



HAL
open science

Ecriture et jeu : la métalittérarité chez John Irving

Karine Placquet-Wiltord

► **To cite this version:**

Karine Placquet-Wiltord. Ecriture et jeu : la métalittérarité chez John Irving. Inter-Lignes, 2018. <hal-02944059>

HAL Id: hal-02944059

<https://hal.science/hal-02944059v1>

Submitted on 21 Sep 2020

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



HAL Authorization

Écriture et jeu : la métalittérarité chez John Irving

Karine Placquet-Wiltord

Auteur américain contemporain, John Irving est à la fois auteur de tradition et adepte de métafiction. Il a abondamment recours au dialogue entre textes ; son œuvre s'inscrit par conséquent dans un lien transversal, voire filial, avec la tradition littéraire qui la précède. La transtextualité, telle que définie par Genette comme « tout ce qui met un texte en relation, manifeste ou secrète, avec d'autres textes »¹ qui regroupe donc l'intertextualité, l'hypertextualité, la métatextualité et la paratextualité, est présente dans l'ensemble de l'œuvre romanesque de John Irving. Les romans à l'étude ici, *The Cider House Rules* (1985), *A Prayer For Owen Meany* (1989) et *A Widow For One Year* (1998) ne font pas exception. En effet, la transtextualité y entre dans le cadre d'un questionnement récurrent de l'auteur sur les processus d'écriture, les rapports entre réalité et fiction ainsi que le rôle de l'écrivain. Le penchant de John Irving pour le questionnement des règles le pousse à dépasser de cadre de la stricte intertextualité. Il tend donc vers la proposition d'une nouveauté. Or, la nouveauté n'est bien souvent créée qu'à partir de l'existant. Dans un tel contexte d'impératifs *a priori* antagonistes une question émerge : comment John Irving parvient-il à concilier création et réutilisation, fidélité et nouveauté, sérieux et jeu ?

Tenter de répondre à cette question nous amènera à analyser dans un premier temps les différentes manifestations transtextuelles dans les trois romans. En nous fondant ensuite sur les concepts de métalepses et antimétalepses proposés par Gérard Genette, nous nous attacherons à analyser les différentes formes d'échanges entre textes que les romans proposent. Enfin, la question de la réflexivité de l'œuvre sera abordée à travers le roman *A Widow For One Year*.

I – Manifestations transtextuelles

Le phénomène intertextuel c'est à dire la citation d'œuvres antérieures est récurrent dans les trois romans à l'étude. Sans prétendre à l'exhaustivité, on pourrait mentionner *David Copperfield* de Charles Dickens et *Jane Eyre* de Charlotte Brontë dans *The Cider House Rules*, la Bible ou *A Christmas Carol* de Charles Dickens dans *A Prayer For Owen Meany* et *The Life of Graham Greene volume 1* de Norman Sherry ou deux poèmes de Yeats dans *A*

¹ Gérard Genette, *Palimpsestes, La littérature au second degré*. Paris : Seuil (Points, Essais), 1982, p. 7.

Widow For One Year. Néanmoins, sous la plume de John Irving, l'intertextualité est assez rarement uniquement citation. Elle est dotée d'une fonction particulière dans l'économie du roman : prétexte à l'expression d'un point de vue divergent dans *A Widow For One Year* ou bien à l'installation de l'ironie, l'une des caractéristiques de l'écriture irvingienne, dans *A Prayer For Owen Meany*.

