



HAL
open science

La création dans *Tristram Shandy* (1760-67) de Laurence Sterne

Hélène Dachez

► **To cite this version:**

Hélène Dachez. La création dans *Tristram Shandy* (1760-67) de Laurence Sterne. *Alizés : Revue angliciste de La Réunion*, 2008, *Dilemnas*, 30, pp.143-164. hal-02343084

HAL Id: hal-02343084

<https://hal.univ-reunion.fr/hal-02343084v1>

Submitted on 1 Nov 2019

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

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

La création dans *Tristram Shandy* (1760-67) **de Laurence Sterne**

*Nothing of him that doth fade,
But doth suffer a sea-change
Into something rich and strange*
William Shakespeare, *The Tempest* (1.2, 399-401).

Terme polysémique, la création est d'abord l'« action de donner l'existence, de tirer du néant », puis l'« ensemble des choses créées ». ¹ Elle est aussi l'« action de faire, d'organiser une chose qui n'existe pas encore » (les synonymes sont l'« élaboration », l'« invention », l'« enfantement »). Correspondant enfin à « ce qui est créé », elle est liée à l'« imagination ». Ses antonymes sont la « destruction », la « contrefaçon », le « plagiat », l'« imitation », le « néant ». La création est ainsi une notion double, qui signifie le processus et le résultat de ce processus. Tout ouvrage, au sens d'œuvre écrite ou sous toute autre forme artistique, avec ses propres règles et conventions, qui suivent ou non les règles et les conventions préexistantes, est création.

À partir de ces définitions liminaires, plusieurs questions se posent, qui permettent d'étudier cette notion dans *Tristram Shandy*. L'on verra d'abord que, dans ce roman, la création ne va pas sans la destruction. Puis, l'on se demandera si le roman est le résultat d'un acte de création originale (*ex nihilo*), avec des modalités et des procédés inédits, ou bien s'il n'est pas plutôt une œuvre qui serait le résultat d'une dialectique entre création et recréation, et qui poserait la question de la reconstruction à partir du réel, et celle des rapports entre le

¹ Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française Robert (Paris, 1959) article « création ».

roman de Sterne et les ouvrages dont il s'inspire.² Grâce à son caractère ludique original, enfin, cette création se présente comme une récréation, élaborée par Sterne à l'attention de son lecteur.³

* * *

Le titre complet du roman, *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman*, suggère que l'intérêt du narrateur se porte à la fois sur le déroulement de la vie du personnage et sur le sens physiologique de la création : la procréation. Les premières pages s'attachent à décrire le moment précis de la conception du personnage, et expliquent au lecteur l'itinéraire que suit l'homoncule (1.2, 2). Sterne reprend (et confond, ou fait semblant de confondre) les deux courants principaux de l'époque au sujet de la génération des êtres, mis en avant par les préformatistes, pour qui la créature est déjà formée, soit dans la semence, soit dans l'œuf, et n'a plus qu'à se développer au cours de la grossesse. Selon la théorie animalculiste ou spermatiste, l'être est déjà présent en miniature dans le sperme, alors que, d'après la théorie oviste, il l'est déjà dans l'œuf.⁴ Tout en parlant d'homoncule, Tristram dit sa volonté de créer un texte « *ab Ovo* » (1.4, 4), et une partie du roman se déroule pendant la grossesse de Mrs Shandy, puisque le héros naît dans le troisième volume.

Or, dans *Tristram Shandy*, la vie est constamment menacée de destruction. Lors de la conception, déjà, Tristram retrace le cheminement périlleux de l'homoncule et décrit les conséquences atroces de la question inopportune posée par sa mère à un moment si crucial. Le petit être est « miserably spent;—his muscular strength and virility

² Le *Dictionnaire Robert* précise que « recréer » signifie « créer de nouveau, reconstituer ce qui a [...] disparu », « régénérer », « reconstruire artificiellement », « réinventer [...] ce qui est donné par la réalité ».

³ Selon le *Dictionnaire Robert*, recréer (du latin « *recreare* ») signifie : « ragaillardir, ranimer ». La récréation instaure dans un premier temps un rapport à l'âme, et signifie aussi « délasser quelqu'un par [...] le jeu, le distraire ». L'adjectif récréatif veut dire « qui est amusant, qui a pour objet de divertir ».

⁴ Les préformatistes s'opposent aux épigénistes, pour qui l'être se développe peu à peu, au fil des neuf mois de grossesse.

worn down to a thread » (1.2, 2).⁵ Peu après, Tristram retranscrit les lamentations de son père, qui aurait souhaité qu'il bénéficie de plus de calme pendant la gestation.⁶ La création est encore menacée à l'étape suivante, et de nombreuses pages sont consacrées à la naissance très difficile du héros. Cyanosé, il se voit privé du souffle vital (4.14, 207), si bien que Walter hésite à utiliser un nom aussi prestigieux que Trismegistus, pour le cas où l'enfant ne survivrait pas (4.14, 208). De manière symptomatique, à l'exception du forceps, tous les instruments que possède le Dr Slop (« *tire tête* – [...] *crotchet*, – [...] *squirt* » [2.11, 78]) entraînent le décès de l'enfant ou sont utilisés sur des enfants mort-nés. La menace de destruction devient encore plus patente si l'accoucheur confond, avec son forceps, la tête et l'aîne d'un enfant mâle, qui sera alors incapable de procréer (3.17, 137). Chez Tristram, la mutilation du nez annonce l'accident de fenêtre, cinq ans plus tard, que Susannah appelle « *the murder of me* » (5.17, 264), suggérant ainsi que les descendants potentiels du héros ne naîtront pas.

En disant que son fils est créé et né sous une mauvaise étoile, Walter souligne combien cette création correspond à la destruction de ses espoirs (3.23, 150). L'annihilation gangrène le processus même de création, comme l'illustrent ses lamentations au sujet de son fils :

Unhappy *Tristram!* [...] child of decrepitude! interruption! mistake! [...] What one misfortune or disaster in the book of embryotic evils, that could unmechanize thy frame! [...] Which has not fallen upon thy head [...] – what evils in thy passage into it! What evils since!– produced into being, in the decline of thy father's days – [...] nothing left to found thy stamina in, but negations. (4.19, 215)

⁵ Tristram ajoute: « I tremble to think what a foundation had been laid for a thousand weaknesses both of body and mind, which no skill of the physician or the philosopher could ever afterwards have set thoroughly to rights » (1.2, 3).

