

Du roman comme conversation. Henry Fielding et Laurence Sterne

Marie-Pascale Huglo

Volume 33, Number 1, Fall–Winter 2001

Le littéraire et le politique : points d'ancrage

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/501282ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/501282ar>

[See table of contents](#)

Article abstract

This paper deals with the development of the modern English Novel during the second half of the Eighteenth Century. To the decisive question of how the new form of writing that we call now "novel" does justify or legitimate itself, it would seem that forms of conversation, examined in this paper, provide elements of an answer. A reading of Henry Fielding's *Tom Jones* and of Sterne's *Tristram Shandy* shows in which ways the novel asserts itself as a "civic" form of conversation.

Publisher(s)

Département des littératures de l'Université Laval

ISSN

0014-214X (print)

1708-9069 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Huglo, M.-P. (2001). Du roman comme conversation. Henry Fielding et Laurence Sterne. *Études littéraires*, 33(1), 129–148.
<https://doi.org/10.7202/501282ar>

Tous droits réservés © Département des littératures de l'Université Laval, 2001

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

<https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/>

This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

<https://www.erudit.org/en/>



DU ROMAN COMME CONVERSATION

HENRY FIELDING
ET LAURENCE STERNE

Marie-Pascale Huglo

“ Let us drop the metaphor ”
Laurence Sterne.

■ Que le XVIII^e siècle marque un tournant dans l’histoire littéraire de la Grande-Bretagne et, plus généralement, de l’Europe, fait partie des vérités établies qui ne sont plus à prouver. Les noms de Defoe, Richardson, Fielding et Sterne — pour ne citer que ceux-là — sont couramment associés à la naissance du roman moderne mais, pour courante qu’elle soit, l’association ne va pas sans soulever des questions. Tout d’abord, qu’est-ce que le *roman*, en quoi la forme relativement stable d’un genre établi se retrouve-t-elle dans les turbulences de l’émergence ? S’il existe, dès le début du XVIII^e siècle, une claire distinction entre *roman* et *romance*, il est clair également que les deux notions sont souvent confondues jusqu’à la fin du siècle au moins¹. La définition extraordinairement concise que Samuel Johnson donne du roman dans son dictionnaire paru en 1750 suffit pour mettre en évidence la distance qui sépare notre notion du roman de la sienne : “ a small tale, generally of Love ”. À la brièveté près, sa formulation semble plus proche de la *romance* que du *roman*, d’où la nécessité de mettre celui-ci en perspective. Là où nous voyons les grands noms de la prose du XVIII^e siècle comme les pionniers du roman, les auteurs en question évitent

1 Pour éviter d’accentuer la confusion, nous traduisons (*modern*) *novel* par roman, et (*ancient*) *romance* par romance. En ce qui concerne la difficulté de distinguer entre roman, romance et autres formes narratives, nous renvoyons à l’ouvrage de Geoffrey Day, *From Fiction to the Novel*, 1987.

soigneusement le vocable de *novel* et proposent leur propre version d'un genre décidément nouveau².

Parallèlement aux questions associées au genre du *roman* se pose le problème des catégories discursives : que l'on présuppose, comme Wayne C. Booth, que la littérature constitue un corps esthétique autonome effectivement coupé des formes pratiques de la communication³, ou que l'on fasse du roman un reflet de la société, suivant l'exemple de Ian Watt (qui considère le roman émergent comme la forme littéraire qui reflète de la manière la plus authentique la réorientation individualiste, le détachement de la tradition et le processus de sécularisation lié au développement du capitalisme)⁴, la « littérarité » du roman émergent est objectivée en tant que telle, en dehors du contexte historique de sa configuration.

Ainsi que le signale Raymond Williams, les révolutions culturelles se font dans la durée, et la « naissance du roman » qui participe du long processus d'autonomisation de l'art n'entraîne pas plus l'homogénéité du genre que sa soudaine apparition sur la carte littéraire⁵. C'est en partie ce que remarque Michael MacKeon lorsqu'il signale qu'en dépit des distinctions catégorielles établies entre *novel*, *romance* (en tant que fiction) et *history* (en tant que faits), le genre reste indéterminé dans la mesure où les frontières de la littérature et de l'histoire sont, précisément, en train de se former⁶. Afin d'éviter la stigmatisation du roman par les subtilités de la forme ou la valeur de l'innovation, il nous semble important d'en ressaisir l'émergence dans la strate des discours. Cela signifie qu'au lieu de partir de la catégorie du roman, nous partons, d'une part, des indications que les textes donnent d'eux-mêmes (sur quels critères la prose nouvelle se distingue-t-elle des autres formes littéraires, sous quels modes, à quels titres ?), d'autre part, des pratiques sur lesquelles s'articulent les exigences génériques.

Nous examinons dans cet article l'un des motifs à l'œuvre dans les textes littéraires du XVIII^e siècle, celui qui rapporte l'histoire (*history / story*) à la conversation. Des métaphores du portrait, de la scène, de la musique, du voyage, de la nourriture ou du corps, le rapport à la conversation se distingue au moins du fait qu'il ne constitue *pas* une métaphore. Pour Fielding, la conversation est une des trois lois qui autorisent l'auteur à se lancer dans cette nouvelle « sorte d'écrit », tandis que pour Sterne, conversation et écriture sont synonymes, pourvu que la première soit proprement menée. S'il y va de la propriété et de la légitimité d'une forme nouvelle, et puisque les ouvrages étudiés ne se

2 On connaît la définition que Fielding donne de son ouvrage afin de le distinguer tant des romances que du burlesque et on sait qu'à défaut de terme approprié, il le baptise *comic romance*, soit *comic epic poem in prose* (Henry Fielding, *Joseph Andrews*, 1987, « Préface », p. 18). Comme le signale Geoffrey Day, les *novels* sont, avec les *romances*, des productions littéraires de valeur douteuse et déconsidérée (parce que communes, de rang inférieur (*low*), immorales, etc.), d'où le soin à éviter le mot (Geoffrey Day, *From Fiction to the Novel*, *op. cit.*, p. 8-9).

3 Wayne C. Booth, *The Rhetoric of Fiction*, sd.

4 Ian Watt, *The Rise of the Novel. Studies in Defoe, Richardson and Fielding*, 1957.

5 Raymond Williams, *Culture and Society*, 1958 et *The Long Revolution*, 1961.

6 Michael MacKeon, *The Origins of the English Novel, 1600-1740*, 1987.

présentent visiblement pas sous la forme dialoguée⁷, nous nous demandons alors ce qui permet à la conversation d'alimenter le moulin de cette prose.

Mémoires

Commençons par les titres : Fielding nous propose une « histoire⁸ », Sterne une « vie⁹ ». Mais pas n'importe quelle histoire, et pas n'importe quelle vie. Fielding, dont les premiers chapitres théoriques facilitent la tâche du critique, et Sterne, dont les élucubrations diverses ont entre autres le mérite de la compliquer, insistent chacun sur la singularité de leur entreprise.

Si le titre de *Tom Jones* n'est pas particulièrement bavard, l'auteur s'avère en revanche plus loquace et marque dans le texte la frontière entre son histoire et les autres :

Tho' we have properly enough entitled this our Work, a History, and not a Life [...]; yet we intend in it rather to pursue the Method of those Writers who profess to disclose the Revolutions of Countries, than to imitate the painful and voluminous Historian, who to preserve the regularity of his Series thinks himself obliged to fill up as much Paper with the Detail of Months and Years in which nothing remarkable happened [...]¹⁰.

[En donnant à cet ouvrage le titre d'Histoire, et non celui de Vie [...], nous imiterons ces écrivains qui s'attachent à dévoiler les causes des révolutions des empires, plutôt que le lourd et diffus historien qui, pour conserver la régularité des dates, donne autant de place aux détails de mois et d'années qui n'offrent rien de remarquable [...].¹¹]

Fielding clarifie ici ce qui est déjà clair dans le terme de *Life*, soit la prétention de l'ouvrage à traiter de faits plutôt que de fictions¹². L'*Histoire* se distingue de la *Vie* en raison du vaste panorama qu'elle couvre : elle voyage à travers les pays et parmi les hommes. Elle se distingue également de certains volumineux ouvrages parce qu'elle ne se contente pas d'enregistrer les faits, mais révèle les mouvements d'ensemble (les *revolutions*) et retient les scènes « remarquables » : non seulement l'observation des choses, mais l'ordre de l'événement. L'auteur pose ainsi, d'entrée de jeu, l'ambition cognitive de son histoire sans en développer les principes. Sur quels critères le notable va-t-il se noter ?

7 Avec l'échange épistolaire, le dialogue est une forme prisée dans les manuels d'instruction. Nous pensons en particulier aux dialogues fictifs dans *The Art of Conversation or, the Polite Entertainer [...]*. La forme dialoguée est également celle que choisit Clara Reeve dans son traité sur la romance (*The Progress of Romance [...]*, 1785) afin, explique-t-elle dans la préface, de joindre l'agréable à l'utile et de rendre l'argumentation plus « vivante ». Il reste que le roman comme conversation ne peut en aucun cas se réduire au dialogue dans la mesure où la conversation, loin de se limiter à des échanges verbaux, constitue, au XVIII^e siècle, un cercle social. C'est là un point qui semble avoir échappé à Lennard J. Davis dans son article "Conversation and Dialogue", 1987.

