

# Sterne et la musique, ou l'harmonie impossible

Pierre Dubois

## Résumé

Critics have paradoxically paid only scant attention to Laurence Sterne's frequent use of music in his literary works. However, William Freedman's book, *Laurence Sterne and the Origins of the Musical Novel* (1978), considers *Tristram Shandy* as a 'musical novel,' borrowing its forms from music. Whereas Freedman stresses the importance of the compositional models used by Sterne, this paper endeavours to study the meaning of the explicit mentions of music in *Tristram Shandy* and *A Sentimental Journey*. It will be argued that the allusions to music contribute to establishing elements of uncertainty within the text. Music comes in when words reveal themselves unequal to their task of expressing ideas or feelings. It is the ultimate form of the untranslatable and, as such, it partakes of Sterne's intended deconstruction of language. Music is used as an element of transgression of the rules of the literary text and testifies therefore to a deep crisis in the literary process. At the same time, Sterne uses it dialectically to open up new vistas. Besides, the way Sterne used music implied that music should have become autonomous from the semantic. The evolution of musical theory in England in the second half of the 18th century enabled such an autonomization of music. Thus, instead of music taking poetry as its avowed model, as was the case with the theory of the 'Sister Arts,' Sterne operated a kind of reversal of rôles, as music now imposed its expressive mode to the literary text. Music's essential mystery and its natural ability to stick closely to the unfolding of time, rendered it the ultimate metaphor of the elusive which was precisely what Sterne endeavoured to transcribe.

## Citer ce document / Cite this document :

Dubois Pierre. Sterne et la musique, ou l'harmonie impossible. In: *Anglophonia/Caliban*, n°11, 2002. Musique et littératures : Intertextualités. pp. 263-275;

doi : <https://doi.org/10.3406/calib.2002.1474>

[https://www.persee.fr/doc/calib\\_1278-3331\\_2002\\_num\\_11\\_1\\_1474](https://www.persee.fr/doc/calib_1278-3331_2002_num_11_1_1474)

Fichier pdf généré le 14/02/2020

# Sterne et la musique, ou l'harmonie impossible.

Pierre DUBOIS\*

## Abstract

Critics have paradoxically paid only scant attention to Laurence Sterne's frequent use of music in his literary works. However, William Freedman's book, *Laurence Sterne and the Origins of the Musical Novel* (1978), considers *Tristram Shandy* as a 'musical novel,' borrowing its forms from music. Whereas Freedman stresses the importance of the compositional models used by Sterne, this paper endeavours to study the meaning of the explicit mentions of music in *Tristram Shandy* and *A Sentimental Journey*. It will be argued that the allusions to music contribute to establishing elements of uncertainty within the text. Music comes in when words reveal themselves unequal to their task of expressing ideas or feelings. It is the ultimate form of the untranslatable and, as such, it partakes of Sterne's intended deconstruction of language. Music is used as an element of transgression of the rules of the literary text and testifies therefore to a deep crisis in the literary process. At the same time, Sterne uses it dialectically to open up new vistas. Besides, the way Sterne used music implied that music should have become autonomous from the semantic. The evolution of musical theory in England in the second half of the 18<sup>th</sup> century enabled such an autonomization of music. Thus, instead of music taking poetry as its avowed model, as was the case with the theory of the 'Sister Arts,' Sterne operated a kind of reversal of rôles, as music now imposed its expressive mode to the literary text. Music's essential mystery and its natural ability to stick closely to the unfolding of time, rendered it the ultimate metaphor of the elusive which was precisely what Sterne endeavoured to transcribe.

Mots-clefs : Langage – Ineffable - Polyphonie - Harmonie - Expression – Transgression.

Laurence Sterne était musicien amateur et les références à la musique et métaphores musicales sont nombreuses dans son œuvre. Or, dans le domaine critique, mises à part quelques allusions éparées à l'utilisation de la musique dans son œuvre et à la qualité musicale de son écriture, seul l'ouvrage de William Freedman, *Laurence Sterne and the Origins of the Musical Novel*<sup>1</sup> semble avoir vraiment envisagé *Tristram Shandy* comme un livre fondamentalement « musical, » au sens où il emprunte nombre de ses formes à la musique. Freedman s'attache à démontrer que Sterne écrit « en musicien, » aussi bien au gré des métaphores musicales qu'il utilise qu'en ce qui concerne certains aspects structurels. Or dans son désir de convaincre le lecteur de l'importance du facteur musical dans l'œuvre de Sterne, Freedman, suivant une démarche pour le moins hasardeuse, va jusqu'à projeter sur le texte certaines formes musicales ou à avancer le nom de compositeurs dont l'écriture s'apparenterait, selon lui, à celle de Sterne.<sup>2</sup> C'est supposer que musique et littérature

\* Université de Paris IV.

<sup>1</sup> William Freedman, *Laurence Sterne and the Origins of the Musical Novel* (Athens, The University of Georgia Press, 1978).

<sup>2</sup> 'Clearly there are similarities between Stamitz's style and Sterne's, but the two composers whose practices most nearly parallel his are C.P.E. Bach (1714-1788) and Domenico Scarlatti (1685-1757). The mark of Bach's music is subjectivity, personalism, and emotivism expressed through sudden dynamic

fonctionnent de façon quasiment identique et que l'échange ou le passage d'un art à l'autre s'opère sans que cela pose de problèmes critiques particuliers. La question nous semble complexe et mérite qu'on s'y penche à nouveau.

Les références et allusions à la musique dans *Tristram Shandy* et *A Sentimental Journey* contribuent à l'inscription dans le discours d'éléments de trouble et établissent le triomphe du non-dit et de l'indicible. La musique intervient chez Sterne quand les mots s'avèrent inaptes à traduire les idées ou les sentiments. Sterne envisage la musique comme la forme exemplaire de l'intraduisible. La musique est donc l'une des marques de la déconstruction du langage opérée par Sterne et de sa mise en cause, ou de sa relativisation, ultime. Les interventions de la musique dans le texte peuvent être envisagées comme des moments de la plus intense *crise* littéraire, et, dialectiquement, les moments où, précisément, Sterne fait basculer de façon radicale le texte dans une nouvelle dimension, en transgressant les règles de structuration du langage et du texte littéraire.

Au-delà, cet emploi référentiel de la musique par Sterne repose sur une conception selon laquelle la musique a atteint un degré avancé d'autonomie par rapport au sémantique. L'évolution de la théorie musicale en Angleterre dans la deuxième moitié du XVIII<sup>ème</sup> siècle conduit à une autonomisation de la musique que les conceptions antérieures ne permettaient pas. Or, sans cette nouvelle conception du phénomène musical, Sterne ne penserait pas la musique de la même façon. En conséquence, il y aurait chez Sterne une manière de renversement : loin de suivre la poésie/littérature et de fonctionner de façon mimétique, la musique imposerait désormais ses formes au texte. La musique, art du mystère, est pour Sterne la métaphore la plus parfaite de l'insaisissable - c'est-à-dire de ce qu'il s'attache précisément à cerner dans son entreprise littéraire.