Etant donné que la pratique religieuse est au cœur de la vie des personnages, la *Bible* est abondamment citée dans *A Prayer For Owen Meany*. A travers le personnage d'Owen Meany, John Irving combine référence biblique et ironie à travers la phrase prononcée par Jésus Christ sur la croix « Père, pardonne leur, ils ne savent pas ce qu'ils font »². Fortement connotées, ces paroles sont associées à une situation tragique et à la manifestation d'une grande mansuétude. John Irving renverse les codes traditionnels, ce qui génère l'ironie, lorsqu'il prête ses paroles mot pour mot à Owen³, alors âgé d'une douzaine d'années, à l'occasion d'un désaccord avec le pasteur de son église concernant la crèche vivante. Bien que cet épisode puisse paraître incongru, il est à rapprocher d'un procédé ironique puisque ces paroles entrent tout à fait dans le cadre des excès du personnage, qui déjà à l'entrée de l'adolescence entend avoir autorité en matière de religion. Ainsi, la citation n'est plus seulement citation ; elle s'inscrit dans un processus de caractérisation du personnage et d'installation de l'ironie. Ainsi que l'établit Philippe Hamon⁴, il ne s'agit pas seulement de jouer sur le « double sens » mais bel et bien d'aborder le « double valeur ». L'ironie prend par conséquent ici une dimension évaluative déclenchée bien entendu par la distanciation entre l'énoncé et la situation d'énonciation mais également une valeur paradigmatique en ce sens qu'elle s'articule autour d'une forme de renversement. En outre, cet exemple nous montre, comme le souligne Wayne Booth⁵, que la prise en compte des contextes d'écriture, d'énonciation et de lecture sont primordiaux au fonctionnement de l'ironie.

Dans le premier tiers de *The Cider House Rules*, les romans de Dickens ou Brontë sont régulièrement cités puisque *David Copperfield* et *Jane Eyre* sont les deux romans utilisés pour la lecture du soir faite aux orphelins de St Cloud's, Dickens pour les garçons et Brontë pour les filles. Ce choix n'est en rien anodin et procède de motivations à la fois

² *La Bible*, Luc, 23:34.

³ John Irving, *A Prayer For Owen Meany* (1989). London, Black Swan, 1989, p. 165.

⁴ Philippe Hamon, *L'Ironie littéraire*. Essai sur les formes de l'écriture oblique. Paris : Hachette, 1996.

⁵ Wayne Booth, *A Rhetoric of Irony*. Chicago : University of Chicago Press, 1975.

extradiégétiques dans la mesure où John Irving apprécie particulièrement ces deux auteurs et internes au roman puisque *Jane Eyre* et *David Copperfield* sont porteurs d'espoir pour des personnages-enfants que la vie malmène. Les protagonistes de Dickens et Brontë représentent pour les orphelins de St Cloud's une sorte de modèle et la preuve que l'on peut vaincre l'adversité. Ils apportent par conséquent une lueur d'espoir aux pensionnaires de St Cloud's. Les similarités entre *David Copperfield* et *The Cider House Rules* sont entre autre assez évidentes. Les deux romans se concentrent en partie sur la difficile enfance des deux protagonistes et leur accession à l'âge adulte, ce qui en fait des *Bildungsroman*. Mais si à la fin du roman de Dickens, David est un adulte accompli, on ne saurait être aussi affirmatif dans le cas d'Homer, qui non seulement retourne à l'orphelinat (« d'où il vient / à sa place⁶ » ainsi que nous l'indique le titre du chapitre 1) mais l'attribution de sa place de Directeur de l'orphelinat est fondée sur un mensonge. Lorsqu'au début du roman, Homer lit la première phrase de *David Copperfield* aux autres orphelins garçons —“Serai-je le héros de ma propre histoire ou quelque autre y prendra-t-il cette place ? C'est ce que ces pages vont apprendre au lecteur.”— elle a une résonance particulière dans la mesure où la question posée par Dickens pour David Copperfield est, par effet de miroir, posée par John Irving pour son protagoniste. A la fin du roman, elle prend une dimension presque contre-prophétique puisque Homer, comme nous venons de le souligner, n'est pas et n'a jamais vraiment été maître de sa destinée.