⁶ « What a teasing life did she lead herself, and consequently her foetus too, with that nonsensical anxiety of hers about lying in town? » (4.19, 215), dit-il.

La création est en outre mise en danger par les menaces de stérilité, d'impuissance et de castration qui émaillent le roman. Walter Shandy jette le doute sur la capacité procréatrice de Toby dans une épanorthose de fort mauvais augure : « thy begetting children – in case thou should'st be able » (8.33, 415) ; et même si Tristram fait allusion à ses petits-enfants (1.21, 50) et à la connaissance biblique qu'il a des femmes (1.18, 35), il n'engendre véritablement aucun enfant, sa seule création étant son roman, fils métaphorique. La virilité de Walter Shandy est quant à elle implicitement mise en doute lorsque Obadiah dit que son taureau est incapable de procréer (9.33, 456), insinuant qu'il pourrait en être de même pour Walter. Le narrateur laisse d'ailleurs entendre, grâce à une incohérence temporelle, que son père n'est probablement pas celui que l'on croit. En effet, en disant qu'il est né le 5 novembre 1718 (1.5, 5), et qu'il a été conçu au début du mois de mars (1.4, 4), il indique que la grossesse n'a duré que huit mois. Le fait qu'il ait une naissance difficile et qu'on envisage une césarienne exclut une naissance prématurée, si bien que le lecteur déduit qu'il est né à terme.⁷ Le héros précise également que Walter souffre de sciatique neuf mois avant sa naissance (4.25, 220). Les doutes atteignent leur paroxysme si l'on pense que cette maladie est annoncée dans un chapitre où il est également question d'illégitimité : « a *bend sinister* » (4.25, 220). C'est sans doute Yorick qui est son père (4.30, 232), personnage défini comme « a horse at all points » (1.10, 12). Par cette expression fondée sur le « *double-entendre* », le lecteur comprend que le cheval fougueux qu'est Yorick s'oppose au taureau impuissant de (et qu'est) Walter.

Chez ce dernier, l'incapacité physique de procréer se reflète de plus dans la stérilité des mots, des idées et des hypothèses qu'il soutient, comme l'illustre la scène des lits de justice (6.18, 307-09). La répétition des propos de Walter par Mrs Shandy annihile la création du sens, et la mère du héros frustre toute possibilité de création, littérale et figurée, lorsqu'elle dit « I cannot conceive, for my life, – » (6.18, 308). Walter semble aussi incapable de procréer des êtres qu'il l'est d'élaborer et de propager ses systèmes et ses hypothèses, qui but-

⁷ Voir sur cette question l'article de Duncan Patrick.

tent contre leur propre absurdité, et se voient détruits par la réalité (fictionnelle).⁸ Alors qu'il avait choisi d'appeler son fils Trismegistus, selon lui le meilleur prénom possible, qui l'aurait prédisposé à de grands succès, celui-ci est baptisé Tristram, le pire prénom qui soit, qui ne peut manquer de porter préjudice au malheureux qui le porte.⁹

Le processus de création intellectuelle est en outre régulièrement interrompu, comme le raconte Tristram, en employant une image où se rejoignent les sens physique et intellectuel de la destruction et de l'avortement. Walter est contraint d'interrompre son discours sur le bon bout d'une femme parce qu'on frappe à la porte, geste qui met fin au processus d'élaboration : « a Devil of a rap at the door [...] crushed the head of as notable and curious a dissertation as ever was engendered in the womb of speculation » (2.7, 73). Walter en vient ainsi à symboliser la vanité de la création. Tristram décrit son ouvrage, *Tristrapædia*, comme « entirely useless, – every day a page or two became of no consequence » (5.16, 263). L'extrême lenteur de Walter témoigne d'une forme d'impuissance à créer et met en doute la validité et le bien-fondé du processus de création : le peu qui est créé ne sert à rien, puisque Tristram est trop grand pour pouvoir profiter de ces conseils éducatifs, et le titre très réducteur annule la possibilité que d'autres enfants puissent en bénéficier.

La création entretient un rapport dialectique avec la vanité et la mortalité, car *TS* dépend de la volonté qui anime Tristram de faire revivre un monde perdu. C'est grâce à un processus de métaphorisation que Sterne établit des liens entre création littéraire et procréation. Dans ses lettres, il évoque son refus de castrer son ouvrage (« castrating my book » [90]) ; il appelle ses volumes « [my] children » (121) ; et il utilise une image d'avortement pour annoncer qu'il n'a pu mener à bien son dixième volume : « I miscarried of my tenth vo-

⁸ Voir l'analyse proposée par Jens Martin Gurr (22-25).

⁹ Tristram décrit son père : « so played upon in [his hypotheses] by cross purposes; –[...] baffled and overthrown in all his little systems and wishes » (1.19, 40).

lume » (Letters 294).¹⁰ Son personnage de Tristram, dernier de sa lignée, jouit de la possibilité, grâce à l'écriture, de ranimer (« récréer ») les morts. Ce processus souligne le rapprochement entre création et mémoire, et le roman s'apparente à un monument funéraire, que le héros érige à la mémoire de ses ascendants, construction bien réelle qui s'oppose à la tombe absente et fantasmée des amants de Lyon (7.40, 374), sur laquelle Tristram ne peut verser ses larmes. Ainsi que le remarque Robert L. Chibka : « Tristram's insistence on vital affirmation both responds to and continually reminds him of the mortality that has severed him from those his narrative commemorates » (131). Les personnages recréés (et récréés) dans le roman sont soit morts au moment où Tristram élabore son texte, tels Walter, Mrs Shandy et Toby, soit déjà décédés dans la diégèse. Le processus de réanimation se dédouble dans le cas de Tom puisque, grâce à l'écriture, Tristram fait revivre Trim, mort au moment où il rédige *Tristram Shandy*, qui fait lui-même revivre son frère, déjà mort : « I see him this moment », dit Trim, « passing jollily along the street, swinging his stick, with a smile and a chearful word for every body he met » (9.5, 427). Ce processus de réanimation concerne aussi Yorick, dont le narrateur annonce la mort de manière très visuelle, grâce à la double épitaphe « Alas, poor YORICK » (1.12, 22) et à la double page noire (1.12, 23-24). Or, Yorick revient à la vie au cours du roman, et il est même le dernier personnage qui parle (9.33, 457).¹¹

De plus, leur originalité fait des personnages recréés par Tristram (tous étant bien évidemment des créatures de Sterne), une véritable création.¹² C'est leur « hobby-horse » (1.23-24, 53-56) qui les

¹⁰ La première lettre est probablement adressée à Noah Thomas (datée du 30 janvier 1760), la deuxième à Jane (?) Fenton, en date du 3 août 1760, et la troisième, adressée à ***, est datée du 6 janvier 1767.