### ***Lillabullero* et l'ineffable.**

Un point de départ intéressant pour une telle étude du rapport de la musique à l'écriture chez Sterne est ce *Lillabullero* que fredonne sans cesse Uncle Toby dans *Tristram Shandy*. *Lillabullero* (ou *Lilliburlero*), était à l'origine, faut-il le rappeler, un cri de guerre des Irlandais au moment des massacres des protestants de 1641, puis lors du conflit de 1688. Par association, cet air symbolisait en quelque sorte la crainte de voir débarquer les Irlandais pour massacrer les Anglais et était chanté par les ennemis de Jacques II pour mettre la population en garde. Il s'agissait à l'origine d'un air de Purcell qui avait été adapté par Lord Wharton. De façon ironique, cet air était donc devenu une chanson *whig*. À n'en pas douter, l'une des significations de son emploi par Sterne consiste donc à ancrer Uncle Toby dans la génération de ceux pour lesquels la Glorious Revolution de 1688 avait gardé toute son actualité.<sup>3</sup> Cela servait aussi à caractériser Uncle Toby comme souscrivant à l'idéologie *whig*, ce qui impliquait un rejet du catholicisme et une adhésion fondamentale à une éthique de la modération, au plan aussi bien politique que religieux.

Toutefois, dans son emploi dans la construction structurelle du texte, l'air *Lillabullero* joue un rôle plus fondamental. Freedman souligne qu'Uncle Toby fredonne *Lillabullero* pour manifester sa perception de « l'ineffable, » chaque fois qu'il est frappé par l'absurdité d'une

---

contrasts and pregnant silences, the mixture of dynamism and languid sensibility and the pervasive, often excessive reliance on surprise — anything to frustrate the listener's expectation.' Freedman, 125.

<sup>3</sup> Comme le montre la chronologie établie par Theodore Baird, le point de départ chronologique de *Tristram Shandy* est en effet la rencontre entre Toby et Trim au cours du conflit irlandais, en 1689-92 (siège de Limerick et bataille de Steenkirk). Cf. Theodore Baird, "The Time-Scheme of *T.S.* and a Source", *PMLA* 51 (1936) 803-20, cité in Elizabeth Kraft, *Laurence Sterne Revisited* (New-York Twayne Publishers, 1996).

situation.<sup>4</sup> Le narrateur, Tristram, nous informe en effet dès le début de l'ouvrage qu'Uncle Toby a recours à cet air pour donner libre cours à l'expression de ses passions, et, en particulier, pour réagir face à toute situation qu'il estime absurde : 'You must know it was the usual channel through which his passions got vent, when any thing shocked or surprised him;—but especially when any thing, which he deemed very absurd, was offered.' [T. S., I, xxi, 93]<sup>5</sup>

Plus généralement, *Lillabullero* est une forme de défense pour Uncle Toby, un moyen pour lui de mettre le monde à distance : '[...] and had he not accustomed himself, *in such attacks* [nos italiques], to whistle the *Lillabullero* [...]' [T. S., II, ii, 106]. Car ce que redoute Uncle Toby par dessus tout, ce sont les mots, le langage : 'his life was put in jeopardy by words.' [T. S., II, ii, 108]. Cet air qu'il chante en chaque situation de crise est donc pour lui un substitut au langage en même temps qu'un rempart contre les mots. Il fredonne ou siffle *Lillabullero* quand les propos tenus par autrui exigeraient de lui une réponse ou une réaction qu'il ne peut formuler. Ainsi, lorsque Dr. Slop, qui s'est coupé le pouce, entreprend de lire le texte d'imprécations en latin que lui propose le père de Tristram, Uncle Toby siffle *Lillabullero* de toutes ses forces ('as loud as he could, all the time' [T. S., III, x, 182]). Cet air sifflé se substitue bel et bien au langage : lorsque Slop déclare vouloir interrompre sa lecture, Uncle Toby menace alors de cesser de siffler afin de lire le texte lui-même, ce qui suffit à convaincre Dr. Slop de poursuivre sa lecture lui-même. Tant qu'il siffle, Uncle Toby ne parle pas, et c'est peut-être mieux ainsi. On assiste alors à l'organisation d'une véritable polyphonie : le chapitre xi est dédoublé, la page de gauche présentant le texte latin et la page de droite sa traduction en anglais agrémentée des remarques sur ses lecteurs et auditeurs, tandis qu'il convient d'imaginer, comme un *ostinato* en arrière-plan, l'air sifflé par Uncle Toby, qui se mêle au texte tout en s'y opposant. Lorsque Dr. Slop en arrive aux invectives qu'il peut adresser tout particulièrement à Obadiah (auquel il reproche d'avoir trop serré les nœuds du sac vert qui contient les instruments du médecin), Uncle Toby accorde sa mélodie à la phrase lue par Dr. Slop : '[Here my uncle Toby, taking the advantage of a minim in the second bar of his tune, kept whistling one continued note to the end of the sentence—Dr. Slop with his division of curses moving under him, like a running bass all the way.]' [T. S., III, xi, 189]. Selon les usages mêmes de l'écriture polyphonique, le thème est donc passé du dessus à la basse, ou de la basse au dessus, attestant de l'interchangeabilité de la parole et de la musique, également signifiantes bien que fonctionnant selon des logiques indépendantes. L'air sifflé par Uncle Toby est donc bien ce qu'en conclusion de ce même chapitre le narrateur appelle son « *interjectional whistle*, » ce mode d'interruption du discours verbal qui oppose à ce dernier une autre logique discursive, non sémantique, et qui, par conséquent, met en cause le langage.

Uncle Toby a recours à son air fétiche lorsque la question débattue dépasse son aptitude à démontrer quelque chose au moyen des mots. Ainsi, lorsque la conversation avec son frère, le père de Tristram, touche à la religion, en l'absence d'argument rationnel pour justifier sa révérence pour la religion, il se met à siffler « avec davantage de zèle (bien qu'un peu plus faux) que d'habitude » ('my uncle Toby fell a-whistling *Lillabullero*, with more zeal (though more out of tune) than usual.' [T. S., III, xli, 245]). Siffler *Lillabullero* revient pour Uncle Toby à exprimer l'essentiel, c'est-à-dire l'innommable : lorsqu'il se rend chez la veuve Wadman et que Trim laisse retomber le heurtoir un peu trop tôt, avant que Toby n'ait eu le

<sup>4</sup> 'Whenever anything strikes him as more than commonly absurd, Toby expresses the ineffable by whistling a half dozen bars of "*Lillabullero*."' Freedman, 174.