Procédé auquel il a largement recours, l'intertextualité soulève l'épineuse question pour John Irving des rapports entre emprunt et créativité, réutilisation et imagination. C'est par l'utilisation que John Irving fait de ces citations qu'il entend combiner des dynamiques *a priori* antagonistes. En faisant des œuvres de ses pairs des pièces centrales de ses propres récits, il rend hommage à leurs auteurs et réaffirme l'importance de cette tradition. Il crée ainsi un pont, un lien entre le passé, plus précisément le XIX^{ème} siècle, et le présent. L'intertextualité entre ainsi à la fois dans le cadre d'un rapport presque nourricier entre tradition et nouveauté et participe d'un processus de transmission. Ceci est doublé, comme nous allons le voir à présent, d'un phénomène de communication, d'échange entre ces différents textes.

⁶ “where he belongs”

II – Métalepses et antimétalepses

Le terme « métalepse » est bien connu en rhétorique ; il désigne une figure par laquelle on prend l'antécédent pour le conséquent (« il a vécu » pour « il est mort ») ou le conséquent pour l'antécédent (« nous le pleurons » pour « il est mort »). Dans son ouvrage publié en 2004, Genette « croi[s] raisonnable de réserver désormais le terme de métalepse à une manipulation —au moins figurale mais parfois fictionnelle— de cette relation causale [désignation de l'effet par la cause et réciproquement] particulière qui unit, dans un sens ou dans l'autre, l'auteur à son œuvre ou plus largement le producteur d'une représentation à cette représentation elle-même.»⁷ Il existe deux types de métalepse : celle de l'auteur et la métalepse fictionnelle qui correspond à l'insertion d'une métadiégèse ou narration seconde dans la diégèse ou narration première. Dans tous les cas il s'agit selon Genette d'une transgression au seuil de la représentation.

Les métalepses de l'auteur consistent dans la grande majorité des cas à insérer des éléments autobiographiques, par essence extra diégétiques, dans les romans. Pour ne citer que quelques exemples, on pourrait mentionner : Eddie O'Hare dans *A Widow For One Year* a fréquenté Exeter Academy ; John Wheelwright dans *A Prayer For Owen Meany* ne connaît pas son père biologique et est très proche de son père adoptif ; il grandit en Nouvelle Angleterre mais vit au Canada ; Wally Worthington dans *The Cider House Rules* est envoyé sur le front birman pendant la seconde Guerre Mondiale, son avion est abattu par l'ennemi et il est porté disparu pendant de longues semaines comme le père biologique de John Irving... L'univers extra diégétique s'insinue dans le monde diégétique par touches disséminées ça et là. Ce procédé contribue de toute évidence à brouiller les limites entre réalité et fiction et s'inscrit dans le jeu que joue John Irving avec certains critiques mettant en avant son manque d'imagination ou de créativité du fait des biographèmes qui parsèment ses récits. En outre, si l'on reprend la conception de Roland Barthes, le biographème vise l'unité, pas la continuité chronologique, ce qui renforce alors les effets de brouillage opérés par John Irving.

La dimension divertissante des romans à l'étude est indéniable à de nombreux égards mais elle ne doit pas supplanter les aspects métalittéraires, manifestes notamment dans les relations d'échanges entre diégèse et métadiégèse. Ainsi, les trois romans proposent de

⁷ Gérard Genette, *Métalepse*. Paris, Seuil (Poétique), 2004, pp.13-14.

nombreux cas de fiction dans la fiction qui illustrent les concepts mis en avant par Gérard Genette.

