

L'héritage épique du roman

Isabelle Daunais, *Frontière du roman. Le personnage réaliste et ses fictions*, Montréal/Saint-Denis, P.U.M./P.U.V., 2002

Thomas Pavel, *La pensée du roman*, Paris, Gallimard, 2003

Étienne Beaulieu

Numéro 2, automne 2003

Jan Patočka

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/2259ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Cahiers littéraires Contre-jour

ISSN

1705-0502 (imprimé)

1920-8812 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce compte rendu

Beaulieu, É. (2003). Compte rendu de [L'héritage épique du roman / Isabelle Daunais, *Frontière du roman. Le personnage réaliste et ses fictions*, Montréal/Saint-Denis, P.U.M./P.U.V., 2002 / Thomas Pavel, *La pensée du roman*, Paris, Gallimard, 2003]. *Contre-jour*, (2), 161–166.

L'héritage épique du roman

Isabelle Daunais, *Frontière du roman. Le personnage réaliste et ses fictions*, Montréal/Saint-Denis, P.U.M./P.U.V., 2002.

Thomas Pavel, *La pensée du roman*, Paris, Gallimard, 2003.

À plus d'un égard, l'essai d'Isabelle Daunais est exemplaire : non seulement par le parti pris de la lisibilité qui s'y manifeste et par la finesse des analyses, mais aussi par la vigueur de la thèse d'ensemble qui embrasse l'histoire du roman moderne en l'interprétant selon le moment réaliste du XIX^e siècle français. Je dis bien l'histoire du roman *moderne* et non l'histoire du roman tout court, depuis ses origines antiques, car l'essai d'Isabelle Daunais est aussi exemplaire quant à l'exposition de l'idée voulant que le roman soit né avec la modernité, avec Cervantès plus précisément. Mieux : pour Isabelle Daunais, le triomphe de la modernité se confond avec celui du roman, car « la question qui se pose pour le roman alors que triomphe la modernité (ce qui est aussi son triomphe) est donc celle de son œuvre, de son événement » (p. 175). Qu'entend-elle par l'expression « l'œuvre du roman », qui revient tout au long de l'analyse ? « Plus exactement, ce travail de lutte contre la fiction serait l'œuvre même du roman [...]. Le roman raconte comment se perdent les illusions, comment les rêves ne sont que des rêves, même si cette histoire est toujours à recommencer : d'autres illusions, d'autres rêves apparaissent, qui détrompent le "savoir" acquis » (p. 125). Face à la stature de dieu ou de demi-dieu du héros épique, le roman, prenant acte de la fuite des dieux dans la modernité, fait son « œuvre » en ramenant à une dimension trop humaine, rien qu'humaine, le monde où ses personnages s'agitent. Autrement dit, il y aurait deux éléments constituant ce que l'on appelle un « roman ». D'une part, il y aurait la fiction romanesque, qui élabore

des histoires, construit des fables et recrée un monde à la mesure de l'idéal divin hérité des civilisations traditionnelles; de toute évidence, il s'agit là du point de vue idéal et divin que l'on retrouve dans l'épopée. D'autre part, il y aurait l'aspect propre au roman par lequel seraient détruites les fictions qu'il élabore lui-même, ce qui représente pour Daunais « un gain de l'ironie sur le romanesque », nommé naguère « le point de vue de Satan » par François Ricard. C'est dire que « le roman est tout autant un lieu pour élaborer des fictions qu'un lieu pour les confronter à la réalité, un lieu pour les construire qu'un lieu pour les défaire » (p. 126). Mais cette tapisserie de Pénélope, qui se tisse en se découssant dans la nuit de l'histoire, ne demeure pas absolument sans reste, car pour Isabelle Daunais une certaine direction se dessine dans ce qu'elle appelle « l'histoire interne du roman » :

[...] dans ces commencements que rien n'épuise, quelque chose s'acquiert au fil du temps, pour ainsi dire une raison. Si le fait de rêver demeure, et avec lui le roman comme lieu de son examen, les fictions, dans le relais des œuvres, perdent en grandeur, se rapprochent peu à peu du réel. Julien Sorel rêve d'être Napoléon, Rastignac, de conquérir Paris, Emma, de fuir avec Rodolphe, Frédéric Moreau, de ne rien faire. On pourrait lire chacun de ces désirs comme une parodie du précédent (et voir, chaque fois, un « gain » de l'ironie sur le romanesque), ou encore comme l'emprise sur l'imaginaire d'un désenchantement ou d'un « naturalisme » qui va croissant (et voir, d'un roman à l'autre, un gain du réalisme sur le romantisme).

