

Roman premier et roman ironique

L'ensemble de la production romanesque peut se répartir en deux catégories : le roman au premier degré et le roman ironique.

Le roman au premier degré, que j'appellerai roman premier, est le roman dans lequel l'histoire est racontée comme étant vraie. Celui qui écrit l'histoire la présente comme s'il y croyait et celui qui lit fait de même. Le pacte de lecture est des plus simple. Tout en sachant qu'il s'agit de fiction, on lit comme si ça n'en était pas. L'auteur use souvent de procédés correspondant ce souci de faire passer pour vrai (par exemple le manuscrit trouvé dans une malle). Je l'appelle « premier » parce que c'est la première forme de récit et la plus courante et, de plus, parce que l'auteur s'y exprime au premier degré. Le roman ironique vient après et comme une réaction à ce type de roman.

Le roman ironique se caractérise par une prise de distance de l'auteur ou du narrateur avec la fiction. On pourrait évoquer *Le Roman comique* (1651-1657), de Scarron, mais l'œuvre la plus caractéristique entre toutes est *Tristram Shandy*, plus exactement *Vie et opinions de Tristram Shandy, gentilhomme* (1759-1763) de Laurence Sterne. À la différence de ce qui est pratiqué dans le roman premier, l'auteur, par le biais de son narrateur, ne cherche pas à entretenir l'illusion. Il s'efforce au contraire de la détruire de différentes manières, en montrant que l'histoire aurait pu être différente, en introduisant des réflexions sur la marche de l'action,

les personnages, son travail d'écriture, en se moquant des procédés du roman traditionnel : un peu comme si l'auteur, oubliant son vrai rôle — qui est de faire croire — cherchait à dissiper l'illusion. Ce sens donné à « roman ironique » n'a donc rien à voir avec les romans dans lesquels l'auteur joue sur l'ironie et l'humour. Il s'agit seulement d'un second degré dans le rapport à la fiction qui s'oppose au premier degré du roman premier. On retrouve la même chose que chez Sterne, en moins systématique, dans *Mol Flanders* (1772) de Daniel Defoe.

Diderot, avec *Jacques le fataliste* (posthume 1796) se situe tout à fait dans la ligne du roman de Sterne paru quelques années avant qu'il ne se mette à écrire les aventures de Jacques et qu'il a évidemment lu. On y retrouve les rebondissements fantaisistes, les interventions fréquentes du narrateur, la satire des poncifs à côté d'une sorte de roman premier centré sur le voyage et les amours de Jacques, lequel finira par épouser celle qu'il aime. À quoi s'ajoutent des éléments de critique sociale et même des interrogations d'ordre métaphysique.

Cette prise de distance, qui empêche le lecteur d'être mis dedans (dans les deux sens de l'expression), correspond partiellement à la distanciation chère à Brecht. C'est à cette distance que pense Stendhal, qui aimait bien *Jacques le fataliste*, quand il dit que, littérairement, l'on est entré dans l'ère du soupçon, expression que reprendra Nathalie Sarraute pour en faire le titre de l'un de ses livres. Stendhal qui pratique ce que Georges Blin, appelle la « désolidarisation ironique » : intrusion de l'éditeur, d'un prétendu témoin effectif, du narrateur (qui par exemple coupe, par pudeur, par impuissance d'exprimer, par souci de ne pas ennuyer, etc.). Sans que cela

nuise vraiment à la crédibilité.

Le roman au premier degré est représenté par une très forte proportion de la production romanesque, sans doute 90 %, peut-être plus. Cependant un roman comme *Les Faux-Monnayeurs* (1926) a été à l'origine d'un très grand nombre de romans ironiques. Dans l'œuvre de Gide avancent, en parallèle, le roman au premier degré et l'histoire de la rédaction de ce roman. De là, bien sûr, une mise en avant du caractère fictionnel de ce que l'on est en train de lire. À la suite de Gide ont été écrits d'innombrables romans du romancier en train d'écrire un roman, au point que le procédé est devenu une véritable tarte à la crème.

Des réussites cependant se dégagent. Nabokov dans *La Méprise* (1936 - 1939-1965), prodigieux exercice de virtuosité, parodie de Dostoïevski et par moments de Tourguenev, avec un narrateur qui ne cesse de s'auto-commenter et de souligner le caractère contingent de ce qu'il décrit ou raconte. Cet aspect s'atténue vers la fin si bien qu'il apparaît comme lié au dérèglement d'esprit du narrateur ; en cela, le roman ironique se rapproche du roman premier.

Le jeu est encore plus complexe dans *Si par une nuit un voyageur* (1979), d'Italo Calvino autre exercice de virtuosité qui se ressent des liens de l'auteur avec l'ouliipo. Calvino y combine une intrigue (roman premier) avec une réflexion en action sur les stratégies narratives. Pastichant les différentes formes romanesques, il commence dix fois une histoire pour la laisser interrompue. Vont donc de pair un roman et un métaroman.