8 Henry Fielding, *The History of Tom Jones, A Foundling*, 1974, désormais *TJ* pour tous les renvois dans les notes.

9 Laurence Sterne, *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman*, 2 vol., 1983, désormais *TS* pour tous les renvois dans les notes.

10 *TJ*, vol. I, L. II, ch. 1, p. 75.

11 Henry Fielding, *Tom Jones. Histoire d'un enfant trouvé*, 1938, p. 35.

12 Rappelons qu'en 1749, date de la parution de *Tom Jones*, le terme *History* renvoie aussi bien à la forme narrative du récit qu'à la connaissance des faits et des événements passés.

Fielding vante l'intérêt supérieur de sa méthode, non pas en fournissant des raisons d'ordre cognitif mais en invoquant le train — l'emploi du temps — de la narration :

Such Histories as these do, in reality, very much resemble a News-Paper, which consists of just the same Number of Words, whether there be any News in it or not. They may likewise be compared to a Stage-Coach, which performs constantly the same Course, empty as well as full. The Writer, indeed, seems to think himself obliged to keep even Pace with Time, whose Amanuensis he is [...].

Now it is our Purpose [...], to pursue a contrary Method. When any extraordinary Scene presents itself (as we trust will often be the Case) we shall spare no Pains nor Paper to open it at large to our Reader ; but if whole Years should pass without producing anything worthy his Notice, we shall not be afraid of a Chasm in our History ; but shall hasten on to Matters of Consequence, and leave such Periods of Time totally unobserved ¹³.

[Ces sortes d'histoires ressemblent beaucoup à une gazette qui contient exactement le même nombre de mots, soit qu'il s'y trouve des nouvelles ou non. On peut encore les comparer aux voitures publiques, qui, vides ou pleines, font toujours le même voyage. Il semblerait que l'auteur se croit obligé de marcher du même pas que le Temps, dont il devient l'humble sujet [...].

Notre dessein est d'adopter une méthode toute contraire, quand il se présentera quelque scène extraordinaire, et nous espérons que cela arrivera souvent ; nous n'épargnerons ni temps ni peine, pour en mettre tous les détails sous les yeux de notre lecteur ; mais si des années entières se passent sans rien produire qui soit digne de son attention, nous ne craignons pas de laisser une lacune dans notre histoire, et nous nous hâterons d'arriver à des faits importants, en passant sous silence les époques insignifiantes ¹⁴.]

Le contraste qui s'instaure entre la vie organique du temps (avec ses phases de sommeil et d'activité intense) et la raideur des chroniques (dont la régularité apparaît comme un geste mécanique) permet de ridiculiser celles-ci avec une grande économie d'arguments. Fielding démonte l'idée reçue suivant laquelle l'enregistrement des faits serait une garantie de fidélité pour en faire un geste *contre nature*. À partir de là, il ne reste plus qu'à voir dans l'extraordinaire un donné (ce qui se présente) pour mettre en avant la souplesse naturelle, la justesse de sa propre méthode : puisque son histoire remarque ce qui est remarquable et omet ce qui ne l'est pas, elle s'avère en parfaite adéquation avec la valse du temps, tandis que l'histoire au jour le jour en rate le tempo. Au passage, il indique au lecteur qu'il ne perdra pas au change. Les scènes extraordinaires sont dignes de *son* attention (*worth his Notice*) et qu'il se rassure : elles ne manqueront pas d'abonder. La parenthèse ironique signale bien sûr que la revendication d'authenticité constitue une opération que nul n'est censé prendre au pied de la lettre, mais l'inversion mérite toutefois qu'on s'y attarde.

Contrairement à un Daniel Defoe qui s'institue éditeur du manuscrit de *Robinson Crusoe*, l'auteur de *Tom Jones* n'a pas de lien direct avec l'histoire rapportée (dans laquelle le héros n'a pas non plus voix au chapitre). La nouveauté de cette sorte d'histoire par rapport aux mémoires, vies, aventures ou journaux réside entre autres dans la forme indirecte de la médiation. Autrement dit, c'est autant l'authenticité des faits que l'authenticité de la *communication* qui se joue ici, authenticité qui engage, chez Fielding comme chez Sterne, la valeur cognitive et littéraire de l'histoire par delà la vulgaire

13 *TJ*, vol. I, L. II, ch. 1, p. 75-76.

14 Henry Fielding, *Tom Jones*, *op. cit.*, p. 35-36.

copie journalistique. Lorsque Fielding garantit la vérité de l'histoire, il se rattache, au-delà du journalisme, à la tradition des vies et des mémoires rapportés, mais il s'y prend de façon à rejeter la synchronie narrative qui la constitue : le renvoi immédiat de l'histoire à son objet est maintenu dans l'image qui pourtant le révoque. Le présupposé suivant lequel il est possible (quoique fort ennuyeux) pour un récit d'emboîter le pas aux événements se maintient dans le renversement du « notable ». À partir de l'équivalence entre l'espace de la page et le temps de l'histoire, Fielding fait de la synchronie narrative une mesure de papier, et de l'asynchronie de son histoire la pulsation même du temps.

Avec le titre de *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman*, Laurence Sterne se rattache également à la tradition des *memoranda*, mais la séparation, dans l'énoncé, de la vie et des opinions annonce un hiatus qui ne fait que se confirmer par la suite. Les opinions du Gentleman se mêlent en effet à l'histoire de sa vie au point d'en perturber — voire d'en bloquer — la progression. Parmi les nombreuses tirades digressives sur la digression, il en est une qui se rapporte à l'histoire suivant une image comparable à celle qui a été vue dans *Tom Jones* :

Could a historiographer drive on his history, as a muleteer drives on his mule, — straight forward ; for instance, from *Rome* all the way to *Loretto*, without ever once turning his head aside either to the right hand or to the left, — he might venture to foretell you to an hour when he would get to his journey's end, but the thing is morally impossible : For, if he is a man of least spirit, he will have fifty deviations from the straight line to make with this or that party as he goes along, which he can no way avoid. [...].

To sum up all ; there are archives at every stage to be look'd into, and rolls, records, documents, and endless genealogies which justice ever and anon colls him back to stay the reading of [...].

These unforeseen stoppages, which I own I had no conception of when I first set out ; [...] have struck out a hint which I am resolved to follow ; and that is, not to be in a hurry ; but to go on leisurly, writing and publishing two volumes of my life every year ; which, if I am suffered to go on quietly, and can make a tolerable bargain with my bookseller, I shall continue to do as long as I live ¹⁵.

[Si un historiographe pouvait s'en aller sur son histoire comme un muletier sur sa mule, droit devant lui de *Rome* à *Loretto*, sans un seul regard à droite ou à gauche, il pourrait se risquer à vous prédire à une heure près la fin de son voyage : mais la chose est, moralement parlant, impossible. Car pour peu que l'auteur ait d'esprit, il lui faudra cinquante fois dévier de sa route en telle ou telle compagnie et sans qu'il pense s'y soustraire ; [...].

Pour comble, il lui faudra à chaque étape consulter des archives, feuilleter rôles, actes, documents et généalogies interminables dont ses srupules ne cesseront de ralentir la lecture. [...].

Ces arrêts imprévus, dont j'avoue n'avoir pas eu la moindre idée quand je me mis en route, [...] ont fait naître en moi un plan que je suis résolu à suivre : je ne vais pas me presser, mais écrire tranquillement et publier ma vie à raison de deux volumes par année ; si le lecteur veut bien souffrir mon allure et si je parviens à un arrangement tolérable avec mon libraire, je puis continuer ainsi jusqu'à la fin de mes jours ¹⁶.]

Le narrateur admet que l'histoire est détournée, ralentie, voire immobilisée par la pléthore des diversions, mais puisque la pléthore des diversions s'avère *moralement* inévitable, il ne peut que faire l'éloge de la digression. Le trajet rectiligne de l'histoire devient

15 TS, vol. I, ch. 14, p. 32-33.

16 Laurence Sterne, *Vie et opinions de Tristram Shandy*, 1982, p. 54-55.

prétexte à déviation ; elle va au rythme du narrateur résolu à écrire ses volumes « au pas » (les mules n'avancent guère, c'est connu). L'éthique de la digression se révèle dans une série associative extrêmement ténue. À partir de l'image classique de l'histoire comme voyage, le propos dérive vers l'idée plus singulière du voyage dans l'histoire et se détache pour finir de toute facticité en évoquant les documents et les textes d'archives dont, précisément, traite la science historiographique. Loin d'élargir le champ, les égarements réduisent l'histoire à une collection de *varia* et d'archives. Or, si les documents peuvent se rattacher à l'écriture d'une Vie (la biographie), ils ne constituent ni des incidents de parcours ni des opinions, d'où le hiatus.