Rien n'est dû au hasard dans l'apparition du mot « raison » (en italique de surcroît), sous la plume de l'auteur et surtout à ce point de l'argumentation. Car, à l'instar du trajet analysé jadis par Hegel dans son ouvrage didactique *La raison dans l'histoire*, il s'agit bien dans la démonstration d'Isabelle Daunais du parcours de la raison à travers l'histoire du roman, grâce auquel la fiction romanesque cède progressivement le pas à la réalité sous l'emprise du désenchantement et du pouvoir révélateur de l'ironie, force destructrice par excellence de la raison dans son trajet historique selon Hegel. C'est dire que l'histoire du roman emprunte la même voie que l'avènement de la science, qui procède, selon Patočka, à un rapprochement du monde en soi « par un long et laborieux processus d'élimination progressive de toute fiction et de tout anthropomorphisme ». L'ironie qui dissout la fiction à l'époque moderne travaille ainsi de concert et selon une téléologie scientifique (ce qui devient manifeste dans l'œuvre de Zola). Dans ses cours d'esthétique, Hegel formule en effet le principe même de cette destruction. En tant que manifestation du triomphe progressif de la raison dans l'histoire,

l'ironie consiste dans l'autoanéantissement de tout ce qui est souverain, grand et noble; par conséquent, les figures artistiques [...] feront apparaître comme nul tout ce qui a du prix et de la dignité pour l'homme en le montrant dans son autoanéantissement. Cela implique d'ailleurs que non seulement ce qui est droit et [...] véridique n'est pas à prendre au sérieux, mais que toute supériorité, toute excellence, se réduit finalement à rien dès lors qu'en se manifestant dans des individus, des caractères, des actions, elle se réfute et s'anéantit d'elle-même, n'étant rien d'autre qu'ironie sur elle-même.

Autrement dit, si l'ironie existait bien avant la modernité, elle s'érige maintenant en symbole de l'avènement du sujet moderne et, sur le plan romanesque, elle accompagne et permet l'avènement du héros « médiocre » et bientôt de l'anti-héros. Il est à noter qu'au terme du parcours suggéré par Isabelle Daunais, Frédéric Moreau, héritier déchu des aspirations romantiques, rêve, lui, de ne rien faire, comme si la négation de toute action découvrait la négation intégrale qui travaille le roman et mettrait enfin au jour la question même avec laquelle le roman se débat depuis ses origines modernes. Il s'agit en effet du roman moderne comme d'une lutte contre son propre nihilisme. À force de réduire la fiction à néant par le pouvoir corrosif de l'ironie, le danger se présente très tôt pour le roman qu'il n'y ait plus rien à ironiser. Pire encore, dit Isabelle Daunais, le danger s'étend jusqu'à la menace de perdre la substance même du héros (p. 104), pierre d'assise du roman. Amenuisant sans cesse la part de ce que Bergson appelait la « fonction de fabulation », le roman en arrive, à force d'ironie, précisément à son moment réaliste, à ne plus se distinguer du réel. Cet effet de miroir entraîne, selon la très féconde idée d'Isabelle Daunais, un éclatement du cadre romanesque de l'action grâce auquel il se transforme en roman de la pensée, transformation menant aussi bien à Proust qu'à Musil.