<sup>5</sup> Laurence Sterne, *The Life and Opinions of Tristram Shandy*, 1759-67, ed. Graham Petrie (Harmondsworth, Penguin Books Ltd, 1967). Toutes nos références (placées dans le texte) renvoient à cette édition.

temps d'engager une autre « conférence » à ce propos, ce dernier n'a d'autre solution que de siffler *Lillabullero* [*T. S.*, IX, xvi, 590]. De même, pour Tristram, le narrateur, il n'est nul doute que le meilleur moyen d'exprimer une grande douleur, une grande émotion, ou une grande déception, serait de pouvoir entendre son oncle siffloter son air favori : 'What would I have given for my uncle Toby to have whistled *Lillabullero*!' [*T. S.*, VII, xl, 507]. *Lillabullero* devient même un verbe pour traduire une souffrance et l'exorciser : 'My father managed his affliction otherwise; and indeed differently from most men ancient or modern; for he neither wept it away [...]—nor did he curse it, or damn it, or excommunicate it, or rhyme it, or lillabullero it.' [*T. S.*, V, iii, 347]

*Lillabullero*, on le voit, emblématise ce qui fonde le rapport signifiant de la musique au langage dans *Tristram Shandy*. La source dans laquelle l'air siffloté par Uncle Toby prend son origine, c'est la crise même du langage. La musique intervient là où les mots échouent. Musique et langage sont donc tributaires l'un de l'autre, fonctionnant comme un couple de forces pour produire du sens : l'évocation de la musique dans et par le texte permet à celui-ci d'évoquer ce que ni la parole, ni la littérature, ne sauraient exprimer, mais, tout autant, c'est bien à l'intérieur de ce texte que la musique se voit conférée un tel statut. Si la musique dépasse en sens ce que les mots peuvent exprimer, les mots seuls attribuent un tel pouvoir à la musique en la confrontant dialectiquement au langage. Toutefois ce sens ainsi construit n'est jamais réductible à une traduction verbale : en dépit de leur force et de leur prégnance, les métaphores musicales restent opaques. Le narrateur du *Sentimental Journey* en prend bien conscience lorsqu'il utilise une telle métaphore musicale avec le Comte de B\*\*\*\* qui « n'entend rien à la musique » : 'The Count de B\*\*\*\* did not understand music, so desired me to explain it some other way.' [*S. J.*, II, 113].<sup>6</sup>

### L'expression musicale et l'art du mystère.

Si la musique intervient dans le texte lorsque les mots deviennent inadéquats, c'est bien essentiellement parce que musique et langage ne fonctionnent pas de la même façon. La manière qu'a Sterne d'envisager le pouvoir expressif de la musique implique une théorie sous-jacente de la nature même du phénomène musical. Nous voudrions suggérer qu'il s'agit d'une conception selon laquelle le divorce entre la musique et le sémantique est effectivement consommé, conception qui repose sur les théories de la musique de la deuxième moitié du siècle et qui s'oppose aussi bien à la théorie des *Sister Arts* qu'à une définition de la musique comme art mimétique.

Pour la plupart des théoriciens de la musique de la première moitié du XVIII<sup>ème</sup> siècle en Angleterre, la musique fait partie des *Sister Arts*.<sup>7</sup> Ceci implique que les arts sont tous plus ou moins équivalents et interchangeables. Selon cette conception, le modèle idéal reste néanmoins la poésie, comme l'explique, par exemple, James Harris.<sup>8</sup> C'est elle qui dicte aux autres arts ses formes de représentation. C'est pourquoi l'opéra est naturellement, dans l'art baroque, la forme musicale privilégiée, parce que le rôle de la musique y est d'illustrer le sens du texte, tandis qu'en retour le texte peut donner une signification spécifique aux émotions suggérées par la musique. La musique se veut alors un art mimétique. Un véritable système de

<sup>6</sup> Laurence Sterne, *A Sentimental Journey through France and Italy* (London, 1768), ed. Graham Petrie (Harmondsworth, Penguin Books Ltd, 1967). Toutes nos références (placées dans le texte) renvoient à cette édition.

<sup>7</sup> Voir notamment Jacob Hildebrand, *Of the Sister Arts* (London, 1734), 4-5; Roger North, *Memoirs of Music* (1728), ed. Edward F. Rimbault (London, 1846) 110, 118.

<sup>8</sup> James Harris, *Three Treatises concerning Art; Music, Painting, and Poetry; Happiness* (London, 1744) 80, 94.

correspondances entre musique et sémantique peut être élaboré, qui fait retour aussi bien sur la signification de motifs mélodiques ascendants ou descendants, sur le jeu des tonalités déterminées par le tempérament, sur l'harmonie, etc. La musicologie a pu s'amuser ainsi à décrypter très précisément comment on peut (doit ?) lire les chorals de J.S. Bach, qui sont entièrement codés par rapport au texte qu'ils ont pour mission d'illustrer. La musique n'a pas dans ce cas de complète autonomie.<sup>9</sup> On est encore là dans une conception qui, épistémologiquement, ressortit encore aux schèmes de la Renaissance, conception selon laquelle on peut voir en chaque partie un reflet du Tout.

Or cette idée selon laquelle la musique serait un art mimétique est progressivement battue en brèche au cours du XVIII<sup>ème</sup> siècle. Le grand enjeu théorique pour ceux qui se penchent alors sur la musique n'est autre que l'autonomisation de cet art. L'une des contributions majeures à ce débat est bien sûr l'*Essay on musical Expression* de Charles Avison (paru en 1752 et aussitôt suivi d'une 2<sup>ème</sup> édition en 1753) - ce même Avison que mentionne Sterne dans l'une de ses comparaisons musicales ('[...] the whole piece, Madam, must have been played off like the sixth of Avison Scarlatti—*con furia*—like mad.' [T. S., III, v, 175]).<sup>10</sup> Selon Avison, la musique touche les passions et l'imagination. Le plaisir procuré par la musique est le résultat d'un « sens interne » : 'The Capacity of receiving Pleasure from these musical Sounds, is, in Fact, a peculiar and internal Sense.'<sup>11</sup> C'est dans la constitution de l'homme, et non dans les qualités intrinsèques de l'objet musical que se trouve l'aptitude à une jouissance esthétique musicale, ce qui confère une importance accrue au sujet réceptif. Cela amène donc Avison à rejeter l'idée selon laquelle la musique aurait un quelconque pouvoir mimétique :

And, as dissonance and shocking sounds cannot be called Musical Expression, so neither do I think, can mere imitation of several other Things be entitled to this Name, which, however, among the Generality of Mankind, hath often obtained it. Thus the gradual rising or falling of the Notes in a long Succession, is often used to denote Ascent or Descent, broken Intervals, to denote an interrupted Motion, a Number of quick Divisions, to describe Swiftness or Flying, Sounds resembling Laughter, to describe Laughter; with a Number of other Contrivances of a parallel Kind, which it is needless here to mention. Now all these I should chuse to stile Imitation, rather than Expression; because, it seems to me, that their Tendency is rather to fix the Hearers Attention on the Similitude between the Sounds and the Things which they describe, and thereby to excite a reflex Act of the Understanding, than to affect the Heart and raise the Passions of the Soul.<sup>12</sup>

Bien que les mots puissent servir à *qualifier* les émotions musicales, selon un procédé d'associations d'idées,<sup>13</sup> ce qui importe au premier chef, c'est le pouvoir expressif de la

<sup>9</sup> Il est intéressant de noter que dans le cas de musique purement instrumentale, débarrassée de tout référent sémantique, on impose malgré tout souvent, dans l'art baroque, un autre référent à la musique, en la construisant selon des structures mathématiques, parfois fort complexes, qui font qu'un sens peut lui être donné selon une autre science ou un autre langage qu'elle-même.