Dans les tours et les détours de l'argument, l'histoire *rapportée* de la Vie est une hypothèse qui ne tient pas la route : la direction à suivre se décide en chemin, le rythme de la progression se détermine en ratio de rentabilité. En ce sens, Sterne adopte la mesure quantitative que Fielding rejette, il fait du rythme annuel de sa production la mesure à suivre. Il se distingue toutefois d'autres écrits « galopants¹⁷ » non par sa notabilité mais par sa *lenteur*. Le narrateur ne court pas après l'histoire : il prend son temps et produit en pure perte¹⁸. La Vie ne passe pas directement de l'expérience personnelle à l'enregistrement d'un récit, elle se donne au rythme de la mule, au gré du narrateur doublé d'auteur, dans l'écriture débridée. Chez Fielding, la notabilité des faits entraîne l'asynchronie de l'histoire, mais les lacunes et les ralentissements du récit n'empêchent pas l'histoire de se projeter en avant et de cheminer vers sa fin¹⁹. Chez Sterne, c'est la *mesure* de l'histoire qui, visiblement, est perturbée. L'un axé sur le panorama, l'autre exercé aux ruptures de ton, ils dénigrent tous deux l'authenticité basée sur la simple immédiateté (la ligne droite) de la transmission²⁰.

Si l'histoire se donne dans un décalage temporel ou dans des dérapages virtuellement infinis, elle n'est pas incontrôlée pour autant. L'auteur comme le narrateur y insistent :

17 Je renvoie ici au chapitre 4 du volume II où le narrateur traite fort à propos de l'écriture galopante dans les récits de voyage.

18 De la part d'un auteur qui devait devenir aussi populaire, la « résolution » va à contre-courant de la loi du marché poussant les auteurs soucieux de vivre de leur plume à produire vite et beaucoup. Ce n'est pas le cas de Fielding qui, tout en ironisant sur la prolixité bien réglée des *amanuensis*, n'envisage pas de produire peu (loin de là) mais de produire juste. Fielding adapte l'éthique littéraire au marché, Sterne fait de ses pirouettes littéraires un noyau de résistance contre la loi du nombre. En dépit de cette distinction, tous deux inscrivent la *vertu* (l'éthique) littéraire contre la *valeur courante* du livre.

19 La table des matières de *Tom Jones* est éloquente à cet égard puisqu'elle permet au lecteur 1) de mesurer le laps de temps « contenu » dans chaque livre, 2) d'en saisir la progression d'ensemble. Le résumé du Livre X (*In which the History goes forward about Twelve hours* [Dans lequel l'histoire avance d'environ douze heures]) est significatif de cette projection temporelle de l'histoire.

20 En ce sens, on ne peut opposer catégoriquement le cercle de la conversation à une structure narrative linéaire et téléologique, comme le fait Betty A. Schellenberg dans *The Conversational Circle. Rereading the English Novel, 1740-1775*, 1996. Autant cet essai a le mérite de prendre en considération l'inscription romanesque du cercle intime (domestique) de la conversation, considéré comme le paradigme idéologique d'un consensus social voué à l'échec, autant il maintient ce cercle dans des oppositions fortes qui rendent mal compte de la complexité des phénomènes narratifs en question. Ainsi, la visée téléologique de *Tom Jones* n'empêche pas le cercle « conversationnel » des digressions de se mettre en place, cercle qui n'a, en l'occurrence, rien d'intime.

ils mènent le train. Là réside le problème. Fielding ne rompt pas avec l'horizon d'immédiateté mais il le reporte sur un mode décalé dont il répond à titre d'*auteur médiateur*. Comme tel, il doit alors légitimer la singularité de sa version. La « première main » de l'auteur assume la médiation de l'histoire sans se retrancher, comme chez Smollett, dans la préface²¹. Chez Sterne, le problème se présente autrement. Le narrateur est d'emblée autorisé à mener l'histoire de sa vie comme bon lui semble, et les digressions sont parfaitement à leur place tant qu'elles se rattachent à l'histoire via celui qui la raconte. Le hiatus s'instaure à partir du moment où le narrateur change de rôle. En l'occurrence, quand il passe de la figure familière du voyageur à celle du compilateur d'archives pour finir dans celle de l'auteur lancé sur le marché. La versatilité du narrateur diffracte la transmission de l'expérience dont la prise est à la fois directe et multiple.

L'éventail panoramique des aventures de *Tom Jones* et la torsade des discours dans *Tristram Shandy* présentent deux ensembles narratifs dont l'authenticité ne se donne pas dans l'immédiateté de la transmission (celle de l'éditeur, du traducteur ou de l'auteur de mémoires), ni dans le style élevé des belles-lettres, mais dans une nouvelle médiation à définir. Il semble alors que la conversation constitue le mode cognitif et communicationnel par le biais duquel Fielding et Sterne modifient les contraintes de l'immédiateté sans renoncer pour autant ni à l'authenticité de la communication ni à l'ordre sophistiqué du savoir.

Le cercle de la conversation

Pour les contemporains de Fielding et de Sterne, la conversation est un terme d'extension large aux acceptions multiples. Le rapport ou l'échange (*commerce, intercourse*) apparaît comme l'unité signifiante la plus englobante : on converse avec des livres, des matières, des hommes. Converser c'est connaître, souvent avec l'idée d'un rapport de familiarité (*acquaintance*). D'autre part, c'est entretenir des rapports sociaux qui n'impliquent pas nécessairement un support verbal : *Conversation* et *Society* sont synonymes. Dans ce contexte, la conversation renvoie plutôt aux échanges familiers ou intimes (y compris au sens sexuel d'adultère : *criminal conversation*).

En ce qui concerne l'échange verbal, la conversation est un discours familier plutôt que formel, ou encore un débat d'idées (par opposition à *talk, chat, gossip*) entre familiers ou intimes, de ceux que l'on mène dans un club ou entre amis²². La conversation est

21 Dans la préface de *The Adventures of Roderick Random*, c'est à titre d'auteur que Tobias Smollett autorise son histoire de l'exemple des « meilleurs écrivains », soit Cervantès et Le Sage (Tobias Smollett, *The Adventures of Roderick Random*, 1979, p. xliv).

22 Les définitions sont tirées du *Dictionary of the English Language* de Samuel Johnson et du *Oxford English Dictionary* (Oxford, Clarendon Press, 1989). En ce qui concerne l'histoire sociale de la conversation, voir Peter Burke, *The Art of Conversation* et voir également Marc Fumaroli, « La conversation », 1994. Leland E. Warren, dans « Round Together : Guides to Conversation in Eighteenth-Century England », 1983, s'intéresse à l'ensemble des guides de conversation publiés en Angleterre entre 1650 et 1800. Il considère ces guides comme une réaction à la menace de l'écrit (sous forme imprimée) : la conversation serait une pratique sociale capable de remédier à l'isolation « fâcheuse » du lecteur comme de l'auteur de « littérature ». Cette étude ne souligne pas, toutefois, l'importance des livres qui, proprement relancés dans le cercle social de la conversation, sont indispensables à l'homme du monde.

mondaine : elle *fait* le monde. Ni galimatias savant ni fable populaire, elle opère comme source immédiate de distinction au mitan de tous les discours (spécialisés ou vulgaires) et, à l'instar de la littérature, elle conjoint plaisir (*delectare*) et instruction (*docere*).

Lorsque Fielding décrète la nécessité pour l'auteur d'une histoire telle que *Tom Jones* d'avoir 1) du génie, 2) du savoir (*Learning*), 3) de la conversation, il alloue à cette dernière la connaissance pratique de la société et des hommes :

Again, there is another Sort of Knowledge beyond the Power of Learning to bestow, and this is to be had by Conversation. So necessary is this to the understanding the Characters of Men, that none are more ignorant of them than those learned Pedants, whose Lives have been entirely consumed in Colleges, and among Books : For however exquisitely Human Nature may have been described by Writers, the true practical System can be learnt only in the World. [...]. As we must perceive, that after the nicest Strokes of a *Shakespeare*, or a *Johnson*, or a *Wycherly*, or an *Otway*, some Touches of Nature will escape the Reader, which the judicious Action of a *Garrick*, of a *Cibber*, or a *Clive*, can convey to him ; [...].

Now this Conversation in our Historian must be Universal, that is, with all Ranks and Degrees of Men : For the Knowledge of what is called High-Life, will not instruct him in low, nor *e converso*, will his being acquainted with the inferior Part of Mankind, teach him the Manners of the superior. [...]. Besides, to say the Truth, The Manners of our Historian will be improved by both these Conversations : For in the one he will find Examples of Plainness, Honesty, and Sincerity ; in the other of Refinement, Elegance, and a Liberality of Spirit ; which last Quality I myself have scarce ever seen in Men of low Birth and Education²³.

[Il est encore une autre espèce de connaissance que l'étude ne peut donner, celle qui s'acquiert par le commerce du monde. Elle est nécessaire pour l'intelligence du cœur humain, et personne n'est plus ignorant sur ce point que ces doctes pédants qui ont passé toute leur vie dans les collèges et au milieu des livres. Avec quelque talent que la nature humaine ait été décrite par les écrivains, ce n'est que dans le monde qu'on peut apprendre le vrai système pratique. [...]. Il faut reconnaître que dans les plus beaux passages de Shakespeare, de Johnson, de Wycherly ou d'Otway, le lecteur ne saisira point quelques traits pleins de délicatesse que le jeu profond d'un Garrick, d'une Gibber ou d'une Clive fera ressortir à la scène ; [...].

