

# Loxias

**Pour citer cet article :**

Guillaume Navaud,  
" La digression dans Don Quichotte et Tristram Shandy ",  
Loxias, Loxias 15, II., , ,  
mis en ligne le 09 mars 2007.  
URL : <http://revel.unice.fr/loxias/index.html?id=1565>

[Voir l'article en ligne](#)

---

**AVERTISSEMENT**

*Les publications du site REVEL sont protégées par les dispositions générales du Code de la propriété intellectuelle.*

**Conditions d'utilisation - respect du droit d'auteur et de la propriété intellectuelle**

*L'accès aux références bibliographiques et au texte intégral, aux outils de recherche ou au feuilletage de l'ensemble des revues est libre, cependant article, recension et autre contribution sont couvertes par le droit d'auteur et sont la propriété de leurs auteurs.*

*Les utilisateurs doivent toujours associer à toute unité documentaire les éléments bibliographiques permettant de l'identifier correctement et notamment toujours faire mention du nom de l'auteur, du titre de l'article, de la revue et du site Revel. Ces mentions apparaissent sur la page de garde des documents sauvegardés sur les postes des utilisateurs ou imprimés par leur soin.*

*L'université de Nice-Sophia Antipolis est l'éditeur du portail REVEL @Nice et à ce titre détient la propriété intellectuelle et les droits d'exploitation du site.*

*L'exploitation du site à des fins commerciales ou publicitaires est interdite ainsi que toute diffusion massive du contenu ou modification des données sans l'accord des auteurs et de l'équipe Revel.*

## La digression dans *Don Quichotte* et *Tristram Shandy*

Guillaume Navaud

Ater, Université de Nice

*Tristram Shandy* montre combien la digression est un des ressorts essentiels du mécanisme romanesque méticuleusement assemblé par Sterne. Nos esprits modernes peuvent être surpris par la place des digressions dans l'écriture de la Renaissance et de l'âge baroque, par exemple chez Cervantès ou Rabelais. Cette manie digressive n'est d'ailleurs pas l'apanage exclusif d'un genre romanesque en cours de redéfinition : on la retrouve dans l'essai et dans les formes poétiques d'une certaine longueur, par exemple les épopées. Comment comprendre et justifier ce qu'on pourrait nommer, en soulignant le paradoxe, une esthétique du hors sujet ?

« Incontestablement, c'est du soleil des digressions que nous vient la lumière. Elles sont la vie et l'âme de la lecture. Privez-en, par exemple, ce livre, autant vous priver du livre même<sup>1</sup>. » Cet aveu du narrateur de *Tristram Shandy* marque assez combien la digression est un des ressorts essentiels du mécanisme romanesque méticuleusement assemblé par Sterne. Nos esprits modernes peuvent être surpris par la place des digressions dans l'écriture de la Renaissance et de l'âge baroque, par exemple chez Cervantès ou Rabelais<sup>2</sup>. Cette manie digressive n'est d'ailleurs pas l'apanage exclusif d'un genre romanesque en cours de redéfinition : on la retrouve dans l'essai (Montaigne) et dans les formes poétiques d'une certaine longueur, par exemple les épopées (L'Arioste<sup>3</sup>). Comment comprendre et justifier ce qu'on pourrait nommer, en soulignant le paradoxe, une esthétique du hors sujet ?

Avant d'en venir là, il convient de définir ce qu'est une digression<sup>4</sup>. Une digression est un chemin de traverse qui s'éloigne de la grand'route pour faire profiter le lecteur du charme inattendu d'un à-côté. Si la digression est un détour, il y a pour le voyageur deux manières de le prendre. On peut imaginer une allée perpendiculaire à la route principale : le voyageur s'y engage pour admirer un point de vue ou une curiosité, puis revient sur ses pas et retrouve la route à l'endroit où il l'avait laissé pour continuer son chemin. Dans ce cas, la digression est une sorte de parenthèse. Mais on peut aussi imaginer que le chemin de traverse se révèle être une route parallèle, qui double la route principale et la recoupe à quelque distance : quittant l'autoroute pour la départementale, le voyageur musarde et oublie pour un temps l'objectif de sa destination.

Si la digression contrevient à l'unité d'action, elle introduit néanmoins dans le récit de la variété et de l'agrément : la digression permet d'accueillir dans l'organisme romanesque des éléments hétérogènes et d'éviter le monolithisme. En outre, la digression peut offrir à l'auteur une manière de mettre en perspective la ligne narrative principale : la fonction métanarrative de la digression se rapproche alors de celle de certains paratextes (préfaces ou prologues), à la différence notable que ce recul prend place au cœur du texte, tout comme la parabase de la Comédie Ancienne intervenait au cœur de la représentation. Dans le prologue de la première partie de *Don Quichotte*, Cervantès affirme qu'il se passerait volontiers de cet exercice imposé qu'est la préface ; en revanche, « Cid Hamet » ne renonce qu'avec réticence

---

<sup>1</sup> Laurence Sterne, *Vie et opinions de Tristram Shandy* I, 22, trad. Charles Mauron, GF, p. 82-83.

<sup>2</sup> Cette étude se limitera cependant à considérer *Don Quichotte* et *Tristram Shandy*. Elle est issue d'un cours donné dans le cadre d'un programme défini autour de *Don Quichotte* par Pierre Brunel : c'est à lui qu'elle est redevable de son existence.

<sup>3</sup> La nouvelle du *Curieux impertinent* dans la première partie de *Don Quichotte* est imitée de L'Arioste, *Orlando Furioso*, ch. 42-43. Je considère les récits enchâssés comme des « macro-digressions ».

<sup>4</sup> Sur la digression comme catégorie littéraire, voir Michel Charles, « Digression, régression » in *Poétique* 40, 1979, p. 395-407.

au plaisir de la digression dans sa seconde partie<sup>5</sup>. Tristram, pour sa part, idolâtre à tel point le « soleil » digressif qu'il déplace ses paratextes à l'intérieur du récit<sup>6</sup> pour leur conférer le statut de digression<sup>7</sup>. Si certaines digressions partagent avec certains paratextes une fonction métanarrative, on ne saurait pourtant identifier les deux catégories sans manquer le dynamisme – parfois même le dynamitage – que la digression introduit au cœur même du récit.

On trouve dans *Don Quichotte* comme dans *Tristram Shandy* une « digression sur la digression ». Dans chacun de ces deux textes, les maîtres en digression que sont Cervantès et Sterne, sous le masque respectivement de Cid Hamet Ben Engeli et de Tristram Shandy, font valoir leur propre définition et pratique de la digression.

