

## La naissance du roman moderne

Pierre BRUNEL

Université Paris IV - Sorbonne

**Resumen:** *En la literatura francesa la modernidad narrativa comienza con Baudelaire. Si a una novela moderna como Madame Bovary se le reprochaba su realismo chocante, que inquietaba los valores morales y religiosos de la época, otro tanto se podría decir de la novela argentina del período 1880-1900, de la alemana o de la española. En cuanto al nacimiento de la novela como género, existen antecedentes antiguos (Apuleyo), medievales (novelas de caballería) y renacentistas o barrocos (Rabelais, Cervantes). Los varios “nacimientos” de la novela parecen apuntar siempre hacia un esquema ternario (realidad, ficción y mediación; yo, tú y él), y sus distintas fases y crisis genéricas remiten a la figura del dios Proteo, también evocado por Nietzsche al analizar el origen de la tragedia.*

Palabras clave: *modernidad - novela - ficción - representación - Proteo*

**Abstract:** *In French literature, narrative modernity begins with Baudelaire. If a modern novel like Madame Bovary was questioned for its shocking realism, which alarmed the moral and religious values of its time, so can be said of the Argentine novel in the period 1880-1900, of the German and the Spanish one. As to the birth of the novel, there are Antique (Apuleius), Medieval (novels of chivalry) and later antecedents (Rabelais, Cervantes). The many “births” of the novel seem to always imply three elements (reality, fiction and mediation; I, you and he), and its different phases and generic crises relate to the god Proteus, also evoked by Nietzsche in his analysis of the origins of tragedy.*

Key-words: *modernity - novel - fiction- representation - Proteus*

Moderne: cet adjectif n'a pas exactement la même résonance en espagnol et en français. Nous n'avons pas dans notre histoire littéraire d'équivalent exact de *modernismo*. Ou bien sont reconnus des mouvements d'avant-garde qu'on peut considérer comme de l'ultra-modernisme,— je pense principalement au surréalisme dans la mesure où il a pu marquer le roman, avec *Le Paysan de Paris* d'Aragon ou *Nadja* d'André Breton, je pense aussi à ce qu'il est convenu d'appeler le nouveau roman, phénomène des années 50 qui a des prolongements jusqu'à aujourd'hui. Ou bien "moderne" reste un qualificatif vague, lié à l'actualité et donc dans le roman à la représentation de la vie contemporaine de l'époque où écrit l'auteur.

Ce dernier sens est celui qu'a donné fortement et durablement Baudelaire à l'adjectif. Ennemi des "romans honnêtes", naïvement moralisants et engoncés dans des modes d'expression obsolètes, il a cherché à rendre compte de la vie moderne, et même de la mode, comme Constantin Guys, qu'il a considéré comme "le peintre de la vie moderne", non pour rester enfermé dans la banalité du quotidien, mais à la faveur d'une esthétique de la surprise, de l'insolite, du bizarre même: dans sa poésie les cheveux peuvent être bleus ("La Chevelure"), la rue peut hurler "À une passante", "les mystères partout coulent comme des sèves" ("Les Sept Vieillards"). Des "Tableaux parisiens" dans *Les Fleurs du Mal* de 1861 aux petits poèmes en prose réunis dans *Le Spleen de Paris* en 1868, après sa mort, le lieu où l'on vit entretient avec le lieu imaginaire une relation constamment variable dans une gamme de tons qui va de l'horreur ("Rêve parisien") à l'espérance extatique ("L'Invitation au voyage").

Il n'a guère laissé qu'une nouvelle achevée, *La Fanfarlo*. Mais Michel Butor a pu considérer certains de ses petits poèmes en prose comme des esquisses de romans. Il nous reste des projets. Et on ne peut oublier l'attention de Baudelaire lecteur et critique à des romanciers comme Cervantès ou Sterne ni, bien sûr, le traducteur passionné qu'il fut des contes d'Edgar Poe.

