



HAL
open science

‘The Authority of the Written Word’: écriture et transgressions dans *The Cider House Rules*, *A Prayer for Owen Meany* et *A Widow for One Year* de John Irving.

Karine Placquet

► **To cite this version:**

Karine Placquet. ‘The Authority of the Written Word’: écriture et transgressions dans *The Cider House Rules*, *A Prayer for Owen Meany* et *A Widow for One Year* de John Irving.. Littératures. Université Toulouse le Mirail - Toulouse II, 2011. Français. NNT : 2011TOU20056 . tel-00639587

HAL Id: tel-00639587

<https://theses.hal.science/tel-00639587>

Submitted on 9 Nov 2011

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.



Université
de Toulouse

THÈSE

En vue de l'obtention du

DOCTORAT DE L'UNIVERSITÉ DE TOULOUSE

Délivré par :

Université Toulouse 2 Le Mirail (UT2 Le Mirail)

Discipline ou spécialité :

Anglais

Présentée et soutenue par :

Karine PLACQUET

le : samedi 24 septembre 2011

Titre :

'The Authority of the Written Word': Ecriture et transgressions dans *The Cider House Rules*, *A Prayer for Owen Meany* et *A Widow for One Year* de John Irving

Ecole doctorale :

Arts, Lettres, Langues, Philosophie, Communication (ALLPH@)

Unité de recherche :

EA 801

Directrice de Thèse :

Mme le Professeur Wendy HARDING, Université Toulouse 2 Le Mirail – EA 801

Rapporteurs :

Mme le Professeur Claire MANIEZ, Université Stendhal Grenoble 3 – EA 3016

M. le Professeur Jacques POTHIER, Université Versailles Saint Quentin-en-Yvelines – EA 2450

Autre membre du jury :

M. le Professeur Philippe BIRGY, Université Toulouse 2 Le Mirail – EA 801

Remerciements

Je tiens à remercier toutes celles et ceux, qui au cours de ce travail de longue haleine m'ont apporté leur soutien sous quelque forme que ce soit et en particulier :

Madame le Professeur Wendy Harding pour avoir accepté de diriger mes recherches et l'avoir fait avec tout le professionnalisme et le sérieux pour lesquels elle est reconnue, auxquels se sont ajoutées une extrême gentillesse et la compréhension des obligations qui étaient les miennes. Je tiens à lui témoigner ici ma profonde gratitude ainsi que lui adresser mes remerciements les plus sincères ;

Monsieur John Irving, bien sûr, sans qui ce travail n'aurait jamais vu le jour, pour sa disponibilité, sa gentillesse et son humour lors de nos échanges ;

L'ensemble des mes collègues de l'UFR de Langues de l'Université Toulouse 3 Paul Sabatier, plus particulièrement Monsieur Philippe Murillo pour ses encouragements et ses relectures attentives et Madame Marie-Agnès Detourbe pour sa gentillesse et pour les efforts déployés afin que je puisse participer à une formation « Word Perfectionnement » ;

Stéphanie et Jérôme Lacombe, ma sœur et mon beau-frère : ces pages n'auraient pu être écrites sans leur concours infiniment précieux et leur implication. S'ils ne s'étaient pas démenés pour être disponibles souvent six jours sur sept au cours de cette dernière année pour s'occuper de leur nièce, je ne serai jamais parvenue à terminer ce travail dans les délais impartis. Un grand, grand merci pour leur investissement, leur soutien, leurs encouragements...et tout le reste ;

Françoise Placquet, ma mère, pour s'être rendue disponible lorsque c'était nécessaire, pour ses encouragements et parce qu'elle n'a jamais douté de ma capacité à achever ce travail ;

Sylvie Marest, ma « cops », pour son amitié très précieuse, son soutien constant, ses relectures attentives, et sa grande disponibilité qui m'ont permis de surmonter les phases de doute et de découragement ;

Delphine et Christophe Eychenne ainsi que Gaëlle Murillo pour leurs relectures vigilantes réalisées en un temps record ;

Ahmed Karimi pour sa disponibilité et l'extrême gentillesse dont il a fait preuve envers sa « princesse » ;

Enfin (last but no least...), tout ceci n'aurait définitivement pas été possible sans le soutien de tous les instants de Jean-Marc Wiltord, mon compagnon, qui a su m'encourager, me stimuler, toujours positiver, m'écouter, comprendre et accepter les nombreux sacrifices qu'un tel travail impliquait. Et bien sûr, une pensée toute particulière pour notre fille, Aelan, qui du haut de ses deux ans et demi a su faire preuve de patience et a montré un intérêt certain pour « la thèse sur Dzohn ». I love you, you are the sunshine of my life.

Table des Matières

INTRODUCTION	1
PREMIERE PARTIE LA DIEGESE, UN ESPACE DE REVENDICATION	9
1 LE PERSONNAGE IRVINGIEN	13
1.1 <i>Multiplicité et hybridité</i>	14
1.1.1 Le personnage : point focal du roman	14
1.1.2 Contrepoint ironique	25
1.2 <i>Éléments fondateurs</i>	31
1.2.1 La rébellion	32
1.2.2 La revendication	38
1.2.3 L'éthique personnelle	50
2 LA FICTION, UNE ALTERNATIVE AU MONDE REEL	57
2.1 <i>Un environnement contraignant</i>	58
2.1.1 Coaction et symbolisme	58
2.1.2 Pression et transgression	63
2.2 <i>Vers la création d'un ordre nouveau</i>	74
2.2.1 Règles communautaires supplantées	75
2.2.2 Nouvelle norme familiale	78
2.3 <i>Redéfinition des figures parentales</i>	82
2.3.1 La paternité en question	82
2.3.2 La mère : une figure peu conventionnelle	86
3 L'INDIVIDU ET LES AUTRES	91
3.1 <i>Excès et inversion des normes</i>	92
3.1.1 Subir et choisir	93
3.1.2 La guerre des sexes	97
3.1.3 Amitié et confrontation	104
3.2 <i>Une nouvelle version de la féminité</i>	113
3.2.1 Féminité traditionnelle : Tabby et Hannah	113
3.2.2 L'infidèle tourmentée : Candy et Marion	118
3.2.3 La femme masculinisée : Hester et Melony	124
3.3 <i>Le personnage principal</i>	135
3.3.1 Homer, la représentation déterministe	136
3.3.2 Ruth, la montée des tensions	142
3.3.3 Owen, parangon d'individualité	149
DEUXIEME PARTIE LA NARRATION, UN ESPACE DE MANIPULATION.....	159
4 NARRATION ET TEMPS : ENTRE ORDRE ET DESORDRE	163
4.1 <i>Ecart conventionnel</i>	164

4.1.1	La part de Dieu : rétrospective conventionnelle.....	165
4.1.2	La part du diable : discontinuité du récit	171
4.2	<i>Manipulations temporelles</i>	177
4.2.1	Une chronologie fluctuante	178
4.2.2	Un désordre harmonieux.....	191
4.3	<i>Le temps : un puzzle à reconstituer</i>	202
4.3.1	Le paradoxe irvingien.....	203
4.3.2	Ecarts et rapprochements	205
5	ENJEUX NARRATIFS	226
5.1	<i>Décrire ou (faire) dire : une contrainte incontournable</i>	227
5.1.1	Raconter ou rapporter	228
5.1.2	La pensée mise en mots	237
5.2	<i>Le narrateur irvingien</i>	248
5.2.1	Un choix crucial.....	249
5.2.2	Son manque de fiabilité	253
6	NARRATION ET EXPRESSION D'UNE OPINION	266
6.1	<i>Du conteur au critique</i>	267
6.1.1	Impossible neutralité	268
6.1.2	Création et transgression.....	275
6.2	<i>Décrire la guerre pour mieux la dénoncer</i>	280
6.2.1	Des événements traumatisants	281
6.2.2	Distanciation et dénonciation.....	291
6.3	<i>Le journal ou la montée de la contestation</i>	302
6.3.1	De la « Brief History » à la « lengthy diatribe »	303
6.3.2	La dimension idéologique des romans	319
TROISIEME PARTIE LE ROMAN, UN ESPACE DE CONTESTATION.....		329
7	LE ROMAN SELON JOHN IRVING	332
7.1	<i>Réécrire sans révolutionner</i>	333
7.1.1	L'unité par la multiplicité	334
7.1.2	Le <i>Bildungsroman</i> revisité.....	345
7.2	<i>Orientations de lectures</i>	351
7.2.1	De l'aide au brouillage de la lecture	352
7.2.2	La distanciation comme nécessité	367
7.3	<i>L'auteur n'est pas mort</i>	371
7.3.1	Mémoire et imagination	372
7.3.2	Créateur et créateur	381
8	CIRCULATION, ECHANGE ET CREATION	390
8.1	<i>De la dynamique circulaire</i>	392
8.1.1	Citation et circulation	392
8.1.2	Réécriture et création	403

8.2	<i>...à la spirale infernale</i>	414
8.2.1	Resserrement centripète	415
8.2.2	Explosion centrifuge	421
8.3	<i>...au tourbillon vertigineux</i>	426
8.3.1	Le coeur de la création	427
8.3.2	Le tumulte de la création	435
9	« LIFE IS SERIOUS BUT ART IS FUN » : DIVERTISSEMENT ET CONTESTATION	440
9.1	<i>Déclinaisons du divertissement</i>	441
9.1.1	Rire.....	441
9.1.2	Amuser.....	445
9.1.3	Parodier	452
9.2	<i>La contestation en question</i>	460
9.2.1	Incrimination d'inégalités	462
9.2.2	Critique de l'inconscience.....	472
9.2.3	Ecrire contre l'hypocrisie	478
	CONCLUSION	489
	BIBLIOGRAPHIE	497
	ANNEXES CORRESPONDANCE AVEC L'AUTEUR	517
	INDEX DES NOMS	531
	INDEX DES NOTIONS	533

Introduction

Écriture et transgressions. S'il est un auteur pour lequel ces thèmes s'articulent singulièrement c'est bien John Irving. Né en 1942, cet auteur américain contemporain est aujourd'hui reconnu dans le monde entier. Mais sa relation avec les critiques s'avère moins unanime. En effet, si certains de ses romans ont été acclamés pour leur originalité, d'autres ont été dévoyés pour leur bizarrerie et leur contenu explicitement sexuel. Le tournant de sa carrière se situe en 1978 à l'occasion de la publication de *The World According to Garp*, qui devient un best-seller international et permet à son auteur de devenir écrivain à temps complet. Avec ce roman, les lecteurs et la critique s'accordent enfin : *Garp* est unanimement considéré comme un véritable phénomène culturel. Depuis, John Irving n'est jamais vraiment parvenu à un tel niveau de reconnaissance de son écriture : si *The Cider House Rules*, *A Prayer for Owen Meany* et *A Widow for One Year* ont été relativement bien accueillis par la critique, il en va tout autrement pour *The Hotel New Hampshire*, *A Son of the Circus* et *The Fourth Hand*. Quoi qu'il en soit, les lecteurs sont toujours au rendez-vous puisque chacune de ces productions romanesques s'avère être un succès de librairie.

Probablement grâce à la popularité de leur auteur, les romans de John Irving font l'objet de nombreux articles, qu'ils soient journalistiques ou universitaires. Du fait de l'omniprésence d'actes transgressifs en tous genres, la transgression — en tant que manifestation générale de franchissement de limites — a bien évidemment déjà été étudiée mais soit du point de vue social — c'est le cas des articles parus dans la presse américaine ainsi que ceux publiés par Bruce Rockwood ou Kim McKay aux États-Unis et par Patricia Mercader en France —, soit sur le plan littéraire, comme par exemple les publications de Debra Shostak, Michaël Priestley ou encore les ouvrages critiques dédiés à l'auteur. À notre connaissance, la combinaison de ces manifestations de la transgression n'a jusqu'ici pas fait l'objet d'une analyse approfondie. Il nous est donc apparu intéressant d'envisager cet angle d'étude afin de comprendre les relations, interactions, articulations entre écriture et transgression, de mettre en évidence leurs conséquences et de souligner la cohérence sous-jacente.

Apparu dans la langue française à la fin du quinzième siècle, le verbe « transgresser » provient de l'ancien français « transgredir », lui-même issu du latin

« transgredi » qui signifie « marcher à travers » ou « marcher au-delà ». Etymologiquement, ce mot convoque donc une idée d'espace ou de frontière. Il s'agit de franchir une limite éthique ou morale ou de ne pas respecter une règle entendue comme un principe de vie en société, une loi — règle juridique —, une norme — état habituellement répandu ou moyen considéré le plus souvent comme une règle à suivre —, ou une convention, c'est-à-dire une règle de comportement implicite. On le voit bien, transgression et système de valeur n'ont de sens que conçus ensemble : l'un ne va pas sans l'autre. En outre, alors que son but est de les remettre en question, l'acte transgressif, en s'y référant constamment et en se fondant sur eux, a pour conséquence de réaffirmer l'existence des principes moraux et des règles de conduite qu'il prétend remettre en cause. L'acception majoritairement négative du terme a été quelque peu infléchie tant il est vrai qu'au cours du siècle passé sous l'impulsion de l'accent porté sur l'individu et du fait de l'intérêt croissant pour les théories psychologiques, l'acte transgressif est aussi devenu un moyen de se faire remarquer, d'affirmer sa différence. Au paradoxe initial de l'acte transgressif s'ajoute alors la tension entre la négativité qui lui est traditionnellement attaché et l'aspect positif plus contemporain qui lui est octroyé. C'est alors qu'émerge toute la complexité du problème, d'autant plus que les notions de bien et de mal ne créent plus un consensus au vingtième siècle et qu'en conséquence les limites qui les séparent s'avèrent fluctuantes ou brouillées.

Dérangeants, les romans écrits par John Irving le sont certainement tant il est vrai qu'ils sont bâtis autour de trames narratives où les catastrophes en tous genres, la violence presque immanente, la mort, la sexualité sous toutes ses formes règnent en maîtres. Mais ils sont également très divertissants : on rit en effet régulièrement à leur lecture. Le rire est un outil traditionnel de remise en cause de la règle dans la mesure où l'ironie sur laquelle il repose le plus souvent instaure un décalage visant à montrer les travers, les défauts, les dysfonctionnements. John Irving l'utilise également comme une forme de contrepoint à la lourdeur des histoires. Quoi qu'il en soit, cette constatation des plus immédiates n'en constitue pas moins un exemple édifiant des tensions présidant à l'écriture d'un roman par l'auteur. En effet, que ce soit au niveau des personnages ou de la narration, force est de constater que les romans reposent sur un jeu de forces antagonistes. Les premiers sont tiraillés entre leur désir d'appartenance au groupe et le besoin de s'imposer en tant qu'individus uniques. Ils se soumettent donc en partie aux règles, normes ou conventions de la société dans laquelle l'auteur les fait évoluer, mais font également preuve d'une propension certaine à faire valoir l'éthique

personnelle qu'il a conçu pour eux. Ils sont donc caractérisés par un mélange d'allégeance et de rébellion. En ce qui concerne le niveau narratif, le même constat peut être établi : les narrations des romans écrits par John Irving allient respect et écart par rapport à la norme et, quelle que soit la configuration retenue, la neutralité prétendue du récit n'est finalement qu'un leurre. Il semblerait donc que *The Cider House Rules*, *A Prayer for Owen Meany* et *A Widow for One Year* insistent particulièrement sur la notion d'individualité, en tant que différence et unicité, qui se manifeste, soit à travers les revendications récurrentes des personnages, soit dans la recherche persistante d'originalité de la part de l'auteur. La question centrale qu'ils posent est bien celle de la place de l'individu au cœur des forces oppressives que représente toute règle, norme ou convention. De plus, ce questionnement intervient dans des univers fortement transgressifs. Il semblerait donc que pour l'auteur création et transgression aillent de pair. Dans un contexte où la notion même de transgression fait débat, il convient de s'interroger sur la façon dont John Irving la représente et de comprendre comment et sous quelles conditions l'acte transgressif constitue la pierre angulaire de toute création. Mais pour appréhender *The Cider House Rules*, *A Prayer for Owen Meany* et *A Widow for One Year* dans leur globalité originale et complexe, il faut, en plus de comprendre l'articulation entre création et transgression, cerner le but poursuivi par l'auteur tant il est vrai qu'il ne s'agit quasiment jamais de transgression pour la transgression. De façon assez paradoxale, l'acte transgressif est fondamentalement créateur d'identité, d'ironie, de parodie. Il semblerait donc que ce soit à travers la transgression — en tant que thème c'est-à-dire sujet d'études, ou rhème en ce sens que les romans permettent de (re)définir la notion — que John Irving entende combiner ce qui reste pour lui l'essentiel : divertir tout en donnant matière à penser.

Chacun des douze romans écrits par John Irving entre dans le cadre de ce questionnement dans une plus ou moins large mesure. Mais *The Cider House Rules*, *A Prayer for Owen Meany* et *A Widow for One Year* nous paraissent refléter fidèlement les orientations prises par l'auteur depuis la publication de *The World According to Garp*, et nous avons donc choisi de nous y intéresser plus particulièrement. C'est en effet à cette période que John Irving s'est écarté des expérimentations narratives — au détriment souvent du développement de l'intrigue — pour entrer dans la mouvance des conteurs d'histoires — « storytellers » — et revendiquer l'influence des auteurs réalistes, notamment britanniques. De plus, il nous paraissait important d'essayer d'échafauder une théorie de la transgression selon John Irving à partir de romans

reconnus à la fois par le public et la critique sans pour autant utiliser le quatrième roman de l'auteur sur lequel tant de choses ont déjà été écrites. En outre, l'action de ces trois romans est située majoritairement, si ce n'est exclusivement, en Nouvelle Angleterre, un élément à ne pas négliger lorsqu'il est question de comprendre et tenter de démontrer la dimension contestataire des romans. En effet, en plus d'envisager le plan personnel à travers la transgression, ils prennent la forme d'une contestation sociale dans le cadre de laquelle la remise en cause des valeurs et du fonctionnement traditionnels repose sur l'infraction ou la prise de distance de l'individu — personnage, narrateur ou auteur. Leur relecture nous a conforté dans notre choix notamment du fait de la part importante qu'y jouent l'ironie et toutes les autres formes de décalage, écart ou inversion de la norme qui participent à l'élaboration des tensions dans les romans et qui fondent l'originalité de leur auteur.

Puisqu'écriture et transgression semblent étroitement liées dans *The Cider House Rules*, *A Prayer for Owen Meany* et *A Widow for One Year* et qu'elles s'articulent aussi bien autour de l'histoire et des personnages qu'autour des techniques d'écriture de l'auteur, une analyse à la fois littéraire et sociologique paraissait incontournable. En outre, notre ambition était de comprendre les rapports entre ces deux dimensions des romans. C'est donc cette double approche qui a guidé nos orientations théoriques. La littérature sociologique, bien qu'éloignée de notre propos, s'est avérée particulièrement utile pour comprendre la nature des liens entre individu et société, leur caractère fluctuant mais également pour mieux appréhender les mutations sociétales du vingtième siècle, permettant de saisir les fondements du mouvement contestataire des années 1960. Notre analyse des romans se veut principalement structuraliste en ce sens que nous avons étudié indépendamment leurs éléments constitutifs — l'histoire, les personnages, le narrateur, le récit, le comique, notamment — pour finalement les rassembler et mettre les conclusions auxquelles nous sommes parvenue en perspective. Une telle approche nous semblait nécessaire pour rendre compte à la fois de la complexité et de la cohérence des trois romans.

Pour tout ce qui concerne les aspects techniques de l'écriture, nous nous sommes majoritairement fondée sur les analyses de Gérard Genette et Wayne Booth. Le premier car en tant que père de la narratologie, il représente une référence incontournable pour l'étude de l'organisation du récit. Son analyse exhaustive de ses composantes ainsi que les conclusions auxquelles il est parvenu nous ont permis de confronter les romans du corpus avec ce cadre normatif et d'appréhender plus finement le jeu opéré par John

Irving entre respect et écart par rapport à ces normes. En outre, l'étude des « anachronies » ainsi que la conception de Genette de la métalepse se sont avérées très utiles pour rendre compte de la complexité et de la littérarité des trois romans. Quant à Wayne Booth, son approche globale de la fiction nous paraissait convenir aux romans. En effet, ce théoricien prône régulièrement le dépassement du cadre des catégories traditionnelles et la nécessité de passer outre la généralisation excessive. Selon lui, chaque production romanesque est unique et doit être envisagée comme telle. C'est dans le cadre d'une telle pensée qu'il établit la possibilité d'un lien entre les techniques narratives utilisées et le but poursuivi par l'auteur, donnant une cohérence à l'ensemble, ce que nous cherchions précisément à démontrer. En outre, son ouvrage *A Rhetoric of Irony* s'est révélé précieux dans l'analyse de l'humour et de l'ironie, reposant en grande partie sur des considérations culturelles qu'il nous a permis de clarifier.

En matière de théorie de la transgression, les analyses de Georges Bataille, Michel Foucault ou René Girard sont apparus comme des outils critiques incontournables tant il est vrai que ces trois auteurs sont des spécialistes de la question. Dans *L'histoire de l'érotisme*, Georges Bataille souligne l'ambivalence humaine et affirme que l'être humain contient en lui une part de « Nature » — son animalité — qu'il nie sans pour autant pouvoir se résoudre à l'abandonner totalement. Par cette négation de la Nature, l'homme manifeste son refus de la condition qui lui est proposée et rejette le caractère éphémère de sa vie. Issus de ce déni, les interdits visent à limiter la confrontation inévitable de l'homme à la précarité de sa condition. Ces contraintes génèrent en retour une réaction d'insoumission et de révolte : l'acte transgressif. Il en résulte une tension importante entre, d'une part, les pulsions et les désirs de l'homme et, d'autre part, les cadres philosophiques, sociologiques et moraux dans lesquels il évolue. L'homme, enclin à la négation des éléments environnants, affirme une volonté certaine de transcender les limites de sa condition. Dès lors, l'opposition au monde se manifeste par le questionnement des institutions qui régissent sa vie. Dans l'ensemble, Georges Bataille voit dans la transgression un acte essentiellement destructeur qui ne nous paraît pas correspondre pleinement à ses manifestations dans les romans à l'étude. C'est la raison pour laquelle nous nous sommes alors tournée vers les théories de Michel Foucault et de René Girard, qui offrent, quant à elles, la possibilité d'une transgression positive. Michel Foucault formalise cela très clairement lorsqu'il affirme qu'il est important de libérer la transgression de sa dimension scandaleuse ou subversive, c'est-à-dire ce qui est animé par la puissance du négatif. La théorie girardienne du couple sacré

profane a retenu notre attention en ce sens que, selon lui, la sphère du sacré regroupait originellement les pulsions et violences innées. Le profane, dans son souci de civilisation et d'harmonie, créait des lois et des rites pour canaliser ces violences. Mais, sous l'impulsion du Christianisme, l'ordre des sphères a été bouleversé : le sacré fût, dans ce qui nous paraît être une conception subversive, alors investi des valeurs positives et le mal rejeté du côté du profane. De façon détournée, René Girard fait donc, dans *La violence et le sacré*, perdre à la transgression une partie de sa négativité et propose par conséquent une voie vers la transgression positive, ce qui correspond à notre propre approche

Les analyses de Georges Bataille et de René Girard ne permettent cependant pas de rendre compte pleinement de la conception de la transgression proposée par John Irving dans les trois romans. En effet, la vision majoritairement négative de l'érotisme selon Bataille s'est révélée plutôt inadéquate pour les scènes de sexe proposées par l'auteur : à l'instar de ce que nous avons pu observer pour les représentations de la « scène primitive » identifiée par Freud, il se montre enclin à parodier les modèles traditionnels. La conception irvingienne définit par conséquent un second niveau de lecture qui ne se comprend qu'en référence au modèle original représenté par les analyses de ces théoriciens. Principe récurrent sous la plume de l'auteur, la tradition est utilisée mais revisitée aux fins de générer le rire et de donner matière à pensée. Au final, la transgression est grandement atténuée par ce procédé et sa conception trouve un souffle nouveau. De la même façon, John Irving subvertit le concept girardien de « bouc émissaire », le faisant passer de l'expression du « tous contre un » à celle du « un contre tous », ce qui permet d'orienter les critiques vers la société et ainsi œuvrer à la dimension contestataire des romans.

A ce stade, il nous est alors apparu primordial d'envisager la question sous l'angle du contexte américain. C'est la raison pour laquelle nous nous sommes penchée sur la pensée transcendantaliste, en particulier l'influence de Thoreau et son essai *On the Duty of Civil Disobedience*, qui prône la résistance aux lois lorsqu'elles paraissent injustes, attitude récurrente chez les personnages irvingiens. Par ailleurs, l'accent que porte Thoreau sur l'individu et sa conception de la notion d'individualité qui n'émerge que dans l'achoppement avec la société fournit un éclairage supplémentaire de l'approche irvingienne. En outre, bien qu'étant d'abord et avant tout création, l'œuvre littéraire n'en demeure pas moins une représentation de la vision particulière d'un auteur sur son environnement familial. Il est donc difficile d'extraire une production

littéraire du contexte culturel qu'il représente ou dont il a émergé. C'est ainsi que nous replacé les trois romans dans leurs rapports avec le mouvement social contestataire des années 1960.

Dans le but de présenter le résultat de nos recherches, nous avons pris le parti d'analyser les liens entre écriture et transgression d'abord au niveau de l'histoire et des personnages pour, dans un second temps, envisager leurs relations à l'échelle de la narration. L'identification de similitudes et processus récurrents trouvent une cohérence dans la dimension à la fois divertissante et contestataire que la troisième partie de ce travail ambitionne de démontrer. Partant du constat que le personnage siège au centre de toutes les préoccupations dans les romans, la première partie se concentrera majoritairement sur les relations qu'ils entretiennent avec leur environnement géographique, social, communautaire et familial mais également avec les autres personnages. Cette étude nous permettra de mettre en lumière les caractéristiques fondamentales du personnage irvingien tout en soulignant les nombreux écarts par rapport à la norme que l'auteur opère dans le but de questionner et contester l'organisation sociale des Etats-Unis dans la logique du grand mouvement social contestataire que le pays a connu dans la seconde moitié du vingtième siècle. Cherchant une cohérence dans les rapports entre écriture et transgression dans *The Cider House Rules*, *A Prayer for Owen Meany* et *A Widow for One Year*, nous nous attacherons ensuite à analyser tout ce qui a trait à la narration — le temps, le type, le narrateur — ce qui nous amènera à constater un phénomène identique d'alliance de convention et d'écart par rapport à la norme. En outre, nous soulignerons la partialité de tous les types de récits qui se manifeste à travers les incursions du narrateur ou de l'auteur dans le récit, le questionnement de la fiabilité de l'instance narratrice par l'auteur, l'insertion de cartes ou d'entrées de journaux intimes. Du fait de tous ces éléments qui induisent une vision spécifique et subjective, on assiste à la montée en puissance combinée de l'ironie et de la contestation : le conteur devient critique. A partir de tous ces constats, il sera alors possible, dans la troisième partie, de porter notre attention sur les romans dans leur globalité. Nous nous attacherons d'abord à dégager les grandes caractéristiques du roman irvingien afin de mettre en évidence en quoi les tensions identifiées aux niveaux diégétiques et narratifs se retrouvent dans l'oscillation constante de l'auteur entre respect et écart par rapport à la norme, entre aide et brouillage de la lecture et entre réutilisation et innovation. Ce constat de cohérence et d'omniprésence de la transgression étant établi, nous aborderons cette question en rapport avec la littérarité

des romans : la métafiction a toujours pour but le questionnement de la création littéraire et de l'écriture mais le jeu de forces centrifuges et centripètes confine aux limites de l'autoréférentialité et de la complexité des œuvres. La distanciation exigée du lecteur peut alors être utilisée dans le but d'appréhender la dimension à la fois divertissante et contestataire des trois romans : elle fait apparaître que, chez John Irving, toutes les transgressions ou écarts par rapport à la norme traduisent un questionnement du fonctionnement sociétal des Etats-Unis de la seconde moitié du vingtième siècle.

Première Partie

La diégèse, un espace de revendication

The Cider House Rules, A Prayer for Owen Meany et *A Window For One Year* sont reconnaissables comme provenant de l'imagination créatrice du même auteur. En plus d'être un échantillon représentatif des thèmes de prédilection de John Irving, ces trois romans rassemblent les traits caractéristiques de l'écriture irvingienne, faite de cette alliance parfois surprenante d'atmosphères lourdes que l'ironie rend moins pesante, d'une recherche permanente de l'illusion de la réalité où pourtant le concept de vraisemblance est parfois mise à rude épreuve, et où les tensions permanentes entre respect des règles et transgressions n'entraînent pas nécessairement les effets escomptés.

Selon John Irving, c'est en tout cas ce que laisse penser la lecture de ses romans, l'acte transgressif est incontournable : entrer en rupture de la règle semble en effet devenir une règle. Si le soin particulier accordé à la caractérisation et au respect de la dimension mimétique d'une œuvre romanesque relève sans aucun doute du penchant de John Irving pour l'écriture réaliste, tout n'est pas entièrement vraisemblable dans les trois romans qui nous intéressent. Les situations auxquelles il confronte ses personnages relèvent parfois de l'improbable et ce penchant atteint son paroxysme évidemment avec le personnage d'Owen Meany. De plus, ils sont la plupart du temps dotés d'un esprit revendicatif certain : la transgression devient alors le moyen privilégié d'affirmation de soi et leur « existence » prend la forme d'un combat incessant contre l'ordre établi, qu'il soit familial ou sociétal. Refuser de se soumettre aux règles résonne comme un *leitmotiv*. Pourtant, les personnages doivent bien se rendre à l'évidence : leur « vie » est régie par un cadre normatif auquel il leur est souvent difficile d'échapper.

Immergés dans cet océan de règles et normes que représente la vie au sein d'un groupe, les personnages ne semblent avoir d'autre moyen pour affirmer leur individualité que de passer outre ce que leur dicte la morale, la loi ou la bienséance. Le conflit entre l'individu et le monde qui l'entoure est quasi permanent et concerne à peu près tous les personnages des trois romans, comme il concerne d'ailleurs le reste de l'œuvre de John Irving et plus généralement la littérature américaine.¹ Cependant, ce qui s'apparente fortement à une règle dans le monde selon John Irving est souvent poussé à

¹ Huckleberry Finn, Hester Prynne, les personnages de Cooper — *The Leatherstocking novels* — ou d'Hemingway par exemple, se mettent en marge et revendiquent leur individualité par cet éloignement de la famille, de la communauté ou de la société.

l'exagération, ce qui induit à la fois un phénomène de distorsion du concept de vraisemblance et l'omniprésence de l'acte transgressif dans son œuvre. Transgresser la règle n'est cependant pas l'apanage des personnages. John Irving, lui-même, fait preuve d'une propension à prendre certaines libertés avec les normes d'écriture. Concédant l'influence de plusieurs esthétiques ou s'inscrivant dans la lignée du roman contestataire, il a créé son identité d'écrivain autour de la remise en question de leurs caractéristiques ou procédés d'écriture. Pourtant, et c'est là le commencement du paradoxe de l'écriture irvingienne, il ne saurait s'agir que de revendication pour la revendication ou de transgression pour la transgression. En effet, questionner, voire transgresser, fait partie intégrante d'un processus visant à la fois à divertir et à donner matière à réflexion.

Pour autant, l'auteur et, sous son impulsion, les personnages semblent démontrer que l'acte transgressif est une étape quasiment incontournable de la création identitaire ou littéraire. Néanmoins, il ne signifie pas forcément l'avènement d'un ordre résolument nouveau : s'ils s'élèvent contre l'ordre établi, les personnages s'inscrivent également dans la tradition et malgré les altérations au modèle, les romans restent indéniablement réalistes. Dans un tel contexte, comment John Irving parvient-il à réconcilier volonté de se démarquer et désir persistant d'appartenir au groupe ? Dans quelle mesure la dissension entre l'aspiration farouche des personnages à l'individualité et le résultat parfois décevant auquel John Irving les soumet est-il source d'ironie, gage de prise de distance et de questionnement ?

Se déroulant dans les Etats-Unis de l'après Seconde Guerre mondiale, *The Cider House Rules*, *A Prayer for Owen Meany* et *A Widow for One Year* ont été écrits dans les décennies 1980 et 1990. Ils se font l'écho de la montée contestataire ayant eu cours au Etats-Unis à ces époques : il n'est donc pas étonnant que la remise en question y soit le maître-mot. Transposant dans sa fiction cette réalité extradiégétique, John Irving propose des univers où toutes les idées reçues concernant les relations sociales de classe, race ou sexe, les notions d'obéissance, de respect, d'éducation sont contestées. Envisagées sous l'angle particulier du personnage — de l'individu —, ces questions favorisent l'apparition de la transgression en tant que moyen privilégié d'affirmation de soi et démontrent le goût de l'auteur pour l'ironie et le renversement des codes. Point de départ et pivot du niveau diégétique, le personnage fait l'objet de toutes les attentions de l'auteur, qui fait preuve, en matière de caractérisation, de complexité et de diversité.

Néanmoins, malgré leurs disparités, les personnages créés par John Irving sont élaborés à partir d'éléments récurrents qui permettent à la fois de les identifier et de les distinguer. Car c'est bien là l'une des questions majeures que pose les romans : quelle est la place de l'individu dans son environnement ? Afin de pouvoir y répondre, il convient d'envisager le personnage dans toutes les interactions qu'il peut avoir avec son entourage, ce qui nous permettra de mettre en évidence la place centrale de l'acte transgressif et la place non moins importante accordée par l'auteur à la remise en question des normes, voire leur inversion dans certains cas.

1 Le personnage irvingien

The Cider House Rules, *A Prayer for Owen Meany* et *A Widow for One Year* proposent un nombre conséquent de personnages aisément identifiables. Mais on ne retrouve pas de personnages récurrents, comme cela peut être le cas chez d'autres auteurs. Tous sont des créations uniques, quelle que soit leur importance. Ainsi le phénomène de réécriture présent à d'autres niveaux des romans, ne se retrouve donc pas dans la caractérisation des personnages, qui se définit par ce foisonnement de créations originales. Le personnage apparaît, en outre, comme le point focal du roman, celui autour de qui tout est construit : « I begin [a novel] with an interest in a relationship, a situation, a character. »² Par voie de conséquence, *The Cider House Rules*, *A Prayer for Owen Meany* et *A Widow for One Year* abondent en personnages à l'importance et au traitement littéraire variables. Mais un élément semble présider à leur écriture : un mélange d'influences et une volonté de distanciation ironique de la part de l'auteur. Ils sont également reconnaissables par les caractéristiques récurrentes que l'auteur leur prête. Fondamentalement rebelles, ils sont mus par un esprit revendicatif affirmé et ont un sens de l'éthique prononcé.

² Suzanne Herel, « Interview – John Irving », *Mother Jones*, May-June 1997. *Motherjones* <[www.http.motherjones.com/media/1997/05/john-irving](http://www.motherjones.com/media/1997/05/john-irving)>.

1.1 Multiplicité et hybridité

Centrée autour des personnages, l'intrigue de *The Cider House Rules*, *A Prayer for Owen Meany* et *A Widow for One Year* se déroule en une suite de situations auxquelles John Irving les soumet tout en insistant sur les conséquences des choix qu'il leur prête. Le personnage — l'individu — et les conséquences de ses prises de position sont donc au cœur de tous les débats. L'importance de cette entité majeure du roman aux yeux de John Irving n'explique pourtant pas l'omniprésence de la transgression, qui s'établit dès les premières pages de chacun des trois romans. La raison en est que l'auteur y aborde toujours des questions contemporaines importantes, qui, il faut bien l'avouer, relèvent la plupart du temps d'une ambition contestataire, reconnue ou non. Les personnages deviennent donc les premiers outils de cette contestation et de part leur nombre, ils permettent à John Irving d'en explorer de nombreuses facettes. En outre, dans ces choix mêmes d'écriture, il tend à nouveau vers le questionnement puisque la création et la caractérisation de cette entité primaire du roman que représentent les personnages repose sur une écriture réaliste aux tonalités romantiques qui s'articule dans un phénomène d'hybridation à visée ironique.

1.1.1 Le personnage : point focal du roman

La lecture de *The Cider House Rules*, *A Prayer for Owen Meany* et *A Widow for One Year* permet en effet d'établir ce constat : ces romans, comme tous les autres écrits par John Irving, foisonnent de personnages, tous différents les uns des autres, mais qui représentent le nœud autour duquel tout le roman gravite. Manifestation d'un intérêt particulier de John Irving, cette caractéristique des romans n'en reflète pas moins l'influence qu'exercent sur lui les écrivains britanniques du dix-neuvième siècle. De l'importance que le personnage revêt pour l'auteur découle le soin qu'il apporte à la caractérisation. Le développement des personnages s'effectue en grande partie par les descriptions de leurs actes ou pensées mais se manifeste également à travers les dialogues au cours desquels l'auteur s'attache à leur attribuer « caractère », une « personnalité ». Le lecteur bénéficie donc d'un portrait complet, d'une image globale. Par voie de conséquence, les personnages semblent ne pas avoir de secret pour le

lecteur ; parce que ceci ne saurait s'appliquer à l'univers tangible du lecteur, John Irving établit alors leur caractère fictionnel : ce ne sont que des « êtres de papier » en dépit du soin qu'il prend à les rendre réalistes. Émerge alors une première tension entre réalité et fiction sur laquelle nous reviendrons de façon récurrente dans ce travail.

Afin de se conformer à l'influence réaliste dont il se réclame et ainsi respecter le pacte de lecture tacite que cela induit, John Irving est en quelque sorte contraint d'obéir à certaines normes d'écriture, qui en l'occurrence prennent la forme de l'aspect vraisemblable des personnages. Pourtant, dans la mesure où ces mêmes normes peuvent entrer en contradiction avec son esprit créateur et son imagination, l'auteur ne s'y conforme que partiellement ; c'est alors qu'apparaît l'impression selon laquelle la création, qu'elle soit identitaire ou littéraire, repose sur la transgression. En effet, si les personnages doivent transgresser pour exister, John Irving doit opérer des écarts par rapport à certaines normes d'écriture s'il veut se poser en créateur original.

Les personnages de *The Cider House Rules*, *A Prayer for Owen Meany* et *A Widow for One Year* n'ont donc qu'assez peu de secrets pour le lecteur ; lorsqu'ils en ont, c'est à un moment précis du roman — souvent au début — et cela contribue à l'élaboration d'un mystère qui sera résolu par la suite. Dans l'espace romanesque de John Irving, les personnages occupent une place de choix : les romans sont construits autour d'eux. Si la notion de secret n'est pas totalement évacuée, elle s'inscrit dans le projet global du roman et entre alors dans une dimension ludique, autre pilier sur lequel repose les trois romans à l'étude.

Structure globalement homogène des romans, les personnages ne bénéficient pas pour autant de la même importance et par conséquent du même traitement littéraire. Au moins trois grandes catégories de personnages peuvent être recensées : les protagonistes — en l'occurrence Homer, Owen et Ruth —, leurs acolytes immédiats, les personnages dits « secondaires » et enfin une troisième catégorie, les personnages que nous appellerons « tertiaires », regroupant ceux avec qui les protagonistes n'ont qu'une relation limitée dans le temps et/ou du point de vue de l'intensité ainsi que les personnages n'ayant que peu ou pas d'importance dans le déroulement de l'intrigue. Les personnages secondaires sont de deux types dans les romans qui nous intéressent. Dans un souci de clarté, la dénomination choisie pour les qualifier est sans équivoque : ils sont soit « proches » soit « éloignés » du protagoniste. Cette dialectique s'applique tout autant du point de vue spatial que temporel ou « affectif ». En résumé, si l'on opte pour

l'image des cercles concentriques, les protagonistes investiraient le cercle central, les personnages secondaires « proches » le suivant, les personnages secondaires « éloignés » le troisième et enfin les personnages tertiaires entreraient dans le cercle le plus éloigné de celui des protagonistes.

Dans *The Cider House Rules*, les personnages secondaires « proches » regroupent le Dr. Larch, Candy, Angel, Melony et Rose Rose. C'est en partie par rapport à eux que John Irving installe Homer en sa position de protagoniste du roman. Ce sont également les personnages les plus marquants pour Homer, ceux qui jouent un rôle crucial dans sa quête ou bien ceux qui déterminent certaines des actions que l'auteur lui prête. Plus en retrait, nous retrouvons par exemple Nurse Edna et Nurse Angela, Ray Kendall, Wally ou Mrs Worthington. Bien que relativement souvent présents dans le roman et assez incontournables tant dans le déroulement des faits que dans le cheminement d'Homer, ils ne participent qu'indirectement à sa quête. Même si certains sont dotés d'un fort tempérament, ils n'interviennent qu'épisodiquement dans le roman et leur place y est plus limitée que celle des personnages de la catégorie précédente. De la même façon, dans *A Prayer for Owen Meany*, les personnages secondaires « proches » sont indubitablement John et Hester, alors que Tabby et Dan, le Révérend Merrill ou Mrs Wheelwright en sont plus « éloignés ». De façon tout à fait symptomatique, les parents ne sont, dans ce roman, pas proches des enfants puisque ce que nous venons d'établir pour John Wheelwright se vérifie pour Owen Meany. Il semblerait donc que le personnage masculin puisse se passer des membres de son cercle familial proche dans la construction de son identité. De fait, l'image des parents est plutôt négative dans *A Prayer for Owen Meany*. Par l'effet de marginalisation que ceci génère, John Irving semble ici nous orienter vers une conception alternative — et transgressive au regard de la réalité extradiégétique — du lien filial selon laquelle l'individualité n'y est pas impérieusement soumise. Comme nous tenterons de le démontrer ultérieurement à travers la paternité, il ne relève pas de la biologie mais implique un choix éclairé. Par cette conception, John Irving installe déjà son roman dans sa dimension contestataire. La situation est différente pour Ruth dans *A Widow for One Year* puisque les personnages gravitant immédiatement autour d'elle sont ses parents, Ted et Marion, ses maris, Allan et Harry, son fils, Graham, Hannah, sa meilleure amie et bien évidemment Eddie. Il semblerait donc que pour le personnage féminin, le lien ait plus d'importance, comme si son identité provenait de là ou en

dépendait. L'élément constitutif qu'est le cercle familial pour le personnage féminin se vérifie d'ailleurs avec Hester dans *A Prayer for Owen Meany* et Melony dans *The Cider House Rules*. Enfin, dans le cercle concentrique suivant, nous retrouvons autour de Ruth, Rooie, Scott et « the Moleman ».

Se retrouvent dans la quatrième catégorie, les personnages « tertiaires », tous ceux — et ils sont nombreux sous la plume de John Irving — qui entrent en contact à un moment ou à un autre du roman avec le protagoniste. Ses rencontres sont tour à tour furtives ou répétitives, importantes ou triviales mais leur point commun est de n'influer que de façon tout à fait modérée sur le déroulement de l'histoire et par conséquent sur la « vie » du protagoniste. Ainsi, les petits orphelins de St Cloud's font indéniablement partie de l'histoire d'Homer puisqu'il est élevé avec eux et fera même office de grand frère à la plupart d'entre eux. Pourtant, pris individuellement, ils n'influencent finalement qu'assez peu le cours de l'histoire. Ils entrent en proximité avec Homer de part leur condition d'orphelin mais ce n'est pas « à cause » ou « grâce » à eux que Homer décide de quitter l'orphelinat pour voir le monde. De la même façon, le Révérend Wiggin et sa femme insupportent Owen au début de *A Prayer for Owen Meany* ; bien que leur présence serve à révéler un trait caractéristique du personnage, ils ne sont pas impliqués dans sa poursuite mortifère du destin qu'il croit être le sien. Suivant la même logique, Mrs Vaughn ou les prostitués d'Amsterdam ont une place certaine dans *A Widow for One Year* mais elles n'incarnent pour Ruth ni une influence particulière ni une aide ou une contrainte dans sa recherche éperdue du bonheur et de la sérénité.

Du fait de leurs interactions récurrentes avec les trois protagonistes, les personnages secondaires « proches » feront l'objet d'une analyse détaillée dans le dernier chapitre de cette première partie. Attardons-nous pour l'heure à porter un regard attentif sur les personnages « éloignés », dont la relative abondance nous permettra de mettre en évidence des caractéristiques communes. Bien que n'ayant par définition qu'un rôle limité, ils n'en demeurent pas moins importants dans l'économie des romans. Ils sont, en effet, un outil privilégié à la disposition de l'auteur pour mettre en lumière un aspect particulier des protagonistes — ils endossent alors la fonction de faire-valoir — ou bien ils lui permettent d'introduire une valeur ou un travers humain ou bien encore agissent en tant que représentant d'une certaine catégorie de personnes.

Mrs Meany n'apparaît que de façon épisodique dans *A Prayer for Owen Meany*. En tant que mère du protagoniste, l'auteur aurait pu lui accorder plus d'importance en la mettant davantage sur le devant de la scène. Or, il n'en est rien. John Irving nous la présente de façon assez laconique — une dizaine de lignes — au début du roman :

Mrs Meany – both my mother and I knew – not only didn't drive; she never left the house. And even in the summer, the windows in that house were never open; his mother was allergic to dust, Owen had explained. Every day of the year, Mrs Meany sat indoors behind the windows bleared and streaked with grit from the quarry.³

Personnage reclus s'il en est, Mrs Meany apparaît fragile et une aura d'étrangeté plane autour d'elle. Elle n'est de toute évidence pas à sa place dans l'environnement qui est le sien, comme le montre la suite de son portrait : « She wore an old set of pilot's headphones (the wires dangling, unattached) because the sound of the channeling machine – the channel bar and the rock chisels – *disturbed* her. »⁴ Clairement en retrait, enfermée dans sa maison sans jamais en sortir — « never », « every day of the year » — , Mrs Meany s'avère également en marge : porter un casque de pilote n'est en effet pas pratique commune. Son enfermement la rend déconnectée du monde ; l'image des câbles du casque est à ce propos tout à fait révélatrice. Mais ne symbolise-t-elle pas également sa déconnexion de la réalité, son retrait vis-à-vis d'Owen et son éloignement du cœur du roman ? Ainsi, la mère n'a qu'une importance relative dans la « vie » d'Owen, ce qui d'ailleurs reste cohérent avec l'idée selon laquelle celui-ci est l'instrument de Dieu. Quoi qu'il en soit, cette description interpelle le lecteur et attise sa curiosité. Pourtant celle-ci n'est pas assouvie par la suite du roman puisque Mrs Meany n'y apparaît quasiment jamais. Plus l'intrigue avance, plus son absence étonne et laisse une impression étrange au lecteur qui ne comprend pas la dissension entre le rôle traditionnellement important de la mère et le traitement littéraire que fait John Irving de ce personnage. Là encore, l'auteur semble vouloir relativiser l'importance du lien filial dans la construction de l'identité de son personnage masculin. Il œuvre ainsi à une définition non-essentialiste de l'identité dont l'absence de la mère constitue le point de départ. Quasiment absente du processus de création d'Owen, Mrs Meany n'en est pas moins utilisée par l'auteur pour en quelque sorte le caractériser. Sa quasi-transparence souligne, par un effet de miroir inversé, l'extraordinaire charisme d'Owen. Si le traitement du personnage de Mrs Meany trouve sa justification dans l'économie

³ John Irving, *A Prayer for Owen Meany*. 1989. London: Corgi, 1993, p. 38.

⁴ *Ibid.*, p. 38. Nous soulignons.

générale du roman, il n'en reste pas moins qu'avec une telle représentation de la maternité — « motherhood » —, John Irving s'inscrit en marge du cadre normatif traditionnel qui accorde aux parents, et à la mère en particulier, un rôle central dans la construction de l'identité. Sa quasi-absence du roman résonne comme un écho aux limites de son rôle tout autant qu'elle constitue une habile justification de l'un des aspects d'Owen.

De la même façon dans *The Cider House Rules*, les infirmières de l'orphelinat de St Cloud's, en s'attachant à faire de leur mieux dans les règles de l'art, ne sont qu'un moyen supplémentaire pour John Irving de souligner le caractère transgressif du Dr. Larch. Incarnant en outre des mères de substitution pour Homer, elles contribuent à véhiculer cette conception du rôle limité de la mère dans la définition de l'identité. Remplaçantes de la mère absente, les mères de substitution se multiplient — Olive Worthington joue également ce rôle — pour ne parvenir que partiellement à palier le manque et malgré cela, Homer parvient au statut d'individu dans le roman.

Dans *A Widow for One Year*, le « moleman », l'homme taupe, nécessite notre attention car il symbolise la cruauté, une dominante du monde selon John Irving. Lorsqu'il apparaît pour la première fois dans le roman, il nous est présenté comme « the man »⁵. Rien ne le distingue donc particulièrement d'un autre homme ; il se fond dans la masse. Et rien ne laisse présager non plus sa violence et sa cruauté. Un homme parmi tant d'autres. Un client comme les autres.⁶ Sa description physique n'est pas beaucoup plus révélatrice :

He was bald and smooth-faced with an egg-shaped head and nondescript body – not very big. His clothing was nondescript, too. The charcoal gray trousers of his suit were loose-fitting, even baggy, but the pants were crisply pressed. The black overcoat had a bulky appearance, as if it were a size too large. The top button of his white shirt was unbuttoned, and he'd loosened his tie.⁷

Costume gris, chemise blanche, manteau noir, cravate : cet homme ressemble à bon nombre d'hommes d'affaires. Cependant, John Irving choisit de focaliser l'attention du lecteur sur l'aspect général du personnage ainsi que sur ses vêtements. Cela n'a bien évidemment rien d'anodin. En omettant de donner une description précise et en en taisant le nom, John Irving construit un mystère autour de ce personnage, renforcé d'ailleurs par les couleurs prédominantes de cette première apparition : le gris foncé et

⁵ « The man seemed disconcerted by all the mirrors », p. 457.

⁶ Il rend visite à Rooie, une prostituée du Quartier Rouge d'Amsterdam.

⁷ John Irving, *A Widow for One Year*. 1998. London: Black Swan, 1999, p. 458.

le noir. Cet homme est présenté incontestablement comme un être de l'ombre. En outre, ses vêtements trop larges brouillent les pistes sur sa véritable physionomie. Ils constituent un écran derrière lequel il se cache, ce qui ne fait que renforcer le mystère l'entourant. Cette technique, qui tend à attiser la curiosité du lecteur en générant une forme de suspense, a également pour but de le connecter à la quête de Ruth dans le dernier tiers du roman, à savoir trouver l'identité de cet étrange personnage. Quelques lignes plus tard, l'auteur poursuit son travail d'intensification de l'intrigue : « His small, squinty eyes were partially closed ; it was as if his eyelids were growing over his eyes – like the blind eyes of a mole. »⁸ Ces précisions ne font que corroborer l'aspect sinon effrayant, au moins inquiétant du personnage. Par cette phrase, John Irving met également en place un procédé réaliste : la justification du nom, ou plutôt du surnom, à savoir « the moleman ». Pour autant, le mystère reste entier : le surnom n'est que la suite logique de la description qui vient d'être faite. L'ambiance inquiétante du passage — construite autour de l'absence de regard — s'ajoute à celle de l'extrait précédent pour atteindre son paroxysme quelques lignes plus loin lors du meurtre de la prostituée :

He lunged forward, his chest dropping on the back of Rooie's head and neck, his chin on the pine. He clamped his right forearm across her throat; then he grabbed hold of his right wrist with his left hand, and squeezed. He slowly got off his knees, coming to his feet with the back of Rooie's head and neck pressed to his chest – his right forearm crushing her throat.⁹

L'impression de flou laissée par le passage précédent fait ici place à une précision quasi chirurgicale, non seulement dans les gestes du meurtrier mais également dans la description que nous en propose John Irving. Les nombreuses indications spatiales — « forward », « right », « left », « across » — ainsi que la dénomination des parties du corps participent de cette précision et rendent la scène éminemment réelle pour le lecteur. Il s'agit là d'une écriture cinématographique qui impose presque au lecteur de visualiser la scène. En plus d'être précis, l'« homme-taupe » est méthodique — aspect transmis par des propositions courtes, des termes précis, une ponctuation alliant saccade et fluidité — et la force qu'il utilise va *crescendo* tout comme les verbes utilisés par l'auteur : « clamp », « squeeze », « press » et « crush ». Le lecteur se retrouve ainsi dans la même position que Ruth¹⁰ : témoin impuissant de cette scène qui fait froid dans le dos. Cette proximité étant établie, le lecteur désire connaître l'identité du « moleman »

⁸ John Irving, *A Widow for One Year*, p. 459.

⁹ *Ibid.*, p. 459.

¹⁰ Ruth, qui rendait visite à Rooie dans le cadre de recherches préalables à l'écriture de son prochain roman, est cachée dans le placard mais voit toute la scène à travers les stores vénitiens.

et sera davantage enclin à suivre Ruth et Harry dans cette quête et par conséquent à poursuivre sa lecture du roman. « The moleman » représente à travers cette scène violence et cruauté. Son « véritable » nom, Urs Messerli, ne fait que le connecter un peu plus à ces éléments. Utilisé régulièrement par l'auteur¹¹, l'ours est le symbole des aspects les plus sombres du genre humain. En adéquation avec le symbolisme de son nom, Urs Messerli s'apparente dans cette scène à une forme de sous-humanité, de bestialité contrôlée, une réécriture du croquemitaine qui hante nos cauchemars. D'ailleurs, notons un clin d'œil humoristique de l'auteur qui fait de la scène du meurtre de Rooie une prise de l'ours. Le soin apporté à la caractérisation de ce personnage ne saurait faire débat. Pourtant, il ne croise qu'indirectement et brièvement la route de Ruth. Mais la vision de cette scène violente et barbare constitue un important traumatisme pour elle que John Irving décrit comme rongée par la culpabilité de ne pas être venue en aide à Rooie. L'« homme-taupe » mobilise dès lors l'attention de la protagoniste puisque ce n'est que lorsque l'identité du « moleman » sera trouvée qu'elle trouvera repos et sérénité.

Dans les autres romans, ce procédé visant à faire d'un personnage le représentant d'une valeur ou d'un travers humain est récurrent. Ainsi, et pour ne donner que quelques exemples, dans *A Prayer for Owen Meany*, Uncle Alfred, l'oncle de John Wheelwright, est sans conteste l'incarnation du patriarche même si son statut de chef de famille garant du respect des règles est défié par ses enfants, Noah, Simon et Hester¹², qui symbolisent la violence et le refus de l'autorité. De la même façon, Jarvis représente la colère et la vengeance poussées à leur paroxysme puisqu'elles entraîneront le personnage jusqu'à la tentative de meurtre d'enfants. Enfin, dans *The Cider House Rules*, Ray Kendall, le père de Candy, est décrit comme un homme bon, silencieux et travailleur, caractéristiques que John Irving lui prête jusque dans la mort :

Ray had been *tinkering* with his homemade torpedo; for all of his legendary mechanical genius, he must have found out something about a torpedo that he didn't know. (...) she [Candy] had been able to understand by his *silences*, that he wanted to hear it from her.¹³

¹¹ Des ours apparaissent dans *Setting Free The Bears*, *The 158-pound Marriage*, *The Hotel New Hampshire* et plus récemment dans *Last Night in Twisted River*.

¹² La prégnance du modèle patriarcal dans cette famille se retrouve dans le choix des prénoms, tous trois issus de la Bible.

¹³ John Irving, *The Cider House Rules*. 1985. London: Black Swan, 1993, p. 579. Nous soulignons.

Faire-valoir ou bien représentant de caractéristiques humaines déterminées, le personnage secondaire dit « éloigné » peut également être investi d'une dimension sociale puisqu'il en représente une certaine catégorie. C'est le cas pour deux femmes : Harriet Wheelwright dans *A Prayer for Owen Meany* et Olive Worthington dans *The Cider House Rules*.

Bien qu'elle ne l'ait pas choisi, Mrs Wheelwright détient le pouvoir : « We were a matriarchal family because my grandfather died when he was a young man and left my grandmother to carry on, which she managed rather grandly ».¹⁴ Elle a pris la place laissée vacante par son défunt mari et s'acquitte de cette tâche plutôt honorablement d'après le narrateur. A ce moment du roman, le lecteur ne peut qu'accepter cette vision puisque toutes les stratégies visant à mettre en doute la fiabilité du narrateur n'ont pas encore été mises en place par John Irving. Pourtant, son utilisation du terme «matriarcat» semble abusive dans la mesure où cette famille est certes marquée par la suprémacie de la mère mais Harriet Wheelwright nous est très tôt présentée comme incapable d'assurer la pérennité du modèle : elle ne transmet pas son pouvoir à sa fille Martha — Tabby meurt trop jeune pour cela — qui au contraire s'inscrit dans et perpétue la tradition patriarcale. En tout état de cause, en l'absence de figure paternelle, c'est elle qui détient le pouvoir et devient la garante de la tradition. L'importance du personnage pour le narrateur se lit par le fait qu'elle est le premier membre de sa famille qu'il nous présente. Il en souligne d'emblée la lignée aristocratique et l'associe au modèle patriarcal. Lors des funérailles de Tabby, la position des personnages dans l'église dénote une hiérarchie certaine : « In the dull light of Hurd's Church, only Lydia's wheelchair gleamed – in the aisle beside my grandmother's pew, where Harriet Wheelwright sat alone. Dan and I sat in the pew behind her. The Eastmans sat behind us.»¹⁵ Ainsi, Harriet se trouve seule au premier rang, se démarquant ainsi des autres membres de la famille. Exemple de protocole aristocratique, cette configuration vise à conforter Harriet Wheelwright dans sa position de chef de famille et de détentrice du pouvoir. Sa solitude s'avère d'autant plus marquante que tous les autres personnages sont rassemblés par groupes. Transgression aux règles du patriarcat dont le personnage relèverait du fait de sa lignée aristocratique, cette représentation d'une prise de contrôle des femmes s'inscrit dans la dimension contestataire du roman. John Irving remet ici en

¹⁴ John Irving, *A Prayer for Owen Meany*, p. 18.

¹⁵ *Ibid.*, p. 145.

question l'idée selon laquelle la place de la femme n'est pas sur le devant de la scène sociale et encore moins d'exercer une forme de pouvoir sur leurs congénaires. La cellule familiale du narrateur homodiégétique de *A Prayer for Owen Meany* se fait l'écho de l'émergence du mouvement féministe des années 1960 et de son appel à l'égalité entre les sexes.

Le cas d'Olive Worthington dans *The Cider House Rules* est similaire : ce personnage incarne le pouvoir des femmes, étendu de la cellule familiale au domaine des affaires. D'origine modeste, Olive, de son « véritable » prénom Alice, se maria avec Wallace Worthington¹⁶, propriétaire d'un verger et producteur de cidre. Wallace est un homme bon mais son penchant pour l'alcool l'empêche d'assumer ses responsabilités de chef d'entreprise. On voit alors ressurgir l'image de l'homme irresponsable que la mort prématurée de Mr Wheelwright laisser présager. Comme Harriet Wheelwright, Olive ne l'a pas choisi mais elle prend le pouvoir : « She knew the life she had escaped, and at Ocean View Orchards she more than earned her keep; she took the farm out of Senior's careless hands, and she ran it very intelligently for him. »¹⁷ Cette phrase intervient en conclusion des différentes actions prises par le personnage et qui indiquent sa prise de pouvoir : s'entourer de personnel compétent, réintroduire la notion de mérite, augmenter les salaires, aller à l'université pour apprendre les techniques de pollinisation et de replante d'arbres pour ensuite transmettre ce savoir aux ouvriers. De toute évidence, Olive ne ménage pas sa peine pour que l'entreprise de son mari soit fructueuse. John Irving propose avec elle une version féminine du « self-made man », ancrant de fait son roman dans une certaine tradition et son américanité qu'il subvertit des grandes lignes du discours féministe des années 1960. Ses origines modestes lui permettent de comprendre les enjeux d'une bonne gestion de l'entreprise et sa propension au travail la pousse à donner le meilleur d'elle-même pour son bien-être mais aussi pour celui de sa famille et de ses employés. Cette attitude pour le moins responsable se retrouve dans le rôle qu'Olive jouera auprès de Homer. Orphelin, Homer recherche l'affection d'une mère de substitution et pendant les quelques quinze années qu'il passera à Ocean View, Olive prendra ce rôle très à cœur : « 'Homer has become my good right hand,' Olive said *affectionately*. »¹⁸ D'abord ami de Wally, Homer deviendra très vite beaucoup plus

¹⁶ Ce patronyme est tout à fait révélateur : cette famille a de la valeur — « worth » — tout autant d'un point de vue financier qu'à travers les qualités et les valeurs de bonté et de travail que ses membres, au premier rang desquels Olive, véhiculent.

¹⁷ John Irving, *The Cider House Rules*, p. 162.

¹⁸ *Ibid.*, p. 388. Nous soulignons.

que cela pour Olive, qui le prendra sous sa coupe et en fera même son bras droit sans oublier de lui apporter l'affection d'une mère qui lui manque. De plus, lorsque Wally s'engage dans l'armée et part sur le front du Pacifique¹⁹, Olive reporte toute son attention et son amour sur Homer, au point de, sur son lit de mort, les confondre et s'avérer particulièrement aimante, protectrice et compréhensive à l'égard de dernier :

'Don't forget how needy an orphan is. He'll take everything he sees. My son,' Olive said, 'don't blame anyone. Blame will kill you.'

'Yes,' said Homer Wells, who held Olive's hand. When he bent over her, to hear how she was breathing, she kissed him as if he were Wally. »²⁰

Tout à tour femme d'affaire dévouée et maman attentionnée et aimante, Olive doit pallier les manquements de son mari trop ivre pour rentrer seul au domicile. C'est ainsi qu'elle va régulièrement le chercher au « Haven Club » et le ramène sain et sauf à la maison. L'addiction de Senior l'empêche par ailleurs d'assumer ses prérogatives paternelles d'incarnation de l'autorité et du respect des règles. Olive exerce le contrôle dans tous les domaines et remplace strictement son mari ; elle incarne donc le pouvoir total des femmes, une conception que goûte assez peu la société américaine du temps de la diégèse ou de l'écriture du roman. L'absence des hommes, qu'elle soit due à la mort ou à une forte dépendance à l'alcool, permet donc à Harriet Wheelwright et à Olive Worthington de prendre le pouvoir sur la cellule familiale et d'assumer les responsabilités abandonnées par les hommes. Avec ces deux personnages féminins, John Irving travaille indéniablement à la dimension contestataire de ses romans en proposant des personnages transgressifs par rapport aux normes sociétales de l'époque qu'il représente et à laquelle il écrit.

Cette intrusion dans le monde des personnages secondaires « éloignés » introduit les prémices de la richesse de la caractérisation chez John Irving, sur laquelle nous reviendrons ultérieurement avec les personnages secondaires « proches » et bien évidemment les protagonistes de nos trois romans. C'est par la profusion de personnages que John Irving entend représenter l'ensemble des possibles. En effet, multiplier le nombre de personnages lui donne la possibilité de varier la façon dont il les décrit — en en faisant ainsi des entités à part entière même pour les plus brièvement développées — d'œuvrer à l'aspect réaliste de ses romans tout en initiant leur dimension contestataire, que l'ironie appelle et tend à renforcer.

¹⁹ Il s'agit de la Seconde Guerre mondiale.

²⁰ John Irving, *The Cider House Rules*, p. 572.

1.1.2 Contrepoint ironique

Du fait de son attachement aux romans du dix-neuvième siècle et de leur intérêt pour l'évolution de l'individu, John Irving attache, nous venons de le souligner, une attention particulière à la caractérisation des personnages. Apportant un grand soin à la représentation de l'individu, il œuvre dans le même temps à une représentation aussi fidèle que possible de la société : les personnages sont des hommes et des femmes issus d'à peu près toutes les classes sociales. Concomitamment à ce penchant réaliste indéniable, l'auteur confère à ses personnages un certain idéalisme relevant des caractéristiques de l'écriture romantique. Il est ainsi impossible dans *The Cider House Rules*, *A Prayer for Owen Meany* et *A Widow for One Year* de détacher ses deux influences l'une de l'autre puisqu'elles se répondent constamment en un jeu marqué par l'émergence de l'ironie. Le but principal de John Irving est de créer des personnages originaux dont le lecteur se souviendra et pour ce faire il dépasse le cadre de la représentation réaliste ou des caractéristiques idéalistes strictes. Au final, par ce savant mélange, il crée des personnages hybrides qui soulignent les tensions entre tradition et originalité et concourent à l'aspect ironique des romans.

Souvent, dans les romans du dix-neuvième siècle, un personnage apparaissait comme le symbole d'une certaine catégorie de gens ou personnalisait un trait de caractère. Ainsi dans *Great Expectations*²¹ de Charles Dickens, Mrs Havisham et Estella sont les archétypes de la noblesse et bien que leurs traits caractéristiques — froideur et cruauté — ne soient pas inhérents à leur statut de riches héritières mais le résultat d'une profonde blessure, le lecteur non averti associe inmanquablement l'argent à ces particularités des personnages ; Joe Gargery, le beau-frère du protagoniste, est un homme pauvre et sans éducation mais foncièrement gentil et altruiste, Abel Magwitch est un criminel, représentant ainsi les bas-fonds de la société, qui s'avèrera être le bienfaiteur de Pip. On le voit bien, à travers les personnages, Charles Dickens visait non seulement à décrire la société dans laquelle il évoluait mais également à explorer les différentes facettes du genre humain. Cependant, les personnages étaient cantonnés à ce qu'ils représentaient. Même si certains d'entre eux connaissaient une évolution, c'est le

²¹ Charles Dickens, *Great Expectations*. 1860-61. London: Penguin Books, 2003.

cas notamment de Pip, le protagoniste de *Great Expectations*, celle-ci était limitée : malgré tous ses efforts et le reniement, pour un temps, de ses origines, Pip ne deviendra jamais un bourgeois.

Adoptant les grandes lignes de cette particularité de la caractérisation réaliste, John Irving offre à notre lecture des personnages emblématiques, comme nous avons tenté de le démontrer au point précédent. Ainsi, Mrs Wheelwright représente à première vue la tradition aristocratique et Olive Worthington est établie en sa qualité de représentante féminine du « self-made-man ». Mais, ces deux personnages dénotent une vision et une écriture contestataire puisque John Irving en fait, à y regarder de plus près, les championnes d'un message féministe visant à la prise de pouvoir par les femmes. Représentations réalistes, ces personnages n'en témoignent pas moins d'un certain idéalisme dans la mesure où les libertés que John Irving leur fait prendre avec la tradition patriarcale sont l'expression de la primauté de l'individu sur le monde extérieur. Mais cette technique visant à faire d'un personnage le représentant d'une catégorie d'individus est également utilisée à des fins ironiques dans le cas du « Unbearable Intellectual » dans *A Widow for One Year*, par exemple.

Les protagonistes de nos trois romans se font également l'écho d'une telle tension dont la conséquence majeure est l'ironie. L'illusion de la réalité passe, dans le cas d'Owen Meany, par exemple, par une description physique précise :

It was as if Owen Meany had been born without realistic joints. Owen was so tiny, we loved to pick him up; in truth, we couldn't resist picking him up. We thought it was a miracle how little he weighed. This was also incongruous because Owen came from a family in the granite business. (...) He was the color of a gravestone; (...) he appeared translucent at times—especially at his temples, where his blue veins showed through his skin.²²

Ce passage correspond à notre première rencontre avec le personnage. John Irving travaille ici à lui créer une apparence physique avec les indications sur sa taille, son poids ou sa couleur de peau mais il le présente déjà comme un personnage hors norme — « so tiny », « how little he weighed » —, pointe du doigt ses futures incohérences — « incongruous » — et le relie déjà à sa dimension mystique avec le mot « miracle ». Il ne suffit donc que quelques lignes à John Irving pour esquisser un portrait complet de son personnage, lui donner « corps et vie » en quelques sorte, mais également esquisser les écarts du personnage par rapport au souci réaliste de vraisemblance. La phrase « It

²² John Irving, *A Prayer for Owen Meany*, p. 14.

was as if Owen Meany had been born without realistic joints » est de ce point de vue tout à fait révélatrice puisque « realistic joints » s'applique tout autant au corps d'Owen qu'à son « caractère » ou à sa place dans le roman. John Irving sort donc délibérément du cadre strict des conventions du Réalisme.

Dans les trois romans, John Irving propose une description des personnages depuis leur plus jeune âge. La notion de temps est donc particulièrement importante. En effet, elle permet de véhiculer l'idée selon laquelle le lecteur est le témoin de l'évolution des personnages, ce qui donne l'impression d'un ancrage solide dans la réalité et participe donc de l'effet de réel. Mais à chaque fois, il les plonge dans une situation précise ce qui en fait à la fois des créations uniques et des représentations de personnes réelles avec un passé, une histoire. Ainsi, dans *A Widow for One Year*, nous rencontrons Ruth à l'âge de quatre ans : « One night when she was four and sleeping in the bottom bunk of her bunk bed, Ruth Cole awoke to the sound of lovemaking—it was coming from her parents' bedroom. »²³ De toute évidence, ce passage évoque la « scène primitive » de Freud et laisse présager de la violence des relations que Ruth entretiendra avec chacun de ses parents. Avec cette scène domestique, le lecteur plonge dans la vie du personnage, qui à seulement quatre ans est présentée comme la victime des conséquences désastreuses de la mort prématurée de ces deux frères aînés. Là encore, la violence est sous-jacente. La suite du roman ne fera que confirmer cet état de fait. Pour mieux souligner la portée de cet événement traumatique, l'auteur mentionne les enjeux qui y sont liés pour son protagoniste très tôt dans le roman. Ainsi peut-on lire dès la deuxième page : « There were photos of her dead brothers throughout the house, on all the walls; although the two boys had died as teenagers, before Ruth was born (before she was even conceived), Ruth felt that she knew these vanished young men far better than she knew her mother or father. »²⁴ Cet extrait nous immerge clairement dans les difficultés que rencontrera Ruth, à savoir exister dans l'ombre de ses deux frères décédés accidentellement et réussir à se faire une place dans sa famille. Il met également en exergue les relations compliquées qu'elle entretiendra avec chacun de ses parents. Là encore, John Irving œuvre, dès le départ, à l'illusion d'une existence pour Ruth tout en faisant allusion à l'une des problématiques du personnage et du roman dans sa globalité.