Dans la seconde partie de *Don Quichotte*, en guise d'introduction à l'épisode du « gouvernement de l'île » par Sancho Pança, Cervantès revient sur une différence essentielle entre la première et la seconde partie de *Don Quichotte*. Si la digression était librement pratiquée dans la première partie, elle a été remplacée dans la seconde partie par une structure en « épisodes ». La raison de ce changement de méthode doit être cherchée dans la réaction inattendue des lecteurs de la première partie de *Don Quichotte*<sup>8</sup> :

On voit, paraît-il, par l'original de l'histoire que, lorsque Cid Hamet en est venu à écrire ce chapitre, son traducteur ne l'a pas rendu de la sorte qu'il l'avait écrit. Ici, en effet, se place une espèce de plainte que le Maure s'adresse à lui-même, parce qu'il a entrepris de mettre au jour une histoire aussi sèche et aussi limitée que celle de don Quichotte : il voit qu'il est toujours obligé de parler de don Quichotte et de Sancho sans oser s'étendre à d'autres digressions, et à des sujets plus graves et de plus d'agrément. Il dit aussi qu'avoir l'esprit toujours attaché à une même chose, écrire perpétuellement d'un même sujet, parler par la bouche d'un petit nombre de personnes, c'est un travail insupportable et dont l'auteur ne retire guère d'honneur et de profit. C'est pourquoi, pour éviter ces inconvénients, il avait eu recours, dans la première partie, à l'artifice de quelques nouvelles, comme celle du *Curieux impertinent* et celle du *Capitaine captif*. Nouvelles qui sont comme séparées de l'histoire, tandis que les autres qu'on y raconte sont des aventures arrivées au même don Quichotte et qu'on ne pouvait laisser d'écrire. Il croit pourtant, dit-il, que beaucoup de personnes, emportées par l'attention que requièrent les hauts faits d'armes de don Quichotte, ne voudraient nullement s'amuser à lire ces nouvelles, si ce n'est en passant, ou avec quelque ennui, sans considérer leur gentillesse et l'artifice qu'elles contiennent et qui se verra bien à découvert, lorsqu'elles seront mises en lumière, sans être accompagnées des folies de don Quichotte et des farces de Sancho. Il n'a donc point voulu insérer en cette seconde partie de nouvelles libres ni mêlées, mais bien quelques épisodes qui semblent nés des aventures mêmes que présente la réalité, et encore y veut-il procéder d'une manière fort restreinte, et avec les paroles seules qu'il faut pour les déclarer. Se contenant donc dans les étroites limites de la narration, quoiqu'il ait assez d'habileté, de capacité et d'intelligence pour traiter de l'univers, il demande qu'on ne rabaisse pas son travail, et qu'on lui donne des louanges, non pour ce qu'il a écrit, mais pour ce qu'il a laissé d'écrire ; puis il poursuit son histoire en ces termes : [...].

Ce texte livre la clé de l'esthétique cervantine de la digression. L'histoire de don Quichotte est, comme dans le prologue de la première partie, définie comme « sèche » et « limitée » : elle muselle donc le talent du narrateur, qui ne peut en montrer tout l'étendue qu'en s'en échappant par les digressions. De fait, le succès de Cervantès novelliste était suffisamment reconnu, après la publication des *Nouvelles exemplaires*, pour qu'il ait été tenté d'insérer dans son *Don Quichotte* quelques nouvelles surnuméraires, telles *Le Curieux impertinent* ou *Le Capitaine captif*<sup>9</sup>. La fonction de ces digressions est ornementale : elles servent à divertir d'un

<sup>5</sup> Voir Cervantès, *Don Quichotte* I, prologue, trad. César Oudin revue par Jean Cassou, Folio p. 52 ; et *Don Quichotte* II, 44, trad. François de Rosset revue par Jean Cassou, Folio p. 359-360.

<sup>6</sup> Je ne suis pas certain que *Tristram Shandy* mérite à tous égards le nom de « roman ». Le terme anachronique d'autofiction ne serait peut-être pas moins adéquat : considérons néanmoins qu'il s'agit d'une espèce du roman.

<sup>7</sup> Voir la dédicace insérée (*Vie et opinions de Tristram Shandy* I, 8 p. 37) ou la préface de l'auteur insérée (*Vie et opinions de Tristram Shandy* III, 20, p. 186).

<sup>8</sup> *Don Quichotte* II, 44, pp. 359-360.

<sup>9</sup> Voir *Don Quichotte* I, 33-35 et I, 39-41.

sujet principal qui risquerait à la longue de devenir monotone pour le lecteur. Tel était, du moins, le point de vue d'un lecteur « baroque ». Mais Cervantès doit s'adapter au goût changeant du public : au goût baroque pour la polyphonie, la plurivocité et la digression, se substitue peu à peu l'envie de lire des histoires plus suivies, plus proche de la forme moderne du roman. Constatant que les digressions de la première partie n'ont pas totalement atteint leur objectif car les lecteurs, au lieu d'être contents d'être divertis de l'action principale, s'en sont ennuyés et ne les ont lues qu'« en passant », il change son fusil d'épaule et se décide à remplacer les digressions par des épisodes qui continuent à mettre en scène les héros de l'intrigue principale, don Quichotte et Sancho : ainsi, justement, l'épisode du « gouvernement de Sancho » qu'introduit cette digression métanarrative attribuée à Cid Hamet. Ce changement radical dans la technique digressive vaut constat d'échec : affirmer que seule une publication séparée rendrait justice aux digressions et aux histoires enchâssées de la première partie de *Don Quichotte* revient à dire que la digression a manqué son objectif.

Point n'est besoin d'attendre le dernier quart de *Tristram Shandy* pour lire les réflexions du narrateur sur la digression ; dès le premier livre, le narrateur vend la mèche en dévoilant au lecteur la nature du mécanisme digressif qui fait fonctionner sa machine romanesque<sup>10</sup> :

Car la digression où je viens d'être conduit par accident et en vérité toutes mes digressions (sauf une) sont marquées par un trait de magistrale habileté digressive dont je crains que le lecteur ne soit pas avisé – non, certes, par manque de pénétration mais parce qu'il est d'une qualité rarement recherchée et même inattendue dans une digression. Le voici : bien que je joue le jeu des digressions aussi loyalement que n'importe quel auteur de *Grande-Bretagne* et bien que j'y vole aussi loin de mon sujet et aussi fréquemment que quiconque, cependant je m'arrange toujours, dans l'ordonnance de mon histoire, pour que mes personnages ne chôment pas en mon absence.

Je me disposais, par exemple, à vous dépeindre à grands traits le personnage de mon oncle *Toby* lorsque ma tante *Dinah* et son cocher se mirent à la traverse : nous voici errants, à plusieurs millions de milles, au cœur même du système planétaire. Et cependant le portrait de mon oncle *Toby* a fait, vous l'avez noté, tout ce temps, son petit bonhomme de chemin. Je n'en ai pas tracé les grands contours – c'était impossible – mais de faibles indications et des traits familiers ont été jetés ça et là au fil de mes phrases, de sorte que vous connaissez maintenant mon oncle *Toby* beaucoup mieux qu'auparavant.