<sup>10</sup> Il s'agit de l'un des douze concerti de Charles Avison composés à partir des pièces de clavecin de Domenico Scarlatti et publiés en 1744.

<sup>11</sup> Charles Avison, *An Essay on musical Expression* (London, 2<sup>nd</sup> Edition, 1753) Part I, Sect. i, 2.

<sup>12</sup> Avison, Part II, Sect. iii, 45.

<sup>13</sup> Avison annonce en cela les philosophes « associationnistes » de la deuxième moitié du siècle, tels Alexander Gerard (*An Essay on Taste*, Edinburgh, 1764) ou Archibald Alison (*Essays on the Nature and Principles of Taste*, Dublin, 1790), qui estiment que tout objet de perception produit un double effet : une émotion première déclenche ensuite un processus mental « affectif » dans l'imagination. Voici par exemple ce qu'écrit Alexander Gerard : 'Music, producing by its harmony, a pleasant disposition of soul,

musique, qui n'a rien à voir avec son aptitude à imiter servilement la signification sémantique des paroles illustrées. Non sans ironie, Avison fustige les compositeurs qui s'attachent à traduire « mot à mot, » pour ainsi dire, le texte mis en musique :

THIS Distinction seems more worthy our Notice at present, because some very eminent Composers have attached themselves chiefly to the Method here mentioned; and seem to think they have exhausted all the Depths of expression, by a dextrous Imitation of the Meaning of a few particular Words, that occur in the Hymns or songs which they set to Music. Thus, were one of these Gentlemen to express the following Words of *Milton*,

\_\_\_\_\_  
Their Songs  
Divide the Night, and *lift* our Thoughts  
to Heaven.

It is highly probable, that upon the Word *divide*, he would run a *Division* of half a Dozen Bars; and on the subsequent Part of the Sentence, he would not think he had done the Poet Justice, or *risen* to that *Height* of Sublimity which he ought to express, till he had climbed up to the very Top of his Instrument, or at least as far as the human Voice could follow him. And this would pass with a great Part of Mankind for Musical Expression, instead of that noble Mixture of solemn Airs and various Harmony, which *indeed*, elevates our Thoughts, and gives that exquisite Pleasure, which none but true lovers of Harmony can feel.<sup>14</sup>

Le propre de la musique, dit-il, est de susciter des passions agréables, « sociables et heureuses » : 'it is the peculiar Quality of Music to raise the *Sociable and happy Passions*, and to *subdue* the *contrary ones*.'<sup>15</sup> En conséquence, la musique ne saurait représenter des passions « négatives, » telles que la colère, la jalousie, la haine, etc., qui sont des sentiments qu'accompagne une impression douloureuse. Ne pouvant « représenter » que des objets ou des idées qui procurent du plaisir, la musique n'a donc que des pouvoirs mimétiques limités : 'As the Aim of Music is to affect the Passions in a pleasing manner, and as it uses Melody and Harmony to obtain that End, its Imitation must never be employed on ungraceful Motions and disagreeable Sound.'<sup>16</sup>

C'est là une avancée théorique essentielle : Avison dissocie fondamentalement la musique de tout référent sémantique.<sup>17</sup> D'autres théoriciens de la musique confirment, dans la seconde moitié du XVIII<sup>ème</sup> siècle, ce glissement du primat de l'imitation à celui de l'expression. James Beattie, Sir William Jones, James Usher, Thomas Twining ou Adam Smith,<sup>18</sup> pour n'en

---

renders us peculiarly prone to every agreeable affection. But it makes use too of other instruments. By the natural fitness of sound for accomplishing an imitation of, or association with, their objects and natural expressions, it infuses into the breast passions correspondent; settles into calm serenity, melts into tenderness or pity, sinks into sorrow, soothes into melancholy, agitates with terror, elevates with joy, excites to courage, or enraptures with devotion; and thus inexpressibly delights the soul.' Alexander Gerard, *An Essay on Taste to which is now Added part Fourth, Of the Standard of Taste*, [Edinburgh, 1780 (3<sup>rd</sup> Edition)] 58.

<sup>14</sup> Avison, Part II, Sect iii, 48.

<sup>15</sup> Avison, Part I, Sect. i, 4.

<sup>16</sup> Avison, Part II, Sect iii, 67.

<sup>17</sup> Cette conception ne devait d'ailleurs pas être immédiatement acceptée de tous. William Hayes, dans sa réplique acerbe à Avison, n'hésite pas à écrire : 'I will venture to pronounce that without *Imitation* there cannot possibly be any such thing as true *musical expression*.' William Hayes, *Remarks on Mr. Avison's Essay on Musical Expression* (London, 1753) 69.

<sup>18</sup> James Beattie, *Essays on Poetry and Music as they affect the Mind* (London, 1762); Sir William Jones, 'On the Arts, commonly called Imitative,' in *Poems consisting chiefly of Translations from the Asiatick Languages, to which are added two Essays* (Oxford, 1772); James Usher, *Clio, or a Discourse on Taste*

citer que quelques-uns, montrent tous que la musique est affaire de passions et d'expression, et non d'imitation. Pour qualifier l'effet de la musique, James Usher va jusqu'à parler d'une perception *confuse* d'une beauté insaisissable ('confused perception of ideal or visionary beauty and rapture').<sup>19</sup> Quant à Charles Burney, il réfute dans un passage intéressant de son *History of Music*, la critique de Joseph Addison sur l'opéra italien chanté dans une langue étrangère en soulignant, précisément, le fait que la musique instrumentale n'a de signification sémantique que celle que l'imagination peut lui conférer par analogie.<sup>20</sup> Émancipée du devoir d'être un art mimétique et, en conséquence, rendue autonome du langage, la musique accède alors à la sphère du mystère. On n'a, à proprement parler, plus de mots pour elle : 'AFTER all that has been, or can be said, the Energy and Grace of *Musical Expression* is of too delicate a Nature to be fixed by Words,' explique Avison.<sup>21</sup> On s'étonne de son effet sans pouvoir vraiment analyser d'où celui-ci provient, sans comprendre pourquoi elle touche, et cette fascination qu'exerce la musique explique pourquoi elle devient, vers la fin du siècle, un objet d'étude théorique privilégié pour les théoriciens de l'esthétique.