Le coup d'œil de notre historien doit tout embrasser, c'est-à-dire les hommes de tous les états ; la connaissance de ce qu'on appelle la vie du grand monde ne lui donnera pas celle des mœurs des classes inférieures. [...]. En outre notre historien ne pourra que gagner à cette double étude ; il trouvera des exemples de simplicité, d'honnêteté et de franchise d'un côté ; et de l'autre, de délicatesse, d'élégance et de libéralité d'esprit, ce que j'ai moi-même rarement trouvé dans des hommes de basse naissance et sans éducation²⁴.]

Au moment où l'auteur distingue entre la connaissance pratique (*Conversation*) et l'érudition (*Learning*), il s'appuie sur des autorités savantes afin de montrer la nécessité de l'expérience du monde. L'impossibilité d'exemplifier la conversation par elle-même semble indiquer que la connaissance du monde ne se transmet qu'à travers un discours autorisé, celui de « l'homme du monde », justement, qui voyage parmi les hommes et les livres (les uns ne se concevant pas sans les autres). La façon dont Fielding ridiculise les pédants et rend accessibles (familières) les autorités invoquées appartient elle aussi au registre mondain de la conversation, discours social dont il ne parvient guère — et pour cause — à se départir. La distinction théorique de catégories prises ensemble dans

23 *TJ*, vol. I, L. IX, ch. 1, p. 492-494.

24 Henry Fielding, *Tom Jones*, *op. cit.*, p. 321-322.

le discours ramène l'auteur sur un terrain connu : gentleman de génie, homme de lettres et d'expérience, il mène son « histoire domestique » comme une conversation à la fois instructive et agréable.

L'art de la conversation s'acquiert en conversant. Seule l'expérience pratique donne accès à la connaissance de la société et des hommes, et seule une expérience sociale de première main donne à l'auteur le droit de « prendre la main ». L'absence de règles, sur laquelle insistent les traités, rend problématique l'acquisition de ce savoir dont l'art et la manière ne s'apprennent pas dans les manuels de conduite, mais dans la double fréquentation du monde et des livres. La conversation ne s'exporte pas de la sphère sociale à la sphère littéraire : l'une et l'autre sont analogues. Dans *The Polite Lady*, l'histoire et la conversation sont deux sources comparables de savoir, l'une tournée vers le passé, l'autre vers le présent²⁵. Dans *The Conversation of Gentlemen*, la discussion se déroule dans une bibliothèque où chaque sujet débattu s'appuie sur des autorités savantes, et où l'autorité et l'usage des livres forment eux-mêmes un grand sujet de conversation.

L'avantage de l'histoire sur la conversation tient notamment à la distance temporelle (l'autorité ?) qui révèle les personnages sous leur jour véritable et peint les caractères comme ils le méritent (aux couleurs du vice et de la vertu)²⁶. Dans la conversation, la coïncidence de l'exemple et de la vérité se trouve mise en péril par la proximité des parties en présence. Ce que l'on gagne en précision, on le perd en discernement de sorte qu'il importe d'acquiescer ce que Constable nomme « a proper view²⁷ » [une vision adéquate]. D'une part, les apparences déguisent la nature sous le voile séducteur de l'esprit. D'autre part, la fréquentation d'individus de toutes sortes égare le jugement : dans le fourmillement du monde, l'homme non averti risque de perdre de vue le modèle à suivre. L'art de la conversation consiste alors à générer, du sein de la diversité du cercle qui le compose, un modèle civique (plutôt qu'héroïque ou religieux) de vertu : la figure exemplaire du *fine gentleman*²⁸.

25 "Here [in history], you may acquire the knowledge of the world, without the danger of being infected by its bad example ; which indeed is a circumstance peculiar to history alone.

History and conversation are the only two ways, in which you can obtain this Knowledge. The latter is perhaps the most infallible, but at the same time, it is the most dangerous. The former, though less exact and particular, is certainly more safe and secure " (*The Polite Lady* [...], 1775, p. 132).

[Là [dans l'histoire], vous pouvez acquérir la connaissance du monde sans courir le danger d'être atteinte par son mauvais exemple, ce qui constitue une circonstance spécifique à l'histoire seulement.

L'histoire et la conversation sont les deux seules façons d'obtenir cette connaissance. La seconde est peut-être la plus infallible, mais elle est aussi la plus dangereuse. La première, quoique moins exacte et circonstanciée, est certainement plus sûre.]

26 Dans *The Polite Lady*, la mère met sa fille en garde contre les dangers de la conversation avec une vigueur particulière. L'ouverture de la société représente une menace plus grave pour la jeune *Lady* que pour le *Gentleman* : il y va de sa « modestie ».

27 John Constable, *The Conversation of Gentlemen considered in most of the Ways, that make their Mutual Company Agreeable, or Disagreeable. In Six Dialogues*, 1738, p. 130.

28 Pascal avait déjà fort bien démonté les pièges de la conversation dans les *Pensées* : « On se forme l'esprit et le sentiment par les conversations, on se gâte l'esprit et le sentiment par les conversations. Ainsi les bonnes et les mauvaises le forment ou le gâtent. Il importe donc du tout de les savoir choisir pour se le former et ne le point gâter. Et on ne peut faire ce choix si on ne l'a déjà formé et point gâté. Ainsi cela fait un cercle, dont sont bienheureux ceux qui sortent » (Blaise Pascal, *Pensées*, 1977, 667).

Cette figure est la caisse de résonance d'un maître-mot : la variété. Variété des savoirs convoqués (mais sans qu'il y paraisse, sans jamais verser dans le pédant), variété des compagnies (il en faut de diverses sortes pour s'accoutumer à la circulation des idées, des nouvelles, des mots d'esprit)²⁹, variété enfin des modèles eux-mêmes. Dans le traité de John Constable, le Gentleman doit se maintenir dans le « juste milieu » : connaître suffisamment de tout et point trop de chaque chose, n'être ni savant ni pédant et cultiver cette largeur de vue propre à la *general conversation*. S'il contrôle une variété de savoirs, c'est qu'il est lui-même un produit composite : “ our imitation must be framed from several, rather than from some one only person whom we admire³⁰ ” [notre imitation doit être modelée sur plusieurs personnes que nous admirons plutôt que sur une seule]. La multiplicité des exemples suivis permet de gommer le processus de l'imitation. L'emprunt doit être travaillé et assimilé de sorte à devenir une seconde nature. Le ridicule du Gentleman *emprunté* recoupe celui du discours affecté dans la mesure où l'artifice révèle un insupportable manque de naturel :

Methinks those artificial links and twists of discourse, are like the ropes and wires, without which we know that machines in a theatre cannot move; yet if they appear, the pleasure of the spectacle is lost, or even becomes ridiculous³¹.

[Il me semble que ces enchaînements et ces tours artificiels du discours sont comme les cordes et les câbles sans lesquels, nous le savons, les machines ne peuvent pas bouger au théâtre. Pourtant, s'ils apparaissent, le plaisir du spectacle est perdu ou devient même ridicule.]

Il faut éviter les extrêmes et donner le ton, le débit (l'homme du monde ne parle ni trop vite ni trop lentement), la mesure de la modération. Il faut également éviter les jargons spécialisés, les termes savants et les tours rhétoriques (*the links and twists*) afin de tenir un discours aisé, pondéré, naturel, bref, mondain.

La conversation du Gentleman assimile à un modèle civique, en même temps qu'elle le génère, ce que l'on peut considérer par ailleurs comme un privilège de classe. L'exemple passe par l'exemple, et le cercle de la conversation trouve son équilibre dans un juste milieu dont, en fait, seuls les membres non raidis par l'exercice d'un métier ou d'une profession peuvent acquérir l'aisance³². Si, comme John Barrell le suggère, l'homme de lettres supplante le Gentleman, on peut se demander si la distinction du savoir (*Learning*)

29 “ As a proper knowledge of the world and of men, is scarce to be attained, without entring into a variety of companies ; so there is scarce any making a great advantage, or enjoying the full pleasure of various company, without having taken a view of most parts of learning. [...] It is the want of that extent of knowledge, which often makes the Gentleman shy of entring into conversation [...] ” (John Constable, *The Conversation of Gentlemen, op. cit.*, p. 17) [De même qu'une connaissance adéquate du monde et des hommes est difficile à acquérir si l'on n'a pas fréquenté diverses compagnies, de même il est difficile de tirer grand profit de ces diverses fréquentations ou d'apprécier tout le plaisir qu'elles offrent sans avoir un aperçu de presque toutes les branches du savoir. [...] C'est l'absence de cette étendue de savoir qui intimide le Gentleman et l'empêche souvent d'entrer dans la conversation [...]]. C'est nous qui traduisons cette citation et toutes les autres où la référence de la traduction ne sera pas indiquée.

30 *Ibid.*, p. 7.