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

Ceci, monsieur, ne ressemble en rien au double mouvement de la terre tournant autour de son axe par une rotation diurne tandis qu'elle avance sur l'ellipse de son orbite annuelle, ce qui produit la diversité et les vicissitudes saisonnières dont nous jouissons. J'avoue que l'idée pourrait en être suggérée : la plupart des grandes découvertes théoriques ou techniques dont nous sommes si fiers ont d'ailleurs leur origine dans des rencontres aussi futiles.

Incontestablement, c'est du soleil des digressions que nous vient la lumière. Elles sont la vie et l'âme de la lecture. Privez-en, par exemple, ce livre, autant vous priver du livre même ; la glace d'un éternel hiver y régnerait sur chaque page ; rendez-les à l'auteur : il s'élançait comme un jeune marié, boute tout en train, fait fleurir la variété, fouette l'intérêt faiblissant.

C'est dans la façon de les accommoder et de les mener à bien que se voit une habileté qui ne profite pas seulement au lecteur mais à l'auteur lui-même dont la détresse en cette difficulté est vraiment pitoyable : car, s'il commence une digression, son travail se bloque et s'il fait avancer son dernier, voilà sa digression morte.

Mauvais travail que celui-ci : j'ai donc conçu, dès le début, un savant assemblage du principal et de l'adventice, où se trouvent si bien combinés les mouvements digressifs et progressifs, une roue engrenant l'autre, que l'entière machinerie n'a cessé de fonctionner. Bien plus, elle fonctionnera quarante ans encore, s'il plaît à la source de toute santé de m'accorder gracieusement ce temps de vie et de bonne humeur.

Sterne affirme dans ce texte que la digression sert toujours, même si c'est d'une manière extrêmement oblique, la connaissance des personnages, y compris celui du narrateur. Même si le lecteur a l'impression que la digression équivaut à un temps suspendu – comme c'est le cas

<sup>10</sup> *Vie et opinions de Tristram Shandy* I, 22 p. 82-83.

lors de la longue digression qui prend place en plein milieu d'une phrase de l'oncle Toby<sup>11</sup> –, cette impression est trompeuse, car comme le dit Sterne, « mes personnages ne chôment pas en mon absence ». Ceci peut se comprendre de deux manières. En un sens figuré qui est aussi le plus banal, il faut comprendre que c'est en réalité l'auteur qui ne chôme pas puisque tout en digressant, il continue à progresser dans la caractérisation de ses personnages. La digression peut apprendre au lecteur le passé ou l'avenir des personnages, ou bien jeter sur eux une lumière inattendue, un éclairage de biais. Dans les deux cas, la digression confère aux personnages une dimension supplémentaire, leur apporte une profondeur temporelle et psychologique. C'est pourquoi la machine est simultanément *digressive* et *progressive* : la digression suspend la progression du temps de l'histoire, la fait stagner, mais fait progresser la connaissance que le lecteur a des faits et des personnages.

En un sens propre purement temporel, on peut aussi remarquer que Sterne joue de la superposition fictive de la temporalité de l'histoire et de la temporalité de sa narration : les personnages ne chôment pas au sens propre car pendant la digression de l'auteur, ils continuent à mener leur vie derrière le « rideau digressif ». On est alors si loin du temps suspendu qu'un critique vétilleux peut s'interroger sur le « réalisme » chronologique de Tristram : le temps qu'a duré la digression est-il suffisant pour que, dans la temporalité de l'intrigue, Obadiah ait pu aller chercher le Dr. Slop<sup>12</sup> ? La collision entre la temporalité de l'intrigue principale et celle de la digression métanarrative produit ici un effet comique, puisque le critique semble tomber dans le piège tendu par le narrateur et ne pas voir combien les deux temporalités ne sauraient être mesurées à la même horloge. La pratique digressive rejoint alors l'un des autres ressorts de la mécanique shandéenne : le paradoxe d'un narrateur-tortue lancé en vain à la poursuite d'un personnage-Achille qui, dans le cadre d'un récit homodiégétique, n'est autre que lui-même<sup>13</sup>. Même si Tristram affirme que cette « qualité » de digression est rarement recherchée par les écrivains, on peut toutefois remarquer qu'elle était déjà présente dans *Don Quichotte*, par exemple lorsqu'on lit cette phrase : « pendant qu'ils dormaient, Cid Hamet, auteur de cette grande histoire, voulut écrire et rapporter pourquoi le duc et la duchesse avaient échafaudé tout ce que vous avez vu ci-dessus<sup>14</sup>. » En superposant naïvement la temporalité de l'intrigue et celle de sa narration par Cid Hamet, Cervantès joue comme Sterne de cette fiction narrative à laquelle Gérard Genette donnera le nom d'isochronie<sup>15</sup>.

Le lien entre la digression et le fil principal du récit peut donc être envisagé de deux manières. Si la digression, nouvelle ou histoire enchâssée, s'insère dans l'espace narratif principal, comme c'est par exemple le cas de Cardénio qui chemine un temps avec don Quichotte et Sancho, elle y est alors « mêlée », et la digression devient presque un épisode. Dans le cas contraire, comme pour la nouvelle du *Curieux impertinent*, la digression est « libre » et comme « séparée de l'histoire ». Mais d'un autre côté, il faut distinguer, dans une perspective temporelle, entre la digression-parenthèse, qui suspend la narration dans un hors sujet qui est aussi un hors temps, et la digression-traverse, qui n'interrompt pas l'horloge de l'action principale. Ces deux dichotomies ne se recoupent pas nécessairement : en effet, la nouvelle du *Curieux impertinent*, « libre » du point de vue de l'espace, est « mêlée » du point de vue du temps à la narration principale, car pendant que le curé en donne lecture à l'assemblée réunie dans l'auberge, l'histoire principale continue.

Le caractère « détachable » de la digression, posé par Cervantès lorsqu'il affirme que meilleure justice serait rendu aux digressions si elles jouissaient d'une publication séparée, est

<sup>11</sup> Entre *Vie et opinions de tristram Shandy* I, 21 p. 75 et II, 6 p. 105.

<sup>12</sup> Voir *Vie et opinions de Tristram Shandy* II, 8 pp. 108-109.

<sup>13</sup> Voir *Vie et opinions de Tristram Shandy* IV, 13 p. 266.

<sup>14</sup> *Don Quichotte* II, 70 p. 570.