Si j'avais à chercher en ce sens une naissance du roman moderne en France, je partirais assurément de Baudelaire, sans négliger des précurseurs, des pionniers comme Balzac, et je trouverais une sorte de quintessence de cette modernité-là (je dis bien, comme Baudelaire, modernité et non modernisme) dans l'œuvre de romanciers de la seconde moitié du XIXe siècle, de *Madame Bovary* de Flaubert, soumise en 1857, quelques mois avant *Les Fleurs du Mal* aux tracasseries de la censure impériale aux romans de J.-K. Huysmans, tant ceux de la période naturaliste que dans le cycle de Durtal qui s'achève avec *L'Oblat* en 1898.

Que reprochait à *Madame Bovary* Ernest Pinard, substitut du procureur impérial, dans son réquisitoire? Le réalisme, cette forme choquante du modernisme qui inquiétait ce gardien des valeurs morales et religieuses. C'était le même reproche qu'il adressait aux *Fleurs du Mal*. C'est celui qu'il étendait à la prétendue littérature moderne. Et c'est encore l'objet du débat, hors de l'arène judiciaire, dans la conversation entre Durtal et son camarade des Hermies au début de *Là-bas* qui, en 1891, ouvre le deuxième grand cycle huysmanien. Durtal, le

romancier qui, sur le moment, est plongé dans le dossier Gilles de Rais et fasciné par cette figure du Moyen Âge, se détourne du monde moderne. Des Hermies, un jeune médecin, un Bianchon un peu plus mûr, fait écho à ses critiques et à ses réserves. Le temps de la modernité pourrait être aussi près de se boucler à l'approche du siècle nouveau et, en tout cas, le roman devra dépasser la formule usée du roman réaliste et naturaliste.

La lecture de l'ouvrage consacré par Antonio Pagés Larraya à la naissance du roman argentin<sup>1</sup> m'a fait voir clairement que dans les deux décennies 1880-1890 et 1890-1900 où se sont produits de grands changements dans la structure sociale du pays avec le mouvement de 1880, la crise financière de 1890 et la *revolución del Parque*, le courant réaliste l'emporte sur la fiction romantique et même sur l'impressionnisme d'un Eugenio Cambaceres, avec *La gran aldea* (1884) de Lucio V. Lopez, évoquant les prodigieux changements de la capitale fédérale. Comme en France le réalisme s'élargit et se durcit en un naturalisme marqué par l'influence d'Emile Zola. On découvre dans *La Nación* certains de ses romans comme *L'Assommoir* et *Nana*, comme *La Débâcle*, évocation de la défaite de 1870-1871, ou comme *Le Docteur Pascal*, évocation de la défaite, épilogue en 1893 de son grand cycle romanesque *Les Rougon-Macquart, histoire naturelle et sociale d'une famille sous le Second Empire*. Pour Zola les romans "d'observation et d'expérimentation" sont appelés à "remplacer" ceux "de pure imagination".<sup>2</sup> Curieusement pourtant l'intention scientifique avouée n'exclut pas une recréation mythique qui fait de la mine, dans *Germinal*, un labyrinthe ou de Lantier le gréviste une manière d'apôtre.

Cette formule a largement gagné les littératures de langues européennes: qu'on pense aux *Buddenbrooks* de Thomas Mann, en 1901, au vérisme d'un Antonio Fogazzaro en Italie, au réalisme d'ailleurs nuancé de Benito Pérez Galdos ou de Clarín en Espagne. En Argentine cette découverte et l'imitation qu'elle déclenche ne vont pas sans le constat d'une vérité profonde et désolée, ou désolante<sup>3</sup>, donc un rejet du naturalisme et de ses excès. Martín García Mérou voit dans *Nana* "la dégradation de la littérature", comme J.-K. Huysmans et, au moment même où celui-ci compose *La-bas* éclate à Buenos Aires une manière de crise, favorisant une autre naissance, celle du groupe de *La Bolsa*, d'après le livre de Julián Martel, en 1896, intitulé précisément *La Bolsa*.<sup>4</sup> La Bourse: on pourrait penser à *L'Argent* de Zola, mais l'imagination et le sentiment prennent leur revanche sur l'implacable description.