31 *Ibid.*, p. 38.

32 Je m'appuie ici sur l'analyse de John Barrell dans *English Literature in History — 1730-80. An Equal, Wide Survey*, 1983.

et du monde (*Conversation*) en deux catégories séparées, ainsi que la prise en main de l'histoire par l'auteur ne correspondent pas, chez Fielding, à ce déplacement³³.

Le modèle de la conversation qui joint l'utile à l'agréable recoupe, dans quantité de textes, la volonté affirmée de plaire et d'instruire à la fois. C'est (entre autres) par la littérature domestique que le cercle de la conversation se diffuse et déborde les limitations d'une classe oisive³⁴. Le retentissement public du *Spectator* nous semble caractéristique de ce mouvement d'expansion de la conversation qui englobe dans son cercle un public bourgeois³⁵. Toutefois, ce cercle élargi ne comprend pas la classe inférieure (*low*) pour la simple raison qu'elle ne mérite pas l'attention : comme son nom l'indique, elle est *below notice*. Lorsque Fielding entend entrer en « conversation universelle », il rompt le lien tacite qui unit le savoir au grand monde (*high life*) tout en maintenant la conversation du savoir et du monde. La volonté d'inclure dans l'histoire les hauts et les bas authentiques de la société sans se défaire des exigences communicationnelles du savoir représente alors une gageure que Fielding soutient à titre d'auteur.

Orchestration : l'auteur en personne

La projection panoramique de *Tom Jones* repose sur la prise en main par l'auteur de la structure de perception, mais sa saisie du « remarquable » s'opère au détriment des personnages dont aucun ne peut se vanter d'avoir une juste vision (*a proper view*) des choses. L'auteur qui impose ses vues doit également montrer que les autres ne voient pas. On peut considérer l'histoire comme un apprentissage *pratique* du monde. Le jeune bâtard sans expérience n'apprend rien d'autre, en effet, qu'à devenir un vrai Gentleman. Le titre cependant s'acquiert au mérite (il devient bourgeois) et Tom le gagne au risque de sa vie. Il se frotte au monde, s'y pique et laisse dans son sillage houleux l'homme de

33 Barrell montre notamment que la figure du Gentleman a pour rôle de ressaisir dans une vision « compréhensive » les jargons et dialectes qui divisent la société britannique. L'homme de lettres aurait supplanté le Gentleman (au discours — et aux intérêts — considérés à leur tour comme limités) dans ce rôle au cours de la seconde moitié du XVIII^e siècle (*ibid.*, p. 207).

34 Il nous semble à cet égard que le point de vue de Lennard J. Davis, dans "Conversation and Dialogue, *art. cit.*", suivant lequel la conversation serait une invention littéraire dont la forme « romanesque » serait devenue un modèle généralement accepté, passe à côté de l'imbrication du littéraire et du mondain dans la conversation comme dans la littérature du XVIII^e siècle.

35 *The Tailor and the Spectator* "made possible the eighteenth Century novel in more ways than one. To begin with, they combined two hitherto separate reading publics [Aphra Behn's — court culture, and Bunyan's — bourgeois culture], and gave it a code which may without much fear of contradiction be termed a desirable one; they were preoccupied with life as their readers lived it. [...] They were finding an idiom for common standards of taste and conduct. It is on the general recognition and acceptance of this particular idiom that the novelists from Richardson to Scott and Jane Austen depend" (Q. D. Leavis, *Fiction and the Reading Public*, 1965, p. 124) [ont rendu possible le roman du XVIII^e siècle à plus d'un titre. Tout d'abord, ils ont réuni deux publics de lecteurs jusque-là séparés [la culture de cour d'Aphra Behn et la culture bourgeoise de Bunyan] et ils ont donné au roman un code que l'on peut considérer, sans vraiment craindre la contradiction, comme désirable; ils étaient préoccupés par la vie telle que leurs lecteurs la vivaient. [...] Ils trouvaient une forme d'expression pour les normes courantes du goût et de la conduite. C'est de la reconnaissance générale et de l'acceptation de cette forme d'expression particulière que les romanciers, de Richardson à Scott et à Jane Austen, dépendent].

clergé (*Twackum*), le philosophe (*Square*) et une flopée de *Ladies* et de *Gentlemen* peu méritants.

Le manque de discernement et les égarements de conduite n'ont rien de surprenant chez ce jeune homme fougueux dépourvu d'expérience, mais ils conviennent mal à un héros comme tel. Tom Jones finit sans doute par se racheter de ses fautes, mais Fielding ne justifie son choix initial que sous la forme ironique d'une boutade : " [Tom Jones,] bad as he is, must serve for the Heroe of this history³⁶ " [[Tom Jones,] malgré tous ses vices, est et doit être le héros de cette histoire³⁷]. Les vices apparents du jeune homme contrastent avec la vertu de son rival, Master Bilfil auquel il souffle le titre de héros avant de gagner (et de fait et de droit) la main de Sophia et le soutien d'Allworthy. Toute l'histoire revient alors à légitimer l'élection du bâtard en disqualifiant l'héritier.

De même que l'auteur confie au lecteur la bonne nature de Tom sous ses allures de mauvais garçon (mal né qui plus est), de même il lui révèle le caractère vicieux de Master Bilfil sous ses airs de Gentleman comme il faut. Distance ironique aidant, Fielding implique le lecteur dans la reconnaissance du leurre de la vertu : en trompant son entourage, l'héritier trompe également le public pour qui il représente — en apparence du moins — un modèle de perfection. Ainsi affublée d'un héros imparfait aux défauts sympathiques et d'un modèle de vertu détestable d'hypocrisie, l'histoire déroule son intrigue dans une série de quiproquos et de leurres qui n'épargnent personne. Les apparences sont décidément trompeuses, et c'est dans l'incapacité des personnages à en percer la voile que l'auteur fonde sa vision centrale. Le monde est lisible parce qu'il est réversible : Fielding en révèle les dessous et les ressorts cachés, il en orchestre la vérité dans une structure sensible défiant les apparences. Les membres de la haute société passés maîtres dans l'art de la mascarade (et de l'observation) sont tous disqualifiés³⁸, et le seul Gentleman honnête susceptible d'avoir une juste vision des choses — Allworthy — est la dupe de Master Bilfil.

Le discernement de l'auteur lui permet non seulement de voir et de comprendre les événements, mais de les évaluer à leur juste valeur. En ce sens, il supprime effectivement le Gentleman qui fait défaut dans l'histoire, mais il fait aussi du « remarquable »

36 *TJ*, vol. I, L. III, ch. 2, p. 119.

37 Henry Fielding, *Tom Jones*, *op. cit.*, p. 63.

38 Fielding expose ainsi le (vil) caractère de Lady Bellaston en jouant dramatiquement de ses propres intrigues. Il révèle ses manigances dans un coup de théâtre (*TJ*, vol. II, L. XII, ch. 11) et, une fois levé le masque, il publie ses intentions secrètes, expose le mécanisme de la jalousie qui la gouverne et réduit son monde (*the great World*) à un cercle restreint (*the little World*) (*ibid.*, vol. II, L. XV, ch. 3). Le traitement de Mrs Western joue ironiquement des attentes du lecteur en confrontant dramatiquement l'étendue de sa conversation avec l'erreur flagrante de ses vues. Dans le chapitre 2 du Livre VI (*The Character of Mrs. Western. Her great Learning and Knowledge of the World, and an Instance of the deep Penetration which she derived from those Advantages* [*Caractère de mistress Western. — Son grand savoir et son habitude du monde. — Exemple de la profonde pénétration qu'elle devait à ces avantages*]), Fielding laisse supposer que Mrs. Western a découvert le secret amour de Sophia pour Tom, alors que c'est de Master Bilfil — le moins aimable d'entre tous — de qui la vieille fille croit sa nièce éprise. L'auteur qui ne manque pas de noter au passage les grâces de sa " masculine Person " et sa connaissance purement théorique de l'amour, l'évacue elle aussi du champ pratique de l'observation.

une structure du visible. L'auteur déplie ce qui reste plié dans le discours du Gentleman en se positionnant ouvertement entre l'histoire et le public. L'histoire *converse* avec le lecteur par l'entremise de l'auteur qui, loin de se fondre avec un personnage³⁹, garde ses distances et s'adresse au public en son propre nom. Si les leurres de ce monde nécessitent alors une lecture guidée, l'auteur intervient en direct, il monte sur la scène pour y jouer son rôle. Sa version de première main opère donc à l'horizon conversationnel de la communication : Fielding prend le relais du héros conteur de mémoires et se charge d'une histoire dont la réception demeure en prise directe avec le public.