<sup>15</sup> Voir G. Genette, *Figures III*, Seuil, Paris 1972, p. 122.

donc très ambigu. Bien entendu, certaines digressions apparaissent comme autonomes : la nouvelle du *Curieux impertinent* trouverait sans peine sa place dans le recueil des *Nouvelles exemplaires*, et le sermon de Yorick inséré par Sterne dans *Tristram Shandy* avait fait l'objet d'une publication séparée<sup>16</sup>. Toutefois, cette autonomie virtuelle est trompeuse dans la mesure où la digression est toujours (re)contextualisée dans l'espace-temps de l'intrigue principale, comme le montre une étude de la structure digressive de la première partie de *Don Quichotte*.

La critique littéraire a longtemps pris au pied de la lettre les propos de « Cid Hamet », selon qui les digressions de la première partie de *Don Quichotte* n'auraient eu d'autre fonction que de divertir, et auraient été aisément détachables ou substituables. Puis l'on s'est avisé que le jeu subtil des parallélismes, échos et symétries, tant formels que thématiques, qui relie entre elles d'une part les diverses digressions, d'autre part les digressions à l'intrigue principale, semblait invalider cette interprétation. Des critiques comme R. Immerwahr ont alors revalorisé la dimension organique de la digression cervantine<sup>17</sup>. Pour résumer à grands traits, on peut distinguer avec Immerwahr sept histoires secondaires dans la première partie de *Don Quichotte* :

- 1) une première bergerie, l'histoire de Chrysostome et Marcela<sup>18</sup> ;
- 2) une première aventure sentimentale, celle de Cardénio et Lucinde<sup>19</sup> ;
- 3) une seconde aventure sentimentale, celle de Fernando et Dorothée, qui se révèle n'en former qu'une seule avec la précédente<sup>20</sup> ;
- 4) la nouvelle du *Curieux impertinent*<sup>21</sup> ;
- 5) une troisième aventure sentimentale, celle du *Capitaine captif*<sup>22</sup> ;
- 6) une quatrième aventure sentimentale, celle de don Luis et dona Clara, qui une nouvelle fois se révèle n'en former qu'une seule avec la précédente<sup>23</sup> ;
- 7) une dernière bergerie, l'histoire de Léandra<sup>24</sup>.

On constate d'emblée que les digressions remplissent une part importante du premier livre de *Don Quichotte* : pas moins de vingt chapitres sur cinquante-deux, soit près de 40% du texte<sup>25</sup>. De plus, dans ce schéma, la « symétrie structurelle » mise en avant par R. Immerwahr est en effet frappante.

Les histoires (1) et (7) sont des pastorales racontées par des amoureux déçus devenus bergers : elles amènent à s'interroger sur le rapport entre la « réalité » et le genre de l'épique bucolique, genre tout aussi codé que celui du roman de chevalerie. En ce sens, ces digressions prolongent, sous une autre lumière, l'antithèse entre « réalité » et « fiction » qu'illustre dans l'intrigue principale la « folie » de don Quichotte<sup>26</sup>. Les histoires (2), (3), (5) et (6) sont des romans d'aventures sentimentales en réduction ; présentées d'abord de façon indépendantes, ces histoires se révèlent ensuite être liées entre elles, et connaissent des dénouements communs impliquant également les protagonistes de l'histoire principale. La dynamique qui

<sup>16</sup> Voir *Vie et opinions de Tristram Shandy* II, 17. Ce sermon avait été publié par Sterne en 1750 : voir *Vie et opinions de Tristram Shandy* n. 117 p. 607.

<sup>17</sup> Voir R. Immerwahr, « Structural Symmetry in the Episodic Narrative of *Don Quijote*, Part One » in *Comparative Literature* 10, 1958, pp. 121-135. Je dois cette référence à Claire Badiou.

<sup>18</sup> *Don Quichotte* I, 11-14.

<sup>19</sup> *Don Quichotte* I, 23-27.

<sup>20</sup> *Don Quichotte* I, 28-29.

<sup>21</sup> *Don Quichotte* I, 33-35.

<sup>22</sup> *Don Quichotte* I, 39-41.

<sup>23</sup> *Don Quichotte* I, 43-44.

<sup>24</sup> *Don Quichotte* I, 51.

<sup>25</sup> On pourra objecter que les chapitres de Sterne ou de Cervantès sont une unité de compte d'une valeur très variable, et qu'il serait préférable de compter en pages : j'en conviens volontiers, mais la tendance du résultat obtenu ne serait pas très différente.

<sup>26</sup> On se souvient que don Quichotte, après sa défaite contre le chevalier de Blanche Lune, envisage vers la fin du roman de se faire berger sous le nom de Quichottin : voir *Don Quichotte* II, 67 pp. 553-554 et II, 73 pp. 591-592.

lie chacun de ces couples d'histoires influence donc aussi l'histoire principale. La quatrième histoire fait figure d'axe autour duquel les paires constituées par les récits (2) (3) et (5) (6) s'ordonnent symétriquement : l'aventure sentimentale n'y connaît pas de dénouement heureux, mais frôle au contraire la tragédie. Ce statut particulier est renforcé par le fait que la nouvelle du *Curieux impertinent*, à la différence des autres qui interviennent dans l'espace-temps de l'histoire principale, se donne explicitement comme une fiction insérée et virtuellement détachable. Pourtant, cette nouvelle est elle aussi liée thématiquement à l'histoire principale. Lorsque la lecture de la nouvelle est interrompue par un don Quichotte à demi endormi et bataillant contre des outres de vin rouge, cette interruption semble n'avoir aucun rapport direct avec la nouvelle enchâssée. Mais cette impression est trompeuse : en effet, la collision des deux niveaux de récit invite à tirer la morale de la nouvelle enchâssée dans le plan de l'histoire principale, en mettant en regard l'aveuglement du curieux impertinent et celui de don Quichotte<sup>27</sup>.

On pourrait mettre en évidence encore bien d'autres échos thématiques entre l'histoire principale et ces histoires secondaires, mais on voit déjà assez que le modèle de la digression détachable, bien que revendiqué par Cervantès lui-même, doit être tempéré par une lecture plus fine : le lien dont parle Sterne entre le « principal » et l'« adventice » n'est pas qu'un « savant assemblage », car la digression est aussi le membre d'un organisme qui peut vivre ou mourir. Bien que détachable en théorie, la digression « libre » est en fait un membre lié organiquement à l'ensemble de l'ouvrage : si bien que détacher la digression, comme l'écrit Sterne, c'est vider de sa substance le livre lui-même. On aperçoit alors toute l'ambiguïté du modèle mécaniste appliqué à la digression. Certes, la technique de composition digressive peut être assimilée à une « machinerie », à l'un des ressorts qui font fonctionner la machine narrative. Mais l'analogie a sa limite, et ce même si l'on pense à la mécanique céleste plus qu'à celle d'une horloge. À la différence d'une pièce d'horlogerie, la digression n'est pas substituable : elle est le « soleil » d'où émane la « lumière » du récit. Le modèle mécaniste ne peut pas plus rendre compte de toute la richesse de la digression qu'il ne le peut de la marche de l'univers : le microcosme romanesque, tout comme le macrocosme universel, est à la fois un mécanisme et un organisme.