²³ John Irving, *A Widow for One Year*, p. 17.

²⁴ *Ibid.*, p. 18.

A l'inverse d'Owen et Ruth, Homer nous est présenté dès sa naissance. Il ne s'agit pas ici simplement d'une variation d'écriture mais bel et bien d'un acte intentionnel de la part de l'auteur puisque Homer, abandonné par sa mère juste après l'accouchement, n'aura de cesse tout au long du roman de trouver sa vraie place. La question des origines est par conséquent au centre des préoccupations. « The reason Homer Wells kept his name was that he came back to St Cloud's so many times, after so many failed foster homes, that the orphanage was forced to acknowledge Homer's intention to make St Cloud's his home. »²⁵ John Irving ne donne ici aucune indication quant aux caractéristiques physiques de son personnage car elles ne revêtent pas d'importance particulière, en tout cas à ce stade du roman. Il préfère attirer notre attention sur ce qui caractérise mieux Homer, à savoir son statut d'orphelin et sa relation particulière avec le Dr. Larch. Homer « existe » non par son corps mais à travers sa quête : trouver sa vraie place. Son cheminement, comme celui de la plupart des personnages de nos trois romans, est loin d'être aisé. Confrontés à des choix difficiles, ils doivent prendre des décisions importantes qui détermineront leur vie future. C'est également par ce processus que John Irving parvient à maintenir l'illusion de la réalité. Les personnages qu'il crée ont des attributs humains — tant par leur corps, que par leur appartenance à un groupe — mais également des buts et préoccupations auxquels le lecteur peut aisément s'identifier — quête des origines, reconnaissance individuelle et sociale, tendance à refuser l'homogénéisation et, au contraire, à proclamer sa différence, son unicité.

Dans le même temps, et pour ne prendre pour exemple que le protagoniste de *A Prayer for Owen Meany*, John Irving joue constamment à mêler caractéristiques réalistes et idéalisme pour définir son personnage. Sa description flirte avec les limites d'une représentation réaliste du fait des nombreux excès que l'auteur lui attribue et de sa filiation aux éléments surnaturels que sont l'apparition du fantôme ou le caractère prémonitoire de son rêve. Mais, ce dernier élément peut aussi entrer dans le cadre d'une connotation romantique où l'esprit cartésien et raisonnable de l'homme est remis en question. La fin du roman est à ce titre tout à fait révélatrice de ce fonctionnement conjoint des traditions réalistes et idéalistes : envisagée sous l'angle idéaliste, la mort d'Owen fait de lui un martyr alors que si on considère la scène d'un point de vue réaliste, le personnage devient un paragon comique de l'illusion par sa possible

²⁵ John Irving, *The Cider House Rules*, p. 15.

affiliation à l'Immaculée Conception. D'ailleurs, cette même ambivalence se retrouve dans le nom choisi par John Irving pour la ville où Owen et John grandissent : Gravesend. Ce nom génère à la fois une illusion de la réalité et pointe à la tendance allégorique du roman, « Grave's end » faisant alors référence à la résurrection.

Avec le nom qu'il choisit pour les personnages, John Irving conserve ce même fil conducteur de leur conférer plusieurs sens possibles et d'initier une forme de jeu avec le lecteur. Comme le souligne Vincent Jouve, « l'être du personnage dépend d'abord du nom propre qui, suggérant une individualité, est l'un des instruments les plus efficaces de l'effet de réel. »²⁶ A travers les noms, John Irving crée bien l'illusion de la réalité mais dans le cas d'Homer, il en souligne également le caractère arbitraire :

Because it was the other nurse's turn, he was named Homer Wells.
The other nurse's father was in the business of drilling wells, which was hard, harrowing, honest, precise work—to her thinking her father was composed of these qualities, which lent the word 'wells' a certain deep, down-to-earth aura. 'Homer' had been the name of one of her family's umpteen cats.²⁷

Dans ce passage, l'auteur ancre son personnage dans la réalité en outre grâce à l'expression « down-to-earth aura », mais souligne également la trivialité voire l'incongruité d'un tel choix par la relation avec le chat, qui détient un potentiel ironique certain. Ainsi, l'effort réaliste est contrebalancé par la mise à distance ironique. De plus, en justifiant de la sorte le nom de son protagoniste, John Irving travaille à la dimension métafictionnelle de son roman puisqu'il nous indique une possible façon de choisir le nom d'un personnage. L'ironie présente dans cet extrait invite à une lecture distanciée, ce que les autres significations possibles du nom choisi pour le protagoniste de *The Cider House Rules* corroborent. Ainsi, le patronyme d'Homer Wells se réfère incontestablement à ce qui est bon et le conforte en sa position de protagoniste mais il fait également allusion à un puits, ce qui renverrait alors à la profondeur mentionnée dans l'extrait ci-dessus. Par ailleurs, nous ne pouvons manquer l'allusion que son prénom fait au poète grec ; mais alors que Homer est normalement associé à la tragédie, le protagoniste de John Irving se rapproche plus d'un personnage épique, ce qui entre dans le cadre d'un brouillage des codes et d'un phénomène d'hybridation.

Similairement, le prénom Ruth fait appel aux notions de peine, de chagrin, de douleur, termes qui la caractérise plutôt bien si l'on se réfère à son enfance. Son

²⁶ Vincent Jouve, *Poétique du roman*. Paris: Armand Colin, 2007, p. 89.

²⁷ John Irving, *The Cider House Rules*, p. 14.

patronyme est lui aussi tout à fait révélateur. « Cole » fait inmanquablement penser au charbon — « coal » — qui représente une vie éteinte qui ne peut se raviver seule. C'est précisément le cas de cette famille, qui non seulement se meurt petit à petit depuis l'accident tragique ayant causé la mort de Thomas et Timothy, les deux frères aînés de Ruth, mais dont le délitement paraît inexorable. L'unité familiale ne pourra jamais être recouvrée en totalité malgré l'aide très précieuse d'Eddie, qui tentera tout au long du roman de rapprocher Ruth et sa mère, Marion.

Dans *A Prayer for Owen Meany*, le patronyme du protagoniste entre en complète rupture avec la dimension christique du personnage, mais souligne bien l'un des traits de caractère de celui-ci. Meany peut être entendu comme un diminutif de « mean », revêtir ainsi une dimension affectueuse et participer au processus d'empathie envers le personnage. Mais il peut également avoir une dimension ironique en faisant référence à la petite taille d'Owen²⁸. Par ailleurs, Owen fait montre d'intérêt et d'attention envers la plupart des autres personnages du roman. Sa méchanceté n'est dévoilée qu'à l'égard de ses parents. Comme son charisme n'a d'égal que leur médiocrité, il souligne leur infériorité par la méchanceté et tend ainsi à démontrer qu'il détient le pouvoir au sein de la famille. Enfin, « mean » peut être entendu comme « humble » mais dans ce cas le nom est en contradiction avec les caractéristiques du personnage, que le mot mégalomanie qualifie plus justement.

On le voit bien, la polysémie du nom des personnages est souvent de rigueur dans *The Cider House Rules*, *A Prayer for Owen Meany* et *A Widow for One Year*. Si nommer un personnage participe de l'illusion de la réalité, il n'en reste pas moins que cela s'inscrit également dans le cadre d'un jeu avec le lecteur où les différents sens et influences se répondent et contribuent à l'élaboration d'une alternative comique. Par ces mécanismes, John Irving pointe les limites d'une représentation strictement réaliste ou d'un idéalisme romantique affirmé. En les combinant, il crée des personnages aux tonalités hybrides à travers lesquels réalisme et idéalisme s'ébranlent mutuellement. Déjà au niveau des personnages, il est possible de détecter des caractéristiques auxquelles nous ferons référence tout au long de ce travail : refus d'inféoder ses

²⁸ Malgré les différences de prononciation qui ne permettent pas d'établir d'homonymie pour les anglophones, l'éthymologie du mot « mean » suggère la petite taille d'Owen ainsi que ses origines modestes.

productions à une tradition littéraire donnée, accent porté sur l'originalité et présence marquée de l'ironie qui, tout à la fois, implique et génère un processus de distanciation.

Le personnage revêt donc une importance capitale dans *The Cider House Rules*, *A Prayer for Owen Meany* et *A Widow for One Year*. C'est en effet autour de lui que les romans sont construits. Expression de la primauté de l'individu sur laquelle nous reviendrons, cette caractéristique induit un certain nombre de conséquences, notamment au niveau de la caractérisation. La filiation aux romans britanniques du dix-neuvième siècle que John Irving revendique est exprimée en partie à travers le foisonnement de personnages et les attributs réalistes que l'auteur leur prête : nom, vraisemblance, ancrage dans un contexte géographique et socio-économique précis. Mais la représentation que propose l'auteur est également soumise à diverses tensions entre tradition et nouveauté, fidélité et originalité, sérieux et ironie. Probablement le signe d'un penchant de John Irving pour le questionnement de l'ordre établi, ces dissensions n'en reflètent pas moins l'esprit contestataire des époques auxquelles il fait référence et pendant lesquelles il écrit. La contestation passe en partie par la dénonciation verbale de dysfonctionnements ou d'inégalités mais elle se manifeste également dans les actes, et c'est bien dans ce cadre que l'acte transgressif — thématique ou formel — s'insère dans la majorité des cas.

1.2 Éléments fondateurs

En faisant évoluer ses personnages dans un contexte socio-politique défini, John Irving souligne le caractère incontournable des lois, règles et normes. Pour réaliste que cette représentation soit, il n'en demeure pas moins que l'auteur choisit de les faire invariablement entrer en rupture avec l'ordre établi. Par voie de conséquence, la transgression est une autre caractéristique majeure du personnage irvingien. Mais elle ne saurait être envisagée comme un simple ressort de l'intrigue, tant il est vrai qu'elle participe grandement de la dimension contestataire des trois romans. Elle est articulée autour de trois notions essentielles : rébellion, revendication et éthique personnelle.

1.2.1 La rébellion

Quasiment tous les personnages de *The Cider House Rules*, *A Prayer for Owen Meany* et *A Widow for One Year* font, à un moment donné, acte de rébellion dirigé contre un autre personnage ou plus globalement contre la société. Elle apparaît donc de façon récurrente dans la production romanesque de John Irving. Les romans établissent, de plus, une gradation de la rébellion, qui s'étend de la formulation sereine d'un avis contraire à une insurrection impétueuse. Par ailleurs, l'acte de révolte peut être soit ponctuel, répondant ainsi à une situation conflictuelle momentanée entre deux personnages, ou bien s'étendre dans le temps et correspond alors à un rejet de l'ordre établi sur le plus long terme. En outre, rébellion et transgression sont en général fortement corrélées puisque la force de la première détermine l'étendue de la seconde. En tout état de cause, elle est la manifestation d'un esprit contestataire affirmé des personnages.

Les cas de rébellion ponctuelle à l'encontre d'un autre personnage sont assez fréquents dans nos trois romans. En effet, de part leurs divergences d'opinion, de conception et d'appréhension d'une situation donnée, les personnages créés par John Irving sont amenés à opter pour des choix qui vont parfois à l'encontre des positions de leurs congénères, ce qui ne manque pas de donner lieu au mieux à des disputes et au pire à des manifestations parfois violentes de leur désapprobation. Bien que l'acte de rébellion ne soit pas nécessairement violent, il prend bien souvent cette forme dans le monde selon John Irving. L'exemple le plus frappant à cet égard est celui de Mrs Vaughn dans *A Widow for One Year*. Cette femme est l'une des nombreuses conquêtes de Ted Cole, qu'il avait invitée dans son bureau afin de faire des portraits avec son jeune fils. Mais comme à son habitude, Ted ne s'était intéressé au jeune garçon que pour mieux atteindre sa mère, d'abord en en faisant son modèle pour enfin la séduire ... et la quitter :

And with Ted, Marion explained to Eddie, the seduction always lasted longer than the affair. First there were the conventional portraits, usually the mother with her child. Then the mother would pose alone, then nude. The nudes themselves revealed a predetermined progression: innocence, modesty, degradation, shame. (...) 'Mrs Vaughn is presently experiencing the *degraded* phase,' Marion told him.²⁹

²⁹ John Irving, *A Widow for One Year*, p. 91. L'auteur souligne.

Le schéma est si habituel que Marion est capable d'en expliquer le fonctionnement à Eddie. Les mots « usually », « always », « first », « then » et l'utilisation du modal « would » — exprimant ici l'itératif au passé — sont autant d'outils que John Irving utilise pour mettre en évidence l'aspect récuratif de l'attitude de Ted Cole. Marion n'est pas devin mais elle a eu à subir cette succession d'événements tant de fois qu'elle connaît avant même Mrs Vaughn l'issue de sa relation avec Ted Cole. Mrs Vaughn, dans l'ignorance totale de cette information capitale, se fait une toute autre idée des liens qui l'unissent à Ted. C'est ce qui explique la force de sa réaction lorsque Ted la quitte et qu'elle comprend l'inconsistance de ce dernier et réalise qu'elle n'avait à ses yeux pas plus d'importance que n'importe laquelle de ses autres conquêtes. Blessée et furieuse, elle perd tout contrôle et laisse libre cours à sa violente colère : « Less than five minutes after his arrival at her door, Ted was chased in the courtyard and up Gin Lane by Mrs Vaughn, who was brandishing a serrated bread knife while shrieking at him that he was 'the epitome of diabolism'. »³⁰ De toute évidence, Mrs Vaughn cherche ici à porter atteinte à l'intégrité physique de Ted en le poursuivant avec un couteau et ses cris ne font que souligner un peu plus sa colère. Elle aurait pu adopter une réaction moins violente mais c'est par la révolte véhémement qu'elle exprime sa désapprobation d'avoir été ainsi bafouée. En traitant Ted d'esprit machiavélique, elle lui signifie avoir compris ses manigances et condamne avec force ses procédés. La révolte de Mrs Vaughn peut paraître disproportionnée mais elle s'explique parce qu'elle émane d'une double prise de conscience : la vraie nature de leur relation et l'esprit qu'elle considère diabolique de Ted, qui n'a pas hésité à utiliser son enfant pour la séduire. La dissension entre ses attentes, sa vision de la situation et la « réalité » des faits est telle qu'elle induit non seulement révolte mais également violence. La concordance entre l'étendue du forfait et la force de la rébellion va de pair avec l'intention transgressive puisque Mrs Vaughn est prête à tuer Ted pour ce qu'il a fait. A travers ce comportement, John Irving met son personnage dans une situation où elle ambitionne de se faire justice, ce qui paraît abusif dans la mesure où ce que Ted a fait n'a rien d'illégal. Mais son « expérience » d'individu prend l'ascendant sur les normes en vigueur. Celles qu'elle a établit apparaissent de fait plus importantes que celles de la société. Ici la conception de Mrs Vaughn entre en achoppement avec les règles sociétales, qui sont alors relayées au second plan de ses préoccupations. En outre, dans ce contexte, Ted n'est pas une figure

³⁰ John Irving, *A Widow for One Year*, p. 137.

d'autorité. La réaction prêtée à Mrs Vaughn par l'auteur ne s'inscrit donc pas dans un schéma de rébellion classique ; elle est plutôt l'expression du combat menée par les femmes pendant les années 1960 contre l'esprit patriarcal qui attribue plus de pouvoir et de libertés aux hommes qu'aux femmes. Et s'il existe bien une adéquation entre violence de la réaction et force de la contestation, il va sans dire que Mrs Vaughn est porteuse des aspects les plus radicaux du message féministe.

Lorsque les personnages sont confrontés à ce qui apparaît comme une injustice de la Nature ou de l'ordre établi, ils n'ont pas cette possibilité d'en atteindre à leur intégrité ou de tenter de le faire ; ils doivent donc trouver d'autres moyens pour manifester leur révolte. Ainsi Melony dans *The Cider House Rules* est-elle profondément insatisfaite de son sort d'orpheline, qui plus est ne trouvant pas de famille d'adoption. Cette situation génère chez le personnage des comportements allant à l'encontre de ce qui est traditionnellement attendu d'une jeune fille. Melony est en perpétuelle rébellion et le fait savoir par ses comportements hors norme. Ce personnage est capable d'une violence inouïe, comme l'atteste l'épisode de la barrette volée par Mary-Agnes, une autre orpheline de St Cloud's. Par ailleurs, elle cherche à choquer en montrant à Homer une photographie pornographique pour le moins déroutante. Refusant sa condition et le départ d'Homer — qui lui avait quelques temps auparavant promis de rester — elle quitte St Cloud's en volant de l'argent à Mrs Grogan. Ayant à cœur de retrouver Homer, elle adopte une vie errante, allant de place en place et acceptant le travail qu'elle trouve : cueillette de pommes, travail à la chaîne dans une usine... Cette vie, loin des règles de la bienséance de l'époque, est motivée par la recherche d'Homer mais elle correspond aussi à l'état d'esprit que lui crée John Irving de se refuser à faire ce que l'on attend d'elle. Son esprit de contradiction est le signe de sa profonde rébellion. Et la force de celle-ci est marquée par la violence intrinsèque du personnage. Même lorsqu'elle est mue par de nobles sentiments, Melony est brutale : « As her train pulled away from St Cloud's, Melony said to herself—*so vehemently* that her breath fogged the window and obscured the abandoned building in that forsaken town of her view—'I'm gonna find you, Sunshine.' »³¹ La révolte de Melony la pousse donc à adopter un comportement transgressif et à s'adonner de façon quasi systématique à la violence. Il semblerait là encore qu'il y ait une étroite relation entre le sentiment d'injustice, la force de la rébellion et la transgression en résultant.

³¹ John Irving, *The Cider House Rules*, p. 289. Nous soulignons.

Pourtant, rébellion n'est pas toujours synonyme de violence et Tabby Wheelwright dans *A Prayer for Owen Meany* en est l'exemple le plus probant : « [...] she was never angry or sullen, she was not given to tantrums or self-pity. She had such a sweet-tempered disposition, it was impossible to stay angry with her. »³² Etrangère à la colère et à la violence qui en résulte souvent, Tabby est un modèle de tempérament doux et rayonnant. Mais elle n'en reste pas moins un personnage aux convictions fortes et à l'esprit rebelle affirmé :

And even after she went ahead and had me, unexplained, and named me after the founding father of Gravesend – even after she managed to make all that acceptable to her mother and sister, and to the town (not to mention to the Congregational Church, where she continued to sing in the choir and was often a participant in various parish-house functions)... even after she'd carried off my illegitimate birth (to everyone's satisfaction, or so it *appeared*), she *still* took the train to Boston every Wednesday, she *still* spent every Wednesday night in the dreaded city in order to be bright and early for her voice or singing lesson.³³

Alors que l'atmosphère des romans de John Irving est en général caractérisée par l'omniprésence de la violence, Tabby offre une image alternative de la rébellion. Elle campe sur ses positions — le mot « still » souligné à deux reprises en témoigne — et parvient même à faire accepter sa conception des choses à ses congénères pour qui son comportement est transgressif. En effet, à l'époque de la diégèse, avoir une vie cachée et mettre au monde un enfant illégitime en taisant le nom du père est tout à fait contraire aux bonnes mœurs et aux principes sociétaux et religieux.³⁴ Parvenant à faire admettre son point de vue, elle campe sur ses positions en continuant à mener la vie qu'elle a choisie bien que cela aille à l'encontre des normes de la société dans laquelle elle évolue. Sans vague, elle montre son désaccord vis-à-vis des normes en vigueur et réfute en quelque sorte leur bien-fondé par son obstination. Elle démontre également que les choix individuels doivent primer sur les règles du groupe ; en conséquence, avec ce personnage, John Irving exprime à nouveau la primauté de l'individu et décline la rébellion en une insoumission ferme — marquée par la ténacité du personnage — mais non violente.

En outre, la rébellion est traditionnellement liée à la connaissance. Le lien entre ces deux entités est de deux natures : soit la connaissance vient en amont de la rébellion ; c'est donc parce que le personnage apprend une information donnée qu'il

³² John Irving, *A Prayer for Owen Meany*, p. 27.

³³ *Ibid.*, p. 27-28. L'auteur souligne.

³⁴ Nous reviendrons sur le lien entre Tabby et Hester Prynne dans la troisième partie de ce travail lorsque nous aborderons plus précisément la question de la transtextualité.

réalise avoir été dupé ou qu'il prend conscience de la discordance entre la réalité des faits et sa vision d'une situation. La rébellion prend alors la forme d'un refus d'obtempérer et manifeste les velléités d'affirmation de soi des personnages. Mrs Vaughn, entre tout à fait dans cette catégorie, car sa réaction véhémement et son envie de tuer Ted interviennent après qu'elle a réalisé les réelles intentions et motivations de l'écrivain de livres pour enfants. Soit la rébellion a pour but, soit elle génère l'accession à la connaissance. C'est ce que représentent Melony et Tabby. La première parce qu'elle ne peut se satisfaire de son sort et cherche, par son attitude rebelle et transgressive, non seulement à exprimer ce désaccord mais également à trouver qui elle est vraiment. La seconde, enfin, car sous des couverts de douceur, elle ne cherche pas moins à montrer avec force et détermination qu'une autre voie, moins conventionnelle, reste possible. La rébellion de Tabby tend à montrer à tous ses congénères que rien n'est figé et qu'avec un peu de volonté, voire d'entêtement, il est possible de dépasser ce qui semble immuable car traditionnel. Ces trois personnages féminins démontrent que plus un individu connaît correctement son environnement et les rouages de son fonctionnement, plus il est enclin à le questionner dans le but de le dépasser. C'est par conséquent en accédant à la connaissance de son milieu que l'individu s'en forge une opinion personnelle précise et décide éventuellement que le schéma qu'il propose entre en achoppement total ou partiel avec les buts qu'il s'est fixé.

Cette recherche de la connaissance est un thème récurrent de l'œuvre de John Irving présent évidemment dans les trois romans qui nous intéressent. Le schéma reste le même et pourrait être résumé très simplement : un lieu est refusé d'accès ou une information est cachée au protagoniste, qui étant attiré par ce qui est interdit, cherche à résoudre ce mystère. La question reste alors de savoir si l'accession à la connaissance constitue un réel apport pour les personnages en leur permettant d'atteindre la Sagesse — conception philosophique traditionnelle — ou si paradoxalement ce savoir n'a pas des répercussions négatives sur leur vie ou leurs rapports avec leur entourage. Si tel était le cas, John Irving proposerait un schéma quelque peu altéré, qui participerait de la dimension transgressive de son œuvre.

L'omniprésence de la connaissance se manifeste donc par des faits mais se lit également à travers la symbolique de la pomme, notamment dans *The Cider House Rules* et *A Widow for One Year*. En effet, dès lors qu'il quitte St Cloud's, Homer vit au milieu des pommes pendant une quinzaine d'années. Quant à Ruth, elle réside en

Nouvelle Angleterre, non loin de New York, surnommé « The Big Apple ». Dans nos cultures judéo-chrétiennes, la pomme renvoie inévitablement au péché originel d'Adam et Eve et symbolise à la fois l'accès à la connaissance mais aussi l'immortalité et la discorde. Par le truchement d'images symboliques aisément reconnaissables, John Irving plonge Homer et Ruth dans la question de l'accès à la connaissance et ses répercussions. Dans *A Prayer for Owen Meany*, il procède d'une autre façon en créant un double mystère autour des origines d'Owen et de John, mystère qui, à l'instar des romans policiers, ne sera résolu qu'à l'issue du roman. Néanmoins, quels que soient les outils utilisés par l'auteur, la connaissance est installée au cœur des romans et révèle à nouveau la dimension transgressive des personnages et l'écriture souvent peu conventionnelle de l'auteur.

Enfant, Ruth se voit interdire l'accès à une seule pièce de la maison³⁵, le bureau de son père. Par ce qui est établi comme une règle de la famille et sans que Ruth n'en comprenne réellement le fondement, Ted cherche à cacher la nature de ses activités lorsqu'il est enfermé dans ce bureau avec ses modèles. C'est donc son penchant infidèle qu'il cherche à dissimuler. Mais lorsque Ruth, un peu plus tard, comprend ce que son père faisait dans son bureau, elle accède à une meilleure compréhension d'abord de son père mais aussi des raisons du départ de sa mère. Son appréhension de sa famille s'en trouve donc profondément modifiée. Cette accession à la connaissance lui permet en effet d'atténuer sa rancœur contre sa mère mais l'entraîne également dans une vive querelle contre son père sur la question de la fidélité. Savoir n'a donc pas que des conséquences positives et ne lui permet pas non plus d'accéder à la Sagesse — en tout cas dans un premier temps — comme il est traditionnellement admis. Dans *The Cider House Rules*, les adultes de l'orphelinat utilisent un langage codé pour éviter qu'Homer et les autres orphelins ne comprennent la nature exacte des pratiques du Dr. Larch. Les accouchements deviennent l'œuvre de Dieu — « the Lord's work » — et les avortements, la part du Diable — « the Devil's work ».³⁶ Lorsque le Dr. Larch juge Homer prêt, il fait en sorte que son orphelin préféré découvre le sens caché de ces mots. Cet apport de connaissance aura ici aussi des répercussions pour le moins néfastes sur la

³⁵ L'analyse de la transtextualité dans les romans nous permettra d'établir un parallèle entre cette situation et celle décrite dans le conte pour enfants *Barbe Bleue*.

³⁶ John Irving, *The Cider House Rules*, p. 93. En France, le roman est paru sous le titre *L'œuvre du dieu, la part du diable*. A travers ce choix, les traducteurs français ont modifié le point focal du roman. A la problématique de la relation de l'individu aux règles se substitue une dimension morale ou religieuse de la question de l'avortement, que John Irving cherchait, nous y reviendrons, à évacuer.

relation entre les deux personnages puisqu'il initie la querelle qui les oppose et constitue un des éléments qui pousseront Homer à vouloir quitter St Cloud's. Tout comme Ruth, Homer sait mais cela ne fait pas de lui un personnage plus sage et savoir concourt même à la dégradation patente de ses relations avec son père d'adoption. Quant à John dans *A Prayer for Owen Meany*, il tente tout au long du roman de découvrir l'identité de son père. Cette information capitale pour lui est détenue par sa mère, dont le décès prématuré nourrit mystère et attise la curiosité du jeune garçon. Tabby refuse de révéler le nom du père de John, certes, mais c'est surtout sa liaison transgressive avec un homme marié, pasteur de surcroît, qu'elle dissimule. On le voit bien, les informations cachées aux protagonistes ont une dimension transgressive indéniable. Et lorsqu'ils en découvrent la nature, ils accèdent également à la connaissance de comportements déviants et se trouvent par conséquent immédiatement confrontés à des choix éthiques, qui ont des répercussions notoires tant sur leur relation avec leur entourage que sur leur appréhension du monde qui les entoure. L'accès à la connaissance s'apparente donc dans nos trois romans à une prise de conscience de la réalité parfois brutale des faits, ce qui ne manque pas d'altérer voire de pervertir les personnages, qui, baignés dans le flot transgressif des figures parentales, ont une vision biaisée de la notion de modèle que ceux-ci représentent.

Les personnages créés par John Irving sont dans leur globalité animés du feu de la rébellion, qui prend diverses formes allant d'une insoumission silencieuse mais ferme à une colère violente et destructrice. Cette caractéristique convoque la primauté de l'individu comme une dose certaine de contestation. Car c'est bien là le cœur du problème posé par les personnages des trois romans à l'étude : se rebeller est un signe de leurs revendications en faveur de l'individu et au détriment de l'ordre établi.

1.2.2 La revendication

La rébellion constitue donc un signe des revendications identitaires des personnages, qui bien souvent mènent un combat acharné contre l'ordre établi et cherchent à se libérer du carcan qu'il leur impose. Il va sans dire que la force de leur réaction est à la hauteur de la pression à laquelle ils considèrent être soumis. Apparaît alors un élément incontournable dans l'équation de la création identitaire : la violence.

René Girard a très bien démontré le rapport étroit entre transgression et violence ; l'un ne va pas sans l'autre³⁷. C'est en effet en réponse à la violence ultime qu'est la mort, que l'homme a recours à celle-ci, comme pour conjurer le sort, pour affirmer et démontrer sa vitalité. En transgressant, Homer, Owen, Ruth et les autres cherchent à prouver qu'ils existent, à établir leur individualité et à contrecarrer le phénomène d'homogénéisation que la sphère sociétale tente d'imposer. Leurs velléités identitaires les poussent donc à questionner l'ordre établi et à le faire avec force. La plupart du temps, l'ordre établi se réduit à la cellule familiale, qui dans *The Cider House Rules*, *A Prayer for Owen Meany* et *A Widow for One Year* est le lieu privilégié de l'exercice de pressions supplémentaires sur l'individu. Moteur de son épanouissement, la famille n'en reste pas moins une entité particulièrement contraignante, contre laquelle bon nombre de personnages vont entrer en achoppement, voire en rupture, afin de clamer leur particularisme et ainsi affirmer leur individualité, élément si prépondérant de l'œuvre de John Irving. En fonction des attributs que l'auteur choisit pour ses personnages, leurs revendications s'inscrivent dans des attitudes extrêmes — rejet violent ou ignorance totale des règles — ou dans une forme d'entre-deux qui n'en témoigne pas moins de la force de la contestation.

Deux personnages, en particulier, sont liés à un rejet massif et violent de l'ordre établi : Hester dans *A Prayer for Owen Meany* et Melony dans *The Cider House Rules*. Avec la première, qui au moins dans la première partie du roman est la représentation de l'adolescente rebelle, John Irving explore les injustices faites aux femmes par les règles du patriarcat. Ainsi, le personnage s'insurge contre la place qui lui est réservée dans sa famille et réfute le bien-fondé de la règle tacite selon laquelle elle ne peut prétendre à intégrer Gravesend Academy. Son rejet et ses revendications sont alors exprimés par une hostilité constante à l'égard de ses parents, les représentants du modèle : « [...] Hester was *born* to her antagonism toward her mother, that she was *born* to challenge her parents' love with hostility toward both of them [...] »³⁸. De plus, la force de son rejet peut également se lire dans la violence physique dont elle fait souvent preuve à l'égard de ses frères et même d'Owen. D'ailleurs, le surnom que lui donne Simon est tout à fait révélateur : « 'Whoa!' Simon yelled. 'Watch out for *Hester the Molester!*' »³⁹

³⁷ René Girard, *La violence et le sacré*. 1972. Paris: Hachette Littérature (Pluriel), 1998.

³⁸ John Irving, *A Prayer for Owen Meany*, p. 69. L'auteur souligne.

³⁹ *Ibid.*, p. 70. Afin de conserver l'assonance, le traducteur français a choisi de traduire « Hester the Molester » par « Hester la Mégère », ce qui supprime la connotation violente, agressive et sexuelle contenue dans « molest ».

L'auteur insiste beaucoup sur ses particularités, au point qu'Hester en devient une sorte de caricature, qui confine aux limites d'une représentation réaliste. Par ailleurs, elle refuse d'être relayée au second plan de la scène familiale, d'être cantonnée à la sphère privée et John Irving en fait un personnage public dans la seconde moitié du roman :

Perhaps this is why she is so successful now: with the direction her music traveled, from folk to rock [...] irony is no longer necessary. Only the name that Hester took for herself reflects the irony with which she was once so familiar – in her relationship with Owen Meany. As a folksinger, she was Hester Eastman – an earnest nobody, a flop. But as an aging hard-rock star, a fading queen of the grittiest and randiest sort of rock'n'roll, she is Hester the Molester.⁴⁰

L'ironie mentionnée dans ce passage réside précisément dans le fait que la violence du personnage devient un moteur de son succès et par conséquent de sa réussite sociale : ce qui relevait d'aspects négatifs devient presque positif. S'attachant, avec l'utilisation des adjectifs « gritty » et « randy » au superlatif, à souligner le goût prononcé d'Hester pour tout ce qui a trait aux extrêmes, John Irving utilise conjointement les adjectifs « aging » et « fading », marques d'une forme de désillusion, de désenchantement qui dénotent la persistance des effets négatifs de la violence comme moyen d'affirmer son individualité.

L'auteur attribue des caractéristiques similaires au personnage de Melony dans *The Cider House Rules*. Orpheline de St Cloud's comme Homer, Melony nourrit une profonde rancœur contre sa mère qui l'a abandonnée et développe une forte violence qui confine à la bestialité parfois. En effet, le lien du personnage avec cette forme de sous-humanité est maintenu tout au long du roman. Adolescente rebelle, elle adopte une attitude provocatrice vis-à-vis de la sexualité, notamment lorsqu'elle montre à Homer, pour le choquer, la photographie de la femme et du poney et lui propose de reproduire la scène :

'You get it, don't you, Sunshine?' she asked Homer Wells. 'You see what the woman's doing to the pony, right?'
 'Right,' said Homer Wells.
 'How'd you like me to do what the woman is doing to that pony?' Melony asked him.⁴¹

Défiant les règles de la bienséance, John Irving la décrit ici comme étant sexuellement agressive. Le choix de cette scène de zoophilie n'est pas anodin puisqu'il correspond à une forme subvertie de sexualité l'associant à violence et bestialité. Peu après, lorsqu'Homer rompt sa promesse et quitte St Cloud's sans elle, Melony déverse sa

⁴⁰ John Irving, *A Prayer for Owen Meany*, p. 528.

⁴¹ John Irving, *The Cider House Rules*, p. 122.

colère et sa violence sur Mary Agnes à l'intégrité physique de laquelle elle porte en lui cassant le bras. Déjà insatisfaite de son sort, Melony ne peut rester à St Cloud's sans son ami. Son choix d'une vie d'errance à la recherche d'Homer est peu courant à l'époque de la diégèse et permet à John Irving d'explorer un peu plus le caractère transgressif du personnage. Une jeune femme seule marchant au milieu des champs déserts du Maine paraît une proie facile pour deux travailleurs en mal de conquête féminine. C'est bien évidemment sans compter sur le caractère bien trempé de Melony :

'You look like you lost your sweetheart. Good thing you found me.' The man in the passenger side of the truck opened the door before the truck stopped rolling.
'You better leave me alone, buster,' Melony said to the driver [...]⁴²

De toute évidence en danger, Melony fait immédiatement preuve d'agressivité avec le terme « buster ». Assez peu convaincus par le refus de Melony, ils la pourchassent alors qu'elle s'enfuit pour leur échapper. Mais Melony se ravise bientôt et son naturel violent et batailleur reprend le dessus :

To Charley's surprise, Melony stopped and turned to face him. She caught her breath fairly quickly, then she ran *at* Charley—she moved low to the ground, a kind of animal whine in her throat, and the man called Charley did not have time to stop and catch his breath before she flung herself upon him. They fell together—when she felt her knee against his throat, she jounced on him. He made a choking sound and rolled on his side. Melony jumped up to her feet; she stamped twice on his face, and when Charley managed to turn over, on all fours, she jumped as high as she could and landed on the small of his back. He was already unconscious when she pinned his arm behind him and bit his ear; she felt her teeth meet. She let him go and knelt beside him; she caught her breath again; then she spit on him.⁴³

Melony est représentée ici telle un félin face à une proie : agile, preste et déterminée. Sa rapidité n'a d'égal que sa férocité et c'est ici ce qui s'apparente à de la cruauté qui la sort d'une situation qui paraissait à son désavantage. Avec cette scène nous assistons à une nouvelle inversion de la norme de la part de l'auteur : l'image de l'infériorité physique de la femme est caduque. Melony mène le combat et le gagne. En plus d'être violente aux limites de la caricature et de faire voler en éclats l'image de la fragilité féminine, ce personnage est caractérisé par son goût pour la marginalisation. Le caractère inhabituel du portrait fait par l'auteur trouve donc une résonance dans les choix de vie qu'il lui prête. En marge d'une représentation traditionnelle de la féminité, Melony n'en reste pas moins un personnage cohérent, ce qui d'ailleurs ne fait que renforcer l'appel à une redéfinition des normes que sa caractérisation implique. Au

⁴² John Irving, *The Cider House Rules*, p. 344.

⁴³ *Ibid.*, p. 345.

cours de ses pérégrinations à la recherche d'Homer — qui la placent *de facto* dans la catégorie des marginaux au sein d'une société encore majoritairement conservatrice et patriarcale —, Melony va occuper des fonctions sinon hors norme en tout cas assez inhabituelles pour une jeune femme. Elle intègre en effet l'équipe de cueilleurs de York Farm alors que ce travail est normalement réservé aux travailleurs saisonniers noirs. Faisant fi des us et coutumes et se considérant comme un membre de l'équipe à part entière, elle obtient même de vivre dans la cidrerie, comme les autres cueilleurs. Le cloisonnement social présent à Ocean View disparaît à York Farm par l'entremise de Melony. Son refus de l'ordre établi est si profond qu'elle parvient à faire tomber des barrières qui ailleurs semblent inébranlables. Enfin, sa relation homosexuelle avec Lorna s'inscrit au départ dans cette tendance du personnage à provoquer et défier les normes d'une société patriarcale conservatrice.

L'exploration du rejet pousse John Irving dans les limites d'une représentation réaliste puisque Hester et Melony confinent à la caricature. En outre, ces personnages s'inscrivent dans un processus d'inversion de la norme qui perpétue la violence du système qu'il dénonce. Mais il est difficile de rendre plausible des histoires où tout n'est que violence ; John Irving parvient exactement aux mêmes fins avec des personnages à qui il attribue une obstination certaine à ignorer les règles. Liée à la transgression, la création — identitaire ou littéraire — n'est donc plus forcément violente.

Tabby Wheelwright dans *A Prayer for Owen Meany* apparaît comme un personnage doux et gentil, étranger à toute violence mais elle n'est pas parfaite : elle fait preuve d'un entêtement notable. En effet, elle parvient non seulement à faire accepter sa grossesse illégitime — un but difficile à atteindre dans la communauté conservatrice de Gravesend — mais persiste dans son refus de dévoiler l'identité du père de son enfant. En cela, elle ressemble à Hester Prynne, ce personnage emblématique de la littérature américaine pour sa résistance aux règles et à la violence de ses pairs. Avec Tabby, John Irving propose un personnage qui connaît les règles de la société dans laquelle elle vit mais dont l'obstination tend à montrer qu'elle n'y prête que peu d'attention. Elle emporte son secret dans la tombe, ce qui ne fait que souligner la force de son entêtement, d'ailleurs.

L'auteur pousse avec le personnage d'Owen Meany l'entêtement à son paroxysme : « But no one on this earth was ever as stubborn as Owen Meany. »⁴⁴ Il se

⁴⁴ John Irving, *A Prayer for Owen Meany*, p. 39.

fiche de l'opinion des autres personnages et campe sur sa position d'être l'instrument de Dieu. En outre, dès le début de son récit, John Wheelwright établit que son meilleur ami est fidèle aux règles en général. Mais les quelques six cent pages qui suivent s'attachent à montrer que les règles dont il est fait ici mention sont en fait les siennes, celles qu'il a déterminées, choisies de suivre et qui s'avèrent bien souvent en contradiction avec celles de l'ordre établi. Mais il est une dimension violente d'Owen qui était absente du personnage de Tabby : lorsqu'il exclut ses parents de la représentation de la Nativité sans autre forme de procès, lorsqu'il décapite la statue de Marie-Madeleine, lorsqu'il s'oppose à Randolph White, le nouveau directeur de Gravesend Academy, entre autres exemples. Ses convictions sont le prétexte au déclenchement d'une forme de violence, soulignant souvent sa démesure et contribuant à la lecture caricaturale du personnage. Le respect des règles qu'il a établi doit être aveugle, quasiment religieux ; en conséquence de quoi, toute personne les enfreignant s'expose au déclenchement de sa colère. L'ignorance des règles institutionnelles se couple chez ce personnage avec l'établissement de règles personnelles. Parallèlement, la récurrence avec laquelle Owen entre en rupture avec la norme est combinée à une intolérance certaine à la contradiction : Owen enfreint les règles mais semble peu enclin à ce que ses règles soit enfreintes.

Mr. Rose dans *The Cider House Rules* est, de ce point de vue, assez similaire à Owen Meany. Personnage très transgressif, il refuse de se soumettre au *diktat* de l'ordre établi. Il bafoue la morale et la loi par ses comportements incestueux vis-à-vis de sa fille, Rose Rose, et questionne ouvertement la valeur et la validité des règles de la cidrerie en se refusant à les divulger auprès des membres de son équipe ; il ne les lit pas à ses cueilleurs malgré la demande expresse d'Olive : « 'And you'll point out these to everyone, won't you, please?' Olive asked. 'Oh yes, I'm good at rules,' said Mr. Rose, smiling. »⁴⁵ Ce sourire est ici porteur d'une dimension ironique dans la mesure où les règles auxquelles il fait référence sont les siennes et pas celles d'Olive. Ainsi, à l'instar d'Owen, il n'est pas réfractaire à toute règle puisqu'il instaure et fait fermement respecter les siennes :

In a fight with Mr. Rose, there would be Mr. Rose's own rules, whatever they were. A knife fight with Mr. Rose would be like being pecked to death by a small bird, thought

⁴⁵ John Irving, *The Cider House Rules*, p. 389-90.

Homer Wells. Mr. Rose was an artist—he would just take the tip of a nose, just a button or a nipple. The *real* cider house rules were Mr. Rose's.⁴⁶

C'est donc par la peur du couteau que Mr. Rose fait régner l'ordre au sein de son équipe et assied son pouvoir. A l'instar d'Owen ou du Dr. Larch, il se pose en maître incontesté d'un microcosme donné et en détermine les règles, qui prévalent en toutes circonstances. Il n'est donc pas si étonnant qu'il fasse preuve d'un refus persistant à se plier aux règles des autres. Mais ici, l'auteur n'a pas recours à une inversion de la norme ; Mr. Rose reproduit exactement ce qu'il reproche aux règles édictées par la société ou par Olive. Le cadre normatif qu'il crée à travers ses propres règles repose lui aussi sur la sanction : tous ceux qui décident de questionner son autorité et ses règles doivent en répondre devant lui. La peur est donc une constitutive majeure du système créé par Mr. Rose. Pourtant, Rose Rose fait acte de révolte et retourne contre son père la violence qu'il lui a fait subir. Le couteau, symbole de son pouvoir, sera aussi l'instrument de sa perte puisque Rose Rose poignarde Mr. Rose avant de s'enfuir. Terrassé par sa fille et sur le point de mourir, il trouvera tout de même la force d'imposer une dernière fois sa loi en faisant promettre aux cueilleurs présents et à Homer de mentir. Ce sursaut de protection à l'égard de sa fille n'en témoigne pas moins de son irrévérence vis-à-vis de la règle institutionnalisée. Bien sûr, sa mort correspond à une punition pour ne pas avoir respecté les règles de l'ordre établi, pour avoir porté atteinte à la dignité et à l'intégrité physique de sa fille. Néanmoins, pour que Rose Rose échappe à la justice, il est impératif que le mensonge final de Mr. Rose lui survive et perdure. Par les implications attachées à son mensonge, Mr. Rose prolonge son refus d'allégeance par-delà la mort, s'assurant ainsi d'avoir, en dépit des apparences, finalement le dernier mot.

Que les personnages rejettent violemment l'ordre établi ou qu'ils fassent preuve d'une obstination persistante à le remettre en question, la transgression constitue une composante majeure de la création identitaire dans *The Cider House Rules*, *A Prayer for Owen Meany* et *A Widow for One Year*. Face aux contraintes imposées par les diverses règles auxquelles ils sont confrontés, la réaction des personnages est unanimement la revendication des libertés individuelles et le refus d'obtempérer. Mais entre les deux types de comportements que nous venons d'évoquer, John Irving dresse le portrait de

⁴⁶ John Irving, *The Cider House Rules*, p. 470. L'auteur souligne.

Ruth et Homer, personnages qui d'abord rejettent le modèle proposé par les figures paternelles pour ensuite y souscrire momentanément ou de façon plus pérenne.

Le Dr. Larch dans *The Cider House Rules* décide, alors qu'il avait refusé d'accéder à une demande similaire quelques temps auparavant, de commencer à pratiquer l'avortement car la jeune Missy Channing Peabody représente pour lui à la fois un cas de conscience et une urgence médicale :

'This is a thirteen-year-old girl. Her pelvis is only three and a half inches in diameter. Two previous, violent deliveries have lacerated her soft parts and left her with a mass of unyielding scar tissue. This is her third pregnancy as a result of incest—as a result of rape. If allowed to come to term, she can be delivered only by Caesarean section, which—given the child's delicate state of health (she *is* a child), not to mention her state of mind—would be dangerous. Therefore, I've decided to give her an abortion.'⁴⁷

Ce raisonnement cartésien, souligné par l'adverbe « therefore », évacue toute dimension religieuse ou morale dans cette prise de décision, fondée sur des faits médicalement avérés. Ne pas pratiquer l'avortement sur cette adolescente reviendrait, selon le Dr. Larch, à refuser assistance à une personne en danger. A partir de cet épisode, il devient le défenseur ardent de l'avortement et du choix des femmes : « I give them what they want: an orphan or an abortion,' Larch said. »⁴⁸ Le *leitmotiv* du Dr. Larch a des allures de slogan politique ; en ce sens, le personnage semble mener une véritable croisade en faveur des femmes et contre la société patriarcale de l'époque. Mais le « choix » laissé aux femmes est terrible ; il entre en résonance avec l'irresponsabilité dont les hommes font preuve selon le Dr. Larch au début du roman ; la faute est alors clairement rejetée sur les hommes et les femmes apparaissent une nouvelle fois comme des victimes. C'est dans cet esprit qu'il éduque Homer car, en plus de ses convictions, sa position de directeur de l'orphelinat de St Cloud's fait de lui le témoin privilégié des difficultés à être orphelin et des conséquences désastreuses que peut avoir une grossesse non désirée. S'il choisit de s'inscrire en rupture de la règle morale et de la loi — à l'époque de la diégèse, les années 1940 à 1960, l'avortement était illégal dans le Maine — et de pratiquer l'avortement c'est qu'il considère d'une part, que les femmes doivent avoir le choix d'enfanter ou non et d'autre part, que conférer à l'avortement une dimension transgressive laisse libre court à des pratiques dangereuses voire létales pour les femmes — potions magiques et charlatanisme.

⁴⁷ John Irving, *The Cider House Rules*, p. 83. L'auteur souligne.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 239.

En tant qu'orphelin, Homer ne peut souscrire aux positions de son père de substitution. Mieux vaut être orphelin que de ne pas être du tout. Son refus de pratiquer l'avortement correspond bien plus à la préservation de son intégrité d'être humain qu'à un quelconque débat moral, bien qu'à l'inverse du Dr. Larch il soit persuadé que le fœtus ait une âme. Chacun des deux personnages reste campé sur ses positions ; le conflit entre eux est inévitable et perdure après le départ d'Homer pour Ocean View. En effet, l'impasse dans laquelle se trouve leur relation et son envie de découvrir le monde poussent Homer à quitter l'orphelinat avec Wally et Candy. Pendant les quinze années que dure l'éloignement d'Homer, les deux hommes correspondent et la teneur de leurs échanges reste la même : « HOW CAN YOU FEEL FREE TO CHOOSE NOT TO HELP PEOPLE WHO ARE NOT FREE TO GET OTHER HELP? »⁴⁹ A cette question du Dr. Larch, Homer répond invariablement : « 1. I AM NOT A DOCTOR. 2. I BELIEVE THE FETUS HAS A SOUL. 3. I'M SORRY. »⁵⁰ Homer s'oppose donc fermement, sans que cette confrontation soit violente, au modèle proposé par son père de substitution, et ce pendant de nombreuses années. Non sans effet de parallélisme évident avec la situation à laquelle le Dr. Larch a dû faire face plusieurs années auparavant, Homer va, lui aussi, se trouver confronté à un choix cornélien en la personne de Rose Rose, qui, encore adolescente, est enceinte et ne désire pas garder l'enfant. Devant ce cas concret, Homer révisé sa position surtout lorsque Candy lui fournit une information des plus importantes : la grossesse de Rose Rose est le résultat du comportement incestueux de Mr. Rose. Après avoir, pendant près de vingt ans, refusé de souscrire au point de vue du Dr. Larch, Homer décide de mettre fin à la grossesse non désirée de la jeune femme, dont son fils Angel est tombé amoureux.

D'un point de vue légal, cet acte met en danger l'ordre établi et rompt en quelque sorte l'harmonie que la loi visait à préserver. Mais dans la mesure où les raisons invoquées par le Dr. Larch, puis plus tard prises en compte par Homer, sont fondées voire compréhensibles, la transgression ne revêt plus cette dimension négative et concourt même au retour d'un certain ordre. En effet, la pratique de l'avortement a pour but d'une part, d'annuler les effets d'une précédente transgression — viol ou inceste — et d'autre part, évite à la situation de dégénérer — charlatanisme et/ou mort. John Irving opère ici une inversion des codes où l'acte transgressif est finalement envisagé comme *la* solution. D'autre part, avec Homer, John Irving se montre

⁴⁹ John Irving, *The Cider House Rules*, p. 636-637. En majuscules dans le texte.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 669. En majuscules dans le texte.

particulièrement intelligent dans la mesure où il crée un personnage qui d'abord refuse de pratiquer l'avortement puis finit par changer d'avis sur les bases d'un raisonnement fondé. L'auteur s'adresse ainsi à ses compatriotes les plus réfractaires à l'idée de l'avortement et leur démontre avec son personnage qu'il est possible de changer d'avis sans renier ses convictions. En outre, l'avortement de Rose Rose signe le début d'un processus de reproduction du schéma paternel, qui culmine dans le retour d'Homer à St Cloud's où il endosse toutes les responsabilités du Dr. Lach, directeur de l'orphelinat et médecin avorteur.

La situation à laquelle John Irving soumet Ruth dans *A Widow for One Year* recèle des similitudes avec celle d'Homer : fort rejet du modèle paternel puis retournement de situation. La première partie du roman, nous plonge au cœur des difficultés de la famille Cole pour s'achever sur le départ de Marion. A ce moment du roman, la protagoniste n'a que quatre ans et ne comprend pas vraiment tout ce qui se passe. Dans la seconde partie, nous la retrouvons adulte et très marquée par cet abandon. Mais Ruth comprend également que les penchants infidèles de Ted sont l'une des raisons du départ de sa mère ; son refus absolu de toute infidélité ne revêt pas uniquement une valeur morale : à travers le rejet de l'infidélité, c'est le refus de l'abandon de sa mère que Ruth exprime. En tant que fille mais également en tant que femme, elle désapprouve les choix de vie de son père et le lui signifie à de nombreuses reprises. Elle lui reproche d'abord de séduire des femmes mariées :

‘But they’re usually *married* woman, Daddy,’ Ruth would say. [...] ‘If you cared about your nudes – I mean the drawings – you would have chosen *professional* models,’ Ruth said to him. ‘But I guess you always cared more for the women themselves than for your nudes.’⁵¹

L'accent mis sur l'adjectif « married » indique bien que ce qui pose réellement problème à Ruth ce sont les effets potentiellement dévastateurs du comportement de son père sur l'unité familiale et par répercussion sur les enfants. Elle témoigne ici de sa souffrance en tant que victime directe du délitement de la cellule familiale. Le caractère moralisateur de la remarque n'est pas lié à l'infraction d'une règle institutionnelle ou religieuse mais bel et bien à l'expérience particulière de l'individu. Peu après Ruth est directement confrontée à la légèreté de Ted vis-à-vis des femmes : « It was at a writers' conference where Ruth was first confronted with the phenomenon of her father sleeping

⁵¹ John Irving, *A Widow for One Year*, p. 41. L'auteur souligne.

with a young woman who was even younger than she was – a fellow student. »⁵² Ted touche ici aux limites de l'acceptable selon Ruth, comme en témoigne sa forte colère : « 'Approve of you, Daddy?' she'd asked him, in a rage. 'You seduce someone younger than I am, and you expect me to *approve*?' »⁵³ La mise en apposition de l'expression « in a rage » a pour but de souligner le caractère épidermique et violent de la réaction de Ruth tout autant qu'il convoque la divergence de conception des deux personnages, ce qui laisse présager d'un conflit futur, qui se produit lorsque Ted séduit Hannah, la meilleure amie de Ruth. S'ajoute alors au fort sentiment de déception, une recrudescence de colère qui pousse Ruth à adopter un comportement violent, jusqu'alors encore contenu :

Ruth had finished her wine. She looked at her empty glass; then she threw it at her father's bobbing head. She missed him by a safe margin. The wineglass plunked into the water and sank, unbroken and dancing, like a ballet slipper, to the bottom of the deep end of the pool.

'I want to be alone,' Ruth told her father again. 'You wanted to fuck Hannah – now you can leave with her. Go on – just go with Hannah!'⁵⁴

Le rythme soutenu du début de la citation dû aux phrases courtes et à la présence du point virgule exprime à la fois la montée en puissance du sentiment de colère et renvoie à la violence dont Ruth va faire preuve, avec éminemment plus de conviction, plus tard dans le roman. *A contrario*, la longueur de la quatrième phrase pointe la lente mais inéluctable détérioration des relations entre père et fille. De plus, le verre plongeant au fond de la piscine peut être compris comme le symbole de leur relation : fragile, en déroute mais pas détruit. Deux mouvements s'opposent dans ce passage : un mouvement descendant, synonyme de lourdeur avec le verbe « sink » et le mouvement ascendant et léger des chaussons de danse. Cette dynamique antagoniste renvoie directement à la dualité de la relation entre Ruth et Ted.

Le rejet ferme du modèle proposé par le père que Ruth manifestait jusqu'à présent se transforme dès lors en profonde rancœur et en désir presque irrésistible de lui infliger une correction. C'est ce qu'elle fera d'ailleurs juste avant son départ pour l'Europe. Bons joueurs de squash, Ted et Ruth s'affrontent souvent sur le cours et Ted prend toujours l'ascendant sur sa fille. Pourtant, ce jour-là, Ruth gagne :

They were tied 2-2 in games. She'd been tied to her father before – she'd always lost. Many times, just before the fifth game, her father would tell her: 'I think you're going

⁵² John Irving, *A Widow for One Year*, p. 43.

⁵³ *Ibid.*, p. 43. L'auteur souligne.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 344.

to beat me, Ruthie.’ Then he would beat her. This time he didn’t say anything. Ruth drank a little water and took a long look at him with her one good eye.
 ‘I think I’m going to beat you, Daddy,’ she told him. She won the fifth game 15-4.⁵⁵

Dans ce passage, le caractère inhabituel et la rupture entre le passé et le présent sont évidents, ce qui nous indique bien sûr que cette fois, les choses seront différentes. La dernière phrase ne surprend donc pas le lecteur ; la victoire de Ruth semble même aller de soi et correspondre à un développement logique, voire inévitable, de la situation. Mais cette victoire ne suffit pas à satisfaire l’esprit vengeur de Ruth : « For 20 years, she’d been trying to beat her father at squash. Now that she’d finally defeated him, Ruth found herself weeping in the bathtub. »⁵⁶ Elle décide donc de frapper plus fort et alors qu’il la conduit à l’aéroport — Ruth part pour l’Europe afin d’assurer la promotion de son dernier roman — lui avoue que Scott, le partenaire de squash préféré de Ted, a tenté de la violer et l’a violemment frappée. Cette annonce est tout à fait insoutenable pour Ted qui, malgré ses défauts et ses écarts de conduite, aime profondément sa fille : « I’ll kill the bastard!’ her father told her. »⁵⁷. La réponse de Ruth à cette souffrance est une attitude détachée voire désinvolte : « ‘Why bother?’, Ruth asked. ‘You can still play squash with him [...] »⁵⁸. Ted est d’autant plus terrassé par l’attitude de Ruth qu’elle reprend mot pour mot leurs paroles lorsque Ruth avait découvert sa relation avec Hannah. A l’issue de cette découverte, Hannah et Ted disaient : « ‘I’m still your best friend, for Christ’s sake’ [...] ‘And I am still your father, Ruthie. Nothing’s changed.’ »⁵⁹ Après l’aveu de la tentative de viol de Scott, Ruth dit « ‘But nothing’s changed’ [...] ‘Hannah’s still my best friend. You’re still my father.’ »⁶⁰ Au prix d’une violence inouïe dans l’intention de blesser, elle est parvenue à ses fins : « (...) for once, she’d truly defeated him. »⁶¹ Mais en plus de cela, l’esprit de compétition perceptible dans leur jeu de squash semble se transformer en une surenchère de la transgression. En effet ce passage suggère qu’avec la tentative de viol, Ruth égale Ted et son aventure avec Hannah.

Contre toute attente au regard de ces événements, John Irving choisit de montrer Ruth sur le point de tromper son premier mari Allan lors de ce même voyage en Europe :

⁵⁵ *Ibid.*, p. 382.

⁵⁶ John Irving, *A Widow for One Year*, p. 383.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 387.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 387.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 344.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 387.

⁶¹ *Ibid.*, p. 388.

They [Ruth and Wim] did spend the night together in the same bed; but she did not have sex with him – not really. Oh, they had kissed and cuddled; she *did* permit him to touch her breasts, but she made him stop when he got too excited.⁶²

Si avec Homer l'auteur semblait vouloir établir qu'aucune position n'est immuable et qu'il est possible, sous l'impulsion de choix avisés, de revenir sur ses convictions, avec Ruth il insiste sur la possibilité pour un individu de s'écarter momentanément de sa ligne de conduite sans que cela ne remette en cause sa probité. Mais il maintient dans ce passage la moralité puritaine — selon laquelle il n'y a sexe que s'il y a pénétration — et l'aspect prude de Ruth qui en résulte fait écho à l'esprit conventionnel dont elle fait preuve au moment où elle surprend son père et sa meilleure amie dans le même lit.

Quelle que soit la configuration proposée par les romans, John Irving souligne le caractère incontournable de l'acte transgressif dans la création de l'identité. Parce que la société, la communauté ou la famille exercent de nombreuses pressions sur l'individu, il n'a apparemment d'autre issue que d'enfreindre, d'une façon ou d'une autre, leurs règles. Champions des revendications identitaires et de l'inversion des normes, les personnages créés par John Irving apparaissent également comme un moyen pour lui de passer un certain nombre de messages à ses contemporains — inutilité d'un discours moralisateur ou possibilité de changer radicalement d'opinion, par exemple — qui tendent tous vers un questionnement récurrent de la pertinence du discours puritain et conservateur. En outre, parce que les romans dévoient toute tentative généralisatrice en lui opposant invariablement des cas particuliers édifiants, John Irving insiste sur la notion d'éthique personnelle qu'il met bien évidemment en regard de la morale.

1.2.3 L'éthique personnelle

Dans *The Cider House Rules*, *A Prayer for Owen Meany* et *A Widow for One Year*, l'accent porté sur l'individu, sur la primauté de ses choix et sur sa liberté induit une remise en question permanente des règles sociétales ou communautaires qui tendent à les contraindre en œuvrant au contraire à une forme d'homogénéisation. Dans un tel contexte, les personnages créés par John Irving sont amenés à transgresser pour clamer leur individualité. Mais il ne s'agit pas que d'une opposition à l'ordre établi. L'auteur développe chez certains cette ligne de conduite particulière qui consiste à établir un

⁶² *Ibid.*, p. 443. L'auteur souligne.

ensemble de règles ou de principes — souvent contradictoires avec ceux de l'ordre établi — auxquels ils sont fidèles et qui se substituent à ceux de la société ou de la communauté. A travers ses personnages, John Irving met ainsi en avant l'éthique personnelle au détriment de la morale.

Envisageons tout d'abord la question de l'avortement. Le Dr. Larch, par exemple, dans *The Cider House Rules* sait que sa pratique de l'avortement est tout à fait illégale⁶³ mais il passe outre cette interdiction car il pense que le fondement même de cette loi est mauvais :

'Sometimes,' said Dr. Larch, 'when a woman is very strong and knows that no one will care for this baby if she has it, and she doesn't want to bring a child into the world and try to find it a home—she comes to me and I stop it.'
 'Tell me again, what's *stopping* it called?' asked Homer Wells.
 'An abortion,' Dr. Larch said. (...)
 'I'm just the doctor. I help them have what they want. An orphan or an abortion.' »⁶⁴

Plaçant les intérêts de la femme au premier plan de ses préoccupations, il revendique la primauté de l'individu et indique clairement que l'Etat ne doit pas intervenir pour des sujets aussi personnels que la naissance d'un enfant. Se faisant, il se dédouane également en affirmant qu'il ne fait que suivre la volonté de ses femmes. On voit bien là toute la complexité du thème de l'avortement, même si dans le roman seul le point de vue en faveur du choix des femmes est proposé. John Irving ne mentionne pas le courant alternatif selon lequel tout avortement est un meurtre⁶⁵ et doit à ce titre être condamné. Il évacue donc une grande part de la dimension morale au débat pour ne se concentrer que sur un questionnement plus individuel et personnel. La querelle qu'il l'oppose à Homer n'est plus un débat théorique entre Eros et Thanatos mais véritablement une question d'éthique personnelle : aux prises avec une situation difficile, comment un individu peut-il venir en aide à son prochain ? Selon le Dr. Larch, ce n'est certainement pas en tenant un discours moralisateur dans lequel s'inscrivent en filigrane les notions de faute et de punition, mais bien en faisant ce qu'il croit juste

⁶³ Les premiers états à légaliser l'avortement dans un cadre précis (viol, inceste, etc.) ont été la Californie et le Colorado en 1967. En 1973, avec le cas *Roe v. Wade*, la Cour Suprême des Etats-Unis a légalisé l'avortement à l'échelle fédérale considérant son interdiction contraire à la constitution en vertu du droit à la vie privée protégée par le 14^{ème} amendement.

⁶⁴ John Irving, *The Cider House Rules*, p. 101-102.

⁶⁵ Deux courants s'opposent aux Etats-Unis sur la question de l'avortement, « Pro Life » et « Pro Choice ». Le premier, aux motivations ouvertement religieuses, réfute l'idée même de l'avortement considérant que le fœtus a déjà une âme et que seul Dieu a droit de vie et de mort sur les hommes. Le second considère que cette question est d'ordre privé, refuse le *diktat* d'une institution civile ou religieuse, et prône le libre de choix des femmes, qui sont seules juges de la suite à donner à une grossesse.

même si cela implique de sortir du cadre institutionnel en enfreignant la loi et les principes moraux et religieux. D'ailleurs, le pragmatisme avec lequel John Irving le caractérise constitue un élément supplémentaire de cette mise à distance des considérations morales :

In those days (in 192-), all boys born at St Cloud's were circumcised because the orphanage physician had experience some difficulty in treating uncircumcised soldiers, for this and for that, in World War I. The doctor, who was also the director of the boy's division, was not a religious man; circumcision was not a rite with him—it was a strictly medical act performed for hygienic reasons.⁶⁶

C'est en décrivant de la sorte l'un des personnages principaux de son roman que John Irving indique très clairement que son propos n'est pas de questionner les fondements moraux ou religieux de la circoncision — et un peu plus tard de l'avortement — mais bien de considérer les conséquences qu'une telle pratique peut avoir sur un individu. Pour souligner la stupidité de pressions morales dans la question de l'avortement, John Irving pousse le pragmatisme de son personnage aux limites de l'acceptable : « And what you held in your hand, Homer, was an aborted fetus,' Dr. Larch said. An embryo, about three to four months.' »⁶⁷ Ainsi, l'auteur met en place une situation aux accents grotesques à peine voilés dans le but de montrer que toute position extrémiste est potentiellement dangereuse. Déjà au début du roman, John Irving soumet l'idée de la possibilité pour un individu de changer d'avis sur la question puisque le Dr. Larch ne commence à pratiquer l'avortement qu'après le cas de conscience que lui pose Missy Channing Peabody. Il réitère à la fin avec Homer, qui prenant en considération tous les éléments de la situation, décide d'accéder à la demande de Rose Rose et d'interrompre sa grossesse. Le choix d'Homer, comme celui du Dr. Larch, est donc réfléchi et motivé ; il ne s'agit pas d'un acte inconsidéré et pour répondre aux éventuelles critiques de ceux qui verrait là une écriture « diabolique », John Irving fait entrer l'acte d'Homer dans le cadre légal ayant succédé au cas *Roe v. Wade*. La transgression s'inscrit alors dans un processus de contestation de l'esprit moralisateur, puritain et conservateur d'une frange de la société américaine contemporaine.

Dans *A Widow for One Year*, c'est avec les règles de la monogamie que Ted Cole prend quelques libertés. Ce personnage est un infidèle invétéré, ce qui ne manque

⁶⁶ John Irving, *The Cider House Rules*, p. 13.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 101.

pas d'avoir des conséquences désastreuses sur l'unité de la famille et dans sa relation avec Ruth :

Marion never ventured near Ted's workroom, but Ruth would be in her twenties before she realized it was more than squid ink that had kept her mother away. Marion didn't want to meet, or so much as see, Ted's models – not even the children, for the children never came to model without their mothers. It was only after the children had modeled a half-dozen times (or more) that the mothers would come to model alone. As a child, Ruth never questioned why so few of the drawings of the mothers with their children were ever printed in any of her father's books. Of course, since his books were for children, there were never any *nudes* in his books, although Ted drew a lot of nudes; those young mothers accounted for literally *hundreds* of drawings of nudes.⁶⁸

Bien qu'en filigrane, l'infidélité du personnage est ici omniprésente. Elle est exprimée par le malaise que ressent Marion à l'idée d'entrer dans le bureau de son mari mais également par le fait qu'après quelques séances de travail avec les enfants, les mères rendent visites seules à Ted. La récurrence de son comportement est clairement signifiée par le mot « hundreds » imprimé en italique. Son infidélité conduit à la destruction de la cellule familiale avec le départ de Marion et sera à l'origine de la longue querelle qui l'oppose à Ruth, dont la condamnation de l'infidélité n'est pas fondée sur des principes moraux ou légaux mais bien sur sa propre « expérience ». Lorsque Ruth découvre l'aventure de Ted et Hannah, sa meilleure amie, sa réaction est édifiante :

[...] instead Ruth wept because her father had reduced her best friend to an 'episode'. Or was it Hannah who'd reduced their friendship to something less than a fling with her father? Oh, don't pick it apart – just get over it! Ruth told herself. So they had both betrayed her – so what?⁶⁹

Le sentiment de trahison de Ruth est d'autant plus fort qu'il provient à la fois de son père et de sa meilleure amie. Elle envisage les conséquences de cette aventure sur le plan de sa relation avec chacun des participants. La société ne condamne pas cette situation puisque Ted et Hannah sont deux adultes célibataires. Leur histoire ne s'inscrit donc pas en rupture d'une règle institutionnelle. Mais le questionnement de Ruth, qui reflète le doute et l'indécision, exprime aussi son désaccord. C'est donc sa vision personnelle qui en fait un acte transgressif. Elle peut rejeter l'ordre établi ou transgresser ses règles mais lorsque son père couche avec sa meilleure amie, elle devient quelque peu conventionnelle en soulignant le caractère quasiment incestueux de la relation — Hannah et Ruth ont le même âge — et en faisant appel à l'existence de normes tacites quant à l'âge des partenaires sexuels, même si tous deux sont adultes. La

⁶⁸ John Irving, *A Widow for One Year*, p. 40.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 383.

réaction de Ruth en appelant aux règles peut paraître étrange car elle s'oppose aux appels constants des autres personnages des trois romans pour leur rejet : « 'Most civilized countries have laws,' Ruth told them. 'Most societies have rules...' [...] 'Most families have rules, Daddy,' Ruth told her father. 'Most friends, too,' Ruth said to Hannah. »⁷⁰ Mais elle s'inscrit dans cette logique selon laquelle la contradiction est presque inhérente à toute société en mouvement. Cela souligne d'autre part, que les personnages ne sont pas nécessairement constants ; leur création peut reposer sur la contradiction.

Nous l'avons mentionné, dans *A Prayer for Owen Meany*, le personnage éponyme n'est respectueux que des règles qu'il établit ou qu'il considère justes. Le portrait dressé par John Irving est celui d'un personnage ancré dans la transgression des règles institutionnelles ou communautaires mais étonnamment fidèle au texte biblique. La relation d'Owen aux règles est par conséquent emprunte de complexité. Ceci est d'autant plus vrai que l'éthique personnelle qu'il construit et qu'il suit est parfois fondée sur la contradiction. En effet, Owen s'engage dans l'armée pour prendre part à la guerre du Vietnam mais fait en sorte que John soit exempté : « 'THEN I THINK IT OUGHT TO BE THE RIGHT INDEX FINGER – JUST TO BE SAFE,' he said. 'I MEAN, OFFICIALLY WE'RE TALKING ABOUT YOUR TRIGGER FINGER.' »⁷¹ Cet acte souligne plusieurs choses : d'abord, nous y reviendrons, l'engagement d'Owen ne repose pas que sur le principe d'allégeance au drapeau ; ensuite, cela démontre qu'au final les choix individuels sont plus importants que la notion de subordination aux règles étatiques ou sociétales. En plus de contenir une potentielle contradiction, l'éthique personnelle du personnage s'inscrit dans la transgression. Néanmoins, sectionner le doigt de son meilleur ami ne saurait être envisagé comme un acte négatif puisque c'est grâce à cette amputation que John sera réformé. Comme ce fut déjà le cas pour l'avortement, il est des moments où l'acte transgressif est positif. Se contredire ou changer d'avis n'est donc plus un problème si ce revirement est réfléchi et motivé. Une fois de plus, les choix et décisions auxquels John Irving soumet ses personnages convoquent la contestation de certains fondements de la société américaine.