¹¹ Dans *A Sentimental Journey* (publié en 1768, donc un an après la fin de *Tristram Shandy*), Yorick, bien vivant, narre ses aventures, et le texte s'achève sur une aposiopèse, figure rhétorique qui nie la finitude, et consacre une création toujours en devenir (125).

¹² S'il faut se garder de confondre Sterne et Tristram, il n'en demeure pas moins qu'il est souvent difficile, dans *Tristram Shandy* de distinguer entre l'auteur et le narrateur (homodiégétique).

anime (leur donne une âme). Il est révélateur que Tristram insiste sur l'originalité des membres de sa famille : « All the SHANDY FAMILY were of an original character throughout » (1.21, 47). Walter et Toby figurent parmi les plus excentriques de la famille : « my father [...] placed things in his own light; – he would weigh nothing in common scales » (2.19, 104) ; et Toby se distingue par « his great singularity » (1.24, 55). L'excentricité de Tristram lui-même, dit-il, est due en partie à la dispersion des esprits animaux lors de sa conception (1.1, 1), et elle justifie l'excentricité du texte qu'il produit, *TS* illustrant le jugement que Toby porte sur son neveu : « I should neither think nor act like any other man's child » (1.3, 3).

Les propos de Toby évoquent un texte à nul autre pareil, véritable création *ex nihilo*. Or, il semble en réalité que la création dépende au contraire, ou également, d'un processus de recréation.

* * *

Il n'est pas indifférent que Tristram envisage de mener deux vies parallèles : « I shall lead a fine life of it out of this self-same life of mine; or, in other words, shall lead a couple of fine lives together » (4.13, 207). Cette volonté souligne que *Tristram Shandy* est le résultat d'un dédoublement fictionnel, puisque ce qui est déjà une fiction pour Sterne (et pour le lecteur) – la vie de Tristram – est considéré comme une expérience réelle à partir de laquelle le personnage construit une fiction (*Tristram Shandy* en tant que création littéraire élaborée par le narrateur), « out of » soulignant que le personnage se livre à un travail de recréation.

Cette reconstruction à partir de la réalité (fictionnelle) prétendument vécue par Tristram permet à Sterne de compenser son quotidien. À partir de janvier 1762, le romancier sait en effet que la consommation dont il est atteint est incurable, et sa mort est même annoncée dans *The London Chronicle* du 2 au 4 février 1762. L'asthme qui l'empêche de respirer (1.5, 6) s'oppose à l'inspiration créatrice, à qui Tristram adresse une prière (3.23, 151), et l'écriture est dotée d'une fonction compensatrice, qui permet de recréer ce qui a disparu et/ou ce qui manque chez ce personnage, victime d'une triple mutilation (de

son nez, de son prénom et de son sexe, lors de l'accident de fenêtre). Ainsi que le résume Sigurd Burckhardt : « Tristram [...] substituting a construct of art for the impairment of his sexual potency, chooses – or is compelled – to engage the ambiguity directly and bodily; instead of excluding, he exploits it, tries to make it into an engine of construction, to turn it back upon itself » (82).¹³

Le processus de création littéraire que choisit Tristram fuit toute linéarité et instaure un nouveau rapport au temps. Contrairement à ce que le titre annonce, le roman ne présente pas autant sa vie et ses opinions que celles des membres de sa famille, processus grâce auquel il se garde d'écrire sur lui-même et fait proliférer les stratégies d'évitement, de déplacement, d'interruption et de retard.¹⁴ Selon Robert L. Chibka, en effet, « his flirtatious narrative [...] walks a teasing tightrope between precipitous linear progress towards the grave and eternal postponement of any forward progress at all » (136).

La stratégie de création qui guide Tristram repose ainsi sur le refus du déroulement chronologique. Il préfère la courbe et le cercle à la ligne droite, ainsi que le montrent les schémas des cinq premiers volumes (6.40, 333), et privilégie une création sans fin plutôt qu'une création qui le conduirait inexorablement à un terme.¹⁵ Son choix de combiner progression et digression, « one wheel within another » (1.22, 52), traduit une volonté de mouvement perpétuel, où les divers éléments s'entraînent et n'ont pas besoin d'être remontés, au contraire de la pendule des Shandy (1.1, 2).¹⁶ Dans le schéma temporel non chronologique qu'il recrée à partir de sa réalité, Tristram in-

¹³ L'on pense à la promesse que se fait Tristram à lui-même : « the credit, which will attend thee as an author, shall counterbalance the many evils which have befallen thee as a man » (4.32, 236-37). De même, Toby recrée les batailles sur le boulingrin pour compenser la blessure qu'il a reçue lors de la bataille de Namur, comme on le verra.

¹⁴ La remarque polysémique faite par Yorick dans *A Sentimental Journey*, « I generally fly myself » (92), pourrait s'appliquer à Tristram.

¹⁵ Madeleine Descargues dit avec raison que le héros reste dans « a state of permanent incipience » (402).

¹⁶ Cette image, « one wheel within another », rappelle aussi les thèses mécanistes, qui voyaient en l'homme une machine. Voir sur ce point La Mettrie.

siste sur l'importance des digressions et sur leur fonction originale.¹⁷ Alors que chez les autres auteurs elles figent le texte, il dote les siennes d'une fonction créatrice, mobile et vitale, et précise qu'elles constituent l'âme de son livre (1.22, 52). Le principe de digression-progression rappelle, de manière emblématique, le pont de Toby, construction suspendue, qui refuse la linéarité, permet de se déplacer dans les deux sens, et de rester en suspens. Ces digressions, qui semblent être le fruit de la fantaisie, dépendent d'un travail de création très concerté, et suggèrent que *Tristram Shandy* est le résultat d'une destruction construite et d'une création déconstruite.

