circoncisions

De forceps coupant l'arête des nez

De bêtisiers

De sifflements d'éludation : lillabullero (qu'il faudrait décomposer l'il : a bull/eros, ce n'est qu'une proposition...)

De silences féminins (Madame Shandy est un peu le Pantagruel du *TL* dans ce roman)

De pages sans textes

De pages blanches

D'un chapitre retranché parce que « trop beau », mais écrit quand même au chapitre suivant.

De tirets

De pierres tombales

De pages noires utérines ou

De scarifications et des traces à même la page

De tirets

Des astérisques

De la réécriture

Coupes d'un non-discours de l'obscénité à l'intérieur d'un discours qui ne devient jamais vulgaire : jamais ne sera décrit ce qui est arrivé à Toby exactement. ([Vidéo de Juvet vers 10-11mn](#))

Pulsion scopique déjouée, jeu avec et contre le voyeurisme : « l'histoire de l'œil » de la veuve Wadman ; voir ce qui voit en le considérant comme un objet partiel à pénétrer (extrémisme de l'image sternienne).

Des respirations spécifiques et donc une manière de faire respirer le texte particulière à Sterne : coupe découpe et recoupements de l'histoire, mais aussi : coupe découpe et recoupements du discours romanesque , commentaires, descriptions, jugements, tableaux etc.. coupes et ironies dans le dialogisme lui-même, ainsi devenu objet de toute la critique sternienne : critique et provocation , i.e remétaphorisation de l'action et du discours de la novel par tout ce que le narratif n'est pas.

Coupes que l'on pourrait ranger sous le chapeau plus général digression/progression ; évitement/ affrontement (Toby et la veuve) ; attaque/parade ; castration/circoncision ; musique subtile du désaccord entre les personnages ; *cock and bull story* — c'est-à-dire : histoire qui n'a ni queue ni tête, et qui littéralement est l'histoire du

phallus dressé et du taureau reproducteur, sauf que la virilité comme forme de vraisemblance, d'érection, d'assomption de la force créatrice est ici ridiculisée. Je m'explique sans fausse pudeur : ce n'est pas une apologie de l'impuissance qu'on trouve dans ce texte, mais plutôt le constat d'une faillibilité intéressante de l'érection, qui impose l'érotique rusée d'un *Hermès mutilé*⁷ : Trismégistus concassé en Tristram par le lapsus bégayant et libérateur d'une mémoire ancillaire (Trismegistus/Tristram) qui parle la langue simple — lequel Hermès biaise de manière oblique, comme sa toupie qui inquiète tant son père, se soulage sans cesse des fardeaux de la paternité ou de la misogynie, du réalisme masculin de la virilité du créateur, de la droite ligne comme engendrement divin, du fiat lux.

Le coup de génie de Sterne, c'est d'inventer le génie androgyne, non un « fiat lux », un théâtre de la caricature du grandiose, une érotique qui ne fétichise pas le phallus romanesque, un roman qui *ruse* avec la charge érotique des simulacres.

Comment interpréter la digression ?

[\(Voir la vidéo de Jouvét à caler à 50 minutes\)](#)

1/ ne renoncer à aucun détail (donc prendre le risque d'ennuyer le lecteur)

2/ densifier le temps par la multiplication des idées et des états d'esprit les plus rapides possibles ; s'employer à penser à des objets très nombreux, et faire se succéder les idées rapidement. La source de la conception du temps sternien résulte du rapport entre le nombre des idées brassées et la durée du texte qui les brasse. Ce rapport crée une densification du texte, une concaténation des images et une fixation du temps, une densification de la durée, et donc relativement à cette densité, le temps ne paraîtra pas passer, il ne sera même pas besoin de remonter la pendule, car le temps semblera suspendu, et au contraire de ce qui arrive à Walter, Tristram est celui qui sait durer longtemps. Selon la suggestion d'Addison, dans le n° 94 du *Spectator* dont Sterne s'inspire : (je traduis) « nous pouvons considérer qu'un homme en employant ses pensées à de nombreux sujets, ou en entretenant une succession rapide et constante d'idées, allonge son temps. » (ce qui soit dit en passant est une torsion manifeste de toute la référence lockienne aux trains des idées).