Ces quelques exemples d'éthique personnelle dénotent l'accent porté par *The Cider House Rules*, *A Prayer for Owen Meany* et *A Widow for One Year* sur l'individu. L'expression de sa liberté et de ses choix est de rigueur et prime sur toute autre loi, règle

⁷⁰ John Irving, *A Widow for One Year*, p. 343.

⁷¹ John Irving, *A Prayer for Owen Meany*, p. 525.

ou norme. Par l'achoppement qui en découle, John Irving montre les nombreuses contradictions qui peuvent exister entre règles et éthique. A travers les conclusions auxquelles les trois romans parviennent, il prône invariablement la primauté de la seconde sur les premières. Ce que Davis et Womack affirment pour *The Cider House Rules*, s'applique aux deux autres romans : « [it] explains the ineffectiveness of legalistic codes in contrast with ethical rules. »⁷² En outre, les cas d'Homer, Ruth et Owen mettent en évidence soit un processus d'inversion de la norme à visée contestataire ou bien une volonté de l'auteur d'explorer des personnages sortant des rôles attendus. Quoi qu'il en soit, les romans défient en quelque sorte les normes et les lois de la société américaine et sont en accord avec l'esprit contestataire des années 1960. Les transgressions sur lesquelles repose la création ont pour but la contestation.

Au final, en dépit de leur nombre conséquent et de la diversité des « personnalités » proposée par les trois romans, il est possible d'établir les caractéristiques du « personnage irvingien » entendu comme les manifestations de traits récurrents et éléments fondateurs présidant à la création de tout personnage dans *The Cider House Rules*, *A Prayer for Owen Meany* et *A Widow for One Year*. Premiers outils de la contestation, ils mettent en évidence les tensions entre réalité et fiction puisque globalement réalistes, beaucoup frisent la caricature. Nés de la combinaison de plusieurs influences, ils apparaissent comme des créations hybrides dont la fonction première est la mise en place de la dimension ironique des romans. En outre, à travers leurs noms, John Irving installe ses productions romanesques dans leur dimension ludique en initiant un jeu avec le lecteur. La rébellion dont les personnages font preuve est corrélée à la transgression — la force de la première déterminant l'étendue de la seconde —, est le signe de leurs revendications et devient par conséquent la manifestation de leur esprit contestataire. Mais à travers les diverses inversions de la norme dans lesquelles il les inscrit, John Irving explicite ses positions, qui entrent dans le même cadre puisqu'elles dénotent la poussée contestataire des années 1960 aux Etats-Unis. Mus par un fort sentiment d'individualité, les personnages démontrent, en outre, la primauté des règles individuelles sur celles établies par la société ainsi que celle de l'éthique personnelle sur la morale. Centrés de la sorte sur l'individu, *The Cider House Rules*, *A Prayer for Owen Meany* et *A Widow for One Year* mettent en évidence le

⁷² Todd Davis, and Kenneth Womack, « Saints, Sinners, and the Dickensian Novel: the Ethics of Storytelling in John Irving's 'The Cider House Rules' », *Style*, 22 June 1998.

caractère incontournable de la transgression dans la création, qu'elle soit identitaire ou littéraire. Comme l'acte transgressif vient en réponse aux contraintes d'une société injuste, il s'inscrit dans une logique positive et devient parfois la seule solution sensée à une situation particulière. Mais malgré tous ces éléments allant dans le sens d'une construction individuelle de l'identité, les personnages n'échappent pas aux déterminismes imposés par leur environnement. Pour autant, l'univers fictionnel des trois romans est en fin de compte une alternative aux modèles traditionnels

2 La fiction, une alternative au monde réel

Pour réalistes qu'ils soient, les espaces diégétiques de *The Cider House Rules*, *A Prayer for Owen Meany* et *A Widow for One Year* n'en constituent pas moins une représentation altérée de la réalité. En effet, les personnages évoluent dans un environnement globalement fidèle au monde extradiégétique et leur propension à passer outre l'interdit génère souvent des tensions avec la société, la communauté ou la famille. En ce sens, si « la transgression, qui suppose l'interdit, est le propre de l'homme »⁷³, alors l'œuvre de John Irving peut être lue comme le reflet de la réalité humaine. Selon la conception traditionnelle à laquelle les romans restent plutôt conformes, la société élabore un ensemble de règles, et par conséquent d'interdits afin d'endiguer la violence réputée innée de l'homme et rendre possible la vie en communauté. Malgré les vertus de ces règles pour le groupe, elles sont perçues négativement par l'individu car elles circonscrivent sa liberté. En conséquence, il cherche, en transgressant, à récupérer tout ou partie de la liberté qu'il considère que la règle et l'interdit lui a ôté. En accordant une place si importante à l'individu, les romans à l'étude transforment l'aspect rebelle, destructeur et négatif de l'acte transgressif en une valeur positive d'affirmation de soi, en soulignant ainsi la dimension créatrice. Pouvant alors être définie comme « any act of expressive behaviour which inverts, contradicts, abrogates or in some fashion presents an alternative to commonly held cultural codes, values, norms, be they linguistic, literary or artistic, religious, social and political. »⁷⁴, la transgression n'est plus nécessairement un acte répréhensible. Les romans de John Irving parviennent, contre toute attente peut-être, à offrir à la transgression — thématique et littéraire — une place de choix tout en restant accessibles à un lectorat vaste et varié, en d'autres termes à rester, dans une certaine mesure, consensuels. Néanmoins, ils proposent de nombreux cas d'inversions de la norme ou d'alternatives innovantes qui vont tous dans le sens d'une écriture contestataire, où sous des apparences de représentation conventionnelle, les romans sont en réalité

⁷³ Sylvie Mathé, « Réflexion liminaire sur la transgression », *Mythes et Représentations aux Etats-Unis*, Actes du colloque des 25-26 et 27 mars 1994. GRENA. Marseille: Publications de l'Université de Provence, 1996, p. 7.

⁷⁴ Barbara Babcock, *The Reversible World: Symbolic Inversion in Art and Society*. Ithaca: Cornell University Press, 1978, p. 14.

l'expression incessante du questionnement de la tradition patriarcale ou puritaine et de la société américaine contemporaine. Transgresser pour exister. Telle pourrait donc être la devise des personnages irvingiens mais également et surtout celle de l'auteur.

2.1 Un environnement contraignant

Parmi toutes les entraves à sa liberté, le milieu dans lequel ils évoluent exerce des pressions particulièrement importantes sur les personnages de *The Cider House Rules*, *A Prayer for Owen Meany* et *A Widow for One Year*. Elles sont d'autant plus problématiques qu'elles constituent un cadre et une normalité contre lesquelles il est difficile d'aller. Si l'individu ne peut que se plier aux contraintes inhérentes à l'espace géographique — il n'a d'autre choix que de les accepter ou le quitter — il peut, en revanche, tenter d'intervenir sur les règles régissant la société. Mais ce refus de se soumettre, mu par le désir de liberté et d'individualité, a un prix puisque toute transgression implique sanction : devenir hors-la-loi ou être banni. Et si la société n'est pas mesurée de punir, l'auteur, lui, se charge de cette tâche.

2.1.1 Coaction et symbolisme

Participant de l'effet de réel, l'immersion des personnages dans un environnement géographique défini s'avère fondamentale dans les trois romans à l'étude. Ainsi, dès les premières pages de chacun des romans, l'auteur fournit des indications sur l'endroit du déroulement de la diégèse. Dans cette logique, *The Cider House Rules* débute par : « In the hospital of the orphanage—the boys' division at St Cloud's, Maine [...] »⁷⁵. La précision de la localisation est ici édifiante. Ce début de phrase renseigne d'abord sur un lieu précis, l'orphelinat, ce qui d'ores et déjà établit un contexte puis par un effet de zoom arrière, sur une zone géographique, à savoir l'Amérique du Nord et plus particulièrement la ville de St Cloud's dans le Maine aux Etats-Unis.

⁷⁵ John Irving, *The Cider House Rules*, p. 13.

Les indications spatiales arrivent un peu plus tard dans *A Prayer for Owen Meany*⁷⁶ — au second paragraphe — car l'ensemble du premier est dédié à établir l'importance d'Owen Meany pour John Wheelwright, le narrateur. L'endroit du déroulement de la diégèse importe donc moins que l'importance de la relation entre les deux protagonistes, qui n'est alors apparemment pas contingentée par l'espace géographique : l'amitié entre Owen et John aurait pu naître et se développer ailleurs. L'ancrage dans un espace géographique défini est encore moins évident dans *A Widow for One Year* puisque ce n'est qu'au second chapitre⁷⁷ que l'auteur fait mention d'un nom de ville. Là encore, la mention d'un lieu précis n'est pas primordiale dès les premières lignes du roman : cette histoire pourrait se dérouler ailleurs, ce qui importe vraiment ce sont les liens qui unissent tous les personnages décrits lors du premier chapitre et l'établissement d'une situation incongrue qui donne le ton du roman. Par contre, *l'incipit* du roman plonge le lecteur au cœur de la vie de sa protagoniste puisque nous la rencontrons dans sa chambre d'enfant. La maison familiale sera donc au centre de cette histoire et, nous y reviendrons ultérieurement, tout à fait significative du cheminement de Ruth.

La description précise des lieux de déroulement de l'intrigue constitue à de nombreux égards une indication sur leur rôle mais leur importance passe également par le nom que l'auteur leur attribue, qui en dit long sur leur symbolisme. Ainsi, dans *The Cider House Rules*, l'orphelinat se trouve-t-il à St Cloud's, un nom tout à fait évocateur du mystère entourant les pratiques du Dr. Larch, son directeur. De plus, le nuage établit une relation sans équivoque avec le ciel, symbole de l'être divin créateur. La connotation religieuse se lit par ailleurs à travers « saint » et tend à souligner une possible dimension morale des choix que les personnages auront à faire. Mais là, l'auteur active le jeu avec le lecteur puisque cette supposition, possible au début du roman, ne peut être maintenue par la suite puisque cette dimension morale est précisément évacuée ostensiblement. La dialectique du ciel et de la terre, du haut et du bas, du céleste et du prosaïque est tout à fait marquée par la différence entre le symbolisme du nom et la réalité des conditions topographiques et météorologiques de l'endroit :

⁷⁶ « When I die, I shall attempt to be buried in New Hampshire – alongside my mother [...] ».
p. 13.

⁷⁷ « He'd completed his second year at Phillips Exeter Academy [...] », p. 23.

The keen whine of those blades was as constant in St Cloud's as the *fog*, the *mist*, the *humidity* that overhangs inland Maine in the *damp* cold of its *wet*, snowed-in winters and in the fetid, stifling heat of its *drizzly* summers—blessed, only occasionally, by violent thunderstorms.⁷⁸

L'atmosphère excessivement humide en fait un lieu peu accueillant et peu convenable pour des enfants. De plus, situé en haut d'une colline, l'orphelinat est un endroit reclus et quasiment abandonné : « [...] St Cloud's was a ghost town [...] »⁷⁹. La description faite par John Irving souligne la dureté de la vie des orphelins, qui n'ont pas réellement de place dans ce monde. L'espace géographique offre donc une résonance métaphorique aux difficultés de ses habitants mais il leur impose également des contraintes qui déterminent leurs conditions de vie.

Si St Cloud's symbolise la rudesse de la condition d'orphelin et sous-tend les pratiques transgressives de son directeur, Gravesend — le nom de la ville où Owen et John grandissent — est lui tout à fait révélateur des enjeux de *A Prayer for Owen Meany*. L'allusion à une tombe établit clairement un lien entre cet endroit et la mort, et étant donné que le roman se déroule en grande partie à Gravesend, il est fort à parier que cet élément jalonnait le récit. Nous avons mentionné précédemment la tension entre réalisme et idéalisme que ce nom évoque⁸⁰. Il convient à présent de préciser les liens unissant le nom « Gravesend » au sort d'Owen. Le protagoniste périt en tentant de sauver un groupe d'enfants vietnamiens ; il est donc envoyé à la tombe — « grave send ». Mais par cet acte héroïque, il accomplit ce qu'il croit être son destin et s'assure ainsi la vie éternelle, c'est à dire la fin de la mort — « grave's end ». Cette double relation à la mort et à la religion est tout à fait emblématique de la problématique du protagoniste mais également du narrateur, John Wheelwright, contraint à supporter la disparition de sa mère et de son meilleur ami et pour qui la foi est une réelle difficulté.

Les lieux fonctionnent souvent par paires dans nos trois romans : St Cloud's et Heart's Heaven dans *The Cider House Rules*, les Etats-Unis — plus particulièrement la Nouvelle Angleterre — et l'Europe avec Amsterdam dans *A Widow for One Year*, les Etats-Unis et le Canada dans *A Prayer for Owen Meany*. Chacun est doté d'un symbolisme particulier, ce qui induit la mise en jeu de contrastes plus ou moins marqués et l'émergence de la dialectique du chez-soi et de l'ailleurs. Nous l'avons mentionné, St Cloud's est un endroit en marge, isolé et cette caractéristique est soulignée par le Dr.

⁷⁸ John Irving, *The Cider House Rules*, p. 16. Nous soulignons.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 41.

⁸⁰ *Infra*, p. 29.

Larch lui-même lorsqu'il oppose St Cloud's au reste du monde.⁸¹ D'ailleurs, la particularité de St Cloud's, où les règles en vigueur dans le reste de la société ne semblent pas s'appliquer, est soulignée par le narrateur à de nombreuses reprises et ne fait que renforcer la dimension unique et différente du lieu : « What was it about Thanksgiving at the Drapers' that *contrasted so severely* with the same event at St Cloud's? »⁸² L'importance du contraste est ici marqué par l'utilisation de l'adverbe « severely », lui même renforcé par un autre adverbe, « so ». Cela ne fait aucun doute, St Cloud's est bien différent et à part du reste du monde. Reculé, en marge, cet endroit marqué d'une atmosphère pesante semble être le terrain propice à la transgression, ce qui sera avéré par la suite du roman. Lorsqu'il quitte l'orphelinat pour se rendre à Heart's Heaven, Homer est le premier témoin du particularisme de du lieu où il a grandi. La rudesse du climat fait place à une douceur de vivre inhabituelle pour lui, les collines font place à la mer, les conifères monochromes aux vergers de pommiers et de poiriers multicolores. Le nom de son nouveau lieu de « vie » instaure, lui aussi, une relation au ciel et en quelque sorte à la religion, mais sous un angle plus positif puisque « Heaven » renvoie inévitablement à la vie éternelle et donc à l'éloignement du spectre effrayant de la mort. L'atmosphère n'est plus angoissante ; un souffle de vie et d'amour — « Heart » — émane même de cet endroit. Comparé à St Cloud's, la ville perdue dans les nuages, Heart's Heaven est un coin de paradis.

Dans *A Widow for One Year*, Ruth passe son enfance — la première partie du roman — à Long Island chez ses parents. Devenue adulte et écrivain de renom, elle voyage beaucoup en Europe, notamment à Amsterdam. Certains pourraient voir dans le choix de ses lieux, l'opposition traditionnelle entre la vieille Europe et le nouveau Monde, mais ce contraste n'est pas si évident dans le roman. En effet, les deux mondes ont leurs atouts et leurs inconvénients et bon nombre d'éléments les rapprochent ; ils sont tous les deux d'importance égale pour Ruth car les éléments marquants de son existence s'y déroulent indifféremment. Ainsi la vieille Europe permet-elle à Ruth de rencontrer Harry, de marquer un renouveau dans sa vie et de signer l'accession à une certaine forme de sérénité. A l'inverse, le nouveau monde est certes porteur de vie — son fils, Graham — mais il est marqué par l'omniprésence de la mort et des difficultés : Thomas, Timothy, Ted, Allan. Ce brouillage des codes conventionnels instaure une

⁸¹ « Here in St Cloud's [...] in other parts of the world » est utilisé de façon systématique par le Dr. Larch dans son journal. La première occurrence apparaît p. 17.

⁸² John Irving, *The Cider House Rules*, p. 30. Nous soulignons.

lourdeur supplémentaire aux déterminismes liés à l'espace géographique : quel que soit l'endroit où il se trouve, le personnage est soumis à des forces qui le dépassent et contre lesquelles il n'a qu'un pouvoir très limité. Conditionné par son environnement, il doit se plier aux contraintes qu'il lui inflige.

Malgré tout l'attrait et les promesses que peuvent représenter l'ailleurs, Homer et Ruth retournent aux sources, à l'endroit qui les a vu grandir. Les romans débutent et s'achèvent donc dans les mêmes lieux. L'espace géographique est par conséquent un élément primordial de l'unité de ces deux romans : la boucle est en quelque sorte bouclée. Pour ces deux protagonistes, on pourrait même y voir l'image d'une clôture ontologique. Malgré les nombreuses épreuves et vicissitudes de leurs « existences », ce retour aux sources marque un renouveau, une renaissance et la promesse d'un avenir meilleur. Si l'on adopte la conception de Gaston Bachelard, qui voit dans la maison natale la maison de l'intimité absolue⁸³, Ruth et Homer marquent donc l'aboutissement de leur quête ontologique par le retour à ce lieu originel.

Pour John dans *A Prayer for Owen Meany*, la maison familiale est en fait la maison du souvenir — la deuxième image de la maison natale selon Bachelard⁸⁴ — puisque son exil au Canada le garde éloigné de Gravesend. Elle tient d'ailleurs une place importante dans sa mémoire puisqu'il l'introduit tôt dans sa narration : « That's why I was born in my grandmother's house – a grand, brick, Federal monster of a house. [...] The Gravesend Inn was the only other brick building of comparable size to my grandmother's house on Front Street. »⁸⁵ De part la description que John en fait, la maison familiale contribue à faire de la famille Wheelwright un acteur majeur de la scène sociale de Gravesend. La grandeur de la famille se retrouve symboliquement dans la majesté de la demeure, dont les dimensions exceptionnelles font écho au rayonnement de ses habitants. Le mot « monster », qui paraît exagéré dans ce contexte mais sert probablement à qualifier le type de société traditionnel auquel il fait référence, souligne l'importance de cette famille dans le microcosme de Gravesend. En outre, l'adjectif « federal », référence incontestable au système étatique des Etats-Unis, établit un lien particulier entre ce pays et les Wheelwrights, qui en deviennent le symbole. La maison est donc la représentation symbolique de la famille mais reflète plus largement les valeurs de l'ensemble de la communauté à laquelle la famille Wheelwright

⁸³ Gaston Bachelard, *La terre et les rêveries du repos*. 1948. Paris: José Corti, 1992, p. 95.

⁸⁴ *Ibid.*, p. 98.

⁸⁵ John Irving, *A Prayer for Owen Meany*, p. 28.

appartient : tradition voire conservatisme, pérennité, grandeur. La maison symbolise donc la tradition mais porte en elle les germes d'attitudes rebelles face à l'ordre établi. Son apparente indestructibilité fait écho à la rigidité de certaines règles mais l'interdit étant très attrayant, il est plus que probable que ses habitants tentent de la déstabiliser et par là même de remettre en question les règles qui la régissent.

L'espace géographique s'avère donc doté de plusieurs fonctions dans nos trois romans. Opérateur d'effet de réel, il permet à John Irving de souligner métaphoriquement l'ensemble des contraintes exercées sur l'individu. De façon significative, les trois romans débutent en Nouvelle Angleterre. Ce qui pourrait paraître comme un élément autobiographique s'inscrit en fait dans l'établissement de la dimension contestataire des romans puisque cet endroit est lié à la tradition et à la morale et constitue un appel privilégié au puritanisme. En tout état de cause, puisqu'il est presque impossible d'aller contre la topologie ou la météorologie, les personnages semblent donc contraints de se soumettre. Pourtant, certains endroits portent en eux les germes de la contestation ou de la transgression. Dans le monde selon John Irving, rien ne pourrait au final y échapper. En outre, comme leurs revendications identitaires sont contraires à toute soumission inconditionnelle, les personnages tentent d'échapper aux contraintes liées à l'espace géographique en abandonnant le berceau originel à la découverte de nouveaux horizons. Néanmoins, leurs tentatives ne sont que temporaires puisqu'ils retournent souvent sur les lieux de leur enfance.

Si les tentatives de confrontation des personnages à l'espace géographique s'avèrent souvent infructueuses, les maisons, permettant à John Irving d'opérer un glissement de l'espace géographique vers l'espace social, semblent plus propices à l'expression des penchants transgressifs et revendicatifs des personnages et contribuent à la dimension protestataire des romans.

2.1.2 Pression et transgression

Dans la sphère sociale, l'individu se confronte à des règles écrites, les lois, mais également à un ensemble de pratiques et d'usages formalisés ou tacites qui sont déterminés par l'appartenance à une communauté donnée. Cette recrudescence de règles, auxquelles il ne souscrit pas forcément, limite d'autant l'étendue de sa liberté individuelle. Les enfreindre signifie normalement le début de la marginalisation, qui a

pour but, afin de maintenir l'ordre et d'éviter un phénomène de contamination, d'entraîner l'individu loin de ses congénères, hors de sa sphère d'influence. Mais dans *The Cider House Rules*, *A Prayer for Owen Meany* et *A Widow for One Year*, cela ne semble pas toujours être le cas dans la mesure où les personnages parviennent parfois à imposer leurs règles. Néanmoins, si une altération des conventions sociales ne provoque pas de sanction institutionnelle, la transgression d'une loi implique une condamnation de la société, qui cherche ainsi à assujettir ses membres à un certain ordre. Cette fonction, assumée par la police et la justice, est essentielle et constitue le fondement de tout ordre social, mais dans les romans, ces institutions s'avèrent parfois inopérantes.

La notion d'appartenance à une classe sociale est perceptible dans les trois romans à l'étude, mais apparaît particulièrement significative dans *A Prayer for Owen Meany* et *The Cider House Rules*. Bien que son titre passe cette dimension sous silence, *A Prayer for Owen Meany* explore de façon détaillée les rouages du fonctionnement sociétal et propose à notre lecture de nombreux exemples de contraintes et déterminismes sociaux. Nous l'avons souligné, la famille Wheelwright jouit d'un statut particulier au sein de Gravesend, grâce notamment à sa filiation aux Pères fondateurs. En tant que chef de famille, Harriet Wheelwright en est la garante du nom et des valeurs. Elle s'avère, en outre, particulièrement attachée à son prestige, ce qui la pousse à développer une forte conscience sociale liée aux origines : « The Meanys, in my grandmother's lexicon, were not *Mayflower* stock. They were not descended from the founding fathers; you could not trace a Meany back to John Adams. »⁸⁶ La mention conjointe du *Mayflower*, des Pères fondateurs et de John Adams sert ici à démontrer l'attachement d'Harriet Wheelwright à la tradition et à l'importance des origines. En remontant le temps de quelques deux cents ans, elle ancre sa famille dans l'Histoire, ce qui tend à en souligner la grandeur. A l'inverse, la négation utilisée pour décrire la famille Meany place celle-ci à un niveau inférieur de l'échelle sociale. Par ce retour en arrière, John Irving souligne le conservatisme du personnage, mais étant donné qu'à d'autres moments du roman, il la fait sortir du cadre de cette rigidité, la notion d'infraction à la règle entre en scène même avec un personnage apparemment si traditionaliste. C'est le cas notamment lorsqu'Owen est en passe d'entrer au lycée. Malgré des résultats scolaires brillants et la quasi-certitude d'obtenir une bourse

⁸⁶ John Irving, *A Prayer for Owen Meany*, p. 32.

d'études, Owen hésite à entrer à Gravesend Academy parce que ses parents n'ont pas les moyens de lui acheter l'uniforme règlementaire :

'WELL, I KNOW I'LL GET IN – AND I KNOW I'LL GET A FULL SCHOLARSHIP, TOO' Owen said. [...] 'BUT I DON'T HAVE THE RIGHT KIND OF CLOTHES,' Owen said. 'ALL THOSE COATS AND TIES, AND DRESS SHIRTS, AND SHOES.' [...] 'I MEAN MY PARENTS CAN'T AFFORD THOSE KIND OF CLOTHES,' Owen said.⁸⁷

Pourtant apparemment si attachée au respect des traditions et de la position sociale, Harriet propose d'aider Owen considérant que les contingences matérielles liées à la position sociale de ses parents ne doivent pas influencer sur son avenir : « 'I'm going to take you shopping myself,' Grandmother told him. 'You let me worry about what it will cost. Nobody needs to know what it costs.' »⁸⁸ En apportant une aide financière à Owen et sa famille, le personnage s'inscrit dans une dynamique de décloisonnement social allant à l'encontre de la règle de fixité qu'elle prônait au début du roman. Expression de la primauté de l'individu sur la société, le changement d'attitude de Mrs Wheelwright permet à John Irving de construire un peu plus la dimension contestataire de *A Prayer for Owen Meany*.

Représentante de la classe moyenne, la famille Meany connaît un rayonnement social plus limité :

But there will always be granite in the Granite State, and little Owen Meany's family was in the granite business – not ever a recommended business in our small, seacost part of New Hampshire, although the Meany Granite Quarry was situated over what geologists call the Exeter Pluton.⁸⁹

Notons ici un commentaire subreptice du narrateur qui, afin de souligner l'inconsistance de la pensée de ses pairs, insiste particulièrement sur la présence inéluctable des mines de granit dans le New Hampshire. Quoi qu'en dise l'aristocratie de Gravesend, la classe moyenne est nécessaire à la communauté. Néanmoins, le seul patronyme suffit à reléguer les Meany au second plan de la hiérarchie sociale : la connotation quelque peu péjorative du nom « mean-y » — petit méchant ou petit moyen — est reprise ici par les références aux mines et aux carrières. Par ailleurs, l'activité de Mr Meany implique un travail manuel, signe manifeste d'appartenance à la classe laborieuse bien que celui-ci soit entrepreneur. Associés au granit, Owen et les siens entrent en corrélation directe

⁸⁷ John Irving, *A Prayer for Owen Meany*, p. 280.

⁸⁸ *Ibid.*, p. 281.

⁸⁹ *Ibid.*, p. 24.

avec la terre, la Nature, par opposition aux Wheelwright qui, caractérisés en partie par leur maison, se rattachent plus au concept de construction et symbolisent plus aisément la Culture. En outre, la famille Meany est de confession catholique au début du roman, ce qui, en Nouvelle Angleterre, les place de fait en position d'infériorité sociale.

L'image donnée par *A Prayer for Owen Meany* est par conséquent celle d'une société aux ambitions conservatrices avérées mais dont la rigidité est infléchie par l'esprit revendicatif des personnages. John Irving installe ainsi son roman un peu plus dans sa dimension contestataire. Cette caractéristique est d'ailleurs reprise dans *The Cider House Rules*, avec l'opposition entre la famille Worthington et l'équipe de cueilleurs.

Propriétaire de vergers, la famille Worthington jouit d'une certaine aisance financière et d'un statut privilégié au sein de la communauté de Heart's Rock, ce dont Olive est assez fière : « Years later, when she became the proud owner of the first TV set in Heart's Rock, Olive Worthington would say Homer Wells was the only person who ever pulled a chair and sat down in front of the tank in Ray Kendall's lobster pound 'as if he were watching the news on television.' »⁹⁰ Comme toute innovation technologique, la télévision était un achat onéreux lors de sa mise sur le marché et seuls les plus riches pouvaient prétendre au privilège d'en acquérir une. Elle est donc le signe à la fois d'un confort financier et d'une certaine étiquette.

Travailleurs saisonniers, Mr. Rose et ses hommes viennent à Ocean View tous les ans afin d'effectuer la cueillette des pommes et fabriquer le cidre que la famille Worthington, propriétaire du verger, commercialise. Bien sûr la hiérarchie entre employeur et employé est maintenue mais les relations entre Mr. Rose et Olive Worthington, empruntées d'un respect mutuel évident, relèguent en quelque sorte son importance au second plan. En tant que chef de l'équipe — il existe donc une seconde hiérarchie, interne au groupe des cueilleurs —, Mr. Rose assure le lien entre les deux groupes d'individus, assume les prérogatives du recrutement des cueilleurs, de la vérification de leur travail, du respect des règles et du maintien de l'ordre. Il est donc une aide précieuse pour Olive, et ce dès le décès de son mari :

Olive had written Arthur Rose of Senior's death, and told him that the picking-crew responsibility of Ocean View had fallen to her. [...] Arthur Rose responded promptly,

⁹⁰ John Irving, *The Cider House Rules*, p. 295.

both with his condolences and with his assurance that the crew would arrive as always, on time and in correct numbers. He was true to his word.⁹¹

Puisque Mr. Rose maintient sa ligne de conduite et tient parole, il prouve à Olive qu'elle peut compter sur lui et qu'il la respecte en tant que supérieure hiérarchique, ce qui, en retour, génère respect et reconnaissance. C'est d'ailleurs ce qu'Olive souligne lorsqu'elle présente le chef des cueilleurs à Homer : «When Olive introduced him to Homer Wells, that measure of respect was made clear. 'Homer,' Olive said, 'this is Mister Rose. And this is Homer Wells,' Olive added. »⁹² Personne, mise à part Olive en de très rares occasions, n'appelle Mr. Rose par son prénom. Ceci est d'autant plus significatif que Mr. Rose est un afro-américain comme l'attestent notamment ses interventions au discours direct. Appliquant à ce personnage, les codes de politesse normalement réservés aux blancs, Olive balaie le discours raciste qui prône l'infériorité intrinsèque de l'homme noir par rapport à l'homme blanc. Avec ce qui pourrait relever du détail, John Irving conteste, une fois de plus, la pertinence d'une caractéristique de la société américaine contemporaine. Le racisme n'est donc pas une option pour Olive qui communique et transmet cette règle à Homer. Par ailleurs, ne pas nommer Mr. Rose par son prénom évacue toute forme de familiarité, ce qui assoit parallèlement son autorité en tant que chef des cueilleurs.

Cela étant dit, l'infériorité sociale de Mr. Rose et de toute son équipe se manifeste à travers la description de celui-ci : « He was no better dressed than the rest of the picking crew, and was slender, like most of them; yet he managed a certain style with shabbinness. »⁹³ L'amorce de cette caractérisation externe du personnage procède à la fois d'une homogénéisation inhérente au groupe — « the rest of the picking crew », « like most of them » — et d'une particularisation de Mr. Rose grâce à la conjonction « yet » qui introduit une rupture et un contraste. Employé d'Olive comme les autres, il porte le même genre de vêtements usés, traduisant une certaine précarité financière. Mais, en tant que responsable de l'équipe, il se distingue par un style que les autres n'ont pas. L'apparence contrastée du personnage fait écho à son double positionnement social. En dépit de ce brouillage des codes, le roman propose une représentation du positionnement social traditionnel grâce à l'habitat. Les ouvriers sont en effet logés au milieu du verger, dans une aile de la cidrerie : « One wing of the building was studded

⁹¹ John Irving, *The Cider House Rules*, p. 388.

⁹² *Ibid.*, p. 388.

⁹³ *Ibid.*, p. 389.

with refrigeration units; it was a cold-storage room for the cider. In the other wing was a small kitchen, beyond which were extended two long rows of iron hospital-style beds, each with its own pillow and blanket. »⁹⁴ Les ouvriers habitent là où ils travaillent. Les contacts qu'ils sont susceptibles d'avoir avec l'extérieur sont par conséquent restreints, ce qui ne fait que souligner l'isolement et l'emprise du cloisonnement social. Par ailleurs, l'éloignement avec la maison des Worthington n'est pas sans rappeler la distance sociale qui sépare les deux groupes d'individus. Enfin, le confort sommaire des lieux, expliqué par son utilisation temporaire, renvoie à la précarité de la condition de cueilleur saisonnier.

Dans l'optique choisie par John Irving, pour que la contestation opère, il convient que le monde fictionnel renvoie une image réaliste du monde réel. C'est la raison pour laquelle, l'auteur décrit Olive Worthington comme étant dotée d'une forte conscience sociale :

On the way back to the apple mart, Olive Worthington said to Homer, 'Mister Rose is a real worker. If the rest of them were like him, they could *improve* themselves.' Homer didn't understand her tone. Certainly he had heard in her voice admiration, sympathy—and even affection—but there was also in her voice the *ice* that encases a long-ago and immovable point of view.⁹⁵

Pour ce personnage, être cueilleur ne peut constituer une fin en soi. Il convient selon elle de tenter d'améliorer son sort par le travail, qui est le seul réel moteur d'ascension sociale. La sévérité de son jugement se justifie, non par le mépris ou la condescendance, mais bien par ce qu'elle considère comme une faute : le manque de travail. L'ascension de l'échelle sociale n'est pas impossible mais réclame volonté et investissement, ce dont Olive est d'ailleurs le plus bel exemple. Issue d'un milieu modeste, son mariage avec Senior Worthington lui a permis de la gravir. Mais elle ne s'est pas contentée de profiter de ce « cadeau du destin » ; Olive n'a pas ménagé ses efforts pour que son travail justifie en quelque sorte la chance qui lui avait été offerte⁹⁶. Elle applique d'ailleurs ses principes à Homer : pour récompenser son travail, Olive en fait son bras droit au verger, ce qui dénote une ascension sociale certaine. La propension d'Olive à remettre en cause l'idée fixité sociale reprend l'une des valeurs fondamentales de la nation américaine — la réussite par le mérite — et son comportement est la représentation fidèle de l'esprit du « self-made man », comme nous l'avons déjà mentionné.

⁹⁴ John Irving, *The Cider House Rules*, p. 310.

⁹⁵ *Ibid.*, p. 390. Nous soulignons.

⁹⁶ *Infra.*, p. 23.

The Cider House Rules et *A Prayer for Owen Meany* se font donc l'écho de la tension, dans la société américaine contemporaine, entre cloisonnement social et réussite par le mérite. En outre, par le défi de certains personnages à une organisation sociale fondée sur les classes, les romans réitèrent la primauté de l'éthique personnelle. D'autres, et c'est ce que nous proposons d'analyser à présent, s'inscrivent en rupture totale des règles institutionnalisées. Les romans nous proposent alors des transgressions répréhensibles par la loi, telles que l'avortement, le meurtre, le viol ou l'inceste. Pour certaines d'entre elles, d'ailleurs, l'interdit social est doublé d'une prohibition morale et religieuse. Les contrevenants se retrouvent donc à la fois hors-la-loi et pécheurs et sont susceptibles d'une double peine : sociale et religieuse. Le brouillage des limites entre sacré et profane se retrouve dans la théorie de René Girard⁹⁷ qui affirme que la sphère du sacré regroupait originellement les pulsions brutales et violentes innées. Le profane dans son souci de civilisation et d'harmonie créait des lois et des rites pour canaliser ces violences et substituer l'ordre au chaos. Selon lui, le christianisme a bouleversé l'ordre des sphères en investissant le sacré de valeurs positives et en rejetant le mal vers le profane. Quoi qu'il en soit, l'acte transgressif reste, dans ce cas, une mise en danger du bon fonctionnement de la société ; c'est pourquoi il est théoriquement soumis à une sanction. La condamnation de ce type de transgression est maintenue dans *The Cider House Rules*, *A Prayer for Owen Meany* et *A Widow for One Year* mais le pouvoir et les capacités de la société en la matière sont notablement atténués préférant laisser cette prérogative à l'individu, qu'il soit personnage ou auteur.

L'exemple le plus frappant de transgression négative est sans conteste le meurtre de Rooie par l'homme-taupe dans *A Widow for One Year*. Les pulsions destructrices du « moleman » ne sont pas expliquées ce qui renforce l'incompréhension du lecteur face à un acte si barbare. La description que John Irving en fait — prédominance de la couleur grise, de lumière tamisée voire de pénombre, minutie des gestes et maîtrise parfaite de la situation par le meurtrier — constitue un élément supplémentaire à l'élaboration de la barbarie et de la gratuité du geste. De plus la position voyeuriste de Ruth, cachée dans le placard, et son absence totale de réaction soulignent d'autant plus l'incongruité de la scène et renvoie parallèlement à la position du lecteur, témoin de toutes ses évolutions. Le roman établit plus loin que Urs Messerli n'en est pas à son coup d'essai : Rooie n'est que la dernière d'une longue liste de prostituées victimes de ce personnage. Un tel acte

⁹⁷ René Girard, *La violence et le sacré*. 1972. Paris: Hachette (Pluriel), 1998.

sordide ne peut rester impuni. Le « moleman » semble le savoir puisqu'il est soulagé lorsqu'il s'aperçoit que le bruit qu'il a entendu émanait du choc du pied de Rooie agonisante sur la porte des toilettes :

One of her legs was bent beneath her on the bed, and the other leg kicked straight out behind her so that her left high-heeled shoe shot off her foot and struck the partially open door of the WC. The sound got the strangler's attention; he wheeled his head around, as if he expected to see someone sitting on the toilet. At the sight of Rooie's far-flung shoe, he smiled with relief.⁹⁸

Son soulagement exprime à la fois la conscience de la gravité de son geste et la certitude que son infraction à la règle échappera à toute sanction. Mais Ruth, traumatisée par ce qu'elle a vu et contrite par le remord de ne pas être venue en aide à Rooie, ne peut laisser le meurtre de la prostituée impuni. Elle envoie donc une lettre anonyme à la police pour relater les faits et dénoncer ce meurtre. S'engage alors pour le sergent Harry Hoekstra une enquête digne des romans policiers pour élucider le crime et trouver l'identité de ce témoin énigmatique. Lorsqu'il y parvient, il retrouve Urs Messerli mourant sur un lit d'hôpital. Le « moleman » décède d'ailleurs après avoir avoué sa culpabilité : « They were en route to the Universitätsspital to see Urs Messerli before he died – Messerli had already confessed. »⁹⁹ La société, en la personne du sergent de police, a donc tenté de punir le crime mais n'a pu juger le meurtrier car la mort a eu raison de lui avant. Si la transgression du « moleman » est restée impunie institutionnellement, sa mort s'inscrit néanmoins dans une logique de sanction de l'auteur.

Le pouvoir de la société à contrecarrer les effets d'une transgression est également relativisé dans *The Cider House Rules*. Lorsque Rose Rose, la fille du chef des cueilleurs, se rapproche d'Angel, le fils d'Homer et de Candy, elle lui apprend qu'elle est à nouveau enceinte mais ne souhaite pas garder ce bébé : « 'Just plain help me,' she said. 'How?' Angel asked. 'Anything,' he told her. 'Just get me an abortion,' Rose Rose said. 'I don't live 'round here, I don't know nobody to ask, and I got no money.' »¹⁰⁰ Angel cherche à connaître l'identité du père mais Rose Rose reste très évasive : « 'Oh, he here,' Rose Rose said. 'But never mind' »¹⁰¹ Epris de la jeune fille, il décide de l'aider et informe donc Wally et ses parents du souhait de Rose Rose.

⁹⁸ John Irving, *A Widow for One Year*, p. 459-460.

⁹⁹ *Ibid.*, p. 553.

¹⁰⁰ John Irving, *The Cider House Rules*, p. 683.

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 682.

Homer se refuse dans un premier temps à pratiquer l'avortement voulu par Rose Rose et contacte l'orphelinat pour prendre rendez-vous avec le Dr. Larch pour qu'il accède à la volonté de la jeune fille. Mais la réponse qu'Homer obtient de Nurse Caroline n'est pas tout à fait celle qu'il attendait : « 'Larch is dead, Homer' she said more quietly. 'Cut the shit,' said Homer Wells; he felt his heart dancing. 'Too much ether,' she said. 'There's no more Lord's work in Saint Cloud's. If you know someone who needs it, you'll have to do it yourself.' »¹⁰² Homer se retrouve donc face à un choix cornélien : camper sur ses positions et refuser de pratiquer l'avortement voulu par Rose Rose au risque qu'elle ne se tourne alors vers un charlatan ou qu'elle ne cherche, par des actes inconsidérés, à provoquer une fausse-couche¹⁰³ ou bien se ranger à la conception du Dr. Larch et accomplir cet acte, à l'encontre de ses convictions, afin d'apporter à la jeune fille l'aide qu'elle réclame. Candy lui procure un argument de taille qui facilite sa décision : « 'It may help you to know who the father is,' she said. 'It's Mister Rose. Her father is the father—if that makes it any easier' »¹⁰⁴ Sur l'échelle des valeurs d'Homer, les comportements incestueux de Mr. Rose sont un acte suffisamment grave pour qu'il justifie l'infléchissement de ses positions. Il décide par conséquent de déroger à la règle qu'il s'était fixée et pratique l'avortement réclamé par Rose Rose. Nous y avons fait référence, la décision d'Homer relève alors d'un choix réfléchi et motivé s'inscrivant dans la possibilité pour un individu de changer d'avis, même radicalement, si les circonstances le justifient. En outre, dans la mesure où l'acte transgressif d'Homer vient en réponse à une autre rupture de la règle, il perd de sa connotation négative et de son pouvoir destructeur. Homer enfreint certes une règle sociétale, mais il le fait pour annuler les effets d'un premier acte répréhensible. Sa transgression se mue alors en opérateur de retour à l'ordre et prend de fait une valeur éminemment plus positive. Elle se substitue à la sanction de la société, ce qui tend une fois de plus à aller dans le sens de la primauté de l'éthique personnelle sur les lois du groupe. Cette revendication des libertés individuelles trouva en Henry David Thoreau son porte-parole le plus ardent. Son essai, *On the Duty of Civil Disobedience*¹⁰⁵, n'est ni plus ni moins qu'un appel à la

¹⁰² John Irving, *The Cider House Rules*, p. 687.

¹⁰³ Rose Rose avait déjà agit de la sorte quelques pages auparavant et l'avait avoué à Angel : « 'I was *tryin'* to hurt myself,' Rose Rose told him, 'but I don't think I hurt myself enough.' », p. 682. L'auteur souligne.

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 694.

¹⁰⁵ Écrit entre juillet 1845 et septembre 1847, lors de la nuit qu'il passa en prison pour avoir refusé de payer un impôt de soutien à la guerre contre le Mexique. L'essai fût publié en 1849 sous le titre *Resistance to Civil Government*.

résistance passive face à des manifestations de pouvoir abusif, en l'occurrence un impôt supplémentaire visant à financer la guerre contre le Mexique. Il devient alors du devoir de l'individu de s'y opposer :

Must the citizen ever for a moment, or in the least degree, resign his conscience to the legislator? Why has every man a conscience then? I think that we should be men first, and subjects afterwards. It is not desirable to cultivate respect for the law, so much as for the right.¹⁰⁶

La rébellion à l'ordre établi devient nécessaire dans la mesure où Thoreau considère que l'individu et les règles qu'il suit dépassent largement celles de toute autre instance. Homer applique ce principe en se mettant hors-la-loi pour une cause qu'il considère juste. La gravité de la situation et les conséquences désastreuses qu'elle pourrait avoir justifie amplement le non-respect d'une règle visant à assurer la stabilité générale ; Homer a une vision plus immédiate du problème et concentre son attention sur Rose Rose plutôt que sur les intérêts de la société. Son action est donc moins un rejet de l'ordre établi que sa relégation au second plan de ses préoccupations. Quoiqu'il lui en coûte, l'individu aura toujours sa préférence.

D'ailleurs, le dénouement de cet épisode relativise encore plus le devoir d'allégeance de l'individu vis-à-vis des règles sociétales. La loi prévoit en effet une sanction à tout comportement déviant mettant en péril le bon fonctionnement de la société. Mr. Rose devrait donc être puni pour l'offense faite à sa fille. Or ce n'est pas la société, mais bel et bien l'intéressée elle-même qui inflige la punition, non sans similitude avec Ruth, en utilisant l'arme préférée de son père :

'Where she get you?' Muddy asked Mr. Rose, but neither he nor Black Pan dared to poke around under the blanket. They just watched Mr. Rose's eyes and his dry lips.
'She good with that knife—she better with it than you ever be!' Mr. Rose said to Muddy.¹⁰⁷

Rose n'a pas attendu la réaction institutionnelle ; elle s'est faite justice elle-même avant de s'enfuir. Poignarder son père relève bien entendu de la vengeance mais souligne également l'incapacité de la société à redresser certains torts. La sentence doit émaner de la victime pour être réellement efficace comme si la société était finalement impuissante à régler les problèmes particuliers. Les sanctions qu'elle impose ont pour but de rétablir l'ordre à l'échelle du groupe, pas au niveau de l'individu. C'est en tout

¹⁰⁶ Henry David Thoreau, *On the Duty of Civil Disobedience*. 1849. New York: Wilder Publications, 2008, p. 7.

¹⁰⁷ John Irving, *The Cider House Rules*, p. 705.

cas l'une des interprétations possibles du geste de Rose Rose, qui de toute façon a d'abord une portée microcosmique — la famille et la communauté — et n'agit que par répercussion sur la société. Néanmoins, cette dernière exerce un pouvoir de coercition, dont Mr. Rose reste conscient, même agonisant. Il sait que l'acte de Rose Rose est répréhensible et que sa fille a toutes les chances de devoir répondre du meurtre de son père devant un tribunal. L'imminence de la mort favorise la montée d'un sentiment de repentir chez ce père incestueux, qui impose une nouvelle fois ses règles aux membres de son équipe afin d'éviter à Rose Rose d'être poursuivie en justice : « 'My daughter ran away,' Mr. Rose told all of them. 'And I so sorry that I stuck myself. You better say that what happen. Let me hear you say it!' he raised his voice to them. »¹⁰⁸ Témoignage du désir héroïque et altruiste de protéger l'être aimé¹⁰⁹, la demande de Mr. Rose vise à réduire à néant le pouvoir coercitif de la société bien que s'inscrivant dans le cadre de la culpabilité et du remors : laisser Rose Rose échapper à la sanction de l'institution est un moyen pour lui de racheter, en partie, sa faute. A l'échelle de la société, ce mensonge est une transgression puisqu'il empêche la sanction, mais au niveau plus restreint du personnage, il n'est pas si négativement connoté. De plus, le mensonge ouvre la voie vers un avenir meilleur pour Rose Rose. Cet exemple illustre une fois de plus que les choix de l'individu priment sur les intérêts de la société. Cela étant dit, comme dans le cas d'Urs Messerli, la mort du personnage et sa disparition subséquente de la scène du roman résonne comme une sanction du créateur-auteur.

Que l'on considère l'espace géographique ou le cadre social, l'environnement dans lequel John Irving installe ses personnages s'avère particulièrement contraignant. Permettant l'illusion du réel, le premier apparaît comme une métaphore de l'ensemble des pressions subies par l'individu. Fonctionnant par paires, les lieux permettent à l'auteur d'explorer la dialectique de l'ici — rédition à l'ordre établi — et de l'ailleurs — tentative d'échapper à ses contraintes. Mais dans la mesure où les personnages reviennent la plupart du temps aux sources, force est de constater que leurs échappées revendicatrices sont des échecs. Dans un tel contexte, il ne leur reste plus qu'à composer avec leur environnement et c'est précisément ce que démontre l'étude des relations sociales dans les trois romans. Œuvrant à la dimension contestataire des romans, les

¹⁰⁸ John Irving, *The Cider House Rules*, p. 706.

¹⁰⁹ Trait que l'on retrouve notamment chez Desdemone dans *Othello* de Shakespeare.

relations sociales sont caractérisées par une alliance de conservatisme et de remise en cause de la tradition à travers des efforts de décloisonnement et mettent en évidence les tensions de la société américaine contemporaine entre l'importance de l'organisation par classe et les vertus de la réussite par le mérite. Dans tous les cas, les romans prônent invariablement la primauté de l'éthique personnelle. C'est d'ailleurs dans ce cadre qu'apparaît la notion de transgression positive, opérateur de retour à l'ordre. Lorsque l'acte transgressif conserve sa connotation négative, la société s'avère souvent inefficace à faire acte de sanction, prérogative que l'auteur, en tant que maître d'œuvre, s'arroge dans la mesure où tous les personnages mettant en péril l'intégrité d'un autre personnage meurent et disparaissent de la scène du roman. On assiste alors à l'émergence des règles présidant à l'élaboration d'un ordre nouveau que les romans semblent constituer.

2.2 Vers la création d'un ordre nouveau

The Cider House Rules, *A Prayer for Owen Meany* et *A Widow for One Year* se focalisent sur l'individu — le personnage — qu'ils mettent en scène dans un environnement social correspondant à celui des Etats-Unis de l'après Seconde Guerre mondiale. Les fondements sur lesquels il repose y sont donc analysés. Mais les romans ne sauraient se réduire à cette fonction photographique puisqu'ils sont par ailleurs construits autour des notions de questionnement et de contestation. Les contraintes exercées sur l'individu par la société sont contradictoires à ses libertés ; c'est pourquoi les personnages s'inscrivent régulièrement en rupture des règles et normes. Par voie de conséquence, les romans proposent de nombreux cas de transgressions. Dans ce contexte aux tonalités plutôt conventionnelles, John Irving innove en quelque sorte en proposant des cas où l'acte transgressif devient positif dans la mesure où il représente la seule réponse sensée à une situation donnée. En outre, puisqu'il est très souvent le moyen pour les personnages d'exprimer leur individualité, on assiste à l'élaboration d'un ensemble de nouvelles règles qui supplantent celles de l'ordre établi. Contestataires et revendicatifs, les personnages créés par John Irving sont la démonstration du pouvoir de l'individu sur les entités qui l'englobent : communauté ou famille.

2.2.1 Règles communautaires supplantées

Groupe social dont les membres vivent ensemble, la communauté constitue un espace à la fois plus restreint et plus proche de l'individu. Les contraintes qu'elle leur impose apparaissent de fait plus immédiates. Les codes qui la régissent ne sont pas forcément écrits mais les pressions exercées n'en sont pas pour autant moindres. Le schéma s'avère donc identique à celui mis en évidence pour la société dans son ensemble. Et la réaction des personnages n'est pas différente : la contestation, le défi ou l'ignorance.

La notion de communauté est très présente dans les trois romans à l'étude. Pour ne prendre que quelques exemples, nous pourrions citer les prostitués ou bien le groupe des auteurs à succès dans *A Widow for One Year*, la ville de Gravesend ou plus restreint encore Gravesend Academy dans *A Prayer for Owen Meany*, l'orphelinat de St Cloud's et bien évidemment le groupe de cueilleurs emmenés par Mr. Rose dans *The Cider House Rules*. Fondé sur l'entraide et la cohésion, le groupe des prostitués d'Amsterdam est le seul à ne pas tomber sous le joug de la contestation. L'image donnée s'avère même, au contraire, positive. John Irving propose de ce fait une représentation à contre-courant du monde la prostitution, nous y reviendrons. Message évident aux esprits puritains et conservateurs qui la condamne, ce parti-pris de l'auteur témoigne de son esprit contestataire. Ainsi, lorsque la contestation n'émane pas des personnages, elle se lit dans les choix opérés par l'auteur. Mais le plus souvent, la dénonciation est beaucoup plus frontale. C'est le cas notamment avec Mr. Rose dans *The Cider House Rules*, roman où John Irving explore le plus finement le concept de règle puisque celles de la société, de la communauté, de la famille, de l'individu entrent en collision, se répondent, s'annulent ou se supplantent pour qu'au final ne soit vraiment opérantes que celles choisies par l'individu-personnage.

Souvent tacites, les codes communautaires peuvent aussi prendre la forme de règles écrites dont la mise en place est justifiée par des impératifs de sécurité. Ainsi, lorsque Olive Worthington établit les règles de la cidrerie, son but est de préserver les cueilleurs et de protéger ses biens :

1. Please don't operate the grinder or the press if you've been drinking.
2. Don't smoke in bed or use candles.
3. Please don't go up on the roof if you've been drinking—especially at night. [...]
6. Please don't take bottles with you when you go up on the roof. [...]

9. There should not be more than half a dozen people on the roof at any one time.¹¹⁰

Clares et souvent directives, les règles de la cidrerie visent à éviter un accident mais témoignent également d'une tolérance certaine vis-à-vis de la consommation d'alcool, ce qui au milieu du vingtième siècle, n'était pas de première évidence aux Etats-Unis.¹¹¹ On le voit bien, la règle communautaire tend à s'écarter de la règle sociétale, ce qui la teinte d'une certaine dimension contestataire. Malgré cet effort, elles n'en restent pas moins contraignantes et font l'objet d'un refus d'application de la part de Mr. Rose et ses hommes : « [...] perhaps it had been Olive's tone and not the rules themselves that had caused some offense, and thereby made it a matter of pride with the migrants that *the rules should never be obeyed.* »¹¹² Le mot « offense » dénote indubitablement la désapprobation que ces règles ont entraîné; la réaction est à la hauteur du forfait : ne surtout pas suivre la règle devient la règle. Les efforts d'Olive pour régler la vie de la cidrerie sont donc caduques. Homer tente de modifier le ton afin de rendre ces directives moins péremptoires, mais rien ne change : les cueilleurs persistent et refusent toujours de se soumettre aux règles de la cidrerie. En fait, cette situation est la conséquence du point de vue de Mr. Rose. Les cueilleurs, à l'exception de leur chef, ne savent en effet pas lire ; il les donc le seul en mesure de communiquer ces règles aux autres mais il s'y refuse car ne les considère pas légitimes :

'We got our own rules, too, Homer,' he said.
 'Your own rules,' said Homer Wells.
 "'Bout lots of things,' said Mr. Rose. "'Bout how much we can have to do with you, for one thing.'¹¹³

Les propos de Mr. Rose sont trompeurs sur deux points. D'abord, l'utilisation de l'adverbe « too » implique une accumulation. Cela signifierait donc que les règles des cueilleurs s'ajoutent aux règles de la cidrerie. Or, il n'en est rien puisqu'elles les supplantent. Ensuite, avec le pronom « we », Mr. Rose laisse entendre que l'ensemble des cueilleurs a fait un choix motivé. Or, c'est loin d'être le cas puisque l'équipe ne connaît pas l'existence des règles de la cidrerie. A travers son refus de les divulger, Mr. Rose exprime son pouvoir et son autorité de chef, qu'il démontre par ailleurs en

¹¹⁰ John Irving, *The Cider House Rules*, p. 353.

¹¹¹ La Prohibition, interdiction formelle de fabriquer, vendre et par extension de consommer des boissons alcoolisées, a eu cours de 1919 à 1933 aux Etats-Unis. De nos jours, les communautés de Nouvelle Angleterre ont toujours des lois plutôt restrictives quant à la consommation d'alcool.

¹¹² John Irving, *The Cider House Rules*, p. 558-559. Nous soulignons.

¹¹³ *Ibid.*, p. 560.

élaborant et imposant ses propres règles. Avec ce jeu de pouvoir autour des règles, John Irving décline à nouveau la primauté des choix individuels et de l'éthique personnelle. Cette attitude presque despotique du personnage de Mr. Rose assure certes, année après année, le bon déroulement de la cueillette à Ocean View mais pose le problème de l'abus de pouvoir qui trouvera sa manifestation paroxystique dans ses pratiques incestueuses. Ainsi, tout à fait paradoxalement, Mr. Rose refuse de subir et de faire subir à ses hommes des contraintes allogènes mais il en établit d'autres tout aussi pesantes et péremptoires. L'ordre créé par ce personnage reproduit fidèlement les travers de celui qu'il remplace¹¹⁴ il s'inscrit donc dans la même logique que les diverses inversions de la norme dont nous avons pu faire état jusqu'à présent. Evoquant la légitimité des règles pour justifier la situation, le personnage génère en outre un processus d'exclusion de l'ensemble du groupe, qu'il place clairement en dehors du champ d'action de la société à laquelle il appartient pourtant : « One rule is, we can't cut each other bad. Not bad enough for no hospital, not bad enough for no police. We can cut each other, but not bad. »¹¹⁵ L'identité, en l'occurrence de groupe, est par conséquent définie par la marginalisation et la rupture avec l'ordre établi. Nous retrouverons cette nécessité de façon récurrente lorsque nous aborderons la question de l'altérité au point suivant. Par ailleurs, les trois phrases de cet extrait soulignent la complexité du jeu des règles dans *The Cider House Rules*. Ainsi, alors que la société, dans un souci de préservation de l'ordre, défend à quiconque de porter atteinte à l'intégrité physique d'autrui, les règles des cueilleurs n'en font pas une interdiction formelle. Une seule réserve est émise : la gravité. Non parce qu'une blessure importante pourrait entraîner la mort d'un cueilleur, mais parce qu'elle signifierait contact avec le reste de la société — symbolisée ici par l'hôpital — et ses institutions — la police. La volonté de retrait n'en est que plus patente, accentue le processus d'individualisation et dénote le rejet de la société et de sa force homogénéisante. Transgresser pour exister. Néanmoins, œuvrant à la définition de l'identité du groupe, les actions de Mr. Rose font paradoxalement le jeu des relations sociales de classe et de race traditionnelles

¹¹⁴ Cette configuration se retrouve dans *Animal Farm* de Georges Orwell (London: Secker and Warburg, 1945). Bien que le roman de John Irving ne soit pas allégorique, il nous paraît relever du même type de procédé de contestation par l'exagération.

¹¹⁵ John Irving, *The Cider House Rules*, p. 561.

puisqu'elles renforcent le phénomène d'exclusion dont les cueilleurs sont victimes.¹¹⁶ Au final, il semble possible de créer un ordre nouveau mais impossible qu'il soit radicalement différent. La nouveauté repose certes sur la transgression mais également sur la tradition, comme nous serons amenés à le souligner régulièrement dans ce travail.

L'espace communautaire est, lui aussi, le siège de la contestation. Qu'elle émane vertement des personnages ou plus subrepticement de l'auteur, elle constitue toujours un moyen de clamer l'importance des choix individuels et les vertus de l'éthique personnelle. En cas d'achoppement des règles, celles de la société sont supplantées par celles du groupe qui, à leur tour s'effacent devant celles de l'individu. Sous l'effet de cette force centripète, on assiste indubitablement à un centrage sur l'individu-personnage. Tout processus de création tourne autour de lui. Dans un tel contexte, où la transgression constitue la pierre angulaire de la création et de l'identité, il est fort à parier que la famille n'échappera pas aux élans contestataires des personnages et de l'auteur.

2.2.2 Nouvelle norme familiale

A la lecture de *The Cider House Rules*, *A Prayer for Owen Meany* et *A Widow for One Year*, force est de constater que l'unité familiale est invariablement mise en danger. Quel que soit le type de famille considéré, les penchants transgressifs dont l'auteur investit les personnages favorisent son délitement. Participant de l'effet de réel, les cellules familiales se font l'écho de la réalité sociologique des Etats-Unis de la seconde moitié du vingtième siècle en ce sens qu'ils proposent aussi bien le modèle traditionnel que ses alternatives : foyers monoparentaux ou recomposés. En conséquence, la représentation qu'en fait John Irving, met en évidence les tensions et les mutations auxquelles la famille est soumise dans le monde réel tout autant qu'elle permet d'explorer de nouveaux exemples de contraintes pour l'individu. En tout état de cause, la famille apparaît comme un espace supplémentaire de revendication où rébellion et/ou transgressions de l'un de ses membres conduisent inévitablement à la remise en question du modèle. Par ailleurs, par cette image plutôt négative de la famille,

¹¹⁶ Les cueilleurs sont très souvent appelés « migrants » dans le roman. Bien sûr ce terme explicite leur qualité de travailleurs saisonniers mais il souligne également que ce sont des étrangers venus d'ailleurs.

John Irving travaille à la dimension contestataire de ses romans et ouvre la voie vers une conception inhabituelle des liens filiaux.

Des familles dites « traditionnelles » — composées des deux parents et de leurs enfants — apparaissent dans les trois romans : les Worthington dans *The Cider House Rules*, les Meany et les Eastman dans *A Prayer for Owen Meany*, les Cole au début du roman et les Albright dans *A Widow for One Year*. Mais, il est dans chaque cas possible de détecter une forme de jeu de la part de l'auteur, qui conserve les dehors conventionnels mais en fait néanmoins des entités hors norme.

Nous l'avons mentionné, une impression d'étrangeté et de décalage émane du personnage de Mrs Meany. A cela s'ajoutent les mêmes particularités pour son fils, Owen. Par voie de conséquence, la famille dans son ensemble paraît liée à l'anormalité, qui se retrouve en outre dans la place qu'Owen y occupe. Comme son charisme n'a d'égal que la médiocrité de ses parents, il se pose en véritable chef de la cellule familiale. Détenteur du pouvoir, il n'hésite pas à imposer sa volonté : « 'TAKE ME HOME!' he *ordered* his parents and Mr. Meany lurched the truck into gear. »¹¹⁷ L'affirmation de son autorité est telle que John Wheelwright la qualifie de persécution : « yet it was in my opinion that Owen was persecuting his parents. Why they accepted such persecution was a mystery to me. »¹¹⁸ La configuration que propose cette famille relève donc encore moins de la normalité mais entre dans le cadre de la caractérisation, oscillant constamment entre représentation réaliste et caricature, que l'auteur a choisi pour son personnage, dont les tensions et les contradictions resurgissent inmanquablement sur son entourage. On assiste alors à un jeu entre ce mouvement centrifuge et la force centripète que nous évoquions précédemment. Violence de la contrainte et violence de la réponse se font écho pour questionner la valeur de ce type de modèle traditionnel.

Chez les Eastman, chacun des deux parents a des attributions et un rôle particulier que le roman ne manque pas de souligner : « We all agreed that Aunt Martha, as a model of womanhood, was no match for the superior impression my Uncle Alfred made – as a man. »¹¹⁹ La prestance d'Alfred Eastman est d'autant plus accentuée qu'elle est mise en regard de la féminité exacerbée de Martha. Ce couple est le symbole de la tradition patriarcale, qu'Hester défie en permanence :

¹¹⁷ John Irving, *A Prayer for Owen Meany*, p. 236. Nous soulignons.

¹¹⁸ *Ibid.*, p. 250.

¹¹⁹ *Ibid.*, p. 68.

Hester was obsessed with driving her parents – and her brothers – crazy. To drive them to madness was the penalty she exacted for all of them treating her ‘like a girl’; according to Hester, Sawyer Depot was ‘boys’ heaven – and my aunt Martha was a ‘fink of womanhood’; she bowed to Uncle Alfred’s notion that the *boys* needed a private-school education, that the *boys* needed to ‘expand their horizons.’¹²⁰

Le désaccord d’Hester se manifeste par la confrontation brutale. D’ailleurs, le terme « obsessed » souligne la récurrence de l’attitude tout autant que la force du rejet ; en outre, le champ lexical de la folie — « crazy », « madness » — fait référence au franchissement des limites de la normalité en même temps qu’il pointe à la possible lecture caricaturale qui peut être faite du personnage. Constante dans son irrévérence face au modèle familial, Hester prône une nouvelle donne en matière de relations sociales de sexe, point sur lequel nous reviendrons ultérieurement. En tout état de cause, les revendications du personnage signent la contestation du modèle et mettent, une nouvelle fois, la notion d’unité familiale en danger.

Dans *A Widow for One Year*, le modèle traditionnel, incarné par la famille Cole, ne résiste pas aux infidélités récurrentes de Ted et se transforme après le départ de Marion en une cellule monoparentale, où la figure paternelle est loin de remplir pleinement, nous y reviendrons au point suivant, son rôle. À l’inverse, la famille Kendall dans *The Cider House Rules* est un modèle du genre. Seul pour assurer l’éducation de sa fille depuis le décès prématuré de sa femme — « Candice ‘Candy’ Kendall was named after her mother, who had died in childbirth. »¹²¹ — Ray travaille beaucoup pour donner à Candy le maximum de chances de réussir et lui assurer un statut social et financier confortable :

Like the children of the Haven Club members, she [Candy] went to a private boarding school; and Raymond Kendall paid the considerable annual dues for a Haven Club membership—not for himself (he went to the club only on request: to fix things) but for his daughter, who’d learned to swim in the heated pool there, and who’d taken her tennis lessons on the same courts graced by young Wally Worthington. Kendall’s daughter had her own car, too [...]¹²²

Totalement dévoué à l’éducation de sa fille, Ray Kendall offre l’image d’un père modèle et courageux. Ce tableau presque parfait entre en rupture avec l’image beaucoup plus nuancée que la cellule familiale a par ailleurs dans les romans. La norme établie jusqu’alors par les romans est celle d’une cellule familiale mise en péril par les

¹²⁰ John Irving, *A Prayer for Owen Meany*, p. 292. L’auteur souligne.

¹²¹ John Irving, *The Cider House Rules*, p. 182.

¹²² *Ibid.*, p. 180.

penchants contestataires et transgressif de l'un de ses membres. Dans un tel contexte, la normalité de la famille Kendall, sous l'action d'une inversion des codes, devient presque hors norme. Néanmoins, le renversement n'est pas total puisqu'elle fait office d'opposé parfait aux nombreuses déviances des Rose, qui sont absorbés par la communauté et perdent ainsi presque leur identité familiale : les deux personnages n'apparaissent en effet jamais réellement comme une famille mais comme deux éléments de la communauté des cueilleurs liés par la filiation.

Traditionnelle ou monoparentale, la cellule familiale est globalement en danger. Pour autant, les familles dites « recomposées » semblent offrir une alternative intéressante en ce sens que la notion d'unité est choisie, pas imposée. Les trois romans à l'étude en offrent deux exemples : Tabby, Dan et Johnny dans *A Prayer for Owen Meany* et Ruth, Harry et Graham dans *A Widow for One Year*. Dans les deux cas, c'est la figure paternelle qui vient reconstituer la cellule familiale et les enfants semblent très bien se satisfaire de cette arrivée. Ainsi, lorsque Dan intègre la famille Wheelwright, il devient vite un père de substitution pour John : « His name was Dan Needham. How many times have I prayed to God that *he* was my real father! »¹²³ Il semblerait donc que lorsque le choix se substitue à la filiation biologique, la cohésion familiale soit assurée. Dans ce cas, la recomposition d'un foyer est tout à fait positive et efficace, et ce malgré un nouvel éclatement de la cellule familiale due à la disparition prématurée de la mère. En ce sens, la famille recomposée offre une alternative intéressante aux modèles traditionnel ou monoparental. C'est d'ailleurs l'image que renvoie Ruth, Harry et Graham à la fin de *A Widow for One Year*. Ruth est une mère constamment inquiète pour son fils Graham et n'aime de ce fait pas le confier à la garde de quelqu'un d'autre. Pourtant, elle laisse le petit garçon à Harry et ce très peu de temps après leur rencontre. Cette marque de confiance témoigne de son fort attachement à Harry, qui remporte également l'adhésion de Graham : « [...] but Ruth also felt that Graham had never been in safer hands than when he was with Harry. (Graham's only complaint about Harry was that, if Harry was a policeman, where was his gun?) »¹²⁴ Cette entité familiale nouvellement constituée semble porteuse de beaucoup d'espoir et participe de la tonalité finale du roman : cohésion familiale retrouvée et sérénité.

¹²³ John Irving, *A Prayer for Owen Meany*, p. 52. L'auteur souligne.

¹²⁴ John Irving, *A Widow for One Year*, p. 617.

Selon la description qu'en fait John Irving, la famille recomposée apparaît comme le modèle le plus apte à répondre aux besoins de ses membres et porte en lui des germes de plénitude et de longévité. Bien que ce modèle s'incluse dans les canons sociétaux actuels, il relève d'une forme de dérogation à la norme à l'époque de la diégèse de *A Prayer for Owen Meany*. Ce modèle tend aussi à instiller une note d'espoir dans les relations de l'individu à son entourage dans la mesure où elles ne sont plus uniquement synonymes de confrontation. Enfin, cette configuration ouvre la voie vers la redéfinition des rôles parentaux et en particulier de la paternité.

2.3 Redéfinition des figures parentales

The Cider House Rules, *A Prayer for Owen Meany* et *A Widow for One Year* propose en effet une image assez peu conventionnelle des parents : le père est dans la majorité des cas un personnage transgressif et la mère, lorsqu'elle n'est pas absente, est d'une façon ou d'une autre hors norme. De ce fait, leur rôle traditionnel de modèle tombe sous le joug du questionnement et de la contestation. Fort de ce constat, John Irving propose alors une définition nouvelle et innovante de la parentalité : elle ne dépendrait plus de liens du sang mais relèverait d'un choix.

2.3.1 La paternité en question

Dans les sociétés occidentales et en particulier aux Etats-Unis que les romans ambitionnent de représenter de façon réaliste, le père incarne l'autorité et le respect de la loi. Or, dans les trois romans à l'étude, les figures paternelles sont globalement transgressives et leur autorité très souvent défiée. Il apparaît donc que l'image traditionnelle du père soit significativement modifiée dans *The Cider House Rules*, *A Prayer for Owen Meany* et *A Widow for One Year*. Opérateur de contestation, ce fait n'en déclenche pas moins l'apparition d'une nouvelle définition de la paternité.