Cette naissance du roman moderne placé sous le signe du réalisme n'aura été en définitive qu'une des naissances du roman moderne, dans ce qui peut être considéré comme une série, au sens historique du terme, mais étant bien entendu que, dans le temps même de cette série, la formule reste instable, menacée, concurrencée: à côté de *Madame Bovary* il existe *Dominique* d'Eugène Fromentin, un roman personnel qui est dans la lignée de

<sup>1</sup> *Nace la novela argentina (1880-1900)*, Buenos Aires, Academia Argentina de Letras, 1994.

<sup>2</sup> Voir Emile ZOLA, *Le roman naturaliste* (1881) et sur tout cela le panorama dessiné par Daniel-Henri Pageaux dans *Naissances du roman*, Klincksieck, Etudes, 1995, p. 93-97 (question 30).

<sup>3</sup> Martín GARCÍA MÉROU, *Libros y autores*, cité par Larraya, op. cit., p. 103: "la profunda y desoladora verdad de aquellas pinturas".

*René* (1805) de Chateaubriand et de *l'Adolphe* (1816) de Benjamin Constant; en face de *L'Assommoir* ou de *Nana* les romans de Villiers de L'Isle-Adam (*L'Eve future*, 1855) ou de Léon Bloy (*Le Désespéré*) vont dans le sens d'un spiritualisme de plus en plus libéré du naturalisme même quand, avec Barbey d'Aurevilly, il a pris la forme d'un naturalisme mystique.

Il faudrait donc évoquer, à partir de là, d'autres naissances, d'autres envolées. Mais mon propos est différent. Et je préférerais, pour en rester à la même époque, mettre en parallèle une possible Naissance du roman avec le livre qui a fait la célébrité de Nietzsche, en 1872, *La Naissance de la tragédie*. Un livre et un philosophe qui vont contribuer fortement au renouvellement de la littérature aux approches et au-delà de 1900: je pense aux *Nourritures terrestres* d'André Gide (1896) ou, en 1934, à l'étonnante apparition à New York, de don Quichotte en Zarathoustra dans *La Traversée avec don Quichotte* de Thomas Mann.

## 2

Il me faut donc poser la question de la naissance du roman, question complexe appelant d'entrée de jeu des précautions :

1. Le terme est inconnu des anciens, et c'est abusivement qu'on parle du "Roman de Gilgamesh" pour des fragments épiques datant du III<sup>e</sup> millénaire avant Jésus-Christ ou quand nous appliquons le terme de roman à ce qu'Apulée, au 1<sup>er</sup> siècle après Jésus-Christ, présentait comme un *sermo Milesius*, une causerie milésienne, *Les Métamorphoses ou l'Âne d'or*, racontant le voyage d'une jeune Grec, Lucius, en Thessalie, sa métamorphose en âne par le sortilège des sorcières thessaliennes et sa libération finale par la déesse Isis: une histoire invraisemblable, comme passent pour l'être les contes orientaux, où l'on décolle de la réalité pour l'observer, il est vrai, d'une autre manière. Et l'on comprend que l'œuvre d'Apulée ait pu être une œuvre-source pour Cervantès (*Don Quichotte* I, 35 "Où l'on traite de l'héroïque et formidable bataille que don Quichotte livra à des outres de vin rouge"), pour La Fontaine (*Histoire de Psyché*) ou pour les romantiques allemands (*Le Voile d'Isis* de Novalis). Même ce qu'on appelle "roman grec" (*Daphnis et Chloé* attribué à Longus, *Les Ethiopiennes* (Histoire de Théagène et de Chariclée) d'Héliodore ou *Les Aventures de Chéréas et de Callirbée* de Chariton) ne fut pas désigné comme tel et se dégage à peine de la pastorale ou de la fable.

D'où le nécessaire retour à la définition "classique" du roman, telle qu'on la trouve en 1670 dans le *Traité de l'origine des romans* dû à l'Archevêque Pierre-Daniel Huet:

"Les Romans sont des fictions de choses qui ont pu être et qui n'ont point été; et les Fables sont des fictions de choses qui n'ont point été, et n'ont pu être".

<sup>4</sup> Voir *Nace la novela argentina*, pp. 115-130.