Ce remplacement du paradigme de la *suite* du temps par celui de la *densité* du temps, je l'explique comme suit : c'est la ligne prophétique : tout événement produit une éternité relative, c'est-à-dire matérialise sa

⁷ J'emprunte cette expression au titre de l'ouvrage de G. Molinié, et renvoie à la scène socratique de la mutilation des Hermès, dieu de l'échange des carrefours et des troupeaux, mutilation dont Alcibiade fut accusé. Briser Hermès la communication divinisée de tout et de tous, pour y faire apparaître le silène de Socrate ?

durée, lui donne son corps, mais cela ne signifie pas que le changement se transforme en éternel (ce serait une pensée purement téléologique), mais que le monde permet ici une proposition signifiante, subjective de nouveauté : *l'idea ficta* que développe Guy Jouvét dans son intervention du 8/12/2006. Plutôt que du côté d'une filiation lockienne, à laquelle je ne crois pas et qui est une idée rebattue de la critique shandéenne, Sterne est attentif à placer dans son écriture la question du changement, du devenir, de la surprise, au double fonds de l'entendre, de l'écrit et (contre) de l'oral, et d'un faire qui ne réduit pas la trouvaille d'esprit à un intemporel, ni ne la reverse dans une pure succession. C'est l'histoire d'un sujet qui échappe à la pesanteur paternelle, à la question de ses causes sans pour autant se fonder à partir de la disparition pure et simple dudit paternel, ou de l'élosion du père comme s'il pouvait transcender, lui le fils, le tissu des causes ; non : Tristram est celui qui se fonde librement, c'est-à-dire humoristiquement, avec, contre, tout contre la faiblesse du père (dans la bêtise et la bestialité des causes) , entre l'ironie d'un sarcasme et la pure empathie identificatoire. Tristram : Christ rieur, ou bien bouffon, ou les deux à la fois — rejoignant ainsi la problématique rabelaisienne de l'éthique ou du sujet dans le *TL*. Sterne ne sépare pas la religion du rire, le récit du sujet est récit d'humeur et d'humour, donc finalement un non-récit.

—C'est au lecteur de trancher. Il nous semble qu'avec l'événement densifié que se propose d'éprouver *le roman à faible récit*, un cran est franchi. Comme le poème, genre performatif par excellence, le non-récit poétique (rythmique) (par opposition au récit constatif) relèverait du macro-acte de langage qui définit la réception d'un genre : la réception d'un non-récit du roman moderne qui court depuis Rabelais, Cervantès et Sterne. Le récepteur, ici, doit être à même de déchiffrer très précisément cela: un récit qui se propose, implicitement ou, bien souvent, explicitement, une éthique, un sujet, un destin sans récit. Sur le plan pragmatique, plusieurs résultats sont possibles : ennui (c'est-à-dire rejet), fascination ou, au contraire transformation, sont pour lui le lot d'une entreprise de langage déconcertante, non pas en ce qu'elle favoriserait, comme on dit, l'évasion ou le divertissement romanesque- c'est même tout le contraire — « peut-être lire » ici redeviendrait « une tâche sérieuse »⁷⁰.

Retournement critique en guise de conclusion

Qu'il suffise ici d'indiquer le double mouvement de déconstruction de la fiction, et aussitôt de la *fictionnalisation* de cette déconstruction même, pour comprendre qu'il y va d'une expérience

⁷⁰ M. Blanchot, *L'Arrêt de mort*, op. cit., p. 149.

profonde qui n'est pas celle d'une rémunération de l'imaginaire seul, mais du contact avec le réel — qu'il y va d'une dialectique critique de l'image traversée et subie, au corps à corps, du tact qui *est* la poésie. Cette déconstruction-construction tactile du temps n'est pas le fruit de l'ironie, ou plutôt ce n'est pas l'ironie que Hegel a voulu lire dans le roman. La tonalité romantique ironique n'est qu'une première approximation théorique, d'un art tactile du temps, que Nietzsche nomme rythme, musique, et dont l'éthique est celle de la plus grande liberté (ce qui caractérise l'écrivain Sterne).