Cette idée est riche, car elle permet de comprendre, aux dires mêmes de l'auteur, que si le roman mène à la modernité la plus achevée, en revanche c'est sans doute par le roman lui-même que l'on peut aussi en sortir. Mais à quel prix ? Pour Isabelle Daunais, au moment réaliste, le roman atteint un certain achèvement de sa forme qu'il ne pourra que répéter (jusqu'à aujourd'hui rajouterai-je) :

En faisant coïncider [l'espace romanesque] avec la réalité, le plein avènement de la modernité faisait soudainement de la forme romanesque, c'est-à-dire de sa forme informe, un double de la réalité. Le roman est devenu un genre lorsque sa forme et les principes qui la sous-tendent ont cessé d'être uniquement sui generis pour exister aussi en dehors de lui et transformer les œuvres, jusque-là « résistantes » au monde, en œuvres « correspondantes » au monde. Et puisque nous vivons toujours dans le triomphe de la modernité, l'adéquation du monde et du roman continue d'assurer la fortune du genre romanesque au sein de la littérature, d'en faire le lieu de la représentation sans cesse reconduite de notre condition d'hommes modernes. [...]. En quelque sorte, le roman se trouvait pris au piège de la réalisation de son œuvre [...]. Il lui était difficile d'aller plus loin dans la proximité de la réalité et des mondes imaginaires, qu'il avait menés à leur contiguïté, jusqu'à abolir presque tout éloignement et donc presque toute origine. Sur ce plan, il ne pouvait que redire et reconduire le point où il était arrivé, c'est-à-dire le point de ses propres limites. Aller plus loin dans la course qu'il avait lancée contre les mondes de la fiction supposait une disparition de ces derniers et donc sa propre disparition (p. 178).

Le problème est très bien posé : il s'agit en effet du triomphe de la modernité romanesque comme du point au-delà duquel le roman ne peut que se répéter et, comme le dit Isabelle Daunais, de la « reconduction des fictions déjà dévoilées ». Or, rien ne décrit mieux la névrose romanesque d'aujourd'hui, qui ne peut en effet que dévoiler ce qui est déjà dévoilé depuis l'avènement du roman moderne et recommencer sans cesse ce dévoilement, comme on exécute en vain un testament déjà exécuté. La voie de salut qu'entrevoit Daunais (« l'autre plan ») se situe dans la transformation des fictions que le roman a pour fonction de réduire à néant, entre autres par la prise de distance à l'égard de l'abstraction croissante du XX^e siècle. Mais cette solution revient à dire que le salut du roman passe dorénavant par ce qui lui est extérieur et que le roman ne peut que demeurer un organe de conservation de la distance critique qu'il a lui-même engendrée et de laquelle il devient à son tour prisonnier. Immobile, le roman demeurerait depuis suspendu dans l'histoire, critiquant dorénavant la critique qu'il a lui-même mise au monde.

C'est ici que la lecture de Thomas Pavel intervient pour relancer la question en un tout autre sens. Même si Pavel ne s'appuie pas sur Lukacs, il développe amplement l'idée de ce dernier (que citait pourtant Isabelle Daunais), qui veut que « les œuvres qui méritent pleinement d'être considérées comme de

grands romans possèdent toutes une certaine tendance à se dépasser elles-mêmes vers l'épopée ». Considérant ce qui dans l'œuvre de Cervantès demeure attaché à l'idéalisme du héros, comme par exemple les valeurs de la chevalerie héritées d'Amadis de Gaule, Isabelle Daunais déclarait y voir là « les restes d'un temps d'avant le roman, d'avant l'individualité et la liberté du héros, d'avant, précisément, son inscription dans le temps mortel d'une vie incarnée — comme une nostalgie ou un souvenir des héros envoyés des dieux et dont la grâce servirait encore de modèle » (p. 27). Pour Pavel, c'est exactement l'inverse qui est vrai : le héros non héroïque du roman moderne n'est que l'une des variantes de l'idéalisme constituant le fondement historique du roman. Sont véritablement romanesques, selon Pavel, « le noble éloignement des univers fictifs mis en place par les "vieux romans", la richesse de l'invention, l'embellissement des passions, la politesse du discours, bref, l'habitude de revêtir la vie d'un caractère idéal — toutes ces conquêtes de la poésie et de l'imagination sur la concrétion prosaïque de la vie quotidienne » (p. 20). Ainsi, l'origine du roman ne se situe nullement chez Cervantès ou chez Rabelais (comme le veut Milan Kundera dans son essai « L'héritage décrié de Cervantès »), mais remonte plutôt à la très haute Antiquité. À la limite, on ne trahirait aucunement la pensée de Pavel en affirmant avec George Steiner (*Langage et silence*) que le premier roman a été écrit par Homère : il ne s'agit évidemment pas de *L'Iliade*, mais de *L'Odyssée*, c'est-à-dire du récit des aventures d'un homme jeté dans le monde et déployant sa ruse pour s'y diriger tant bien que mal. (Il est à noter que c'est aussi de *L'Odyssée* qu'Éric Auerbach affirmait qu'il est le premier récit réaliste de la tradition occidentale.) Pavel procède ainsi à une relecture de l'histoire du roman en réhabilitant entre autres le roman hellénistique, la pastorale, le roman picaresque, etc. Montrer l'immense influence qu'ont eue ces œuvres permet à Pavel d'affirmer calmement :