Les nombreuses adresses aux lecteurs signalent la proximité délibérée de l'auteur-médiateur dont la vision centrale intègre dans son champ un public virtuellement divisé. Fielding convie notamment les lecteurs à prendre part à un spectacle dont certaines des parties ne conviennent pas à tous⁴⁰. Les mises en garde et les injonctions abondent, mais dans la mesure où les incidents même les plus bas (*low*) s'intègrent dans un ensemble bien orchestré (et somme toute honorable), les lecteurs se trouvent amenés, du simple fait qu'ils partagent avec l'auteur une vision d'ensemble, à inclure l'inférieur comme le supérieur dans leur champ d'observation. L'éventail des sujets s'ouvre alors sur une palette stylistique allant du meilleur au pire. L'auteur voyage ainsi du sentimental au sentencieux ou du sublime à la farce en passant par les contrefaçons et les satires en tous genres. Son ironie repose bien sûr sur la connivence d'un public éduqué⁴¹, mais s'il joue avec les attentes de ce public, il se charge aussi d'en faire l'éducation. Les adresses aux lecteurs sont à la fois un guide (une instruction) conviant les moins avertis à se situer sur la carte sociale, et un repoussoir invitant les plus raffinés à inclure dans leur champ d'intérêt des matières indignes. Du reste, l'auteur veille à conditionner ses lecteurs, soit qu'il en appelle à leur discernement et à leur bonne nature, soit qu'il leur retire pour ainsi dire la critique de la bouche en dressant la satire des *modern critics* dont l'étroitesse d'esprit et le ridicule achevé sont bel et bien rédhibitoires. L'usage que Fielding fait de la comparaison classique du monde et du théâtre est significatif à cet égard dans

39 Voir Tobias Smollett, *The Adventures of Roderick Random*, *op. cit.*

40 La table des matières donne un bon aperçu de l'inscription différenciée du lecteur dans le texte : "*The Heroe of this great History appears with very bad Omens. A little Tale, of so LOW a Kind, that some may think it not worth their Notice [...]*" (TJ, L. III, ch. 2) [Le héros de cette grande histoire paraît sous de très mauvais auspices. — Petite anecdote d'un genre si commun que quelques personnes penseront qu'elle n'est pas digne de leur attention. [...]] ; "*Containing such very deep and grave Matters, that some Readers, perhaps, may not relish it*" (*ibid.*, L. IV, ch. 4) [Matières si graves et si profondes, qu'elles ne plairont peut-être point à tous nos lecteurs] ; "*Containing Matter accomodated to every Taste*" (*ibid.*, L. IV, ch. 5) [Matière pour tous les goûts] ; "*A Battle sung by the Muse in the Homerican Stile, and which none but the classical Reader can taste*" (*ibid.*, L. IV, ch. 8) [Bataille en style homérique, et qui ne pourra être goûtée que du lecteur classique] ; "*A short Chapter ; but which contains sufficient Matter to affect the good-natured Reader*" (*ibid.*, L. VI, ch. 11) [Chapitre court, mais capable d'émouvoir un lecteur sensible] ; "*Containing several Matters natural enough perhaps, but LOW*" (*ibid.*, L. VII, ch. 10) [Divers incidents, assez naturels, peut-être, mais quelque peu vulgaires], etc.

41 L'entrée en scène du héros « mitigé » (dont la faute principale consiste à prendre un rôle qu'il ne mérite pas) joue ainsi avec le modèle héroïque de la perfection que l'épopée comique précisément démonte en connivence avec le lecteur.

la mesure où il s'intéresse moins à la scène qu'au public⁴². La configuration spatiale des spectateurs marque en effet des distinctions de classe qui ne les empêchent pas d'apprécier — différemment — la même pièce. En ce sens, on peut supposer que le cercle de la conversation ne se rapporte pas chez Fielding à la société comparativement close des *Coffee Houses* (dont le *Spectator* de Steele et d'Addison est un des porte-parole), mais au *public de théâtre*, permettant effectivement de joindre de manière authentique l'inférieur et le supérieur sans rompre avec l'ordre social du savoir.

L'horizon conversationnel du roman implique non seulement que l'auteur monte sur la scène et lance ses instructions au public, mais que l'aventure elle-même progresse en synchronie avec l'instance de médiation. L'intrigue se donne pas à pas, dans une histoire dont le temps concorde avec le temps de la narration. Si l'histoire, en effet, est un voyage, c'est bel et bien en route que l'auteur entend sauter les étapes :

We will therefore take our Leave of these good People, and attend his Lordship and his fair Companions, who made such good Expedition, that they performed a Journey of ninety Miles in two Days, and on the second Evening arrived in *London*, without having encountered any one Adventure on the Road worthy the Dignity of this History to relate. Our Pen, therefore, shall keep pace with the Travellers who are its Subject⁴³.

[Nous prendrons ici congé de ce digne couple, pour suivre Sa Seigneurie et ses deux belles compagnes ; leur voyage fut si rapide, qu'ils firent quatre-vingt-douze milles en deux jours. Ils arrivèrent à Londres le lendemain soir sans aucune aventure digne d'être mentionnée. Les bons écrivains doivent en pareille occasion imiter le voyageur judicieux⁴⁴.]

Comme l'histoire, le remarquable se donne en cours de route, dans un long périple qui accompagne les personnages, quitte à laisser les uns pour rattraper les autres ou à revenir en arrière après avoir brûlé les étapes. L'adieu au lecteur dit expressément ce qui fait du voyage une conversation :

We are now, Reader, arrived at the last Stage of our long Journey. As we have therefore travelled together through so many Pages, let us behave to one another like Fellow Travellers in a Stage-Coach, who have passed several Days in the company of each other [...] ⁴⁵.

[Nous sommes maintenant arrivés, mon cher lecteur, au terme de notre longue histoire. Nous avons parcouru tous les deux bien des pages, conduisons-nous donc l'un envers l'autre comme des voyageurs qui ont passé plusieurs jours ensemble dans la même voiture⁴⁶.]

C'est peut-être là, dans la familiarité encore imaginable (ou, à tout le moins, configurable) avec les lecteurs, que Fielding et Sterne se rejoignent.

42 Voir *TJ*, vol. I, L. VII, ch. 1, " *A Comparison between the World and the Stage* " [Comparaison entre le monde et le théâtre].

43 *Ibid.*, vol. II, L. XI, ch. 9, p. 612.

44 Henry Fielding, *Tom Jones*, *op. cit.*, p. 404.

45 *TJ*, vol. II, L. XVIII, ch. 1, p. 913.

46 Henry Fielding, *Tom Jones*, *op. cit.*, p. 625.

Rengaines : l'auteur en verve

L'équivalence entre l'écriture et la conversation marque d'emblée chez Sterne le rapport privilégié du narrateur-auteur avec son public.

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 the matter amicably, and leave him something to imagine, in his turn, as well as yourself⁴⁷.

[Écrire, quand on s'en acquitte avec l'habileté que vous ne manquez pas apercevoir dans mon récit, n'est rien d'autre que converser. Aucun homme de bonne compagnie ne s'avisera de tout dire ; ainsi aucun auteur, averti des limites que la décence et le bon goût lui imposent, ne s'avisera de tout penser. La plus sincère et la plus respectueuse reconnaissance de l'intelligence d'autrui commande ici de couper la poire en deux et de laisser le lecteur imaginer quelque chose après vous⁴⁸.]

L'auteur transpose les manières de la société élégante dans son ouvrage, transposition qui, pour humoristique qu'elle soit en l'occurrence, n'en débouche pas moins sur une quantité notable d'espaces vacants à remplir. En faisant appel à l'imagination de ses lecteurs, Sterne rejoint Fielding mais, à la différence de ce dernier, il se repose non pas sur une histoire à raconter plus ou moins vite, mais sur la conduite à suivre en « bonne compagnie », et il trace dans le texte de véritables lacunes à remplir. L'usage forcé des astérisques est révélateur à cet égard de la façon dont l'auteur-narrateur aménage des espaces libres dont la vacance renforce son dialogue avec le public, soit qu'ils échappent et laissent le lecteur pendant⁴⁹, soit qu'ils lancent des allusions internes et / ou scabreuses⁵⁰ que le lecteur comble à demi-mot. Le succès de *Tristram Shandy* tient en grande partie à sa textualité allusive dont l'appréciation (sinon la compréhension) repose sur l'intelligence d'un public éduqué en lettres et en sentiments. Sterne vise la société élégante, et s'il se creuse dans l'ouvrage une division, ce n'est point dans le milieu entre l'inférieur et le supérieur, mais entre le féminin et le masculin. S'adressant tantôt à son public féminin (*Madam*), tantôt aux membres éminents du public (*your honours and reverences*), tantôt au lecteur en général (*the reader*) ou en particulier (*you*), Tristram Shandy tisse dans l'entrelacement de sa vie et de ses opinions des rapports de familiarité extrêmement ténus. À défaut d'une vision centrale, compréhensive, et même d'une histoire principale (la vie de Tristram s'associant entre autres au *Hobby Horse* de l'oncle Toby, aux théories de son père, à l'histoire émouvante de Le Fever ou à celle de l'abbesse d'Andouillet, etc.), c'est dans la proximité du lecteur que se crée l'unité responsive de l'ouvrage.

Le jeu narratif des répétitions internes, des allusions en tous genres, des lacunes et des chevauchements, crée un terrain d'entente privilégié entre l'auteur-narrateur et son public. Les promesses les plus excentriques, tels le chapitre sur les femmes de chambre

47 *TS*, vol. II, ch. 11, p. 87.