Le roman serait donc l'art d'un vraisemblable qui n'a pas besoin d'être vrai. La fable au contraire est le domaine de l'invraisemblable pur. Une telle définition se trouve confirmée aujourd'hui par Alain Rey dans son *Dictionnaire historique et étymologique de la langue française*:

“Œuvre d'imagination en prose, assez longue, qui présente et fait vivre dans un milieu des personnages donnés comme réels, nous fait connaître leur psychologie, leur destin, leurs aventures.”<sup>5</sup>

Un tel résultat ne peut être atteint qu'à la faveur d'une médiation du vécu par l'imaginaire, condition même de la fiction selon Borges. Ce qu'il est convenu désormais d'appeler “fiction borgésienne” procède d'un idéalisme rigoureux qui se manifeste par la façon propre à l'écrivain argentin de renvoyer dos à dos les notions antinomiques de *fiction* et de *réalité*, et au contraire de radicaliser les perspectives de réflexion ontologiques, littéraires, philosophiques, métaphysiques qui contribuent à un nouvel équilibre.<sup>6</sup>

2. Le roman médiéval est un ouvrage en langue romane. On s'éloigne donc du latin pour un substrat national, de la mythologie classique (sans l'abandonner pour autant) à des légendes du terroir (les légendes celtiques, par exemple). Ce “roman”, qui est plutôt un conte, un récit épique, peut être en vers ou en prose, tour à tour allégorique (*Le Roman de la Rose*), merveilleux (l'effet du philtre dans *Tristan et Iseut* en ses différentes versions), fabuleux (*Le Roman de Renart*), fabuleux surtout avec les aventures prêtées aux héros de *libros de caballerías*, abusivement traduits par “romans de chevalerie”: la série des Amadís, des Palmerines, des Bélianis, du *Miroir des chevaliers* etc. dont le personnage de Cervantès aura la tête farcie, qu'il entreprendra d'imiter, de réunir et de dépasser en devenant une manière de *caballero andante* des temps modernes.

3. Même *Don Quichotte* n'a pas été désigné par Cervantès comme un “roman”, pas plus que les cinq Livres de Rabelais, naissant des Chroniques gargantuesques et pantagruéliques. C'est un “à la manière des livres de chevalerie”, où le pastiche vire à la parodie, voire à la charge et au retournement. C'est nous, modernes, qui le désignons comme roman et, depuis Goethe, comme le “premier roman moderne”, terme repris en notre siècle par Marthe Robert, par Milan Kundera ou par Jean Canavaggio.<sup>7</sup> Dès le Prologue de la Première Partie, Cervantès a présenté son livre comme son enfant. Un enfant fils de l'esprit qui aurait dû être “le plus beau, le plus gaillard et le plus ingénieux que l'on eût pu imaginer” et qui en fait n'est que “l'histoire d'un enfant sec, endurci, fantasque, rempli de diverses pensées”. Neuf, il est vrai, car il s'agit de pensées “jamais imaginées de personne”.<sup>8</sup> Un ouvrage original naissant d'un substrat qui ne l'est pas et vivant, en quelque sorte de cette différence.

Où trouver la source, quand tant de sources se présentent? D'un mythique “Père des

<sup>5</sup> Ed. Le Robert, 1992, éd. de 1998, t. III, p. 3280.

<sup>6</sup> Ce point est développé par Florent Souillot dans son étude encore inédite sur *L'espace narratif chez Borges*.

récits”, imaginé par Italo Calvino et placé dans une caverne de la cordillère des Andes?<sup>9</sup> D’Homère, comme cela a souvent été suggéré, et encore par Jorge Luis Borges ou par José Saramago?<sup>10</sup> Pourquoi pas du *Banquet* de Platon? ou du trésor des contes orientaux, dont *Les Mille et Une Nuits*? Autant de lectures fondatrices pour Borges et tout aussi bien pour Calvino, deux écrivains pour qui écrire est toujours réécrire: “Je suis toujours”, écrit Borges, “en train d’écrire la même nouvelle; j’ai trois ou quatre arguments de nouvelles, mais ces trois ou quatre nouvelles, je les soumetts à des traitements distincts, je les dis avec une inflexion distincte, je les situe à des époques distinctes, dans d’autres circonstances; et ainsi, elles sont neuves”.<sup>11</sup> Et Calvino compose en 1979 un roman étonnant, *Si par une nuit d’hiver un voyageur*, constitué, à l’intérieur de la *cornice*, par dix petits récits ou *raccontini*, présentés comme des débuts de romans interrompus et constituant en fait des récits à part entière. Il s’y ajoute même un onzième récit, ou plutôt un dix-et-unième récit, variante orientale dans l’esprit et dans le style des *Mille et Une Nuits*, conduisant à la clause de l’argument d’ensemble “demande-t-il, anxieux d’entendre le récit”.<sup>12</sup>