Puisque la notion de transgression ne saurait valoir qu'en référence à une norme, les pères décrits par John Irving ne peuvent être déviants qu'en regard d'un modèle « normal » que les lecteurs pourraient identifier comme tel. Ce référent est incarné par deux personnages : Ray Kendall dans *The Cider House Rules* et Dan Needham dans *A Prayer for Owen Meany*. Plus consensuels que les autres pères, ces deux personnages ne

sont liés ni à la transgression ni à la rébellion contre l'ordre établi. Chacun véhicule au contraire des valeurs positives telles que le travail ou le respect d'autrui. Nous l'avons souligné, John Irving fait de Ray Kendall un père particulièrement attentif et dévoué. Il est, en outre, décrit comme un personnage travailleur et talentueux, qui rend de nombreux services à toute la communauté :

He was not just an artist with lobster, he also was an expert at fixing things—at keeping everything anyone else would throw away running. [...] And if the Haven Club complained about the constant evidence of tinkering, which they strongly felt tarnished their splendid view, they didn't complain too much; Raymond Kendall fixed what belonged to them, too.¹²⁵

Le terme « expert » dénote les compétences du personnage et associé au mot « artiste » contribue à véhiculer une bonne image du personnage qui combine pragmatisme et passion. Quelle que soit la tâche qu'il entreprend, Ray l'accomplit correctement. Jouissant d'une place particulière dans la communauté, il transmet à Candy le goût du travail bien fait et une tendance au raffinement : « She [Candy] appeared to combine her father's enraptured embrace of the work ethic with the education and the refinements he had allowed her—she took to both labor and sophistication with ease. »¹²⁶ Plus important encore, il incarne l'une des valeurs fondamentales de la société américaine à savoir le culte du travail. Il représente donc un modèle pour sa fille dont l'éducation semble plus reposer sur l'émulation que sur la contrainte. Bien que symbole d'une valeur américaine traditionnelle, Ray offre une alternative aux méthodes éducatives puritaines et entre ainsi dans le cadre de la contestation des valeurs puritaines et conservatrices.

Dan Needham, dans *A Prayer for Owen Meany*, agit également en tant que guide pour John Wheelwright, le narrateur homodiégétique. L'épisode du tatou cristallise tous les aspects positifs du personnage :

‘The main thing is, Johnny’ Dan Needham said, ‘you have to show Owen that you love him enough to trust anything with him – to not care if you do or don't get it back.’ [...] I'm sure he'd been up crying all night, like me [...] He looked awful. But he said very patiently and very carefully, ‘Johnny, I would be honored if anything I gave you could actually be used for something important – if it were to have any special purpose, I'd be very proud.’¹²⁷

¹²⁵ John Irving, *The Cider House Rules*, p. 179.

¹²⁶ *Ibid.*, p. 183.

¹²⁷ John Irving, *A Prayer for Owen Meany*, p. 96.

Il aide John à comprendre cette situation et à adopter l'attitude adéquate. Il lui conseille également de faire confiance à son ami, ce qui s'avèrera très utile dans la suite du roman. En outre, dans la seconde moitié de la citation, il se comporte comme un père modèle pour John en faisant passer son bien-être avant le sien. Enfin, les mots qu'il prononce à propos du tatou ont une résonance particulière car ils renvoient son envie de pouvoir servir de modèle à Johnny. S'exprime alors sa vision du rôle du père et ce vers quoi il tend. Pour toutes ces raisons, il symbolise un nouveau type de père pour qui ce rôle ne va plus forcément de pair avec force et autorité.

Ainsi, avec Ray Kendall et Dan Needham, John Irving propose l'image d'un nouveau père, aux antipodes des caractéristiques du père traditionnel. Le modèle qu'ils représentent par rapport aux autres figures paternelles des trois romans s'inscrit donc en marge du patriarcat. Ceux qui représentent la norme pour les romans n'en sont pas moins déviants au regard de la réalité extradiégétique que les romans proposent de représenter de façon réaliste. Avec Alfred Eastman dans *A Prayer for Owen Meany*, John Irving met un peu plus en cause le lien entre autorité et paternité. Incarnation du patriarcat, ce personnage est sensé être le garant de l'ordre au sein de sa famille. Mais, il s'avère impuissant à endiguer la violence de ses trois enfants. A travers ces trois figures paternelles, John Irving conteste l'autorité du père, une caractéristique de l'époque actuelle selon Jean-François Lyotard : « Dans le système moderne et, plus encore, postmoderne, l'autorité est matière à argumentation. Elle n'est jamais qu'attribuée, concédée, pour ainsi dire, à un individu ou à un groupe, lequel n'occupe ce lieu d'autorité que pour un temps limité. »¹²⁸ L'autorité imposée est inopérante ; pour fonctionner, elle doit relever d'un choix. On sent alors émerger les prémices de la définition de la paternité telle que proposée par les romans. Néanmoins, les revendications des enfants Eastman restent transgressives dans le contexte où elles apparaissent. Par contre, elles prennent une dimension autre lorsqu'elles sont envisagées en relation avec la période à laquelle le roman a été écrit. Au final, *A Prayer for Owen Meany* se fait doublement l'écho de l'élan contestataire qu'a connu la société américaine aux cours des années 1960.

La figure paternelle devient transgressive — et ne peut donc plus servir de modèle — avec le Révérend Merrill, dont la liaison adultère avec Tabby a engendré John. Mais c'est surtout avec Ted Cole, le Dr. Larch et Mr. Rose que John Irving

¹²⁸ Jean François Lyotard, *Moralités postmodernes*. Paris: Galilée (Débats), 1993, p.73.

explore les limites du rôle de modèle de la figure paternelle. Tous les trois sont transgressifs même si les deux premiers sont également attentifs et aimants avec respectivement Ruth et Homer. *A Widow for One Year* propose une inversion de la norme en matière de rapports entre parents et enfants. Au fur et à mesure de l'avancement du roman, les comportements transgressifs de Ted — infidélité et alcoolisme — deviennent sa norme à tel point qu'il ne semble plus réaliser le caractère déviant de son attitude. Dans ce contexte, l'auteur choisit Ruth, à travers la double leçon qu'elle lui inflige, pour incarner le retour à l'ordre. Mais lorsque l'enfant éduque le parent les conséquences sont brutales puisque Ted se suicide. Un phénomène analogue se retrouve dans *The Cider House Rules* avec Mr. Rose et sa fille, qui ne tente plus d'éduquer son père mais le punit en le poignardant.

Toujours dans *The Cider House Rules*, la relation entre le Dr. Larch et Homer est tout aussi délicate mais ne repose pas autant sur la violence. Le Dr. Larch est transgressif dans la mesure où il falsifie des documents officiels concernant Homer et pratique l'avortement. Avec son addiction à l'éther, on retrouve l'idée de normalité transgressive puisque cette pratique est si récurrente chez son mentor qu'elle en devient normale pour Homer. Mais malgré ses travers, le Dr. Larch apparaît comme un véritable père de substitution pour Homer. Il se montre particulièrement aimant et attentif et toutes ses manipulations mensongères entrent en partie dans le cadre du retour à la maison d'Homer. En retour, Homer lui voue une admiration certaine, dont le retour à St Cloud's à la fin du roman est un signe évident. De la même façon, Dan n'est pas le père biologique de John dans *A Widow for One Year* mais il remplit ce rôle beaucoup mieux que le Révérend Merrill. Émerge alors une nouvelle conception de la paternité qui ne doit plus être envisagée comme une filiation génétique mais comme le résultat d'un choix motivé de l'adulte et de l'enfant. Dans la mesure où les pères biologiques sont globalement décrits comme faillissant à leurs rôles dans les romans et qu'il paraît difficile pour un individu de se passer de figure paternelle, le père de substitution apparaît comme la solution. Cette conception nouvelle de la paternité se double d'une remise en question des valeurs qui lui sont traditionnellement attachées. Dans le monde selon John Irving, le père n'est ni un géniteur ni une incarnation de l'autorité patriarcale. Poursuivant sa redéfinition de la parentalité, il fait de la mère une figure peu conventionnelle.

2.3.2 La mère : une figure peu conventionnelle

A l'instar de ce que nous venons d'établir pour le père, l'image de la mère est contrastée dans *The Cider House Rules*, *A Prayer for Owen Meany* et *A Widow for One Year*. Cette représentation particulière de la mère tend vers sa désacralisation, qui trouve son expression la plus aboutie dans *A Widow for One Year*. En effet, par l'intermédiaire de ses dessins, Ted véhicule une image assez peu reluisante de la figure maternelle. A mesure que le roman avance, ses dessins sont de plus en plus obscènes voire pornographiques. L'impression de décadence se dégageant de la tournure lubrique des dessins de Ted contribue à ternir l'image de la mère parfaite. Dans un premier temps des représentations artistiques de nu, ils se transforment rapidement en mises en scènes à caractère délibérément sexuel et peut-être même pervers. La mère s'avère de toute évidence éloignée du modèle traditionnel. Bien que Martha Eastman en soit la représentation la plus marquante, le traitement du personnage est une preuve de désaveu du modèle puisqu'elle n'apparaît qu'épisodiquement dans *A Prayer for Owen Meany*. Reflet du rôle mineur qu'accordent à la femme les sociétés patriarcales, l'absence de Martha Eastman de la scène du roman n'en témoigne pas moins de la contestation qui préside à sa caractérisation. En outre, lorsque la figure maternelle n'est pas absente — ce qui génère la présence de mères de substitution — elle est toujours hors norme.

C'est dans *The Cider House Rules* que l'absence de la mère est la plus significative. Elle concerne en effet tous les orphelins de St Cloud's mais également Rose Rose. Dans le cas d'Homer, cela ne semble pas être un problème. En effet, lorsque Melony cherche à attiser sa curiosité en lui indiquant qu'il existe une possibilité légale pour lui de connaître l'identité de sa mère, il reste placide :

‘Your favorite doctor knows who your mother is. He’s got to have her name on file. You’re written down, on paper. It’s a law.’
‘A law,’ Homer Wells said *flatly*.¹²⁹

Il semble donc résigné à vivre sans sa présence. Homer compose avec la situation mais en agissant ainsi, il se coupe également de toute filiation. Néanmoins, plusieurs femmes font office de mère de substitution : d'abord les infirmières de l'orphelinat puis Olive Worthington à Heart's Heaven. Les liens entre Homer et ces femmes sont ceux d'un enfant avec sa mère. Comme dans le cas de la paternité, la maternité n'est donc pas

¹²⁹ John Irving, *The Cider House Rules*, p. 119. Nous soulignons.

définie en terme de biologie mais bel et bien par les choix des parties prenantes. A St Cloud's, ce sont le Dr. Larch, Nurse Edna and Nurse Angela qui assument les prérogatives parentales pour les petits orphelins : ils les nomment, les entourent d'autant d'affection que possible et leur donnent une éducation. Les deux infirmières sont particulièrement attachées à Homer et décident qu'il « appartient » à l'orphelinat, et par extension qu'il leur « appartient » également. Dans ce contexte, le départ d'Homer pour Ocean View représente une déchirure, notamment pour Nurse Edna, qui adopte alors le comportement d'une mère attristée de voir son fils partir :

'See you in two days!' Nurse Edna said to Homer, too loudly!

'Two days,' repeated Homer, too quietly.

She picked his cheek; he patted her arm. Nurse Edna then turned and trotted to the hospital entrance; [...] When she was inside the hospital, Nurse Edna went directly to the dispensary and threw herself on the bed.¹³⁰

L'utilisation des adverbes « too loudly » indique que Nurse Edna ne croit pas réellement au retour d'Homer dans deux jours ; elle semble considérer que cet au revoir pourrait être un adieu. D'ailleurs, son besoin de s'isoler dénote bien sa peine. Son geste n'a rien d'anodin puisque le lit sur lequel elle se jette avait accueilli, depuis la veille, le corps du chef de gare ; il est donc lié à la mort et au sentiment de perte qui en découle. Or, c'est nettement ce sentiment qui domine chez Nurse Edna à ce moment précis.

Lorsqu'il arrive à Ocean View, Homer est chaleureusement accueilli par la mère de Wally, Olive Worthington, qui lui offre non seulement son amitié mais également son affection : « He put his hand on Olive's shoulder. [...] after they remained like that for a while, she turned her face enough to rest her cheek on top of his hand.»¹³¹ Homer l'aide à gérer le verger et Olive s'avère séduite par la gentillesse et la bonté de celui-ci. De plus, lorsque Wally part pour le front birman, elle reporte tout son amour et toute son attention sur Homer qu'elle considère alors comme son propre fils, à tel point que dans la scène du lit de mort où Olive prend Homer pour son fils Wally, elle lui rappelle qu'un orphelin ayant manqué d'amour et d'attention, il en est particulièrement avide : « He'll take everything. He's coming from having nothing—when he sees what he can have, he'll take everything he sees »¹³² Olive fait ici de toute évidence référence au fait que Homer ait eu un enfant avec Candy, la fiancée de Wally. Elle enjoint donc son fils à comprendre et pardonner en mettant en avant les besoins affectifs particuliers d'un

¹³⁰ John Irving, *The Cider House Rules*, p. 271.

¹³¹ *Ibid.*, p. 510.

¹³² *Ibid.*, p. 572.

orphelin. L'attention et le penchant protecteur d'Olive sont la preuve de son élan maternel envers celui qui remplaça son fils, Wally, dans de nombreux domaines. Homer le lui retourne bien puisqu'il lui tient compagnie, l'accompagne même, lui fait la lecture, lui tient les mains et la laisse le prendre pour son fils, qui n'est en réalité pas encore rentré de la guerre. Les liens créés sont ici bien plus forts que les liens sanguins. Par voie de conséquence, le roman propose une conception innovante de la maternité.

Lorsque les mères sont présentes, elles sont inscrites par l'auteur dans la notion de hors norme. C'est le cas dans *A Prayer for Owen Meany* d'abord pour Mrs Meany, qui apparaît résolument déconnectée¹³³ :

Then I realized that Mrs Meany was sitting on the bed; she was staring quite intently at my mother's figure and she did not interrupt her gaze when I entered the room. [...] 'I'm sorry about your poor mother.' It was the first time she had ever spoken to me. I peeked back into the room. Mrs Meany hadn't moved; she sat with her head slightly bowed to the dressmaker's dummy, as if she were awaiting some instructions.¹³⁴

Le personnage est tellement évanescent que John s'aperçoit à peine de sa présence. Elle est de toute évidence en dehors de la « réalité » comme l'attestent sa solitude et son regard fixe et intense. En outre, l'atmosphère d'immobilisme — « staring », « did not interrupt », « hadn't moved », « awaiting » — de la scène ne fait que renforcer l'impression d'absence du personnage. La dernière phrase sous-entend qu'elle ne bouge que lorsqu'elle en a reçu l'ordre et renvoie à son incroyable superstition de croire Owen le fruit d'une seconde Immaculée Conception. Elle fixe le mannequin dans l'attente d'une réponse qui ne viendra de toute évidence jamais. Dans cette posture, elle semble espérer un signe de Dieu, le mannequin étant alors associé au messager, peut-être même à l'Ange Gabriel, ce qui ne fait que renforcer l'impression d'étrangeté entourant le personnage.

Tabby Wheelwright entre elle aussi dans le cadre d'une certaine marginalité. Elle est décrite comme une femme charmante, calme, de bonne composition, gentille. En tant que mère, elle frise la perfection : « [...] as her son, I know, she was almost a perfect mother – her sole imperfection being that she died before she could tell me who my father was. »¹³⁵ Pourtant ce personnage apparemment consensuel manifeste une opposition, certes douce, mais ferme aux règles tacites de la communauté conservatrice de Gravesend en assumant pleinement son rôle de mère célibataire. Ce choix peu

¹³³ *Infra*, p. 18.

¹³⁴ John Irving, *A Prayer for Owen Meany*, p. 199-200.

¹³⁵ *Ibid.*, p. 50.

conventionnel n'est pas condamné par le roman ; il entre alors dans le cadre de sa dimension contestataire visant à remettre en question les règles sociales et à proposer une définition nouvelle de la maternité comme choix motivé.

Le même contact peut être établi pour Marion Cole dans *A Widow for One Year*. Traumatisée par la mort de ses deux fils, Marion perd pied et n'a plus la force de faire face au conflit avec son mari, Ted, ni à assumer pleinement son rôle de mère auprès de Ruth. Elle décide donc de partir en laissant sa fille :

She [Marion] made Eddie come with her when she checked to see if Ruth was asleep, whispering that, despite every appearance to the contrary, she had once been a good mother. 'But I won't be a *bad* mother to Ruth,' she added, still in a whisper. 'I would rather be *no* mother to her than a bad one.' At the time, Eddie didn't understand that Marion already knew she was going to leave her daughter with Ted.¹³⁶

Le choix motivé de Marion de ne plus être mère — elle disparaît de la « vie » de Ruth pendant trente-sept ans — n'est pas, à l'instar de ce que nous venons de souligner pour Tabby, condamné par le roman et relève de la contestation de la maternité en tant que résultat de considérations génétiques. L'absence de condamnation du choix de Marion se lit à travers sa réapparition à la fin du roman :

'Hello, honey,' Marion said to Ruth.

'Mommy...' Ruth managed to say.

Graham ran to Ruth. The four-year-old was still the age for clinging to her hips, which he did, and Ruth instinctively bent to pick him up. But her whole body stopped; she simply didn't have the strength to lift him. Ruth rested one hand on Graham's small shoulder; with the back of the other hand, she made a halfhearted attempt to wipe away her tears. Then she stopped trying — she let the tears come.¹³⁷

L'émotion de Ruth est perceptible à travers ses larmes qui sont un écho à la difficulté qu'a représentée pour elle l'absence de sa mère. Mais, elle ne rejette pas Marion, indication qu'elle ne condamne pas son choix. La présence de Graham est intéressante car elle est le signe de la continuité et entérine définitivement le choix de Marion.

L'environnement géographique et social dans lequel John Irving fait évoluer ses personnages lui offre de nouvelles perspectives contestataires. Opérateur d'effet de réel, l'espace géographique est utilisé comme métaphore des contraintes pesant sur les personnages. Pour réaliste et conventionnelle que soit leur représentation, certains lieux n'en marquent pas moins l'omniprésence de la transgression et de la contestation dans

¹³⁶ John Irving, *A Widow for One Year*, p. 92. L'auteur souligne.

¹³⁷ *Ibid.*, p. 667.

les romans. En ce qui concerne la sphère sociale, John Irving opte pour une alliance de conservatisme et de remise en cause de la tradition par les efforts de décloisonnement de certains personnages. Echo à la réalité de la société américaine contemporaine en proie aux tensions entre organisation par classe et vertu de la réussite par le mérite, l'image proposée par les romans reflète une fois encore la primauté de l'éthique personnelle qui donne lieu à l'apparition de la notion de transgression positive. Dans les cas traditionnels de transgression négative, la société s'avère souvent inapte à faire acte de sanction dans les romans, prérogative alors assumée par l'auteur. On voit alors se dessiner les contours de l'ordre nouveau que propose l'auteur dans *The Cider House Rules*, *A Prayer for Owen Meany* et *A Widow for One Year* et qui se manifeste dans l'image de la famille et des parents. Invariablement mise en danger, la cellule familiale jouit globalement d'une image négative qui va dans le sens de l'aspect contestataire des romans. Seule, la famille dite « recomposée » semble bénéficier d'un traitement de faveur puisqu'elle apparaît comme une alternative sérieuse au modèle traditionnel. Et étant donné qu'elles sont recomposées par l'arrivée d'un père de substitution, cela donne lieu à une nouvelle définition de la paternité plus en tant que conséquence d'un lien de sang, mais comme le résultat d'un choix motivé des parties prenantes. En outre, ce nouveau père est aux antipodes du modèle traditionnel puisqu'il n'est pas un patriarche et que ses principes éducatifs ne reposent pas sur le pouvoir et l'autorité, qui s'avèrent d'ailleurs amplement contestées par les trois romans. Les romans offrent également plusieurs cas de mères de substitution ou de décisions maternelles peu conventionnelles non condamnées par les romans qui contribuent à définir la parentalité en termes de choix. Au final, on retrouve dans l'écriture de l'environnement la notion de tension et l'effort d'innovation que nous évoquions pour la caractérisation des personnages et qui préside, comme nous allons tenter de le démontrer à présent, aux relations entre personnages.

3 L'individu et les autres

La relation de l'individu à son environnement est, nous venons de l'établir, fondée sur la notion de transgression et son écriture relève dans *The Cider House Rules*, *A Prayer for Owen Meany* et *A Widow for One Year* de la proposition d'une nouvelle norme. Les tensions générées par le décalage entre les revendications individuelles et le carcan que représente tout cadre normatif ou légal est le terrain propice à l'émergence de l'acte transgressif ou de l'écart par rapport à la norme. Construits par la somme de leurs expériences et relevant à ce titre de la veine moderne, les personnages sont également soumis à l'action des autres. Preuve que l'identité ne saurait être envisagée qu'en référence à eux, cette caractéristique des trois romans permet également à John Irving d'élaborer un peu plus sa vision non-essentialiste de la création identitaire.

Élément incontournable de la création de l'identité, les autres offrent la possibilité d'une alternative¹³⁸. Et c'est précisément dans ce cadre que s'inscrivent les personnages gravitant autour de Homer, Owen et Ruth. Leur caractérisation passe également par leurs interactions — rencontres, échanges d'opinion, etc. — avec les autres personnages et l'évolution d'une relation en dit long sur le cheminement de chacune des parties prenantes. C'est grâce à leur hétérogénéité que les autres permettent également de contrecarrer le processus d'homogénéisation visé par les institutions sociales et sociétales.

Il n'y a donc pas de Moi sans les autres, et John Irving relaie cette évidence dans *The Cider House Rules*, *A Prayer for Owen Meany* et *A Widow for One Year*, tant il est vrai que les rapports entre les personnages en constituent l'une des pierres angulaires. De façon récurrente, l'auteur souligne les tensions ; il s'attache également à proposer une image nouvelle, souvent peu conventionnelle. Les relations entre identité et les autres sont marquées par un élan contestataire évident instillé aux personnages mais également manifesté par la proposition d'une alternative en marge des codes traditionnels.

¹³⁸ La question de l'altérité a été amplement débattue et envisagée sous de nombreux angles d'analyse. L'Autre peut entrer dans une opposition binaire avec le Soi et se trouve soit instrumentalisé, soit relégué au rang des minorités, ce qui ne nous semble pas être le cas dans les trois romans. C'est la raison pour laquelle nous préférons le terme « les autres », véhiculant l'idée d'hétérogénéité et permettant de prendre en compte les différences entre individus, ce vers quoi la théorie de Girard nous paraît tendre.

3.1 Excès et inversion des normes

René Girard a analysé, dans *Mensonge romantique et vérité romanesque*, le jeu des personnages entre eux par le biais de sa théorie de la triangulation du désir. Selon lui, deux personnages donnés sont mus par la quête, destinée à assouvir le désir d'un même objet désigné par le terme « médiateur ». « La métaphore spatiale qui exprime le mieux cette triple relation est évidemment le triangle. »¹³⁹ Dans cette relation tripolaire, le médiateur peut être interne au personnage — il représente alors l'ensemble des sentiments qui l'anime — ou bien externe et prend alors la forme du second personnage que le premier cherche à imiter. Dans ce cas, le second personnage est à la fois objet du désir — sujet désiré — et opérateur par lequel le processus de médiation est possible. La complexité d'une telle configuration est pour lui le moyen de justifier l'ambivalence des sentiments d'un personnage vis-à-vis d'un autre, qui s'avère particulièrement pertinent lorsqu'on l'applique aux trois romans qui nous intéressent : « le sujet éprouve pour ce modèle un sentiment déchirant formé par l'union de ces deux contraires que sont la vénération la plus soumise et la rancune la plus intense. »¹⁴⁰ En effet, l'analyse des relations entre personnages va nous permettre de mettre en évidence le fondement violent et conflictuel sur lequel cet auteur insiste particulièrement. En outre, René Girard développe dans *La violence et le sacré* la théorie selon laquelle les organisations humaines requièrent que soient clairement délimitées les sphères entre « le semblable » et « les autres » dans le double but de reconnaître les différences entre individus et d'envisager la relation comme un échange et non un asservissement ou une instrumentalisation de « l'Autre » par rapport au « Soi ». Représentations où la violence est omniprésente et la relation aux autres capitale, les trois romans nous paraissent entrer dans le cadre de la théorie girardienne de la triangulation du Désir et constituer un exemple de valeur intrinsèquement violente des rapports entre l'individu et les autres. Ils donnent également lieu à l'expression des excès et favorisent l'apparition de cas d'inversion de la norme.

¹³⁹ René Girard, *Mensonge romantique et vérité romanesque*. Paris: Hachette, 1999, p. 16.

¹⁴⁰ *Ibid.*, p. 24.

3.1.1 Subir et choisir

Dans *The Cider House Rules*, *A Prayer for Owen Meany* et *A Widow for One Year*, la relation filiale est particulièrement représentative des dynamiques présidant aux choix des personnages. Ainsi, c'est dans les rapports de Ruth, Homer, Hester, John, Melony et Rose Rose à leurs parents — biologiques ou de substitution — que s'exprime le mieux la tension entre subir et choisir. En effet, si certains se soumettent parfois à l'autorité des parents ce n'est que temporairement. Plus généralement, ces personnages font acte de rébellion et clament ainsi leur individualité et l'importance des choix personnels. La relation aux autres est alors majoritairement conflictuelle. Les cas d'Homer et de Ruth sont particulièrement représentatifs de ce fait dans les trois romans à l'étude. La complexité des liens qui les unissent à la figure paternelle réside dans l'action conjointe d'un fort attachement et d'un désaccord profond sur une question donnée. Tous deux subissent dans un premier temps les décisions de leurs aînés mais très vite ils manifestent leur différence par le désaccord. Dans *The Cider House Rules*, le Dr. Larch semble avoir le dernier mot puisqu'Homer revient à St Cloud's pour prendre sa place. En revanche, dans *A Widow for One Year*, on semble assister au schéma inverse :

‘Your father’s dead, Ruth,’ Allan told her.
 ‘Baby, he killed himself,’ Hannah said.
 Ruth was shocked. She’d not thought her father capable of suicide, because she’d never thought him capable of blaming himself for anything.¹⁴¹

L'incapacité de Ted à faire face aux conséquences de son attitude le pousse à mettre fin à ses jours ; son suicide marque en quelque sorte le désaveu de sa vision au profit de celle de Ruth, qui, dans le jeu des influences ressort victorieuse comme le laissait présager, d'ailleurs, sa victoire au squash. Comme souvent sous la plume de John Irving, la figure paternelle est, dans ces deux cas, transgressive. Mais si cela constitue une pression sur les deux protagonistes, cela n'en constitue pas moins le moyen privilégié de dénoncer et de proposer une conception alternative. Là encore, la création identitaire repose sur les notions de transgressions et d'écart par rapport à la norme. Ce dernier élément caractérise également ces deux personnages en tant que parents.

¹⁴¹ John Irving, *A Widow for One Year*, p. 491.

Confrontée dès son plus jeune âge à la mort, à la séparation et au manque, Ruth devient une mère particulièrement inquiète : « Ruth worried about her baby. She'd been unprepared for how much she was going to love him. But Graham was a healthy child. Ruth's anxieties about him were entirely the product of her imagination. »¹⁴² Par la fin de cette citation, l'auteur décrit sa protagonist comme étant très — trop — protectrice, et la place ainsi dans le cadre de l'excès. Mais, en dépit de tous ses efforts, Ruth ne peut totalement épargner son fils. De ce fait, son attitude paraît d'autant plus excessive qu'elle est inopérante puisque Graham est confronté lui aussi très jeune à la mort :

'I'm cold, Daddy,' Graham said. 'Daddy's really cold,' the child added.
 'We're all really cold, Graham,' Ruth replied.
 'Daddy's colder,' Graham said.
 'Allan?' Ruth started to say. She knew. She reached cautiously around Graham, who was cuddled against her, and touched Allan's cold face without looking at him. [...] 'Sweetie,' Ruth said to Graham, 'let's go in the other room. We'll let Daddy sleep a little more.'
 'I want to sleep a little more, too,' Graham told her.
 'Let's go in the other room,' Ruth repeated. 'Maybe you can sleep with Conchita.'¹⁴³

L'aspect excessivement protecteur de Ruth est exprimé ici à travers le sang froid et l'abnégation dont elle fait preuve. Elle cherche à éloigner son fils de ce corps sans vie, qu'elle ne parvient pas elle-même à regarder. Les mots « cautiously » et « sweetie » sont la marque de son affection pour son fils, à qui elle ment pour le préserver de la violence de l'événement. Ceci constitue bien évidemment un écho au début du roman, lorsqu'Eddie ment à Ruth à l'occasion du départ de Marion. Par le jeu d'une inversion de la norme, le mensonge prend dans les deux cas une valeur positive. Si elle ne peut rien faire contre la mort de son mari, elle tente en revanche de limiter le traumatisme chez son fils. Mais l'auteur continue à souligner l'aspect excessif de l'attitude de sa protagoniste lorsqu'il décrit sa tendance à gâter Graham :

As an older mother – she was thirty-seven when Graham was born – Ruth worried about her son's safety more than younger mothers did. She also spoiled Graham, but it had been her choice to have an only child. What are only children for if not for spoiling? To dote on Graham had become the most sustaining part of Ruth's life.¹⁴⁴

Dans cet extrait, le caractère hors norme du personnage est perceptible à travers plusieurs indices. D'abord, le comparatif « older » l'inscrit en marge d'une certaine norme. De plus, cet élément sert à expliquer la tendance surprotectrice de Ruth, qui de

¹⁴² John Irving, *A Widow for One Year*, p. 510-511.

¹⁴³ *Ibid.*, p. 579-580.

¹⁴⁴ *Ibid.*, p. 575.

fait n'est pas une mère « normale ». La phrase suivante souligne l'importance de son choix et s'inscrit en faux d'une norme tacite qui voudrait qu'une femme ait plusieurs enfants. Là encore l'excès et le caractère hors norme du personnage se répondent pour former l'image d'un personnage assez éloigné des critères sociétaux patriarcaux dans le cadre desquels l'enfant n'est pas nécessairement le centre de toutes les préoccupations. John Irving donne ici plutôt l'image d'une mère et d'une femme telle que le mouvement contestataire des années 1960 la concevait. Enfin, la question inscrit définitivement Ruth dans l'excès et offre la possibilité d'une lecture ironique du personnage qui tendrait alors à induire une nouvelle norme dont le personnage aurait franchi les limites.

Dans le cas d'Homer, l'attitude jusqu'au boutiste est encore plus probante. Résultat d'une forme d'adultère, la maternité de Candy pose de nombreux problèmes aux deux personnages, tiraillés entre leur désir de parentalité et celui de ne pas heurter Wally et Olive Worthington. Peu encline à ces tensions, Candy est prête à mettre fin à cette grossesse mais Homer, fidèle à sa conception de préférer un orphelin à un avortement, refuse. Il met donc en place un stratagème fondé sur le mensonge : Angel naît à St Cloud's, et rentre à Ocean View, où ses parents le présentent comme un enfant adopté. Après une quinzaine d'années d'imposture, Homer pense qu'il est temps de rétablir la vérité mais se heurte au refus catégorique de Candy, qui a peur d'être haïe par son fils et par Wally, qui est alors devenu son mari :

'It's time to tell everyone everything,' said Homer Wells. 'No more waiting and seeing.' [...] She buried her face between his shoulder blades and bit him in the back. He had to turn toward her then; he had to push her away.
'You're going to make Angel hate me!' Candy cried. [...]
'Wally will hate me!' she cried miserably.¹⁴⁵

C'est l'une des premières fois où Homer exprime clairement sa désapprobation à la politique du « wait and see » de Candy, qu'il fait en quelque sorte preuve d'insubordination à la volonté de la mère de son fils, dont la réaction indique le désaccord face à ce changement chez Homer. Candy, initialement caractérisée par sa gentillesse et sa douceur, est devenue moins lisse par l'entremise de son indécision permanente entre Wally et Homer. Le portrait est ici définitivement plus négatif puisqu'elle apparaît égoïste. Chacun des deux personnages est d'une certaine manière excessif : Homer dans sa compromission et Candy dans sa peur de déplaire et de ne pas être aimée. A ces excès s'ajoute la physionomie peu conventionnelle de cette cellule

¹⁴⁵ John Irving, *The Cider House Rules*, p. 615-16.

familiale où la paternité est finalement assurée par deux personnages : Homer et Wally. Emerge alors un nouvel aspect de la paternité telle qu'envisagée par John Irving : relevant d'un choix plus que de toute autre chose, elle se construit autour des actes. Wally et Homer partagent le rôle du père puisque le premier devient le père de substitution lorsque le second part pour St Cloud's. En proposant ainsi une nouvelle norme, John Irving nous invite également à la tolérance et en tout état de cause à une prise de distance par rapport aux schémas traditionnels. Dans cette même optique, la scène du rétablissement de la vérité est présentée sous forme de résumé. Le roman ne s'attarde pas sur l'un de ses points d'orgue et toute connotation dramatique s'en trouve réduite :

'How about sitting on the roof for a while with me? It's time you knew the whole story.'

'Another little story?' Angel asked.

'I said the whole story,' said Homer Wells.

And although it was a cold day, that November, and the wind off the sea was briny and raw, father and son sat on that roof a long time. It was, after all, a long story, and Angel would ask a lot of questions.¹⁴⁶

Par répercussion, Candy fait de même avec Wally. Mais au contraire de ce que craignait Candy, cet instant de vérité ne bouleverse pourtant pas la « vie » des personnages : Angel reste avec sa mère et Wally à Ocean View alors qu'Homer retourne à St Cloud's pour poursuivre l'œuvre du Dr. Larch et ces aménagements se feront dans le calme et l'apaisement. La simplification des rapports opérée par ce rétablissement de la vérité se lit dans la longévité de cette nouvelle donne : « Candy and Wally and Angel would go to St Cloud's for Christmas, and for the longer of Angel's school vacation, too; and after Angel had his driver's license, he was free to visit as often as he liked, which was often. »¹⁴⁷ La nouvelle norme établie par cette « famille » à travers sa configuration inhabituelle, sa redéfinition de la paternité et l'acceptation du choix peu conventionnel d'Homer inscrit le roman dans la contestation du modèle traditionnel et de ses codes.

Sous l'action des excès et des inversions de la norme, la relation parent-enfant participe de l'atmosphère transgressive et conflictuelle des romans. Proposant une nouvelle norme, elle désacralise les rôles parentaux traditionnels et invite à l'ouverture d'esprit. Rejet en filigrane du conservatisme et du puritanisme, cette représentation au final assez peu conventionnelle s'inscrit à de nombreux égards dans la droite lignée du

¹⁴⁶ John Irving, *The Cider House Rules*, p. 708.

¹⁴⁷ *Ibid.*, p. 713.

mouvement social contestataire des années 1960, perceptible encore plus peut-être dans la guerre des sexes à laquelle se livrent les personnages.

3.1.2 La guerre des sexes

Comme le souligne Patricia Mercader, John Irving « aborde de nombreux thèmes portant directement sur la question du genre et des relations entre hommes et femmes, sur le plan social aussi bien que sur le plan privé. »¹⁴⁸ Par ailleurs, nous y avons fait allusion à plusieurs reprises, les romans s'inscrivent dans une certaine remise en cause du patriarcat et de ses règles. Les rapports sociaux de sexe¹⁴⁹, tels que présentés par *The Cider House Rules*, *A Prayer for Owen Meany* et *A Widow for One Year* participent de la même synergie contestataire dans la mesure où nous assistons très souvent à un renversement des valeurs génériques du couple. En outre, l'originalité de John Irving réside majoritairement dans ses descriptions de personnages sexuellement ambigus qui contribuent fortement à la dimension transgressive de ses romans. Enfin, dans son choix de proposer à notre lecture des cas d'union libre — deux couples phares de notre corpus sont concernés, Homer et Candy ainsi que Owen et Hester — l'auteur s'inscrit en marge des normes sociétales américaines traditionnelles, d'autant plus que la relation de couple est dans la grande majorité des cas problématique. En effet, le plus souvent, la relation de couple est entachée de nombreux problèmes tous en lien avec la figure masculine : la mort prématurée du grand-père Wheelwright, l'alcoolisme de Senior Worthington ou encore l'inconstance de Ted. Dans les deux premiers cas, la femme prend le pouvoir aussi bien sur le plan social que privé. Même chez les couples apparemment les plus traditionnels, John Irving parvient à faire passer un message à consonnance féministe et inscrit par conséquent ses romans dans la droite lignée du mouvement contestataire des années 1960.

¹⁴⁸ Patricia Mercader, « Bisexualité et différence des sexes dans l'œuvre de John Irving », *Cliniques méditerranéennes*, 63 (2001), p. 282.

¹⁴⁹ Dans son ouvrage *Gender Trouble* (New York: Routledge, 1990), Judith Butler analyse le caractère performatif du genre et envisage, en conclusion, la parodie ainsi que le travestissement, comme une manière de déstabiliser et de mettre en lumière les présupposés à propos de l'identité de genre. L'effort de John Irving pour débarasser ses romans des stéréotypes traditionnels combiné à son utilisation régulière de la parodie nous amènent à penser que la théorie de Butler est plus pertinente que celle de Thomas Laqueur, qui dans *Making Sex: Body and Gender from the Greeks to Freud* (Cambridge: Harvard UP, 1990) souligne certes le caractère changeant de la définition du genre mais dont le présupposé théorique du « one sex model », dans le cadre duquel la femme est un « sous-homme », ne nous paraît pas correspondre aux configurations proposées par les trois romans.

Cette question de pouvoir est dans les trois romans fortement corrélée à la violence comme l'attestent les questions de l'avortement ou du viol dans *The Cider House Rules* ou encore dans *A Widow for One Year* la tentative de viol de Scott sur Ruth ou le meurtre de Rooie par le « moleman », qui « est conçue comme une manifestation pathologique »¹⁵⁰ de la guerre des sexes. Ce personnage de « l'homme taupe » apparaît comme le parangon de la masculinité négative par ailleurs exprimée par les nombreux manquements et déviances de la grande majorité des figures masculines. Par voie de conséquence, cette forme de masculinité virile et liée aux notions de force et d'autorité — l'image de l'homme telle que véhiculée par le patriarcat — est amplement contestée par John Irving, qui en outre renverse ces codes traditionnels et virilise certains de ses personnages féminins. Ainsi, Ruth, Hester et Melony n'ont pas vraiment les attributs physiques de la féminité¹⁵¹. Elles sont toutes les trois décrites comme charpentées, musclées, massives même si Ruth par exemple conserve une poitrine opulente qui la rattache à l'image conventionnelle — mais un peu excessive — de la femme.

En tant qu'auteure reconnue, Ruth est la représentation de la force créatrice qui parvient à surmonter les difficultés : « That Ruth Cole would grow up to be that rare combination of a well-respected literary novelist and an internationally best-selling author is not as remarkable as the fact that she managed to grow up at all. »¹⁵² Néanmoins, quelques lignes plus loin, le roman établit que son père est lui aussi écrivain : « Ted Cole, a best-selling author and illustrator of books for children, was a handsome man who was better at writing and drawing for children than he was at fulfilling the daily responsibilities of fatherhood. »¹⁵³ La proximité des deux informations laisse à penser que la force inspiratrice de Ruth lui provient de son père, établissant ainsi une raison génétique à son statut d'écrivain. Mais John Irving ne se conforme pas strictement à cette vision stéréotypée puisque d'une part, Marion est elle

¹⁵⁰ Patricia Mercader, « Bisexualité et différence des sexes dans l'œuvre de John Irving », *Cliniques méditerranéennes*, 63 (2001), p. 283.

¹⁵¹ Alors que Freud établit des différences significatives entre les deux sexes, C.G. Jung exprime, dans *Dialectique du Moi et de l'Inconscient* (1933), la part de l'autre sexe dans chaque individu par la dialectique *animus-anima*. Variation de la conception médiévale qui considérait l'être humain comme étant formé par le trio corps-âme-esprit, où *anima* représentait l'âme et *animus* l'esprit, la théorie de Jung définit *anima* en tant que la part féminine de l'homme et *animus*, la part masculine chez la femme. L'un ne va pas sans l'autre et seule l'alliance des deux dans des proportions harmonieuses assure un équilibre chez l'individu.

¹⁵² John Irving, *A Widow for One Year*, p. 21.

¹⁵³ *Ibid.*, p. 21.

aussi écrivain et peut tout autant avoir transmis cette capacité à sa fille et d'autre part, plus important encore, Ruth nous est présentée dans les seconde et troisième partie du roman comme un exemple de réussite professionnelle en dépit de l'absence de ses parents. En outre, en tant qu'auteure, Ruth est incontestablement meilleure, plus reconnue et bien mieux considérée que son père, assez mauvais romancier, qui finit par se consacrer à l'écriture de livres pour enfants, et que sa mère dont les romans policiers ne sont publiés qu'aux Etats-Unis et au Canada. L'élève a donc ici dépassé les maîtres, élément qui préfigure la fameuse partie de squash et la leçon verbale que donnera Ruth à son père lors de leur dernière entrevue. C'est d'ailleurs à cette occasion que John Irving animera Ruth des aspects négatifs de la masculinité : « That was probably the reason that the desire to *devastate* her father had never been as *strong* in Ruth as it was when she began to tell him about Scott Saunders.»¹⁵⁴ Episodique chez Ruth, la violence devient presque inhérente aux personnages de Melony et Hester, dont la virilisation extrême vise à fortement dénoncer les rapports sociaux de sexe de l'Amérique contemporaine.

Dans *The Cider House Rules*, Melony est un véritable garçon manqué décrit comme cherchant à réduire à sa plus simple expression sa féminité. Jeune femme effrontée, elle ne semble avoir peur de rien et ne craindre personne. Et lorsqu'un autre personnage essaie de lui opposer résistance, cela déclenche inmanquablement une réaction violente. Mary Agnes, une autre orpheline, en est l'une des premières victimes. Le départ d'Homer de St Cloud's est le prétexte pour John Irving de souligner ce trait chez son personnage à qui il attribue, dans un premier temps, beaucoup d'amertume : « Then she tried, again and again, to begin the book through her angry eyes. (...) She read, got lost, began again, got lost again; she grew angrier and angrier.»¹⁵⁵ La répétition de l'adjectif tend ici à exprimer la force de ce sentiment chez le personnage et l'utilisation du comparatif en souligne l'aspect progressif. La colère de Melony devient excessive lorsqu'elle se rend compte qu'une barrette à cheveux manque dans ses affaires de toilette. Cet accessoire, qu'elle avait volé, n'est pas ici lié à la féminité puisque John Irving précise que Melony a les cheveux trop courts pour pouvoir la porter. Il ne s'agit donc que d'un prétexte pour exprimer les aspects négatifs de la

¹⁵⁴ John Irving, *A Widow for One Year*, p. 385. Nous soulignons.

¹⁵⁵ John Irving, *The Cider House Rules*, p. 283. Nous soulignons.

masculinité du personnage. En effet, lorsque Melony réalise que Mary Agnes est la « voleuse », son besoin d'autorité se manifeste par la force et la violence :

She went into the girl's shower room, where Mary Agnes Cork was washing her hair, and she turned the hot water so up that Mary Agnes was nearly scalded. Mary Agnes flung herself out of the shower; she lay red and writhing on the floor, where Melony twisted her arm behind her back and then stepped with all her weight on Mary's shoulder. Melony didn't mean to break anything; [...]¹⁵⁶

La dernière phrase indique que Melony n'a pas intentionnellement cassé l'épaule de Mary Agnes. Pourtant, au lieu de la minimiser, cela n'a pour effet que de stigmatiser la violence et la colère du personnage. Melony s'est adonnée à la violence pour défendre son territoire, une attitude en général plus attribuée aux hommes, garants de l'intégrité du groupe, qu'aux femmes. Masculine à de nombreux égards, Melony ne franchit pourtant pas tout à fait les limites de la caricature puisque John Irving persiste à en faire une jeune femme sensible qui pleure le départ de son ami et qui n'aura de cesse de le retrouver pour lui faire prendre conscience que sa vraie place est à St Cloud's. La notion d'autorité et de performance semble être importante pour ce personnage, qui manifeste ainsi sa désapprobation du rôle passif généralement attribué aux femmes. Elle devient alors un personnage troublant parce que très éloigné des stéréotypes traditionnels. Mais c'est précisément en cela que le personnage est intéressant puisqu'à travers elle, John Irving repousse les limites de la conception habituelle et œuvre forcément à la dimension contestataire de son roman.

Le processus de virilisation du personnage féminin est identique chez Hester dans *A Prayer for Owen Meany*. Dès le début du roman, John Irving souligne à la nécessité de cette caractéristique chez son personnage. Cadette de trois enfants et unique fille, Hester doit se comporter comme ses frères si elle ne veut pas être reléguée au second plan dans la fratrie. Elle pratique par conséquent les mêmes jeux que ces deux frères, Noah et Simon. D'ailleurs, lorsque le narrateur les mentionne pour la première fois, il le fait de façon généralisante : « I would never describe my cousins as bullies; they were good-natured, rambunctious roughnecks and daredevils [...] I did not wrestle with my grandmother or box with Lydia, not even when she had both her legs. »¹⁵⁷ Cette présentation alliant brutalité et témérité n'est pas ce qu'on attendrait pour une petite ou jeune fille. L'auteur lui fait adopter une attitude plus masculine que féminine

¹⁵⁶ John Irving, *The Cider House Rules*, p. 283.

¹⁵⁷ John Irving, *A Prayer for Owen Meany*, p. 64. Nous soulignons.

et préférer les batailles de polochons, les bagarres et les courses effrénées à ski à d'autres jeux plus calmes et moins exigeants physiquement. Une fois de plus, John Irving teste le lecteur en lui proposant une image aux antipodes des codes traditionnels et flirte avec les limites de la caricature dans le but d'inscrire son roman dans la lignée du mouvement contestataire américaine. Son originalité se manifeste en outre par l'image inattendue des rapports de couple — rapports privés de sexe — dans lesquels il inscrit Hester et Owen.

Avant même qu'Owen et Hester forment un couple dans *A Prayer for Owen Meany*, le narrateur, John Wheelwright, entoure leur première rencontre de tabous et restrictions qu'il invente lui-même, un moyen pour l'auteur de souligner sa partialité tout en faisant référence aux caractéristiques peu conventionnelles des deux personnages. Connaissant bien à la fois ses cousins et Owen, John imagine une incompatibilité potentielle et redoute leur rencontre : « I confess I was nervous that Owen would embarrass me – I am ashamed of feeling that, to this day. »¹⁵⁸ La description qu'il en a faite au début du roman ne place pas Owen dans le cadre de l'image traditionnelle de l'homme. L'aspect anormal de son meilleur ami semble être une source de gêne pour John, qui en refusant une rencontre manifeste son embarras à concilier deux modèles si opposés et fait alors preuve d'un certain conservatisme, que l'auteur ne manque pas de souligner en lui donnant tort lorsque les enfants Eastman et Owen se rencontrent finalement. En effet, dans le cas d'Hester et Owen, John Irving a pris le parti de faire se rassembler les contraires. A la violence d'Hester répondent l'ordre et la sérénité d'Owen, qualités qui se retrouvent notamment dans la description de sa chambre : « There appeared to be more order, more divine management in evidence in Owen's room. »¹⁵⁹ Apparemment aux antipodes, Owen et Hester ne semblent pas faits pour s'entendre. Néanmoins, leur première rencontre laisse entrevoir le contraire : « 'No!' Hester said. 'If you're getting over a cold, you should stay inside; we should play indoors. We don't have to go skating. We go skating all the time.' »¹⁶⁰ Sous l'influence d'Owen, John Irving décrit Hester comme étant étonnamment adoucie et compréhensive. Il travaille ainsi à la complexité du personnage et évite la représentation caricaturale d'un féminisme extrémiste :

¹⁵⁸ John Irving, *A Prayer for Owen Meany*, p. 77.

¹⁵⁹ *Ibid.*, p. 197.

¹⁶⁰ *Ibid.*, p. 84.

As she moved towards the closet, she had to brush past Owen Meany, and a curious thing happened to her when she was next to him. Hester stood still and put her hand out to Owen – her big paw, uncharacteristically tentative and gentle, reached out and touched his face, as if there was a force in Owen’s immediate vicinity that compelled the passerby to touch him. Hester touched him and smiled.¹⁶¹

Le portrait d’Hester est ici contrasté du fait de la présence conjointe d’une certaine force, manifestée par la patte de l’animal, et d’un adoucissement marqué par son sourire. En outre, l’aspect inhabituel de son attitude est marqué par les termes « curious » et « uncharacteristically » qui soulignent une rupture, un changement brutal, presque inattendu. Dès le départ l’auteur fait reposer la relation entre Hester et Owen sur l’influence lénifiante de ce dernier. On assiste alors à une inversion des codes traditionnels selon laquelle chacun des personnages est plus proche des caractéristiques du sexe opposé que de celles qu’il représente habituellement. La masculinité, communément associée à l’énergie et au pouvoir est ici incarnée par Hester alors que la féminité, exprimée par la fragilité et la douceur semble plus du ressort d’Owen. Transgressive au regard des images conventionnelles, cette représentation inhabituelle contribue bien évidemment à la dimension contestataire du roman en proposant une nouvelle donne dans les rapports de sexe. Par ailleurs, l’auteur provoque le lecteur en modifiant la définition d’une relation « normale ». Enfin, à travers ce couple, il dépeint des personnages sexuellement ambigus, ambiguïté que l’on retrouve dans le mystère entourant la nature « charnelle » de leurs rapports. Au final, John Irving inscrit les deux personnages dans la transgression. Visant à les rapprocher, cette tendance assure la cohésion du couple, qui s’unit pour faire bloc contre l’ordre établi : « And Hester was committed to irreverence; it should have been no surprise to Noah and Simon and me that The Voice had won her heart. »¹⁶²

Le couple qu’ils forment est également en rupture des règles puritaines et conservatrices dans la mesure où ils ne sont pas mariés. Dans *The Cider House Rules*, John Irving propose un cas similaire avec Homer et Candy, qui lui permet de revisiter la relation triangulaire de l’adultère. Le couple formé par ces deux personnages est atypique dans la mesure où il repose en grande partie sur le mensonge. En effet, l’auteur les fait se rencontrer lorsque Candy vient à St Cloud’s, en secret, mettre un terme à sa grossesse non désirée. Le roman décrit Homer comme tombant immédiatement sous le charme de cette jolie jeune fille : « It was shattering to Homer to recognize in the

¹⁶¹ John Irving, *A Prayer for Owen Meany*, p. 86.

¹⁶² *Ibid.*, p. 308.

expression of the beautiful stranger he had fallen in love with something as familiar and pitiable as another unwanted pregnancy.»¹⁶³ L'attraction est moins immédiatement perceptible chez Candy qui est également amoureuse de Wally. On retrouve alors la relation triangulaire habituelle même si le choix appartient sous la plume de John Irving à la figure féminine :

‘I love you,’ Homer Wells croaked, as if he were saying his last words.
 ‘Yes, I know—don’t think about it,’ Candy said. ‘Don’t worry about anything. I love you, too.’
 ‘You *do*?’ he asked.
 ‘Yes, yes, and Wally too,’ she said. ‘I love you *and* I love Wally—don’t worry about it, don’t even think about it.’¹⁶⁴

L’auteur fait perdurer l’ambivalence des sentiments chez Candy et pointe alors à la résolution problématique d’une telle situation :

‘Everything,’ repeated Homer Wells. ‘Me loving you—that’s okay. And you loving me, and Wally—that’s okay, too. Right,’ he said.
 ‘You have to *wait and see*,’ Candy said. ‘For everything—you have to wait and see.’¹⁶⁵

Il entre dans une forme de jeu avec le lecteur lorsqu’il lui fait croire à la disparition de Wally. Ce qui apparaît alors comme la fin de la relation adultère n’est en définitive qu’un leurre et le départ d’une situation originale, inhabituelle et peu conventionnelle. Pouvant se rapprocher d’une forme de sanction dans la mesure où elle fait suite au premier rapport sexuel des deux personnages, la grossesse de Candy s’avère nécessaire à la proposition que l’auteur veut faire dans son roman. Bien sûr, personne à Ocean View ne connaît officiellement — Ray et Olive l’ont cependant compris, tout comme Mr. Rose d’ailleurs — la réelle nature de leur relation, c’est pourquoi il leur est presque nécessaire soit d’avoir recours à l’avortement — ce qui est tout à fait inconcevable pour Homer — soit d’échafauder un mensonge permettant de justifier l’arrivée d’un nourrisson dans leurs vies. Même si les deux personnages sont décrits comme étant épris l’un de l’autre — ils se le disent à plusieurs reprises — ils semblent enfermés dans une situation complexe où le mensonge règne. John Irving fait en outre naître chez Homer frustration et colère, qui dénotent la difficulté du triangle amoureux « ‘We’ll wait and see then,’ said Homer Wells. ‘We’ll just wait and see,’ he said, almost with a

¹⁶³ John Irving, *The Cider House Rules*, p. 249.

¹⁶⁴ *Ibid.*, p. 438. L’auteur souligne.

¹⁶⁵ *Ibid.*, p. 442. Nous soulignons.

vengeance. »¹⁶⁶ Il lui attribue ici le *leitmotiv* de Candy dans le but de souligner les tensions entre les deux personnages. Le projet de l'auteur se fait plus explicite lorsque Wally revient miraculeusement de la guerre après avoir été porté disparu pendant quelques dix mois. Par voie de conséquence, la notion d'adultère refait surface et la complexité de cette relation s'accroît. Candy refuse toujours de dire la vérité et par voie de conséquence, entraîne le trio qu'elle forme avec Homer et Wally — alors devenu son mari — vers la constitution d'une cellule familiale inhabituelle, où la paternité est partagée entre les deux personnages masculins. Ainsi l'adultère trouve une résolution originale dans une forme peu conventionnelle de famille. Visant de toute évidence à heurter la sensibilité puritaine et conservatrice de certains de ses congénères, John Irving persiste dans sa vision des rapports sociaux de sexe comme une guerre, où, à l'inverse de la réalité extradiégétique, le pouvoir de la femme est indéniable.

Régler les questions de pouvoir attachées aux revendications féministes passe inévitablement par la violence qui une fois de plus apparaît comme un élément fondamental de la construction identitaire dans les romans de John Irving. Par la description qu'il fait des rapports sociaux de sexe, l'auteur inscrit ses romans à contre-courant de la pensée traditionnelle et leur insuffle une dimension contestataire. En outre, ses propositions inhabituelles sont le prétexte à démontrer l'originalité de son écriture. En fin de compte, la création repose bien sur la transgression ou en tout cas la rupture de la norme. Elle s'inscrit en tout cas dans l'attraction des contraires ou en tout cas des différences, ce que les relations amicales proposées par les trois romans confirment.

3.1.3 Amitié et confrontation

A l'instar de ce que nous avons pu établir jusqu'à présent, la relation aux autres dans le cadre de l'amitié relève de la confrontation. John Irving choisit de la décliner par l'entremise de la difficile réunion de « personnalités » souvent opposées et à travers la proposition de situations particulièrement délicates. Mais l'auteur semble au final résoudre favorablement le conflit lorsqu'il intervient dans le cadre d'une relation amicale, comme en témoignent les binômes Ruth et Hannah, Owen et John, Homer et Melony. Néanmoins, les étapes précédant ces configurations d'apaisement restent le

¹⁶⁶ John Irving, *The Cider House Rules*, p. 549.

plus souvent difficiles : les confrontations sont initiées par un acte transgressif et s'avèrent généralement violentes. Toutes les relations amicales ne se terminent pas forcément bien mais s'inscrivent dans un élan positif où l'auteur débarrasse à nouveau la transgression de sa dimension exclusivement négative, d'autant plus que la confrontation est alors porteuse d'un processus d'individualisation : c'est grâce à elle que l'auteur oppose les personnages, les met en regard, ce qui au final relève d'un processus de caractérisation.

Le rôle exact attribué au personnage de Melony dans la « vie » d'Homer faisant l'objet d'une étude plus précise ultérieurement, nous ne nous attarderons ici que sur les aspects contradictoires de leurs « personnalités » telles que John Irving les décrit. La relation qui unit Homer et Melony est ambiguë et oscille entre amour et amitié mais une chose est sûre, elle est présentée comme intense. Adolescents, les deux jeunes gens sont physiquement attirés l'un à l'autre et cherchent par ce rapprochement à dépasser la difficulté de leur condition d'orphelin et la rudesse de leur isolement à St Cloud's. Le caractère rebelle de Melony est utilisé par l'auteur pour souligner les différences avec Homer, personnage plus consensuel et suiveur. Dans la scène de la photographie du poney, il la montre en effet très provocatrice et espérant une réaction de son acolyte, qui pour toute réponse prononce son fameux « right ». La récurrence de l'utilisation de ce mot est telle qu'il en devient presque un tic de langage, perdant de ce fait toute valeur d'acquiescement. Mais, il fait ici aussi allusion au refus de juger en fonction de normes sociétales. La réaction attendue par Melony ne se produit donc pas. John Irving reproduit ce schéma à l'occasion de leur discussion sur leurs parents biologiques : Melony affirme qu'il leur est possible de connaître l'identité de leur mère et prétend que c'est à cause du Dr. Larch, qui leur cache cette information capitale, qu'ils ne la connaissent pas. Elle tente ainsi d'altérer la relation entre Homer et le directeur de l'orphelinat et de ce fait, l'auteur fait de ses trois personnages des entités différenciées en interaction. On retrouve alors le goût du personnage pour la provocation, qui pour éveiller une réaction chez son ami, est prête à tout. Toujours dans le but d'opposer ces deux personnages, l'auteur attribue la même réaction de semi indifférence à Homer. Ces deux exemples montrent l'ambition de l'auteur de rapprocher deux personnages apparemment aux antipodes : à la colère de Melony correspond la résignation d'Homer, à son apparent désintéret généralisé répond l'esprit provocateur du personnage féminin. Cette relation, fondée sur l'union des contraires, est une nouvelle manifestation de

l'ascendant que peut prendre, sous la plume de John Irving, le personnage féminin sur son homologue masculin, élément qui signe la redéfinition des rapports de sexe dans les trois romans. Aussi étonnant que cela puisse paraître du fait de son inclination pour la définition de nouvelles normes, le Dr. Larch ne voit pas leur relation d'un très bon oeil : « Mainly, Larch knew, he had to get his apprentice away from Melony. »¹⁶⁷ Il n'y parvient pas et les deux personnages deviennent très proches comme en témoigne la promesse qu'ils se sont fait de ne jamais se séparer. Le Dr. Larch n'aura pas besoin d'éloigner Homer puisque ce dernier quitte St Cloud's peu après avec Candy et Wally. Cet acte, guidé par son besoin de découvrir le monde et de prendre quelques distances avec son mentor, provoque colère et amertume chez le personnage de Melony. Maintenant que celui qui tempérait ses débordements n'est plus là — « Melony and Homer never fought; they never argued; Melony seemed to have given up raising up her voice. »¹⁶⁸ — la propension de Melony aux excès colériques ne fait dès lors qu'être accentuée. John Irving est alors parvenu à ses fins de rapprocher les contraires. Il poursuit son travail de redéfinition des rapports de sexes à travers la virilisation de Melony et l'influence lénifiante d'Homer, une configuration analogue à celle identifiée pour Owen et Hester.

Les quelques six cent quarante pages de *A Prayer for Owen Meany* s'attachent à montrer et expliquer l'intensité de l'amitié qui lie Owen et John et ce malgré le geste malheureux du premier qui entraîne la mort de Tabby, la mère du second. A maintes reprises, John, le narrateur homodiégétique, affirme qu'il aime Owen¹⁶⁹ ou qu'il est son meilleur ami, même au-delà du décès prématuré de celui-ci. Dans le but de rapprocher les deux personnages, John Irving fait en partie partager ce sentiment par Owen, qui prouve en de nombreuses occasions à quel point il est attaché à John. Souvenons-nous de l'épisode du tatou, ou encore des efforts constants déployés par Owen pour que John parvienne à terminer ses études secondaires à Gravesend Academy. Pourtant, tout ou presque oppose ses deux personnages. Ainsi, John est issu de l'aristocratie de Gravesend alors qu'Owen appartient à la classe moyenne ; John est en proie au doute alors qu'Owen manifeste une foi inébranlable en la parole divine ; Owen est

¹⁶⁷ John Irving, *The Cider House Rules*, p. 152.

¹⁶⁸ *Ibid.*, p. 153.

¹⁶⁹ John Irving mentionne à cet égard une attirance homosexuelle de John pour Owen, qui inscrirait le roman d'autant plus dans la veine contestataire, mais cette fois des années 1980 : « John Wheelwright is probably a closeted homosexual who's in love with Owen Meany. [...] he doesn't just "love" Owen; he is "in love" with him. » Correspondance personnelle avec l'auteur.

charismatique alors que John n'a pas été doté, loin s'en faut, d'un tel rayonnement. D'ailleurs, l'auteur fait souligner ceci par son personnage : « For what an uninspiring role it is ; to be Joseph – that hapless follower, that stand-in, that guy along for the ride [...] But I was a Joseph; I felt that Owen Meany had chosen for me the only part I could play. »¹⁷⁰ Cette vision emprunte d'amertume est aux antipodes de l'image que John a d'Owen : « How could I have known that Owen was a hero? »¹⁷¹ D'ailleurs, c'est précisément à travers l'amplitude de cette différence que l'auteur installe en quelque sorte Owen sur un piédestal.

La supériorité d'Owen se lit également d'un point de vue intellectuel : « It was Owen who introduced me to *Wall's History of Gravesend*, although I didn't read the book until I was a senior at Gravesend Academy, where the tome was required as a part of a town history project; Owen read it before he was ten. »¹⁷² Cette affirmation établit une comparaison entre la lecture précoce et volontaire d'Owen et celle plus tardive et contrainte de John. L'ascendant intellectuel du premier sur le second se manifeste, en outre, quelques années plus tard lorsque Owen tente d'initier John aux plaisirs de la lecture de l'œuvre de Thomas Hardy. Ainsi, Owen semble toujours avoir une longueur d'avance sur son meilleur ami, ce qui se vérifie à nouveau à propos du permis de conduire : « in the summer of '58 when we were both sixteen, Owen got his driver's license before I got mine – not only because he was a month older, but because he already knew how to drive. »¹⁷³ La récurrence des comparaisons, évidentes ou plus subtiles, entre les deux personnages constitue un moyen à la fois de les rapprocher et de les opposer. En outre, comme la comparaison tourne le plus souvent à l'avantage d'Owen, ce dernier bénéficie d'une image *a priori* positive. L'influence bénéfique d'Owen sur John se vérifie, de l'aveu même du narrateur, à travers les ambitions salvatrices d'Owen : « Owen rescued me. As you shall see, Owen was always rescuing me. »¹⁷⁴ Par cette phrase, John établit la dimension salutaire d'Owen dans la durée, ce qui contribue, là encore, à magnifier l'image du personnage.

Aux antipodes du fait de leurs attributs psychologiques, les deux protagonistes forment néanmoins un binôme unifié par ses différences. Les particularités de chacun constituent un élément moteur de la synergie que représente leur amitié. C'est donc par

¹⁷⁰ John Irving, *A Prayer for Owen Meany*, p. 174.

¹⁷¹ *Ibid.*, p. 18.

¹⁷² *Ibid.*, p. 25.

¹⁷³ *Ibid.*, p. 298.

¹⁷⁴ *Ibid.*, p. 72.

la rencontre de leurs dissemblances que se crée le sentiment d'unité. Malgré la suprématie d'Owen, le rôle de John n'est pas uniquement secondaire : ce sont en effet les défauts de John qui permettent aux vertus d'Owen de se révéler, et inversement. Ce postulat se vérifie à l'occasion de l'amputation du doigt de John, qui cristallise l'ambivalence du personnage d'Owen et contribue à véhiculer la potentielle dimension positive d'un acte transgressif :

‘I LOVE YOU,’ Owen told me. ‘NOTHING BAD IS GOING TO HAPPEN TO YOU – TRUST ME,’ he said. As he lowered the diamond wheel in the gantry, I tried to put the sound of it out of my mind. Before I felt anything, I saw the blood spatter the lenses of the safety goggles, through which his eyes never blinked – he was such an expert with that thing. ‘JUST THINK OF THIS AS MY LITTLE GIFT TO YOU,’ said Owen Meany.¹⁷⁵

Dans cette scène étrange où le blesseur apparaît comme le blessé — un habile brouillage des codes de la représentation de la part de l'auteur ayant pour but de mettre en évidence l'ambivalence du geste — l'acte transgressif poursuit, sous l'effet d'une inversion de la norme, un but positif de préservation. D'un point de vue strictement idéologique, l'engagement d'Owen dans la Guerre du Vietnam devrait l'empêcher d'accéder aux désirs de son ami. Pourtant, faisant fi de ses convictions, il aide John à réaliser son souhait de rester désengagé de ce conflit qu'il réprovoque. Cet exemple est assez révélateur des « personnalités » respectives des personnages. En effet, John, malgré une position tranchée sur la question, ne semble pas apte à trouver seul une solution à son problème. Owen, quant à lui, prend l'initiative et mène à bien l'action qui conduira à la réforme de son meilleur ami. Bien que les deux personnages soient impliqués dans la supercherie, le rôle actif d'Owen est, de toute évidence, plus répréhensible aux yeux de la loi et de la morale, que celui plus passif de John. Cependant, la passivité et la couardise de John sont, elles aussi, transgressives, dans la mesure où elles l'obligent à entraîner Owen dans sa logique d'opposition à l'ordre établi. De fait, même si l'amputation du doigt de John est effectivement répréhensible, elle perd de son caractère condamnable par sa finalité affective hautement positive.

La relation entre les deux personnages n'est cependant pas unilatérale : John s'avère d'une aide précieuse pour Owen. Pendant l'hiver suivant leur entrée à Gravesend Academy, Owen se met à aimer le basket-ball et demande à John de pratiquer le « slam-dunk », au cours duquel John doit porter Owen afin qu'il réussisse à

¹⁷⁵ John Irving, *A Prayer for Owen Meany*, p. 527.

mettre le ballon dans le panier : « ‘LET’S PRACTICE THE SHOT,’ Owen would say ; that was all we ever called it – ‘the shot.’ We’d go over it again and again. »¹⁷⁶ La récurrence de cette pratique, soulignée par le modal « would » ainsi que par l’expression « again and again », vise à toujours améliorer son temps de réalisation : « Over the summer, we twice managed the shot in under five seconds. ‘SET IT TO FOUR,’ Owen would say, and we’d keep practicing. »¹⁷⁷ Le caractère suiveur de John, tout autant que son amitié, le pousse à accéder à la demande de son ami sans comprendre l’utilité de cette pratique du « slam-dunk », dont l’importance sera révélée par la fin du roman :

‘WE’LL JUST HAVE FOUR SECONDS,’ Owen told me calmly. [...] I caught the grenade, although it wasn’t as easy to handle as the baseball – I was lucky. I looked at Owen who was already moving toward me. ‘READY?’ he said; I passed him the Chicom grenade and opened my arms to catch him. He jumped so lightly into my hands; I lifted him up – as easily as I had always lifted him. [...] He went straight up, never turning to face me, and instead of merely dropping the grenade and leaving it on the window ledge, he caught hold of the ledge with both hands, pinning the grenade against the ledge and trapping it there safely with his hands and forearms. He wanted to be sure that the grenade couldn’t roll off the ledge and fall back in the room.¹⁷⁸

John ne comprenait pas pourquoi Owen avait tant à cœur de réussir « the shot » en moins de quatre secondes mais a fait confiance à son ami et a poursuivi l’entraînement. Cette confiance presque aveugle n’aura pas été vaine car elle permet à John de prendre part à l’action héroïque visant à sauver un groupe d’enfants vietnamiens d’une mort certaine. Le manque de charisme de John revêt alors un aspect presque positif car c’est grâce à cela que les enfants ont pu être sauvés et qu’Owen peut accomplir le destin qu’il croyait être le sien. Ainsi chacun des deux personnages apporte à l’autre et l’union de ces contraires donne naissance à une amitié, dont la mort ne triomphera pas. Uni par des liens amicaux particulièrement forts, le duo composé de John et d’Owen est somme toute assez surprenant en ceci qu’il repose sur l’hégémonie de l’un de ses membres et sur la subversion quasi permanente des codes habituels. En fin de compte, John sert de faire-valoir à Owen dont la grandeur et le charisme se manifestent jusque dans ses actions les plus étranges et contradictoires, qui, au final s’inscrivent dans une logique de rébellion contre l’ordre établi.

¹⁷⁶ John Irving, *A Prayer for Owen Meany*, p. 342.

¹⁷⁷ *Ibid.*, p. 342.

¹⁷⁸ *Ibid.*, p. 632-633.

Avec le binôme composé de Ruth et Hannah, John Irving propose une configuration plus positive, en ce sens que l'amitié des deux premiers duos est interrompue par la mort de l'un de ses membres alors que ce n'est pas le cas dans *A Widow for One Year*. Dès notre première rencontre avec Hannah, John Irving établit très clairement l'importance de son rôle dans la « vie » de Ruth : « [...] Hannah Grant, who was Ruth's best friend, [...] »¹⁷⁹. Cette courte citation établit un lien immédiat et durable entre les deux jeunes femmes. L'auteur choisit là encore une amitié de longue durée que le roman établit dès les premières pages et développe jusqu'à la fin. Dans le cas présent, elle débuta pendant leurs études :

But, in several interviews, Ruth had admitted to having a close friendship at Exeter – namely, a girlfriend with whom she'd shared a crush on the same boy. Eddie didn't know that Ruth's roommate and best friend at Exeter had been Hannah Grant – nor did he know that Hannah was expected to attend Ruth's reading.¹⁸⁰

Cet extrait mentionne à la fois une forte amitié et de potentielles dissensions avec la fin de la première phrase et dénote les forces antagonistes que John Irving s'attachera à conserver tout au long du roman. Par ailleurs, il agit comme une anticipation de la querelle qui les opposera à propos de Ted. La relation promet encore d'être complexe à l'instar de ce que *The Cider House Rules* et *A Prayer for Owen Meany* proposaient. Dans une logique d'intensification du lien amical entre les deux personnages, l'auteur insiste sur leur proximité pendant les années à l'université :

They applied to the same colleges – only the best ones. When Hannah didn't get into most of them, they'd attended Middlebury. What mattered to both of them, or so they said, was staying together, even if it meant spending four years in Vermont.¹⁸¹

Nous retrouvons un schéma analogue à celui d'Owen et John, où le protagoniste est en quelque sorte le meneur. Et de façon identique, la description d'une relation presque fusionnelle ne saurait masquer les différences physiques — Ruth est ossue, sportive, masculine alors que Hannah est gracile et très féminine — des deux personnages et leurs divergences de conceptions. Et comme le laissait supposer la première citation, c'est quasiment exclusivement sur la question des rapports à la gente masculine que les deux amies s'opposent. Le comportement très libéré d'Hannah, qui multiplie les conquêtes, entre en achoppement avec la vision plus conservatrice de Ruth : « By Ruth's standards - even by more liberal sexual standards than Ruth's – Hannah Grant

¹⁷⁹ John Irving, *A Widow for One Year*, p. 260.