La digression occupe chez Sterne une place encore plus importante que chez Cervantès ; la technique digressive y est aussi perfectionnée à un degré rarement atteint<sup>28</sup>. Sans prétendre à une exhaustivité impossible, je souhaiterais analyser la technique digressive de Sterne telle qu'elle est employée au début de *Tristram Shandy*, entre le premier chapitre du livre un et le sixième chapitre du livre deux<sup>29</sup>. Pour ce faire, je propose de synthétiser dans un tableau l'usage que Sterne fait des digressions.

Je distingue par commodité entre les digressions intradiégétiques ou « internes » (celles qui renvoient à un autre temps ou niveau à l'intérieur de l'histoire racontée) et les digressions métadiégétiques ou « externes » (celles qui transportent vers le temps et le niveau de l'écriture). Il peut sembler parfois arbitraire de classer telle ou telle digression comme « interne » ou « externe », mais cela ne remet pas en cause le sens que j'entend donner à ce

<sup>27</sup> Voir *Don Quichotte* I, 35, pp. 427-431.

<sup>28</sup> Cela justifie à mon sens que je m'attarde un peu plus longuement sur *Tristram Shandy* que sur *Don Quichotte*.

<sup>29</sup> Je reprends et développe ici des éléments qui, pour les vingt premiers chapitres du premier livre de *Tristram Shandy*, ont été exposés par Henri Fluchère, *Laurence Sterne, de l'homme à l'œuvre : biographie critique et essai d'interprétation de Tristram Shandy*, Gallimard, Paris 1961, p. 278-82. Sur la digression chez Sterne, voir aussi W. Bowman Piper, « Tristram's Digressive Artistry » in *Laurence Sterne. Tristram Shandy*, ed. H. Anderson, Norton, Londres / New York 1980, p. 548-562 (repris de W. Bowman Piper, *Laurence Sterne*, New York 1966, p. 31-46) ; W. Iser, « Writing Strategies : Digression » in *Laurence Sterne : Tristram Shandy*, Cambridge 1988, p. 71-82 ; et A. González Ballesteros, « Digression and Intertextual Parody in Nashe, Sterne and Joyce » in *Laurence Sterne in Modernism and Postmodernism*, edd. David Pierce et Peter de Voogd, Amsterdam 1996, pp. 55-64.

tableau. En effet, ce qui m'importe surtout ici, c'est de mettre en valeur ce que j'appellerais volontiers le degré d'excentricité du discours, c'est-à-dire le nombre de degrés duquel il s'éloigne du niveau de l'histoire principale. Ainsi, une digression interne enchâssée dans une autre digression interne constituera une digression de niveau 2 (ou une digression à la puissance 2). C'est pourquoi je chiffre ce degré d'excentricité en attribuant à chaque digression un exposant : par convention, cet exposant sera positif pour les digressions internes, et négatif pour les digressions externes, le niveau de référence (niveau 0) correspondant à l'histoire principale. Lorsqu'au sein d'une digression intervient une digression de nature différente (par exemple une digression externe enchâssée dans une digression interne), je passe dans la colonne des exposants négatifs. Le résultat de ce classement, qui ne prétend évidemment pas être rigoureusement scientifique mais seulement indicatif, peut se présenter à travers le tableau suivant :

Niveaux chapitres	Digressions externes		Intrigue principale	Digressions internes		
	-2	-1		0	+1	+2
I, 1		3 - Question du narrataire	1 - Regrets du narrateur 2 - Dialogue de Mr et Mrs Shandy (1 <sup>er</sup> dimanche de mars 1718)			
2		L'homunculus				
3				Prolepse : un mot du père		
4		1 - La méthode : narration <i>ab ovo</i>  3 - Question de la narrataire		2 - Explication : la chronologie de la conception		
5			Date de naissance			
6		Au lecteur : « patience ! »				
7				1 - Contexte : la sage-femme	2 - Didius et Kunastrokius	
8		2 - Dédicace chimérique...				1 - La chimère
9		... et mise aux enchères				
10				1 - Retour à la sage-femme	2 - Digression sur personnage : Yorick	
11					Suite	
12					Suite et fin : mort de Yorick	
13				Retour à la sage-femme		
14		Trouvaille : le contrat de mariage				
15	Reproduction dudit contrat					
16				Analepse : l'application du contrat		
17				Suite		
18				1 - Suite	2 - Digression sur personnage : Walter Shandy	
19						Sa théorie des noms
20	2 - Le mémoire des docteurs en Sorbonne	1 - Réprimande à la narrataire				
21		4 - Parenthèse de l'auteur	1 - Vrai début (nuit du 5 nov. 1718) : Toby « je pense- »	2 - Digression sur personnage : l'oncle Toby  6 - Retour à Toby	3 - Digression sur le climat et l'Angleterre  5 - Suite	

Le constat est édifiant. Sur trente et un chapitres considérés, seuls quatre relèvent, entièrement ou en partie, du niveau de l'histoire principale, c'est-à-dire qu'ils racontent la naissance de Tristram : il s'agit des chapitres I, 1 ; I, 5 ; I, 21 et II, 6. Tous les autres chapitres, c'est-à-dire une majorité écrasante, constituent des digressions de diverse nature. On comprend mieux, alors, la fierté du narrateur à exposer les rouages de sa mécanique digressive : à ce rythme, c'est-à-dire en ne consacrant qu'environ 13% de sa narration à l'histoire principale, contre 62% à Cervantès, Sterne établit un record presque imbattable qui lui garantit une matière virtuellement inépuisable. Dans *Tristram Shandy*, les proportions habituelles sont renversées : c'est l'histoire principale qui finit par faire figure de digression. Michael Winterbottom l'a bien compris, puisque dans sa récente adaptation cinématographique du livre de Sterne, le film *Tristram Shandy* lui-même n'occupe que quelques minutes : dans *Tournage dans un jardin anglais*, comme l'indique le titre français, presque toute l'histoire se passe dans les coulisses du tournage. La mécanique digressive peut donc fonctionner *ad libitum*, aussi longtemps que l'auteur disposera de papier, d'une plume, d'encre et d'une main pour écrire.

Il me semble possible d'élaborer à partir des éléments que je viens d'exposer une typologie ou, plus justement, une grammaire des digressions. Il s'agit d'abord de classer les digressions selon leur nature et selon leur fonction, avant d'étudier la manière dont elles s'enchaînent l'une à l'autre – ce qu'on pourrait appeler la syntaxe digressive.