L'Étranger et La Peste sont évidemment des romans au premier degré. Notons cependant, pour La Peste, un jeu en matière de fiction dans la mesure où le lecteur n'apprend que tardivement que le narrateur est l'un des personnages importants, le docteur Rieux. La Chute, à l'opposé entre dans la catégorie du roman ironique parce que la fiction est piégée. En effet, le narrateur nous dit qu'il ment systématiquement. En conséquence tout ce qu'il raconte, notamment l'histoire de la femme qui se jette à l'eau et qu'il ne sauve pas, peut n'être né que de sa propre imagination. Camus a sans doute pensé au paradoxe d'Épiménide le Crétois qui disait : « Tous les Crétois mentent. »

Il se produit toujours en littérature un phénomène d'usure. Le roman ironique est né de l'usure du roman au premier degré dont les ficelles devenaient de plus en plus apparentes à un lecteur de mieux en mieux averti. Actuellement, c'est le roman ironique, particulièrement le récit qui se veut l'aventure d'une écriture plus que l'écriture d'une aventure, qui est peut-être devenu usé, si bien que l'on voit des romanciers réaffirmer leur droit de simplement raconter de vraies histoires et des critiques approuver qu'ils le fassent. L'auteur d'un roman premier masque l'artifice. L'auteur du roman ironique le souligne, ce qui n'est, cela s'entend, qu'un artifice plus subtil.

Les meilleurs sont peut-être ceux qui restent dans une sorte d'ambivalence entre les deux genres. Don Quichotte est un roman ironique dans la mesure où il est une parodie des romans de chevalerie, mais, paradoxalement, on se laisse plus prendre par l'histoire qu'en lisant les romans dont il se moque. Tout à fait dans sa ligne - l'auteur le dit lui-même

- le beau roman de l'écrivain mexicain David Toscana, *El ultimo lector* (Zulma).

N. B. On me signale d'autres titres dont certains ne m'avaient pas échappé, mais, comme le disait Voltaire : « Le secret d'ennuyer est celui de tout dire ». Pour ceux qui veulent creuser la question : *1275 âmes* de Jim Thomson ; *Les Pantoufles du samouraï* de Patrick Cauvin ; début de *L'Insoutenable légèreté de l'être* de Kundera ; *Cosmos* de Gombrowicz ; *La Chevelure sacrifiée* de Hrabal, *Le Visage de l'autre* de Thomas Tryon, *Geneviève* d'Alphonse Karr, etc. Resterait aussi à analyser le lien entre l'ironie rhétorique évoquée ici et l'ironie existentielle de l'auteur qui en use.



La dernière phrase du développement qui précède a été ajoutée à la suite d'un débat au cours duquel David Toscana a parlé de son roman *El Ultimo lector*. Mon article se terminait donc, initialement, par la référence à *Don Quichotte*. J'ai été heureux d'entendre Toscana dire que son maître est Cervantès et qu'il se situe dans sa lignée. Cela m'a permis d'avancer à propos d'une question laissée en suspens : le lien entre la distance prise par l'auteur avec sa fiction (disons l'« ironie narrative ») et sa relation au réel (une éventuelle « ironie existentielle »).

Au cours du débat, Toscana a dit qu'il souhaitait exprimer la difficulté qu'il y a à cerner le réel, le sentiment qu'il n'y a pas une vérité solide, indubitable. La différence avec le roman premier apparaît bien si l'on se réfère à Balzac. Chez Balzac le réel s'impose comme quelque chose de solide, compact, un peu comme l'en soi sartrien. Pour nous en convaincre, il s'attarde à le décrire. Je pense à la pension Vauquer au début du *Père*

Goriot ou à la ville d'Angoulême dans *Les Illusions perdues*. Ce réel obéit même à des lois d'évolution si nettes que l'observateur averti peut déduire un caractère d'un simple détail : la circonférence du mollet de Goriot, la façon de cracher de Vautrin, la forme du nez d'un personnage de *La Vieille fille*. Balzac, devant le réel, dirait comme Hegel face au Mont Blanc : « Cela est. » Toscana serait plutôt enclin à dire : « Il n'est pas impossible que cela soit, mais rien n'est moins sûr. »

Balzac veut faire concurrence au réel, en donner une équivalence littéraire devant laquelle le lecteur n'aurait plus qu'à dire : « Cela est. » Ce en quoi, il nous aide à nous enraciner. Le romancier ironique, à l'opposé fait vaciller le lecteur sur ses bases. Nous entrons avec lui dans l'ère du soupçon dont le grand initiateur est Sterne, venu comme on le sait avant Balzac, mais qui aura surtout des héritiers après.