¹⁸⁰ *Ibid.*, p. 262.

¹⁸¹ *Ibid.*, p. 264.

was promiscuous. »¹⁸² D'ailleurs, l'opposition entre une conception conservatrice et l'autre plus libérale est reprise par John Irving dans la définition de l'amitié selon les deux personnages. En effet, alors que Ruth en fait un élément très important confinant au « sacré », l'amitié, selon Hannah, ne saurait présider à leurs conduites respectives envers les hommes : « *'What rules?'* Hannah had asked. 'There are no rules among friends, surely.' »¹⁸³ Fidèle à ses idées, elle appliquera ce précepte en couchant avec Ted, ce qui mettra Ruth très en colère et aura des conséquences funestes : en effet, c'est pour se venger de son père que Ruth l'invite pour leur dernière partie de squash à l'issue de laquelle elle lui infligera une seconde correction, verbale cette fois, sur la route de l'aéroport. A ce moment, l'amitié entre les deux personnages féminins est en danger, au point de rupture même :

'Ruthie, I'm sorry,' her father began. 'About Hannah...'
 'I don't want to hear about it, Daddy,' Ruth told him. 'You can't keep you pecker in your pants, as they say – it's the same old story.'
 'But, *Hannah*, Ruthie...' her father tried to say.
 'I don't even want to hear her name,' Ruth told him.¹⁸⁴

Cette position tranchée de Ruth signe la disparition temporaire d'Hannah du roman, qui ne réapparaîtra qu'au retour d'Europe de la protagoniste. Les conditions dans lesquelles elle ressurgit sont tout à fait symptomatiques de l'intensité de leur relation : « 'Oh baby, baby...' Hannah was saying to her. [...] 'Your father's dead, Ruth,' Allan told her. 'Baby, he killed himself,' Hannah said. »¹⁸⁵ Les deux personnages se retrouvent comme si rien ne s'était passé et en employant le mot « baby », Hannah est décrite particulièrement proche et gentille envers son amie. Bien qu'elle ne concerne pas les deux membres du duo, la mort reste liée à l'amitié mais alors qu'elle sépare les deux autres binômes, elle rapproche celui-ci.

Dès lors, Hannah ne quitte plus Ruth ; elle devient même omniprésente. L'auteur l'insère dans tous les moments importants du roman : les funérailles de Ted, le premier mariage de Ruth, l'annonce de sa grossesse, et son second mariage, avec Harry. Reflet des liens particuliers qui les unissent, Hannah est la marraine de Graham, puis est celle que Ruth appelle lorsqu'Allan décède. C'est donc autour de tous ses éléments que John Irving établit le rôle primordial d'Hannah pour Ruth et l'intensité de leur amitié.

¹⁸² John Irving, *A Widow for One Year*, p. 261.

¹⁸³ *Ibid.*, p. 264. L'auteur souligne.

¹⁸⁴ *Ibid.*, p. 380. L'auteur souligne.

¹⁸⁵ *Ibid.*, p. 491.

Pourtant, l'auteur ne brosse pas un tableau sans ombre puisque le comportement séducteur d'Hannah représente toujours un danger : « Moreover, in the way that Hannah looked at Harry, the former Sergeant Hoekstra saw something too familiar. Hannah had the heart of a hooker – and a prostitute's heart, Harry knew, was not the proverbial heart of gold. »¹⁸⁶ Habilement, l'auteur attribue ces réticences à un personnage qu'il s'est attaché à présenter de façon plutôt objective. En conséquence, l'aspect négatif du personnage d'Hannah semble relever d'un fait et non d'une prise de position.

La relation amicale telle que nous la présente *The Cider House Rules*, *A Prayer for Owen Meany* et *A Widow for One Year* à travers ces trois exemples s'articule autour de la combinaison de l'opposition puis de la réunion des contraires. De façon plutôt conventionnelle, elle fait état de l'ascendant du protagoniste sur l'autre personnage dans *A Prayer for Owen Meany* et *A Widow for One Year*. Avec, *The Cider House Rules*, John Irving opte pour une représentation plus originale en ce sens que c'est le personnage féminin qui détient le pouvoir sur son homologue masculin. En outre, l'amitié est invariablement assujettie à l'acte transgressif et à la mort. Alors que la transgression semble réunir les deux personnages masculins, elle dénote une distance entre Homer et Melony, qui s'accroît indubitablement dans le cas de Ruth et Hannah. Ces différences ne peuvent être attribuées au sexe des personnages mais correspondent plutôt à la manifestation de l'ambivalence des personnages de Ruth et Homer qui sont à la fois transgressifs et à d'autres égards conventionnels. On le voit bien, l'amitié est soumise à de nombreuses tensions dans les trois romans, tensions qui atteignent leur paroxysme dans la conception d'un acte transgressif positif dans *A Prayer for Owen Meany*. Nouvel exemple de l'originalité de l'auteur, la description de l'amitié permet d'une part, de pousser plus avant le processus d'individualisation des personnages, et d'autre part, d'œuvrer à la dimension contestataire des romans dans la mesure où les rapports de force entre les personnages se font parfois l'écho de la nouvelle donne invoquée par le mouvement social américain des années 1960 et 1980. En outre, la proposition d'une valeur positive de la transgression s'inscrit évidemment à contre-courant de la conception traditionnelle même si cela correspond à l'infléchissement théorique noté au cours du vingtième siècle. Au final, l'amitié s'inscrit dans les mêmes dynamiques de contestation et de conflit inhérent à la création identitaire que les relations aux autres étudiées jusqu'à présent.

¹⁸⁶ John Irving, *A Widow for One Year*, p. 643.

Les relations entre l'individu et les autres sont donc majoritairement fondées sur le conflit et la confrontation. Mais ce trait plutôt conventionnel des trois romans ne saurait masquer leurs aspects plus originaux et contestataires. Laissant une large place aux excès des personnages, John Irving propose de façon récurrente des inversions de la norme dont le but est de souligner les dysfonctionnements de la société américaine contemporaine. La désacralisation des parents opérée par l'auteur marque une rupture franche au modèle patriarcal. En outre, les rapports sociaux de sexe décrits dans les trois romans se font l'écho des revendications féministes des années 1960. Il en résulte que la question du rapport aux autres s'avère être au final une question de pouvoir. Mais dans sa proposition d'une nouvelle donne, John Irving rompt avec l'univers extradiégétique et redore le blason du combat féministe. Les personnages féminins apparaissent donc comme essentiels à la dimension contestataire des romans.

3.2 Une nouvelle version de la féminité

The Cider House Rules, *A Prayer for Owen Meany* et *A Widow for One Year* comptent de nombreux personnages féminins et si certaines n'apparaissent qu'épisodiquement, elles sont toutes importantes dans l'économie générale des romans. Mais malgré ces différences de traitement, la figure féminine est toujours, d'une façon ou d'une autre, liée à la transgression. En outre, les personnages féminins, dotés par John Irving de caractères variés et souvent bien trempés, sont constamment mis en regard de leurs homologues masculins ce qui donne lieu aux représentations de jeux sociaux et de dynamiques de pouvoir, au cours desquels les femmes, toutes en marge des normes, clament leur être femme et revendiquent leur liberté et leur indépendance de pensée. Loin d'être dociles et consensuels, les personnages féminins imaginés par John Irving témoignent d'un potentiel rebelle à peine voilé. Elles participent donc amplement de l'atmosphère transgressive, parfois violente, et invariablement contestataire des romans.

3.2.1 Féminité traditionnelle : Tabby et Hannah

Parmi les différents portraits de femme que John Irving brosse dans ses romans, Tabby et Hannah représentent, chacune à leur façon, l'expression d'une féminité

traditionnelle mais se posent également en personnage résistant à l'image de la femme soumise et obéissante. Ces deux personnages oscillent donc entre convention et transgression. Dans *A Prayer for Owen Meany*, la féminité et la sensualité de Tabby sont exprimées par ses seins et par le parfum, ce qui correspond à une représentation conventionnelle, mais John Irving pimente son portrait puisque la séduction opère d'abord sur Owen, alors un enfant de dix ans :

They hadn't mentioned the visit, Owen told me, but he knew she'd been there. 'I COULD SMELL HER PERFUME,' Owen said. 'SHE MUST HAVE BEEN THERE QUITE A WHILE BECAUSE THERE WAS ALMOST AS MUCH OF HER PERFUME AS THERE IS IN YOUR HOUSE. MY MOTHER DOESN'T WEAR PERFUME,' he added.¹⁸⁷

Le mot « perfume » apparaît trois fois en trois phrases et bien qu'Owen ne la nomme pas précisément — il n'utilise que les pronoms personnels — Tabby est ici caractérisée par la fragrance laissée par son passage. Le désir d'Owen est exprimé par l'entremise de la métaphore obsédante du parfum. L'attirance du personnage est renforcée lorsque, quelques pages plus loin, il mentionne la poitrine de Tabby, autre expression conventionnelle de la féminité :

A measure of Owen's seriousness was that we could talk about the mothers of all our friends, and Owen could be extremely frank in his appraisal of my mother to me; he could get away with it, because I knew he wasn't joking. Owen never joked. 'YOUR MOTHER HAS THE BEST BREASTS OF ALL THE MOTHERS.' No other friend could have said this to me without starting a fight. 'You really think so?' I asked him. 'ABSOLUTELY, THE BEST,' he said.¹⁸⁸

Le superlatif a pour but de souligner qu'Owen est particulièrement sensible aux charmes de la mère de son meilleur ami et pointe à une possible idéalisation du personnage féminin. Emblème de la féminité et de la sensualité, Tabby incarne non seulement un fort bel objet de désir, mais également la mère qu'il aurait tellement voulu avoir. L'attirance d'Owen pour Tabby est, par ailleurs, avérée lorsque John relate à sa mère sa conversation avec Owen :

'They told Owen I was there?' she asked.
'No, they didn't tell him. He recognized your perfume.'
'He would,' she said and smiled. I think she knew Owen had a crush on her – all my friends had crushes on my mother. And if she had lived until they'd all been teenagers,

¹⁸⁷ John Irving, *A Prayer for Owen Meany*, p. 40.

¹⁸⁸ *Ibid.*, p. 42.

their degrees of infatuation with her would doubtless have deepened and worsened, and been wholly unbearable – both to them, and to me.¹⁸⁹

Dans le cadre d'une représentation totalement conventionnelle, la mère se serait offusquée de l'attrance d'un garçon de dix ans, la jugeant inopportune et probablement irrespectueuse. Mais John Irving prend le contre-pied des codes tacites de la bienséance puritaine en montrant son personnage flatté et retirant une fierté à peine dissimulée de cette situation. En outre, la beauté et la sensualité de Tabby ne sont plus seulement des atouts puisqu'elles recellent un potentiel dangereux. Le fait que tous les copains de John soient attirés par Tabby est un moyen pour l'auteur d'en appeler à la beauté de ce personnage mais également de mettre en relief son lien à la transgression ou en tout cas à l'inscrire en marge des normes habituelles. Cette affiliation s'intensifie si l'on considère qu'Owen apparaît comme le second fils de la famille : « he might have seemed to her like a second son [...] Owen had reason to identify her as more his mother than his own mother was. »¹⁹⁰ Si Owen considère Tabby comme sa mère de substitution, son attrance pour elle trouverait alors son origine dans le désormais célèbre complexe d'Œdipe identifié par Sigmund Freud. Or, le roman favorise la description de la relation affective qui unit Owen et Tabby au détriment de la relation filiale de celui-ci à sa mère. Il s'opère, par conséquent, un glissement symbolique, prétexte à une expression subversive de ce complexe d'Œdipe.

Pour éviter de circonscrire le personnage uniquement dans une image transgressive, John Irving offre le portrait d'une femme consciente de son pouvoir de séduction mais n'en jouant pas, c'est en tout cas ce qu'il fait affirmer au narrateur :

[...] She did show off her bosom – but never her flesh, except for her athletic, almost-innocent shoulders. She did like to bare her shoulders. And her dress was never slatternly, never wanton, never garish; she was so conservative in her choice of colors that I remember little in her wardrobe that wasn't black or white, except for some accessories – she had a fondness in red (in scarves, in hats, in shoes, in mittens and gloves). She wore nothing that was tight around her hips, but she did like her small waist and her good bosom to show [...]¹⁹¹

L'image de Tabby est filtrée par le regard de son fils, le narrateur et pourrait par conséquent être teintée de subjectivité. Mais l'auteur n'a, à ce moment du roman, pas encore donné de signe patent de la partialité de John Wheelwright. Il nous reste donc à accepter cette description en l'état tout en conservant à l'esprit une possible orientation

¹⁸⁹ John Irving, *A Prayer for Owen Meany*, p. 41.

¹⁹⁰ *Ibid.*, p. 43.

¹⁹¹ *Ibid.*, p. 51.

du récit. Décrite comme conservatrice dans ses choix de vêtements, Tabby sait de toute évidence parfaitement mettre en valeur tout ce qui fait d'elle une femme attirante. Par contre, toute expression de vulgarité est exclue. Son inclination pour le rouge — la couleur de la passion — dénote toutefois un certain potentiel transgressif. D'ailleurs, lorsque John et Owen découvriront les activités de Tabby à Boston, ils seront confrontés à une image bien différente, « the Lady in Red », celle d'une jeune femme très sexy — presque provocatrice — et à la voix magnifique. On retrouve là toute l'ambivalence d'un personnage dont le refus des normes ne se lit qu'en filigrane, derrière des apparences plutôt conventionnelles.

Bien que représentant, elle aussi, la féminité et la sensualité, l'attitude prêtée à Hannah dans *A Widow for One Year* est moins équivoque. Malgré l'absence d'une poitrine généreuse, Hannah est décrite comme une jolie femme, qui attire la convoitise des hommes : « Hannah's breasts were rather small – at least in Hannah's estimation. [...] Yet, whenever Ruth and Hannah were together, men generally looked at Hannah first. She was tall and blond; she had a slinky figure. She was sexier than Ruth, Ruth thought. »¹⁹² A l'instar de ce que nous venons d'évoquer pour Tabby, les seins sont l'expression de la féminité et le personnage est séduisant mais avec l'adjectif « slinky », John Irving introduit très tôt la notion de provocation qui se révélera primordiale dans la description de sa relation aux hommes. En outre, deux signes de subjectivité apparaissent clairement à travers les pensées d'Hannah et de Ruth. Insérée entre les deux, la narration tente de rétablir une apparence d'objectivité véhiculée par les faits que sont sa taille et la couleur de ses cheveux. Là encore, le portrait est construit à travers le filtre du « regard » du narrateur combiné à celui des deux personnages. Il n'en reste pas moins que séduisante, Hannah séduit le lecteur. L'auteur l'installe dans un schéma de multiplication des conquêtes et souligne que ses choix reposent exclusivement sur l'assouvissement de ses désirs sexuels, elle n'est pas très heureuse en amour. Image de la femme libérée aux antipodes de la bienséance puritaine, Hannah est en outre liée à la transgression par l'avortement : « Hannah, of course, hadn't waited. She'd had sex several times at Exeter, and her first abortion before she graduated. »¹⁹³ Le personnage est donc inscrit en rupture des normes de la frange conservatrice de la société américaine et entre, dans le même temps, dans la droite lignée du mouvement de

¹⁹² John Irving, *A Widow for One Year*, p. 265.

¹⁹³ *Ibid.*, p. 262.

libération de la femme. L'auteur l'utilise aussi comme expression du pouvoir des femmes. La séduction est alors une arme destinée à renverser les rôles. Ainsi, John Irving questionne-t-il la traditionnelle supériorité masculine que le sociologue français, Pierre Bourdieu explique ainsi :

La domination masculine, qui constitue les femmes en objets symboliques, dont l'être (*esse*) est un être perçu (*percipi*), a pour effet de les placer dans un état permanent d'insécurité corporelle ou, mieux, de dépendance symbolique : elles existent d'abord par et pour le regard des autres, c'est à dire en tant *qu'objets* accueillants, attrayants, disponibles.¹⁹⁴

En effet, Hannah est insoumise aux règles et normes en vigueur et apparaît comme un nouvel exemple de personnage mettant en avance les valeurs de l'éthique personnelle. Le jeu que John Irving installe entre elle et les hommes va à l'encontre de toute idée de domination masculine, réelle ou symbolique et par une inversion des codes, c'est la figure masculine qui devient l'objet des manipulations d'Hannah. D'ailleurs de façon tout à fait symptomatique, le roman ne fait qu'allusion aux conquêtes du personnage. Aucune sauf Ted n'est décrite ; par ce phénomène d'homogénéisation l'auteur souligne que ce contre quoi Hannah combat, c'est l'homme en général ; il critique ainsi à travers son personnage l'un des mécanismes sociétaux fondamentaux de son pays, à savoir le patriarcat et l'hégémonie de l'homme sur la femme qu'il induit. Quoi qu'il en soit, Hannah n'est pas la caricature d'un féminisme extrémiste. L'auteur nuance son portrait à l'occasion du mariage de Ruth et Harry : « 'I gotta get outta here,' Hannah whispered. [...] But I gotta leave sooner than that,' Hannah informed him. 'I'm going nuts – the lovebirds are driving me crazy.' »¹⁹⁵ Une lecture possible de cet extrait établit une nouvelle fois son rejet de la tradition à travers l'institution du mariage. Mais si Hannah ne supporte pas l'image des deux tourtereaux filant le parfait amour c'est parce que c'est ce type de relation qu'elle recherche au fond. La jalousie vis-à-vis de son amie n'est que la manifestation d'une frustration. En dépit de ce furtif moment, œuvrant à l'effet de réel et à la vraisemblance du personnage, John Irving lui fait adopter le même type d'attitude jusqu'à la fin du roman : « 'You think some guy won't offer me his seat, or at least let me sit on his lap?' »¹⁹⁶

¹⁹⁴ Pierre Bourdieu, *La domination masculine*. Paris: Seuil (Liber), 1998, p. 73. L'auteur souligne.

¹⁹⁵ John Irving, *A Widow for One Year*, p. 648.

¹⁹⁶ *Ibid.*, p. 648.

De façon manifeste ou plus subtilement, Hannah et Tabby expriment, en dépit de ce qu'elles représentent l'image traditionnelle de la féminité et de la sensualité, ce même refus de se soumettre au *diktat* d'un ordre établi qu'elles jugent contraignant et inapproprié. Leur rébellion induit des comportements hors norme chez les deux personnages qui se distinguent néanmoins du fait de la violence : sous-jacente chez Hannah, elle est absente chez Tabby. Ce n'est pas pour autant que cette dernière paraît moins transgressive. Avec ces deux personnages, John Irving offre une image contrastée de la femme traditionnellement féminine et sensuelle. Il génère chez elle une tension entre l'image traditionnelle et la représentation plus conforme aux années 1960 à 1980 qu'il en fait. En tout état de cause, celles avec qui l'auteur semblait proposer une représentation consensuelle de la femme ne sont au final qu'un moyen supplémentaire pour lui de mettre en avant les contestations du mouvement social de la seconde moitié du vingtième siècle et de prôner une nouvelle donne en ce qui concerne l'image de la femme et de son rôle dans la société. Avec Candy et Marion, il installe la figure féminine dans la transgression de façon encore plus affirmée.

3.2.2 L'infidèle tourmentée : Candy et Marion

Ces deux femmes sont en effet « coupables » d'une liaison infidèle, les inscrivant de fait dans un processus transgressif avéré. Mais si l'infidélité est réprouvée par les codes traditionnels et moraux, *The Cider House Rules* et *A Widow for One Year* proposent une vision plus libérale, moins péremptoire. A l'inverse de ce que nous avons remarqué pour les deux figures féminines précédentes, John Irving n'ancre pas Candy et Marion dans une utilisation subversive des attributs féminins. La dénonciation du modèle conventionnel opère alors par l'entremise de la valeur et des conséquences plus positives qu'il attribue à leurs écarts de conduite.

Nous l'avons souligné, Candy est personnage avec de nombreux atouts : elle est jolie, adorable, amicale, bonne. Pour parfaire cette impression de perfection, l'auteur souligne qu'elle ne tombe toutefois pas dans les travers de ses qualités :

She was lovely, but never falsely sweet; she was a great and natural beauty, but no crowd-pleaser. She had daily reliability written all over her, she was at once friendly and

practical—she was courteous, energetic and substantial in an argument without ever being shrill. [...] the girl's absolute goodness made Olive feel guilty [...]¹⁹⁷

Mais pour éviter l'image d'une perfection lisse et ennuyeuse, l'auteur laisse augurer de possibles problèmes avec la dernière phrase de la citation. Il génère ainsi la possibilité de tensions que le portrait éminemment positif tendait à évacuer. Comme pour montrer que les apparences sont souvent trompeuses, il lui fait prendre quelques libertés avec les conventions de la société traditionnelle que la diégèse dépeint : Candy a des relations sexuelles en dehors du mariage. Sa grossesse, qui peut être comprise comme une forme de punition, la lie définitivement à la transgression puisqu'elle aura recours aux services du Dr. Larch pour avorter. Manifestation du respect du choix des femmes pour le directeur de St Cloud's — acception que l'avortement prend invariablement dans le roman — cet acte est également envisagé de façon positive dans la mesure où il permet la rencontre avec Homer, le père de son unique fils. On voit alors poindre une conception nouvelle et à contre-courant que la description du ménage à trois entre Candy, Homer et Wally contribue à renforcer, voire à valider. Parallèlement, John Irving travaille à altérer plus encore l'image de la femme parfaite à travers l'expression de l'ambivalence des sentiments de son personnage et son indécision persistante :

'Is that what you call waiting and seeing?' Homer asked Candy the next day. 'Yes,' Candy said. 'For years I've expected to be married to Wally. You came along second. I have to wait and see about you. And now comes the war. I have to wait and see about the war, too.'¹⁹⁸

La guerre devient alors une véritable aubaine puisque le départ de Wally pour le front birman combiné au fort besoin de Candy de se sentir aimée favorise son rapprochement avec Homer. Leur amitié se transforme en relation amoureuse vite consommée. Le secret dont le personnage tient à entourer cette relation dénote des pressions exercées sur l'individu par l'environnement. En outre, cachée, cette liaison n'en apparaît que plus transgressive. Pour ajouter à la difficulté de la situation — dont l'issue plutôt heureuse n'en apparaîtra que plus étonnante —, John Irving ajoute la crainte d'Olive Worthington, une contrainte supplémentaire pour Candy : « He [Homer] also knew that Candy was afraid of Olive; it was not that Candy was so eager to have a second abortion—Homer knew that Candy would marry him, and have their baby on the same

¹⁹⁷ John Irving, *The Cider House Rules*, p. 183-184.

¹⁹⁸ *Ibid.*, p. 450-51.

day, if she thought she could avoid telling Olive the truth.»¹⁹⁹ En conséquence, il installe Candy dans le mensonge, qui constitue non pas le « premier acte impur »²⁰⁰ mais la conséquence directe de son non-respect des règles qui ajoute une déviance à une configuration déjà transgressive. Pour ajouter au portrait contrasté de son personnage et souligner la difficulté des rapports aux autres, l'auteur fait perdurer les politiques du secret, du mensonge et du « wait and see » de Candy. Sous l'impulsion d'Homer qui décide de dire toute la vérité à Angel, Candy fléchit fait de même avec Wally. Rassérénant la valeur positive de l'infidélité, John Irving choisit de ne pas attribuer à la révélation de la vérité les effets dévastateurs escomptés. En effet, à partir de ce moment de vérité, l'ambiance est beaucoup plus sereine au sein de cette « famille » atypique :

‘I think I got away with it,’ Homer told Wally and Candy and Angel when they were eating a late supper in the house at Ocean View.
 ‘It doesn’t surprise me,’ Wally told *his friend*. [...]
 ‘Don’t worry, Pop,’ Angel told *his father*. ‘You’re going to do just fine.’
 ‘You’re going to do just fine, too,’ Homer told his son. ‘I’m not worried about that.’
 Downstairs, they heard Candy pushing Wally around in the wheelchair. They were *playing* the game that Wally and Angel often played—the game Wally called ‘flying’.
 ‘Come on,’ Wally was saying. ‘Angel can make it go faster.’
 Candy was *laughing*.²⁰¹

Malgré les révélations de Candy, Wally considère toujours Homer comme son ami et parvient à jouer et à rire avec sa bien-aimée alors qu'une telle légèreté ne s'était jamais produite depuis son retour de Birmanie. Les liens entre Homer et Angel sont inchangés. Cependant, comme en témoigne l'absence d'interaction entre Candy et Homer, c'est à leur relation que la vérité a fait du tort. Leurs chemins se séparent mais ils restent forcément liés par leur fils, Angel.

Dans *The Cider House Rules*, l'infidélité n'est donc pas aussi négative qu'habituellement. L'auteur invite en outre le lecteur à dépasser le cadre des évidences et de la tradition en proposant le portrait d'une figure féminine confinant à la perfection tout en étant fortement liée à la transgression. Tous ses choix ne soulèvent pas nécessairement l'adhésion mais ils constituent au final une alternative intéressante permettant à l'auteur de soumettre plusieurs idées, toutes en rupture plus ou moins affirmée avec les normes de la société américaine. La valeur positive de l'acte

¹⁹⁹ John Irving, *The Cider House Rules*, p. 504.

²⁰⁰ Association empruntée à Vladimir Jankélévitch. *Le pur et l'impur*. Paris: Flammarion, 1960, p. 211.

²⁰¹ John Irving, *The Cider House Rules*, p. 712-13. Nous soulignons.

transgressif tout autant que la définition d'une nouvelle norme participent de la dimension contestataire du roman.

L'infidélité est également une constituante majeure du couple formé par Ted et Marion Cole dans *A Widow for One Year*. Nous l'avons déjà souligné, le mari est un séducteur invétéré, ce qui génère des tensions dans le couple sans pourtant, dans un premier temps, le mettre en danger :

Many a faithful wife has tolerated, even accepted, the painful betrayals of a philandering husband; on Marion's case, she put up with Ted because she could see for herself how inconsequential his many women were to him. [...] Ted was never abusive to her; and especially after the deaths of Thomas and Timothy, he was consistent in his tenderness toward her.²⁰²

Au début du roman, les écarts de conduite de Ted sont pointés du doigt mais pas condamnés. On retrouve alors ce refus de l'auteur de verser dans les clichés traditionnels dans le cadre desquels l'infidélité doit être rejetée en bloc. Comme les autres figures féminines mentionnées jusqu'alors, Marion est une jolie femme ; elle est en plus une femme fidèle et une mère dévouée : « Regarding Ruth's mother: Marion was a beautiful woman.[...] she also was a good mother [...] she was a loyal and faithful wife. »²⁰³ Le lecteur est forcément séduit par cette image de la perfection mais John Irving va s'attacher à ternir ce portrait. Dans un premier temps, il fait intervenir un événement tragique — la mort de Thomas et Timothy — qui dénature à jamais le personnage, qui ne pourra pas se relever d'un tel traumatisme : « After all, no one but Ted could have comprehended and respected the *eternity of her sorrow*. »²⁰⁴ Dès lors, Marion devient un personnage plus sombre et caractérisée par la tourmente : elle ne parvient pas à aimer Ruth et nourrit une haine tenace contre Ted, qui arrive mieux qu'elle à dépasser cet événement traumatique. Marion offre jusqu'à maintenant une image conventionnelle de la femme. Mais John Irving l'installe rapidement dans une image moins lisse.

C'est dans ce contexte de déchirement qu'Eddie entre dans la famille Cole sous l'impulsion quelque peu machiavélique de Ted, qui cherche à pousser son épouse à l'adultère pour obtenir le divorce à son avantage et surtout la garde de Ruth. Ce que Ted avait prédit se produit et Eddie tombe sous le charme de la belle Marion. Dès le début, la relation entre les deux personnages est étonnante. Après un épisode cocasse où

²⁰² John Irving, *A Widow for One Year*, p. 47.

²⁰³ *Ibid.*, p. 22.

²⁰⁴ *Ibid.*, p. 47. Nous soulignons.

Marion surprend Eddie se masturbant devant ses vêtements préférés, elle décide de succomber au jeune Eddie :

Again she gripped the back of his neck and pulled his face against her breasts. ‘But you *still* haven’t had sex, have you?’ she asked. ‘I mean not *really*.
Eddie closed his eyes against her fragrant bosom. ‘No, not really,’ he admitted. He was worried, because he didn’t want to sound as if he were complaining. ‘But I’m very, very happy,’ he added. ‘I feel *complete*.’
‘I’ll show you *complete*,’ Marion told him.²⁰⁵

Nous retrouvons ici les seins en tant qu’expression privilégiée de féminité et de la maternité, à laquelle s’ajoute un fort pouvoir d’attraction, un effet presque hypnotique. Le tout souligne la nature transgressive — parce qu’oedipale — de l’amour entre ces deux personnages. Dès cet instant, les deux amants entretiennent une relation soutenue pendant tout le reste de l’été 1958 : « They made love in the carriage-house apartment every morning. »²⁰⁶ Et si Marion était tourmentée avant l’arrivée d’Eddie, sa relation infidèle avec lui semble avoir des effets très positifs. Elle se moque du regard extérieur et ne cherche pas à cacher cette relation qui pourrait choquer du fait de la différence d’âge des deux partenaires — Eddie a seize ans, Marion vingt-trois de plus : « They didn’t care that the Chevy *and* the Mercedes would be parked in the driveway for anyone to see. They didn’t care that they were seen having dinner together in the same East Hampton restaurant every night. »²⁰⁷ Marion semble métamorphosée, revenue à la vie par cette relation gratifiante : « With Eddie, what had begun on Marion’s part as a kindness toward a shy boy [...] had blossomed into a relationship that had been deeply rewarding to her. »²⁰⁸ Mais, ces effets positifs ne sauraient en cacher l’aspect transgressif et être même malsain. En effet, Eddie est mineur, ce qui fait de cette aventure une atteinte aux bonnes mœurs selon les normes traditionnelles. De plus, les motifs pour lesquels elle a remarqué ce jeune homme relèvent d’un élan mortifère : « [...] Eddie’s expressions haunted her pleasantly because of their ceaseless associations with Thomas and Timothy. »²⁰⁹ C’est donc pour sa ressemblance à ses deux fils tragiquement décédés que Marion a porté un œil attentif à Eddie, qui l’aide à conjurer leur mort et contribue à les faire symboliquement revivre : « However briefly,

²⁰⁵ John Irving, *A Widow for One Year*, p. 99. L’auteur souligne.

²⁰⁶ *Ibid.*, p. 101.

²⁰⁷ *Ibid.*, p. 101. L’auteur souligne.

²⁰⁸ *Ibid.*, p. 109.

²⁰⁹ *Ibid.*, p. 109.

Eddie O'Hare had brought her dead boys back to life. »²¹⁰ La peine excessive de Marion peut expliquer son manque de discernement mais son comportement devient douteux lorsque dans l'intimité de la chambre, ses relations sexuelles avec Eddie prennent de ce fait l'apparence d'un désir incestueux à peine voilé. L'élan de vie proposé par Eddie du fait sa jeunesse et sa ressemblance avec Thomas et Timothy est ainsi transformé en une pulsion morbide qui constitue une preuve patente de son désarroi et de l'impasse dans laquelle elle se trouve. La tension dans le personnage de Marion se lit également dans la contradiction entre ses sentiments envers le jeune homme et l'esprit calculateur avec lequel elle envisage d'utiliser Eddie pour se venger de Ted :

'Ted thinks that you're his pawn, Eddie,' Marion told the boy. 'But you're *my* pawn, not Ted's.'

'Okay,' Eddie said, but Eddie O'Hare did not yet realize the extent to which he truly *was* a pawn in the culminating discord of a twenty-two-year marital war.²¹¹

John Irving fait ici le portrait des aspects les plus méchants et négatifs du comportement humain. Il façonne un peu plus le portrait contrasté de Marion et en fait la détentrice ultime du pouvoir, une autre manifestation de la dimension contestataire du roman.

Eddie apparaît donc comme le catalyseur de la vitalité de Marion mais aussi comme le révélateur de ses penchants morbides comme en témoigne le culte qu'elle voue aux photographies de ses défunts enfants. Fortement troublée, voire désorientée, par la disparition tragique et prématurée de Thomas et Timothy, Marion est installée dans la tourmente d'une vie placée sous le signe de la peine et guidée par un désir de vengeance à peine feint. Dans cette spirale destructrice, son aventure avec Eddie prend incontestablement la forme d'un regain de joie et de vie. L'infidélité n'est plus totalement négative. A l'instar de Candy et Homer, John Irving sépare Marion et Eddie mais les deux personnages restent liés tout au long du roman à l'issue duquel ils se retrouveront.

Infidèles, Candy et Marion sont tourmentées. Pourtant, leurs écarts de conduite n'apparaissent pas aussi négatifs que la norme conventionnelle le laisse entendre. *The Cider House Rules* et *A Widow for One Year* s'inscrivent en ce sens à contre-courant et contestent la validité de la conception traditionnelle. En outre, la sexualité en dehors du cadre légal et traditionnel que représente le mariage constitue une forme de pouvoir des femmes sur les hommes, à qui elles imposent leurs volontés et leurs choix. Par le jeu

²¹⁰ John Irving, *A Widow for One Year*, p. 102.

²¹¹ *Ibid.*, p. 108. L'auteur souligne.

d'un renversement des rôles, c'est la figure masculine qui devient en quelque sorte dominée. John Irving, sans verser dans le cliché de la femme machiavélique, décrit Candy et Marion conscientes des sentiments des personnages masculins à leur égard mais ne faisant pas vraiment cas des répercussions de leurs décisions sur leurs amants. A l'instar de Tabby et Hannah, Candy et Marion sont deux très jolies femmes, et comme la première, elles sont dotées d'un caractère doux et gentil, ce qui rend leurs écarts d'autant plus intéressants du point de vue de la caractérisation et significatifs au regard du renversement des codes traditionnels. Par ailleurs, l'omniprésence de Marion dans la production littéraire d'Eddie est une nouvelle expression de l'influence que peut exercer la femme sur l'homme. Quels que soient les traits ou les comportements que John Irving leur prête, les figures féminines sont une forme intéressante des « autres » alliant convention et transgression, qui permettent à l'auteur d'ancrer ses romans dans la droite lignée du mouvement social contestataire des années 1960. Jusqu'à présent, la figure féminine reposait en partie sur les caractéristiques en partie traditionnelles de la féminité. Avec Hester et Melony, John Irving poursuit son travail d'inversion de la norme en séduisant le lecteur avec des personnages féminins peu attractifs.

3.2.3 La femme masculinisée : Hester et Melony

Nous l'avons déjà mentionné, Hester dans *A Prayer for Owen Meany* et Melony dans *The Cider House Rules* ne sont pas caractérisées par leur féminité. Que ce soit à travers leur description physique ou bien par l'entremise des comportements qu'il leur prête, John Irving propose avec ces deux personnages une nouvelle image de la femme, image à de nombreux égards en rupture des conventions. Le conflit presque systématique dans lequel il les installe vis-à-vis des personnages masculins et son issue favorable la plupart du temps pour elle fait le jeu d'une redéfinition des rapports sociaux de sexe dans les deux romans. Excessive, presque caricaturale, leur masculinité n'est pourtant pas contraire à l'élaboration par l'auteur d'une forme de conformisme qui se lit surtout à travers les « sentiments » qu'elles nourrissent respectivement pour Owen et Homer. La contradiction présente dans ces deux figures féminines en fait des personnages riches et décisifs. Leur rôle est par conséquent fondamental car à travers elles, l'auteur explore pleinement les tensions entre l'individu et les autres et parfait la notion de tiraillement, de contradiction présidant à l'élaboration de ses personnages.

Mais elles sont surtout un moyen supplémentaire pour l'auteur de soumettre une nouvelle donne allant à l'encontre des codes traditionnels.

Nous l'avons établi, Owen exerce une influence lénifiante sur Hester dans *A Prayer for Owen Meany*. Mais, John Irving dépasse cette représentation conventionnelle du pouvoir de l'homme sur la femme lorsqu'Hester a en retour une forme d'emprise Owen. La relation entre ses deux personnages apparaît en fin de compte bien plus équilibrée que le duo formé par Owen et John. Le potentiel violent d'Hester est développé à de nombreuses reprises dans le roman et notamment à l'occasion du bal de fin d'année à Gravesend Academy : « her body belonged to the jungle »²¹² écrit le narrateur, son cousin, qui par cette analogie à la jungle souligne la bestialité du personnage tout autant qu'il la relie au concept de Nature, par opposition à celui de Culture — les institutions créées par les hommes — contre laquelle elle n'a de cesse de s'insurger. Le caractère sauvageon du personnage est ainsi mis en avant. Mais toujours dans le but de rester juste en deçà de la caricature, l'auteur, à travers John Wheelwright, souligne également son potentiel séducteur : « It was the first time I'd ever seen Hester in a dress; she looked *very pretty*. »²¹³ D'apparence plutôt robuste et masculine, Hester peut être attirante. La notion de séduction du lecteur, qui n'avait jusqu'à présent pas lieu d'être, prend ici forme. Pour parvenir à ses fins et ne pas imposer à ses lecteurs une redéfinition totale des codes de représentation de la féminité, il fait mention d'un vêtement féminin. Ainsi, le lecteur se retrouve dans les mêmes dispositions que celles décrites pour le narrateur : il est séduit. Ceci étant établi, John Irving utilise alors des moyens moins conventionnels pour faire opérer ce phénomène de séduction. C'est en effet à travers son combat incessant contre les injustices faites aux femmes qu'Hester interpelle le lecteur et contribue notablement à la dimension contestataire de *A Prayer for Owen Meany*. Il ne s'agit plus nécessairement de séduction — ce qu'elle représente et le message véhiculé à travers elle peuvent heurter certains lecteurs — mais une chose est sûre, le lecteur se souvient de ce personnage. En outre, combinant des attributs traditionnellement peu conciliables, Hester représente à merveille les tensions du personnage Irvingien à la fois contradictoire et cohérent. Il existe chez elle un antagonisme franc entre l'être et le paraître, qui n'est pas sans rappeler les difficultés de la création identitaire ainsi que la notion de conflit voire de combat inhérente au

²¹² John Irving, *A Prayer for Owen Meany*, p. 308.

²¹³ *Ibid.*, p. 132. Nous soulignons.

personnage. L'une des manifestations les plus probantes de ces dissensions réside dans sa consommation excessive d'alcool :

Hester's breathing, when she'd been drinking, was something between a snore and a moan.

'Why does she drink so much?' I asked Owen.
'HESTER'S AHEAD OF HER TIME,' he said.²¹⁴

Le contexte social et familial dans lequel l'auteur fait évoluer Hester condamne l'abus d'alcool, surtout pour une jeune femme. Par voie de conséquence, se soûler devient une expression supplémentaire de rébellion vis-à-vis de la famille, du modèle patriarcal, et de la société. Flirtant toujours avec les limites d'une description caricaturale, John Irving fait entrer les excès de son personnage en résonance avec sa frustration : « Hester was barfing her brains out again. [...] wherever Hester was, I'm sure she was drunk and throwing up, too. »²¹⁵ Malgré tout, à travers les paroles d'Owen, John Irving l'établit en sa qualité de précurseur de l'établissement de nouvelles règles, de la création d'une nouvelle norme. Et c'est précisément en cela que ses aspects rhédibitoire et séduisant se rejoignent tant il est vrai que la nouveauté effraie souvent. De fait, son comportement récalcitrant dépasse le cadre du simple affrontement ; il vise également à créer une alternative.

Dès leur première rencontre, un lien relevant de l'indicible est proposé par l'auteur pour qualifier la relation entre Hester et Owen et lorsqu'ils deviennent un couple, cette inexplicable attraction se mue en une proximité constante :

After she got off work, she and Owen would cruise 'the strip' at Hampton Beach in the tomato-red pick-up. Hester's school-year roommates were elsewhere for the summer, and Hester and Owen spent every night in her Durham apartment, alone. They were 'living together as man and wife' – that was the disapproving and frosty way Aunt Martha put it, when she discussed it at all, which was rarely.²¹⁶

Une lecture plus traditionnelle de ce passage pourrait y voir le reflet du besoin de deux jeunes amoureux de passer du temps ensemble ; pourtant l'inscription des deux personnages en dehors des normes résiste à une telle interprétation. Nouvel exemple d'union libre tendant à remettre en question l'impériosité du mariage, le couple formé par Hester et Owen ne fait pas l'unanimité. D'ailleurs la désapprobation conservatrice vis-à-vis de cette relation est ici incarnée par Aunt Martha. De plus, le rejet de l'adjectif

²¹⁴ John Irving, *A Prayer for Owen Meany*, p. 379.

²¹⁵ *Ibid.*, p. 382.

²¹⁶ *Ibid.*, p. 435.

« alone » en fin de phrase — un procédé de mise en exergue — fait écho au doute planant autour des relations sexuelles entre les deux personnages, possibles mais pas attestées. Ce couple apparaît donc hors norme à de nombreux égards, ce que confirme d'ailleurs ce qui les rapproche : « And Hester was committed to irreverence; it should have been no surprise to Noah and Simon and me that The Voice had won her heart. »²¹⁷ C'est donc le refus de se conformer à la norme ou à la règle qui unit ses deux personnages si différents physiquement et aux positions par ailleurs divergentes. Poursuivant son travail de masculinisation du personnage féminin et d'inscription de la relation en dehors de la norme, John Irving pousse à son paroxysme le renversement des codes de domination : « 'Why *don't* you have another girlfriend?' I asked him; he shrugged again. 'SHE DOESN'T BEAT ME ALL THE TIME,' Owen said. »²¹⁸ De façon tout à fait sarcastique, l'auteur minimise à travers les paroles d'Owen les excès violents d'Hester et l'inversion de la norme ainsi opérée — violence de la femme sur l'homme — a pour but de dénoncer les violences faites aux femmes tout autant qu'elle pointe au caractère fortement déplacé de la justification de rapports de force et de pouvoir dans un couple.

Représentation du couple hors norme, Hester et Owen expriment, de façon tout à fait symptomatique si l'on considère que la création artistique repose sur la notion de transgression et d'écart par rapport à la norme, leurs positions et leurs penchants transgressifs à travers une forme d'art, l'écriture journalistique pour Owen et la chanson pour Hester :

I'd already heard Bob Dylan and Joan Baez, and Hester. I'd even heard Hester sing 'Four Strong Winds.'²¹⁹ She was always quite good with the guitar, she had her mother's pretty voice – although Aunt Martha's voice was not as pretty as my mother's – which was merely pretty, not strong enough, not developed. Hester could have stood about five years of lessons from Graham McSwiney, but she didn't believe in being taught to sing. Singing was something 'inside' her, she claimed.²²⁰

Associée à deux chanteurs emblématiques, Hester entre dans la mouvance contestataire du fameux concert de Woodstock, qui exigeait l'arrêt de l'engagement américain au Vietnam et exposait au grand jour le mouvement pacifiste et hippie américain. Le

²¹⁷ John Irving, *A Prayer for Owen Meany*, p. 308.

²¹⁸ *Ibid.*, p. 499.

²¹⁹ Chanson d'Ian Tyson, inspirée du déplacement saisonnier des travailleurs à travers le pays, d'une récolte à l'autre, et de l'effet d'une telle mobilité sur une affaire de cœur. Elle fut écrite vers 1961 et fit bientôt partie du répertoire folk et country régulier. La chanson fut très populaire en 1964 et 1979 telle qu'enregistrée respectivement par le chanteur country américain Bobby Bar et par Neil Young.

²²⁰ John Irving, *A Prayer for Owen Meany*, p. 477.

personnage s'inscrit donc dans une dynamique progressiste, rejoignant ainsi la position que laissait entrevoir sa consommation excessive d'alcool. Malgré ses ambitions libératrices, Hester reste significativement liée aux femmes de sa famille, dont elle a hérité la voix. Mais, la sienne est plus puissante, potentiellement plus violente. Ainsi, John Irving parfait sa définition d'une nouvelle féminité, éminemment plus masculine et contestataire. Malgré l'héritage, Hester s'inscrit en marge de la tradition familiale, et ce d'autant plus qu'elle exclut la possibilité de prendre des cours de chant. Pour elle, la voix relève de l'inné ; c'est un moyen d'expression qu'elle se refuse à contrôler, à brider par un apprentissage académique. Elle lui permet d'exprimer sa révolte et constitue à ce titre un espace privilégié de liberté. A travers cette métaphore, John Irving propose les premiers éléments de sa définition de l'art et de l'écriture, point que nous développerons dans les seconde et troisième parties de ce travail. Quoi qu'il en soit, Hester rejoint en cela Owen, qui fait bon usage de cette liberté lors de ces articles dans « The Grave », le journal de Gravesend Academy. L'expression artistique, envisagée comme espace d'indépendance, catalyse puis permet aux deux personnages de laisser libre cours à leurs pulsions rebelles et contestataires. A ce propos, notons l'importance des pseudonymes utilisés pour les deux personnages : « The Voice » confère à Owen une dimension prophétique et surnaturelle ; « Hester The Molester » souligne la violence et le caractère hors norme du personnage.

Unis par la transgression et l'excès, Hester et Owen sont aux antipodes sur la question de la guerre du Vietnam. Fortement opposée à ce conflit, Hester a bien du mal à accepter l'envie d'Owen de s'engager dans l'armée pour y prendre part et entre dans des déchaînements violents et colériques confinants à l'hystérie :

She wrestled him out of his chair – she held his head in the towel in a headlock and she lay on her side across his chest, pinning him to the kitchen floor, while she began to pound him in the face with the fist of her free hand. He kicked his feet, he tried to grab her, but Hester must have outweighed Owen Meany by at least thirty pounds, and she appeared to be hitting him as hard as she could. When I saw the blood seep through the pale-yellow towel, I grabbed Hester around her waist and tried to pull her off him.²²¹

Puisant dans le champ lexical de la lutte gréco-romaine qu'il connaît bien, John Irving nous propose une scène d'une violence inouïe où Hester ne semble pas avoir de limites. Même le sang d'Owen n'atténue sa rage, qui pour être maîtrisée nécessite l'intervention de John. A l'instar de son association avec la jungle, Hester fait ici preuve d'une

²²¹ John Irving, *A Prayer for Owen Meany*, p. 494.

bestialité assez peu commune chez un personnage féminin. Toujours dans cette optique d'offrir un portrait contrasté et étonnant, John Irving soumet, après cette scène d'excès, l'image d'un personnage aimant et attentionné qui entre en rupture totale avec ce qui précède en même temps qu'elle correspond à une représentation plus traditionnelle de la femme : « She kissed him very softly on his upper lip and on the tip of his nose, and on the corners of his mouth, being very careful not to kiss the stitches. 'I'm sorry! I love you!' she whispered to him. »²²² Avec Hester, l'auteur teste régulièrement les limites entre proposition d'un modèle radicalement différent et refus ou impossibilité — sous peine de perdre le lecteur peu habitué à une telle image de la féminité — de ne pas verser dans une forme de conventionalité. Ainsi, la rage d'Hester est expliquée par son amour pour Owen. Si elle perd la raison lorsqu'il parle de la guerre du Vietnam c'est tout simplement parce que l'idée de le perdre lui est insupportable. D'ailleurs, le caractère étonnamment conciliant d'Owen semble accréditer cette explication : « 'I'M OKAY,' said Owen Meany. [...] He curled up next to Hester on the couch; he laid his head against her bosom, and she craddled him in her arms. In a few minutes, he was fast asleep. »²²³ Représentation du calme après la tempête, cette scène nous propose le couple en position de symbiose physique, qui symboliquement renvoie à la dimension fusionnelle de leur relation. Enfin, l'absence d'Hester aux funérailles d'Owen — « none of us mentioned Hester's absence »²²⁴ — est tout à fait représentative du personnage car elle peut être expliquée comme une nouvelle manifestation de sa colère, une indication supplémentaire de son rejet du sacrifice d'Owen ou dans la logique d'une relation de « doubles » entre les deux personnages, elle n'a alors plus de fonction en tant qu'opposée d'Owen.

Construit à partir et autour de la transgression et de l'écart par rapport à la norme, le personnage d'Hester est un outil — presque une arme — contestataire indéniable pour John Irving qui avec elle propose une nouvelle conception de la féminité et renverse les relations de pouvoir entre hommes et femmes pour au final proposer une alternative à la fois dérangeante et séduisante autour de laquelle plane une forme de mystère repris par l'incertitude concernant la teneur sexuelle de la relation entre Hester et Owen : « Despite the fact that Owen and Hester were living together as

²²² John Irving, *A Prayer for Owen Meany*, p. 501-502.

²²³ *Ibid.*, p. 502.

²²⁴ *Ibid.*, p. 580.

man and wife, Noah and Simon and I could never be sure if they were actually ‘doing it.’ »²²⁵

Par un effet de miroir contribuant à établir un parallèle entre les deux relations, la même incertitude existe dans *The Cider House Rules* entre Homer et Melony : « *If there was still anything sexual between them, Larch knew that it happened randomly, and only out of the keenest boredom.* »²²⁶ A l’instar d’Owen et Hester, ces deux personnages forment ce nouveau type de couple où les rôles sont inversés et la figure féminine particulièrement masculine. Comme Hester, Melony est un personnage caractérisé par sa violence, son irrévérence et son esprit de provocation. Sa colère, initialement dirigée contre ses parents, plus précisément sa mère qui l’a abandonnée, finit par rejaillir sur tous ceux qui l’entourent. D’aspect masculin, Melony impressionne les autres pensionnaires de St Cloud’s, y compris Homer, et agit parfois en despote pour faire appliquer ses règles. Elle ne craint par ailleurs aucune autorité et mène la vie dure à Mrs Grogan, l’une des infirmières de l’orphelinat des filles. Elle ne respecte pas beaucoup plus le Dr. Larch, qui semble bien vite démissionnaire face au caractère retors de Melony. En fin de compte, Melony mène la danse et parvient toujours à ses fins. D’ailleurs, son départ de St Cloud’s est présenté comme un soulagement pour la majorité des autres personnages y vivant. Néanmoins, pour modérer ce portrait assez peu flatteur et éviter de tomber dans la caricature, John Irving ne la rend pas étrangère à toute douceur. Mais de façon ironique qui en dit long sur ce qu’elle représente le désaveu du genre humain, l’assouplissement du personnage intervient envers des souris :

Poor mice, thought Melony, but she tried mousing for a few days. When she saw a pine mouse tunnel, she tried to conceal it; she never put any poison in it. And she only pretended to scatter the oats and corn around the trees; she didn’t like the way the poison smelled. She would dump it into the dirt road and fill her bag with sand and gravel and scatter that instead.

‘Have a nice winter, mice,’ she whispered to them.²²⁷

La rupture opérée par cette scène est renforcée par le caractère inhabituel de sa voix. Elle qui en général crie beaucoup, murmure ici aux souris. Signe de la complexité du personnage et de la volonté de l’auteur de proposer au final un portrait contrasté, cette

²²⁵ John Irving, *A Prayer for Owen Meany*, p. 435.

²²⁶ John Irving, *The Cider House Rules*, p. 153. Nous soulignons.

²²⁷ *Ibid.*, p. 411.

subite douceur peut ici séduire le lecteur, qui de ce fait sera plus réceptif à la nouvelle définition de la féminité que l'auteur entend proposer à travers elle.

Du fait de leur proximité et de leur âge, Melony et Homer semblent voués à former un couple comme le souligne le Dr. Larch : « What Wilbur Larch was thinking of, regarding 'options', was that Homer Wells had no choice concerning either his apprenticeship or Melony. He and Melony were doomed to become a kind of couple because there was no one else to couple with. »²²⁸ La relation entre Melony et Homer est de fait inscrite dans la restriction de leur liberté de choix, ce qui va à l'encontre du principe de création identitaire que l'auteur applique à ses personnages. Il est donc fort à parier que cette relation sera une fois de plus fondée sur les tensions, que l'utilisation du verbe « doom » souligne. En outre, avec « a kind of couple », John Irving ouvre la voie vers l'élaboration d'une relation atypique. Ainsi, les difficultés entourant cette relation sont établies avant même qu'elle ne débute. Pour parfaire cette impression de complexité, John Irving instaure une différence entre les « sentiments » des deux personnages, ce qui induit inévitablement un déséquilibre et accentue la complexité que nous venons d'évoquer.

Comme pour souligner un peu plus l'aspect hors norme de son personnage, John Irving rend Melony, ce personnage jusqu'alors défini par son refus de tout attachement, profondément liée à Homer, au point même d'en devenir dépendante :

Larch fretted that Melony, who was almost twenty, was now unemployable and unadoptable; she had grown dependant on her proximity to Homer Wells, although whole days passed when there didn't appear to be a word between them – in fact no intercourse beyond mere presence was observable for weeks in succession.²²⁹

Melony a donc besoin de la présence d'Homer et cette nécessité la place inévitablement en état de dépendance, qui explique alors sa colère lorsque Homer quitte St Cloud's rompant leur promesse mutuelle de ne jamais se quitter. Son déchaînement de violence à l'encontre de Mary Agnes était en fait destiné à Homer dont l'influence lénifiante n'est plus opérante. Si Melony impose son autorité et sa force à Mary Agnes, c'est en quelque sorte par défaut. Le jeu de pouvoir s'applique en réalité à Homer. De façon détournée, l'auteur renverse à nouveau les rapports de force entre hommes et femmes tout en faisant croire qu'il les représente de façon traditionnelle puisque c'est le personnage aux caractéristiques masculines qui prend le dessus sur celui représentant la

²²⁸ John Irving, *The Cider House Rules*, p. 150.

²²⁹ *Ibid.*, p. 154.

féminité. Par le même processus d'inversion de la norme, la barette, accessoire de séduction, devient l'objet du combat. Quoi qu'il en soit, sans la présence réconfortante de son acolyte, elle se sent perdue ; cette perte de repères explique en partie son départ de St Cloud's et sa recherche obstinée de celui qu'elle nomme son rayon de soleil.²³⁰ Dès lors qu'Homer a quitté l'orphelinat, Melony n'a plus qu'un but, le retrouver : « 'Fuck what the country needs,' Melony said. 'I'm lookin' for Homer Wells, and I'm gonna find him.' »²³¹ Ici, John Irving semble vouloir réconcilier masculinité et féminité puisque l'irrévérence patente dont Melony fait preuve est combiné à son désir de retrouver Homer. De façon tout à fait habituelle chez les personnages irvingiens, Melony fait passer ses intérêts individuels avant ceux de la société ou de la nation, malgré la gravité de la situation — la Seconde Guerre mondiale — qui fait normalement de l'effort patriotique un élément primant sur tous les autres. Essentiellement guidée par ses intérêts personnels, sa quête d'Homer manifeste en outre son individualité et la primauté de ses choix. Mais sous des dehors conventionnels, la quête de Melony n'est pas entièrement louable puisqu'elle cherche Homer pour lui rendre la monnaie de sa pièce : « 'So I'll see you next winter,' Lorna said. 'You're letting a man make an asshole of you.' 'That's just what I'm not letting him do,' Melony said. »²³² L'intervention de Lorna souligne le jeu de pouvoir entre hommes et femmes mais Melony vise clairement à renverser la configuration traditionnelle. En dehors des codes conventionnels de la féminité, Melony est également installée dans une transgression à visée contestataire par l'auteur ; elle a en effet une relation homosexuelle durable avec Lorna : « For fifteen years they were a couple: Lorna and Melony. »²³³ Transgressive du point de vue conservateur et puritain, cette relation n'en remet pas moins en cause le patriarcat en niant tout rôle aux hommes. Avec Melony, John Irving entre dans la mouvance contestataire des années 1960 — relations sociales de sexe — et des années 1980 — reconnaissance de l'homosexualité. Porte drapeau d'une nouvelle définition de la féminité, Melony apparaît également comme un élément fondamental — au même titre que le Dr. Larch — de la dimension contestataire de *The Cider House Rules*.

Le pouvoir de la femme sur l'homme est également perceptible à travers les « sentiments » d'Homer, qui, en dépit des promesses de sa nouvelle vie, ne peut

²³⁰ Le surnom que Melony donne à Homer est « Sunshine ».

²³¹ John Irving, *The Cider House Rules*, p. 456.

²³² *Ibid.*, p. 456.

²³³ *Ibid.*, p. 552.

totalemment effacer Melony de sa mémoire : « Whenever Homer Wells thought of Melony (which was not often), he missed her ; then he was angry at himself. Why should I miss her? he wondered. »²³⁴ Par la question, l'auteur établit clairement le paradoxe de l'attitude de son personnage : malgré les difficultés d'Homer à composer avec la violence de Melony — l'expression de la virilisation du personnage—, elle lui manque. Mais son questionnement reflète probablement aussi l'inadéquation entre sa « vie » présente et les ambitions qu'il avait nourries au moment de partir avec Wally et Candy. Cet avenir plein de promesses qu'il s'était imaginé n'est que partiellement réalisé. Le manque généré par l'absence de Melony renvoie au mensonge et à la frustration qui conditionnent le présent d'Homer. Sa réaction à la réapparition subite de Melony est à cet égard tout à fait révélatrice :

‘Pop?’ Angel asked him softly. ‘Who’s the woman?’ But his father was looking at him *in a panic*. [...] ‘It can’t be the bully, can it?’ Angel was trying to joke with his father—their manner together was often full of joking; but Homer wouldn’t speak, he wouldn’t even smile. »²³⁵

Avec cette réaction de panique, John Irving prépare l'affrontement entre les deux personnages et la prise de pouvoir par la figure féminine. Et du fait du potentiel violent de Melony, Homer sait que ces retrouvailles peuvent très vite tourner à la confrontation et il ne se sent pas de taille pour ce combat : « [...] but now he knew that he would never be a match for Melony. »²³⁶ Déjà à l'adolescence, Melony était parvenue à prendre le pouvoir, *a fortiori* après quinze années de mensonge et de compromission.

Malgré son inscription hors de la norme et des canons traditionnels de la féminité, Melony est, lors de cette ultime rencontre, installée dans un comportement plutôt féminin dans la mesure où elle est peinée de voir que, pendant toutes ces années passées à le chercher désespérément, Homer avait poursuivi sa vie sans elle : « Hardest for Melony was to recognize that there was no love for her in his eyes; he looked like a trapped animal—there was no enthusiasm or curiosity about seeing her in any part of him. »²³⁷ De façon inattendue, mais toujours dans cette optique de proposer un portrait ne franchissant pas les limites de la caricature, Melony se met à pleurer. Sa déception est d'autant plus grande qu'Homer lui ment en prétendant que Angel n'est pas son fils biologique. Cela en est trop pour Melony qui s'isole pour laisser éclater sa colère et son

²³⁴ John Irving, *The Cider House Rules*, p. 421.

²³⁵ *Ibid.*, p. 605. Nous soulignons.

²³⁶ *Ibid.*, p. 612.

²³⁷ *Ibid.*, p. 608.

désarroi. Dans la salle de bain d'Homer, elle envisage même d'attenter à son intégrité physique mais se ravise. Mais l'image traditionnelle de la femme s'arrête ici puisqu'elle décide finalement de tourner sa colère contre celui qui l'a initiée :

She might have enjoyed a few minutes of the discomfort she had caused him, but by the time she came downstairs she was no longer enjoying herself and her disappointment in Homer Wells was even deeper than her steadfast anger—it was nearly level with grief. 'I somehow thought you'd end up doin' something better than ballin' a poor cripple's wife and pretendin' your own child ain't your own', Melony said to Homer Wells. 'You of all people—you, an orphan', she reminded him. 'It's not quite like that', he started to tell her, but she shook her huge head and looked away from him. 'I got eyes', Melony said. 'I can see what it's like—it's like shit. It's ordinary, middle-class shit—bein' unfaithful and lyin'to the kids. You of all people!' Melony said.²³⁸

Tout est dit. Le sentiment qui prime à ce moment chez Melony est la déception, qui contre toute attente, surpasse la colère. Selon elle, Homer s'est fourvoyé et ce qu'il a fait de sa vie n'est pas une réussite, c'est le moins que l'on puisse dire. Il s'est tant éloigné du jeune homme qu'il était qu'elle le reconnaît à peine. Dans un sursaut de vérité, elle décide donc de brandir devant Homer le miroir de la réalité crue. Ne s'en tenant qu'aux faits et les présentant de façon vulgaire et provocatrice, elle notifie à Homer à quel point son attitude est non seulement incompréhensible mais condamnable. Ce qui l'insupporte le plus c'est le mensonge. Melony n'aime pas le mensonge et le supporte d'autant moins lorsqu'il s'adresse à un enfant ; il relève alors presque du crime. L'extrême franchise de Melony a évidemment pour but de blesser Homer, ce à quoi elle parvint formidablement bien puisque cet afflux de vérité brute le fait vomir : « He went upstairs in the bathroom and threw up. »²³⁹ Homer avait donc des raisons de craindre ses retrouvailles avec Melony dont les mots le mettent « KO » : « One hundred seventy-five pounds of truth had struck him in the face and neck and chest—had constricted his breathing and made him ache. »²⁴⁰ Une fois de plus, Melony est le vainqueur du combat mais il ne s'agit plus uniquement d'un jeu de pouvoir entre hommes et femmes, il est en effet également question de mensonge et de vérité. Ainsi grâce à un personnage peu conventionnel, John Irving véhicule le message traditionnel — mais néanmoins pertinent — des méfaits du mensonge. Pour violente que cette dernière rencontre soit, elle est salutaire pour Homer puisqu'elle déclenche l'aveu à Angel. C'est donc grâce à l'intervention de Melony que

²³⁸ John Irving, *The Cider House Rules*, p. 612.

²³⁹ *Ibid.*, p. 613.

²⁴⁰ *Ibid.*, p. 613.

la situation s'améliore pour Homer. Melony fait donc office de détonateur pour qu'éclate enfin la vérité. Point final à la démonstration du pouvoir du personnage féminin sur son homologue masculin, le roman établit qu'Homer n'est pas dupe de l'importance de Melony dans sa « vie » : « He had always expected much from Melony, but she had provided him with more than he'd ever expected—she had truly educated him, she had shown him the light. She was more Sunshine than he ever was, he thought. »²⁴¹

Au final, les personnages d'Hester et de Melony se ressemblent en de nombreux points : d'allure masculine, elles sont toutes deux caractérisées par leur violence et un goût prononcé pour la marginalité et l'irrévérence. Elles contribuent donc à l'élaboration d'une nouvelle image de la femme, aux antipodes de la conception traditionnelle sans pour autant devenir des caricatures de femmes masculines. Ces personnages démontrent à nouveau le soin apporté par John Irving à la caractérisation et sa justesse par rapport au but poursuivi. En outre, elles participent de la dimension contestataire des romans d'autant plus qu'à travers leur description l'auteur questionne les relations de pouvoir entre hommes et femmes, propose de nombreux cas d'inversion de la norme, et envisage en fin de compte leurs caractéristiques transgressives comme un atout. Enfin, les romans établissent de façon évidente l'importance de leur rôle pour les protagonistes autour desquels elles gravitent. Le refus du stéréotype envisageant le féminin comme l'Autre du masculin s'avère donc incontournable et primordiale. Pour autant, c'est le personnage principal qui cristallise encore plus les tensions du personnage irvingien.

3.3 Le personnage principal

Crée à partir des mêmes principes que les autres personnages, le protagoniste tient son statut évidemment du fait que les romans gravitent autour de lui, mais également parce que John Irving exacerbe chez lui une particularité qui en fait une création spéciale et unique. Nous retrouvons là, mais de façon encore plus marquée, le fait que l'uniformité n'est pas de rigueur sous sa plume ; l'auteur préfère porter aux

²⁴¹ John Irving, *The Cider House Rules*, p. 718.

nues l'individualité et tout ce qui a trait au particularisme. En dépit du phénomène d'homogénéisation sous-tendu par la catégorie à laquelle ils appartiennent, Homer, Ruth et Owen sont trois protagonistes bien différents. En cela, John Irving n'est pas particulièrement novateur. L'intérêt du protagoniste irvingien tient dans les tensions qui l'anime : entre désir d'appartenance et volonté de se démarquer, entre représentation conventionnelle et proposition d'une nouveauté ou bien portrait à la limite de la caricature. Dans un tel contexte, l'identité du protagoniste repose sur la transgression des règles ou l'écart par rapport à la norme. En effet, les inclinations individualistes que l'auteur leur prête ainsi que l'affirmation de la primauté de l'éthique personnelle constituent un terrain propice à l'émergence de comportements transgressifs qui se double d'une propension de l'auteur à en faire des personnages en dehors de la norme.

Ainsi, comme le reste de leurs homologues, Homer, Ruth et Owen passent outre la règle dans le but d'affirmer leur liberté et l'importance de leurs choix. L'acte transgressif s'avère donc une fois de plus l'outil privilégié de la construction de l'identité et de l'individualité. Du fait de ce conflit récurrent avec l'existant, la violence occupe souvent une place de choix dans leurs « vies » tant il est vrai qu'encore plus que pour les autres personnages, elle est indissociable du processus de création identitaire. Une analyse comparatiste des trois protagonistes va permettre de mettre en évidence une progression *crescendo* vers la version la plus extrême du particularisme et de l'individualité.

3.3.1 Homer, la représentation déterministe

Homer Wells n'est certes pas le plus charismatique des protagonistes créés par John Irving mais il représente fort bien cette tension chez le personnage irvingien entre soumission et rébellion, allégeance et révolte. Avec lui, l'auteur conserve les valeurs fondatrices de ses personnages mais y adjoint un élément fondamental, à savoir l'éminent déterminisme que représente son statut d'orphelin. A en croire le roman, l'identité d'Homer repose d'abord et avant tout sur le fait qu'il soit orphelin. Toutes ses actions l'y ramènent toujours et le retour à St Cloud's, en fin de roman, n'est que la preuve finale de l'importance de ce déterminisme. L'autre particularité d'Homer est l'absence de violence qui le caractérise, élément singulier dans un roman où elle est omniprésente. A aucun moment Homer ne s'adonne à des débordements analogues à

ceux des autres personnages. Il semble étranger à toute forme d'excès — son entêtement initial sur la question de l'avortement étant précisément justifié dans le roman par son statut d'orphelin —, ce qui en fait un personnage principal peut-être plus atone que les deux autres. Mais sa force réside en cela qu'il est la démonstration d'une capacité certaine à composer avec les événements et le déterminisme majeur auquel il est soumis.

Dès le départ, John Irving installe son personnage dans la difficulté : Homer est en effet le fruit d'une grossesse non désirée que sa mère biologique ne peut assumer. Elle décide pourtant d'avoir cet enfant, mais comme elle ne peut lui prodiguer tous les soins dont un nourrisson a besoin, elle le laisse à l'orphelinat de St Cloud's où elle a accouché. Ce bébé s'ajoute donc à la liste des orphelins dont l'équipe du Dr. Larch a la charge. Ce début d'existence, même s'il correspond à une réalité sociologique avérée de l'époque de la diégèse, n'est pas anodin pour un personnage de roman. Reprenant une thématique chère à l'un de ses auteurs préférés, Charles Dickens, John Irving s'attache à analyser les difficultés inhérentes à la condition d'orphelin. Et le moins que l'on puisse dire c'est qu'il n'épargne pas Homer. Le personnage est en effet victime de quatre adoptions ratées, qui constituent le moyen pour l'auteur de sceller son « destin » et d'en faire un « être de papier » d'abord et avant tout identifié par cette condition. Dans chacun des cas, la notion de violence est très présente et fait écho à celle de la condition d'orphelin et à ses difficultés. La première famille suspecte un problème chez l'enfant du fait de son silence : « His first foster parents returned him to St Cloud's; they thought there was something wrong with him—he never cried. »²⁴² Ne correspondant pas aux attentes des parents adoptifs, Homer est ici réduit au statut de marchandise défectueuse que l'on retourne au fournisseur. Par ce processus de déshumanisation, le roman condamne bien évidemment la pratique de ses parents adoptifs mais l'auteur travaille aussi à la cohérence de son œuvre en établissant les fondements du personnage en tant qu'orphelin à jamais.

La situation dégénère encore avec sa seconde adoption : « His second foster family responded differently to Homer's lack of sound—his stiff-upper-lip and bite-the-bullet-while-just-lying-there placidity. His second foster family beat the baby so regularly that they managed to get some appropriately babylike noise out of him. »²⁴³

²⁴² John Irving, *The Cider House Rules*, p. 20.

²⁴³ *Ibid.*, p. 21.