2/ LE STYLE DE STERNE

c'est le style du « hobby-horse » ([voir la vidéo de Jouvét entre 31 mn 10s et 35mn](#)) Tout comme il y a un rythme proverbial et un rythme de la moquerie chez Rabelais : rythmes du parlé, accentuels, allitérations, rimes, rythmes de groupes, de métiers etc... qui font entre le poème et le roman des passages nombreux, qui peuvent être insensibles, ou qui ont même pour vocation de l'être, puisqu'ils ne passent pas par l'opposition de prose et de vers. Alors donc quelles modalités stylistiques pour décrire ce rythme sternien de « composition et de décomposition » (Jouvét) ?

—a/ Alexis Tadié, *Sterne's whimsical theatres of Language —Orality, Gesture, Literacy* (Aldershot : Ashgate, 2003) , dans lequel l'oralité sternienne devient ce qui fonde le style de l'ouvrage ; l'oralité plus que la référence à l'histoire du roman devient l'outil pour exploiter et mettre à distance les ressources du livre imprimé, de subvertir la fixité de l'imprimé ; et ce qui importe, c'est finalement moins la définition générique du roman sternien que l'inventaire des potentialités de l'échange entre réalité et fiction. Non plus dialogisme du roman, mais dialogisme *contre* le roman, c'est-à-dire *re-théâtralisation* du roman par le langage.

C'est là aussi une thèse fructueuse puisque le drame et le plaisir dramatique du dialogisme théâtral spécifique (puisqu'en mode direct) réapparaît, et insiste à nouveau dans un genre (indirect libre) qui entendait selon Bakhtine l'intégrer et le dépasser. Or être un acteur, c'est produire des émotions, et cela relève d'une théorie de *l'hypokrisis*, de l'acteur comme hypocrite au sens grec, dont la *Poétique* d'Aristote a énuméré le mode et les formes d'expression. La mise en scène du roman est nécessaire, l'hypocrite Tristram parle/écrit à son semblable/son frère-lecteur pour lui montrer comment il parle, comment le roman parle en écrivant ou écrit en parlant ; et pour lui montrer que son principal intérêt réside dans le plaisir partagé du langage, dans cette manière de jouer à être ce qu'on est ([voir, sur l'espace de la pseudonymie](#)

interne de l'auteur, dans la vidéo de Jouvét : 1h07mn à 1h10mn45s), de jouer sans cesse l'être dans et par l'expression expressive : ordre, oraison, prière, manifestation du sens à travers les noms, par l'expression expressive qui « a la même fonction dans les vers et dans la prose. » (50b15, on se reportera à la note éditoriale aux pages 208-210 de l'édition Dupont-Roc et Jean Lallot de la *Poétique* (Seuil)). Autrement c'est « tout le langage », du son de la phrase au texte qui est le cœur théâtral du roman sternien, et qui constitue non seulement le moyen du roman mais aussi ici, le sujet du roman. Le mode devient sujet. Livre des livres certes, mais aussi langage du langage, roman de la lexis, théâtralité du roman, à la syllabe près.

—b/*Lawrence Sterne and the origins of the musical novel, William Freedman, Athens, univ of Georgia Press, 1978.*

La tension entre l'impulsion et l'accident constante dans le livre, de même la suggestion que le narrateur suggère implicitement quelque chose de plus profond que l'accident dans l'accident : l'effet historique de la censure et du refoulement du corps dans le personnage du roman et dans le roman tout entier : l'idée que la concrétude factice du personnage romanesque n'est qu'une illusion, c'est-à-dire que le réel concret n'est que la censure de la fiction qui manque dans la fiction qui est ; c'est-à-dire l'idée d'une abstraction phallique de la dimension insue de la fiction dans le roman : l'idée qu'il y a toujours une fiction plus abstraite dans les personnages concrets a déplacé le plan du roman du côté du double entendre. Dans la fiction de la « novel », qui organise le moderne en nommant les figures et les personnages de la nouveauté, s'entend une nouveauté plus insituable, plus abstraite, non plus exactement disponible, mais qui échappe et surprend : phénomène du suspens intellectuel qui ne s'intéresse plus au contenu du genre mais aux ondulations du mode romanesque.