### 3

Réalité, fiction, médiation: le roman se trouve ainsi placé sous le signe d’un schéma ternaire. Or précisément pour la recherche de l’essence du roman, je mettrai en valeur, d’après Calvino, une sorte de trinité, soulignant avec lui la nécessité du chiffre Trois pour que le roman existe, l’introduction de la Tierce Personne.<sup>13</sup> Ce sera donc un dépassement de la confession (Je), du dialogue (Toi et Moi) par l’entrée d’un Il ou d’une Elle, qui pourront aller se multipliant.

J’accorde à cet égard une place décisive à l’intrus, individuel (Alcibiade dans *Le Banquet*) ou collectif (les fêtards, à la fin du même ouvrage). Panurge est un intrus, dans le chapitre 9 de *Pantagruel* quand il apparaît au jeune géant à Paris du côté de la porte de Charenton. Samson Carrasco aussi, sous ses divers déguisements, dans *Don Quichotte*. Le Chevalier du Bois ou Chevalier des Miroirs (chapitre 12 à 15) reparait d’autant plus aisément en Chevalier de la Blanche Lune (chapitre 64-65) que sur sa casaque on “voyait semés de resplendissants miroirs en forme de petites lunes, qui le rendaient extrêmement

<sup>7</sup> Voir Daniel-Henri PAGEAUX, *Naissances du roman*, question 20, p. 59-63.

<sup>8</sup> “Prologue”, de *Don Quichotte* I, trad. de César Oudin revue par Jean Cassou, Gallimard, folio °1900, p. 51.

<sup>9</sup> Italo CALVINO, *Se una notte un viaggiatore*, Turin, Einaudi, 1979; trad. Danièle Sallenave et François Wahl, *Si par une nuit d’hiver un voyageur*, éd. du Seuil, 1981, rééd. Points, 1995, p. 133-134.

<sup>10</sup> Voir BORGES, “L’Immortel” et José Saramago, *O Homen duplicado*, Lisbonne, Caminho, 2002, trad. Geneviève Leibrich, *L’autre comme moi*, éd. du Seuil, p. 289.

<sup>11</sup> Cité par Michel Lafon dans son livre *Borges ou la réécriture*, éd. du Seuil, 1990.

<sup>12</sup> Italo CALVINO, *Se una notte un viaggiatore*, Turin, Einaudi, 1979; trad. de Danièle Sallenave et François Wahl, *Si par une nuit d’hiver un voyageur*, éd. du Seuil, 1981, rééd. Points P 90, 1995, p. 285-286.

galant et somptueux”.<sup>14</sup> Cervantès a procédé par adjonctions: Don Quichotte, puis Sancho Pança à partir du chapitre 7 de la Première Partie, le bachelier Samson Carrasco à partir du chapitre 2 de la Seconde Partie. Ainsi se constitue un trio-maître où Carrasco, au sens propre du terme, s’entremet entre le prétendu chevalier et écuyer d’occasion pour ramener au logis le petit seigneur délirant. Cette tâche avait d’ailleurs été confiée dans la Première Partie à un autre trio, la gouvernante (ama) —le curé du village— le barbier Nicolas, ou à ses variantes le curé —le barbier— la belle Dorothee ou le curé —le barbier— le chanoine. Et c’est en effet à la suite de sa défaite devant le Chevalier de la Blanche Lune que don Quichotte décide de rentrer dans son village et de recouvrer sa simple identité d’Alonso Quijano dit le Bon. Il dédaigne alors ce qui aurait pu être une variante pastorale du trio (le berger Quichotin, le berger Pansino et le berger Carrascon) au profit de sa vérité d’être singulier. Ainsi se forme très facilement le trio romanesque, dont les exemples abondent, et sur lequel Calvino brode maintes variations au fil de ses récits, dans *Si par une nuit d’hiver un voyageur*: le voyageur anonyme —Jan son complice— Gorin le commissaire douteux dans le premier récit jusqu’à le nouvel Erostrate —la section D— Franziska dans le dixième qui s’achève sur une invitation à la valse dans un café des miroirs.