Une métalepse apparaît lorsque la diégèse intervient dans la métadiégèse. Il s'agit donc d'un mouvement descendant vers le cœur de la création littéraire ; une plongée dans le processus de création. Ce ressort permet manifestement d'interroger ce même processus. Dans le cas de John Irving, la métalepse se voit en outre conférer une dimension d'hommage en mettant en exergue les œuvres d'auteurs qu'il affectionne particulièrement au premier rang desquels nous retrouvons Charles Dickens. Ainsi, *David Copperfield* est cité, inclut et revisité dans *The Cider House Rules*. Dans *A Prayer For Owen Meany*, il s'agit de *A Christmas Carol* que la troupe de théâtre amateur joue à l'occasion de Noël 1953. On assiste alors à un chevauchement de deux arts, la littérature et le théâtre. En tout état de cause, le récit premier, c'est-à-dire le roman de John Irving, est nourri, enrichi par le récit second, en l'occurrence les romans de Dickens auquel il fait subir quelques altérations. Pour illustrer cette configuration, prenons l'exemple de *The Scarlet Letter*⁸ dans *A Prayer For Owen Meany*. Tabby, la mère du narrateur homodiégétique *A Prayer For Owen Meany*, est à rapprocher de nombreux égards de Hester Prynne, la protagoniste de *The Scarlet Letter*. Elle est en effet la mère célibataire d'un enfant et tait le nom du père car il membre du Clergé. De la même façon que cette situation ne convient pas à la communauté puritaine de Boston du XVII^{ème} siècle, elle ne sied guère aux membres de la communauté patriarcale conservatrice de Gravesend. Par contre, Tabby n'est pas soumise au rejet comme Hester Prynne ; elle est certes reléguée en marge de la société mais n'en est pas totalement exclue. De plus, alors que Hawthorne a fait d'Hester Prynne le vainqueur de la confrontation avec la société, John Irving est moins optimiste car Tabby meurt dès les premiers chapitres du roman. Cette altération majeure est nécessaire pour John Irving puisque le secret que Tabby emporte dans la tombe initie la quête, l'enquête que John Wheelwright aidé de son ami Owen mènera pour découvrir l'identité de son père biologique. Cette quête est l'un des fils conducteurs du roman. Ainsi, l'une des deux intrigues majeures de *A Prayer For Owen Meany* repose précisément sur le procédé métaleptique qui conduit John Irving à réécrire partiellement l'histoire d'Hester Prynne.

Le procédé inverse, l'antimétalepse c'est-à-dire l'intervention de la métadiégèse dans la diégèse se retrouve également dans les trois romans. Le cas le plus immédiat apparaît dans *The Cider House Rules* lorsque à la lecture d'un passage de *Jane Eyre*, Melony se met à

⁸ Roman de l'auteur américain Nathaniel Hawthorne, paru en 1850. Le titre français est *La Lettre Ecarlate*.

pleurer tant les mots de Charlotte Brontë ont une résonance pour elle. Dans *A Widow For One Year*, le phénomène est plus complexe puisque le poème de Yeats, *Aedh Wishes for the Cloth of Heaven*⁹, lu par Eddie lors du mariage de Ruth et Harry lui permet de passer un double message. Dans l'œuvre de Yeats, Aedh apparaît comme un amoureux transi prêt à tout pour sa belle. L'analogie avec la situation dans laquelle se trouve Eddie par rapport à Marion ne saurait faire débat. Eddie utilise donc le poème pour clamer son amour envers cette femme. Mais en lisant, il prend aussi la voix de Ruth dont le rêve et le but ont toujours été de tomber éperdument amoureuse. Il s'adresse alors à Harry, lui exprime la force de ce sentiment chez Ruth et lui demande la plus grande bienveillance à l'égard de son amie. Enfin dans *A Prayer For Owen Meany*, une antimétalepse siège au cœur de l'une des deux intrigues du roman puisque à l'occasion de la représentation de *A Christmas Carol*, Owen a la vision de sa pierre tombale sur laquelle est inscrite la date partielle de sa mort. Cet événement surnaturel le conforte dans son opinion d'être le nouvel Elu et initie toute la suite du récit.