—Hysteron proteron généralisé dans *Tristram Shandy*. Vide par exemple : » *in the year sixteen, which was two years before I was born, he was at the pains of writing an express Dissertation simply upon the word Tristram,-- shewing the world, with great candour and modesty, the grounds of his great abhorrence to the name.* » (I, 29)

cf le nom du fils décrié avant que le fils n'existe. La « Porte ouverte » (voir la vidéo de Jouvét, de 1h25mn à 1h28mn) ;

— « sur le renvoi méthodique à un futur créateur » (Jouvét 1h11mn à 1h12mn)

— Guy Jouvét : « chez Sterne, l'accompli n'est jamais du révolu. »

—Le dédoublement est noté à plusieurs reprises du côté de la chanson, de la musique :

« 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. »
(2, 40)

Vol V, chap.XV.

Had this volume been a farce, which, unless every one's life and opinions are to be looked upon as a farce as well as mine, I see no reason to suppose--the last chapter, Sir, had finished the first act of it, and then this chapter must have set off thus.

Ptr. . .r. . .r. . .ing--twing--twang--prut--trut--'tis a cursed bad fiddle.--Do you know whether my fiddle's in tune or no?--trut. . .prut. ..--They should be fifths.--'Tis wickedly strung--tr. . .a.e.i.o.u.-twang.--The bridge is a mile too high, and the sound post absolutely down,--else--trut. . .prut--hark! tis not so bad a tone.--Diddle diddle, diddle diddle, diddle diddle, dum. There is nothing in playing before good judges,--but there's a man there--no--not him with the bundle under his arm--the grave man in black.--'Sdeath! not the gentleman with the sword on.--Sir, I had rather play a Caprichio to Calliope herself, than draw my bow across my fiddle before that very man; and yet I'll stake my Cremona to a Jew's trump, which is the greatest musical odds that ever were laid, that I will this moment stop three hundred and fifty leagues out of tune upon my fiddle, without punishing one single nerve that belongs to him—Twaddle diddle, tweddle diddle,--twiddle diddle,--twoddle diddle,--twuddle diddle,- -prut trut--krish--krash--krush.--I've undone you, Sir,--but you see he's no worse,--and was Apollo to take his fiddle after me, he can make him no better.

Diddle diddle, diddle diddle, diddle diddle--hum--dum--drum.

--Your worships and your reverences love music--and God has made you all with good ears--and some of you play delightfully yourselves--trut-prut,-- prut-trut. » (Guy Jouvét, p. 529-530)

'By the authority of God Almighty, the Father, Son, and Holy Ghost, and of the holy canons, and of the undefiled Virgin Mary, mother and patroness of our Saviour.' I think there is no necessity, quoth Dr. Slop, dropping the paper down to his knee, and addressing himself to my father--as you have read it over, Sir, so lately, to read it aloud--and as Captain Shandy seems to have no great inclination to hear it--I may as well read it to myself. That's contrary to treaty, replied my father:--besides, there is something so whimsical, especially in the latter part of it, I should grieve to lose the pleasure of a second reading. Dr. Slop did not altogether like it,-- but my uncle Toby offering at that instant to give over whistling, and read it himself to them;--Dr. Slop thought he might as well read it under the cover of my uncle Toby's whistling--as suffer my uncle Toby to read it alone;--so raising up the paper to his face, and holding it quite parallel to it, in order to hide his chagrin--he read it aloud as follows--my uncle Toby **whistling Lillabullero**, though not quite so loud as before. » Jouvét, p.360, III, 42. **Le relevé systématique du**

paradigme musical donne beaucoup d'autres exemples, je vous laisse le faire : « sung », « sing », « song », « tune », « music », « whist-le ».

Les traits spécifiques du roman musical :

- évanescence et simultanéité des temps
- thème contrepunt et variation : une composition fuguée, un roman *rêvé* plus qu'*écrit* (c'est ce terme là qui passera dans la référence romantique (Jean-Paul (Friedrich Richter), De Quincey)
- évocation d'effets musicaux comme : Chapter 1.LII.
- harmonie par le biais d'effets de dissonance et contradiction (la métaphoricité du double entendre est une métaphoricité in absentia et disjonctive : le nez pour... un autre appendice qu'il est inutile de désigner, etc.... c'est-à-dire précisément, ce qui *n'est pas* un nez.)
- théorie musicale de la digression (c'est-à-dire les liens entre une rhétorique et une rythmique) chez Sterne. La digression est principe de mise en scène du langage dans le théâtre de Sterne.