Tout va se divisant: le Je (le Double), le Tu (le Lecteur et la Lectrice déjà dans *Tristram Shandy*, de nouveau chez Calvino). L’auteur même, quand il est pris entre sa source, ou plutôt sa ressource, trouvée sur le marché de Tolède, le manuscrit arabe de Cid Hamet ben Engeli (Première Partie, chapitre 9), et l’intrus, l’impudent, le rival, l’apocryphe tor-desillesque de la Seconde Partie, celui qui a osé faire paraître, avant Cervantès lui-même, une Seconde Partie ou du moins un Second Tome de *Don Quichotte*, le “faux” *Don Quichotte* d’Avellaneda.

Le roman moderne naît peut-être précisément de ces fêlures, de ces fractures, de ces divisions d’où peut surgir un Alvaro Tarfén personnage du faux *Don Quichotte* dans l’avant-dernier chapitre du vrai, ou le dix-et-unième récit, Haroun Al-Rachid entre la belle dame sans merci et les sept seigneurs.

#### 4

Il en résulte un risque d’éclatement, donc de crise. Mais c’est en assumant ce risque que le roman renaît en roman moderne, en roman-miroir aux mille et une facettes.

Plus que jamais le parallèle entre la présente évocation de la naissance du roman et la naissance de la tragédie selon Nietzsche doit être resserrée. Tout était dépendant pour le

<sup>13</sup> Voir *Si par une nuit d’hiver un voyageur*, trad. cit., p. 160. C’est un point essentiel développé dans le chapitre 7 de ce roman.

<sup>14</sup> *Don Quichotte* II (1615), traduction de François de Rosset revue par Jean Cassou, Gallimard, folio classique 1901, 1988, p. 121.

philosophe allemand doublé on le sait d'un philosophe du conflit entre Apollon et Dionysos réunis par cet intermédiaire privilégié qu'est le Chœur, figure et figurant de "l'esprit de la Musique". Un autre mythe grec a souvent été convoqué pour présider aux destinées du roman moderne depuis sa naissance: le mythe de Protée, le Vieillard de la mer, dieu mineur qui possède un vaste savoir et est capable de revêtir des apparences diverses pour éluder les questions. Dans le chant IV de l'*Odyssée* Ménélas parvient à le saisir et tente de lui arracher des réponses en l'immobilisant fermement jusqu'à ce qu'il reprenne sa forme originelle.

Si on peut être tenté de faire des *Métamorphoses* d'Apulée une manière de prototype du roman, c'est bien Protée, ce dieu des métamorphoses qui, faisant la nique à Isis, semble le bon ou le mauvais génie du roman. Son *daimôn*, au sens socratique du terme, comme l'Amour selon Socrate dans *Le Banquet*. La variété qu'il introduit, ce n'est pas celle de discours reliés ou juxtaposés, mais celle d'un mouvement qui porte aussi bien ce dialogue de Platon que celui de Pantagruel et de Panurge dans *Le Tiers Livre* de Rabelais, que ceux de don Quichotte et de Sancho ou que cette manière de longue conversation à chapitres rompus qu'est le *Tristram Shandy de Sterne*, un livre qui, à sa date (1757-1768) peut-être, lui, reconnu pleinement comme roman et, selon Kundera, comme modèle du roman moderne.