Pour cette raison, j'estime que la théorie qui promeut l'œuvre de Rabelais et la littérature burlesque au rang d'ancêtres du roman réaliste du XIX^e siècle ne résiste pas à l'examen. Un rôle beaucoup plus important dans l'histoire des genres narratifs en prose a été rempli, me semble-t-il, par les œuvres qui, se dégageant de l'emprise du rire, envisagent le spectacle de l'imperfection humaine avec le sérieux délibéré qu'on réserve d'ordinaire à la représentation des objets dignes d'admiration (p. 99).

Le roman concerne donc bel et bien les choses humaines, et non les divines, comme dans l'épopée (que l'on pense au périple de Gilgamesh à travers les zones que se départagent les dieux ou à la prépondérance des pouvoirs divins dans le déroulement de la guerre de Troie), mais il s'attarde à ce qui dans l'homme, ce dieu déchu et misérable, conserve une certaine grandeur et, Pavel n'hésite pas devant le mot, une certaine « transcendance ».

Autrement dit, Pavel montre que le roman pose la question, depuis ses débuts dans l'Antiquité : comment l'homme s'y prend-il pour ne pas déchoir davantage en prenant conscience de sa misérable vie sur terre ? S'il est impossible de rendre ici justice à la subtilité et à la densité de l'essai entier de Pavel, il suffit, pour bien montrer le bouleversement des catégories de l'histoire du roman qu'il implique, de mentionner que pour l'essayiste, le roman est le genre même de l'idéal humain. Ainsi, le parcours historique du roman tire ses origines de ce qu'il appelle « la transcendance de la norme », où le héros se meut à la surface d'un monde fluctuant, mais en ne quittant jamais le cœur d'une vision idéale des choses. Le monde est hostile au héros, mais ce dernier y est guidé par sa croyance en quelque chose de supérieur qui éclaire son chemin. Avec le roman de chevalerie par exemple, le héros parcourt le monde armé de sa foi en la justice et, par ses exploits, il doit assurer la transcendance de la norme. Le monde idéal perd du terrain cependant à l'aube des temps modernes et le héros doit intérioriser son idéal : ce courant mène bien évidemment jusqu'au Romantisme. Le retournement suivant correspond au moment réaliste analysé par Isabelle Daunais : au contraire d'une perte d'idéal, Pavel y voit une naturalisation de l'idéal, la nature et le réel devenant le lieu même du roman et le héros se voyant assimilé à ses conditions de vie. Le XX^e siècle proteste contre cette résorption de l'idéal à l'idéologie du milieu en montrant la rupture radicale qui sépare l'homme de son milieu : de nouveau, l'homme est étranger à la terre et il ne lui reste plus qu'à se retourner vers la transcendance qui est à l'origine du roman pour renouer pleinement avec l'idéal romanesque. La clairvoyance de Pavel indique ici, je l'espère, le chemin qu'empruntera dans l'avenir le roman pour se dépasser, comme le voulait Lukacs, vers une certaine grandeur, qui demeure la seule façon d'assumer l'héritage de l'épopée sans se renier.

Étienne Beaulieu