L'évanescence de l'"image" de sens, la disparition de la spatialisation symbolique, l'omniprésence de l'interruption du cours temporel du discours, la pause et le silence du langage et de la pensée caractérisent le style shandéen.

Il resterait à montrer que le rythme shandéen est et n'est pas (« plus exactement », ou « pas encore ») une figure du discours. Comme principe rhétorique de l'éloquence (voir les variations sur le sermon de Yorick), il implique une transformation de la période en exercice de chant musical, suggestion de pensée, mouvement d'espacement, création d'un espace disponible pour placer et replacer et corriger ce qui est dit, revenir sur le passé.

Au XVIIIème siècle, la construction par ruptures, ou parataxe avait pour synonyme le terme de "parenthèse palliée", c'est-à-dire l'idée de remarque *faite à couvert*, de parenthèse faite sous le manteau, prise dans un sens critique. Cette construction des ruptures discursives par effet de point de vue est lié à la question du style indirect libre. Celui-ci suppose une mise à distance, et a historiquement procédé d'un écart par rapport aux formes canoniques du discours direct et du discours indirect. Cet écart se manifeste principalement :

Dans le tiret shandéen ([Voir vidéo de Louis Juvet 1h01mn 1h03mn 20s](#))

- le tiret est la plus courte des digressions-intercalations, un temps de jeu, de réflexion, de comédie de mouvement scénique.
- comme une translation dans le discours à rapporter : une transposition des temps et modes et des repères déictiques, par rapport à un discours direct possible.
- comme un décrochage énonciatif effectué par des ruptures de

construction, par rapport au discours indirect ou à la simple narration ; comme le développement d'un énoncé, extrapolant sur le discours narrativisé.

—Par la possibilité de faire silence, aposiopèse.

— par la souplesse avec laquelle il transmet le contenu événementiel.

Translation, rupture, souplesse : termes matriciels du roman.

Les techniques de la parenthèse palliée, de l'expolition, de l'épanorthose se rattachent chez Sterne à la tradition réformée du sermon libre, et ce sont des formes dialogiques dans lesquelles les manquements radicalisent la translation— exemplairement l'auto-translation de Tristram en Slawkenbergius sous la forme du dyptique latin/anglais ([Voir vidéo Juvet 1h 08 à 1h11](#)), les ruptures et la plasticité propres au discours indirect libre. Parole partagée et partageable, et parole incompétente. L'incompétence du sermonnaire peut ici dissimuler très efficacement l'importance axiologique de la parole coupée de ce contexte au sein des fantaisies de la digression. Savoir digresser, c'est savoir dire plusieurs choses à la fois: installer l'instance de la démultiplication de l'unité. D'où le problème posé à la lecture et à l'interprétation, qui doivent rendre compte de cette multiplication digressive dans son résultat, en énonçant les différents doubles ou triples etc., sens égrenés; mais qui sont également conduites à reconnaître la technique digressive comme articulation rhétorique de la césure de ces différents sens.

—Articulation de la procrastination et de la mesure de l'énonciation ([Vidéo de Guy Juvet de 1h11 à 1h15mn40s](#)) : digressions.

De même, la digression n'est pas apparemment un procès dialectique, mais un des sens qu'elle *emporte, déporte, etc....* peut aussi être de cet ordre — il peut y avoir une fiction théorique en elle.

Dans l'ancienne rhétorique, l'art de la remémoration, la prosopopée est l'art de la transition délicate, qui s'oppose au heurt des contraires, passant par degrés légers et transitions légères à une quelque chose d'autre mais de lié. C'est un langage lucide reposé, tranquille.

L'art de la transition — art de la prosopopée — et la digression, reviennent alors à menacer le langage par sa propre *puissance*, c'est-à-dire, dans son déclin, par l'écho et la fulgurance de son retour *intempestif*, sur soi, ou instance de l'auto-contradiction. Toute digression exige une description du fragment (de l'écho, de la répercussion, de la sonorité se métaphorisant dans l'espace comme fuite ou fugue), elle demande une description qui sache, au delà d'un excursus et d'une syntaxe, faire entendre qu'elle est aussi ce fragment-ci de temporalité, une densité effective de temps, une historio-graphie.