La conséquence directe de l'utilisation de fiction dans la fiction est le phénomène de mise en abyme. Il ne s'agit cependant pas uniquement d'un moyen de complexifier la narration, d'augmenter le nombre de niveaux de lecture ou encore de « tester » l'implication du lectorat. Le but recherché semble plutôt être métalittéraire : interroger le concept même de fiction, ses ressorts, son fonctionnement, ses processus de création et d'envisager ses rapports à la réalité. La relation à la tradition littéraire est faite d'échanges créant un mouvement de va-et-vient où la transgression du seuil de représentation nourrit le questionnement perceptible par ailleurs à travers la réflexivité de l'œuvre.

III – Réflexivité de l'œuvre

Le jeu des échanges entre textes combiné à l'omniprésence de l'écriture à travers de nombreux personnages liés à cet art est vrai pour tous les romans écrits par John Irving mais il s'avère encore plus prégnant peut-être dans *A Widow For One Year*. Le neuvième roman de l'auteur est peuplé d'écrivains : Ruth, la protagoniste, Ted et Marion ses parents, Hannah sa meilleure amie et Eddie. En plus d'être entourée d'écrivains, Ruth se marie avec son éditeur et tombe amoureuse, à la toute fin du roman, d'un lecteur. Ce foisonnement d'écrivains permet à John Irving de proposer à notre lecture différentes approches : tous les personnages ne sont en effet pas également talentueux ni célèbres. Leur conception de la littérature diffère

⁹ Publié en 1899 dans son 3^{ème} recueil intitulé *The Wind Among the Reeds*. Poète et dramaturge irlandais, considéré comme l'une des figures de la littérature du XX^{ème} siècle.

aussi grandement. *A Widow For One Year* explore donc différentes facettes ainsi que quelques rapports possibles à l'écriture. Mais il permet également à l'auteur de « régler » ses comptes avec ses détracteurs. Ainsi lorsque Ruth lit *The Life of Graham Greene* de Norman Sherry, elle exprime son désaccord avec la position de ce dernier :

Norman Sherry, le biographe de Greene écrit à propos du 'droit et du besoin qu'à l'écrivain d'utiliser son expérience et celle des autres'. Mr Sherry pense que ce 'droit' du romancier, ce 'besoin' urgent a un caractère impitoyable. Mais la relation qui existe entre observation et imagination est bien plus complexe que cela. Il faut imaginer une bonne histoire; puis il faut faire en sorte que les lecteurs la croient. De fait, si certains détails sont vrais, ils seront plus vraisemblables.¹⁰

Le truchement d'un élément extra diégétique dans le récit initie un commentaire désapprobateur de Ruth. Mais si l'on considère que John Irving désapprouve les articles critiques à l'endroit de ses romans, il devient alors évident qu'il adresse à leurs auteurs un message à travers son personnage.

Le phénomène de fiction dans la fiction se complexifie lorsque les romans écrits par Ruth sont en fait des avatars fictionnels de ceux de l'auteur. Ainsi le premier roman de Ruth est intitulé *The Same Orphanage* dans lequel deux femmes doivent faire le choix d'enfanter ou d'avorter. Cette question est au centre de *The Cider House Rules* et constitue l'un des moyens pour John Irving d'aborder le thème plus général des relations d'un individu aux règles fixées par la communauté ou la société. Le second roman de Ruth, *The Fall of Saigon*, a pour toile de fond la guerre du Vietnam et présente les moyens mis en œuvre par un personnage pour éviter de partir au front. Cette situation est identique à celle de John Wheelwright, le narrateur de *A Prayer For Owen Meany*. Ces deux cas d'« intra » textualité renvoient toujours à l'univers extra diégétique mais alors restreint à l'œuvre de l'auteur. Par ce mécanisme de « fictionnalisation » de la fiction et à travers la justification par Ruth de ses choix d'écriture, John Irving nous propose indirectement sa conception et tente de lever le voile sur les liens tels qu'il les envisage du créateur à sa création. Mais ce procédé induit en plus de la mise en abyme une dynamique circulaire, qui dans le cas du troisième roman de Ruth converge vers la spirale vertigineuse. Intitulé *Not For Children*, il comprend des