La présence marquée et revendiquée des digressions pose en outre la question de l'unité, de la structure de l'œuvre, de la cohérence entre ses éléments et ses parties, ainsi que celle de leur harmonie (ou de leur disharmonie), de leur organisation (ou de leur désorganisation). En réalité, une partie de l'originalité de *Tristram Shandy* tient au fait que le « ou » y devient « et » : ordre et désordre créateurs sont unis dans un rapport dialectique, processus créateur dont Lodwick Hartley souligne l'originalité : « [Sterne] evolved an architectonic all his own [which relied on] an ineffable combination of plan and caprice » (72, 68).

D'un côté, Tristram souligne l'absence de construction comme son principe privilégié de création, suggérant que le texte, création dotée d'une force propre, sur laquelle le rédacteur n'a que peu de prise, s'élabore de lui-même.¹⁸ *Tristram Shandy*, défini comme « a COCK and ... BULL [story] » (9.33, 457), ne repose sur aucun plan et illustre les propos du narrateur : « I lump all together » (3.20, 141). Ce dernier prétend d'ailleurs qu'il ne peut rien prévoir au cours de sa rédaction car : « when a man sits down to write a story [...] he knows no more than his heels what lets and confounded hindrances he is to meet with in his way, – or what a dance he may be led, by one excur-

¹⁷ Walter Shandy définit le processus digressif comme : « the eternal scampering of discourse from one thing to another » (3.18, 137).

¹⁸ Au sujet de l'histoire de Le Fever, il écrit : « But this is neither here nor there – why do I mention it? – Ask my pen, – it governs me, – I govern not it » (6.6, 292).

sion or another, before all is over » (1.14, 26). Il mentionne aussi les pauses imprévisibles, qui confèrent à sa narration son tempo irrégulier (1.14, 26-27), et se dit incapable de justifier pourquoi il rend hommage à la bonté naturelle de Toby à l'endroit où il le fait.¹⁹ Selon Roger B. Moss, la double page noire (1.12, 23-24), « a page lost forever to the indomitable ink » (192), résume à elle seule cette création désordonnée et prétendument non maîtrisée.

Cependant, le narrateur attire aussi l'attention sur le soin qu'il porte à l'élaboration de son texte, sur les questions qui commandent à sa création, et il dit se soucier de son ordonnancement général. Il explique, pour des questions d'équilibre : « that necessary equipoise and balance ... betwixt chapter and chapter, from whence the just proportions and harmony of the whole work results » (4.25, 221) ; il choisit donc de ne pas relater le voyage qu'entreprend Walter dans le but de faire débaptiser puis rebaptiser Tristram. Il s'inquiète également de la place de chaque élément, notamment lorsqu'il s'avoue bien embarrassé pour trouver l'endroit idéal où insérer l'anecdote relatant la destruction du pont par Trim et Bridget :

The story [...] is certainly out of its place here; for by right it should come in, either amongst the anecdotes of my uncle *Toby's* amours with widow *Wadman* [...] – or else in the middle of [...] my uncle *Toby's* campains on the bowling green, – for it will do very well in either place; – but then if I reserve it for either of those parts of my story – I ruin the story I'm upon, – and if I tell it here – I anticipate matters, and ruin it there. (3.23, 150-51)

Tout en soulignant son absence de plan, il énonce des intentions d'écriture, par exemple lorsqu'il promet au lecteur de lui expliquer en son temps comment son nez a été écrasé (1.15, 30), ou de lui donner des détails sur la blessure de Toby (1.21, 48). Il revendique le chaos de l'écriture comme son principe de création littéraire, créant ainsi, grâce à ce désordre organisé, un nouvel ordre esthétique, où se re-

¹⁹ « Here, – but why here, – rather than in any other part of my story, – I am not able to tell; – but here it is, – my heart stops me to pay to thee, my dear uncle *Toby*, once for all, the tribute I owe thy goodness » (3.34, 162), écrit-il.

joignent le naturel et l'artifice, dans une création qui s'élabore tout ensemble sur l'innovation et sur la reprise.

Tristram reconnaît en effet qu'il reprend des auteurs, des théories et des genres du passé, comme la tradition du « learned wit », définie par des raisonnements abstraits, des citations abondantes et des connaissances encyclopédiques.²⁰ Il suggère que *Tristram Shandy* est créé selon les mêmes règles que celles qui régissent les contes de Slawkenbergius :

collating, collecting and compiling, – begging, borrowing, and stealing, as he went along, all that had been wrote or wrangled thereupon in the schools and porticos of the learned: so that *Slawkenbergius* his book may properly be considered, not only as a model, – but as a thorough-stitch'd DIGEST and regular institute of *noses*; comprehending in it, all that is, or can be needful to be known about them. (3.38, 168-69)

Or, Tristram dénonce les plagiat: « how infinitely short of the force and spirit of the original! » (3.12, 133) ; il s'érige contre la répétition stérile, et demande, dans une question dont la réponse fait peu de doutes,

shall we for ever make new books, as apothecaries make new mixtures, by pouring only out of one vessel into another? / Are we for ever to be twisting, and untwisting the same rope? for ever in the same track– for ever at the same pace? / Shall we be destined to the days of eternity [...] to be shewing the *relics of learning*, as monks do the *relics of their saints* – without working one – one single miracle with them? (5.1, 239)

²⁰ Les reprises les plus visibles sont celles empruntées à Cervantes (Yorick est comparé à « the peerless knight of *La Mancha* » [1.10, 15]), à John Locke (notamment la paraphrase de *Essay Concerning Human Understanding* [3.18, 138]), à Shakespeare, ou encore à Montaigne, à Rabelais, à Burton (dans *Anatomy of Melancholy*), et à Swift (notamment dans *A Tale of a Tub*). Sur la tradition du « learned wit », voir l'excellent article de D. W. Jefferson. Selon Wayne C. Booth, *Tristram Shandy* est élaboré à partir de trois inspirations majeures : le roman comique, l'essai spéculatif (« speculative essay ») et la satire dans la tradition de *The Tale of a Tub* (*The Rhetoric of Fiction* 224-29). En reprenant ces textes, Sterne leur redonne vie, comme le montre Brigitte Friant-Kessler, 65-66.