La digression peut être d'une nature homogène (quand elle est directement assumée par le narrateur) ou hétérogène (dans le cas contraire).

1. Les digressions hétérogènes peuvent être plus ou moins étroitement rattachées au fil principal de la narration.

1.1 Elles peuvent y être intégrées par un artifice. Par exemple, la lecture d'un texte par un personnage assure la mise en abyme de ce qui aurait autrement constitué une digression totalement hétérogène : c'est le cas du sermon de Yorick lu par Trim, et entrelardé des réflexions des personnages ; ou de la nouvelle du *Curieux impertinent* lu par le curé ; ou encore du sonnet de Cardénio lu par don Quichotte<sup>30</sup>. Dans ce dernier exemple, la digression a manifestement une fonction d'agrément : il s'agit de contrebalancer le prosaïsme de l'histoire principale en introduisant un élément poétique et sentimental.

1.2. Elles peuvent, au contraire, être simplement juxtaposées au récit, sous la forme d'une pièce ajoutée à tel ou tel dossier « pour information » du lecteur. La fonction alléguée de ce type de digression est explicative, mais en réalité, elle est souvent purement divertissante. Ainsi, l'insertion du contrat de mariage des époux Shandy permet à Sterne de parodier le style et la typographie juridiques<sup>31</sup>. Le mémoire des Docteurs en Sorbonne, ou le conte de Slawkenbergius qui sert de prologue au livre IV, ont une fonction divertissante analogue. Avec le conte de Slawkenbergius, on rencontre une nouvelle fois la question de la limite entre digression et paratexte : en effet, le conte de Slawkenbergius, donné au début du livre IV, échappe à la numérotation en chapitres. Cette digression divertissante se rapproche alors par sa nature et par sa fonction de certains des paratextes de *Don Quichotte* : notamment des sonnets des académiciens de l'Argamasilla, que l'auteur place à la fin de la première partie de *Don Quichotte*<sup>32</sup>.

2. Les digressions homogènes, qui sont par nature plus étroitement rattachées au fil principal de l'intrigue que les digressions hétérogènes, se différencient entre elles essentiellement par

<sup>30</sup> Voir *Don Quichotte* I, 23 p. 258.

<sup>31</sup> Voir *Vie et opinions de Tristram Shandy* I, 15 p. 55-6 : « [...] l'article dont je m'étais mis en quête [...] se trouve beaucoup mieux exprimé dans l'acte que ne pourrais le faire moi-même ; il serait barbare de le dépouiller de son style légal ; le voici donc : [...]. »

<sup>32</sup> Voir *Don Quichotte* I p. 611-614.

leur fonction : les deux fonctions les plus fréquentes sont la fonction temporelle et la fonction métanarrative.

2.1. Les digressions ont une fonction temporelle lorsqu'elles bouleversent la linéarité chronologique des événements racontés : elles recourent alors ce que G. Genette nomme les « anachronies » (prolepses ou analepses). Dans *Tristram Shandy*, ces digressions temporelles sont souvent provoquées par la volonté de donner un aperçu du caractère d'un personnage : c'est ainsi que Tristram nous offre, avant même d'être déjà né, une digression très complète sur la vie, les mœurs et la mort de Yorick<sup>33</sup>. La fonction temporelle se double alors d'une fonction explicative.

2.2. Les digressions ont une fonction métanarrative lorsque le narrateur nous renseigne sur la conception, la rédaction ou la réception de son ouvrage. Les exemples en sont nombreux : outre les « digressions sur la digression » étudiées plus haut, on peut mentionner dans *Don Quichotte* les passages qui font référence à la « source arabe » (Cid Hamet Ben Engeli)<sup>34</sup>, et toutes les réflexions, dans la seconde partie, sur la suite apocryphe de *Don Quichotte*<sup>35</sup>. Pour *Tristram Shandy*, il suffit de se reporter aux colonnes -1 et -2 du tableau pour retrouver une liste des digressions métanarratives jusqu'au début du second livre.

Une fois définie cette grammaire fondamentale de la digression, reste à étudier la manière dont les digressions s'enchaînent soit à l'histoire principale, soit entre elles : c'est ce que Sterne appelle « l'engrenage » des digressions, et qu'on peut également nommer la syntaxe des digressions. Un simple regard au tableau synthétique concernant le début de *Tristram Shandy* montre que toutes les transitions sont envisageables, même les plus brutales ou les plus inattendues. Sterne pratique virtuellement tous les types d'enchaînements, insère des digressions externes dans des digressions internes, des digressions hétérogènes dans des digressions homogènes, sans que rien ne vienne apparemment limiter son entière liberté digressive. On peut toutefois remarquer que les degrés les plus excentriques, comme souvent, se rejoignent. Ainsi, au chapitre 8 du premier livre, c'est une digression interne de niveau trois sur la « chimère » (le *hobby-horse*) qui provoque la rédaction par le narrateur de sa dédicace chimérique : cette digression externe est donc aussi, en un sens, le résultat ou l'équivalent d'une digression interne de niveau 4 ! Si la liberté digressive du narrateur est totale, ce dernier ne rechigne pas cependant à baliser le terrain pour son lecteur qui risquerait de se perdre dans ce maquis. Il dispose pour cela d'un outil imagé : le « rideau digressif ». Comme un directeur de théâtre ou un montreur de marionnettes, le narrateur ouvre et ferme à sa guise le rideau qui assure la transition d'un niveau à un autre<sup>36</sup> : on peut alors comparer l'enchaînement des digressions au mouvement d'un plateau tournant au théâtre<sup>37</sup>.

La digression apparaît donc comme une technique narrative complexe, dont la fonction n'est pas seulement de divertir le lecteur ou de fournir à l'auteur un réservoir inépuisable d'histoires à raconter. La digression est aussi, chez Cervantès comme chez Sterne, la manifestation d'une esthétique maniériste qui n'est pas, surtout chez Sterne, sans faire écho à un arrière-plan épistémologique.

La référence à l'esthétique maniériste s'impose naturellement pour Cervantès (1547-1616), qui est le contemporain du Gréco (1541-1614). C'est d'ailleurs l'une des raisons pour lesquelles Vladimir Nabokov a raison, à mon sens, de juger incongrues les tentatives de ceux qui cherchent à lire *Don Quichotte* dans le cadre problématique du « réalisme » tel qu'on peut

---

<sup>33</sup> Voir *Vie et opinions de Tristram Shandy* I, 10-12.

<sup>34</sup> Voir *Don Quichotte* I, 9.

<sup>35</sup> Voir *Don Quichotte* II, 59 pp. 490-494 ; II, 61 p. 510 ; II, 62 p. 524 ; II, 70 pp. 573-574 ; II, 72 pp. 583-587.