C'est dans ce cadre, nous semble-t-il, qu'on peut le mieux comprendre le rôle attribué à la musique par Sterne. La musique est pour lui la forme même du mystère. Sterne, comme l'a bien vu William Freedman, considère la musique avant tout pour sa valeur expressive et elle ne peut « imiter » que des émotions.<sup>22</sup> La signification de la musique échappe à tout référent explicite. Sa signification ne provient pas du fait qu'elle renvoie à quoi que ce soit d'extérieur à elle-même. Son sens ne provient que d'elle-même.<sup>23</sup> L'évocation de la musique par Sterne consiste donc à mettre en regard d'un texte qui essaie de négocier la difficulté même de cerner, par les mots, des significations exactes, une autre forme d'expression qui, par sa nature même, élude irrémédiablement toute interprétation sémantique. La musique ne sert donc pas à clarifier idées, pensées ou discours : elle est au contraire l'échappatoire suprême où le langage renonce à lui-même et s'échappe dans une aporie définitive. La vie de l'homme consiste en cette incessante contradiction apportée à son savoir, écrit le narrateur de *Tristram Shandy* ('a contradiction to his knowledge' [*T. S.*, III, xxi, 211]). Les références au fait musical sont une manière d'entériner cette contradiction ontologique. L'auteur/narrateur de *Tristram Shandy* ne cesse de constater, et de déplorer, l'impossibilité d'atteindre à une vraie connaissance au moyen des mots : 'Little knowledge is got by mere words' [*T. S.*, IX, xx,

---

*addressed to a young Lady* (London, 1772); Thomas Twining, *Two Dissertations on poetical, and musical, Imitation* (London, 1789); Adam Smith, 'Of Imitation,' in *Of the Nature of that Imitation which takes Place in what are called the Imitative Arts* (London, 1795).

<sup>19</sup> Usher, 150.

<sup>20</sup> 'Now it may be asked, what entertainment there is for the mind in a *concerto*, *sonata*, or *solo*? They are mere objects of gratification to the ear, in which, however, imagination may divert itself with the idea, that a fine *adagio* is a tragical story; an *andante*, or *grazioso*, an elegant narrative of some tranquil event; and an *allegro* a tale of merriment.' Charles Burney, *A General History of Music from the earliest Ages to the present Period* (London, 1776-1789, re-ed New-York, Dover Publications, 2 vols., 1957) II, 676.

<sup>21</sup> Avison, Part II, Sect iii, 81.

<sup>22</sup> 'The evidence of [Sterne's] own writing suggests that he was an expressionist with a strong autonomist bias. For Sterne music (and literature as well) was emotively expressive, even imitative of human feeling and thought, yet ultimately a self-contained art. Music could excite the passions, even imitate their sounds, yet finally it maintained its autonomy.' Freedman, 34.

<sup>23</sup> 'In music, then, nondesignative meaning—and it is the principal kind—derives not from external reference but from the arousal of internal expectation, and emotion is the product not primarily of what is provided (in literature the thing described) but of the blocking of that expectation (the experience of *not* immediately receiving the expected object or description). Emotion and meaning in music, viewed from an absolutist perspective, are functions of expectation and frustration.' Freedman, 37.



595]. Les procédés d'écriture les plus variés - ces interruptions, ces digressions, ces pages blanches ou noires, ces lignes de points où les mots eux-mêmes sont immolés, etc. - sont autant de moyens de rechercher le sens au-delà des limites du langage. Et, ces procédés eux-mêmes s'avérant inaptes ou insuffisants, la musique est évoquée comme supplétif du texte, pour le prolonger et déplacer la recherche du sens dans un autre système expressif.

Le volume IX est particulièrement remarquable de ce point de vue. Uncle Toby s'apprête à pénétrer enfin dans la maison de la veuve Wadman : 'True philosophy—but there is no treating the subject whilst my uncle is whistling *Lillabullero*. Let us go into the house.' [*T. S.*, IX, xvii, 591] Telle une vague sur un récif, l'invocation à la philosophie se brise sur l'air siffloté par Uncle Toby. L'impossibilité dans laquelle se trouve ce dernier de formuler verbalement ses sentiments face à la situation délicate à laquelle il est confronté entraîne le texte lui-même vers une impasse, vers une non-formulation qui menace son existence même, sa raison d'être. *Lillabullero* débouche ainsi sur une véritable béance, qui est bientôt confirmée par les deux chapitres suivants (xviii et xix) qui consistent en des pages blanches, puis par le début du troisième chapitre suivant (xx) qui s'ouvre sur six lignes de points. Ce n'est bien sûr pas fortuit que ce soit à la suite de cet épisode que se trouve le passage « sentimental » dans lequel est évoquée Maria, personnage systématiquement associé à la musique [*T. S.*, IX, xxiv, 600-601]. Enfin, avant de restituer le chapitre xviii qui avait été omis, le narrateur remarque : 'All I wish is, that it may be a lesson to the world, « *to let people tell their stories their own way.* » » [*T. S.*, IX, xxv, 602]. Ainsi, le trouble d'Uncle Toby, aussi bien que le désarroi et la douce folie de Maria, et le chagrin du narrateur,<sup>24</sup> sont-ils intimement liés à la fois à la vacance de l'expression verbale et à la musique. « Raconter ses histoires comme on l'entend » consiste ici à les laisser à moitié racontées, à moitié inachevées, et à leur substituer le silence, la page blanche, le dialogue incomplet et impossible, ou l'incertitude et l'allusion sensible que seule permet la musique.