Après avoir été réifié, Homer est à présent battu. On assiste par conséquent à une intensification de la violence. Son sort devient alors inacceptable et le Dr. Larch, ayant eu vent des cris d'Homer, l'extirpe de cette famille aux habitudes violentes. Bébé, Homer retourne donc pour la seconde fois à St Cloud's où sa capacité à ne pas pleurer est de l'ordre de l'habituel si ce n'est du normal. Déjà à ce stade primaire de la caractérisation du personnage, John Irving met en place une inversion de la norme, procédé auquel il aura recours plusieurs fois dans le roman. De plus, la réaction de protection du Dr. Larch contribue à construire la relation particulière des deux personnages. Enfin, l'exacerbation de la caractéristique chez Homer, soulignée par le Dr. Larch — « [...] crying was not of much use at St. Cloud's (though in his heart of hearts Dr. Larch knew very well that Homer's capacity for withholding tears was unusual even for an orphan). »²⁴⁴ — contribue à installer le personnage en marge des normes.

La troisième adoption d'Homer semble démarrer sous de meilleurs auspices : ses parents adoptifs, Mr. And Mrs. Draper, sont très gentils et accueillants : « Homer's arrival in Waterville was greeted by the kind of attention the boy had never known. »²⁴⁵ Il passe de bons moments avec eux jusqu'à ce Thanksgiving, où il est accusé à tort d'avoir eu des gestes déplacés envers l'un des enfants de la famille. Lorsqu'il essaie de se défendre, il n'est pas écouté : la parole d'un enfant adopté aura toujours moins de poids que celle d'un enfant naturel. A à peine dix ans, Homer trouve cette situation profondément injuste et décide de s'enfuir pour rejoindre St Cloud's, où il est bien entendu attendu à bras ouverts par les infirmières et par le Dr. Larch qui doit se ranger à l'avis maternel des infirmières : « 'I have made an orphan; his name is Homer Wells and he will belong to St Cloud's forever.' »²⁴⁶ Homer semble donc tombé sous le coup d'un *fatum*, qui le condamne à rester lié à l'orphelinat de son enfance. Cette pensée du Dr. Larch ne le quittera plus et toutes ses actions futures concernant Homer auront pour but de réaliser ce qui en fin de compte aura valeur de prophétie. Trois ans plus tard environ, Homer est adopté par les Winkles, un couple très athlétique mais un peu kamikaze, qui paiera cher son inconscience puisqu'ils périront noyés sous les yeux d'Homer, impuissant. Le sort en est définitivement jeté pour Homer : il restera à St Cloud's. Dans ce contexte, il tisse des liens encore plus forts avec le Dr. Larch, qui devient aussi bien son mentor qu'un père de substitution. Homer, personnage aimable et

²⁴⁴ John Irving, *The Cider House Rules*, p. 21.

²⁴⁵ *Ibid.*, p. 27.

²⁴⁶ *Ibid.*, p. 40.

gentil, cherche à se rendre utile à l'orphelinat comme lui avait suggéré le Dr. Larch : « That was when Dr. Larch said that Homer could stay at St. Cloud's for as long as Homer felt he belonged here. That was when St. Larch said, 'Well, then, Homer, I expect you to be of use.' »²⁴⁷ Cette injonction du directeur de l'orphelinat résonne comme un déterminisme supplémentaire, ce que le roman développe d'ailleurs. Il remplace d'abord son mentor pour la lecture du soir puis accepte de se former à la médecine et plus précisément à ses procédures obstétriques :

[...] Here,' Larch said, handing Homer the well-worn copy of *Gray's Anatomy*, 'look at this. Look at it three or four times a day, and every night.' [...] Larch also gave Homer his personal handbook of obstetrical procedures, his notebooks from medical school and from his internships. »²⁴⁸

Homer devient alors le fils que le Dr. Larch n'a jamais eu, en tout cas, celui qu'il considère comme son plus solide successeur. Homer, de son côté, voit en lui non seulement son maître en matière de médecine mais également son père de substitution.

D'une manière générale, Homer est un personnage plutôt suiveur qui fait souvent ce qu'on attend de lui. Son optimisme lui permet d'appréhender les situations de la meilleure façon possible et conditionne aussi son absence de « sentiments » de colère ou de violence. Il accepte son « destin » de façon sereine et ne semble pas enclin à la révolte comme en témoigne sa discussion avec Melony à propos de l'identité de leurs mères. Son fatalisme s'exprime en outre par l'utilisation récurrente du mot « right », qui ponctue la grande majorité de ses réponses. Le choix de cet adjectif est tout à fait symptomatique du personnage car il a plusieurs sens : l'acquiescement, la rectitude, la justice, le droit. Autant de domaines dans lesquels Homer aura à faire des choix et optera parfois pour des positions en marge de la règle. John Irving prête ce terme à Homer pour exprimer toutes les modulations possibles sur le respect de la règle.

Tout gentil et consensuel qu'il soit présenté par le roman, Homer n'est pas un personnage lisse. John Irving ajoute une aspérité majeure : son entêtement. Fidèle à l'importance de l'éthique personnelle, John Irving lui attribue quelques principes auxquels il ne veut pas déroger quitte à prendre une décision radicale au nom de leur sauvegarde. En effet, lorsque son désaccord sur la question de l'avortement devient trop difficile à concilier avec son attachement au Dr. Larch, il quitte St Cloud's avec Wally et Candy. Faisant passer ses intérêts avant ceux du groupe — tout les habitants de St

²⁴⁷ John Irving, *The Cider House Rules*, p. 55.

²⁴⁸ *Ibid.*, p. 141.

Cloud's sont attachés à Homer — Homer exprime alors la primauté des choix individuels et pour l'une des premières fois du roman manifeste un élan d'affirmation de soi. Néanmoins, l'importance de l'éthique personnelle et des choix individuels est atténuée au profit de l'incontournabilité du déterminisme. La combinaison de sa désapprobation par rapport aux positions du Dr. Larch et de son besoin d'élargir ses horizons ne lui laisse d'autre option que la fuite. Ainsi, à ce stade du roman, ce qui apparaissait comme un acte motivé se révèle être en fait la conséquence directe d'un ensemble de facteurs déterminants contre lesquels Homer ne peut guère lutter. En partant il pense être parvenu à ses fins : éviter le conflit avec son mentor tout en n'ayant pas à infléchir sa position, mais ce n'est pas le cas puisque leur désaccord perdure dans leurs échanges épistolaires. Encore plus significatif peut-être, il n'hésite pas longtemps avant de retourner à St Cloud's à la fin du roman pour prendre la relève de son mentor même si cela signifie d'« abandonner » son fils, Angel alors que son enfance lui a légué ce besoin impérieux de constituer une famille : « More shocking (to Homer's mind) was what he could gather of his own feelings. He already knew that he loved Candy, and wanted her; now he discovered that—more than wanting her—he wanted her child. »²⁴⁹ La décision d'Homer souligne les tensions du personnage et la difficulté de faire un choix. Elle paraît incohérente avec les difficultés qu'il a connues pendant l'enfance et inconsistante par rapport à son désir d'unité familiale. Mais elle entre dans le cadre de l'inscription du personnage dans cette appartenance à St Cloud's et souligne par conséquent le déterminisme de sa condition d'orphelin, sur lequel John Irving insiste à travers Melony.²⁵⁰ Son retour à St Cloud's prend donc une double dimension : celle positive du retour de l'enfant prodigue qui trouve finalement sa place dans ce monde et celle beaucoup mesurée d'un personnage qui en fin de compte fait acte de rédition.

Il existe dans sa relation avec Candy la même forme de soumission résignée — pendant quinze ans, il subit son attitude attentiste sans jamais vraiment émettre d'opposition. Pourtant à la fin du roman, sous l'impulsion de Melony, Homer décide d'agir : il parle à son fils, Angel, pour mettre fin à de nombreuses années de mensonges et de compromission. Bien qu'elle ait été initiée par la violence de la vérité que Melony lui a crachée au visage, la décision d'Homer s'avère motivée et relève totalement de

²⁴⁹ John Irving, *The Cider House Rules*, p. 504.

²⁵⁰ *Infra*, p. 134.

l'éthique personnelle. En outre, le roman ne condamne pas l'abandon d'Angel guidé par l'appartenance à St Cloud's ; il invite par conséquent le lecteur à respecter le choix peu conventionnel d'Homer et par voie de conséquence à se départir des considérations traditionnelles qui conduiraient à un jugement négatif de ce choix. C'est donc à travers l'expression d'un déterminisme fondateur que John Irving parvient à prôner la primauté des choix individuels. En outre, sous couvert d'une représentation conventionnelle des difficultés liées au statut d'orphelin, il inscrit son personnage en marge d'une attitude normale au regard des conventions sociales américaines contemporaines. En plus de la question de l'avortement, le personnage d'Homer permet à l'auteur de construire la dimension contestataire de *The Cider House Rules*.

Il reste à présent à analyser la dimension sociale d'Homer, qui fait état de contradictions et tension similaires. De par son statut d'orphelin, Homer est dans un premier temps inscrit en marge de la sphère sociale puisque comme tous les pensionnaires de St Cloud's, il vit reclus sans grand contact avec l'extérieur. Il accède à la société lorsqu'il arrive à Ocean View. Olive Worthington l'accueille à bras ouverts, le prend sous son aile et lui offre son premier travail. Homer est courageux et travailleur ; il s'acquitte fort bien des tâches qui lui sont confiées. Pour lui apprendre le métier, Olive lui propose de cueillir les fruits. Il intègre — partiellement car il n'en fera jamais réellement partie — l'équipe de Mr. Rose. En tant que jeune homme blanc, il relève de la sphère d'influence d'Olive mais en tant que cueilleur, il appartient de fait à la sphère des travailleurs. Il pourrait être considéré comme une passerelle entre les deux mondes, mais son rôle reste limité par la perplexité de Mr. Rose face à ce qu'il semble considéré comme une intrusion, une transgression aux règles tacites des deux communautés. D'ailleurs, lorsqu'Homer mentionne les règles de la cidrerie, Mr. Rose s'empresse de leur opposer celle des cueilleurs²⁵¹ évacuant ainsi la possibilité d'une acceptation complète d'Homer dans leur cercle. Il gagne la confiance d'Olive qui en fait son bras droit : « 'Homer has become my good right hand,' Olive said affectionately. »²⁵² De cueilleur, il gravit l'échelle sociale pour parvenir au statut d'assistant de la patronne. En cela, il représente un autre exemple du « self-made man », autodidacte ayant réussi grâce à son travail. Mais dans le même temps, il met en pratique à Ocean View ce que le Dr. Larch attendait de lui à St Cloud's : être utile. Si à St Cloud's il ne peut en retirer

²⁵¹ *Infra*, p. 76.

²⁵² John Irving, *The Cider House Rules*, p. 388.

aucun bénéfice personnel, la mise en application de ce précepte lui permet de jouir à Ocean View d'une reconnaissance sociale matérialisée par son accession à un poste à responsabilités. La différence notoire entre ces deux lieux trouve son expression la plus affirmée à la fin du roman. La réussite professionnelle d'Homer ne saurait faire débat mais son ultime poste résiste à une interprétation totalement positive puisque son accession à la direction de l'orphelinat de St Cloud's repose sur la somme des mensonges du Dr. Larch, qui a inventé de toutes pièces un cursus presque parfait à son protégé qu'il renomme Dr. Stone. Homer est tout à fait capable, techniquement parlant, de pratiquer toutes les procédures obstétriques en cours à St Cloud's. Il les a apprises et les maîtrise parfaitement — une résurgence de l'image du « self-made-man » — mais il n'est, selon les normes sociétales, en aucun cas un candidat légitime pour ce poste. Sa nomination, résultat de la manipulation du Dr. Larch, apparaît comme une farce servant la dimension contestataire du roman. Le mérite d'Homer est sérieusement atténué. Il ne s'agit pas tant pour l'auteur de questionner la valeur de la réussite par le mérite que de souligner les inconsistances d'un système et de prôner une vision plus libérale à travers l'approbation sous-jacente du dernier choix du personnage.

Au final, Homer est un personnage aux apparences consensuelles puisqu'il ne fait pas preuve de violence comme certains autres. Mais il s'avère être un personnage hors norme, notamment à travers son choix de rentrer à St Cloud's en fin de roman. John Irving conserve la transgression comme élément important de caractérisation mais lui octroie une valeur inhabituellement positive qui inscrit d'autant plus ce protagoniste en dehors des règles, normes et conventions sociales de l'époque de la diégèse. Grâce à l'attitude calme et résignée que l'auteur lui prête, Homer agit en parfait contrepoint du personnage de Melony, éminemment plus rebelle et violent. Il parvient, semble-t-il, à « faire avec » son statut d'orphelin qui le détermine plus que toute autre chose. Avec le protagoniste de *The Cider House Rules*, John Irving propose au lecteur de dépasser le cadre des évidences. Avec Ruth Cole, il pousse plus avant le jeu des tensions présidant à toute forme de création.

3.3.2 Ruth, la montée des tensions

L'enfance de Ruth, que nous décrit le début du roman, s'avère particulièrement déterminant pour l'élaboration de la « personnalité » du protagoniste de *A Widow for*

One Year, qui reste de toute évidence marquée par cette période de sa vie riche en événements douloureux : « Ruth's mother had left her when she was four; there was no God; her father didn't tell the truth, or he wouldn't answer her questions – or both. And as for justice, her father had slept with so many women that Ruth couldn't keep count. »²⁵³ Une grande part des comportements et la quasi-totalité des convictions du personnage à l'âge adulte trouvent une explication dans l'enfance. En outre, à la fin de la première partie « Summer 1958 », Marion Cole fait, à l'instar d'Homer, le choix peu conventionnel de quitter son enfant. Avec *The Cider House Rules*, John Irving analyse les raisons d'un tel choix ; dans *A Widow for One Year*, il s'attache à examiner ses conséquences sur l'enfant. Mais force est de constater que dans les deux cas, la notion de déterminisme est accolée à celle de choix.

Deux événements majeurs permettent à John Irving d'établir la difficulté de l'enfance de Ruth : la mort de ses deux frères et l'attitude de sa mère. Dans la mesure où Thomas et Timothy se tuent dans un accident de voiture bien avant sa naissance, Ruth ne subit *a priori* pas leur disparition comme une perte insurmontable et une peine incommensurable pas plus qu'elle ne mesure la gravité et l'irréversibilité de la mort :

'Tell me,' she repeated to her father. 'Are they dead?'
 'Yes, Ruthie.'
 'And dead means they're *broken*?' Ruth asked.
 'Well...their bodies are broken, yes.'
 'And they're under the ground?'
 'Their bodies are, yes.'
 'But they're not all gone? Ruth asked.
 'Well...not as long as we remember them. They're not gone from our hearts or from our minds,' her father said.
 [...] 'So...' Ruth said, 'tell me what *dead* is.'²⁵⁴

L'accumulation de questions sert ici à manifester l'incompréhension du personnage enfant, qui éprouve des difficultés à concevoir cette notion très abstraite pour elle qu'est la mort. En dépit des tentatives d'explications de son père mais également des innombrables photographies de Thomas et Timothy qui tapissent les murs de la maison et tendent à rendre leur mort concrète, tout ceci reste du domaine de l'obscur pour elle. En la plongeant dans une atmosphère où la mort et le manque sont omniprésents, John Irving éloigne son personnage de l'insouciance généralement associée à l'enfance et pose les fondements de l'ambiance mortifère qui règne dans cette famille : « Ruth felt

²⁵³ John Irving, *A Widow for One Year*, p. 351.

²⁵⁴ *Ibid.*, p. 35. L'auteur souligne.

that she knew these vanished young men [Thomas and Timothy] far better than she knew her mother or father. »²⁵⁵ De toute évidence, la mort des deux fils aînés est un événement particulièrement difficile aux conséquences préjudiciables pour la famille Cole : Ted, le père, devient alcoolique et Marion, la mère, n'est alors plus que l'ombre d'elle-même et a souvent bien du mal à supporter sa fille : « There were times when she [Marion] couldn't bear even to talk to Ruth. »²⁵⁶ D'abord négligée puis abandonnée par sa mère, Ruth conservera les stigmates de cette relation délicate tout au long du roman. Opérateur de l'effet de réel, la mort et ses conséquences désastreuses sur l'individu servent également à expliquer les raisons du choix inhabituel fait par Marion et constituent l'un des piliers de la caractérisation de Ruth. Dans un souci de cohérence et d'unité du roman, John Irving explore dans les seconde et troisième parties les répercussions de cette accumulation de difficultés chez sa protagoniste. C'est ainsi qu'à l'âge adulte, Ruth connaît des difficultés dans sa relation aux autres : elle s'oppose à son père, se fâche avec Hannah, accumule les « mauvais » petits amis et ne comprend pas les réactions de certains de ses lecteurs. Immersée dans la société, Ruth reste malgré tout en retrait. John Irving combine avec elle la réussite professionnelle — c'est une auteure à succès, dont les romans sont traduits au moins dans les langues européennes — mais sa vie personnelle apparaît plus problématique. Aux tensions générées en début de roman par la mort s'ajoutent alors celles inhérentes aux rapports sociaux. Le positionnement délicat de Ruth dans la famille Cole pendant l'enfance se retrouve dans le tiraillement entre sa réussite professionnelle et ses échecs personnels. Son enfance délicate constitue un déterminisme certain auquel ses décisions et comportements d'adulte sont soumis. Mais rien n'est jamais aussi simple sous la plume de John Irving, c'est pourquoi il soumet son personnage à une contradiction notoire, en la personne de son premier mari, Allan. Dans la querelle qui l'oppose à son père sur la question de la fidélité, Ruth souligne souvent le caractère inconvenant de l'âge des partenaires de Ted, qui est invariablement séduit par des femmes beaucoup plus jeunes que lui. Or, Allan est de dix-huit ans son aîné. Elle tombe alors dans le type de travers qu'elle reprochait à son père. En outre, Allan a toutes les caractéristiques d'une figure paternelle de substitution ; de ce fait, leur union prend une dimension quasi incestueuse. Ainsi, les reproches dus à la vision conventionnelle des rapports hommes-femmes que Ruth

²⁵⁵ John Irving, *A Widow for One Year*, p. 18.

²⁵⁶ *Ibid.*, p. 48.

exprimait pour son père peuvent être appliqués à sa relation avec Allan qui se teinte alors de transgression. Ce renversement trouve une logique en ce sens qu'il permet à l'auteur de réunir les pans personnels et professionnels de la « vie » de son personnage. En effet, Allan joue un rôle capital dans ces deux domaines. En tant que mari, il lui permet d'accéder à une relation stable et fructueuse. Avec lui, John Irving donne un peu de répit à Ruth et l'inscrit dans son rôle de mère. En tant qu'éditeur, Allan est son tout premier soutien, celui qui la rassure, qui la défend. Néanmoins, selon le roman, ce compromis n'est pas tout à fait satisfaisant comme l'atteste la réaction de Ruth le soir de leur mariage : « When she went to bed with Allan that night, Ruth felt only half at peace with herself. »²⁵⁷ Ce sentiment mitigé, assez étonnant pour une jeune mariée, revêt une valeur anticipatrice : Ruth n'est pas au bout de sa quête du bonheur. La mort d'Allan ne prend donc pas vraiment le lecteur par surprise. D'ailleurs l'extrême sang froid de Ruth à ce moment douloureux, guidé en premier lieu par des pulsions maternelles et protectrices exacerbées, souligne néanmoins ce manque d'intensité dans la relation entre les époux. En tout état de cause, son premier mariage est primordial car il permet à Ruth de s'installer pour la première fois de sa vie dans une relation durable et stable avec un homme et parvient à allier réussite professionnelle et demi-succès personnel. Pour marquer l'évolution du personnage, John Irving remplace les déséquilibres du premier mariage par une relation plus équilibrée avec Harry : « It was a fast walk – Ruth was no longer cold. Harry was the first man she'd ever been with who walked faster than she did; she almost had to jog to keep up with him. »²⁵⁸ Cette situation triviale s'avère tout à fait représentative des relations de Ruth avec les hommes. Ruth est ce genre de femme habituée à mener, à diriger, peut-être même à imposer un certain rythme, le sien, aux autres. Mais avec Harry, les choses sont différentes. En ce sens, leur rencontre agit comme une rupture et laisse augurer de différences notables pour la suite du roman, qui ne devient pas pour autant conventionnel puisque John Irving conserve une différence d'âge significative entre les deux personnages et fait d'Harry un nouveau père comme nous le mentionnions précédemment. La différence majeure se situe au niveau de Ruth ; l'auteur l'avait jusqu'alors décrite comme malchanceuse personnellement, mais à partir de sa rencontre avec Harry, il en fait un personnage heureux : « 'Hi!' Ruth called to them. Hannah had never seen Ruth look like this; it was something beyond being happy.

²⁵⁷ John Irving, *A Widow for One Year*, p. 508.

²⁵⁸ *Ibid.*, p. 610.

It's what love is, Eddie realized. » L'aboutissement de la quête est clairement formulé par Hannah : « Ruth's got it, Hannah thought – the life she's always wanted. She's got it. »²⁵⁹ Les tensions persistantes entre les aspects personnels et professionnels de Ruth trouvent une résolution dans la relation que l'auteur construit entre sa protagoniste et le policier d'Amsterdam.

Les deux mariages de Ruth, non sans ironie de l'auteur, célébrés le jour de Thanksgiving, jouent d'un effet de miroir indéniable qui tend à souligner une progression vers le meilleur et ainsi sublimer la seconde relation par rapport à la première. Nous retrouvons ce même phénomène d'écho et de balancier entre deux autres événements majeurs de la « vie » de Ruth : sa découverte de l'amant de sa mère, Eddie, au début du roman et le meurtre de la prostituée, Rooie, pendant son séjour à Amsterdam. Le premier une représentation subvertie de la « scène primitive » comme nous tenterons de le démontrer ultérieurement. Le second, au moment où, en position de voyeur caché dans le placard, elle s'apprête à observer les ébats d'une prostituée avec un client et se retrouve en position de témoin privilégié d'un meurtre des plus violents. Dans les deux cas, Ruth assiste à une scène à laquelle est aurait du rester étrangère et chacune des deux situations s'avère fondamentale. La ressemblance d'Eddie avec Thomas, son grand frère décédé, lui arrache un cri d'effroi :

And it wasn't the young man's nakedness that caused Ruth to scream. [...] It was the young man himself who made Ruth scream; because she was certain he was one of her dead brothers; he looked so much like Thomas, the confident one, that Ruth believed she had seen a ghost.²⁶⁰

Ce même sentiment d'épouvante la submerge lorsque l'« homme-taube » tue Rooie mais cette fois, elle est obligée de réprimer tout son et rester totalement muette sous peine d'encourir le même sort funeste que la prostituée. L'extériorisation de la peur disparaît totalement de la seconde scène, dont l'atmosphère close et feutrée fait écho à l'impériosité d'intériorisation de Ruth. Une légèreté certaine émane de la scène du début du roman grâce à l'intervention hautement ironique de l'abat-jour alors qu'une pesanteur extrême et une noirceur indéniable se dégagent de la description du meurtre de Rooie. Même si ces deux scènes apparaissent opposées, elles se rejoignent en ce sens que la seconde fait intervenir un élément de déjà-vu de la première. En outre, les deux

²⁵⁹ John Irving, *A Widow for One Year*, p. 635.

²⁶⁰ *Ibid.*, p. 18-19.

événements ont pour fondement la sexualité qu'ils lient à une forme de bestialité : transgressive mais ludique pour les ébats entre Eddie et Marion, éminemment plus brutale et sauvage dans le cas du « moleman ». Il existe par conséquent un mouvement *crescendo* entre les deux scènes, qui se retrouve dans leurs images persistantes : nausée, vomissements et cri pour la première ; craquements, épouvante et mort pour la seconde. Ces échos réguliers, qui induisent un mouvement de va-et-vient, alliés à l'intensité générée par la peur et par la montée en puissance de l'horreur constituent en quelque sorte un appel et un rappel des tensions identifiées chez Ruth. D'ailleurs la technique de résonance est également utilisée afin de lier ces tensions au personnage de Ted. Un effet de parallèle peut être établi entre les cauchemars de Ruth lorsqu'elle est enfant et les livres que son père écrit puisque les premiers sont le résultat de l'ambiance effrayante des seconds. En outre, cachée dans le placard de Rooie, Ruth attribue au meurtrier le surnom de « moleman » en référence à un personnage inquiétant que son père a créé : « Instead she concentrated on *The Sound Of Someone Trying Not To Make A Sound*. Of her father's stories, all of which she knew by heart, she knew this one best. There was also a moleman in it. »²⁶¹ Ted Cole devient l'instigateur, le point d'origine du « moleman » et par voie de conséquence une filiation entre le créateur et le personnage, représentant rappelons-le les aspects les plus sombres de l'homme, s'établit. A la notion de déjà-vu et des tensions que cela génère s'ajoute alors la présentation du personnage de Ted comme la cause, l'initiateur de celles-ci.

L'enfance représente donc pour Ruth le berceau de tensions déterminantes. Le sentiment d'injustice qui émerge du fait des excès de son père et du départ de sa mère se transforme chez le personnage adulte en un besoin exacerbé de justice, qui explique en partie l'énergie et l'ingéniosité qu'elle déploie afin que le « moleman » soit démasqué : elle envoie une lettre anonyme, qu'elle fait traduire en néerlandais, à la police d'Amsterdam afin de donner une description précise de l'assassin et instille dans son quatrième roman un certain nombre de détails sur cette scène qui permettent à Harry, lecteur assidu de la prose de Ruth, de démasquer le coupable. La contradiction entre son besoin de justice et sa position en retrait du fait de l'anonymat s'avère tout à fait représentatif de sa relation aux règles. Ruth adopte effectivement un comportement paradoxal vis-à-vis de l'ordre établi et de ses normes. Elle y fait souvent appel mais

²⁶¹ John Irving, *A Widow for One Year*, p. 462.

n'hésite pas à les transgresser, ce qui ne manque pas de générer des tensions supplémentaires dans le roman. Mais c'est surtout par la description physique que l'auteur œuvre à inscrire sa protagoniste en dehors des normes. D'apparence masculine, Ruth est sportive, musclée ; elle entre donc en rupture avec les codes traditionnels de représentation de la femme. John Irving propose à travers Ruth une image moins violente — par rapport à Hester et Melony — de sa femme masculinisée. En outre, ses vêtements sont de toute évidence destinés à gommer toute manifestation ostentatoire de féminité :

[...] Ruth Cole preferred to wear men's clothes [...] She liked jeans, or pants that fit her as snugly as jeans. She liked T-shirts, and boys' or men's dress shirts – not turtlenecks, because she was short and had no neck to begin with, and not sweaters, which were too bulky and made her look fat. She was not fat and she only *seemed* short.²⁶²

En plus de ne pas être dotée de tous les attributs physiques de la féminité, Ruth est ici présentée comme refusant de se conformer aux normes tacites qui visent à la sublimer. Poursuivant son travail de particularisation et d'inscription en dehors des normes, John Irving précise que Ruth tient à garder les cheveux courts et à ne porter que très peu de maquillage. Il décrit ainsi une femme cherchant à évacuer son potentiel d'attraction et de séduction. Mais, dans le but d'éviter l'écueil de la caricature tout en soulignant les tensions présidant à l'élaboration du personnage, l'auteur lui attribue tout de même une poitrine généreuse :

'It may have been his anniversary, but he was looking at your breasts,' Hannah said.
'He was not!' Ruth protested.
'Everyone does, baby. You better get used to it.'²⁶³

Les seins, symbole de féminité et de sensualité chez John Irving, semblent avoir un effet hypnotique sur les hommes, signe d'un certain pouvoir de séduction contre lequel, en dépit de ses efforts, Ruth ne peut vraiment aller.

Si John Irving choisit une « vie » personnelle difficile pour Ruth, son parcours professionnel est une réussite. Dans les seconde et troisième parties du roman, Ruth apparaît en effet installée en tant qu'écrivaine reconnue publiant à travers le monde. Cette reconnaissance littéraire lui procure une aisance financière et par conséquent un statut social confortable. Suivant la trace de son père en adoptant le même métier que lui, Ruth parvient néanmoins à une popularité plus importante. L'élève surpasse donc

²⁶² John Irving, *A Widow for One Year*, p. 266. L'auteur souligne.

²⁶³ *Ibid.*, p. 596.

ici en quelque sorte le maître. Par ailleurs, habituée aux débordements imaginatifs de son père pendant l'enfance, Ruth s'inscrit en marge de cette conception de la création littéraire en truchant ses romans d'éléments autobiographiques. Son esprit créatif la pousse donc à imaginer des histoires dont elle puise, en rupture avec le schéma paternel, les fondements dans sa propre vie. On retrouve là encore la tendance contradictoire de Ruth qui réfute le modèle tout en adoptant une partie de celui-ci.

Ruth apparaît donc comme un personnage de contradictions soumis à de nombreuses tensions qui semblent toutes prendre leur source dans l'enfance. En cela, elle peut être rapprochée d'Homer dans *The Cider House Rules*. John Irving l'inscrit en dehors des normes précisément grâce à cette enfance difficile marquée par la mort et l'abandon. Mais, il y parvient également à travers les attributs physiques dont il la dote et qui la rapprochent alors des femmes masculinisées des deux autres romans : Hester et Melony. Les nombreux phénomènes d'écho, toujours accompagnés d'un accroissement d'intensité, présents dans *A Widow for One Year* sont une expression des tensions du personnage, qui se manifestent en outre par de nombreuses confrontations, élément apparaissant par voie de conséquence constitutif du rapport aux autres. En outre, les tensions se manifestent par des contradictions récurrentes : entre rejet et appropriation du modèle paternel, appel aux règles et leur transgression, conception conventionnelle et comportement transgressif. Au final, Ruth se situe effectivement entre l'identité d'Homer, soumises aux déterminismes, et celle d'Owen, fondée quasiment exclusivement sur la notion de particularisme.

3.3.3 Owen, parangon d'individualité

Par le nom choisi pour le protagoniste de *A Prayer for Owen Meany*, John Irving établit d'emblée la dimension religieuse de son septième roman. En effet, le nom complet d'Owen est Paul O. Meany Jr., qui comportant une référence incontestable au saint chrétien²⁶⁴, confère au personnage une dimension mystique et annonce ses nombreuses évocations de la grandeur divine. Comme St Paul, Owen prêche tout au

²⁶⁴ Surnommé l'Apôtre des gentils (c'est-à-dire des païens), Saint Paul partit d'Antioche pour prêcher et fonder des communautés chrétiennes au cours de trois voyages missionnaires dans l'Orient hellénisé.

long de sa vie la Parole de Dieu. Il est même érigé par le narrateur au statut de représentation parfaite de foi et de ferveur religieuse :

‘BELIEF IS NOT AN INTELLECTUAL MATTER,’ he complained. ‘IF HE’S GOT SO MUCH DOUBT, HE’S IN THE WRONG BUSINESS.’
But who, besides Owen Meany and Rector Wiggin, had so *little* doubt? Owen was a natural in the belief business [...]²⁶⁵

Ainsi, Owen se détache de la foule des personnages. La caractérisation et l’élaboration d’une identité fondée sur le particularisme débutent. Dans cette même optique, son second prénom, Owen, renvoie très certainement à la notion de dette présente dans le verbe « owe ». Owen, comme tous les Chrétiens fervents, est décrit comme se sentant redevable à Dieu d’avoir sacrifié son fils unique pour la rédemption des péchés : ‘IF YOU DON’T BELIEVE IN EASTER,’ Owen Meany said, ‘DON’T KID YOURSELF – DON’T CALL YOURSELF A CHRISTIAN.’²⁶⁶ Sa ferveur spirituelle est, par conséquent, un témoignage de reconnaissance envers Dieu mais constitue également un élément notable de particularisation dans un roman où la plupart des autres personnages sont décrits en proie au doute. Sa ferveur se manifeste également par de nombreuses citations de la Bible et par le respect *stricto sensu* des paroles des chants utilisés lors de la crèche vivante organisée par le Révérend Wiggin et son épouse Barbara :

‘IF IT SAYS THERE WAS NO CRIB, WHY DO WE HAVE A CRIB?’ Owen asked. [...] ‘THERE’S ANOTHER THING,’ Owen advised us. ‘YOU NOTICE HOW THE SONG SAYS, “THE CATTLE ARE LOWING”? WELL, IT’S A GOOD THING WE’VE GOT THE COWS. THE TURTLEDOVES COULDN’T DO MUCH “LOWING.”’²⁶⁷

Alors agé de seulement onze ans, Owen n’hésite pas à entrer en confrontation avec deux adultes. Ce signe d’individualisation de la part de l’auteur est conforté, magnifié même, lorsque le protagoniste en ressort vainqueur. Dès la première page du roman, le narrateur ancre son récit dans un contexte religieux incontestable et propulse Owen au statut de prophète, voire de messie : « I am a Christian because of Owen Meany. »²⁶⁸ Cette affirmation dénote pourtant un paradoxe. La religion est, en général, perçue comme une valeur positive par ses adeptes. L’utilisation de la préposition « because of » est pour le moins surprenante car elle suggère une certaine négativité inappropriée dans

²⁶⁵ John Irving, *A Prayer for Owen Meany*, p. 126.

²⁶⁶ *Ibid.*, p. 294.

²⁶⁷ *Ibid.*, p. 179.

²⁶⁸ *Ibid.*, p. 13.

ce contexte. La religion devient par conséquent pour le narrateur beaucoup plus une contrainte qu'une source de bien-être et d'espérance. Cette appréhension est d'autant plus révélatrice d'un problème sous-jacent qu'elle est reprise ultérieurement par le narrateur : « I trust in God because of Owen Meany. »²⁶⁹ La question de la religion et de la foi apparaît donc problématique et contribue à démarquer Owen : la foi inébranlable du premier entre en rupture totale avec l'indécision du second.

John Wheelwright, le narrateur homodiégétique du roman, met constamment en exergue le particularisme d'Owen, ce qui contribue inévitablement à faire de ce protagoniste un parangon d'individualité et d'unicité. Selon John, Owen est en effet un modèle dans de nombreux domaines et cet aspect de sa « personnalité » se cristallise particulièrement en matière de foi. Afin de souligner la dimension mystique d'Owen, John l'associe très souvent à la religion. D'ailleurs, la première description d'Owen le présente au catéchisme :

Owen was so tiny, we loved to pick him up; in truth, we couldn't resist picking him up. We thought it was a miracle: how little he weighed. [...] He was the colour of a gravestone; light was both absorbed and reflected by his skin, as with a pearl, so that he appeared translucent at times – especially at his temples, where his blue veins showed through his skin (as though, in addition to his extraordinary size, there were other evidences that he was born too soon).²⁷⁰

Dès la première rencontre avec Owen, le lecteur est amené à le considérer comme un personnage quelque peu différent, hors norme. Utilisant la caractérisation externe, John nous présente d'abord l'apparence physique d'Owen. L'anormalité de celle-ci est notifiée par l'adverbe « so » et par la proposition « how little he weighed ». Owen est si petit et si léger, qu'il est aisé, même pour des enfants, de le soulever. En outre, la présence des mots « miracle » et « gravestone » lui confère une dimension surnaturelle, par ailleurs soulignée par sa carnation fantomatique. La transparence de sa peau ne fait qu'ajouter à l'impression d'indicibilité et d'évanescence émanant du personnage. L'effroi que pourrait inspirer une telle description est adouci par la présence du mot « pearl ». Le caractère précieux conféré au personnage d'Owen s'incarne dans la métaphore de la perle. Trahissant les sentiments du narrateur, elle insiste, une fois de plus, sur l'étonnant particularisme d'Owen. Par ailleurs, le jeu des enfants se révèle symptomatique du caractère du personnage, qui est ou s'arrange pour être au-dessus — se démarquer — des autres tout au long du roman. Ce jeu symboliserait alors la

²⁶⁹ John Irving, *A Prayer for Owen Meany*, p. 98.

²⁷⁰ *Ibid.*, p. 14.

tendance d'Owen à la mégalomanie. Toutefois, ce mouvement ascendant fait également écho aux efforts constants du personnage pour élever son âme et se rapprocher de Dieu. Enfin, l'élévation physique d'Owen peut être assimilée à la représentation métaphorique de l'Ascension. Si tel était le cas, la scène d'ouverture préfigurerait naturellement un possible épilogue au roman.

Entre ces deux extrémités, le récit de John est une tentative permanente de modelage de la dimension christique d'Owen. Là encore, cet élément contribue au particularisme du personnage, dont les différences signe la particularisation. Ainsi, le narrateur associe-t-il constamment son meilleur ami avec la Bible : « It was January 25, 1987, when the lessons proper for the conversion of St Paul reminded me of Owen. [...] It is on red-letter days, especially, that I think about Owen. »²⁷¹ Comme pour tous les chrétiens fervents, l'année de John est ponctuée par les célébrations religieuses. Point de repère temporel incontestable, ces jours particuliers sont également l'occasion pour lui de se remémorer les paroles ou actions d'Owen, qui, même décédé, reste omniprésent dans sa « vie ». Insistant sur l'importance de ce personnage pour lui, John en établit également l'immanence, ce qui a pour conséquence immédiate d'accentuer l'aspect religieux, voire divin d'Owen et d'en souligner le caractère unique, éléments qui deviennent évidents lorsqu'Owen s'exprime pour la première fois :

Now I'm convinced it was a voice not entirely of this world.
'PUT ME DOWN!' he would say in a strangled, emphatic falsetto. 'CUT IT OUT! I DON'T WANT TO DO THIS ANYMORE. ENOUGH IS ENOUGH. PUT ME DOWN! YOU ASSHOLES!'²⁷²

Assurément l'utilisation des majuscules souligne visuellement la particularité de sa voix, du reste établie par le commentaire du narrateur. Néanmoins, si l'on considère que dans certaines versions de la Bible, la parole de Dieu est, elle aussi, transcrite en lettres aisément identifiables — en rouge —, ce procédé prend une toute autre ampleur. Dans l'esprit de John, Owen est définitivement une incarnation moderne de Jésus Christ. L'influence incontestable d'Owen sur la vie et la « personnalité » du narrateur s'en trouve alors magnifiée. De la même façon que Jésus Christ incarne un modèle pour tous les Chrétiens, Owen représente *la* référence de John.

²⁷¹ John Irving, *A Prayer for Owen Meany*, p. 96-97.

²⁷² *Ibid.*, p. 16-17.

Lors de la distribution des rôles pour le « Christmas Pageant », Owen affirme dès le départ qu'il entend bien prendre la direction des événements. Il refuse catégoriquement de tenir le rôle qui lui était attribué les années précédentes :

'Well, we all know who our Descending Angel is,' she told us.
 'NOT ME,' Owen said.
 'Why, Owen!' Barb Wiggin said.
 'PUT SOMEONE ELSE UP IN THE AIR, Owen said. 'MAYBE THE SHEPHERDS CAN JUST STARE AT THE "PILLAR OF LIGHT." THE BIBLE SAYS THE ANGEL OF THE LORD APPEARED TO THE SHEPHERDS – NOT TO THE WHOLE CONGREGATION.'²⁷³

Visiblement agacé par Barbara Wiggin — quelques lignes plus haut le narrateur précise : « I could sense Owen's irritation with Barb Wiggin, in advance. » —, Owen valide sa position par une lecture littérale de la Bible. Témoinnant d'une révérence certaine à la parole divine, il se pose en défenseur de celle-ci et semble vouloir, du haut de ses onze ans, expliquer à Barbara Wiggin que son interprétation est erronée. Persuadé d'avoir raison, il émet ensuite des critiques en cascade : le sourire de Joseph est inapproprié, la présence des tourterelles est injustifiée pour ne citer que deux exemples. Dans le but de souligner le pouvoir d'Owen et son particularisme, l'auteur le décrit comme ne tenant pas compte de l'avis de Barb Wiggin et parvenant à imposer ses choix. Ainsi, il décide que Marie et Joseph seront incarnés par Mary Beth Baird et John Wheelwright. Pourtant, il ne s'arrête pas là et mène le couple Wiggin et les autres enfants à le considérer comme l'unique choix possible pour incarner Jésus enfant :

'I KNOW SOMEONE WHO CAN FIT IN THE CRIB, Owen said. 'SOMEONE SMALL ENOUGH TO LOOK LIKE A BABY,' he said. 'SOMEONE OLD ENOUGH NOT TO CRY.'
 Mary Beth Baird could not contain herself! 'Owen can be the Baby Jesus!' she yelled.
 Owen Meany smiled and shrugged.²⁷⁴

Manifestant un ascendant indubitable sur ses camarades comme sur les adultes, Owen est parvenu à ses fins : « Christmas Pageant » 1953 sera sa vision de la Nativité. Evidemment en s'octroyant le rôle de l'Enfant Jésus, Owen révèle ses pulsions mégalomanes et égocentriques, mais il s'impose également en réincarnation de Jésus Christ.

Loin d'être temporaire, cette vision qu'Owen a de lui-même trouve de nombreuses résurgences dans le roman. En plus de sa révérence à Dieu et de sa bonne

²⁷³ John Irving, *A Prayer for Owen Meany*, p. 173.

²⁷⁴ *Ibid.*, p. 178.

connaissance de la Bible — éléments précurseurs de la dimension christique du personnage — Owen se proclame instrument de Dieu après le décès de Tabby, ce qui pointe à son penchant pour la mégalomanie tout autant qu'à son caractère unique :

I KNOW THREE THINGS. I KNOW THAT MY VOICE DOESN'T CHANGE, AND I KNOW WHEN I'M GOING TO DIE. I WISH I KNEW *WHY* MY VOICE NEVER CHANGES, I WISH I KNEW *HOW* I WAS GOING TO DIE; BUT GOD HAS ALLOWED ME TO KNOW MORE THAN MOST PEOPLE KNOW – SO I'M NOT COMPLAINING. THE THIRD THING I KNOW IS THAT I'M GOD'S INSTRUMENT [...]²⁷⁵

Il mentionne également à plusieurs reprises le grave forfait — « the UNSPEAKABLE OUTRAGE » — de l'Eglise Catholique à l'encontre de sa famille, sans pourtant expliquer en quoi ceci justifie son aversion du Catholicisme. Seule la fin du roman nous dévoile la raison d'une telle virulence : sous l'impulsion de ses parents, Owen prétend être le fruit d'une seconde Immaculée Conception, ce qui le rapproche d'autant plus de Jésus. Cependant, c'est probablement aussi en laissant planer le doute sur la nature exacte de sa relation avec Hester²⁷⁶, qu'Owen entretient sa dimension christique.

Owen est donc un fervent croyant qui pratique sa foi dans le respect le plus strict de la Bible ; il est également présenté comme un personnage très respectueux des règles en général : « He was strictly by the book, Owen Meany; he did everything by the rules. »²⁷⁷ Mais l'une comme l'autre affirmations s'avèreront totalement erronées par la suite du roman. Malgré sa ferveur et son engagement religieux, Owen transgresse jusqu'au point d'adopter un comportement relevant de l'iconoclasme ; il ampute puis décapite la statue de Marie Madeleine trônant dans le hall principal de Gravesend Academy :

We sat beside the janitor on the front-row bench in the early light. As always, with Owen Meany, there was the necessary consideration of the *symbols* involved. He had removed Mary Magdalene's arms, above the elbows, so that her gesture of beseeching the assembled audience would seem all the more an act of supplication – and all the more hopeless. [...] But neither Dan nor I was prepared for Mary Magdalene being *headless* – for her head was cleanly sawed or chiselled or blasted off.²⁷⁸

Cet acte fait suite à son renvoi de l'académie par le nouveau directeur, Randy White. Le message d'Owen à l'attention de Mr. White et de ses camarades est limpide : il ne nie pas que son renvoi de Gravesend Academy soit justifié par la faute qu'il a commise,

²⁷⁵ John Irving, *A Prayer for Owen Meany*, p. 383.

²⁷⁶ Dans la Bible, le Christ n'a pas de relation physique attestée.

²⁷⁷ *Ibid.*, p. 45.

²⁷⁸ *Ibid.*, p. 420. L'auteur souligne.

mais il se place en position de martyr du directeur qui n'a eu de cesse de le dévaloriser et de nier le statut particulier que lui conféraient ses articles dans *The Grave*, le journal de l'école. La statue représente par conséquent le repentir et la solitude d'Owen et devient, dans la seconde partie de la citation, une métaphore prophétique du devenir de Mr. White au sein de Gravesend Academy, qui sera en effet remercié par le conseil d'administration peu de temps après. Utilisant une statue pour faire passer un message et obtenir finalement gain de cause avec l'éviction du directeur, Owen mutile tout à fait délibérément un objet religieux, ce qui bien entendu va à l'encontre totale de ses convictions et de sa foi. Il nous montre ici sa profonde dualité qui allie finalement foi inébranlable et hérésie. En plus de s'attaquer à un objet de culte, il vénère Tabby comme les catholiques vénèrent la Vierge Marie, ce qui scandalise les membres du culte protestant qu'il a rejoint. Owen se réclame profondément anti-catholique et pourtant il adopte certaines de leurs pratiques. Cette forte contradiction établit le caractère hors norme et transgressif du personnage. A l'instar de Mr. Rose dans *The Cider House Rules*, les règles que suit Owen à la lettre sont les siennes.

Plus encore que tous les autres personnages du roman, Owen oscille entre norme et marginalité. Il est en effet à la fois castrateur et révélateur, christique et blasphématoire voire hérétique, altruiste et manipulateur, héroïque et tragique. Protagoniste hors du commun s'il en est, Owen ressemble à la manifestation paroxystique de tous les attributs que l'auteur a choisis de lui conférer. Personnage des extrêmes, il ne sait pas faire dans la demi mesure. Ainsi son décès est-il un exemple de plus de cet extrémisme. Lorsqu'il se retrouve dans les bras de la nonne, l'image qui vient à l'esprit est sans conteste celle d'une *pietà*, ce qui souligne d'autant plus la valeur sacrificielle de son acte : « Another nun kneeled in the bomb litter on the floor; she settled back on her haunches and spread her habit smoothly across her thighs, and the nun who held Owen in her arms rested his head in the laps of the sister who'd thus arranged herself on the floor. »²⁷⁹ A l'instar du Christ pour les chrétiens, Owen a fait don de sa vie pour sauver des enfants. En plus de mettre un point final à l'association entre Owen et Jésus et de sceller l'image d'un personnage unique, l'expression la plus individualisée de l'individualité, cette scène achève un parcours dans lequel la transgression apparaît comme un moyen d'accéder au salut. Par la mort de son protagoniste, John Irving cherche de toute évidence à en résoudre tous les antagonismes.

²⁷⁹ John Irving, *A Prayer for Owen Meany*, p. 634.

Néanmoins, l'épilogue contredit cette lecture immédiate — avec la mention d'un nouveau mystère relatif aux origines du personnage — et en cela, l'auteur persiste dans sa description d'une individualité particulière, singulière, exceptionnelle, hors norme, hors cadre.

L'univers diégétique de *The Cider House Rules*, *A Prayer for Owen Meany* et *A Widow for One Year* est construit à partir et autour des personnages qui le constituent. Le personnage émerge par conséquent comme un élément fondamental de la production romanesque irvingienne et le premier outil de contestation de l'auteur. Nombreux et aux caractéristiques variées, ils ont néanmoins plusieurs points communs qui permettent d'établir qu'ils proviennent de l'imagination du même homme. Plusieurs influences président à leur écriture, d'où l'émergence d'un phénomène d'hybridité et l'apparition de nombreuses tensions. Ils font état, en outre, d'une vision non-essentialiste de l'individu et peuvent être qualifiés de modernes en ce sens que leur « identité » est une construction « personnelle » résultant de leurs rencontres et de leurs expériences. Par voie de conséquence, les romans proposent des interactions permanentes qui donnent lieu à des confrontations non moins régulières avec leur environnement ou les autres personnages expliquées par les dissensions entre revendications individualistes et contraintes imposées par la « vie » en groupe. La relation du personnage-individu à son entourage est donc majoritairement caractérisée par la conjonction de rébellion, violence et transgression. Que ce soit avec la société, la communauté, la famille ou les autres, le personnage irvingien entre invariablement dans un schéma de confrontation, de conflit, voire de combat. Il semblerait donc que la notion de violence soit primordiale à la construction identitaire dans les trois romans. En outre, ces relations conflictuelles favorisent l'apparition de l'acte transgressif, plus uniquement envisagé comme négatif. En effet, à plusieurs reprises, il nous a été possible d'identifier une transgression comme étant la seule réponse sensée à une situation donnée. A cela s'ajoute l'aspect positif qu'elle prend lorsqu'elle entre dans le cadre d'un processus de création, identitaire ou littéraire. Cette conception peu conventionnelle nous paraît résoudre l'ensemble des tensions de l'univers diégétique. Grâce à elle, John Irving parvient à concilier chez ses personnages volonté de se démarquer et désir d'intégration au groupe de la même façon qu'il peut allier son attrait pour la tradition littéraire réaliste et l'originalité de son écriture. Reposant sur l'existant, la transgression positive reste un outil contestataire mais favorise l'avènement d'un ordre nouveau. A travers les nombreuses inversions de la norme qu'il propose mais également par l'entremise de sa redéfinition des rapports sociaux de sexe et de la paternité ou encore par le biais des choix maternels peu conventionnels, John Irving inscrit clairement ses romans dans la mouvance contestataire américaine des années 1960. Mais il envisage et propose une alternative,

preuve qu'il ne s'agit pas uniquement de contestation pour la contestation ou de transgression pour la transgression.

Quoi qu'il en soit, l'espace diégétique est le centre de nombreuses tensions qui marquent de façon récurrente la contestation du patriarcat, du conservatisme, du puritanisme, toutes ces formes de traditionnalisme. John Irving invite donc à une vision moins stricte, plus libérale sans pour autant qu'elle soit révolutionnaire. Parfois provocant, il cherche à faire réfléchir son lecteur ; mais il poursuit également le but de le divertir à travers l'ironie —les excès dans lesquels il installe certains personnages peuvent avoir cette fonction — ou le jeu. La combinaison de tous ces éléments se retrouve à l'échelle de la narration, comme nous allons à présent tenter de le démontrer.

Deuxième partie

La narration, un espace de manipulation

L'espace narratif est l'une des composantes majeures de toute production romanesque comme l'ont démontré de nombreux théoriciens car il représente le fondement même de la physionomie générale du roman. Ainsi, l'analyse d'un roman quel qu'il soit implique la prise en compte de considérations ayant trait à la narration, car c'est précisément à travers son étude qu'il est possible de mettre à jour les techniques utilisées par l'auteur et de comprendre ou d'inférer les raisons de ces choix ainsi que le but poursuivi. Aucun des trois romans qui nous intéressent ne peut réellement être qualifié d'objectif et c'est précisément à travers la narration, cet « acte narratif producteur »²⁸⁰ selon Gérard Genette, que les fondements de la subjectivité de l'instance créatrice s'établissent à travers le choix du type de narrateur et les rapports tenus qu'entretiennent l'histoire c'est-à-dire le contenu narratif et le récit ou l'agencement spécifique des divers éléments de cette histoire. Il s'agit donc ici de porter une attention particulière à ce qu'Umberto Eco dénomme le sujet, qui « renvoie à l'histoire telle qu'elle est racontée, avec les décalages temporels, les descriptions, les digressions, ... »²⁸¹.

Tout processus créatif implique une forme de transgression puisqu'il repose sur l'imagination, cette fonction par laquelle l'esprit voit, se représente, sous une forme sensible, concrète, des êtres, des choses, des situations, dont il n'a pas eu une expérience directe. La liberté ainsi conférée contribue forcément à dépasser le cadre de l'expérience réelle limitée par le réseau de règles et normes auquel tout individu est confronté. Tout est alors *a priori* permis et il n'existe théoriquement pas de limite, si ce n'est peut-être celles que se fixe l'auteur ou celles du cerveau humain, à cette capacité de l'esprit. Il paraît dès lors délicat de parler de normes, sans quoi, rappelons-le, toute définition de la transgression est impossible puisque la seconde est déterminée en fonction de la première. Pourtant, il existe bien des restrictions à cette hégémonie de l'imagination créatrice et c'est précisément sur ces limitations que repose l'idée de transgression dans l'espace narratif. Les normes d'un courant littéraire donné ne peuvent être considérées comme canoniques dans la mesure où elles sont définies *a posteriori* par la critique. Ainsi, Charles Dickens par exemple n'avait, selon toute vraisemblance pas pour ambition d'écrire des romans Réalistes bien qu'il poursuivait le but de coller au plus

²⁸⁰ Gérard Genette, *Figures III*. Paris: Seuil (Poétiques), 1972, p. 72.

²⁸¹ Umberto Eco, *Lector in fabula*. 1979. Traduction Miriem Bouzaher, 1985. Paris: Grasset, (Biblio Essais), 2004, p. 130.

près à la réalité de son temps. De la même façon, en tant qu'écrivain de la seconde moitié du vingtième siècle, John Irving écrit des romans à certains égards postmodernes sans toutefois que cela constitue pour lui une fin en soi. Conditionnée par une époque et un environnement, sa production romanesque se fait l'écho des préoccupations du moment, notamment la réflexivité de l'œuvre. Et ce n'est que par l'exégèse de ses romans et de ceux de bon nombre d'autres auteurs que la critique a pu mettre en évidence des caractéristiques correspondant à cette période historique qu'est la postmodernité. En revanche, les règles réalistes doivent être considérées comme une norme pour John Irving dans la mesure où il prend modèle sur les œuvres de Charles Dickens notamment. Il devint alors nécessaire pour lui de se conformer totalement ou en partie à ce type d'écriture s'il veut pouvoir se réclamer de cette tradition. Par ailleurs, cherchant à divertir son lectorat, John Irving est contraint de suivre le pacte de lecture — certes tacite mais tout de même incontournable — qu'il a scellé avec lui. Le divertissement devient alors une règle à laquelle il doit se plier. Enfin, les cours de « Creative Writing » font aux Etats-Unis autorité : tous les écrivains en devenir y participent et y reçoivent les conseils et enseignements d'auteurs plus confirmés. Ainsi, ces cours définissent en quelque sorte des règles pour l'écriture romanesque. Ils correspondent à ce titre à une forme de norme d'écriture que chacun d'entre eux est appelé à suivre. Parallèlement, les écrivains en devenir y sont encouragés à développer leur originalité, qui elle ne s'apprend pas. Il existe par conséquent une tension permanente entre l'imagination et le suivi d'un cadre normatif inévitable. L'étude de l'espace narratif dans *The Cider House Rules*, *A Prayer for Owen Meany* et *A Widow for One Year* nous permettra de comprendre comment John Irving parvient à résoudre ce dilemme. Comment ses romans peuvent-ils réconcilier des éléments apparemment aussi incompatibles que linéarité et « anachronies », divertissement et critique ? Dans quel but ? A quelles fins ? Pour quel résultat ?

Au niveau narratif, John Irving ne faillit pas à son inclination pour sa dualité entre acceptation et rejet de la norme pas plus qu'il ne cesse de remettre en question l'ordre établi ou de dépasser les règles des traditions littéraires dont il se réclame : *The Cider House Rules*, *A Prayer for Owen Meany* et *A Widow for One Year* regorgent de transgressions au seuil de représentation et de réalisme, notamment en ce qui concerne la chronologie des événements et la question de l'impartialité et de la fiabilité du narrateur. Le temps s'avère un espace sous tensions et l'instance narratrice l'objet de

maintes contradictions. En outre, tous ces écarts par rapport à la norme entrent dans le même cadre que l'orientation de la narration, qui constitue alors un espace d'expression d'une opinion où le conteur fait rapidement place au critique et où les prises de positions contribuent à alimenter les dimensions postmodernes, ironiques et contestataires des romans.

4 Narration et temps : entre ordre et désordre

Dans les sociétés occidentales que sont Les Etats-Unis et la France, le temps est défini par l'ordre théologal de la Bible. C'est également sur lui que reposent les notions de linéarité et de chronologie. Mais, souvent en littérature, cette progression ordonnée, qui relève du poncif culturel, s'avère inopérante dans la mesure où l'auteur le manipule dans le but de créer un nouvel ordre particulier à un roman donné. Néanmoins, l'empreinte culturelle reste — l'auteur ne crée pas un ordre temporel radicalement nouveau, c'est-à-dire entièrement dégagé de cet ordre théologal — et si, comme l'affirme Tzvetan Todorov, le récit est « l'enchaînement chronologique et parfois causal d'unités discontinues »²⁸², la narration constitue alors l'aspect dynamique du roman puisque c'est par elle que se nouent les liens entre les différents éléments du récit. La mention de chronologie indique l'importance de la notion de temps, qui devient donc la pierre angulaire sur laquelle repose le récit et la narration. En fait, toute idée de progression du récit ne peut être atteinte que grâce à l'intervention du facteur temps, en tout cas dans les trois romans qui nous intéressent puisqu'ils couvrent tous plusieurs décennies de la « vie » des personnages dont ils relatent l'histoire. D'ailleurs, même lorsque la dynamique du roman repose sur des liens de causalité, le facteur temps n'est jamais très loin : pour qu'un élément entraîne un autre, il faut forcément qu'il lui soit antérieur.

C'est la raison pour laquelle une étude plus précise des rapports entre temps et narration paraît indispensable à une meilleure appréhension de *The Cider House Rules*, *A Prayer for Owen Meany* et *A Widow for One Year*. L'interaction entre ces deux éléments capitaux des romans détermine en effet le rythme de chacun d'entre eux et conditionne l'impression générale qui en émane. John Irving parvient à ce niveau

²⁸² Tzvetan Todorov, *La notion de littérature (et autres essais)*. Paris: Seuil (Points Essais), 1987, p. 49.

encore à allier des notions traditionnellement antinomiques, telles qu'ordre et désordre ou bien convention et transgression. La gestion du temps est certes parfois chaotique mais d'un point de vue général, ses romans restent chronologiques. Le lecteur ne perd donc pas le fil de l'histoire, même si parfois les allées et venues entre passé et futur peuvent être déroutants. Il semblerait donc que John Irving s'en tienne à la conception traditionnelle en dépit des déviations à la norme que ses romans proposent. Est-ce pour autant à dire que la transgression n'est finalement qu'un moyen de renforcer la règle ?

L'histoire de la littérature montre que la majorité des récits sont des narrations ultérieures, c'est-à-dire faites au passé avec un regard rétrospectif. *The Cider House Rules*, *A Prayer for Owen Meany* et *A Widow for One Year* ne dérogent pas à cette règle et peuvent, en ce sens, être qualifiés de conventionnels. Mais si la narration est globalement effectuée au passé — il existe en effet quelques exceptions —, les récits n'en sont pas pour autant strictement linéaires. De nombreuses prolepses et analepses jalonnent en effet ces trois romans, créant ainsi à la fois ordre et désordre et concourant à faire du temps un espace grandement désorganisé.

4.1 Ecart conventionnels

Bien que rien ne lie intrinsèquement les notions de passé et de linéarité, elles entretiennent pourtant dans nos trois romans un rapport particulier fait de respect des conventions et de transgressions. Elles sont donc à la fois complémentaires et opposées. En effet, les transgressions à la linéarité du récit induisent des infléchissements dans l'utilisation du passé de narration, et inversement. En règle générale, l'utilisation du passé induit une narration ultérieure mais n'est pas nécessairement le garant du respect de la chronologie puisque dans son ambition de créer un ordre particulier et différent, l'auteur se réserve le droit de la modifier. Ceci s'avère d'autant plus vrai dans *The Cider House Rules*, *A Prayer for Owen Meany* et *A Widow for One Year* que l'espace diégétique est régulièrement soumis aux dissensions temporelles. Ainsi, ponctuellement, John Irving sort du cadre conventionnel pour proposer une gestion nouvelle de l'espace temps, ce qui a pour conséquence d'insuffler un rythme nouveau à ses romans. Le récit, tel un pendule, oscille alors entre deux périodes distinctes. Emerge alors un mouvement de balancier, qui pour porteur de régularité qu'il soit, n'en témoigne pas moins de tentatives d'installation d'irrégularités dans la linéarité du récit. Cette caractéristique

s'avère plus présente dans *A Prayer for Owen Meany*, mais les deux autres romans n'évacuent pas, loin s'en faut, cette tendance au va-et-vient temporel. Par ailleurs, la régularité du métronome ainsi conférée se juxtapose à d'autres dynamiques, elle ne s'y substitue pas. S'ensuit une certaine complexité due à l'accumulation des niveaux et des rythmes qui leur sont propres. Au final, les romans jouissent la plupart du temps d'un rythme régulier, tantôt soutenu, tantôt lancinant, et le lecteur, tiraillé entre les deux, est comme suspendu au bon vouloir de ces oscillations.

Ce phénomène d'oscillation se retrouve dans l'alliance entre respect des règles en vigueur et transgressions à la règle de linéarité du récit. En effet, de façon générale, les trois romans qui nous intéressent ont l'apparence de rétrospectives conventionnelles, où l'histoire est antérieure à la narration. Mais, ils proposent également des cassures dans sa progression par l'entremise de formes au présent ou le truchement d'échanges épistolaires.

4.1.1 La part de Dieu : rétrospective conventionnelle

De nombreux théoriciens et critiques soulignent le caractère traditionnel de l'utilisation du passé pour narrer une histoire. Mais la tradition trouve ici son fondement dans la logique : en effet, pour pouvoir relater des faits, il convient qu'ils se soient produits au préalable. Et dans la mesure où la littérature dont se réclame John Irving contient une dimension mimétique de représentation d'une réalité vraisemblable, l'application de ce précepte paraît inévitable. Il existe bien évidemment des exemples où les romanciers ont voulu dépasser l'évidence de cette règle, mais les romans à l'étude ne relèvent pas de ses expérimentations. Comme nous l'avons déjà souligné, l'auteur revendique sa filiation à Charles Dickens, notamment. Il n'est donc pas surprenant qu'il ait recours au passé pour produire des narrations ultérieures. Il se conforme ainsi aux règles du courant littéraire qui nourrit sa prose.

Relevant à la fois du bon sens et de son attachement à l'œuvre de l'auteur Réaliste britannique, l'utilisation conventionnelle du passé n'est, la plupart du temps, pas remise en question dans *The Cider House Rules*, *A Prayer for Owen Meany* et *A Widow for One Year* lorsqu'il s'agit de raconter, c'est-à-dire de présenter des lieux, des personnages ou des événements :

St Cloud's, Maine—the town—had been a logging camp for most of the nineteenth century. The camp, and—gradually—the town, set up shops in the river valley, where the land was flat, which made the first roads easier to build and the heavy equipment easier to transport.²⁸³

Dans cet extrait, la narration est de toute évidence au passé. Il présente la ville de St Cloud's dans une progression chronologique depuis le dix-neuvième siècle. Lorsque l'on sait l'empreinte de l'œuvre de Dickens dans ce roman, la mention du dix-neuvième siècle n'est plus anodine et contribue à renforcer l'omniprésence de l'écrivain britannique et de son œuvre dans *The Cider House Rules*. L'évolution est rendue par des termes comme « gradually » et « first » mais également par le pluperfect « had been » qui indique l'antériorité d'une action passée par rapport à une autre action passée plus récente. Ainsi, la ville de St Cloud's est inscrite dans l'Histoire, dans ce déroulement chronologique du temps mais également dans une certaine tradition. Parallèlement, la construction des routes tend à souligner les notions de progrès et de progression. Ainsi, bien que tous les temps grammaticaux appartiennent au passé, John Irving inscrit St Cloud's dans une continuité persistante.

Lorsqu'il s'agit de relater un événement, le schéma reste le même ; le pluperfect indique une antériorité qui pointe inévitablement à la chronologie des événements. Le prétérit opère alors une anticipation vers le présent. Tout en appartenant au passé de narration, les événements sont mis en relation dans leur temporalité, ce qui confère de toute évidence un certain dynamisme au passage :

In the many and isolated towns they had driven through, Wally and Candy had drawn more than their share of stares, but they were still unprepared for the stunned gaping of the stationmaster's assistant and the extreme of gawking they provoked from the two louts who sat on the bench in front of the station house as if they'd been nailed there.²⁸⁴

Bien que dans ce cas précis les événements ne revêtent pas une importance capitale pour la suite du roman, ils contribuent à établir un contexte propice à un avancement chronologique : ce passage donne une image limpide des deux personnages sillonnant les routes du Maine avant d'arriver à la gare de St Cloud's. Notons par ailleurs la présence de la dialectique du mouvement et de l'immobilité — « driven through », « had been nailed » ou les expressions du visage qui confèrent toutes une impression d'immobilisme, d'arrêt — qui constitue une nouvelle expression de l'impression de lenteur émanant de *The Cider House Rules*, dans lequel la progression de l'intrigue est

²⁸³ John Irving, *The Cider House Rules*, p. 15.

²⁸⁴ *Ibid.*, p. 230.

constamment atténuée par les particularités des personnages, que ce soit la reddition d'Homer aux forces qui l'entourent ou la politique du « wait and see » de Candy.

Les choses sont différentes lorsqu'il s'agit de la description d'un personnage, qui fonctionne comme l'arrêt sur image cinématographique. Elle constitue de toute évidence une pause dans le déroulement de l'action. Pour respecter cette fonction, elle ne doit donc pas faire état d'une dynamique quelconque. C'est la raison pour laquelle le prétérit de narration est alors utilisé :

Harry exhibited a similar indifference toward his clothes. Harry's job was walking. He wore sturdy, comfortable running shoes; jeans were the only pants of necessity. He had short, bandy legs, a flat stomach and the nonexistent bum of a young boy. From the waist down, he was built a lot like Ted Cole – compact, all function – but his upper body was more developed. He went to a gym every day – he had the well-rounded chest of a weight lifter – but because he generally wore long-sleeved, loose-fitting shirts, the casual observer never knew how muscular he was.²⁸⁵

Malgré tout, nous assistons là au portrait d'un homme dynamique — un policier encore en activité — et sa description ne saurait être exempte de toute mention de mouvement, que nous retrouvons grâce aux formes progressives — « walking » et « running » —, à l'expression « from the waist down » ou encore à « every day » qui en outre inscrit le personnage dans sa dimension temporelle.

Ces trois exemples le montrent bien, la notion de temps est primordiale dans les trois romans qui nous intéressent. Et l'utilisation du passé de narration — et ses inflexions dues à la concordance des temps — sert le but poursuivi par l'auteur de proposer une « tranche » de vie de ses personnages, c'est-à-dire de raconter leur évolution à travers les divers événements auxquels il les confronte. Le temps de la narration, c'est-à-dire de la production du discours, est toujours postérieur à celui, vécu par les personnages, de la fiction. En respectant cette règle, John Irving scelle un pacte de lecture avec son audience, qui de ce fait attend de tout le roman qu'il soit un récit ultérieur.

Dans cette atmosphère conventionnelle, on sent tout de même poindre une certaine résistance à se conformer strictement aux normes ou règles. Certaines formes du passé sont alors utilisées pour ce qu'elles connotent le futur : « *He* [Eddie] loved Marion – he would never stop loving her. »²⁸⁶ De toute évidence, « would » exprime ici un conditionnel et fait indubitablement référence à une situation qui interviendra plus

²⁸⁵ John Irving, *A Widow for One Year*, p. 524.

²⁸⁶ *Ibid.*, p. 22. L'auteur souligne.

tard dans le roman et dans la « vie » des personnages. « Would » renvoie donc à l'avenir d'Eddie et fait office de projection dans le futur. Par cette affirmation, l'auteur instaure l'importance de la mère de Ruth pour ce jeune homme et attise la curiosité du lecteur qui aimerait bien savoir ce qu'il va advenir de ce « couple ». De plus, cet appel au futur est doublé d'un certain mystère car il n'est donné aucune précision quant au dénouement de cet amour, ce qui, bien entendu, ne fait que renforcer l'intérêt du lecteur pour ce point particulier et tend à s'assurer de la poursuite de la lecture, seul moyen pour le lecteur de trouver réponses à ses questions. Les formes anticipatrices sont en général assez peu utilisées en littérature, à part peut-être dans les romans de Science-Fiction, car elles tendent à tuer l'intérêt. Mais John Irving parvient ici à déjouer ce piège en renversant même la tendance. Par ce qui reste une transgression à la règle, l'auteur ne vise pas ici à renverser l'ordre établi mais plutôt à le dépasser, une volonté que nous avons mentionnée de nombreuses fois dans notre première partie consacré au niveau diégétique des romans.

Dans ces rétrospectives globalement conventionnelles que sont *The Cider House Rules*, *A Prayer for Owen Meany* et *A Widow for One Year*, l'intrusion ponctuelle du présent retient l'attention même si elle ne remet pas en cause la postériorité de la narration par rapport à l'histoire. Juste avant la phrase que nous venons d'évoquer, nous pouvons lire : « And this is where Eddie, the unlucky young man with the inadequate lamp shade, enters the story. »²⁸⁷ Intervention manifeste du narrateur dans son récit, cette phrase vise à justifier la présence de ce personnage et à en expliquer le positionnement par rapport à Marion et à Ruth dans le paragraphe qui suit. Le narrateur rappelle ici que nous sommes en présence d'une fiction, dont il est le maître du jeu. Il invite par conséquent le lecteur à ne pas se méprendre et à conserver une certaine distance vis-à-vis de ce qu'il lit. Cette mise en garde s'avère d'autant plus pertinente que *A Widow for One Year* s'intéresse plus particulièrement aux processus d'écriture et au rôle de l'écrivain. Par cette phrase, le narrateur prévient que l'objet du roman sera également une réflexion sur les rapports entre réalité et fiction. L'utilisation du présent a ici pour but de retenir notre attention et de faire en sorte que le message véhiculé par cette phrase soit mis en exergue. Notons cependant, que le présent conserve tout de même une cohérence dans l'environnement passé du récit puisque le présent de narration renvoie de toute façon au passé pour les lecteurs, le roman ayant été écrit bien

²⁸⁷ John Irving, *A Widow for One Year*, p. 22.

avant que quiconque puisse le lire. Mais il confère cependant une immédiateté, une proximité au message que le passé aurait rendu dans une moindre mesure. L'utilisation du présent s'avère donc en soi une entorse à l'antériorité de l'histoire par rapport à la narration mais elle s'inscrit ici dans le but ambitieux du roman, à savoir tenter d'approcher la réflexivité de l'œuvre littéraire.