<sup>36</sup> Voir *Vie et opinions de Tristram Shandy* II, 5 p. 105 ; II, 19 p. 141 ; etc.

<sup>37</sup> Cette image me semble plus exacte que celle employée par Fluchère, qui compare le procédé de Sterne à celui d'un conférencier s'aidant de multiples diapositives qu'il enchaîne à sa guise : voir Fluchère, *op. cit.* p. 280.

le penser dans l'art et la littérature du XIX<sup>e</sup> siècle<sup>38</sup>. La désinvolture de Cervantès fut souvent critiquée ; on lui reproche ainsi pêle-mêle des incohérences internes dans les noms de personnages (la femme de Sancho s'appelle tantôt Thérèse, tantôt Marie), des incohérences chronologiques, mais aussi le foisonnement des fils narratifs et des digressions, et encore son goût pour la caricature et le mélange des genres. De ce tableau critique se dégage l'image d'une sorte de *satyra* (au sens latin) du Siècle d'or, qui consonne étrangement avec les critiques adressées par le goût classique à la manière du Gréco : illusionniste, irréaliste et subjectiviste<sup>39</sup>.

L'esthétique de Sterne est tout aussi éloignée de l'idéal du classicisme. Si l'on accepte de considérer le tableau synthétique que j'ai proposé comme un primitif « sismographe digressif », et que l'on s'en serve pour tracer la « ligne narrative » suivie par Tristram (comme nous y encourage d'ailleurs le dernier chapitre du livre VI, où Tristram représente graphiquement les « lignes narratives » qu'il a suivi jusque là<sup>40</sup>), la ligne obtenue est aussi serpentine que le moulinet décrit par le bâton de Trim<sup>41</sup>, ou que l'arabesque dont William Hogarth (à qui Sterne a commandé les gravures illustrant *Tristram Shandy*) fait l'éloge dans son ouvrage *The Analysis of Beauty* (1753)<sup>42</sup>. La digression shandéenne n'est donc pas uniquement le rouage d'un mécanisme d'écriture : elle est aussi le véhicule d'une esthétique du caprice.

Le passage par Sterne permet de fonder cette esthétique sur une théorie de la connaissance qui émerge entre *Don Quichotte* et *Tristram Shandy* : celle de John Locke (1632-1704), dont la première édition de *l'Essai sur l'entendement humain* paraît à Londres en 1689. Sterne combine en effet des influences esthétiques baroques ou maniéristes (Montaigne, Shakespeare et Cervantès) à l'influence philosophique de Locke pour défendre une écriture du caprice qui recherche en permanence la surprise. L'œuvre littéraire qu'est *Tristram Shandy* peut en effet revendiquer pour elle-même la définition que Walter Shandy donne de *l'Essai sur l'entendement humain* de Locke : c'est « l'histoire [...] de ce qui se passe dans l'esprit d'un homme<sup>43</sup> ». Cet homme, c'est Tristram Shandy ; et conformément à la doctrine de Locke, son esprit n'a qu'une perception subjective du monde qui l'entoure. Tous les personnages, y compris le narrateur, sont obnubilés par un certain nombre de « dadas » (*hobby-horses*) qui prédéterminent leur rapport à la réalité aussi bien qu'au discours<sup>44</sup>. C'est pourquoi le

<sup>38</sup> Voir V. Nabokov, *Don Quichotte*, Stock p. 33 : « Avec ses extravagantes auberges emplies de personnages providentiels tout droit tirés de contes italiens et ses extravagantes montagnes grouillant de rimailleurs au cœur brisé déguisés en bergers d'Arcadie, le tableau que Cervantès brosse du pays est à peu près aussi vrai et aussi typique de l'Espagne du XVII<sup>e</sup> siècle que le Père Noël est vrai et typique du pôle Nord du XX<sup>e</sup> siècle. »

<sup>39</sup> Voir Hans Rosenkranz, *El Greco and Cervantes in the Rhythm of Experience*, trad. Marcel Aurousseau, Londres 1932 ; voir aussi les deux études de Gherardo Marone, « Cervantes, il Greco e Velázquez » in *Studi di varia umanità in onore di Francesco Flora*, Milan 1963, pp. 191-200 ; et « Cervantes y El Greco » in *Las dos Españas y otros ensayos*, Buenos Aires 1972, pp. 195-210.

<sup>40</sup> Voir *Vie et opinions de Tristram Shandy* VI, 40 pp. 425-426.

<sup>41</sup> Voir *Vie et opinions de Tristram Shandy* IX, 4 p. 547.

<sup>42</sup> Voir Gilbert Lascault, « Fugues et variations des lignes » in *Markus Raetz*, Actes Sud / Carré d'Art, Arles / Nîmes 2006, p. 18-21.

<sup>43</sup> *Vie et opinions de Tristram Shandy* II, 2 p. 94.

<sup>44</sup> Voir par exemple *Vie et opinions de Tristram Shandy* III, 26-27 pp. 203-204 : l'oncle Toby, obsédé qu'il est par les fortifications, commet un contresens grotesque sur le « pont » (*bridge*) qu'est en train de bâtir le Dr. Slop, puisqu'il s'agit en réalité d'une prothèse pour le nez de Tristram. Voir aussi le commentaire à ce propos d'H. Fluchère, *op. cit.* p. 259 : « Pourquoi 'ce qui se passe dans la tête des gens' est-il si difficile à comprendre pour les autres – [...] pourquoi y a-t-il un tel hiatus entre 'ce qui se passe dans la tête' de Walter Shandy et dans celle de l'oncle Toby, et entre 'ce qui se passe' dans leur tête et la réalité sur laquelle (sans doute) repose le monde – et pourra-t-on jamais combler ce fossé, ou faudra-t-il se résigner (comme Locke se résigne à l'abandon des substances réelles) à cette fantastique incompréhension qui sépare les membres d'une même famille (si profondément attachés qu'ils soient les uns aux autres) dès qu'ils prétendent porter un jugement sur un fragment du monde, ou justifier la moindre démarche de leur conduite : voilà le genre de question que Tristram se pose et nous pose [...]. »

narrateur, loin de chercher à organiser rationnellement son écriture, accorde au contraire dès le premier chapitre une place essentielle aux associations d'idées qui surviennent en lui ou chez les autres personnages : l'association qui se fait, chez la mère de Tristram, entre le devoir conjugal et la pendule n'est que la première d'une longue série<sup>45</sup>. C'est donc bien la fidélité aux idées lockiennes qui conduit Tristram à écrire au fil de la plume et à ne se priver d'aucune digression. Outre les « chaînes digressives » qu'on peut reconstituer à partir du tableau reproduit plus haut (parmi lesquelles la plus spectaculaire est sans doute celle qui prend place, pendant pas moins de dix chapitres et trente pages, au beau milieu d'une phrase anodine de l'oncle Toby<sup>46</sup>), il n'est pratiquement pas un paragraphe où le narrateur ne s'interrompt pour glisser une « micro-digression » : parenthèse, précision ou repentir visible (comme ceux du Gréco...). Dans *Don Quichotte*, la technique apparaît moins élaborée et moins systématique : on pourrait néanmoins également isoler une myriade de micro-digressions s'enchaînant avec une grande liberté.