¹⁰ John Irving, *A Widow For One Year* (1998). London, Black Swan, 1998, p. 397. "Norman Sherry, Greene's biographer, writes of 'the novelist's right – and need – to use his own and others' experience.' Mr. Sherry thinks there is a ruthlessness to this 'right' of the novelist, to this terrible 'need.' But the relationship between observation and imagination is more complicated than mere ruthlessness. One must imagine a good story; then one must make the details seem real. It helps, when making the details seem real, if some of the details are real."

références à *The World According to Garp*¹¹ et *Pornography and the New Puritans*¹². La référence aux écrits de John Irving se fait donc multiple et se double d'une référence interne au roman dont Ruth est protagoniste. *Not For Children* débute en effet par ces mots : « Elle avait été veuve pendant un an ... »¹³ Ce phénomène de volute inversée a une dimension prophétique puisqu'à ce stade du roman, Ruth n'est même pas encore mariée à celui dont elle deviendra la veuve. L'enroulement de l'œuvre sur elle-même culmine avec le dernier roman en chantier de Ruth, *My Last Bad Boyfriend*. Ruth fait ici référence à sa propre expérience et à sa détermination de mettre un terme aux relations amoureuses chaotiques qu'elle a connues jusqu'à présent. Là encore, le titre choisi par Ruth a valeur de prédiction dans le roman dont elle est la protagoniste. Toute la réflexion qu'elle mène sur son contenu participe de la réflexivité de l'œuvre puisque le roman s'attache à expliquer sa propre genèse. Ce mouvement centripète s'achève juste avant le point de non-retour dans la fermeture du cercle sur lui-même au moment où Ruth arrive à la conclusion qu'il est impératif si elle veut pouvoir écrire son roman de rencontrer une prostituée, événement que *A Widow For One Year* nous propose au chapitre suivant. Après s'être interrogée sur elle-même la création reprend son cours.

A la lumière de ces constatations, il apparaît donc que tradition et nouveauté sont très liées sous la plume de John Irving tant il est vrai que la création repose en partie sur la réutilisation. Les motivations présidant à l'utilisation de l'intertextualité sont à la fois internes et externes au roman et la citation est presque toujours doublée d'une acception particulière à celui-ci. Du fait de son questionnement constant des règles et de leur validité, l'auteur a, par ailleurs, largement recours à l'hypertextualité qui lui permet d'altérer l'œuvre originale. Néanmoins, les modifications opérées trouvent leur source dans les impératifs de l'intrigue, qui en quelque sorte justifient ces changements. Ainsi, les romans à l'étude confirment-ils les propos de Gérard Genette qui affirmait dans *Palimpsestes* : « Tout objet peut être transformé, toute façon peut être imitée ; il n'est donc pas d'art qui échappe par nature (...) à l'hypertextualité. »¹⁴ A ce rapport bilatéral emprunt de réutilisation et de réécriture s'ajoute un échange entre diégèse et métadiégèse, par lequel le récit premier intervient dans le récit second et inversement. Ayant pour but d'interroger la fiction et ses processus de création,

¹¹ Quatrième roman de l'auteur paru en 1978, celui qui lui a valu une renommée mondiale.

¹² Article écrit par John Irving et paru dans le *New York Times* le 29 mars 1992.

¹³ John Irving, *A Widow For One Year*, p. 280. "She'd been a widow for one year..."

¹⁴ Gérard Genette, *Palimpsestes, La littérature au second degré*, p. 536.

métalepses et antimétalepses dans cette même dynamique de questionnement que l'auteur pousse plus avant en proposant des cas d'« intratextualité ». Le roman s'attache alors à explorer, voire expliciter, le processus de sa propre création. La métafiction génère une dynamique circulaire centripète avant de muer en force centrifuge grâce à laquelle le questionnement sur la création laisse place à la création elle-même. Créer, c'est donc à la fois emprunter et inventer.