Sterne conçoit donc bien la musique en homme sensible de la deuxième moitié du XVIII<sup>ème</sup> siècle. Pour lui, elle ne s'apparente pas aux mathématiques ou à une science, contrairement à la conception du XVII<sup>ème</sup> et du début du XVIII<sup>ème</sup> siècles issue de la théorie pythagoricienne.<sup>25</sup> La musique s'oppose à la rationalité : '[...] fiddlers and painters judging by their eyes and ears,—admirable!—trusting to the passions excited in an air sung, or a story painted to the heart,—instead of measuring them by a quadrant.' [*T. S.*, III, xx, 207] La force expressive de la musique n'est en rien réductible à la complexité de son agencement formel, mais réside en son aptitude à émouvoir directement, immédiatement, et, par ce moyen, à faire comprendre au sujet perceptif ce qu'il n'aurait pas su comprendre au moyen de l'intellect. C'est ce qu'illustre bien le passage de *A Sentimental Journey* où le chant de l'oiseau en cage enseigne davantage au narrateur que toute forme de raisonnement : 'Mechanical as the notes were, yet so true in tune to nature were they chanted, that in one moment they overthrew all my systematic reasonings upon the Bastille; and I heavily walked upstairs, unsaying every word I had said in going down them.' [*S. J.*, II, 96]

Les allusions ou métaphores musicales n'éclairent donc pas le texte, chez Sterne. Elles déplacent le sens dans la sphère du sensible et consacrent la déficience de la rationalité et du langage qui la porte. Ainsi s'opère un renversement : loin de prendre la poésie (la littérature) comme modèle, comme l'exigeait l'ancienne théorie des *Sister Arts* (l'*Ut pictura/musica poesis*), la musique impose désormais ses propres modalités au texte. En se « musicalisant »

<sup>24</sup> '[...] for that moment she took her pipe and told me such a tale of woe with it, I rose up, and with broken and irregular steps walked softly to my chaise' [*T. S.*, IX, xxv, 601-602].

<sup>25</sup> John Hawkins intitule encore son histoire de la musique, parue en 1789, *A General History of the Science and Practice of Music*, indication révélatrice de son intérêt pour la musique « ancienne » et de son refus de la musique moderne, moins savante du point de vue formel, de la deuxième moitié du siècle.

(au sens où Freedman parle de '*musical novel*'), le roman avoue l'imperfection et les limites de ses propres outils.

### Digression, progression, transgression : musique et temporalité.

Aux outils littéraires Sterne substitue donc des formes et des outils musicaux, plus à même, selon lui, d'approcher cet ineffable qu'il cherche à transcrire, ne fût-ce que l'espace d'un instant. En musique, en effet, il n'y a pas de différence entre forme et contenu, et, de même, dans *Tristram Shandy* et *A Sentimental Journey*, Sterne s'attache à ne pas séparer l'histoire racontée de l'analyse du processus d'écriture lui-même. Transcrire l'instabilité de notre perception du temps, fixer l'instant sans lui ôter, en le ralentissant et en le figeant, toute son évanescence consubstantielle, parvenir à exprimer dans un même mouvement des actions ou des pensées simultanées, alors que les mots ne peuvent se succéder que les uns à la suite des autres, tels sont les enjeux littéraires que Sterne veut relever.<sup>26</sup> Pour parvenir à ce but, il emprunte à la musique, dont la matière première est le temps, son mode d'organisation discursive. Seule la musique semble en effet pouvoir proposer un modèle d'organisation permettant de « coller » au temps. Elle seule peut ainsi traduire la désespérance d'un instant qui nous échappe.<sup>27</sup> Au portrait statique, de nature picturale, Sterne substitue donc le mouvement musical expressif : 'Attitudes are nothing, Madam,—'tis the transition from one attitude to another,—like the preparation and resolution of the discord into harmony, which is all in all.' [*T. S.*, IV, vi, 278]. Le temps, qui est devenu, dans l'épistémologie lockienne, une condition fondamentale de l'acquisition de toute connaissance, est la matrice formelle première de l'écriture de Sterne - comme l'indiquent la situation initiale de *Tristram Shandy* (la naissance de Tristram lui-même, marquée par la question posée, au moment crucial, à son père par sa mère à propos de l'horloge) ou le voyage qui donne son mouvement au *Sentimental Journey*.

Il est bien question en effet de voyage ou de parcours temporel, mais celui-ci n'est pas linéaire. La progression, nous explique Sterne, est inséparable de la digression : 'In a word, my work is digressive, and it is progressive too,—and at the same time' [*T. S.*, I, xxii, 95]. La digression constitue l'essence même de l'ouvrage. C'est elle qui en assure la variété et l'intérêt :

Digressions, incontestably, are the sunshine;—they are the life, the soul of reading;—take them out of this book for instance,—you might as well take the book along with them;—one cold eternal winter would reign in every page of it; restore them to the writer;—he steps forth like a bridegroom,—bids All hail; brings in variety, and forbids the appetite to fail. [*T. S.*, I, xxii, 95]

Il est tentant de lire dans le choix par Sterne d'une stratégie digressive une conséquence de son recours aux formes musicales : la digression serait le moyen de permettre au texte d'établir, comme peut le faire la musique, une dialectique de l'immobilité et du mouvement. Les procédés de répétition et de retour en arrière opposent une contradiction au mouvement qui projette la musique en avant. Le retour à une phrase ou situation passée annule en partie

<sup>26</sup> 'All that the artist can do is, like the musician, to *compose* time from this piling waste. If Sterne so frequently brings in musical references, it is because he was knowingly musical; it is also because music is the most perfect, freest triumph over time.' Jean-Jacques Mayoux, 'Variations on the Time-sense in *Tristram Shandy*,' *The Winged Skull* (London, Methuen & Co. Ltd, 1971) 17.

<sup>27</sup> De même, seule la musique peut servir de métaphore satisfaisante à Sterne pour exprimer une émotion particulièrement forte : 'If a man knows the heart, he will know it was impossible to go back instantly to my chamber—it was touching a cold key with a flat third to it, upon the close of a piece of music, which had called forth my affections [...]' [*S. J.*, II, 118].

ce qui s'est déroulé entre temps, comme lors de la reprise d'un thème musical ré-exposé après des variations ou un développement, ou dans la construction d'une fugue où le même motif se superpose à lui-même de façon apparemment sempiternelle.

Toutefois, transposée à la littérature la polyphonie devient transgression, car ce n'est pas son mode discursif normal. Sterne lui-même nous en donne la plus claire illustration à travers l'exemple de la transgression de l'abbesse des Andouillettes : l'abbesse et Margarita se divisent les mots « bouger » et « foutre » pour ne pas commettre de péché en prononçant des mots impurs. Elles construisent de la sorte une véritable polyphonie à deux voix, explicitement associée à la musique :

Thou shalt say *fou*—and I will come in (like fa, sol, la, re, me, ut, at our complines) with *ter*.  
And accordingly the abbess, giving the pitch note, set off thus:

|            |   |   |
|------------|---|---|
| Abbess,    | } | Bou - - bou - - bou - -                               |
| Margarita, |   | — ger, - - ger, - - ger. (&c.) [T. S., VII, xxv, 486] |