On s'aperçoit alors que l'usage extensif du tiret chez Sterne – le *shandean dash* – n'est pas qu'une coquetterie typographique d'excentrique anglais : le tiret est le premier marqueur de la digression dans l'écriture, le symbole d'une écriture littéralement « au fil de la plume » puisque l'auteur se défait sur sa plume de la responsabilité de son écriture<sup>47</sup>. Ce n'est donc pas la raison organisatrice qui s'exprime à travers la plume de Tristram, mais bien ce qu'on n'appelle pas encore l'inconscient, à travers une sorte d'écriture automatique saturée de signes typographiques, d'associations d'idées et de digressions. Le but de Tristram est d'attraper l'idée au vol, de rester toujours disponible à l'étonnement et à la surprise. Bien entendu, cette « spontanéité » n'est qu'un artifice romanesque : rien n'oblige Tristram à placer trente pages de digressions au beau milieu d'une phrase, plutôt que juste après. Il y a là une part de désinvolture et de provocation. Mais ce choix se justifie aussi par le désir d'imiter ou de représenter, à travers ce procédé d'écriture, le moment où l'on est saisi, pour ainsi dire cueilli, par une idée inattendue : « Que ne me vîtes-vous, à demi soulevé dans mon fauteuil, la main crispée sur son bras et le regard levé, saisir au vol – avec quelle foi – l'idée qui passe souvent à mi-chemin de mon entendement : je crois en toute conscience avoir intercepté ainsi maintes pensées que le ciel destinait à un autre homme<sup>48</sup>. »

La technique de la digression illustre un arrière-plan à la fois esthétique (le maniérisme) et philosophique (le subjectivisme). L'aspect ludique et divertissant de la digression ne doit pas masquer ses implications philosophiques : on peut aller jusqu'à dire que la digression est chez Sterne une figure épistémologique, liée à l'idée que l'auteur se fait du mode de fonctionnement de la pensée. Le narrateur sternien est sans cesse au prise avec une matière surabondante qu'il ne peut ni ne veut maîtriser en la coulant dans le moule d'une narration rationnelle. Comme l'écrit Sterne, il est impossible à un auteur doué d'esprit de « 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 lui faudra au contraire « cinquante fois dévier de sa route en telle ou telle compagnie sans qu'il pense s'y soustraire ; des points de vue se présenteront et le solliciteront sans cesse : impossible de ne pas s'arrêter pour les contempler. [...] Pour comble, il lui faudra à chaque étape consulter des archives, feuilleter rôles, actes, documents

---

<sup>45</sup> Sur les associations d'idées, voir Locke, *Essai sur l'entendement humain* II, 33.

<sup>46</sup> Voir *Vie et opinions de Tristram Shandy* I, 21 p. 75 ; la fin de la phrase n'intervient qu'en *Vie et opinions de Tristram Shandy* II, 6 p. 105.

<sup>47</sup> Voir *Vie et opinions de Tristram Shandy* VI, 6 p. 375 : « [...] il n'en est pas question ici ; pourquoi donc en parlais-je ? *Ask my pen, – it governs me, – I govern not it.* » La fin de la phrase est malheureusement mal traduite par Mauron : je conserve ici l'anglais.

<sup>48</sup> *Vie et opinions de Tristram Shandy* VIII, 2 p. 488. Le mot d'entendement n'est pas dans l'anglais de Sterne, mais la référence implicite à Locke n'est ici pas déplacée.

et généalogies interminables, dont ses scrupules ne cesseront de ralentir la lecture. Bref, on n'en a jamais fini<sup>49</sup>. »

À la métaphore du voyage se greffe ici comme une prémonition de l'hypertexte : l'écriture, comme la lecture, est un parcours dans un jardin où les sentiers bifurquent sans cesse. Tout comme don Quichotte et Sancho errent en quête d'aventure, le romancier et son lecteur « surfent » sur la toile des virtuelles ramifications digressives, en une navigation infinie – « on n'en a jamais fini ». Le refus de sélectionner une histoire plutôt qu'une autre conduit alors l'auteur à rêver d'une exhaustivité utopique et irréalisable, puisque les univers romanesques de Cervantès et de Sterne sont des mondes qui n'ont pas deux, mais trois dimensions. La pratique de la digression ne permet pas seulement, en effet, de démultiplier les espaces et les temporalités romanesques : elle crée aussi pour le lecteur une troisième dimension, celle de la *profondeur*, qui se construit à travers la mise en perspective de l'écriture et de la lecture. L'usage de la digression est donc l'un des aspects en vertu desquels *Don Quichotte* et *Tristram Shandy* peuvent s'apparenter à des laboratoires du roman moderne, proches en cela, comme l'a mis en lumière Pierre Brunel, des expérimentations contemporaines d'un Italo Calvino<sup>50</sup>. Et c'est bien en disciple de Cervantès et de Sterne que Calvino, dans *Si par une nuit d'hiver un voyageur*, place dans la bouche de l'un de ses narrateurs un éloge de la « forêt digressive »<sup>51</sup> :

Je fais remonter trop d'histoires à la fois, parce que je veux qu'on sente autour du récit d'autres histoires jusqu'à saturation, des histoires que je pourrais raconter, ou que je raconterai peut-être – ou qui sait si je ne les ai pas racontées dans une autre occasion ? -, un espace rempli d'histoires qui n'est peut-être rien d'autre que le temps de ma vie, où l'on peut, comme dans l'espace, se déplacer dans toutes les directions, y trouvant toujours de nouvelles histoires à raconter à condition d'en raconter d'autres d'abord, de sorte qu'à partir de n'importe quel moment ou de n'importe quel endroit on rencontre toujours la même épaisseur de matière à raconter. Et même, si je regarde en perspective l'ensemble de ce que je laisse en dehors de la narration principale, je vois comme une forêt qui s'étend de tous les côtés [...]. »

---

<sup>49</sup> *Vie et opinions de Tristram Shandy* I, 14 p. 54-55.

<sup>50</sup> Voir Pierre Brunel, *Don Quichotte et le roman malgré lui*, Klincksieck, Paris 2006.

<sup>51</sup> Italo Calvino, *Si par une nuit d'hiver un voyageur*, trad. D. Sallenave et F. Wahl, Points Seuil, pp. 123-124.