En effet, pour le narrateur (et pour Sterne), la création, terme qui associe le souffle de vie, l'âme et le souffle créateur, est avant tout innovation, imagination et inspiration. En insistant à l'envi sur son originalité créatrice, Tristram souligne qu'il refuse d'élaborer son roman en reprenant les conventions littéraires : « I shall confine myself neither to [Horace's] rules, nor to any man's rules that ever lived » (1.4, 4). Il prétend ainsi construire une œuvre selon un processus de création totalement original : « I have ... been clearing the ground to raise the building – and such a building do I foresee it will turn out, as never was planned, and as never was executed since *Adam* » (4.32, 236) ; et il met en relief l'unicité de sa création, en expliquant que, étant donné le rythme auquel il compose son ouvrage (un an est nécessaire pour narrer une seule journée), plus il écrit, plus il devra écrire, sans jamais se rattraper : « an observation never applicable before to any biographical writer since the creation of the world, but to myself – and I believe will never hold good to any other, until its final destruction » (4.13, 206). Il en va de même lorsqu'il narre ses voyages à Auxerre et qu'il insiste sur la triple juxtaposition des temps, procédé inédit jusqu'alors (7.28, 362).

S'il reprend ce qui existe déjà, son but principal est de s'en servir pour innover, si bien que, si la création est recreation, la recreation est également création, comme l'illustre la théorie des climats, qu'il utilise, tout en la faisant sienne.²¹ Le volume 7 fournit un exemple de cette dialectique entre création et recreation. Le narrateur y propose sa propre version d'un récit de voyage et prend les conventions du genre à rebours.²² Dans sa volonté de se démarquer de la tradition, il refuse d'évoquer ce que les voyageurs décrivent d'ordinaire : « I cannot stop a moment to give you the characters of the people – their genius – their manners – their customs – their laws – their religion –

²¹ « That observation is my own », dit-il fièrement, « – and was struck out by me this very rainy day, *March* 26, 1759, betwixt the hours of nine and ten in the morning » (1.21, 46).

²² *A Sentimental Journey*, de même, se démarque des récits de voyage traditionnels, dont *Travels through France and Italy*, de Smollett, offre un bon exemple.

their government – their manufactures – their commerce – their finances » (7.19, 352).

Le roman se présente donc comme le fruit d'une assimilation totale et d'une création originale à partir de sources diverses, comme le résume J. Paul Hunter : « themes, ideas, or systems from all sorts of places are [...] absorbed into the Sternean purposes of the work. [...] [He] invites all learning into his own work, there transforming it into something that fits his own artistic needs. The omnivorous maw of *Tristram Shandy* devours whatever it finds, and nothing remains undigested » (132). La récréation devient même auto-récréation puisque, dans le volume 9, il reprend et transforme ce qu'il a déjà traité dans les volumes précédents.²³ Un tel procédé attire l'attention sur la facture du texte, ainsi que sur sa nature d'artefact linguistique car, comme l'analyse Martin Price, « we have moved from art as illusion to concern with the processes of art » (332).

Si Tristram recherche les origines de la vie, il recherche aussi celles de la création littéraire. *Tristram Shandy* se présente comme une œuvre métafictionnelle par essence, « a work in progress » au sens propre du terme, en train de se faire, et de se regarder se faire, où fusionnent les deux sens de la création : le processus et le résultat. Le narrateur propose un questionnement sur la création littéraire, présente son texte, qui se développe dans un espace d'écriture particulièrement souple, comme une construction linguistique, et souligne que tout langage est fiction et (re-)création.²⁴ Il explore par quels procédés le texte se crée peu à peu, procédés qu'il peut manipuler à ses propres fins, à l'instar de Didius, qui récrit la licence de la sage-femme et lui donne le sens qui lui convient le mieux (1.7, 8). La dédicace, d'abord lacunaire, puis complétée (le nom et la qualité de l'acheteur figureront dans l'édition suivante [1.9, 10-11]) illustre cette création en

²³ Voir Wayne C. Booth: « all these echoes of earlier phrases and situations [...] indicate that Sterne [...] pillaged his earlier work » (« Did Sterne Complete *Tristram Shandy*? » [183]).

²⁴ Le narrateur insiste sur la construction de toute création littéraire par un jeu de mots sur « story » / « storey » et sur la polysémie du terme « foundation », notamment lorsqu'il écrit : « many an undertaking critick would have built two stories higher upon worse foundations » (5.3, 248).

devenir. De plus, le narrateur insiste sur le moment même où le texte se crée, et se décrit : « in this fertile land ... unskrewing my ink-horn to write my uncle *Toby's* amours » (8.1, 380). Les dates données par Tristram insistent également sur le moment présent et concret de l'écriture, où la plume touche le papier.²⁵

Si le texte se crée peu à peu, le lecteur, de même, est créé par la lecture.²⁶ Au cours de son ouvrage, Tristram évoque plusieurs lecteurs, « Sir » (6.36, 330) et « Madam » (1.20, 41), lectrice à qui il reproche d'être incapable de créer le sens par inférence. À ces deux catégories de lecteurs, il prétend apprendre – et promet d'apprendre – à lire un ouvrage particulièrement original (1.20, 42). Selon Howard Anderson, le narrateur enseigne au lecteur à s'ouvrir à de nouvelles formes littéraires : « almost at once, Tristram Shandy begins to make us aware of reductive limits that our imaginations have imposed upon a new experience. He makes us doubt the adequacy of our own imaginations to comprehend and assess accurately what is happening before our eyes » (966). Il apprend également à son lecteur à ne pas établir de liens erronés de cause à conséquence, par exemple quand Phutatorius, brûlé à l'entre jambe par une châtaigne qu'il croit, à tort, appartenir à Yorick, parce que ce dernier la ramasse, s' imagine qu'il l'y a mise pour le punir de son livre *De Concubinis Retinendis* (4.27, 226-27). Il lui montre que la création littéraire prend aussi d'autres formes, plus originales, que celles des romans qu'il a l'habitude de lire.²⁷ C'est aussi par sa ponctuation inédite qu'il favorise une autre forme de lecture, car « Sterne's page demands a lively eye that apprehends meaning not "straight forwards," line by line from left to right, top to bottom, but in a dance that perceives the structure of the space,

²⁵ Ces dates, qui permettent de suivre précisément l'élaboration du texte, sont le 9 mars 1759 (1.18, 32), le 26 mars 1759 (1.21, 46) et le 12 août 1766 (9.1, 423). Voir de Voogd, 8.