La transgression des religieuses est accompagnée - ou, si l'on préfère, elle est traduite - par une transgression formelle : le texte, comme les mots coupés en deux par les religieuses et ainsi rendus inintelligibles, ne peut plus vraiment se lire. On ne peut le comprendre qu'en faisant appel à une oreille intérieure qui parvienne à musicaliser la lecture. En littérature, la polyphonie, c'est-à-dire cette écriture qui bouscule la lecture linéaire et chronologique du texte, remet en cause le fonctionnement même du texte, dans son agencement sur la page comme dans la compréhension qu'on peut en avoir. L'intervention du musical dans le texte bouscule les règles de structuration du texte littéraire et du langage.<sup>28</sup> L'expression musicale débouche donc sur une véritable transgression littéraire. Les arts, décidément, ne sont pas identiques ni équivalents. Dès lors qu'un art cherche à emprunter à un autre, cela menace sa propre intégrité. C'est ce que suggère le passage - dûment rythmé entre tirets comme s'il était divisé par des barres de mesure - concernant les annotations musicales portées sur les sermons de Yorick, qui ouvrent une perspective expressive absolument indéchiffrable pour tout autre que le pasteur lui-même :

What Yorick could mean by the words *lentamente*,—*tenutè*,—*grave*,—and sometimes *adagio*,—as applied to theological compositions, and with which he has characterized some of these sermons, I dare not venture to guess.—I am more puzzled still upon finding a *l'octava alta*! Upon one;—*con strepido* upon the back of another;—*Siciliana* upon a third;—*Alla capella* upon a fourth;—*Con l'arco* upon this;—*Senza l'arco* upon that.—All I know is, that they are musical terms, and have a meaning;—and as he was a musical man, I will make no doubt, but that by some quaint application of such metaphors to the compositions in hand, they impressed very distinct ideas of their several characters upon his fancy,—whatever they may do upon that of others. [T. S., VI, xi, 414].

Utiliser des termes issus de la musique pour qualifier la façon de prononcer des mots, c'est introduire un paramètre émotif et sonore dans le texte écrit qui fait basculer celui-ci dans une relativité irrémédiable :

Now there are such an infinitude of notes, tunes, cants, chants, airs, looks, and accents with which the word *fiddlestick* may be pronounced in all such causes as this, every one of 'em impressing a sense and meaning as different from the other, as *dirt* from *cleanliness*—that

<sup>28</sup> William Freedman écrit à juste titre : 'In its fleeting elusiveness, music is the very image of Tristram's problem, but while they share a common trait, the writer's plague is music's virtue.' Freedman, 54.

Casuists (for it is an affair of conscience on that score) reckon up no less than fourteen thousand in which you may do either right or wrong. [*T. S.*, IX, xxv, 604]

Le texte musicalisé renonce ainsi nécessairement à l'unicité de son sens.

### L'œuvre en creux.

'—No doubt, Sir,—there is a whole chapter wanting here—and a chasm of ten pages made in the book by it [...],' s'exclame le lecteur virtuel de *Tristram Shandy* [*T. S.*, IV, xxv, 311] devenu co-auteur du texte, au début du chapitre xxv qui fait suite... au chapitre xxiii. Sans transition, une autre voix, celle, à n'en pas douter de l'auteur, reprend aussitôt : 'on the contrary the book is more perfect and complete by wanting the chapter, than having it.' La béance, le vide, c'est-à-dire l'absence de qualification précise du « dire » et du sens, sont de la sorte définis, non comme une faiblesse, une insuffisance ou un défaut, mais au contraire comme une qualité. Ce « gouffre » (*chasm*), ce vide, cet espace absent, ce moins, sont érigés en un surcroît de qualité. L'œuvre se lit aussi bien en creux qu'en plein : son absence à elle-même importe autant que sa présence, son retrait autant que son affirmation, si ce n'est plus. Or il apparaît que ce « creux » de l'œuvre, cet envers de la littérature, cet espace où elle se fonde comme un bronze dans la niche de son moule, c'est, précisément, l'espace de la musique. La musique est, chez Sterne, le « creux » de la littérature - qui lui importe au premier chef. L'absence du chapitre xxiv est bientôt justifiée : ce chapitre, explique Tristram, aurait dû contenir la description de la cavalcade de Trim et Obadiah, dont la peinture aurait dépassé par son style tout le reste de l'ouvrage :

—But the painting of this journey, upon reviewing it, appears to be so much above the stile and manner of any thing else I have been able to paint in this book, that it could not have remained in it, without depreciating every other scene; and destroying at the same time the necessary equipoise and balance, (whether good or bad) betwixt chapter and chapter, from whence the just proportions and harmony of the whole work results. [IV, xxv, 313]

Sterne opère en ces quelques lignes une étonnante manœuvre de transmutation, au gré de laquelle la peinture, la littérature et la musique sont mises en relation les unes avec les autres. La description littéraire est assimilée à une peinture ('painting of this journey,' 'able to paint in this book'), tandis que le critère d'appréciation de la qualité d'un ouvrage est défini comme étant un nécessaire équilibre entre tous les chapitres ('the necessary equipoise and balance ... betwixt chapter and chapter'), équilibre défini en termes de « proportions et d'harmonie, » c'est-à-dire par un vocabulaire musical. Il s'opère donc un glissement graduel de l'incertitude du texte au langage musical : si le chapitre xxv s'ouvre sur la question du vide littéraire, sur la question de l'absence au cœur du texte, à savoir ce chapitre xxiv absent qui ouvre un gouffre au sein du discours, ce même chapitre xxv débouche bientôt sur une définition de la littérature où celle-ci s'abandonne à la musique, et revendique, pour son existence, les critères d'un autre art : '[...] in my opinion, to write a book is for all the world like humming a song—be but in tune with yourself, Madam, 'tis no matter how high or how low you take it.' [IV, xxv, 313].

Sterne pousse plus loin la métaphore musicale dans les lignes qui suivent :

[...] run over my notes—so I hummed over doctor Homenas's notes—the modulation's very well—'twill do, Homenas, if it holds on at this rate—so on I hummed—and a tolerable tune I thought it was; and to this hour, may it please your reverences, had never found out how low, how flat, how spiritless and jejune it was, but that all of a sudden, up started an air in the middle of it, so fine, so rich, so heavenly—it carried my soul up with it into the other world. [IV, xxv, 313].

La béance, la vacuité, cet espace impossible à représenter, parce que la représentation détruirait, par son excellence même, l'équilibre du texte, aboutit donc à une évocation d'une réelle perfection, idéale, qui n'est autre que celle, d'essence quasi divine, de la musique. Le modèle de l'équilibre et de « l'harmonie, » c'est la musique qui l'offre, si bien que la règle essentielle de l'auteur d'un livre n'est autre que d'être « en accord avec lui-même » ('but in tune with yourself') pour atteindre à cette excellence proprement harmonique. C'est en s'approchant du modèle musical que la littérature peut réellement atteindre cet « autre monde » céleste, qui n'a rien à voir avec la stricte logique d'une division régulière du texte en chapitres dûment numérotés. Mais la littérature peut-elle atteindre cette harmonie dont la musique peut lui suggérer le modèle ?