“par-défaut” ou “par-excès-de-rhétorique”, cela signifie que les transitions douces de l’ancienne prosopopée ne suffisent pas pour écrire le nouveau. Le Nouveau est du côté des figures déséquilibrées, du côté de la catachrèse et de l’hypallage en passant par la métalepse ; non pas du côté d’une fiction syllogistique, mais plutôt d’une fiction proposant une pensée par enthymème.

L’enthymème consiste “dans le rapprochement vif et rapide de deux propositions ou de deux termes, d’où résulte une conséquence vive et frappante qui saisit l’auditeur et l’entraîne d’une manière victorieuse.” (Fontanier). L’enthymème est en quelque sorte la figure de la conquête de l’auditeur, la réalisation pragmatique de l’unité de la rhétorique et du style, l’unité de la logique-sentiment, qui détermine l’excès poétique du rhétorique dans la digression, ou la fantaisie et liberté de pensée dont Tristram se réclame. La particularité figurale de l’enthymème, c’est qu’il contient toujours les principes de la parataxe et de l’hyperbate. La pensée alors sous-entendu dans l’enthymème ne peut traduire qu’un principe de contradiction (paradoxalement à la fois sublime et satirique comme le dit un Jean-Paul), un principe de parasitage et d’irrégularité qui déjoue ses prémisses, et fait exploser une conclusion qui joue sans cesse avec le renversement de sa logique intérieure¹.

Dans l’explosion syntaxique, la juxtaposition d’un membre de phrase ou d’un écho avec l’écho précédent conduit à une syntaxe infiniment répétée, comprenant l’enthymème comme sa figure rhétorique “limite” et son péril systématique. Plus exactement, elle comprend cet enthymème dépourvu de syntaxe qu’est la parataxe définie comme “juxtaposition de deux termes, sans qu’un mot de liaison indique la nature du rapport entre les phrases”. La parataxe, la coupure sans logique, cette pulsion du tranchage qui obsède la famille Shandy — le *tiret shandéen* est ainsi la face visible de la pensée sans causalité logique dans l’enthymème, la réverbération de l’impossibilité du syllogisme comme moteur et motif d’un style purement progressif. La prose rythmique organise donc le contrepoint de ses juxtapositions syncopées sur l’utilisation adéquate de la parataxe et de l’enthymème — en contrepoint à la logique de la prédication.

Ou bien le contrepoint ajointe, rassemble et nous nous trouvons devant une forme de continuité effective : l’articulation entre écrit et oral; ou bien nous nous trouvons devant un contrepoint qui n’ajointe pas, et on peut dégager deux cas de figure: 1°/soit le chaos est un chaos artistique, produit par l’art; il est le chaos (d’art) “dont on pourrait tirer une leçon de désorganisation, ou apprendre comment construire la confusion avec méthode et symétrie”¹, et on se se trouve devant une désorganisation — à la fois comme leur propre parodie, et comme la “méthode et symétrie” du Système ; 2°/ soit l’art est remis en question, la rhétorique se dissout dans l’infinie digression, l’acteur joue en vain. L’œuvre joue avec son échec, devient insituable, interdit sa lisibilité simple et,

devenant toujours plus l'allégorie de sa propre quête, un *work in progress*, ne cesse de repousser et relancer sa lecture. Ces deux lignes interprétatives sont présentes dans toute l'histoire de la critique sternienne.

LECTURE ANNEXE: Les passages concernant Sterne dans *La théorie Littéraire*, d'A. Warren et R. Welek, Seuil, Poétique, et chapitre 16 : « nature et modes de la fiction narrative et 17 : « les genres littéraires », où est remarquée la position charnière et expérimentale de Sterne.

LECTURE NON ANNEXE : l'article important à lire dans l'ouvrage sur la naissance du roman, aux PURH « analectique de la digression dans *Tristram Shandy* ». Cet article développe la question du rapport digression/analogie.

Eric Dayre, tous droits réservés.