Dans *A Prayer for Owen Meany*, du fait du narrateur homodiégétique, le présent est utilisé de façon plus systématique d'où une démarcation claire entre temps de l'histoire et temps de la narration. Les faits révolus sont de toute évidence narrés au passé et pour attester de la véracité ou de l'applicabilité d'événements ou de caractéristiques au moment de la narration, John Wheelwright a recours au présent : « I have said that my Aunt Martha is a 'lovely woman', and I mean it: she is warm, she is attractive, she is decent and kind and honorably intentioned – and she has always been loving to me. She loved my mother, too; she just never understood her [...] »²⁸⁸. Aunt Martha est toujours en vie au moment où John entreprend de raconter sa jeunesse avec Owen ; il n'y a donc aucune raison pour lui d'utiliser le passé. En revanche, lorsqu'il aborde la relation entre les deux sœurs, il est contraint d'avoir recours au passé puisque Tabby est morte. Passé et présent sont donc ici mélangés afin de rendre compte d'une certaine évolution temporelle. Le lien entre les deux est d'ailleurs renforcé par l'utilisation à deux reprises du present perfect : « I have said » et « she has always been ». Le premier établit une temporalité à l'intérieur même de la narration puisque John fait ici référence à un élément qu'il a déjà mentionné. Le second se situe au niveau de l'histoire et établit la pérennité de sa relation avec la sœur de sa mère. Notons que le present perfect produit une impression d'allongement de la durée et par là-même un étirement de l'espace temps. Dans un roman qui se focalise sur la religion, ce phénomène n'est pas sans rappeler la promesse d'éternité que la foi propose aux croyants. Le même temps, destiné à souligner la prolongation d'un fait passé dans le présent, n'a donc pas ici tout à fait les mêmes effets dans la mesure où il est appliqué à deux niveaux différents du roman. Par cet exemple, nous touchons à la complexité de la gestion du temps dans les romans, complexité sur laquelle nous reviendrons un peu plus loin.

La narration au passé est en outre très probablement initiée par le goût de John Irving pour l'Histoire. Participant du processus de vraisemblance de son œuvre,

²⁸⁸ John Irving, *A Prayer for Owen Meany*, p. 50.

l'Histoire constitue bien souvent l'arrière-plan aux intrigues : les lois anti-avortements ou, dans une moindre mesure, la Seconde Guerre mondiale pour *The Cider House Rules* et la guerre du Vietnam pour *A Prayer for Owen Meany*. Cette inscription des romans dans la réalité historique intervient dès *Setting Free the Bears*²⁸⁹ et reste une marque de fabrique de l'auteur pendant une vingtaine d'années, jusqu'à la publication de *A Prayer for Owen Meany* en 1989. Par la suite, John Irving semble se détacher quelque peu de l'Histoire sans pour autant qu'elle ne disparaisse totalement de ses romans. Il expliquait cet attrait pour l'Histoire dans un entretien accordé à Gabriel Miller en 1981 : « And I attempt in the writing, I think, to use the experience of someone else's history, another country's history even, to make somebody painfully aware of his own meager grip on his or her surroundings. »²⁹⁰ John Irving utilise par conséquent l'Histoire à des fins didactiques, pour souligner un certain nombre de déterminismes contre lesquels l'individu ne peut vraiment lutter. Il place ainsi ses intrigues et ses personnages dans une perspective historique qui va de paire avec une progression chronologique. Cette rétrospective se combine avec une distanciation critique visant à analyser le passé.

Les trois romans à l'étude sont donc des narrations ultérieures traditionnelles où le narrateur raconte avec un regard rétrospectif des événements révolus. L'utilisation majoritaire du passé de narration a pour but d'asseoir ce statut et de poser les fondements du pacte de lecture que l'auteur propose. Dans la mesure où le but avoué de John Irving est de divertir, nous y reviendrons, il travaille à procurer du plaisir à ses lecteurs, pas à les décevoir. C'est la raison pour laquelle, les trois romans se conforment la plupart de temps à l'antériorité de l'histoire. Malgré tout, comme de nombreux auteurs avant et après lui, John Irving fait subir à cette règle quelques infléchissements. C'est ainsi que surgissent çà et là des formes au présent ou indiquant une prospection. Parce qu'elles ne sont, somme toute, qu'épisodiques, ces entorses à la continuité du récit ne mettent pas en péril l'impression générale d'unité d'une narration ultérieure, unité qui repose par ailleurs sur la cohérence d'un récit d'une « vie », en l'occurrence celle d'Homer, Owen et Ruth. Elles semblent plus inscrites dans cette dynamique de questionnement de l'ordre établi et dans la proposition d'une alternative sans totale remise en cause du modèle. Mais elles nous démontrent également que sous ses aspects conventionnels, le récit n'est jamais vraiment linéaire sous la plume de John Irving.

²⁸⁹ Premier roman de John Irving, paru en 1968.

²⁹⁰ Gabriel Miller, *John Irving*. New York: Frederick Ungar Publishing Co., 1982, p. 181.

4.1.2 La part du diable : discontinuité du récit

En effet, il relève presque du poncif que d'affirmer que la gestion du temps s'avère parfois chaotique dans les romans. Il ne faut, une fois de plus, pas se fier aux apparences : la narration, si elle est presque exclusivement au passé, n'en est pas pour autant strictement linéaire. En plus des quelques infléchissements à l'utilisation du passé de narration que nous venons d'évoquer et des nombreuses « anachronies »²⁹¹ qui jalonnent le récit, l'aspect linéaire et révolu de chacune des trois narrations est interrompu par l'insertion de lettres, cartes postales et autres journaux intimes. Le journal et ses fonctions dans les romans et plus particulièrement dans *A Prayer for Owen Meany* fera l'objet d'une analyse ultérieure. Attardons-nous ici sur les échanges épistolaires, qui concernent en premier lieu *The Cider House Rules* et *A Widow for One Year*.

Dès lors qu'Homer quitte l'orphelinat, la communication entre St Cloud's et Ocean View s'établit à travers des échanges de lettres, surtout entre Homer et le Dr. Larch et plus rarement entre le médecin et Olive Worthington. Dans ce cas précis, la fonction de la lettre est d'informer Homer d'un fait dont le lecteur a déjà connaissance, en l'occurrence le départ de Melony :

My Dear Mrs. Worthington,
Here in St Cloud's, we depend on our few luxuries and imagine (and pray) they will last forever. If you would be so kind, please tell Homer that his friend Melony has left us—her whereabouts are unknown—and that she took with her our only copy of *Jane Eyre*. The orphans in the girls' division were accustomed to hearing this book read aloud—in fact, Homer used to read them. If Homer could discover a replacement copy, the little girls and I would remain in his debt. In other parts of the world, there are bookshops...²⁹²

Du point de vue de l'information principale qu'elle contient, cette lettre est une répétition et un condensé puisqu'elle reprend en moins d'une phrase un événement relaté par le narrateur sur deux pages précédemment. Assez étrangement, cette lettre est adressée à Olive alors que l'information qu'elle contient est destinée à Homer. En agissant ainsi, le Dr. Larch espère atteindre un double objectif, comme le précise d'ailleurs le roman : d'une part, faire savoir à Homer que Melony s'est enfuie de St Cloud's et d'autre part, en appeler à la générosité d'Olive qui ne manquera pas d'être

²⁹¹ Terme emprunté à Gérard Genette dans *Figures III* désignant « toutes les formes de discordance temporelle », p. 82.

²⁹² John Irving, *The Cider House Rules*, p. 290.

touchée par cette lettre et d'envoyer par retour de courrier la copie du roman de Charlotte Brontë réclamée par le Dr. Larch. Comme le directeur de l'orphelinat reste malgré tout contrarié par le peu de nouvelles que donne Homer, il décide de ne lui livrer aucun détail ; si Homer veut les connaître, il prendra contact avec St Cloud's. Du point de vue de son contenu, cette lettre opère à la fois un retour en arrière — le départ de Melony — et une anticipation — la divulgation d'une information à Homer et l'achat du livre. Elle se substitue à un dialogue de vive voix, impossible entre ces personnages trop éloignés géographiquement, et fonctionne comme tel. Elle nous propose donc des verbes au passé, au présent et au futur invoquant le passage du temps malgré l'impression d'immobilisme qui émane de St Cloud's, où le temps semble s'être arrêté pour ses habitants. Elle constitue donc non seulement un ressort du développement de l'intrigue mais bouleverse, pour un court instant, la linéarité du récit.

Nous l'avons déjà mentionné, la querelle qui oppose Homer à son mentor sur la question de la pratique de l'avortement ne cesse pas avec l'éloignement physique du jeune homme. Et c'est à travers les lettres qu'ils s'envoient, dont le Dr. Larch est souvent l'initiateur, que ce désaccord perdure. Le directeur de l'orphelinat tente de garder une forme d'emprise sur Homer et de le persuader du bien-fondé de sa position mais ce dernier reste campé sur ses certitudes et refuse toujours de se ranger à l'avis de son mentor. A mesure que leur divergence d'opinion se fait plus grande et plus lourde de conséquences pour la pérennité de leur relation, la longueur de leurs échanges diminue pour finalement s'achever en une simple note :

He [Homer] sent a single, short note, addressed to them both [Dr. Larch and Nurse Caroline]. The note was simple and mathematical.

1. I AM NOT A DOCTOR.
2. I BELIEVE THE FETUS HAS A SOUL.
3. I'M SORRY

[...] he [Dr. Larch] wrote this simple, mathematical note to Homer Wells.

1. YOU KNOW EVERYTHING I KNOW, PLUS WHAT YOU'VE TAUGHT YOURSELF. YOU'RE A BETTER DOCTOR THAN I AM—AND YOU KNOW IT.
2. YOU THINK WHAT I DO IS PLAYING GOD, BUT YOU PRESUME YOU KNOW WHAT GOD WANTS. DO YOU THINK THAT'S NOT PLAYING GOD?
3. I AM NOT SORRY—NOT FOR ANYTHING I'VE DONE (ONE ABORTION I DID NOT PERFORM IS THE ONLY ONE I'M SORRY FOR). I'M NOT EVEN SORRY THAT I LOVE YOU.

Then Dr. Larch walked to the railroad station and waited for the train.²⁹³

²⁹³ John Irving, *The Cider House Rules*, p. 669-670. En majuscules dans le texte.

Ces échanges participent indéniablement de la linéarité du récit puisqu'ils prolongent un débat initié au début du roman ; ils assurent en conséquence le lien entre ces personnages au niveau diégétique mais opèrent parallèlement une rupture de cette linéarité puisque étant au présent, ils replacent les faits dans une immédiateté impossible avec le passé révolu. En outre, l'utilisation du présent a ici pour but de faire du débat qui oppose les deux personnages une question d'actualité pour le lecteur. Bien au-delà de l'époque de la diégèse, le débat sur l'avortement continue à diviser les Américains. On le voit bien, ce qui semblait n'être qu'un outil de progression de l'histoire revêt en fait une dimension plus subtile et tend à instaurer une forme d'intemporalité dans un récit au passé, comme l'indiquent les phrases qui précèdent et suivent cet échange. Au final, les échanges épistolaires dans *The Cider House Rules* contribuent paradoxalement à la progression linéaire du récit et à la remise en question de cette même linéarité.

Dans *A Widow for One Year*, les cartes postales de Ruth relèvent de ce même processus d'infléchissement de la linéarité du récit. Dans ce roman, tout un chapitre est dédié au journal de Ruth dans lequel sont intercalées des cartes, qui, à chaque fois, correspondent aux entrées du journal. On assiste donc à une forme de narration parallèle incluse dans la narration principale, qui n'est pas sans rappeler les nombreux exemples de fiction dans la fiction que contient le roman et sur lesquels nous porterons une attention particulière dans la troisième partie de ce travail. La rupture de la linéarité est dans ce cas peut-être moins évidente puisque le journal de Ruth est écrit, lui aussi, au présent. C'est donc l'ensemble de ce chapitre explicitement intitulé « Ruth's Diary, and Selected Postcards » qui constitue une réelle pause dans le récit primaire et contribue à l'instauration d'une narration intercalée que l'on retrouve dans *The Cider House Rules* et de façon encore plus probante dans *A Prayer for Owen Meany*. Ce chapitre propose à notre lecture sept cartes postales écrites par Ruth pendant l'une de ses tournées promotionnelles en Europe. Toutes utilisent le présent et se substituent, comme dans *The Cider House Rules*, à un dialogue oral rendu impossible par la distance. Malgré cette caractéristique commune, les échanges épistolaires n'ont pas toujours les mêmes fonctions. Ainsi, suivant le schéma identifié pour *The Cider House Rules*, certaines cartes sont relatives à des faits que le récit a déjà développé et dont le lecteur a eu connaissance mais ne les explicitent pas vraiment. S'articulant autour des informations déjà divulguées, ce procédé induit une connivence entre le narrateur et le lecteur. Ainsi,

lorsque Ruth écrit à Hannah : « I FORGIVE YOU, BUT YOU FORGIVE YOURSELF A LITTLE TOO EASILY; YOU ALWAYS HAVE. LOVE, RUTH »²⁹⁴, le lecteur sait pertinemment qu'il est ici fait référence au dérapage de Hannah et de Ted. La carte postale prend alors une valeur répétitive. Mais le pardon clairement formalisé de Ruth nous projette également dans le futur puisqu'il induit une possible continuité de leur relation à l'issue de ce voyage en Europe. Le présent se trouve donc, de façon tout à fait traditionnelle, entre le passé et le futur. Mais d'un point de vue strictement narratif, il constitue une cassure dans le développement linéaire du récit. Dans le cas de la carte écrite à Ted : « THINKING OF YOU, DADDY. I'M SORRY ABOUT WHAT I SAID. IT WAS MEAN. I LOVE YOU! RUTHIE. »²⁹⁵, s'opère un retour identique sur des faits déjà mentionnés, en l'occurrence la leçon verbale de Ruth à son père quelques jours auparavant. Mais son contenu produit une information capitale, à savoir le repentir de Ruth et ses excuses à Ted, dont toute la dimension dramatique se révélera quelques pages plus loin, à la fin de ce voyage. Une fois de plus, la carte postale permet d'entrevoir la suite du roman. Elle revêt donc à la fois un caractère répétitif et une dimension anticipatrice. Si la carte adressée à Hannah appelle à la réconciliation des deux amies, celle de Ted est quelque peu trompeuse ; Ruth ne pourra jamais exprimer de vive voix ses regrets à son père puisqu'à son retour, il se sera suicidé. D'ailleurs, cette mort prendra le lecteur d'autant plus par surprise qu'il s'attend, par l'entremise de cette carte postale, à des retrouvailles entre le père et la fille. La carte postale sert par conséquent à rendre compte du changement d'état d'esprit de la protagoniste mais s'avère être également l'outil utilisé par l'auteur pour créer un effet de surprise. De façon assez inattendue, elle trouble la linéarité du récit tout en en assurant la progression.

L'apport indéniable de ces cartes postales dans la progression du récit est encore plus évident à travers les quatre cartes écrites à Allan. Dans la première — « DO YOU NEED A NEW CAR? I'D LIKE TO HAVE A LONG DRIVE WITH YOU. LOVE, RUTH. »²⁹⁶ —, Ruth envisage, certes de façon métaphorique mais tout de même pour la première fois du roman, de commencer une relation sérieuse avec son éditeur. Là, le présent renvoie au changement récent de position de Ruth. Le narrateur n'avait jusqu'alors cessé de souligner son indécision. La carte arrive donc en contradiction

²⁹⁴ John Irving, *A Widow for One Year*, p. 397. En majuscules dans le texte.

²⁹⁵ *Ibid.*, p. 401.

²⁹⁶ *Ibid.*, p. 399.

totale avec le développement du récit principal, ce qui tend à favoriser la conclusion selon laquelle les cartes postales s'inscrivent dans un récit secondaire, alternatif au récit principal. En réalité, la carte postale se substitue ici au récit primaire pour fournir une information capitale à la suite du roman. Etant donné les sentiments d'Allan à l'égard de Ruth que le récit principal a savamment distillés, elle offre un aperçu du futur dans lequel se dessine indubitablement la concrétisation de cet amour par un mariage. Dans le même temps, le titre du roman commence à faire sens, ce qui n'était jusqu'à présent pas vraiment le cas : seul un mariage pourra éventuellement faire de Ruth une veuve. Le spectre de la mort d'Allan s'installe dès lors subrepticement dans l'esprit du lecteur. Les choses se précisent un peu plus avec la carte suivante, qui mentionne clairement le mariage : « [...] P.S. BUY ME THIS HOUSE AND I'LL MARRY YOU. I THINK I MIGHT MARRY YOU, ANYWAY! »²⁹⁷ Ainsi, la progression du roman se trouve-t-elle assurée mais comme cette seconde carte est en continuité directe avec la précédente, nous retrouvons à la fois ce retour en arrière et cet appel au futur déjà mentionnés. Enfin, l'avant-dernière carte parachève la progression des sentiments de Ruth à l'égard d'Allan et appelle clairement à l'avenir de leur relation : « NEVER AGAIN WITHOUT YOU. LOVE, RUTH. »²⁹⁸

Il existe par conséquent une progression logique et ordonnée aux cartes postales qui contribue certes à l'avancement de l'histoire mais induit dans le même temps la discontinuité du récit principal. Opérateurs de progression du roman, les cartes postales lui confèrent un nouveau rythme plus saccadé et en tout état de cause plus vraiment linéaire. Ces caractéristiques apparemment contradictoires sont réunies précisément par le statut particulier de ces cartes qui ne sont pas intercalées au reste de la narration mais insérées dans ce chapitre qui agit vraiment comme une pause dans le roman. Probablement du fait de l'éloignement, Ruth est capable de faire le point sur les derniers événements marquants de sa vie et parvient à formuler des « sentiments » restés jusqu'alors plus troubles. La mise au point opérée par ces cartes postales établit en quelque sorte de nouveaux fondements pour la vie de Ruth et pour le développement de l'intrigue ; elles s'avèrent, par conséquent, utiles tant pour la diégèse que pour la narration. Ayant des répercussions sur ces deux niveaux du roman, elles semblent assurer leur lien pour insuffler une nouvelle dynamique et préparer les effets de surprise

²⁹⁷ John Irving, *A Widow for One Year*, p. 403.

²⁹⁸ *Ibid.*, p. 408.

ultérieurs. Elles constituent en outre les prémices de l’instauration d’une double temporalité, qui s’avère éminemment plus développée dans *A Prayer for Owen Meany*, où temps de l’histoire et temps de la narration sont clairement distincts et typographiquement identifiables :

[...] but Owen’s idea – that God’s reasoning was somehow predetermining Owen’s every move – came from much more than that one unlucky swing and crack of the bat. As you shall see.

Today – January 30, 1987 – it is snowing in Toronto; in the dog’s opinion, Toronto is improved by snow. [...] ²⁹⁹

Le début de l’extrait est la narration au passé de l’histoire de l’enfance d’Owen Meany et John Wheelwright. Avec le saut de ligne, le lecteur est averti de l’arrivée de « quelque chose » de différent. La mention de la date explicite à la fois la brusque projection dans le futur et le passage à une autre forme de récit, en l’occurrence, le journal de John. « As you shall see », qui installe une brusque cassure par l’utilisation du futur, effectue en fait le lien entre le passé de narration et le présent du journal : le futur du passé n’est autre que le présent. Par ailleurs, cette phrase prépare au bond temporel effectué par le journal et a pour but de maintenir le lecteur en alerte pendant les deux pages de pause que représente cet aparté. La date génère une double temporalité, celle de l’histoire située, à ce stade du roman, dans les années 1950 et celle de la narration concernant le milieu des années 1980. D’ailleurs, *A Prayer for Owen Meany* est fortement ancré dans un double contexte historique. D’une part, la guerre du Vietnam servira un peu plus tard de toile de fond à la diégèse. D’autre part, l’administration Reagan est utilisée comme représentante des Etats-Unis de la fin des années 1980 par le narrateur adulte. Le temps de la diégèse s’inscrit donc dans la modernité alors que celui de la narration entraîne le lecteur au cœur de la postmodernité. Cette ambivalence accentue la tendance du roman à la bipolarité, qui induit un double niveau de lecture : au premier degré, celle d’une histoire qui aurait pu être réelle ; et au second, une approche distanciée par l’ironie qui invite le lecteur à considérer l’œuvre littéraire comme l’élément d’un jeu prétendant à la réalité.

Sous une apparence de rétrospective conventionnelle, *The Cider House Rules*, *A Prayer for Owen Meany* et *A Widow for One Year* ne sont pas des romans totalement fidèles à l’utilisation du passé et à la linéarité du récit. Il existe en effet plusieurs

²⁹⁹ John Irving, *A Prayer for Owen Meany*, p. 101.

indicateurs de discontinuité du récit, qui induisent une perception nouvelle du temps. S'écartant de l'ordre théologal, les romans restent néanmoins fidèles à une tendance de la littérature à l'élaboration d'un espace temps autre, différent, alternatif. En conséquence, un principe narratif émerge : la prise de distance par rapport à une norme qui s'inscrit dans le cadre de la pérennisation d'une caractéristique de la littérature en général et du roman en particulier. Comme pour l'histoire et les personnages, John Irving combine respect et mise à l'épreuve des normes ou conventions, l'objectif étant de les questionner plus que de les rejeter en masse. Il s'agit donc moins d'une volonté de faire table rase de l'existant que d'en appeler à de nouvelles normes qui incorporeraient les anciennes règles mais seraient peut-être un peu plus libérales, c'est-à-dire moins strictes, plus souples. L'identité littéraire de John Irving se dessine par conséquent autour d'un savant mélange de part de Dieu et de part du diable, plus précisément d'alliance de convention et de déviation à la norme. Mais pour différente que soit la gestion du temps dans les romans, l'auteur n'ambitionne pas moins ordre et cohérence pour ses romans. Contrairement à ce que l'on pourrait penser, les nombreuses « anachronies » des trois récits génèrent une impression d'harmonie, que les conséquences de toutes ces manipulations temporelles ne parviennent finalement pas à diminuer.

4.2 Manipulations temporelles

Elles représentent pour Gérard Genette « toutes les formes de discordance temporelle »³⁰⁰, c'est-à-dire toute rupture de la linéarité du récit. Il en distingue trois : les analepses ou retours en arrière, les prolepses ou projections dans l'avenir et enfin les ellipses ou omissions d'une période de l'histoire. Les deux premières donnent lieu à des bouleversements chronologiques et la troisième a pour effet une accélération du récit dans la mesure où un certain nombre d'événements sont passés sous silence. Toutes les « anachronies » représentent par conséquent des entorses à la linéarité du récit. Néanmoins, l'étude exhaustive qu'en propose Gérard Genette renseigne sur la récurrence de leurs apparitions en littérature ; John Irving n'est donc en la matière pas particulièrement innovant. Pourtant, utilisées de façon régulière dans *The Cider House*

³⁰⁰ Gérard Genette, *Figures III*, p. 82.

Rules, *A Prayer for Owen Meany* et *A Widow for One Year*, elles contribuent à faire jaillir cette dimension chaotique de l'espace temps tout en concourant au renforcement de l'aspect ambivalent des trois romans, qui, à tous les niveaux et dans tous les domaines, combinent les dynamiques antagonistes de respect et d'insoumission aux règles. En outre et par l'effet de ces dissensions, elles exercent une influence évidente sur le rythme des romans, qui par ailleurs s'avère contingenté par les nécessités de l'histoire. Ces « discordances temporelles » induisent de fait une forme de confusion dans la mesure où les événements ne sont pas présentés de façon strictement chronologique, ce qui va à l'encontre du déroulement linéaire du temps tel que la culture, sous l'impulsion de la Bible dans les sociétés occidentales, le présente. Mais elles participent également de l'établissement d'une forme de régularité, souvent synonyme d'ordre. Récits apolliniens aux tendances dionysiaques, les trois romans qui nous intéressent parviennent à allier désordre et harmonie en utilisant les fluctuations temporelles aux fins d'asseoir un rythme particulier et souvent répétitif qui donne l'illusion d'une régularité et d'un ordre certains.

4.2.1 Une chronologie fluctuante

Bien que les récits soient globalement chronologiques, il existe de nombreux exemples de retour en arrière ou d'anticipation, qui menacent quelque peu la linéarité du récit. Dans *The Cider House Rules* et *A Widow for One Year*, les analepses et prolepses sont internes à la diégèse, c'est-à-dire que le narrateur procède dans son récit à une rupture de la chronologie de l'histoire en faisant le choix d'organiser les événements à sa guise. Il manifeste ainsi sa présence dans les romans et son autorité sur les faits qu'il relate. *A Prayer for Owen Meany* contient également de telles ruptures chronologiques mais les « anachronies » les plus probantes sont les prolepses dues à l'oscillation entre diégèse et narration, entre les années 1950-1960 et les années 1980, entre la guerre du Vietnam et l'Administration Reagan.

Les trois romans proposent donc une image quelque peu anamorphosée de la chronologie des événements qui n'en reste pas moins cohérente car elle conserve l'apparence d'une progression ordonnée entre un début et une fin, où bornes temporelles et bornes du roman coïncident. En effet, le début et la fin de l'histoire correspondent à ceux du roman. Mais entre ces deux extrémités, les oscillations entre présent, passé et

futur foisonnent, et ce dès les premières pages des romans. Ainsi, nous retrouvons ce type de phénomène dans *The Cider House Rules* et *A Prayer for Owen Meany* où une analepse apparaît juste après l'incipit. Alors que les six premiers paragraphes de *The Cider House Rules* introduisent l'histoire de l'orphelinat de St Cloud's et de ses habitants dans les années « 192- »³⁰¹, le récit débute réellement par l'histoire de cette bourgade du Maine depuis le dix-neuvième siècle : « St. Cloud's, Maine—the town—had been a logging camp for most of the nineteenth century. »³⁰² Ce retour en arrière permet au narrateur d'explicitier les conditions très particulières de vie dans cette partie des Etats-Unis, où la rigueur météorologique va de pair avec la dureté des activités d'abattage des arbres. Le retour en arrière est peut-être encore plus flagrant dans *A Prayer for Owen Meany*, roman dans lequel l'incipit s'inscrit dans le présent de la narration, en l'occurrence 1987. L'utilisation subite du prétérit, qui débute dès la fin des paragraphes introductifs, manifeste ce « flashback » et indique clairement au lecteur que débute alors le récit rétrospectif de l'histoire de John et d'Owen :

[...] What faith I have I owe to Owen Meany, a boy I grew up with. It is Owen who made me a believer.
In Sunday school, we developed a form of entertainment based on abusing Owen Meany [...]³⁰³

A l'inverse de *The Cider House Rules*, il n'est à ce stade pas possible pour le lecteur de déterminer l'amplitude exacte de ce retour en arrière puisqu'aucun élément de datation ne lui a encore été fourni. Cependant, la mention de « Sunday School »³⁰⁴ indique explicitement que le narrateur se replonge à l'époque de son enfance. Il est ainsi possible de déterminer que cette analepse concerne tout au plus quelques dizaines d'années car seul un adulte peut faire le récit de ses jeunes années. Un second retour en arrière intervient quelques pages plus loin : « As for my ancestor John Wheelwright, he landed in Boston in 1636, only two years after he bought our town. »³⁰⁵ Cette analepse tient lieu de retour aux origines et vise à installer la famille Wheelwright dans l'Histoire des Etats-Unis en en faisant ainsi une figure importante de la communauté de Gravesend et l'inscrivant dans un statut social privilégié.

³⁰¹ John Irving, *The Cider House Rules*, p. 13.

³⁰² *Ibid.*, p. 15.

³⁰³ John Irving, *A Prayer for Owen Meany*, p. 14.

³⁰⁴ « Sunday School » correspond au catéchisme en France et se déroule le dimanche matin, en général avant l'office de fin de matinée.

³⁰⁵ John Irving, *A Prayer for Owen Meany*, p. 19.

Ainsi, ce retour aux siècles antérieurs contribue-t-il à installer chacun des romans dans une réalité historique qui participe de l'instauration de leur dimension mimétique. Mais toutes les analepses ne sont pas d'une amplitude si importante. A l'autre extrémité du spectre des amplitudes, nous retrouvons un retour en arrière très court puisqu'il ne concerne qu'une journée : « *Only yesterday* he had made a new enemy—a woman in her eighth month who said it was only her fourth. »³⁰⁶ La proximité induite par le mot « yesterday » explicite clairement le fait que le Dr. Larch s'adonne encore et toujours à la pratique de l'avortement à ce moment de l'histoire et que la démarche intellectuelle qui l'a poussé vers ce choix est toujours d'actualité. D'ailleurs, l'utilisation de ce mot dans ce contexte paraît étonnant ; opter pour l'expression « the day before » semblerait ici plus approprié. Ce choix n'est pourtant pas anodin puisqu'il permet de faire comprendre au lecteur qu'il est en présence du discours indirect libre, où le narrateur fait part des pensées du directeur de l'orphelinat de St Cloud's en feignant de relater des faits. La fonction strictement explicative de l'analepse est ici infléchie puisque ce retour en arrière véhicule une immédiateté quant à la question de l'avortement et nous plonge dans l'esprit du médecin, comme pour mieux expliquer les fondements de sa position sur cette difficile question.

Entre ces deux limites de l'amplitude des analepses, la majorité d'entre elles opèrent un retour en arrière de quelques années. Parfois, une date aide au repérage temporel mais la plupart du temps, une datation précise est impossible, en tout cas avant d'avoir terminé le roman afin de l'appréhender de façon globale et d'être capable d'en restituer la chronologie générale. Cela étant dit, c'est le plus souvent la relation des différents événements entre eux qui importe plus que le nombre de jours, mois ou années qui les séparent. Les figer à un moment précis irait à l'encontre du brouillage temporel qui prédomine dans les trois romans qui nous intéressent.

Dans *A Prayer for Owen Meany*, John Wheelwright cherche à résoudre le mystère de l'identité de son père. Cette question le hante pendant de nombreuses années et constitue l'un des piliers de l'intrigue : comme John, le lecteur veut savoir qui est cet homme. La résolution de ce mystère intervient au neuvième chapitre lorsque John découvre la balle de baseball dans le tiroir du bureau du Révérend Lewis Merrill, qui lui confesse alors la relation qu'il a eue avec Tabby. C'est alors que le récit opère une analepse visant à expliciter les liens unissant les deux personnages :

³⁰⁶ John Irving, *The Cider House Rules*, p. 445. Nous soulignons.

Why the Rev. Merrill had so whimsically prayed that my mother would drop dead was such an old, tired story. My mother's little romance, I was further disappointed to learn, had been more pathetic than romantic; Mother, after all, was simply a very young woman from a very hick town. When she'd started singing at the Orange Grove, she'd wanted the honest approval of the hometown pastor [...] Afterward, the reality that he had no intentions of leaving his wife and children – who were already (and always had been) unhappy! – must have shamed him.³⁰⁷

Bien sûr, cette analepse précise de façon évidente la relation entre Tabby et Lewis Merrill mais elle permet également de lever le voile sur les origines du narrateur et revêt à ce titre une fonction supplémentaire à celles qui lui sont traditionnellement attribuées. Notons de plus la présence du modal « must » indiquant ici une spéculation. Le narrateur ne sait pas tout, il doit deviner. Si certains événements ne lui sont pas accessibles, c'est bien que l'auteur en a décidé ainsi. Par ce simple mot, John Irving s'arroge le total contrôle de sa création et réduit dans le même temps l'omnipotence de son narrateur. Alors, la notion de jeu, sur laquelle nous reviendrons ultérieurement, entre en scène.

Un phénomène analogue se retrouve dans *A Widow for One Year*, au moment où le narrateur fait appel aux souvenirs de Ruth pour relater les conditions dans lesquelles Ted, son père, lui a fait part des détails sur la mort de ses deux grands frères :

The chill gave her a touch of November in the Indian Summer weather; it reminded Ruth of that November night in 1969 when her father had given her what he called 'the ultimate driving lesson' and 'the penultimate driving test.' [...] Ted waited until they were approaching Flushing Meadows; then, without any warning, he began to tell her the story in exactly the same way that he'd told it to Eddie O'Hare, with Ted Cole in the third person – as if Ted were just another character in the story, and a minor character at that. [...] 'Good driving, Ruthie,' her father told her. 'If you ever have a tougher drive than this, I trust you to remember what you've learned.'³⁰⁸

La fonction explicative de cette analepse est moins évidente que dans le cas précédent puisque, comme le souligne le narrateur, les éléments qu'elle donne ont déjà été fournis au lecteur. Elle a donc un autre objectif : d'abord souligner la perversité du personnage de Ted, qui pour s'assurer que sa fille sera toujours prudente au volant lui inflige des conditions de conduite particulièrement difficiles, mais surtout établir un point de référence pour la leçon de conduite que Ruth donnera elle-même à son père une vingtaine de pages plus loin. Pour que le désir de vengeance de Ruth puisse être totalement compris par le lecteur, il faut que le récit en établisse tous les fondements, ce

³⁰⁷ John Irving, *A Prayer for Owen Meany*, p. 564.

³⁰⁸ John Irving, *A Widow for One Year*, p. 355-360.

que cette analepse s'attache à faire en partie. Notons en outre que l'amplitude de cette analepse est aisément identifiable du fait de la mention d'une date précise. Ce passage se situe dans la seconde partie du roman, pendant l'automne 1990 ; le retour en arrière est par conséquent de trente et un ans. Cette précision est assez rare puisque la plupart des autres analepses présentes dans les trois romans opère un bond dans le temps dont la durée reste indéterminée, comme en témoigne cet exemple tiré de *The Cider House Rules* : « In this one respect Heart's Haven and Heart's Rock resembled St Cloud's: there was no saving Senior Worthington from what was wrong with him, as surely as there had been no saving Fuzzy Stone. »³⁰⁹ Le retour en arrière est signifié par la présence du past perfect « had been ». Il a été fait quelques pages auparavant mention du décès de Fuzzy Stone ; la comparaison entre les deux situations ne fait que souligner un peu plus l'imminence de la mort de Senior Worthington. De plus, alors que les deux lieux sont en général mis en opposition, ils sont ici réunis par le caractère incontournable de la mort. Le rappel de faits antérieurs sert ici à anticiper un futur imminent pour Senior Worthington.

De fait, de nombreux exemples d'analepses se retrouvent dans les trois romans qui nous intéressent ; les retours en arrière ainsi opérés varient d'une journée à quelques trois siècles. Si à chaque fois, elles conservent leur valeur traditionnelle d'explication ou de mise au point, les exemples glanés dans *The Cider House Rules*, *A Prayer for Owen Meany* et *A Widow for One Year* montrent que les « flashbacks » servent aussi d'autres fonctions dans l'économie générale des romans, comme la résolution d'un mystère ou l'établissement d'un contexte propice à l'appréhension de la valeur d'un événement futur. Sans être ici tout à fait transgressif, John Irving tend néanmoins à marquer de son empreinte les techniques qu'il utilise afin de les enrichir et au final d'assurer la cohérence générale de ses œuvres. Qu'en est-il du mouvement temporel inverse, à savoir les prolepses ?

A l'instar des retours en arrière, les phénomènes d'anticipation véhiculés par les prolepses apparaissent assez fréquemment dans nos trois romans et sont le plus souvent difficiles à dater. C'est le cas par exemple au début de *The Cider House Rules* : alors que le récit se concentre sur un accouchement délicat auquel le Dr. Larch a dû faire face au début de sa carrière à Boston, il est fait mention du journal qu'il rédige, bien des

³⁰⁹ John Irving, *The Cider House Rules*, p. 163.

années plus tard, alors qu'il est devenu le responsable de l'orphelinat de St Cloud's : « 'Here in St Cloud's,' Dr. Larch *would* write, 'I am constantly grateful for the South End of Boston.' »³¹⁰ Le contexte permet d'identifier la prolepse, qui est par ailleurs soulignée par l'utilisation du modal « would ». L'information ainsi donnée ne paraît pas capitale — le docteur travaillera dans un endroit appelé St Cloud's et tiendra un journal — pourtant elle est importante dans la mesure où elle instaure le journal comme le lieu privilégié d'expression des pensées les plus intimes et des convictions les plus fortes du médecin. Le lecteur est par conséquent prévenu qu'il apprendra beaucoup du personnage à travers ce qui est présenté comme le contenu de son journal.

Un exemple similaire se retrouve dans *A Widow for One Year* mais là, les informations données s'avèrent plus fondamentales : « That Ruth Cole would grow up to be the rare combination of a well-respected literary novelist *and* an internationally best-selling author is not as remarkable as the fact that she managed to grow up at all. »³¹¹ Cette prolepse nous permet d'apprendre que Ruth deviendra une écrivaine de renom, ce qui, à ce stade du roman, est une information tout à fait nouvelle. Mais elle permet aussi de pointer les difficultés de son enfance, que toute la première partie du roman s'attachera à démontrer et à expliquer. Par ce procédé, l'auteur établit à la fois la réussite professionnelle et les nombreuses difficultés personnelles de son protagoniste. Mais étant donné qu'il reste vague quant à ces difficultés, le suspense n'est pas trahi. Au contraire, le lecteur se retrouve dans l'expectative, ce qui bien entendu attise sa curiosité. Alors qu'en général les prolepses sont parcimonieusement utilisées car elles entraînent souvent un déclin d'intérêt en dévoilant des aspects ultérieurs de l'intrigue, John Irving parvient non seulement à contourner cet écueil mais à renverser la tendance. La prolepse est ici utilisée comme ressort pour déclencher, par la perspective de rebondissements futurs, un renforcement de l'intrigue.

L'imprécision concernant l'amplitude des prolepses est récurrente dans *The Cider House Rules* et *A Widow for One Year*. Elle est notamment véhiculée par l'adverbe « later », qui sémantiquement exprime l'indétermination temporelle, mais John Irving y adjoint d'autres éléments qui permettent d'en réduire la portée. Ainsi, lorsque Homer reçoit la lettre de Melony, il en reporte la lecture : « Homer Wells would

³¹⁰ John Irving, *The Cider House Rules*, p. 65. Nous soulignons.

³¹¹ John Irving, *A Widow for One Year*, p. 21. L'auteur souligne.

read that, much later that same night, when he couldn't sleep, as usual, and he decided to get up and read his mails. »³¹² De ce fait, le lecteur prend connaissance du contenu de la lettre avant Homer. Nous possédons donc l'opinion sévère, mais à de nombreux égards justifiée, de Melony envers son copain d'enfance et anticipons les réactions possibles d'Homer. Une fois de plus, John Irving détourne quelque peu l'utilisation de la prolepse afin de générer la curiosité de ses lecteurs qui voudront vérifier la véracité de leurs hypothèses. Par ailleurs, l'expression « much later that same night » revêt presque valeur d'oxymore, dans la mesure où ses deux parties expriment des dynamiques antagonistes : « much later » projette de façon indéterminée dans un futur lointain alors que « that same night » fait référence à un moment précis dans un futur plus proche. Par ailleurs, « much later » sert également à faire appréhender au lecteur l'importance des insomnies d'Homer, dont le sommeil est très perturbé. La valeur sémantique de « much later » se trouve ici infléchie par « that same night » pour au final pointer une caractéristique importante du personnage d'Homer.

A Prayer for Owen Meany opère, nous y avons fait référence, un va-et-vient constant entre temps de l'histoire et temps de la narration grâce aux prolepses. La fin du troisième chapitre nous en propose une utilisation plus complexe où le brouillage temporel s'accroît :

In the entire service, only the psalm struck me as true, and properly shamed me. It was the Thirty-seventh Psalm, and the choir appeared to sing it directly to me:

Leave off from wrath, and let go displeasure:
fret not thyself, else shalt thou be moved to do evil.

Yes, it's true: I should 'leave off from wrath, and let go displeasure.' What good is anger? I have been angry before. I have been 'moved to do evil,' too – as you shall see.³¹³

Ce passage, nous l'aurons compris avec l'utilisation du présent et de la première personne, correspond à une entrée du journal de John, qu'il écrit en 1987. Il intervient donc à l'époque présumée de l'écriture du roman, c'est-à-dire postérieurement aux faits relatés par le récit. Les deux dernières phrases signalent la fin de la prolepse en opérant un retour à l'histoire puisque John souligne la véracité de ce Psaume sur son expérience passée. Mais l'expression « as you shall see » a un effet annonciateur évident : la suite du récit nous montrera dans quelles circonstances la colère de John s'est développée et

³¹² John Irving, *The Cider House Rules*, p. 668.

³¹³ John Irving, *A Prayer for Owen Meany*, p. 159.

dans quelle mesure il s'est adonné à des actes peu louables. A ce moment du roman, l'information ainsi donnée n'est que partielle car il nous faut encore en découvrir les détails mais capitale puisqu'elle attise la curiosité du lecteur. La prolepse initiée par « as you shall see » tend, contrairement à son usage traditionnel, à accroître le suspense et générer de fait un regain d'intérêt. Par ailleurs, si l'on pose un regard attentif sur l'aspect chronologique des différents éléments de ce passage, il émerge une complexité manifeste : nous sommes en 1987 et soudainement le narrateur nous replonge dans son enfance, une trentaine d'années plus tôt, et fait mention, dans la même phrase, d'événements qui auront cours ultérieurement — une dizaine d'années plus tard environ — afin de clore l'aparté du journal et nous reconduire vers l'histoire. Le mouvement principal entre temps de la narration et temps de l'histoire se trouve dupliqué à l'échelle de l'histoire ; nous assistons par conséquent à un double effet de balancier entre passé et futur qui contribue, de façon tout à fait évidente, au brouillage temporel par ailleurs identifié dans le roman.

Cette espèce de flou apparaît également dans *A Widow for One Year* lorsqu'une prolepse sert de prétexte à faire surgir des souvenirs chez Ruth qui la plonge dans le passé : « Later, alone in her suite at the Stanhope, Ruth remembered that Eddie had held her hand while she cried. »³¹⁴ Cette phrase intervient juste après l'entrevue, après de nombreuses années, entre Ruth et Eddie au cours de laquelle ils ont échangé quelques souvenirs de l'été 1958. L'adverbe « later » appelle un bond dans le futur et opère une ellipse de toute la fin de la soirée. Les détails sont superflus, on imagine très bien que la fin du repas aura été à l'image de son début, un retour en arrière de quelque trente et un ans. Mais lorsque, plus tard, elle se retrouve seule dans sa chambre, Ruth continue à se souvenir de cette relation particulière qu'elle avait eue avec Eddie au cours de l'été où sa mère l'a abandonnée. Il y a donc ici un va-et-vient intéressant entre passé, présent et futur que l'on retrouve d'ailleurs à plusieurs reprises dans ce roman et sur lequel nous reviendrons plus en détail au point suivant.

Sous des aspects linéaires, les trois récits à l'étude abondent en fait de retours en arrière et de projections dans l'avenir. L'utilisation des analepses et des prolepses est globalement conventionnelle mais témoigne néanmoins du goût de John Irving pour le dépassement des normes en vigueur puisqu'il les utilise à des fins parfois inhabituelles

³¹⁴ John Irving, *A Widow for One Year*, p. 307.

ou surprenantes. Sans être omniprésentes, elles apparaissent de façon récurrente, et les romans se trouvent scandés par ces allées et venues du récit entre retour en arrière et projection dans l'avenir. En conséquence, et peut-être contre toute attente, émerge une certaine régularité que ces techniques sont normalement vouées à casser. Fidèle à son style, John Irving a également recours à la troisième forme d'« anachronies » — les ellipses — qui de toute évidence rompent la linéarité du récit sans pour autant mettre en péril sa cohérence ; elles démontrent qu'en outre, une fois de plus en matière de narration, l'auteur est l'ultime meneur du jeu.

L'utilisation la plus évidente de l'ellipse est sans conteste un nouveau chapitre ou une nouvelle partie. Le premier cas se retrouve notamment dans *The Cider House Rules*. Le chapitre huit s'achève sur la réaction de Candy à la nouvelle de la disparition de l'avion de Wally au-dessus de la Birmanie : « 'Shot down !' Candy was screaming, when Homer finally shot the ignition. 'He was shot down—over Burma!' 'Over Burma,' said Homer Wells.»³¹⁵ Le neuvième chapitre, quant à lui, débute par ces mots : « Two weeks after Wally's plane was shot down, Captain Worthington and the crew of *Opportunity Knocks*³¹⁶ were still listed as missing. »³¹⁷ Le sort malheureux de Wally Worthington constitue de toute évidence le lien entre ces deux chapitres. L'indication temporelle « two weeks after... » énonce tout à fait clairement que le récit passera sous silence deux semaines de la tranche de vie des personnages, très certainement car aucun élément primordial à la suite de l'histoire ne s'est produit pendant cette période. Cette omission a pour effet immédiat l'accélération du rythme du récit ; tronquée de deux semaines, l'histoire évolue plus rapidement. Nous retrouvons là une utilisation tout à fait conventionnelle de l'ellipse à laquelle John Irving recourt régulièrement.

Les trois romans qui nous intéressent proposent de nombreuses fois cette technique, notamment lorsque la période de temps considéré n'apporte apparemment pas d'éléments nouveaux à l'histoire. Néanmoins, et c'est le cas pour l'exemple ci-dessus, l'ellipse attire indéniablement l'attention du lecteur sur le temps ; l'omission a ici pour but d'en appeler à l'importance d'événements s'étant produits pendant ce laps de temps. Bien que John Irving ne soit pas le seul auteur à faire un tel usage de l'ellipse, le passage sous silence d'une période donnée tend à être étonnamment chargée de sens.

³¹⁵ John Irving, *The Cider House Rules*, p. 477.

³¹⁶ Nous expliciterons ultérieurement les possibles sens de ce nom.

³¹⁷ *Ibid.*, p. 478.

D'autres fois, l'ellipse est dépourvue de cette acception et ne conserve que sa valeur de résumé d'une période anodine :

Just before she [Melony] fell asleep, she whispered—although there were only mice to hear her—‘Good night, Sunshine.’

The next day it rained. It rained from Kennebunkport to Christmas Grove. There was such strong wind that the flags on the boats moored at the Haven Club [...]³¹⁸

Il n'y a ici, de toute évidence, aucun intérêt à épiloguer sur le sommeil de Melony, mais notons tout de même une unité d'ambiance entre les deux périodes considérées. La mélancolie émanant du début du passage, où Melony reprend le rituel du coucher de l'orphelinat et semble abandonner pour un temps la violence qui la caractérise, se retrouve, dans la seconde partie, dans la grisaille et la tristesse souvent associées à la pluie. Bien que le récit ne soit pas linéaire, il conserve sa cohérence et sa continuité à travers l'ambiance proposée. Une configuration similaire se retrouve dans *A Widow for One Year* : « He [Eddie] remained standing where he was, in the guest bathroom, for a full fifteen minutes after Marion had left. The next morning, in the carriage-house apartment, Eddie had only begun [...] »³¹⁹ Marion part, Eddie va donc passer la nuit seul, ce qui n'a *a priori* pas grand intérêt et justifie par conséquent l'ellipse. Mais, les lieux mentionnés nous indiquent un déplacement d'Eddie de l'une des salles de bain de la maison vers ses appartements habituels, où Marion viendra le rejoindre un peu plus tard. Ainsi malgré l'ellipse, le récit ne passe pas tout à fait l'intégralité de la nuit sous silence ; il en suggère en effet un cours moment.

Comme pour les analepses et les prolepses, la période occultée par les ellipses varie de quelques minutes à plusieurs années. Dans le premier cas, le manque d'intérêt des moments concernés constitue la raison majeure de leur omission. La question reste en revanche posée pour les ellipses de longue durée, notamment dans *A Widow for One Year*. Ce roman est en effet constitué de trois parties discontinues. Le titre de chacune d'entre elles établit clairement la présence d'ellipses : « Summer 1958 », « Fall 1990 », et « Fall 1995 ». Les quelque trente-sept ans de l'histoire sont condensés dans un récit qui ne couvre finalement que neuf mois. Ce morcellement de la vie de Ruth Cole se justifie d'abord par le caractère représentatif de chacune de ses périodes dans la vie du personnage et ensuite par le rythme particulier du roman voulu par John Irving. Nous y reviendrons, les ellipses participent dans ce cas de l'établissement d'une certaine

³¹⁸ John Irving, *The Cider House Rules*, p. 350.

³¹⁹ John Irving, *A Widow for One Year*, p. 94.

harmonie en dépit de la discontinuité temporelle. D'ailleurs, cette caractéristique est présente dès le début du roman, dans les premières phrases suivant l'*incipit* :

That her parents had expected her to be a third son was not the reason Ruth Cole became a writer; a more likely source of her imagination was that she grew up in a house where the photographs of her dead brothers were a stronger presence than any 'presence' she detected in either her mother or her father – and that, after her mother abandoned her and her father (and took with her *almost* all the photos of her lost sons), Ruth would wonder why her father left the picture hooks stuck in the bare walls.³²⁰

La lecture de ce passage nous fait voyager dans le temps ; il nous projette aux origines de Ruth, avant le début de la diégèse, pour nous conduire vers son statut professionnel à l'âge adulte en faisant un détour par son enfance, puis opérer un retour en arrière avec la mention du décès de ses deux frères aînés — intervenu, rappelons-le, avant la naissance de Ruth — et terminer sur une anticipation à l'aide du modal « would ». On le voit bien, la chronologie des faits n'est ici pas suivie ; l'oscillation entre passé et avenir s'avère permanente et participe d'un mouvement de balancier qui contribue à instaurer une certaine régularité et à souligner la complexité et l'aspect parfois chaotique de la dimension temporelle dans ce roman.

Nous retrouvons ce mouvement de balancier de façon plus évidente encore dans *A Prayer for Owen Meany*, roman dans lequel le narrateur homodiégétique intercale dans le récit de son amitié avec Owen Meany des pages de son journal d'homme adulte inconsolable et amer. Il existe donc de fait une discontinuité temporelle qui s'avère doublée d'une hétérogénéité spatiale puisque la diégèse se déroule à Gravesend, Maine et le narrateur adulte écrit depuis sa nouvelle patrie, le Canada. A cela s'ajoute une différence de ton indéniable : à la violence des critiques de John adulte répond l'apparente objectivité de son récit, qui manifeste, en tout cas jusqu'à la description de la mort d'Owen moins de véhémence ; si les faits sont parfois violents, John semble les présenter pour ce qu'ils sont sans forcément en faire une critique acerbe comme c'est le cas dans son journal. Tout semble donc opposer ces deux constituants du roman, qui reste malgré tout un ensemble cohérent. La cohérence entre ces deux formes distinctes de narration est assurée par un effet d'écho ou de parallèle : lorsque les commentaires de John adulte ne se rapportent pas à ou ne sont pas initiés par un élément de l'histoire de sa jeunesse avec Owen, John met en regard un élément de ses deux périodes de sa vie :

³²⁰ John Irving, *A Widow for One Year*, p. 20. L'auteur souligne.

Today – January 30, 1987 – it is snowing in Toronto; [...] In the snow, the view of the clock tower of Upper Canada College – especially from the distance of Kilbarry Road, or, closer, from the end of Frybook Road – reminds me of the clock tower of the Main Academy Building in Gravesend; fastidious and sepulchral.

In the snow, there is something almost like New England about where I live on Russel Hill Road; granted Torontonians do not favor white clapboard houses with dark-green or black shutters, but my grandmother's house, at 80 Front Street, was brick – Torontonians prefer brick and stone.³²¹

Ainsi, le spectacle qu'offre Toronto sous la neige rappelle à John la ville où il a grandi. Les similitudes entre les deux lieux les rapprochent et assurent une cohésion au roman. Aussi divergents que soient les deux types de narrations, ils sont liés par leur initiateur, John Wheelwright. Par ailleurs, la relation de causalité entre l'état d'esprit de John à la fin des années 1980 et son expérience d'enfant, d'adolescent et de jeune adulte est un élément supplémentaire œuvrant à la cohérence d'ensemble du roman. Malgré tout, ces différences pointent également à l'inaptitude de John de se détacher complètement de sa patrie d'origine, comme le démontrera, à de nombreuses reprises, la suite de *A Prayer for Owen Meany*. C'est d'ailleurs cette incapacité de John à « passer à autre chose » qui se trouve à l'origine de ses propos acerbes contre la politique étrangère des Etats-Unis, que ce soit lors de la Guerre du Vietnam ou pendant « the Iran-Contra Affair »³²². Les années passées à Gravesend et son amitié avec Owen laissent donc une trace indélébile dans « l'esprit » de John, dont le cheminement semble prendre fin à la mort de son meilleur ami. Dès lors, il s'avère presque exclusivement orienté vers le passé et ne semble plus pouvoir profiter pleinement du temps présent, ce que lui reproche d'ailleurs son confesseur canadien, ainsi que nous l'analyserons en détail ultérieurement.³²³ La cohérence entre les deux périodes et les deux types de narration est donc d'abord assurée par un lien de causalité. L'aspect temporel semble ainsi relayé au second plan. Mais à y regarder de plus près, on s'aperçoit que la gestion du temps demeure

³²¹ John Irving, *A Prayer for Owen Meany*, p. 101.

³²² L'affaire Iran-Contra (également connue sous le nom de « Irangate », en référence au scandale du Watergate qui a conduit à la démission du Président Nixon en 1974) est un scandale politique survenu au milieu des années 1980 aux États-Unis. L'administration du président des États-Unis d'alors, Ronald Reagan, a vendu des armes à l'Iran, un ennemi avoué de ce pays, tout en finançant avec les profits obtenus un mouvement d'insurrection au Nicaragua. À cette époque, des Américains étaient détenus par des terroristes islamistes au Liban, et certains espéraient que l'Iran amènerait les terroristes à libérer les otages. Au même moment, l'Iran était engagé dans une guerre avec l'Irak, et ne pouvait compter sur beaucoup de nations pour lui fournir des armes. Les États-Unis ont indirectement remis les profits aux Contras, des guérilleros engagés dans une lutte anti-communiste contre le régime sandiniste du Nicaragua. Les deux opérations violaient une politique administrative, ainsi qu'une loi votée par le Congrès des États-Unis.

Disponible sur le Web : <http://finance.la-connaissance.net/finance_affaire-iran-contra_123.html>.

³²³ *Infra*, p. 296.

primordiale. Les deux types de récit suivent chacun une progression logique et dans l'ensemble linéaire. En effet, à l'intérieur de chacune des périodes, le récit avance de façon chronologique, avec certes quelques entorses pour le récit que John fait de ses jeunes années. Cette continuité à l'échelle du type de narration vient en contrepois de la discontinuité initiée par le passage du temps de la diégèse à celui de la narration et *vice-versa*. Il existe donc une certaine régularité dans cette appréhension particulière de l'espace temps, sans laquelle le roman perdrait de façon évidente en lisibilité. La chronologie est strictement respectée entre les diverses entrées du journal de John. Celles-ci s'intercalent dans le récit principal et s'apparentent à des parenthèses dans sa progression. Multiplier les discordances temporelles dans le récit secondaire que constitue le journal de John mettrait en péril la lisibilité du roman dans son ensemble en le complexifiant et en rendant difficile tout repérage par le lecteur. En se conformant à la linéarité du récit secondaire, John Irving met en exergue les manipulations temporelles du récit primaire et souligne la partialité potentielle de son narrateur : si John Wheelwright peut se soumettre à la règle de la linéarité dans son journal et s'il ne le fait pas dans son récit, c'est bien qu'il arrange les événements à sa convenance aux fins de les présenter de façon subjective pour en fin de compte tenter de manipuler le lecteur. En combinant linéarité et discordance, John Irving parvient non seulement à assurer la cohérence de son roman mais démontre le pouvoir du créateur sur sa création : John Wheelwright est, malgré son statut particulier de narrateur homodiégétique, un « être de papier » au même titre que tous les autres personnages inventés par John Irving, qui invite en l'occurrence le lecteur à poser un regard critique sur son objectivité et sa fiabilité. L'auteur intervient donc à tous les niveaux de la gestion du temps : au niveau de l'histoire, en créant un narrateur subjectif dont le récit ne se conforme pas totalement aux règles de la chronologie et de la linéarité et au niveau de la narration, en soulignant les défaillances de John Wheelwright par l'entremise d'un respect presque inconditionnel — somme toute assez inhabituel sous sa plume — de ces mêmes règles. Par ailleurs, ceci contribue à renforcer la position par rapport aux règles qui semblent prédominer dans nos trois romans : un savant mélange de respect et de rejet ou de questionnement.

Le moyen le plus simple de raconter une histoire est sans aucun doute de le faire chronologiquement. Mais John Irving, comme de nombreux autres auteurs, a fréquemment recours aux mouvements dans le temps et propose par conséquent des

récits à la linéarité fluctuante. Selon David Lodge, « time shifts allow us to make connections of causality and irony between widely separated events. »³²⁴ L'utilisation de prolepses et analepses constituerait donc les prémices à l'installation de la dimension ironique d'une œuvre. La pertinence de cette constatation ne saurait faire débat dans les romans qui nous intéressent et nous nous attacherons à la démontrer dans la dernière partie de ce travail.

La gestion du temps s'avère par conséquent particulièrement complexe dans *The Cider House Rules*, *A Prayer for Owen Meany* et *A Widow for One Year*. Chacun des trois récits reste globalement fidèle à l'antériorité de l'histoire par rapport à la narration même si quelques incursions du présent viennent troubler cette convention. En revanche, si l'on considère la linéarité du récit, les romans s'avèrent plus déviants que ce soit du fait de l'insertion de cartes postales ou d'entrées de journal dans le récit principal ou à cause d'un nombre certain d'« anachronies » qui instaurent une rupture de celle-ci. Sous des apparences globalement linéaires, les trois romans ne sont ni scrupuleusement chronologiques ni ne suivent une progression strictement continue. L'espace temps s'avère être un domaine supplémentaire dans lequel John Irving allie respect de la règle, norme ou convention et leur transgression. De ce fait, le temps est tout à la fois déconstruit et continu, saccadé et régulier, désordonné et harmonieux.

4.2.2 Un désordre harmonieux

L'une des caractéristiques majeures de *A Prayer for Owen Meany* est cette double temporalité, ce double ancrage dans deux périodes historiques distinctes. Le mouvement de balancier initié par le passage de l'une à l'autre de ces périodes — du passé au présent, de l'histoire à la narration — confère un rythme particulier au roman, qui est scandé par ces allers et retours entre temps de la diégèse et temps de la narration. La régularité du passage de l'une à l'autre de ces périodes pourrait induire une forme de monotonie, comparable à celle du métronome. Or, il n'en est rien car chacune des périodes considérées est régie par sa propre chronologie et un rythme particulier. A l'ordre et à la régularité du passage du temps de l'histoire à celui de la narration se superpose le désordre — certes relatif, mais tout de même — induit par les nombreuses « anachronies » du récit. Les deux dynamiques se répondent et se complètent pour

³²⁴ David Lodge, *The Art of Fiction*. New York: Penguin, 1992, p. 75.

former cette configuration oxymorique très particulière du ‘désordre harmonieux’. Ainsi, plus concrètement, le temps de la narration est beaucoup plus court que celui de la diégèse : les cinq premiers chapitres couvrent l’année 1953 au niveau de l’histoire et les mois de janvier et février 1987 pour le journal de John. Dans la seconde moitié du roman, le journal de John couvre la période de février à septembre 1987, alors que la diégèse couvre quelque quinze années — le chapitre six se concentre sur les années 1953-1959, le chapitre sept, les années 1959 à 1962, le chapitre huit les deux années entre l’été 1962 et l’été 1964 et le dernier chapitre s’étend de l’été 1967 au 8 juillet 1968. Cette énumération montre que parallèlement à l’allongement du temps de la narration — qui passe de deux mois pour la première moitié du roman à sept mois pour la seconde —, le temps de la diégèse s’accélère de plus en plus. Il y a donc concordance des dynamiques mais le phénomène est amplifié au niveau de l’histoire, qui progresse de ce fait beaucoup plus rapidement et par répercussion souligne un certain immobilisme du temps de la narration. D’ailleurs, ceci fait probablement écho à l’état d’esprit de John Wheelwright, englué dans sa rancœur et incapable de se construire un avenir. Malgré un étirement du temps dans les deux cas, on assiste à des dynamiques antagonistes entre temps de l’histoire et temps de la narration, ce qui, bien entendu confère au roman ce rythme particulier, qui allie rapidité et impression de quasi immobilisme. Du fait des nombreuses « anachronies » précédemment mises en évidence, l’histoire avance par à coups, et ce phénomène est d’autant plus probant que le récit primaire est interrompu par les diatribes récurrentes de John. La linéarité générale du récit principal s’en trouve donc bouleversée mais ces cassures répétitives instaurent une certaine régularité, proche, il faut bien l’avouer, de celle d’un métronome. En outre, les saccades induites par le passage du récit de l’histoire au journal de John sont paradoxalement omniprésentes et évanescents. Le lecteur n’y prête plus forcément attention, pourtant ce sont bien elles qui déterminent le rythme régulier du roman en le scandant.

Ce mouvement de balancier se retrouve également dans la structure du roman dans lesquels les chapitres sont mis en miroir et se répondent — le premier et le neuvième, le second et le huitième, etc. — pour se rejoindre au chapitre cinq, « The Ghost of the Future », qui constitue par voie de conséquence le centre du roman et en contient l’ensemble des thèmes principaux, à savoir la mort, l’amputation, le surnaturel et la religion. Même l’entrée du journal de John dans ce chapitre central se concentre

pour une fois sur la religion et pas sur l'inconsistance de la politique extérieure des Etats-Unis. Au cœur du roman, l'histoire et le journal, évoquant par ailleurs des thèmes connexes mais pas strictement similaires, se rejoignent en cette concordance thématique visant à renforcer les liens déjà identifiés entre histoire et narration. En plus du paradoxe évoqué précédemment selon lequel les écarts de linéarité du récit participent de l'instauration d'une régularité quasi métronomique, la cohérence du roman est assurée par l'adéquation des thèmes abordés par John Wheelwright à travers le récit de sa jeunesse et ses pensées et opinions d'homme adulte consignées dans son journal. Du fait de ces intrusions du journal de John, *A Prayer for Owen Meany* prend la forme d'un récit enchâssé où le récit principal — l'histoire de l'amitié entre Owen et John — est entrecoupé d'interventions du narrateur adulte. Cependant, ce récit secondaire n'en est pas vraiment un dans la mesure où il ne procède pas réellement d'une progression. Dans son journal, John ne relate en effet pas son histoire d'adulte exilé au Canada. Il se contente de mentionner quelques événements, tous prétexte à l'effusion de ses sentiments négatifs à l'égard de sa patrie d'origine. Les diatribes font donc office de lien entre les deux fonctions de John Wheelwright dans le roman : celle de personnage et celle de narrateur. Elles confèrent donc paradoxalement au roman son unité et sa cohérence alors que leur objectif premier est d'instaurer une forme de désordre dans le récit. En dépit d'un nombre consistant de cassures et discordances temporelles, *A Prayer for Owen Meany* est majoritairement caractérisé par un rythme régulier dû au mouvement de balancier entre temps de la diégèse et temps de la narration, mouvement qui se retrouve dans la structure même du roman, où les chapitres se font écho par un effet de miroir.

Les tensions temporelles dont nous venons de faire état sont peut-être moins immédiatement perceptibles mais elles subsistent dans *The Cider House Rules* et *A Widow for One Year*, où l'impression générale reste celle d'une narration linéaire. Chacun de ces deux romans est divisé en trois parties, subtilement intégrées à la diégèse dans le premier et clairement identifiées dans le second, ce qui va dans le sens d'une progression régulière et ordonnée. Dans *The Cider House Rules*, la régularité repose en outre sur la récurrence de *leitmotif* : « Here in St Cloud's ... in other parts of the world » dans le journal du Dr. Larch, « Good night Princes of Maine, Kings of New England » ponctuant le rituel du coucher des orphelins et l'expression « wait and see » dont Candy a fait son adage.

Les trois parties de *The Cider House Rules* sont déterminées par les trois étapes importantes de la vie d'Homer : son enfance et son adolescence à St Cloud's, son émancipation et sa vie d'adulte à Ocean View et son retour à l'orphelinat de son enfance à la fin du roman. Les deux premières parties couvrent chacune une quinzaine d'années et cinq chapitres. Malgré cela, le rythme reste cependant plus soutenu dans la seconde partie, où les événements s'enchaînent plus rapidement. Au début du roman, le rythme rappelle l'impression d'immobilisme conférée par l'orphelinat. Les jours se ressemblent tous ; ils sont rythmés par les accouchements et les avortements mais aussi par les rituels, tels que la lecture du soir, instaurés par le Dr. Larch. De plus, la querelle entre Homer et son mentor occupe le devant de la scène, ce qui réduit, semble-t-il, la possibilité d'émergence de faits marquants. Ici le rythme lancinant de la narration sert l'histoire et son point de mire. En outre, la caractérisation des personnages réclamant une attention particulière selon John Irving, il insiste sur les descriptions du directeur de l'orphelinat et de l'orphelin « à jamais », ce qui bien entendu tend à ralentir le rythme dans la mesure où elles constituent des pauses dans la progression de l'intrigue. La linéarité temporelle est assurée par la progression chronologique de l'histoire qui débute par les adoptions ratées d'Homer, évoque quelques événements de son enfance puis se concentre sur sa vie d'adolescent. Puisque c'est à cette période que se noue le « destin » d'Homer, il paraît judicieux que l'auteur s'y attarde. Mais cela a pour effet de ralentir le rythme du roman d'autant plus que c'est également à ce moment que l'opposition des deux personnages principaux sur la question de l'avortement prend l'ascendant sur un développement plus rythmé de l'intrigue. Bien qu'elle ralentisse la vivacité du roman, cette querelle en assure la progression puisque c'est en partie à cause d'elle que Homer quitte St Cloud's. Il existe ici un rapport de causalité entre la divergence d'opinion et l'échappée pour Ocean View, qui représente un nouveau départ aussi bien pour la vie du protagoniste que pour le roman dans son ensemble.

Dans la seconde partie, l'existence d'Homer s'emplit dans un premier temps de découvertes et d'aventures. Cet état de faits se répercute inmanquablement sur le rythme, qui s'accélère ; en effet, les événements s'emblent s'enchaîner plus rapidement, ce qui insuffle une dynamique nouvelle. La soif de découverte d'Homer trouve ainsi un écho dans la progression même du roman. Dans un second temps, la routine s'installe pour Homer ; le roman perd alors en vivacité et se rapproche du rythme lancinant évoqué pour la première partie. Malgré tout, épisodiquement nous assistons à un regain

d'énergie ; c'est le cas par exemple lorsque Candy et Homer retournent à St Cloud's pour la naissance de leur fils, Angel. Le rythme s'accélère aussi vers la fin du roman, à partir du moment où Homer pratique l'avortement voulu par Rose Rose. Dès lors, les événements importants se succèdent rapidement : Melony réapparaît, Homer prend conscience de l'absurdité de la situation dans laquelle il se trouve puis décide de rompre sa relation avec Candy et de dévoiler la vérité à son fils, Angel. La discussion avec Melony constitue donc un tournant dans le roman puisqu'elle est à l'origine d'une part, du changement de comportement d'Homer, qui pour une fois, semble prendre son destin en mains et d'autre part, de l'accélération du rythme du roman. Cette intensification se poursuit dans la troisième partie, beaucoup plus courte que les deux autres. Homer y est en effet nommé à la tête de l'orphelinat en remplacement du défunt Dr. Larch et quitte Ocean View pour retourner à St Cloud's. Dès lors le temps semble se comprimer du fait des nombreuses ellipses qui apparaissent. Mais à l'approche de St Cloud's, comme pour retrouver les caractéristiques qui lui sont attachées, le rythme redevient lent : l'arrivée d'Homer à la gare de St Cloud's suivie de son ascension jusqu'à l'orphelinat sont décrites à grand renfort de détails et l'ambiance se fait alors plus pesante ; le lecteur retrouve l'impression initiale que la description de St. Cloud's lui avait laissée :

In late November, there was already snow as the train moved north and inland, and by the time the train reached St. Cloud's, the blue-cold snow was deeply on the ground and heavily bent the trees. The stationmaster, who hated to leave the television, was shoveling snow off the platform when the train pulled in. [...] Only one other passenger had gotten off the train in St. Cloud's and Homer Wells had no difficulty imagining what she wanted. [...] It was the doctor's bag that had caught her attention, and after Homer had arranged for the usual louts to tote his heavier luggage, he started up the hill to the orphanage carrying just the doctor's bag; the young woman followed him. They walked uphill in this fashion, with the woman lagging purposefully behind, until they almost reached the girls' division. Then Homer stopped walking and waited for her.³²⁵

En outre, l'arrivée du corps de Melony ne fait que renforcer cette impression d'immobilisme et d'intemporalité. On le voit bien, dans le cas de *The Cider House Rules* la linéarité du récit est assurée par l'enchaînement globalement chronologique des événements, où les discordances temporelles ne sont qu'épisodiques et assez peu nombreuses pour un roman de cette longueur. John Irving ne rompt pas avec les conventions de continuité et linéarité du récit mais le lien qu'il établit entre le rythme de la narration et les éléments de la diégèse qui y sont soumis tend à proposer une

³²⁵ John Irving, *The Cider House Rules*, p. 713-714.

configuration nouvelle : le premier est au service de l’histoire alors que plus traditionnellement il la détermine. Selon Carol Harter et James Thompson, cette recherche de l’innovation constitue un trait caractéristique des romans de l’auteur :

John Irving employs traditional forms, not in recognizable and predictable patterns overtly designed to create the familiar and comfortable experience of popular fiction. Rather, in much of his fiction, Irving seems to experiment with the limits of traditional forms in an attempt to discover how malleable and adaptable they are to a thoroughly modern vision of experience.³²⁶

Appliqué à notre roman, ce point de vue renvoie au Réalisme des romans de Charles Dickens sur lequel est en grande partie calqué *The Cider House Rules*, dont la forme traditionnelle et le point de départ — la vie *a priori* difficile d’un orphelin — servent à explorer deux questions à la résonance immédiate pour un lecteur contemporain : l’avortement et les rapports entre l’individu et les diverses règles qui régissent son existence. L’exploration des marges d’un point de vue formel fait écho au refus de la soumission inconditionnelle aux règles que John Irving prône très souvent dans ses romans. Néanmoins, le désordre créé par une telle attitude est contrebalancé par l’impression d’ordre qui se dégage du roman et provient de son organisation tripartite, agencement qui se perçoit de façon encore plus probante dans *A Widow for One Year*.