La figure mythologique a été fortement sollicitée à propos du roman, "genre Protée par excellence", selon André Gide dans *Les Faux Monnayeurs*, son unique roman de 1925, ou plutôt, selon son porte-parole, l'oncle Edouard tenant comme lui, à l'intérieur du roman, un *Journal des Faux Monnayeurs*. Dès le 10 août 1917, à Genève, sur un banc, Gide notait dans son Journal à propos d'un nommé Fabrice qui était déjà lui-même et allait devenir Edouard :

Une des particularités de l'esprit de Fabrice les plus déconcertantes pour le voisin (je veux dire le compagnon quel qu'il fût, de l'heure présente) était de s'échapper sans cesse à lui-même. À soi-même? Non, je dis mal: mais d'échapper aux circonstances. Sans résolution ni défi, son âme entière glissait outre, et l'événement ne parvenait à se saisir non plus que Jason (*sic*: au lieu de Ménélas) à captiver (*sic*: au lieu de capturer) Protée. L'adversaire l'exaltait plutôt; il ne cédait qu'à la fatigue; mais il était souvent fatigué.<sup>15</sup>

Edmond Cros a intitulé *Protée et le gueux* son étude sur Mateo Alemàn (1547-1615?), l'auteur de *Guzmán de Alfarache*.<sup>16</sup> Daniel-Henri Pageaux ouvre ses *Nais-sances du roman* par cette phrase:

Protée littéraire, genre caméléon par excellence, le roman semble défier toute tentative poétique de définition.<sup>17</sup>

Simon Leys, dans un livre intitulé *Protée et autres essais*, adopte la forme du dictionnaire, comme Gérard Genette dans son roman *Bardadrac*, et ajoute à propos de Gide :



Gide a fait de fréquentes références à la figure de Protée, où il semble avoir trouvé une sorte de miroir. Un des passages les plus révélateurs se trouve dans un brouillon qu'il a ensuite écarté, mais dont la Petite Dame sauva ce fragment: 'Protée dans sa diverse inconsistance est le moins existant des dieux. Avant le choix, l'être est plus riche; après le choix, il est plus fort! Et pour lui la richesse intérieure comptait plus que la force.<sup>18</sup>

Mais, prenons-y garde, Protée ne délivre son message que lorsqu'au terme de la série de ses métamorphoses il retrouve la forme humaine. Rabelais l'a fait justement observer dans le chapitre 13 du *Tiers Livre*:

Car, comme jadis le grand vaticinateur Proteus estant desguisé et transformé en feu, en eau, en tigre, en dragon et autres masques estranges, ne praedisoit les choses advenir, pour les praedire force estoit qu'il feust restitué en sa propre et naifve forme : aussi ne peult l'home recepvoir divinité et art de vaticiner, sinon lorsque la partie qui en luy plus est divine (c'est le Noûs et Mens) soit coye, tranquille, paisible, non occupee ne distraicte par passions et affections foraines.

En effet, jadis le grand vaticinateur Protée, lorsqu'il était métamorphosé et transformé en feu, en eau, en tigre, en dragon et autres travestis étranges, ne prédisait pas l'avenir, mais pour pouvoir le faire, il lui fallait être rendu à la forme qui était la sienne par nature: et de la même façon l'homme ne peut acquérir l'inspiration divine et l'art de prophétiser que lorsque la partie qui est en lui la plus divine (c'est Noûs et Mens) est sereine, tranquille, paisible, n'est ni obsédée ni entraînée par des passions et des sentiments étrangers.<sup>19</sup>

C'est cette exigence d'humanité qui fait la force du roman, même quand il passe par une traversée de l'inhumain. On oublie que Pantagruel est un géant. Alonso Quijano ne se soucie plus de les combattre et rejette tant don Quichotte que Dulcinée. Tristram Shandy laisse courir les *hobby-horses* de son père et de son oncle pour retrouver à la naissance même de son récit la naissance de sa vie. Alors le livre peut croître comme l'enfant et on ne craint pas pour lui que parvenu à l'état adulte il prenne tant de visages et assume tant de risques, y compris celui d'éclater, de se disperser en fragments et, le moment venu, de s'effacer.

<sup>15</sup> André GIDE, *Journal*, tome I, éd. d'Eric Marty, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, p. 1036.

<sup>16</sup> Ed. Didier, 1967; sur le roman picaresque voir D.-H. Pageaux, *Naissances du roman*, question 18, p. 53-56.

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 9.

<sup>18</sup> Simon LEYS, *Protée et autres essais*, Gallimard, 2001, p. 135. La citation est extraite du tome II des *Cabiers de la Petite Dame*, p. 70.

<sup>19</sup>Ed. Céard, p. 135; trad. Demerson, p. 167