²⁶ Voir Descargues, 409-12.

²⁷ Voir, à ce propos, les remarques de Howard Anderson : « Sterne assaults our conceptions about what a narrative should be, and thereby gets us to reconsider what a narrative [...] is [...]. [He mocks] the reader's impulse to have him get on with the central narrative line » (968-69).

actively moving back and forth, in essence creating meaning by performing these actions » (Fanning 440). Dans un rapport qui fait se rejoindre processus et résultat de la création, le lecteur (créé par le texte) crée le texte, et renforce l'idée que la création est une expérience en devenir, comme l'illustrent le portrait de la veuve Wadman, où Tristram prête sa plume au lecteur et laisse son texte vierge (6.38, 330-31), ainsi que la proposition faite au lecteur de rédiger l'histoire des amours de Toby et de la veuve Wadman.²⁸

Or, si Tristram abandonne au lecteur une partie du travail, c'est néanmoins lui qui fixe les règles du jeu. Le texte, qui se situe à mi-chemin entre création et récréation, et qui énonce de nouvelles règles d'écriture et de lecture, devient alors récréation.

* * *

Dans une lettre du 23 mai 1759, Sterne annonce qu'il considère son roman comme une récréation : « the Plan [...] tak[es] in [...] every Thing [...] which I find Laugh-at-able in my way » (*Letters* 74). Selon l'onomastique, Tristram signifie « celui qui est triste », alors que Yorick est, nous apprend *Hamlet*, le fou du roi (« jester » 1.11, 16). En fait, Tristram devient le « fou du lecteur » (« the reader's jester »), le prévient qu'il en portera parfois les signes distinctifs (« a fool's cap with a bell » [1.6, 7]) et qu'il entend régner sur « a kingdom of hearty laughing subjects » (4.32, 237). Il revendique la récréation (au sens de « ranimer », de redonner vie) comme la fonction principale de l'écriture et comme le but de la lecture. En parodiant les traités de médecine de l'époque, il explique quels bienfaits physiques aura la lecture de son ouvrage : « true *Shandeism* ... opens the heart and lungs, and ... forces the blood and other vital fluids of the body to run freely thro' its channels, and makes the wheels of life run long and

²⁸ « Though I have all along been hastening towards this part of it, with so much earnest desire, as well as knowing it to be the choicest morsel of what I had to offer to the world, yet now that I am got at it, any one is welcome to take my pen, and go on with the story for me that will » (9.24, 443).

cheerfully round » (4.32, 237).²⁹ Pour le narrateur, l'art et la création, liés au rire, sont des moyens de transcender non seulement les vicissitudes de la vie, mais aussi la perspective de la mort.

Toby et ses activités sur le bowling illustrent cette possibilité récréative.³⁰ Le personnage passe de la destruction à la création (une forme de récréation), puis à la récréation. Blessé dans sa chair, il est d'abord incapable de raconter la scène de mutilation par les mots. Pour pallier cette difficulté à créer du sens (2.1, 58), qui menace jusqu'à sa vie (1.25, 57), il a recours à des objets concrets : la carte de Namur, puis le bowling. Toby recrée une réalité différente de celle du champ de bataille à partir de mottes de terre, activité qui devient son « hobby-horse » (2.1, 59, 60). Sa guérison est rendue possible par la création d'un espace de jeu (c'est-à-dire de représentation et de délassement) où sont reconstruites les villes concernées par les batailles et les combats narrés dans les gazettes (6.21, 312 ; 6.23, 315). Grâce à ce processus de récréation récréative, il compense sa virilité défaillante et son incapacité de procréer par ses actions sur le terrain (de son bowling), dont Stephen Soud analyse la fonction : « his fortress gardening is especially suffused with vestiges of his lost sexuality. [...] The labyrinth in Yorkshire supplants the labyrinth in Flanders, as Toby attempts to regain his lost potency in the garden maze » (403). Son itinéraire le conduit de la blessure de guerre au plaisir du jeu (2.3, 65) et la destruction typique de la guerre cède la place à la construction, au jeu et à la fiction : c'est de la fumée de tabac qui sort des canons et personne n'est jamais blessé (6.26, 319). Ce changement de perspective se traduit par l'adoption d'un vocabulaire amoureux pour traduire ses activités récréatives : « never did lover post down to a belov'd mistress with more heat and expectation, than my uncle *Toby* did, to enjoy this self-same thing in private » (2.5, 70). Après la signature du traité d'Utrecht (1713), le vocabulaire mili-

²⁹ Tristram dévoile la fonction de son ouvrage : « 'tis wrote [...] against the spleen » (4.22, 218).

³⁰ Selon Fred C. Pinnegar : « the bowling green on which the siege of Namur is recreated is presented in terms of creativity, fecundity and sexuality » (98).

taire est détourné pour permettre à Tristram de rendre compte des amours de Toby et de la veuve.³¹

Il s'établit alors un parallèle entre la récréation récréative de Toby et celle de Tristram dont le « hobby-horse » est *Tristram Shandy* car, grâce à son livre, résultat d'une procréation métaphorique, le personnage recrée et réorganise la réalité comme il le souhaite, en insistant sur son pouvoir récréatif, comme l'illustre la fin du volume 7 (7.43, 376-79). Nannette et la danse y deviennent l'incarnation de la récréation et réaffirment la force vitale. Le changement est d'autant plus marquant que Tristram s'est dit pourchassé par la mort quelques pages plus tôt. Selon K. E. Smith, en effet, l'épisode signifie « the very apotheosis of life [...] a resurrection from the dead » (21-22). En ajoutant, « this is [...] the enactment of a commitment to life, an act of writing that will energise Tristram and enable him to continue writing of uncle Toby's amours » (21), K. E. Smith suggère que la vie, menacée un instant auparavant, et le texte qui la recrée (et la recrée) deviennent un jeu, qui met face à face le lecteur et le narrateur.