48 Laurence Sterne, *Vie et opinions de Tristram Shandy*, op. cit., p. 112.

49 *TS*, vol. VI, ch. 11.

50 *Ibid.*, vol. IX, ch. 22.

et les boutonnères ou cet autre sur les nœuds, forment une structure de rappel à laquelle le lecteur doit répondre. De la même façon, les atermoiements et les interruptions permettent des reprises qui attisent la curiosité en même temps qu'ils instaurent des liens de (re)connaissance dans l'épaisseur (la durée) du texte. D'autre part, les personnages de l'histoire ne se donnent pas à travers des signes caractéristiques, mais dans des traits d'idiosyncrasie qui reviennent à intervalles plus ou moins espacés. « L'argument » du *lillabullero*, par exemple, se donne comme une manifestation d'humeur⁵¹ dont le sifflement se fait entendre par la suite (dans les démêlés de l'oncle Toby avec la veuve Wadman) comme un signal que le lecteur reconnaît d'office et apprécie en son lieu. Mais les récurrences ne s'en tiennent pas aux seuls gestes et tics devenus familiers, elles frappent également les personnages historiques de circonstance auxquels le narrateur fait allusion dans le cours de la conversation. Que l'on songe au traitement de Messieurs *Le Moyne*, *De Romigny* et *De Marcilly* de la Sorbonne (dont la délibération sur le baptême par injection est reproduite *in extenso* dans le premier volume, ch. 20) lorsqu'ils réapparaissent dans le tumulte de la narration qui, apparemment, s'emballe⁵².

Tout déboussolé qu'il se donne dans ce passage, le narrateur replie d'une seule traite les étapes de l'histoire l'une sur l'autre dans un dialogue fictif rempli d'allusions. Ainsi, l'assemblée hétérogène renvoie aux autorités savantes, aux spécialistes et aux personnalités rencontrées jusque-là dans l'ouvrage, tandis que la mention de « l'année dernière » renvoie à l'écriture du premier volume où figurent les trois Messieurs en question (le roi, quant à lui, fait son entrée dans le chapitre suivant avec une anecdote sur François I^{er} tirée des *Menagiana*).

Le chevauchement de l'histoire et de la narration (comme du narrateur et de l'auteur) ne s'intègre pas dans une trajectoire mais constitue un état de discours, discours savamment composite dont la cohésion repose sur le rapport avec les lecteurs enrôlés dans un texte qui, pour être savant à l'excès, n'en est pas moins familier à loisir. En ce sens, *Tristram Shandy* est une pure transaction ; sa tenue fantaisiste tient à la réception d'un auditoire de qualité dont l'auteur-narrateur requiert qu'il prenne son temps⁵³ :

You must have a little patience. [...]. As you proceed further with me, the slight acquaintance which is now beginning betwixt us, will grow into familiarity ; and that, unless one of us is in fault, will terminate in friendship. — *O diem praeclarum* — then nothing which has touched me will be thought trifling in its nature, or tedious in its telling. Therefore, my dear friend and companion, if you should think me somewhat sparing of my narrative on my first setting out, — bear with me, and let me go on, and tell my story my own way [...] don't fly off, — but rather courteously give me credit for a little more wisdom than appear upon my outside ; — and as we jogg on, either laugh with me, or at me, or in short, do anything, — only keep your temper⁵⁴.

51 *Ibid.*, vol. I, ch. 21.

52 *Ibid.*, vol. IV, ch. 20.

53 Dans un ouvrage critique qui se trouve à la bibliothèque de l'université de Cambridge, une main anonyme a noté au crayon de plomb, dans la marge, ses impressions de lecture de *Tristram Shandy* (pourtant écrit « contre le spleen ») : *dull, dull, dull...* Autant pour la transaction !

54 *TS*, vol. I, ch. 6, p. 10-11.

[Vous devez avoir quelque patience. [...] Chemin faisant, les liens de politesse déjà établis entre nous se mueront en familiarité et celle-ci, hormis quelque défaillance de l'un ou de l'autre, en amitié. *O diem praeclarum!* Rien alors de ce qui me concerne ne sera jugé insignifiant en soi ni ennuyeux sous ma plume. Ainsi, mon cher ami et compagnon, si vous me trouvez un peu chiche dans le récit de mon apparition, patientez avec moi et souffrez que je poursuive mon histoire à ma façon [...], ne vous enfuyez pas ; plutôt, courtoisement, faites plus de crédit à ma sagesse qu'à mon extérieur et tandis que nous cheminons cahin-caha, riez avec moi ou de moi, bref, faites tout ce que vous voudrez, sauf de vous mettre en colère⁵⁵.]

Dans cette annonce performative d'une amitié à peine amorcée, l'appel à la confiance est énoncé dans un milieu différent de celui des compagnons de voyage dans *Tom Jones* : il s'agit pour Sterne d'un acte de *courtoisie* que la société élégante doit à l'auteur (et que l'auteur lui rend bien). Les liens de sympathie donnent cependant toute licence à la conversation qui, loin de s'en tenir aux modèles imparfaits ou idéaux, rompt avec la valeur de l'exemplaire et jongle avec les savoirs dans un échange verbal perpétuel.

L'éventail conversationnel de *Tristram Shandy* déploie non des types caractéristiques, mais un échantillonnage linguistique de termes spécialisés. La foule des peintres, des poètes, des biographes, des médecins, des ingénieurs, des soldats, des hommes d'Église, etc., que le narrateur bouscule dans le volume IV représente bien la division de la société en métiers qui ne *conversent* pas entre eux. Si Sterne les rassemble ici, il ne « digère » pas leur spécificité, comme est censé le faire le Gentleman, ni ne les met en perspective comme Fielding, mais donne à voir une hétérogénéité dont il s'amuse familièrement. Ce faisant, il manipule un vocabulaire très étendu dont le champ déborde la tradition des *learned wits*, à laquelle il se rattache, pour inclure non seulement les tours rhétoriques, les arguments métaphysiques ou les références littéraires, mais aussi le langage des fortifications, de la médecine, de la géographie, de l'histoire, de l'amour, etc. Dans tous les cas, Sterne joue de ces champs de savoir distinctifs sans les rapporter au juste milieu d'une histoire organique dont participerait le lecteur. Il en fait au contraire un champ d'étrangeté dans lequel les mots se singularisent en tant que tels. Au lieu d'intégrer les éléments disparates du savoir dans une structure compréhensive, l'histoire est elle-même source d'une hétérogénéité linguistique.

Le volume VII tout entier consiste ainsi en une singulière traversée du narrateur-auteur dont le voyage, jusqu'alors métaphorique, devient tout à coup littéral. Le voilà parti dans un tour de France qu'il note par étapes non sans omettre d'énumérer les monuments de " CALAIS, *Calatium, Calusium, Calesium* ", dont il n'a rien vu à cause de la brume, de faire l'inventaire des rue de Paris, de raconter impromptu des histoires grotesques (l'abbesse d'Andouillet) ou comico-sentimentales (Amandus et Amanda), de récupérer son père, l'oncle de Toby et les autres à Auxerre et, pour finir, d'en revenir aux amours de Toby (annoncées dans le volume VI et reprises dans le volume VIII) du côté de Montpellier. Dans ce voyage déjà sentimental, le disparate et la variété tiennent dans les récurrences, les variations d'humeur, les rapprochements spirituels et le ton familier qui donne au tout son unité " responsive ". L'*esprit* qui rapproche les objets les

55 Laurence Sterne, *Vie et opinions de Tristram Shandy*, op. cit., p. 33.

plus distants, et l'impact *dialogique* des associations excentriques font de *Tristram Shandy* une sorte de conversation capable de mettre en rapport des éléments divisés de la société sans offrir de vision panoramique pour autant. L'unité pour ainsi dire atomique de la conversation offre une vérité transactuelle à un public relativement homogène et par là-même encore saisissable. L'éthique de *Tristram Shandy* tient non pas dans la valeur exemplaire du héros, mais dans les subtilités de l'échange avec le public que Tristram amuse, émeut, agite ou provoque. Le savoir et l'expérience dialoguent familièrement, ils conversent dans l'expérience même de la lecture.

Roman, conversation

Nous pourrions poursuivre ce voyage plus avant et entrer dans les détails pittoresques et les détours inénarrables, mais notre tour d'horizon nous permet d'ores et déjà de mieux concevoir le lien du roman et de la conversation vers la moitié du XVIII^e siècle. Si nous avons un tant soit peu insisté, au départ, sur les précautions à prendre avec la notion de roman, c'est précisément que, par delà les distinctions de genre, des ouvrages littéraires tels que *Tom Jones* et *Tristram Shandy* gagnent à être saisis dans leur contexte discursif. L'auto-réflexivité, les associations, le disparate, le jeu des citations, bref tout ce qui peut participer, avec eux comme avec *Don Quichotte*, de l'artillerie de la modernité littéraire, doivent être considérés dans le contexte non seulement social, mais aussi communicationnel, qui leur est spécifique. Lorsqu'on remarque chez Fielding et Sterne la mise en place d'une instance « universelle » ou « atomique » de médiation, on ne manque pas non plus de percevoir la conversation spécifique qui s'instaure entre les lettres et la société, entre le savoir et l'expérience. Ce faisant, on peut considérer qu'ils déplacent l'authenticité des mémoires dans le monde poli (lettré) de la conversation et, inversement, rendent familier l'ordre social du savoir qu'ils intègrent chacun dans l'orbe de l'expérience en faisant de la conversation une voix neutre (centrale) ou familière (aux humeurs dissipées)⁵⁶.