La notion même de division régulière du livre en chapitres, de proportion et d'harmonie, est finalement rejetée au nom même de cette musique qui est censée en donner la représentation : tandis que l'auteur de *Tristram Shandy* fait mine de croire qu'une description particulière - celle de la cavalcade de Trim et Obadiah - aurait compromis l'équilibre formel de l'ouvrage par la disproportion qualitative qu'elle aurait introduite, l'intervention même de la métaphore musicale, au-delà des termes conventionnels qu'elle utilise (harmonie, aspect céleste, &c.), fait comprendre au contraire que ce qui importe au premier chef, c'est l'expression spontanée d'une inventivité et d'émotions qu'il est tout bonnement impossible de confiner dans les bornes étroites de chapitres mécaniquement séparés. Le texte opère ainsi, au gré de cette chaîne de glissements, une métamorphose, d'une part de la musique (qui passe de la notion formelle de proportion à celle d'une expression impossible à formuler : 'I found myself flying into the other world'), mais d'autre part aussi du texte en reflet, miroir, ou négatif de la musique (au sens où toute photographie possède un négatif).

Il nous semble donc difficile de suivre William Freedman quand il interprète ce passage comme l'expression d'une théorie selon laquelle les nombreuses dissonances et contradictions finiraient, selon Sterne, par se résoudre en une harmonie esthétique,<sup>29</sup> même si Sterne lui-même utilise cette métaphore conventionnelle, comme nous l'avons vu.<sup>30</sup> Certes, le texte contient bien ses propres logiques internes par rapport auxquelles il convient de le juger, sans référence au monde extérieur, et c'est bien là ce qui l'apparente à la musique.<sup>31</sup> Toutefois, la dissonance n'est jamais tout à fait résolue chez Sterne, et sa référence à la musique intervient précisément pour invoquer ce modèle référentiel auquel la littérature ne peut jamais se conformer absolument. Sterne renonce en fin de compte à l'illusion de parvenir à quelque résolution que ce soit. Il suffit, pour s'en convaincre, de songer au récit inachevé de l'histoire du Roi de Bohême par Trim, ou à la fin brutale de *A Sentimental Journey*, exemple parfait de suspension sans résolution. La littérature *aspire* à cette expressivité musicale par laquelle elle pourrait résoudre ses contradictions, mais elle ne saurait totalement y parvenir, à moins de renoncer à elle-même en partie. La musique et la littérature adoptent des stratégies différentes et se recherchent l'une l'autre quand elles arrivent au bout d'elle-même. Ainsi la musique a-t-elle recours au texte quand elle veut qualifier ses impressions (ce qui fonde la logique générique de l'opéra), et la littérature se tourne-t-elle vers la musique, à l'inverse, pour qualifier l'inqualifiable. Remarquons comment la transcription *littéraire* de l'harmonie *musicale* censée résulter de l'accord d'un violon devient aussitôt scène de désordre et, quasiment, de non-sens : 'Do you know whether my fiddle's in tune or no?—trut.. prut.—

<sup>29</sup> 'The attempt to harmonize dissonant and discordant contraries is among the chief motives behind the musicalization of fiction.' Freedman, 50.

<sup>30</sup> '[...] like the preparation and resolution of the discord into harmony, which is all in all.' [T. S., IV, vi, 278], déjà cité ci-dessus.

<sup>31</sup> Freedman, 23-24.

They should be *fifths*.—'Tis wickedly strung—tr..a.e.i.o.u.-twang. The bridge is a mile too high, and the sound-post absolutely down,—else—trut..prut—hark! 'tis not so bad a tone.—Diddle diddle, diddle diddle, diddle diddle, dum. [&c.]' [*T. S.*, V, xv, 365]

Chez Sterne, l'écriture elle-même ne cesse d'aboutir à ce constat d'échec du langage. La musique devient, pour la littérature, la métaphore de l'indicible, le lieu d'apurement des comptes du verbe. Lorsqu'il renonce au verbe pour invoquer la musique, Sterne se tourne vers la forme par excellence qui puisse résumer l'échec ultime de toute entreprise de fixer le sens par l'écriture. La seule harmonie que le texte littéraire pourra désormais prétendre atteindre, ce sera tout au plus cet équilibre instable entre sagesse et folie issu des digressions, des audaces et des hésitations :

Upon looking back from the end of the last chapter, and surveying the texture of what has been wrote, it is necessary, that upon this page and the five following, a good quantity of heterogeneous matter be inserted, to keep up that just balance betwixt wisdom and folly, without which a book would not hold a single year: nor is it a poor creeping digression (which but for the name of, a man might continue as well going on in the king's highway) which will do the business—no; if it is to be a digression, it must be a good frisky one, and upon a frisky subject too, where neither the horse or his rider are to be caught, but by rebound. [*T. S.*, IX, xii, 585]

« Matière hétérogène » à la littérature s'il en est, la musique ne peut contribuer à inscrire une harmonie dans le texte - par métonymie<sup>32</sup> - que par le désordre formel qu'elle y installe nécessairement, et en suggérant que l'harmonie du texte réside, précisément, dans ce désordre inévitable qui rend le texte moins précis mais plus expressif. Comme l'écrit Walter Reed, Sterne se met délibérément en marge du néo-classicisme et démontre la futilité des tentatives de celui-ci pour redonner vie aux ruines du monde ancien.<sup>33</sup> La métaphore de l'harmonie musicale (c'est-à-dire la résolution des dissonances dans une consonance conclusive) n'est pas utilisée par Sterne dans le sens néo-classique de la recherche d'une résolution ultime des tensions mises en œuvre par le texte lui-même. Au contraire, elle sert à démontrer *a contrario* combien les dissonances - et, tout autant, les ruptures, le discontinu, les digressions, les syncopes - font irrémédiablement partie de toute tentative littéraire qui cherche à échapper aux ornières de l'illusion romanesque. La musique est donc la métaphore ultime de l'échec de l'entreprise de classement, d'explicitation, de contrôle de la réalité par l'écriture. Elle condense tout ce vers quoi le texte sternien ne cesse de tendre : la substitution à l'explicitation, jugée vaine, de l'expressivité « sentimentale. »

<sup>32</sup> Dans le sens défini, par exemple, par J. Donaldson : 'What is generally understood by harmony, relates properly to hearing; but there is in nature, or rather in the human mind, a system of universal symphony carried on by means of association and contrast; since there is an attractive as well as a repelling power in every thing that concerns our sentiments and sensations.' J. Donaldson, *Principles of Taste, or the Elements of Beauty, also Reflections on the Harmony of Sensibility and Reason* (Edinburgh, 1786) 33.

<sup>33</sup> 'Sterne steps outside neoclassicism altogether and shows the essential futility of its attempts to reanimate the ruins of the ancient world.' Walter L. Reed, *An Exemplary History of the Novel: the Quixotic versus the Picaresque* (Chicago & London, The University of Chicago Press, 1981) 147.