Dans cette récréation qu'est le texte, le narrateur fait des annonces, des promesses, et parfois aussi frustre les attentes du lecteur. Il aiguise sa curiosité (1.13, 25 ; 2.19, 111), le défie de deviner ce qui suivra.³² Il joue avec les règles de ponctuation, notamment en utilisant plusieurs lignes d'astérisques pour narrer l'accident de fenêtre dont il est victime, et dire, sans le faire vraiment, quelle est la gravité de la blessure reçue (6.14, 304-05).³³ Il lui arrive aussi de se contredire, tout en attendant sans doute que son lecteur s'en rende compte, par exemple quand il se moque de la volonté de savoir encyclopédique de Walter Shandy, mais écrit : « nothing which has tou-

³¹ Parmi de très nombreux exemples, on relève les expressions : « to lay siege to that fair and strong citadel » (3.25, 151), « Love-militancy » (8.14, 389), « the attack », « Mrs. *Wadman's* next stroke of generalship » (8.16, 391), « she left a ball here », « a good thundering attack upon her » (8.28, 41).

³² « My reader has never yet been able to guess at any thing. [...] If I thought you was able to form the least judgment or probable conjecture to yourself, of what was to come in the next page, – I would tear it out of my book » (1.25, 57).

³³ Selon Anne Bandry-Scubbi : « quel que soit leur nombre, les astérisques sont un des instruments de la grivoiserie du texte » (45).

ched me will be thought trifling in its nature, or tedious in its telling » (1.6, 6). Il fait des promesses, mais ne les tient pas toujours (il annonce vingt volumes et des cartes [1.13, 25]). La page marbrée devient l'emblème de ce jeu avec le lecteur et, selon Stephen Soud : « its mystic truth obscured by the carefully designed swirls of color [is] calculated to resist our systematizing, [it is] a "motly emblem" of [...] *Tristram Shandy* » (408).³⁴

C'est enfin par le jeu sur la langue que l'écriture devient récréation, notamment dans le jeu entre sens propre et sens figuré ou métaphorique, illustré par l'épisode où une mule, à cause d'une erreur commise par Obadiah, naît de l'accouplement d'une belle jument et d'un magnifique cheval arabe. La procréation est doublement ratée, puisque la mule est un animal stérile. Mrs Shandy et Toby pensent que Walter, déçu, va littéralement assassiner Obadiah. Or, le père de Tristram se contente de faire à son domestique une remarque assassine (5.3, 247), si bien que l'humour remplace la catastrophe annoncée. Le jeu sur le sens propre et le sens figuré est d'autant plus important qu'il définit le texte : « A COCK and a BULL » (9.33, 457). Il est en effet question d'un taureau véritable, celui de Mr Shandy, soupçonné d'impuissance, on l'a vu. Quant à « COCK », il ne s'agit sans doute pas de l'animal, mais du sujet de préoccupation principal de la veuve Wadman. L'expression sert aussi à définir ce qu'est l'ouvrage : un roman à dormir debout, sans queue ni tête, forme informelle qui insiste sur l'originalité créatrice de l'auteur.

Cette caractéristique ludique du texte est sous-tendue par le *double-entendre*. La scène des lits de justice repose sur une lecture double des termes : « the boy », « the child » et « to be put in breeches » suggérant à la fois le fils et le pénis de Walter (6.18, 307-309). Un sens sexuel se greffe également sur le sens militaire dans la scène où Trim et Bridget démolissent le pont de Toby. Le responsable est « the destructive machinery of corporal *Trim* [...] no bridge, or bastion, or sally port that ever was constructed in this world, can hold

³⁴ Tristram définit cette page comme : « [the] motly emblem of my work » (3.36, 164).

out against such artillery » (3.24, 153). La polysémie du terme « bridge » renforce la confusion, car elle est en outre à l'origine d'un quiproquo entre le docteur Slop, qui souhaite utiliser « a bridge » pour reconstruire un nez à Tristram, et Toby, qui pense au pont démolé par Trim et Bridget (3.23, 150). Le terme « siege », que Tristram évoque lorsqu'il mentionne « the difficulties of my uncle Toby's siege » (9.32, 455), a un sens au moins triple : il s'agit du siège de Namur, du siège qu'organise la veuve pour séduire Toby et du siège au sens physique de postérieur. La confusion entre sens propre et sens figuré crée ainsi des quiproquos difficiles à démêler. L'expression « to the end of the chapter » (1.10, 14, 5.13, 259, 8.22, 405) reste volontairement vague et il est impossible de savoir s'il s'agit de la fin du chapitre du livre (au sens propre) ou de la fin de l'activité décrite ou des événements représentés (au sens figuré).

Une dernière modalité du jeu sur la langue tient au fait que la métaphore est prise au sens propre, procédé qui insiste sur le caractère artificiel, créé ou recréé du texte, ainsi que sur sa nature d'artefact linguistique. Toby illustre la métaphore « ne pas faire de mal à une mouche » (« [no] heart to retaliate upon a fly » [2.12, 80-81]) au sens propre, en laissant en vie une mouche qui l'importune. Un passage du conte de Slawkenbergius concrétise quant à lui la métaphore « to be on somebody's mind ». En décrivant l'effet physique qu'a le nez de l'étranger sur l'esprit de l'abbesse de Quedlinberg et de ses dignitaires, Tristram se moque de la théorie cartésienne, selon laquelle le lien entre le corps et l'esprit se situe dans la glande pinéale : « the courteous stranger's nose had got perched upon the top of the pineal gland of her brain, and made such a rousing work in [their] fancies [...] they could not get a wink of sleep the whole night thro' for it » (4, 183). Ce jeu sur la langue se voit paradoxalement renforcé par le fait que Tristram, tout en le suggérant, le nie : « I declare, by that word I mean a Nose, and nothing more, or less » (3.31, 159). Le contexte crée, ou tout au moins suggère, le double sens, que le narrateur dément, mais tout en donnant au lecteur l'idée qu'il le manipule, tout

comme il manipule la langue et évoque une possibilité de création sémantique quasi infinie (6.2, 287).³⁵