Le cercle de la conversation constitue un mode social de « compréhension » dont entend participer le roman, mode qui, comme le montre Betty A. Schellenberg, aspire au consensus et à la stabilisation des perturbations du champ des savoirs. Dans cette optique, l'enjeu majeur de la conversation consisterait à conserver sphère publique et sphère privée dans son cercle social, cercle qui, au cours de la seconde moitié du XVIII^e siècle, semble de plus en plus être confiné dans un espace domestique, et perdre par là-même ses prétentions « universelles ». L'essai de Betty A. Schellenberg montre fort bien en quoi le cercle de la conversation romanesque recoupe, tout en y résistant, cette séparation entre public et privé, séparation que l'on peut suivre dans la compréhension universelle de Fielding et les familiarités savantes de Sterne. Il nous semble problématique,

56 Richardson et sa technique épistolaire participent de ce mouvement romanesque qui vise à transmettre une expérience, et l'on connaît l'association, dans *Pamela* (1740), entre l'immédiateté d'une histoire racontée au jour le jour (voire d'une heure à l'autre), et le médium des lettres qui s'accumulent, association dont Fielding fait une satire virulente dans *Shamela* (1741).

toutefois, de faire du cercle conversationnel une unité romanesque essentiellement thématique localisée dans l'espace de plus en plus « domestique » où circulent les personnages romanesques⁵⁷. Au sein de ce mouvement qui déporte la conversation dans la sphère privée et marque pour finir l'échec de sa portée sociale, le roman propose en effet un modèle conversationnel capable de mettre en rapport une hétérogénéité de savoirs (c'est-à-dire de discours) qu'il est encore possible de transmettre à la communauté des lecteurs. Le roman, en d'autres termes, perpétue ou, du moins, s'efforce de perpétuer, le cercle conversationnel dans son propre espace discursif, il converse non seulement avec les savoirs divers mais aussi avec les lecteurs qu'il « comprend » encore comme une société familière. Plutôt qu'une thématique, c'est donc ce rapport discursif aux lecteurs qui fait du roman un espace conversationnel de transmission des savoirs.

Comme Leavis le signale, la proximité du public de Fielding et de Sterne repose sur les acquis du *Spectator* qui, précisément, sont de l'ordre de la conversation. Mais l'on perçoit aussi, dans la théâtrale autorité de l'un et la familiarité excentrique de l'autre, la fragilité de ce lien qui repose sur les capacités « universelles » de l'auteur à comprendre et à toucher le public dont les divisions — sociales, locales et / ou sexuelles — sont à la fois perçues et « digérées », voire « fictionalisées », mais aussi contenues et arrê-tées. Cette relation de l'auteur au public et leur commune logique conversationnelle sont peut-être ce qui les sépare le plus de ce que l'histoire littéraire a donné comme leurs « héritiers ». Avec la diversification moderne du « public » et l'isolement du lecteur bientôt inscrit dans « l'horizon communicationnel » du roman, Sterne est sans doute l'un des derniers à avoir pu converser de la sorte. Si nous ressentons aujourd'hui l'impact de la conversation, c'est peut-être que la littérature, depuis plusieurs décennies, se fantasme bavardage, renouant ainsi — mais à l'aune d'une immédiateté pour ainsi dire éclatée — avec le fantôme persistant de la conversation.

57 Betty A. Schellenberg privilégie, dans son essai, la thématization du cercle conversationnel, sans pour autant omettre la question de la forme narrative : “ When writers of this period choose centripetal and static narrative structures rather than linear, teleologically-oriented, asymmetrical patterns, their choice bear ideological weight. A circular image of time suggests stability as well as continuity in the form of recurrence. A circular image of space allows for the self perpetuating activities of inclusion and exclusion. [...] Thus the intimate circle begs the problematic issue of authority by substituting for a hierarchical social model an ostensibly more egalitarian relation between self and other, while retaining the traditional value of group before self ” (Betty A. Schellenberg, *The Conversational Circle*, op. cit., p. 17) [Lorsque des écrivains de cette période optent pour des structures narratives centripètes et statiques plutôt que pour des schémas linéaires, téléologiques et asymétriques, leur choix comporte un poids idéologique. Une image circulaire du temps suggère la stabilité et la continuité sous forme de récurrence. Une image circulaire de l'espace permet de perpétuer des activités d'inclusion et d'exclusion. [...] Le cercle intime élude ainsi la question problématique de l'autorité en substituant au modèle social hiérarchique une relation manifestement plus égalitaire entre le sujet et l'autre, tout en maintenant la suprématie traditionnelle du groupe sur le sujet]. Elle oppose ainsi les formes romanesques circulaires, stables, répétitives, aux structures téléologiques asymétriques, et fait des premières le reflet de l'idéologie conservatrice, du « consensus », sans expliciter en quoi telle ou telle forme narrative peut refléter telle idéologie ni entrer dans la dynamique *discursive* de la forme en question. C'est précisément à ce niveau que nous établissons un rapprochement — historiquement circonscrit — entre roman et conversation.

Références

- THE ART OF CONVERSATION OR, THE POLITE ENTERTAINER : CALCULATED FOR THE IMPROVEMENT OF BOTH SEXES, AND RECOMMENDED AS A GENTEEL HELP IN MODERN DISCOURSE. ILLUSTRATED WITH SEVERAL ANECDOTES ON DIFFERENT SUBJECTS*, Londres, 1757.
- BARRELL, John, *English Literature in History — 1730-80. An Equal, Wide Survey*, Londres, Hutchinson, 1983.
- BOOTH, Wayne C., *The Rhetoric of Fiction*, Chicago, University of Chicago Press, sd.
- BURKE, Peter, *The Art of Conversation*, Cambridge, Polity Press, 1993.
- CONSTABLE, John, *The Conversation of Gentlemen considered in most of the Ways, that make their Mutual Company Agreeable, or Disagreeable. In Six Dialogues*, Londres, J. Hoyles, 1738.
- DAY, Geoffrey, *From Fiction to the Novel*, Londres, Routledge & Kegan Paul, 1987.
- DAVIS, Lennard J., "Conversation and Dialogue", dans *The Age of Johnson*, t. 1, 1987, p. 347-373.
- FIELDING, Henry, *Joseph Andrews*, Londres, Methuen, 1987 (éd. par S. Copley).
- — —, *The History of Tom Jones, A Foundling*, Oxford, Clarendon Press, 1974 (éd. par M. C. Batestin et F. Bowers).
- — —, *Tom Jones. Histoire d'un enfant trouvé*, Paris, Gallimard, 1938 (trad. de Defauconpret).
- FUMAROLI, Marc, « La conversation », dans *Trois institutions littéraires*, Paris, Gallimard, 1994, p. 111-210.
- JOHNSON, Samuel, *A Dictionary of the English Language*, Londres, 1760 (2^e éd.).
- LEAVIS, Q. D., *Fiction and the Reading Public*, Londres, Chatto & Windus, 1965.
- MACKEON, Michael, *The Origins of the English Novel, 1600-1740*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 1987.
- PASCAL, Blaise, *Pensées*, Paris, Gallimard, 1977 (éd. par M. Le Guern).
- THE POLITE LADY ; OR A COURSE OF FEMALE EDUCATION. IN A SERIES OF LETTERS, FROM A MOTHER TO HER DAUGHTER*, Londres, 1775 (3^e éd.).
- REEVE, Clara, *The Progress of Romance, through Times, Countries, and Manners, with Remarks on the Good and Bad Effects of it ; in a course of Evening Conversation*, Londres, 1785.
- SCHELLENBERG, Betty A., *The Conversational Circle. Rereading the English Novel, 1740-1775*, Lexington, The University Press of Kentucky, 1996.
- SMOLLETT, Tobias, *The Adventures of Roderick Random*, Oxford, Oxford University Press, 1979.
- STERNE, Laurence, *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman*, Oxford, Clarendon Press, 2 vol., 1983 (éd. par I. Campbell Ross).
- — —, *Vie et opinions de Tristram Shandy*, Paris, Garnier-Flammarion, 1982 (trad. de C. Mauron et éd. de S. Soupel).
- WARREN, Leland E., "Round Together : Guides to Conversation in Eighteenth-Century England", *Eighteenth Century Life*, vol. VIII, n° 3 (1983), p. 65-87.
- WATT, Ian, *The Rise of the Novel. Studies in Defoe, Richardson and Fielding*, Londres, Chatto & Windus, 1957.
- WILLIAMS, Raymond, *Culture and Society*, Londres, The Hogarth Press, 1958.
- — —, *The Long Revolution*, Londres, The Hogarth Press, 1961.