* * *

Ainsi, au niveau thématique, il s'établit dans *Tristram Shandy* un rapport dialectique entre la création et la destruction, qui conduit à envisager la création dans son rapport à la recreation. Le texte devient un espace de jeu entre le narrateur, l'auteur et le lecteur – un espace récréatif, ludique, où le jeu linguistique commande à la création. L'originalité de ce jeu tient en partie au fait que le narrateur fixe les règles, qui reposent sur le paradoxe qu'il n'y a justement pas de règles. Tristram / Sterne entendent créer un lecteur capable de tirer tout le profit souhaitable du texte, tout en mettant en doute cette possibilité.³⁶ Il est révélateur que le sermon lu par Trim soit reçu par chaque lecteur à sa manière et ne provoque aucun changement dans l'auditoire (2.17, 88-101). Le lecteur est invité à se demander si, par la portée métafictionnelle de ce sermon, Sterne ne dénonce pas la vanité de toute lecture, ou bien la vanité de l'auteur qui est dans l'illusion qu'on l'écoute ; et, plus généralement, Sterne semble demander (et se demander) pour qui et pour quoi créer. Il propose un questionnaire sur ses œuvres et sur l'art comme incarnation et comme prolongement de soi, ainsi que sur la part d'âme qu'il est possible de transmettre après sa disparition. La pire possibilité est illustrée par le sort réservé à la *Tristrapædia* (création frappée de nullité) et la meilleure est sans doute *TS*, création, recreation et recreation qui, bien qu'ayant été écrite par un auteur dont le prénom ne le prédestinait à rien de bon, réserve d'incomparables surprises à son lecteur.

Hélène Dachez³⁷

³⁵ On pense à la multiplicité des possibilités sémantiques engendrée par les verbes et auxiliaires de la langue anglaise (5.43, 285-86) ; voir aussi 5.42, 284.

³⁶ Voir à ce sujet l'article de J. Paul Hunter, « Response as Reformation: *Tristram Shandy* and the Art of Interpretation. »

³⁷ Hélène Dachez, Université Toulouse 2 – Le Mirail (France).

BIBLIOGRAPHIE

- Anderson, Howard. « *Tristram Shandy and the Reader's Imagination.* » *PMLA* 86 (1971): 966-73.
- Bandry-Scubbi, Anne. « *Tristram Shandy à mots comptés.* » *Revue de la Société d'Études Anglo-Américaines des XVIIe et XVIIIe siècles* 63 (2006): 41-61.
- Booth, Wayne C. « *Did Sterne Complete Tristram Shandy?* » *Modern Philology* 47 (1951): 172-83.
- , *The Rhetoric of Fiction*. Chicago: University of Chicago Press, 1961.
- Burckhardt, Sigurd. « *Tristram Shandy's Law of Gravity.* » *Journal of English Literary History* 28 (1961): 70-88.
- Chibka, Robert L. « *The Hobby-Horse's Epitaph: Tristram Shandy, Hamlet, and the Vehicles of Memory.* » *Eighteenth-Century Fiction* 3 (1991): 125-51.
- De Voogd, Peter. « *How to Read Tristram Shandy.* » *Revue de la Société d'Études Anglo-Américaines des XVIIe et XVIIIe Siècles* 63 (2006): 7-17.
- Descargues, Madeleine. « *The Obstetrics of Tristram Shandy.* » *Études Anglaises* 59 (2006): 401-13.
- Fanning, Christopher. « *On Sterne's Page: Spatial Layout, Spatial Form, and Social Spaces in Tristram Shandy.* » *Eighteenth-Century Fiction* 10 (1998): 429-50.
- Friant-Kessler, Brigitte. « *Tristram Shandy's Mirroring Images.* » *Revue de la Société d'Études Anglo-Américaines des XVIIe et XVIIIe Siècles* 63 (2006): 63-84.
- Gurr, Jens Martin. « *Tristram Shandy: Postmodernism in the 18th Century?* » *Revue de la Société d'Études Anglo-Américaines des XVIIe et XVIIIe Siècles* 63 (2006): 19-40.
- Hartley, Lodwick. « *A Chapter of Conclusions.* » *Laurence Sterne in the Twentieth Century: An Essay and a Bibliography of Sternean Studies 1900-1965*. Chapel Hill: U of North Carolina Press, 1966. 64-75.
- Hunter, J Paul. « *Response as Reformation: Tristram Shandy and the Art of Interpretation.* » *Novel* 4 (1971): 132-46.
- Jefferson, D. W. « *Tristram Shandy and the Tradition of Learned Wit.* » *Essays in Criticism* 1 (1951): 225-48.

- La Mettrie, Julien Offray de. *L'Homme-Machine*. 1748. *L'Homme-Machine suivi de L'Art de jouir*. Paris : Bossard, 1921. 1-147.
- Moss, Roger B. « Sterne's Punctuation. » *Eighteenth-Century Studies* 15 (1981-82): 179-200.
- Patrick, Duncan. « The "Nine Months" Problem. » *The Shandean* 15 (2004): 31-56.
- Pinnegar, Fred C. « The Groin Wounds of Tristram and Uncle Toby's. » *The Shandean* 7 (1995): 87-100.
- Price, Martin. « Sterne: Art and Nature. » *To the Palace of Wisdom: Studies in Order and Energy from Dryden to Blake*. Ed. Martin Price. 1964. New York: Doubleday, 1965. 313-42.
- Smith, K. E. « Ordering Things in France: The Travels of Sterne, Tristram and Yorick. » *Studies on Voltaire and the Eighteenth Century* 292 (1991): 15-25.
- Smollett, Tobias. *Travels through France and Italy*. 1766. Ed. Frank Felsenstein. Oxford: Oxford University Press, 1992.
- Soud, Stephen. « "Weavers, Gardeners, and Gladiators": Labyrinths in *Tristram Shandy*. » *Eighteenth-Century Studies* 28 (1995): 397-411.
- Sterne, Laurence. *Letters of Laurence Sterne*. Ed. Lewis Perry Curtis. Oxford: Clarendon Press, 1935.
- . *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman*. 1760-67. Ed. Howard Anderson. New York: Norton, 1980.
- . *A Sentimental Journey*. 1768. *A Sentimental Journey with A Journal to Eliza*. Ed. Ian Jack. Oxford: Oxford University Press, 1991. 1-125.
-