Ce roman est en effet composé de trois parties clairement identifiées : « Summer 1958 », « Fall 1990 » et « Fall 1995 », dont les titres indiquent indéniablement une chronologie conventionnelle. Chacune couvre des périodes à peu près égales de trois mois et correspond à des moments cruciaux dans la vie de Ruth : le départ de sa mère, Marion ; sa relation conflictuelle avec son père, Ted ; sa rencontre avec Harry et le début de sa nouvelle vie. Les deux premiers contiennent une vingtaine de chapitres chacun et le dernier, seulement la moitié. Au contraire de ce que cela pourrait suggérer, la troisième partie n’est pas moins importante : s’y résolvent toutes les questions épineuses pour Ruth et tous les « mystères » du roman. Elle agit donc comme une conclusion aux deux premières — « Summer 1958 » exposant les raisons des problèmes rencontrés par Ruth dans « Fall 1990 ». La progression s’avère par conséquent tout autant logique que chronologique.

L’importance d’un enchaînement ordonné est suggérée par la chronologie des titres des parties, qui font par ailleurs état de longues ellipses induisant une accélération

³²⁶ Carol C. Harper, and James R. Thompson, *John Irving*. Boston: Twayne Publishers, 1986, p. 9.

du rythme du récit par la diminution de leur durée : un peu plus de trente-deux ans entre les deux premières périodes et seulement cinq pour les deux dernières. Si la chronologie générale est respectée, le temps subit néanmoins quelques distorsions ; son déroulement n'est pas vraiment régulier du fait de ces longues périodes pour lesquelles nous n'avons aucun détail. Cette focalisation sur des moments cruciaux représente des arrêts sur image dans la vie de Ruth. Le temps est alors comme suspendu pour laisser libre cours à l'écrivain de développer ce qui lui paraît important que nous sachions. Mais à l'intérieur de ces moments de pause, le temps passe et les tranches de vie de Ruth sont déroulées sous nos yeux. Deux dynamiques s'opposent donc, qui allient lenteur et rapidité, immobilisme et déroulement. A l'instar des deux autres romans, de ces forces divergentes émerge une impression de régularité et de linéarité.

La première partie se concentre sur l'enfance de Ruth, dont le fait marquant est sans aucun doute le départ de sa mère, Marion. Cette première partie suit un schéma traditionnel, à savoir l'intensification de l'intrigue — protase — jusqu'à son point d'orgue — pivot — puis une diminution progressive de la tension dramatique — apodose — jusqu'à la fin de cet été et le départ d'Eddie — dénouement. Mais en parallèle de cette dynamique conventionnelle et régulière, l'enfance de Ruth est caractérisée par l'omniprésence de la mort et des infidélités de son père. Cette première partie du roman progresse donc au rythme, à la fois des histoires liées aux nombreuses photographies qui jonchent les murs de la maison familiale et des aventures de Ted. L'aspect dévastateur de la mort de Thomas et Timothy se lit dans la lenteur, qui confine parfois à la torpeur lorsque Marion entre en scène, avec laquelle l'histoire progresse. Par ailleurs, les photographies sont le prétexte à de nombreux retours en arrière grâce auxquels le lecteur peut, petit à petit et morceau par morceau, reconstituer la vie de Marion et Ted avec leurs deux fils. Par ailleurs, elles constituent des instantanés de vie et participent de cette impression de morcellement, qui d'ailleurs fait écho au morcellement des corps des jeunes garçons après l'accident fatal. Elles constituent également des arrêts sur image qui participent à l'installation de cette ambiance parfois figée et immobile. Ce premier point focal que représente la mort agit donc comme un frein réel à la progression de l'histoire en imposant des retours en arrière ou initiant de longues pauses descriptives. Bien que cela aille à l'encontre de l'objectif avoué du roman — dérouler sous nos yeux une tranche de la vie de Ruth Cole — cette entrave est justifiée par l'importance des thèmes de la famille et de la mort dans celui-ci. Tous ces

éléments qui constituent un obstacle au déroulement linéaire de l'histoire sont primordiaux dans la mesure où ils permettent au lecteur de comprendre les raisons du délitement de la famille Cole et explicitent bien les difficultés auxquelles Ruth sera confrontée dans les deux parties suivantes.

Pourtant, *A Widow for One Year* n'est pas que description ; c'est la raison pour laquelle nous assistons parallèlement au déroulement du temps sur un été, période marquée par les aventures amoureuses répétitives de Ted, mais également par la relation entre Marion et Eddie. A l'inconstance de Ted répond la passion d'Eddie et à l'hystérie de Mrs Vaugh correspond l'attraction morbide et perverse de Marion. Les deux relations se font écho par un effet de miroir inversé : la fugacité et la rapidité d'une part, la continuité et une tendance mortifère qui laisse une impression de lenteur de l'autre. Paradoxalement, alors que de la première émane un élan vital indéniable, elle s'avèrera destructrice et violente. De la même façon, la seconde relève *a priori* de pulsions morbides mais se révélera rédemptrice et constructive. Sous la plume de John Irving, les apparences sont donc souvent trompeuses et un déroulement apparemment progressif, régulier et linéaire de l'intrigue recèle en fait plusieurs sous-ensembles à la dynamique et au fonctionnement propre. Nous retrouvons ici un procédé souvent utilisé par l'auteur et sur lequel nous ne manquerons pas de revenir tant il vrai qu'il constitue l'une des pierres angulaires de son écriture : l'enchâssement.

« Summer 1958 » procède par conséquent d'une progression conventionnelle de l'intrigue, dont le rythme s'avère en général lancinant pour mieux souligner les difficultés de la famille Cole et orienter vers l'aspect inexorable et irréversible de son délitement. Les histoires de cœur de Marion et Ted insufflent un peu de vie — et de rythme — à cette atmosphère dominée par la mort et la rancœur mais le tout reste néanmoins empreint de lenteur et d'immobilisme. Les dernières phrases de cette partie démontrent bien cette dualité : « But what was she *thinking*? Eddie *wondered*, as he would wonder about Marion for thirty-seven years. What was she *doing*? Where had she *gone*? »³²⁷ Par ces mots, John Irving anticipe la fin du roman et prépare ses lecteurs à la cassure que constitue l'ellipse des quelque trente-deux ans qui suit. Il pave ainsi le chemin pour la seconde partie, qui nous présente Ruth devenue écrivain à l'âge adulte. « Fall 1990 » laisse une large place au processus de création littéraire, activité dynamique s'il en est. Pas moins de quatre personnages essentiels sont romanciers —

³²⁷ John Irving, *A Widow for One Year*, p. 237. Nous soulignons.

Ruth, Marion, Ted et Eddie — et alors que nous est communiqué le résultat final du travail des deux aînés, Ruth et Eddie sont décrits à l'ouvrage avec tout ce que cela implique de réflexion sur l'écriture et le rôle de l'écrivain. Ces activités productrices et la force de vie qui en émane se répercutent sur le rythme de cette seconde partie qui s'avère plus soutenu que celui de la précédente. De plus, étant donné que la première partie s'est attachée à exposer et expliquer l'origine des « traits de caractère » de Ruth, l'action occupe le devant de la scène de cette seconde partie et, par voie de conséquence, les passages exclusivement descriptifs et explicatifs sont relayés au second plan, une raison supplémentaire à l'émergence d'un rythme plus soutenu. Par ailleurs, à la violence de la mort qui débouche inévitablement sur un arrêt net et brutal du temps de vie et confère une atmosphère d'immobilisme à la première partie font place les violences, beaucoup plus dynamiques, des personnages entre eux : Scott envers Ruth, Ruth envers Ted et bien évidemment le « moleman ». La violence procède souvent de cet élan, destructeur certes, mais néanmoins vital des personnages. Ainsi lorsque Ruth met un point d'honneur à battre son père au squash c'est dans le but de lui démontrer que l'élève a surpassé le maître, une métaphore de son émancipation et de son accession au statut d'individu autonome et libre. Comme nous l'avons souligné à de nombreuses reprises dans la première partie de ce travail, le désir ardent de Ruth de clamer son individualité la pousse parfois à adopter une attitude délétère. L'omniprésence du mouvement et de la vie se retrouve même dans la description tout autant rapide que rythmée du meurtre de Rooie, victime de la folie de l'homme-taube.

L'impression d'accélération du rythme est, en outre, conférée par les occurrences régulières de matchs de squash ainsi que la mention des voyages de Ruth en Europe. L'oisiveté de l'été 1958 fait place à l'activité bouillonnante d'une écrivaine très occupée, qui partage son temps entre écriture, promotion de ses romans et sport. Les nombreux déplacements et activités décrits dans cette seconde partie convergent tous vers une profusion d'actions qui se reflète indubitablement par une impression de rapidité. Les événements s'enchaînent pour Ruth : quand elle n'est pas au travail, elle pratique le squash ; elle découvre la liaison de Ted et Hannah, se fait pour ainsi dire violée par Scott, inflige une leçon à son père, part pour Amsterdam où elle assiste au meurtre de Rooie, retrouve Eddie, se rapproche d'Allan pour finalement l'épouser et donner naissance à Graham. Tout ceci rappelons-le en l'espace de trois mois. A cause de cette multiplication des faits et de leur enchaînement rapide, *A Widow for One Year*

prend presque alors des allures de roman d'aventures. On est alors bien loin de la lenteur et de la torpeur de la première partie.

Pour donner une cohérence à cette importante différence entre les deux premières parties du roman, la troisième s'inscrit dans cette même dynamique d'accélération du rythme. Dans « Fall 1995 », le roman s'apparente à un roman policier où tous les mystères, toutes les intrigues sont résolus à la fin : l'identité de l'homme-taube est dévoilée, Harry découvre qui est son mystérieux témoin dans cette affaire, Eddie retrouve Marion et découvre qu'elle n'a jamais cessé d'aimer sa petite Ruth. Le rythme est alors soutenu pour maintenir le lecteur en haleine jusqu'au dénouement. Au final, *A Widow for One Year* propose une accélération graduelle du rythme pour s'achever sur cette scène finale des retrouvailles entre mère et fille, où le temps semble être à jamais suspendu. En dépit de l'agitation des seconde et troisième parties, le roman s'achève sur la même note qu'il avait débuté mais porté cette fois à son paroxysme : l'immobilisme le plus total remplace une lenteur certaine. De ce point de vue, le roman forme donc un tout se renfermant sur lui-même comme le lecteur ferme en général pour longtemps le livre lorsqu'il en tourne la dernière page.

The Cider House Rules, *A Prayer for Owen Meany* et *A Widow for One Year* ont donc en commun cette alliance d'ordre et de désordre quant au développement de leur intrigue et à son rythme. Tous trois sont en effet caractérisés par de nombreux éléments perturbateurs tels que des dynamiques contradictoires, l'enchâssement des intrigues ayant chacune une progression propre, mais ils forment néanmoins un ensemble harmonieux dégageant cohérence et unité.

Dans *Esthétique et théorie du roman*, Mikhaïl Bakhtine définit le « chronotope », ce temps-espace, comme « la corrélation des rapports spatio-temporels telle qu'elle a été assimilée par la littérature »³²⁸ et en distingue trois types : le roman d'aventures et d'épreuves, l'épopée et le drame. Sans être *stricto sensu* des romans d'aventures, les trois romans à l'étude s'y apparentent dans la mesure où leur rythme s'accélère au fur et à mesure de la progression de l'intrigue du fait de la multiplication graduelle des événements concordant avec des déplacements géographiques plus nombreux. En effet, au début de chacun des trois romans les personnages évoluent dans le même espace géographique — St Cloud's, Gravesend et Sagaponack — alors qu'ils

³²⁸ Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*. 1975. Paris: Gallimard (Tell), 2001, p. 237.

se déplacent par la suite ; Homer part pour Ocean View, y revient pour quelques mois avec Candy ; Melony quitte St Cloud's et voyage à travers l'état du Maine à la recherche de son « Sunshine » ; Owen déménage à Boston avec Hester puis part pour l'Arizona ; John quitte les Etats-Unis pour s'installer à Toronto au Canada ; Ruth fait plusieurs voyages en Europe dans le cadre de la promotion de ses romans. A la gestion souvent chaotique du temps correspond donc une recrudescence de mouvements et de déplacements qui convergent tous deux vers l'accélération du rythme des romans tout en assurant leur homogénéité. Ainsi, tout à fait paradoxalement, le désordre est générateur d'harmonie.

Il est un dernier élément qui contribue à l'installation de cette impression d'ordre : la répétition de phrases ou d'expressions. Nous avons déjà mentionné ce procédé et ses conséquences sur le rythme de *The Cider House Rules*. L'expression utilisée de façon récurrente par Candy, « wait and see », traduit en outre l'attitude attentiste de ce personnage qui ne peut se résoudre à choisir entre les deux hommes de sa vie, Wally et Homer. Elle véhicule également un certain immobilisme. L'anaphore, « Here in St Cloud's ... in other parts of the world », opère quant à elle une division claire entre le microcosme de St Cloud's et le reste du monde et a pour but de souligner la différence et le particularisme du premier, où les règles en vigueur partout ailleurs ne s'appliquent pas forcément. Elle permet également de retrouver ce mouvement de balancier dont nous faisons état précédemment et qui participe de la régularité émanant du roman.

Dans *The Cider House Rules*, *A Prayer for Owen Meany* et *A Widow for One Year*, la chronologie de l'histoire est régulièrement mise à rude épreuve. Les « anachronies » récurrentes du récit imposent de nombreux allers et retours entre passé et futur. Ces choix narratifs s'expliquent la plupart du temps par les fluctuations de la mémoire. Les histoires sont en effet relatées, surtout d'ailleurs dans le cas de *A Prayer for Owen Meany*, au gré des souvenirs du narrateur, qui en réalité ne prennent que rarement en compte chronologie et linéarité. De ce fait, le temps s'avère souvent désorganisé, d'autant plus que le récit est régulièrement interrompu soit par le journal du narrateur ou de l'un des personnages, soit par le truchement de fiction dans la fiction. Ces pauses constituent de toute évidence une entrave à la linéarité du récit et cassent le rythme général des romans, qui par ailleurs augmentent *crescendo* à l'image des romans d'aventure. La vision omnisciente d'un narrateur-Dieu, qui connaît presque tout, y

compris le futur, et manipule l'organisation chronologique traditionnelle des événements à sa guise, génère d'autres perceptions du temps, qui tendent à bouleverser la perception originelle que nous impose notre culture. Malgré tout, l'impression générale reste celle d'ordre et d'harmonie car malgré ces entorses, les récits restent globalement chronologiques : *The Cider House Rules* débute par les jeunes années d'Homer et s'achève alors qu'il est adulte et père ; *A Prayer for Owen Meany* commence alors qu'Owen et John ont une dizaine d'années et se termine quinze ans plus tard avec la mort du premier ; lorsque débute *A Widow for One Year*, Ruth a quatre ans et nous la quittons à l'âge de quarante-et-un ans. Par ailleurs, pour contrecarrer les effets des « anachronies », John Irving ponctue son récit d'expressions qui reviennent souvent et régulièrement. De toute évidence, le temps s'avère, dans nos trois romans, un espace sous tension qui oscille entre ordre et désordre, chaos et harmonie.

4.3 Le temps : un puzzle à reconstituer

Le temps est soumis à de nombreuses tensions dans nos trois romans car il procède de dynamiques antagonistes et véhicule des impressions contradictoires. Regards rétrospectifs sur le passé, *The Cider House Rules*, *A Prayer for Owen Meany* et *A Widow for One Year*, n'en contiennent pas moins des prospections, qui génèrent des oscillations temporelles et contribuent à ce constat de désorganisation partielle. Mais s'en dégage parallèlement un certain ordre dû à l'action combinée de l'organisation tripartite des romans et de leur développement au final chronologique. Par ailleurs, toutes les dynamiques identifiées jusqu'alors d'un point de vue diégétique ou narratif, sont la manifestation de forces tour à tour centrifuge ou centripète. En effet, les trois romans offrent une représentation de l'effort conjugué de centrage sur l'individu et d'échanges avec son environnement, de convergence vers le cœur de toute création littéraire et sa propagation à grande échelle, de retour à l'origine et d'ouverture vers l'avenir. Aussi étonnant que cela puisse paraître, c'est précisément l'accumulation de ces tensions qui procure aux romans leur dynamisme. Si certains personnages sont en effet lisses — Candy, par exemple, malgré sa place centrale dans *The Cider House Rules* —, certaines situations frisent l'improbable — lors de sa première visite chez une prostituée, Ruth assiste à son meurtre —, et la plume de John Irving souvent prolixe, ses

romans ont cette rugosité et cette complexité qui en déterminent tout l'intérêt. Et bien évidemment, l'espace-temps participe grandement à cet état de fait.

Son importance dans l'économie générale d'un roman n'est plus à démontrer depuis les analyses des théoriciens Formalistes. En l'occurrence, le temps permet à la fois d'asseoir les romans dans la tradition Réaliste du dix-neuvième siècle et de poser les fondements de leur dimension plus contemporaine, nouvelle démonstration des tensions régnant au sein de nos trois romans. Cette alliance de convergence et de divergence, de tradition et de nouveauté, de convention et d'expérimentation donnent lieu à un paradoxe qui s'avère particulièrement probant au niveau de la détermination temporelle, à la fois complexe et évidente, détermination qui participe de l'illusion du passage du temps tout en rendant possible l'ancrage des romans dans une double temporalité : celle de l'histoire et celle de la narration.

4.3.1 Le paradoxe irvingien

Nous l'avons déjà souligné, *The Cider House Rules*, *A Prayer for Owen Meany* et *A Widow for One Year* sont globalement chronologiques. Et bien que l'accession des personnages à l'âge adulte soit un élément incontournable de cette progression ordonnée, la détermination temporelle semble en être le garant. En effet, sans possibilité de datation des événements, il paraît délicat de leur assigner un déroulement dans le temps. Puisque la chronologie semble, au final, être de rigueur, les romans doivent offrir un repérage temporel. Pourtant, il n'en est rien. Bien au contraire, il est très souvent difficile d'établir une chronologie datée des événements à la première lecture. Malgré tout, *A Widow for One Year* est l'exemple qui infirme la règle puisque nous savons dès le départ que l'histoire démarre en 1958 et que Ruth est alors âgée de quatre ans. Néanmoins, ce constat se vérifie dans les deux autres romans. *L'incipit* de *The Cider House Rules* s'attache bien évidemment à immerger le lecteur dans l'atmosphère du roman et à en présenter le contexte. Pour rendre son histoire vraisemblable, John Irving suit le précepte Réaliste d'ancrage dans une période historique donnée. Mais fidèle à son penchant pour l'inféodation, il ne procure qu'une date partielle : « In those days (in 192-), [...] »³²⁹. Clin d'œil à la convention dix-neuviémiste d'utiliser le trait d'union afin de masquer la réalité — fictionnelle — des événements, cette mention suffit à

³²⁹ John Irving, *The Cider House Rules*, p. 13.

donner une idée du contexte socio-politique, primordiale pour la question de l'avortement, de la diégèse mais s'avère trop flou pour une datation précise des événements. De plus, John Irving conserve cette imprécision tout au long du roman³³⁰, ce qui nous renvoie au particularisme de la fiction, qui pour réaliste qu'elle soit, n'en demeure pas moins un avatar de la réalité. Ainsi, ce n'est qu'après une lecture attentive et un exercice de déduction que l'on peut affirmer qu'Homer quitte St Cloud's à la fin de l'adolescence, sans pouvoir pour autant avancer un âge précis. La situation s'améliore un peu dans la seconde partie du roman puisqu'il est clairement énoncé que Homer passe quinze ans à Ocean View, comme l'indique par ailleurs le titre du dixième chapitre du roman — « Fifteen Years » — et sa première phrase : « For fifteen years, Homer Wells had taken responsibility for the writing and the posting of the cider house rules. »³³¹. Malgré ce regain de précision, il reste très délicat d'avancer une date précise puisque le point de départ de cette période de quinze années reste vague. La diégèse se situe alors dans les années « 195- ». Dans cette incertitude, il est un élément qui s'avère d'une aide précieuse pour appréhender le nombre d'années couvert par la diégèse : l'âge des personnages. Ainsi, il est fait mention de l'âge d'Angel et de celui de son père, Homer. De plus, dans le cas d'Angel, l'âge est directement mis en regard d'un événement précis du déroulement de l'histoire, ce qui permet en quelque sorte de reconstituer le puzzle : « The last summer that Mr. Rose was in charge of the picking crew at Ocean View was the summer of 195-, when Angel was fifteen. »³³² Le début de cette phrase est une prolepse puisqu'elle anticipe un événement à venir, ce qui ne fait qu'accentuer l'impression de désordre temporel. Elle s'inscrit dans un jeu entre auteur et lecteur, qui doit en quelque sorte reconstituer le puzzle. Sa fin, en revanche, apporte une double information ayant pour but de lever en partie le voile sur un repérage dans le temps, gage d'ordre et de clarté.

Un phénomène identique mais inversé se retrouve dans *A Prayer for Owen Meany*, roman dans lequel les dates sont fournies mais pas l'âge des personnages. Il appartient au lecteur de les déduire. Bien qu'il soit fait mention du printemps 1948 à la page cinquante-deux, l'histoire démarre réellement pendant l'été 1952 avec le mariage de Dan Needham et Tabby Wheelwright ; l'intrigue quant à elle débute un an plus tard

³³⁰ « In 193- » p. 37 ou p. 98, « By 194- » p. 152 ou « in 194- » p. 319, « in 195- » p. 708, notamment.

³³¹ John Irving, *The Cider House Rules*, p. 558.

³³² *Ibid.*, p. 570.

avec le décès de cette dernière. Etant donné que l'année de naissance de John est précisée peu après — « There had, after all, been a war back when I'd been born, in 1942 »³³³ — et que parallèlement Owen est dit aller dans la même classe à l'école et au catéchisme, nous pouvons en déduire que les deux enfants ont dix ans au moment du mariage de Dan et Tabby et onze ans lorsque celle-ci décède. Nous le voyons bien ici, la mention des dates n'est pas gage de simplicité. Pour parvenir à reconstituer le puzzle, le lecteur doit vraiment investir le roman ; il devient par conséquent une pièce maîtresse du jeu initié par l'auteur et sur lequel nous reviendrons dans la troisième partie de ce travail.

Malgré tout et c'est bien là le cœur du paradoxe, s'il n'est pas toujours possible de donner une date précise ou qu'il faille réfléchir pour le faire, l'enchaînement des événements entre eux est plutôt clair. De ce fait, la chronologie s'avère à la fois délicate et aisée et l'espace temporel des romans ordonné et désordonné. Cette contradiction entre dans la même logique que l'alliance entre respect et rejet des normes ou d'une tradition donnée et concourt tant à la complexité des romans qu'à leur richesse. Ainsi, par l'action conjointe du respect de normes traditionnellement admises — l'enchaînement chronologique, entre autre — et de la volonté de ne pas s'y soumettre en totalité, John Irving crée des espaces temporels en adéquation avec les prises de positions qu'il octroie à ses personnages : les règles sont nécessaires car elles constituent le fondement de tout ordre nouveau mais elles ne sauraient en aucun cas prévaloir sur les intérêts individuels et doivent de toute façon être questionnées au cours du processus de création, qu'il soit identitaire ou littéraire. Cette relation duelle à l'ordre établi s'applique donc au niveau diégétique comme sur le plan narratif de nos trois romans, où elle donne lieu à l'émergence d'une combinaison assez insolite entre tradition, modernité et postmodernité.

4.3.2 Ecart et rapprochements

L'oscillation entre respect de la tradition et recherche de la nouveauté par son questionnement et son dépassement donne en effet lieu à l'apparition d'un mouvement de balancier entre dix-neuvième siècle et période contemporaine. Le premier cas se vérifie surtout dans *The Cider House Rules*, roman le plus proche de ceux écrits par

³³³ John Irving, *A Prayer for Owen Meany*, p. 54.

Charles Dickens mais est toutefois perceptible dans les deux autres romans. La seconde configuration est l'apanage de *A Prayer for Owen Meany*, roman dans lequel le récit principal est entrecoupé d'entrées du journal du narrateur adulte. De plus, les débuts et fins des romans se font l'écho de cette volonté de mixité et les romans contiennent des caractéristiques littéraires attachées à la modernité et à la postmodernité.

Le début de *The Cider House Rules*, *A Prayer for Owen Meany* et *A Widow for One Year* va dans le sens d'une immersion immédiate du lecteur dans l'atmosphère et l'univers particuliers de ces trois romans. Comme le souligne David Lodge, « the beginning of a novel is a threshold separating the real world we inhabit from the world the novelist has imagined. »³³⁴ Par l'*incipit*, l'auteur doit donc parvenir à nous faire quitter notre réalité pour nous emmener vers le monde qu'il a imaginé. L'idée de seuil soumise par David Lodge indique une frontière claire entre réalité et fiction pour laquelle nous mettrons en exergue de nombreux infléchissements dans la troisième partie de ce travail. Pour l'heure, attachons-nous à souligner en quoi l'*incipit* des trois romans nous plonge de façon immédiate, voire brutale, dans la réalité fictionnelle conçue par l'auteur.

Il est de taille variable et s'étend sur trois paragraphes pour *A Prayer for Owen Meany*, huit pour *The Cider House Rules* et quatorze pour *A Widow for One Year*. Dans chacun des cas, il nous donne les éléments primordiaux à notre compréhension des enjeux du roman. L'auteur effectue une sorte de contextualisation, qui nous procure, comme nous l'avons déjà souligné, un repérage spatio-temporel destiné à construire l'effet de réel auquel l'auteur attache une grande importance. Il nous permet également d'entrer en contact direct avec les différents acteurs de l'histoire dont nous commençons la lecture. Cette rencontre peut paraître brutale dans la mesure où John Irving ne nous les présente que succinctement d'abord. Seuls les éléments nécessaires à la capture des problématiques de leurs « vies » sont à ce stade mentionnés. Pas de longue description physique ni d'intrusion prolongées dans leurs pensées ; simplement des éléments clés qui en soulignent la complexité, la dualité et parfois les incohérences. Ainsi les *incipit* nous apprennent-ils que la taille et la voix d'Owen seront d'extrême importance, que la condition d'orphelin d'Homer sera déterminante et que l'infidélité et la mort seront des éléments primordiaux de la « vie » de Ruth.

³³⁴ David Lodge, *The Art of Fiction*, p. 4.

L'*incipit* de *A Prayer for Owen Meany* nous permet de rencontrer Owen Meany, ce personnage étrange, de mesurer son importance dans la vie du narrateur et d'installer la religion en tant que thème du roman avec les quelque quarante-cinq mots ou expressions y ayant trait. La première phrase du roman est particulièrement réussie quant à la présentation de la situation générale et des relations entre les deux personnages principaux :

I am doomed to remember a boy with a wrecked voice – not because of his voice, or because he was the smallest person I ever knew, or even because he was the instrument of my mother's death, but because he is the reason I believe in God; I am a Christian because of Owen Meany.³³⁵

Le narrateur, dont nous ne connaissons pas encore le nom, introduit ici un personnage pour le moins étonnant de par ses caractéristiques physiques mais également à travers l'influence qu'il semble avoir sur lui. Nous apprenons également beaucoup sur l'intensité de leur relation qui parviendra à passer outre le rôle funeste du second dans la mort de la mère du premier. D'ailleurs, l'utilisation du présent tend à prouver que cette influence perdure bien après le déroulement des faits que le narrateur s'apprête à détailler. Enfin, il est deux mots qui doivent retenir ici notre attention : « doomed » et « because of ». Tous deux sont en effet chargés d'une connotation négative qui ne correspond pas vraiment à l'importance d'Owen dans la vie du narrateur. Le premier souligne précisément tout le paradoxe du personnage d'Owen Meany, dont l'aide incessante hante encore, et malgré les années — l'utilisation du passé après l'*incipit* indique qu'il s'agit d'un récit *a posteriori* — le narrateur qui se sent à jamais redevable. L'utilisation de la locution « because of » est incohérente avec la dimension positive normalement attachée à la foi chez les Chrétiens. « Thanks to » paraît ici plus appropriée à relayer l'aspect positif de l'influence d'Owen et à faire de la foi un cadeau et non un fardeau comme semble l'indiquer l'utilisation de « because of ». Pourtant ce choix est tout à fait pertinent pour mentionner la dialectique de la foi et du doute omniprésente dans le roman ainsi que dans le but de faire allusion à la dimension christique d'Owen qui donnera sa vie pour en sauver de nombreuses autres et faire naître chez certains des convictions religieuses.

L'*incipit* de *The Cider House Rules* nous présente également les acteurs principaux de l'histoire que nous nous apprêtons à lire et établit la position particulière

³³⁵ John Irving, *A Prayer for Owen Meany*, p. 13.

du protagoniste, Homer Wells. Le roman débute par la mention d'un orphelinat et par l'explication du choix des noms des bébés, dont les deux infirmières s'acquittent à la place des parents biologiques. Nous sommes donc en présence d'enfants abandonnés par leurs parents et laissés aux bons soins d'une équipe médicale qui fait de son mieux pour pallier l'absence et le manque affectif de ces nourrissons. Parmi eux se trouvent un enfant, cet orphelin qui ne trouvera jamais de famille d'adoption et qui conservera pendant de nombreuses années le nom qu'ont choisi pour lui les infirmières, qui assument ainsi l'une des toutes premières prérogatives parentales :

The reason Homer Wells kept his name was that he came back to St Cloud's so many times, after so many failed foster homes, that the orphanage was forced to acknowledge Homer's intention to make St Cloud's his home. It was not easy for anyone to accept, but Nurse Angela and Nurse Edna—and finally, Dr. Wilbur Larch—were forced to admit that Homer Wells *belonged to* St Cloud's. The determined boy was not put up for adoption anymore.³³⁶

Cette histoire sera donc celle d'Homer Wells, de sa prédétermination à rester un orphelin toute sa vie et à ne trouver une place qu'à St Cloud's. La présence du mot « determined » suggère l'importance des déterminismes auxquels seront soumis les personnages et qui feront l'objet d'une attention particulière dans la suite du roman. Par ailleurs, on assiste à une inversion de la norme selon laquelle l'orphelinat n'est qu'une maison de passage. Or, avec « belonged to » John Irving fait de l'orphelinat de St Cloud's la maison — « home » — d'Homer, son vrai et seul « chez-soi ». Ce passage pointe également le statut particulier du Dr. Larch, qui s'avère plus réticent que les deux infirmières à admettre l'appartenance d'Homer à St Cloud's. Sa position en marge est renforcée par deux éléments du premier paragraphe : « The doctor [...] was not a religious man » et « [...] except for the scent of ether that always accompanied him [...] »³³⁷. Le premier est d'une importance capitale puisqu'il évacue d'ores et déjà toute implication religieuse au débat sur l'avortement qui aura lieu dans la suite du roman. Le second indique son addiction à l'éther qui constitue les prémices à l'établissement de sa dimension transgressive. A ce propos, l'odeur de l'éther peut être comprise comme un rappel de celle du soufre généralement associée à la présence du Diable, que le nom de code donné aux avortements — « the devil's work » — lie à la transgression. Par ailleurs, l'effet de réel est dans l'*incipit* de ce roman tout à fait évident dans la mesure où l'auteur s'attache à expliquer le nom des personnages, un procédé traditionnellement

³³⁶ John Irving, *The Cider House Rules*, p. 15. L'auteur souligne.

³³⁷ *Ibid.*, p. 13.

utilisé par les écrivains Réalistes, au premier rang desquels se trouve Charles Dickens, une influence avérée de John Irving.

L'immersion dans le roman est sans doute encore plus brutale dans *A Widow for One Year* car lorsque nous rencontrons Ruth, elle est en plein mouvement : réveillée par des bruits incongrus, elle se lève pour rejoindre sa maman, la première personne vers qui une petite fille de quatre ans se tourne afin de trouver du réconfort. Le début du roman, nous l'avons mentionné précédemment, est une représentation de la fameuse « scène primitive » identifiée par Freud mais la reproduction qu'en fait John Irving est quelque peu travestie et se voit conférer une dimension comique et parodique, s'inscrivent en rupture du caractère certes constituant mais néanmoins traumatisant que Freud lui a attribué. D'abord, Ruth entend un bruit qu'elle méprend pour des vomissements de sa mère : « One night when she was four, Ruth Cole woke to the sound of lovemaking – it was coming from her parent's bedroom. [...] when she first heard her mother making love, Ruth thought that her mother was throwing up. »³³⁸ Ces bruits agissent comme des précurseurs ou des signaux d'alerte, ce qui tend bien entendu à minimiser la force du choc qui devrait suivre mais vise également à instiller un soupçon d'ironie et ainsi à oeuvrer à la dédramatisation de l'événement. Lorsque Ruth est effectivement le témoin des ébats sexuels de sa mère et d'un jeune homme qui n'est pas son père, la description se fait plus proche de la violence soulignée par Freud : « When Ruth Cole entered her parents' bedroom, she saw *the naked young man* who had mounted her mother from behind ; he was holding her mother's breasts in his hands and humping her on all fours, like a dog [...] »³³⁹ Mais John Irving recouvre bien vite sa plume subversive en niant, dans la suite de la phrase, les conclusions tirées par le père de la psychanalyse :

[...] but it was neither the violence nor the repugnance of the sexual act that caused Ruth to scream. The four-year-old didn't know she was witnessing a sexual act – nor did the young man and her mother's activity strike Ruth as entirely unpleasant. In fact, Ruth was relieved to see that her mother was *not* throwing up.³⁴⁰

Le lecteur est donc prévenu : *A Widow for One Year* sera, sous des couvertures traditionnels, un roman où transgressions et subversions règneront. Cette reproduction de la « scène primitive » proposée par John Irving s'avère complexe puisqu'elle suit tout en travestissant la théorie psychanalytique. En effet, la position adoptée par Marion

³³⁸ John Irving, *A Widow for One Year*, p. 17.

³³⁹ *Ibid.*, p. 18. Nous soulignons.

³⁴⁰ *Ibid.*, p. 18. L'auteur souligne.

et Eddie pour leurs ébats sexuels dévie d'une certaine norme. Par voie de conséquence, la scène dont Ruth est témoin est transgressive. Mais, l'innocence de l'enfant évacue cette notion de transgression et en fait un acte normal, ce qui nous semble relever d'une transgression de la part de l'auteur ou en tous cas révéler un élément important de sa conception de la transgression. Georges Bataille envisage l'érotisme comme un passage du licite à l'interdit : « Or l'histoire de l'érotisme n'englobe en effet qu'un domaine délimité par *l'infraction aux règles*. Il s'agit toujours de sortir des limites admises [...] »³⁴¹ John Irving n'est, quant à lui, pas intéressé par la transgression de normes morales pour donner naissance à l'érotisme. Cette scène, comme la grande majorité des scènes de sexe dans les trois romans, n'est pas très érotique. C'est à la fois une parodie de la théorie freudienne et une réécriture parodique des scènes romanesques de pornographie ou d'érotisme parce que vue à travers les yeux d'une enfant, rien n'y est vraiment transgressif. L'incipit introduit par ailleurs la difficile ambiance familiale dans laquelle Ruth évolue et établit l'importance majeure de la mort accidentelle de ses deux frères aînés. Son dernier paragraphe recèle une dimension prophétique puisqu'il donne un élément du futur de Ruth — Eddie va tomber amoureux d'elle — et cette information attise la curiosité du lecteur qui a hâte de savoir comment l'amant de Marion va devenir l'amoureux de Ruth. Mais là encore, John Irving joue avec son lectorat puisque l'idylle entre Ruth et Eddie ne restera en fait qu'au stade du fantasme chez cet homme à jamais amoureux de Marion. Enfin, la dernière phrase — « This is Ruth's story. »³⁴² — installe clairement Ruth dans son rôle de protagoniste du roman ; ceci semble une indication presque superflue mais lorsque l'on connaît la complexité de certaines intrigues inventées par John Irving, elle prend tout son sens pour que le lecteur parvienne à identifier clairement l'histoire principale des histoires annexes.

Chacun des trois *incipit* s'avère donc d'une importance capitale dans l'établissement du ton et de la problématique des romans qu'il débute. A chaque fois, il représente également le moment privilégié pour John Irving d'attiser la curiosité de son lectorat. L'*incipit* se doit en effet de donner au lecteur l'envie de poursuivre cette incursion dans la réalité fictionnelle qu'il a imaginée. Tous trois sont donc cet espace où se concrétise la rencontre des propositions de l'auteur et de l'intérêt du lecteur. Si l'*incipit* faillit à sa mission, le lecteur ne poursuivra pas sa lecture. Afin de s'assurer

³⁴¹ Georges Bataille, « L'histoire de l'érotisme ». *Œuvres Complètes*, vol. 8. Paris: Gallimard (nrf), 1976, p. 108.

³⁴² John Irving, *A Widow for One Year*, p. 20.

qu'un tel échec ne se produira pas, les auteurs ont de nombreuses façons de procéder que David Lodge a regroupé en huit catégories.³⁴³ Les trois romans qui nous intéressent débutent par ce que Lodge appelle « a blatant ploy to secure the reader's attention. » Mais comment John Irving parvient-il à cette fin ? Simplement en distillant des informations qui suggèrent un rebondissement dans l'intrigue, une incongruité chez un personnage, ou encore le paradoxe d'une situation. C'est le cas par exemple dans *A Widow for One Year* avec les sentiments d'Eddie ou bien dans *The Cider House Rules* avec l'apparente contradiction en la fonction médicale du Dr. Larch et son addiction à l'éther — on considère traditionnellement qu'une personne ayant en charge des enfants ne doit pas être sous l'influence d'une quelconque substance, licite ou non. Le dernier cas émane de *A Prayer for Owen Meany* : la profonde amitié d'un individu avec le meurtrier de sa mère est *a priori* fortement paradoxale.

Au final, l'auteur attire le lecteur dans son univers fictionnel par l'*incipit*, qui se doit, par conséquent, d'être à la fois un condensé du style et une démonstration de ses possibilités imaginatives. Si John Irving ne faillit pas à cette règle, il y instille néanmoins des éléments transgressifs ou bien des réécritures subversives de modèles traditionnels — en l'occurrence la « scène primitive » de Freud — qui constituent, il faut se rendre à l'évidence, l'un des fondements de son écriture. Si les *incipit* de *The Cider House Rules*, *A Prayer for Owen Meany* et *A Widow for One Year* sont des démonstrations parfois brutales du goût de John Irving pour une insoumission certaine aux règles, leurs fins proposent une atmosphère plus douce, en tout cas en apparence.

De façon assez conventionnelle, la fin des romans ne correspond pas à leurs derniers mots. Dans les trois cas — mais c'est vrai également pour tous les autres romans de l'auteur — elle est suivie par un épilogue. Destinés à apporter une touche finale au roman en l'achevant définitivement et à prolonger de quelques minutes encore le plaisir de la lecture, les épilogues varient en taille : de six paragraphes pour *A Prayer for Owen Meany* à six pages pour les deux autres romans. *A Prayer for Owen Meany* s'achève en réalité par la mort d'Owen et ses funérailles ; les six derniers paragraphes n'ont pour but que de confirmer — mais était-ce vraiment nécessaire ? — l'importance de cet étrange personnage pour le narrateur du roman. Ils inscrivent également Owen dans la longévité, voire l'éternité, par l'utilisation du futur : « O God – please give him

³⁴³ Voir David Lodge, *The Art of Fiction*, p. 5-8.

back! I *shall* keep asking You.»³⁴⁴ Cette projection dans l'avenir, faite sur le ton éminemment solennel du Décalogue, est en fait un moyen additionnel d'asseoir la dimension christique d'Owen et de terminer le roman sur la même note religieuse qu'il avait commencé. Similairement, *The Cider House Rules* s'achève par le départ d'Homer de Ocean View où il laisse son fils, Angel. Son retour à St Cloud's, mentionné dans l'épilogue, n'est que la réalisation logique de son destin annoncé dès le titre du premier chapitre : « The Boy Who Belonged To St Cloud's ». Assez paradoxalement, alors que l'*incipit* nous présentait *A Widow for One Year* comme l'histoire de Ruth, le roman s'achève sur les retrouvailles d'Eddie et de Marion. Les six pages suivantes, décrivant celles entre Marion et Ruth, n'en constituent que l'épilogue. Bien qu'il s'agisse là d'un événement majeur, la réunion entre mère et fille n'est pas la fin réelle du roman car sans l'action d'Eddie, Marion et Ruth ne se seraient jamais retrouvées. Le second fait repose sur la réalisation du premier qui apparaît donc comme la véritable fin de *A Widow for One Year*.

La plupart des romans anglophones du dix-neuvième siècle, dont John Irving avoue de bonne grâce l'influence, sont caractérisés par une fin heureuse — « happy ending » — alors que la littérature du vingtième siècle privilégie les fins ouvertes — « open ending »³⁴⁵. Selon Umberto Eco, les *fabula* ouvertes sont caractérisées par le fait qu'au point final du roman, plusieurs possibilités ou « promenades inférentielles » subsistent, chacune cohérente avec ce qui précède, sans qu'il soit possible de trancher³⁴⁶. Si l'on s'en tient au point de vue de cet auteur, on ne peut appliquer l'adjectif « ouvert » à *The Cider House Rules*, *A Prayer for Owen Meany* et *A Widow for One Year* car chacun d'entre eux ne laisse pas tant de liberté au lecteur. Qu'en est-il néanmoins si l'on considère la distinction opérée par David Lodge qui établit une relation entre le type de fin donnée à un roman et la période à laquelle il a été écrit ?

Alors que les fins de *The Cider House Rules* et *A Widow for One Year* sont assurément ouvertes vers l'avenir, celle de *A Prayer for Owen Meany* est définitivement tournée vers le passé, ce qui a une double signification : d'une part, cela permet à l'auteur de souligner l'ancrage profond d'Owen dans la vie de John Wheelwright ; d'autre part, cela corrobore les tendances passéistes du narrateur marquées par sa profonde rancune à l'encontre des Etats-Unis et son incapacité à se construire

³⁴⁴ John Irving, *A Prayer for Owen Meany*, p. 637. Nous soulignons.

³⁴⁵ Voir David Lodge, *The Art of Fiction*, p. 223-224.

³⁴⁶ Umberto Eco, *Lector in fabula*, p. 154-155.

réellement une nouvelle vie au Canada. Le refus de John d'envisager l'avenir dénote en outre la profondeur de la blessure qu'a laissée chez lui la mort d'Owen. Le roman s'achève sur cette image d'un John à jamais meurtri par la disparition de son plus grand ami. Le dernier mot employé pour décrire Owen est miracle : « [...] the major knew only that Owen had been a hero – he didn't know that Owen Meany had been a *miracle*, too. »³⁴⁷ Le choix de ce mot n'est en rien anodin puisqu'il renvoie à la fois au caractère exceptionnel du personnage d'Owen Meany et soumet une dimension mystique ou religieuse qui rappelle inévitablement l'*incipit* avec ses nombreuses occurrences de mots à connotation religieuse. La fin renvoie au début pour former un tout complet et cohérent. La figure géométrique qui symbolise le mieux ceci est sans conteste le cercle, dont l'un des symbolismes est la finitude, voire la perfection. Owen est bien loin d'être une représentation de la perfection ; quant à John, il ne saurait être qualifié de parfait en ce qui concerne son rôle de narrateur, nous y reviendrons. Cependant, malgré leurs travers, ces deux personnages offrent une histoire qui, en tout cas d'un point de vue strictement formel, tend vers la complétude et ce sentiment d'achèvement que confère le cercle.

D'un autre côté, seule la fin de *A Widow for One Year* peut être qualifiée d'heureuse. Les deux autres romans s'achèvent, au contraire, sur une note beaucoup plus triste et négative : la séparation pour *The Cider House Rules* et la mort pour *A Prayer for Owen Meany*. Il semblerait donc que John Irving ne parvienne — ou ne désire — pas choisir entre les habitudes d'écriture de ses mentors et celles de son époque. Ainsi, *A Prayer for Owen Meany* se termine sur une note triste et un retour indéniable vers le passé, qui ne correspondent ni à l'une ni à l'autre des possibilités qui s'offrent à lui d'un point de vue strictement théorique. D'ailleurs, l'épilogue ne fait qu'accentuer la tristesse et l'amertume de John Wheelwright qui nous la communique inmanquablement en insistant sur l'incompréhension de beaucoup face à ce personnage si particulier et en soulignant l'influence positive d'Owen grâce à qui il est parvenu à cet état de compréhension nécessaire à la capture de toute sa grandeur. L'accession à cet état privilégié de John se manifeste par l'opposition des deux pronoms personnels, « we » et « I » :

When we held Owen Meany above our heads, when we passed him back and forth – so effortlessly – we believed that Owen weighed nothing at all. We did not realize that

³⁴⁷ John Irving, *A Prayer for Owen Meany*, p. 636. Nous soulignons.

there were forces beyond our play. Now I know they were the forces that contributed to our illusion of Owen's weightlessness. »³⁴⁸

Le second apparaît seul après quatre occurrences du premier, ce qui renforce inévitablement l'individualisation opérée sémantiquement par « I ». De plus, alors que les verbes associés à « we » sont au passé, celui suivant « I » est au présent, ce qui indique une rupture forte entre l'enfance — au cours de laquelle John n'avait pas encore conscience de la grandeur de son ami — et la situation présente où il réalise tout ce que son ami lui a apporté et tout ce qui, par sa mort, va lui manquer. En fin de compte, la fin de *A Prayer for Owen Meany*, tout autant que son épilogue, ne sont ni ouverts ni heureux car l'auteur y a privilégié l'émotion, qui se traduit ici notamment par une profonde amertume.

Appelant le retour d'Homer à St Cloud's, la fin de *The Cider House Rules* s'achève sur une atmosphère en apparence plus enjouée :

Downstairs they heard Candy pushing Wally around in the wheelchair. They were *playing the game* that Wally and Angel often *played*—the *game* Wally called 'flying'.
 'Come on,' Wally was saying. 'Angel can make it go faster.'
 Candy *was laughing*. 'I'm going as fast as I can,' Candy said.
 'Please stop thinking about the furniture,' Wally told her.
 'Please look after Wally,' Homer said to Angel. 'And mind your mother,' he told his son.
 'Right,' said Angel Wells.³⁴⁹

La légèreté du comportement de Candy et Wally entre cependant en rupture avec la solennité d'Homer, qui transmet à son fils adolescent la responsabilité de veiller sur Candy et Wally. Le dernier mot d'Angel rappelle inmanquablement le tic de langage d'Homer et fait ainsi référence à la filiation entre les deux personnages, comme pour mieux souligner l'inconsistance du mensonge d'Homer et Candy, surtout vis-à-vis d'Angel, qui ressemble tant à son père. Cette scène d'au revoir, précédée par la mort du Dr. Larch et la mise au point claire et directe de Melony, doit presque obligatoirement être suivie du retour d'Homer à St Cloud's, qui de toute façon tombe sous le sens aux vues du titre du premier chapitre du roman. Cette scène finale est donc porteuse d'avenir pour Homer. Mais les six pages de l'épilogue soumettent d'autres faits qui permettent de confirmer l'impression mitigée qu'a laissée la fin du roman. Parmi les éléments positifs nous retrouvons les visites récurrentes d'Angel à son père et la relation

³⁴⁸ John Irving, *A Prayer for Owen Meany*, p. 637.

³⁴⁹ John Irving, *The Cider House Rules*, p. 713. Nous soulignons.

amoureuse entre Homer — alors alias Dr. Fuzzy Stone — et Nurse Caroline, qui comme le souligne Candy est une bonne chose pour tout le monde puisqu'elle installe définitivement Homer dans sa nouvelle vie et permet à Homer et Candy de ne plus focaliser sur l'échec de leur relation : « Candy understood by this confession that Homer was sleeping with Nurse Caroline, which she also understood would be good for them — that is, this new development was good for Homer and for Nurse Caroline, and it was good for Candy, too. »³⁵⁰ Mais l'épilogue montre également un protagoniste en proie à la nostalgie, à la tristesse, ou encore à la peur :

When he was tired or plagued with insomnia (or both), he would miss Angel, or he would think of Candy. Sometimes, he longed to carry Wally into the surf, or to fly with him. Some nights, Homer imagined he would be caught, or he worried about what he would do when Nurse Angela and Nurse Edna were too old for the Lord's work, and for all the other work in St Cloud's.³⁵¹

La pesanteur émanant dès lors du roman se trouve démultipliée par l'arrivée d'un corps, qui n'est autre que celui de Melony : « Homer stood staring at the cadaver [...] he wanted peace to look at Melony. »³⁵² Ce dernier don de Melony à Homer résonne comme le cadeau d'adieu d'une femme à celui qu'elle considérait comme son héros et souligne d'autant plus la discordance dans l'intensité des sentiments des deux personnages. A ce moment, Homer comprend et c'est probablement la raison pour laquelle il ne peut se résoudre à disséquer ce corps ; il offre à Melony sa dernière demeure à St Cloud's au pied des pommiers qu'il a plantés. Cette tentative de triomphe de la vie sur la mort se retrouve un peu plus loin :

But chiefly, for his education, he would peruse (and linger over every word of) *A Brief History of St. Cloud's*. In his pursuit, he would have Nurse Angela's and Nurse Edna's and Mrs Grogan's and Nurse Caroline's tireless company, for by his pursuit *they would keep Wilbur Larch alive.*³⁵³

Homer poursuit l'œuvre de son mentor et l'inscrit ainsi dans une forme d'éternité mais ce qu'il accomplit ne semble pas le combler comme le soulignent les nombreux mots ou expressions du champ lexical du doute ou de l'incertitude : « not that everything was clear to Homer », « Homer wondered », « Homer never knew ».³⁵⁴ Ainsi l'ouverture de la fin du roman vers l'avenir d'Homer se trouve entachée par la lourdeur de

³⁵⁰ John Irving, *The Cider House Rules*, p. 716.

³⁵¹ *Ibid.*, p. 716.

³⁵² *Ibid.*, p. 717.

³⁵³ *Ibid.*, p. 718. Nous soulignons.

³⁵⁴ *Ibid.*, p. 718.

l'atmosphère qui se poursuit dans l'épilogue malgré quelques éléments instillant incontestablement une once de légèreté et d'optimisme. Si l'on reprend la distinction opérée par David Lodge, *The Cider House Rules* est, de part sa fin ouverte vers l'avenir, s'inscrit dans la droite lignée de la tendance contemporaine. Paradoxalement, c'est également celui qui contient le plus de références aux auteurs anglophones du dix-neuvième siècle et qui tant par le fond que par la forme se rapproche le plus des romans écrits par Charles Dickens. Dans un tel contexte, on serait en droit d'attendre un dénouement heureux à cette histoire difficile mais ce serait mal connaître John Irving et son goût pour le défi des règles.

Si l'on considère sa fin, *A Widow for One Year* est également un roman du vingtième siècle puisqu'il s'achève sur les retrouvailles, après quelques trente-sept ans, d'Eddie et de son grand amour, Marion ; retrouvailles annonciatrices de celles entre Marion et sa fille Ruth. Les difficultés d'Eddie — qui n'a jamais pu tomber réellement amoureux d'une autre femme et qui, en tant qu'écrivain, n'a pu écrire que sur cette relation — et de Ruth, profondément marquée par le départ de Marion pendant l'été 1958 comme nous l'avons souligné précédemment, semblent prendre fin. Si ce point s'avère tout à fait évident pour Eddie dans l'*excipit* — « Eddie knew that he would never be separated from her. 'Till death do us part, Marion,' he said. 'I was just thinking the same thing,' Marion told him. »³⁵⁵ — il est peut-être plus difficile à capturer pour Ruth car la surprise la laisse sans voix, incapable d'un quelconque mouvement lorsqu'elle revoit sa mère. Mais ses larmes — « Then she stopped trying – she let the tears come. »³⁵⁶ — dénotent sa profonde joie et indiquent qu'elle parvient en fin de compte à s'abandonner au plaisir de ces retrouvailles. Ceci est d'ailleurs corroboré par l'attitude protectrice et rassurante de Marion, qui, aux vues de l'étendue de sa culpabilité et de sa peur, n'aurait pu réagir de façon si assurée si elle avait ressenti la moindre réticence de la part de sa fille. L'émotion se dégageant de cette scène finale est indéniable et s'exprime tant par les larmes de Ruth que par l'impression d'arrêt du temps qui en émane. D'ailleurs, le narrateur l'exprime clairement, en prenant position pour Eddie contre Hannah : « Hannah was wrong, Eddie knew. There are moments when time does stop. We must be alert enough to notice such moments. »³⁵⁷ L'acharnement d'Eddie à vouloir retrouver son grand amour et à rapprocher les deux

³⁵⁵ John Irving, *A Widow for One Year*, p. 664.

³⁵⁶ *Ibid.*, p. 667.

³⁵⁷ *Ibid.*, p. 668.

femmes de sa vie était finalement la bonne solution. La fin et l'épilogue de *A Widow for One Year* sont donc à la fois ouverts et heureux mais contiennent néanmoins un paradoxe identique à celui observé pour *The Cider House Rules*. En effet, *A Widow for One Year* relate bien sûr la vie de sa protagoniste mais consiste également en une réflexion sur la littérature et le processus d'écriture, l'un des sujets de prédilection de la production romanesque postmoderne. Une fin heureuse n'était dans ce cas pas nécessaire mais souligne une fois de plus la complexité de l'écriture irvingienne et l'application très personnelle par l'auteur des conventions en vigueur.

Début et fin constituent des moments cruciaux d'un roman puisque le premier doit éveiller l'intérêt du lecteur et le second transmettre une impression d'achèvement et de complétude. John Irving a semble-t-il compris leur importance comme nous avons tenté de le démontrer. Il n'abandonne pas pour autant son goût pour la distorsion des règles qu'il combine au respect de certaines autres conventions pour élaborer une écriture parfois innovante, souvent inattendue. Ce faisant, il nous invite à un voyage temporel de quelque cent ans et parvient à installer ses romans dans chacune des époques considérées. Il poursuit en fin de compte cette réflexion sur les ressorts de l'écriture romanesque³⁵⁸ — une préoccupation tout à fait contemporaine qui se retrouve chez de nombreux autres auteurs comme Paul Auster par exemple — mais refuse de cantonner ses romans à des expérimentations postmodernes comme put le faire le Nouveau Roman en France. Il propose ainsi une alternative : écrire des romans résolument contemporains reposant sur des bases traditionnelles solides et fortes. Il réconcilie ainsi passé et présent, tradition et nouveauté.

Parce qu'il ne suit strictement et exclusivement aucune convention littéraire donnée, John Irving propose à notre lecture des romans riches et hétérogènes et met sa plume prolixe aux accents parfois désuets au service de la description et de l'analyse des rouages de la société américaine du vingtième siècle. Car, c'est bien cette période qui constitue son centre d'intérêt majeur, comme en témoignent les thématiques développées dans les trois romans qui nous intéressent. Chacun d'entre eux se focalise sur une ou plusieurs questions mais tous visent à proposer la vision de John Irving sur son pays et d'en souligner les dysfonctionnements ou les travers. *A Prayer for Owen Meany* est particulièrement intéressant de ce point de vue puisqu'il revêt une dimension

³⁵⁸ Ce point fera l'objet d'une analyse dans la troisième partie de ce travail lorsqu'il sera question de l'autoréférentialité dans *A Widow for One Year*.

politique indéniable à travers les diatribes de John Wheelwright. Nous l'avons déjà mentionné, *A Prayer for Owen Meany* est un constant va-et-vient entre diégèse et journal de John. La première s'étale de la Seconde Guerre mondiale jusqu'à la guerre du Vietnam et brosse ainsi le tableau des Etats-Unis des années 1940 à 1960. Y sont abordés, entre autre, les thèmes des rapports sociaux de classe et de la guerre. Le second nous plonge au cœur de la fin des années 1980 et se concentre sur les inconsistances de l'administration du Président Ronald Reagan en matière de politique étrangère plus spécifiquement. Chaque récit correspond à une période historique donnée et le passage de l'un à l'autre fait voyager le lecteur entre modernité et postmodernité. De ce fait, un phénomène de balancier s'instaure, qui confère au roman non seulement une certaine régularité mais propose également une représentation de deux périodes historiques phare de l'histoire des Etats-Unis. A l'image plutôt reluisante de l'Amérique d'après-guerre répond l'investissement très controversé dans le conflit vietnamien. L'impression mitigée qui émane de la période moderne est mise parallèlement en regard des positions plus que discutables — en tout cas du point de vue du narrateur — de l'administration Reagan. On assiste donc à une critique grandissante au fur et à mesure du passage du temps, et ce malgré le fait que John Wheelwright puisse être, en tant que narrateur, sujet à caution. John Irving parvient alors à critiquer un système par l'entremise d'une entité avec laquelle il nous demande de prendre quelques distances. La dimension critique du roman est alors double : opter pour le questionnement quasi permanent de la réalité sociale et politique d'une époque semble n'avoir de réel poids que si elle est doublée d'une réflexion fine et distanciée sur l'œuvre en elle-même.

A Prayer for Owen Meany est donc construit autour de l'enchâssement de deux récits intervenant à deux époques différentes, ce qui permet à l'auteur de couvrir une large période historique. La diégèse se concentre sur les années 1940 à 1960 et le journal de John sur la fin des années 1980. Ainsi, le roman nous propose un état des lieux de la première puissance mondiale de la Seconde Guerre mondiale jusqu'à la fin des années 1980. Le journal de John constitue souvent une pause dans le récit principal mais les deux récits se répondent néanmoins. La première occurrence des années 1980 dans le récit principal intervient à la fin du second chapitre : « Today – January 30, 1987 – it is snowing in Toronto [...] »³⁵⁹ Cette simple phrase est d'une grande importance puisque d'une part, elle donne une date très précise et d'autre part, indique que le

³⁵⁹ John Irving, *A Prayer for Owen Meany*, p. 101.

narrateur n'est plus à Gravesend mais à Toronto ; il aurait donc quitté les Etats-Unis pour s'installer au Canada. Après une description de Toronto sous la neige, John Wheelwright entre dans le vif du sujet : « I avoid American newspapers and magazines, and American television – and other Americans in Toronto. »³⁶⁰ Le propos est des plus limpide : John ne veut plus avoir quelque contact que ce soit avec sa patrie d'origine. Un tel rejet ne peut émaner que d'un désaccord profond, mais le lecteur n'en connaît pas la teneur. Il sera bien vite renseigné :

I believe that President Reagan can say these things only because he knows American people will never hold him accountable for what he says; it is history that holds you accountable, and I've already expressed my opinion that Americans are not big on history. How many of them even remember their own, recent history? Was twenty years ago so long ago for Americans? Do they remember October 21, 1967? Fifty thousand antiwar demonstrators were in Washington; I was there. [...] Ronald Reagan had not yet numbed the United States, but he had succeeded in putting California to sleep; he described the Vietnam protests as 'giving aid and comfort to the enemy.' As president, he still didn't know who the enemy was.³⁶¹

De façon tout à fait évidente, ce passage nous donne un état de la situation : John est en colère contre les Américains et l'administration de Ronald Reagan. Il reproche aux premiers d'avoir la mémoire courte et au second « d'endormir » la population aux seules fins de mener le pays vers des voies peu recommandables. Cette première incursion du récit secondaire fonctionne sur le même schéma que le récit primaire : elle constitue une entrée en matière un peu brutale visant à exposer la rancœur de John Wheelwright vis-à-vis du pays qui l'a vu naître. Les dates mentionnées permettent aisément d'établir ce double ancrage du roman dans la modernité et la postmodernité et de souligner les liens qui les unissent. Cette approche d'une continuité entre les deux périodes est reprise par certains théoriciens, comme Michel Freitag, qui ne voit aucune rupture nette et franche entre les deux : « La société postmoderne ne s'opposera jamais globalement à la société moderne mais elle la subvertira fibre par fibre pour lui substituer un nouveau mode de gestion [...] »³⁶²

Les concepts de modernité et postmodernité ont en premier lieu été appliqués au domaine sociologique et avaient pour but de définir les caractéristiques sociétales du monde occidental à deux moments distincts de son Histoire. Elles recèlent donc des traits particuliers que l'on pourrait sommairement résumer par deux mots : tendance à

³⁶⁰ John Irving, *A Prayer for Owen Meany*, p. 102.

³⁶¹ *Ibid.*, p. 102-103.

³⁶² Michel Freitag, *L'oubli de la société. Pour une théorie critique de la post-modernité*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2002, p. 57.

l'universalité dans le cas de l'époque moderne et adaptation à l'individu pour la postmodernité.³⁶³ Si les différents auteurs s'accordent sur les traits de chacun de ces types de société, ils ne parviennent pas à s'entendre sur leurs bornes chronologiques : certains auteurs affirment que la postmodernité prend sa source au cœur du dix-neuvième siècle³⁶⁴ alors que d'autres la voient débiter après la Seconde Guerre mondiale. Il ne nous appartient pas ici de trancher une question aussi délicate et faisant tant débat. Nous nous contenterons pour l'heure d'appliquer les acceptions sociologiques de modernité et postmodernité en fonction des caractéristiques majeures qu'elles véhiculent et que nous venons de mentionner. Dans la mesure où nos trois romans analysent le fonctionnement de la transgression, ils reposent sur l'étude du fondement des règles, qui visent au bon fonctionnement de la société. C'est dans ce cadre que les romans de John Irving peuvent être qualifiés de « modernes ». En outre, la grande question posée par la postmodernité est celle de l'altérité et par extension son corollaire, l'identité. C'est une question épineuse mais globalement la vision postmoderne de l'identité est non-essentialiste — ce qui nous paraît être le cas dans les trois romans à l'étude — et le sujet s'avère invariablement dé-centré, cap que ne franchissent pas les personnages puisque ce sont des sujets cartésiens, cohérents, construits par l'expérience et centrés sur leur « conscience » et leur pensées. La dimension postmoderne des romans réside donc ailleurs : dans le jeu constant avec la voix narrative et la transtextualité, sur laquelle nous reviendrons.

Mais les termes « modernité » et « postmodernité » sont également utilisés en littérature et se voient alors conférer des significations autres. D'un point de vue strictement littéraire, la différence majeure entre le roman moderne et le roman postmoderne est la question qu'il pose : le premier a un caractère épistémologique — que puis-je connaître du monde ou de la réalité ? — alors que le second aborde des considérations ontologiques — qu'est-ce qu'un monde ou une réalité ? Le roman moderne ambitionne donc de faire réfléchir et rire alors que le roman postmoderne vise à explorer l'univers des possibles en combinant réalité et fiction, en faisant grand usage d'intertextualité et en prônant la distanciation.³⁶⁵ Ce dernier est caractérisé, outre la place centrale qu'il dévoue à l'individu, par l'exploration des concepts de destin, risque

³⁶³ Michel Freitag, *L'oubli de la société. Pour une théorie critique de la post-modernité*. p. 83.

³⁶⁴ C'est le cas notamment d'Anthony Giddens.

³⁶⁵ Voir à ce propos l'entretien avec Linda Hutcheon, disponible sur le Web : <<http://www.lycee-chateaubriand.fr/cru-atala/publications/hutcheon.htm>>.

et sécurité. Or, ces préoccupations sont bel et bien au cœur de *The Cider House Rules*, *A Prayer for Owen Meany* et *A Widow for One Year*. En effet, ces thèmes semblent chers à John Irving puisqu'ils apparaissent dans ses douze romans, où règne une angoisse quasi permanente concernant les dangers de l'existence et l'incapacité des parents à assurer une protection totale de leurs enfants. Les nombreux « coups du sort » ayant pour victime des enfants en sont l'expression la plus parfaite.³⁶⁶ Néanmoins, le concept de postmodernité correspond *stricto sensu* aux expérimentations littéraires ayant cours aux Etats-Unis, en Europe et en Amérique Latine depuis la fin de la Seconde Guerre mondiale ; John Irving n'a qu'un goût mesuré pour l'expérimentation telle que l'envisageaient d'autres auteurs comme Don DeLillo par exemple. C'est pourquoi ses romans ne peuvent être exclusivement qualifiés de postmodernes.

Si l'on se réfère à la théorie, nos trois romans ne sont ni purement modernes ni strictement postmodernes mais un peu des deux à la fois. Et *A Prayer for Owen Meany* en est probablement le meilleur exemple. Les deux récits qu'il contient sont liés pour des questions évidentes de cohérence et de lisibilité mais leur enchâssement tend également à souligner la continuité mise en exergue par Michel Freitag entre modernité et postmodernité. Par ailleurs, ils sont connectés du point de vue de leur contenu : il existe une relation circulaire entre eux. Les diatribes de John sont parfois initiées par la mention d'un fait concernant sa jeunesse ou l'une des personnes qu'il côtoyait alors et ses manifestations de colère d'homme adulte le renvoient invariablement à un événement de son passé. Les deux récits se répondent et se nourrissent donc mutuellement. Cette constatation se vérifie lorsque le roman aborde la question de la politique étrangère des Etats-Unis. Au moment où Owen apprend la mort de Marilyn Monroe, il se sent concerné dans la mesure où il considère que cette actrice est à l'image des Etats-Unis :

SHE WAS JUST LIKE OUR WHOLE COUNTRY – NOT QUITE YOUNG ANYMORE BUT NOT OLD EITHER; A LITTLE BREATHLESS, VERY BEAUTIFUL, MAYBE A LITTLE STUPID, MAYBE A LOT SMARTER THAN SHE SEEMED, AND SHE WAS LOOKING FOR SOMETHING – I THINK SHE WANTED TO BE GOOD.³⁶⁷

La vision d'Owen sur son pays s'avère donc contrastée mais globalement positive. Les Etats-Unis ne sont pas si détestables que John laisse entendre dans ses diatribes. Les

³⁶⁶ Nous pensons ici bien évidemment à Thomas et Timothy dans *A Widow for One Year* mais également à Walt, le fils de Garp ou encore à Egg dans *The Hotel New Hampshire*.

³⁶⁷ John Irving, *A Prayer for Owen Meany*, p. 447.

deux points de vue entrent donc ici en achoppement, ce qui a pour conséquence de relativiser leur importance et leur bien-fondé respectifs et d’instaurer une certaine indécision quant à une éventuelle Vérité : ni Owen ni John n’a entièrement raison. L’affiliation de la première puissance mondiale à une star de cinéma, un clin d’œil au thème des Etats-Unis en tant que belle femme³⁶⁸, renvoie aux rapports ténus entre réalité et fiction qui émanent de l’œuvre de John Irving mais n’est pas sans contenir une dimension ironique certaine. En effet, le sérieux attaché à l’importance du rôle des Etats-Unis sur la scène politique mondiale ne devrait pas relever du domaine artistique dévolu aux activités plus légères de divertissement. Owen et John s’accordent toutefois sur un point : les hommes politiques sont de grands manipulateurs et c’est sur ce point précis que les deux récits se répondent. Owen affirme un peu plus loin :

THAT’S WHAT POWERFUL MEN DO TO THIS COUNTRY – IT’S A BEAUTIFUL, SEXY, BREATHELESS COUNTRY, AND POWERFUL MEN USE IT TO TREAT THEMSELVES TO A THRILL! THEY SAY THEY LOVE IT BUT THEY DON’T MEAN IT. THEY SAY THINGS TO MAKE THEMSELVES APPEAR GOOD – THEY MAKE THEMSELVES APPEAR *MORAL*.³⁶⁹

Il reprend ici une autre position chère à John Irving : la méfiance envers l’ordre établi et l’invitation à conserver un regard distancié et critique en toutes circonstances. La fin de cette citation introduit dans la sphère politique une dimension religieuse ou éthique avec la mention de l’adjectif « moral ». En plus de relier les deux thèmes principaux du roman, à savoir la religion et la politique, cette phrase consolide le lien étroit entre l’histoire et les diatribes de John qui reprend ce point de vue :

Georgian Bay: July 16, 1987 – The *Toronto star* says that ‘President Reagan actually led the first efforts to conceal essential details of his secret arms-for-hostages program and keep it alive after it became public.’ The *Toronto Star* added that ‘the President subsequently made misleading statements about the arms sales’ – on four separate occasions!³⁷⁰

Les guillemets indiquent que John ne fait que rapporter des propos; il ne s’agit donc pas forcément de son opinion personnelle. En revanche, les derniers mots de la citation lui appartiennent et visent à souligner la récurrence du mensonge et témoignent ainsi de la piètre opinion qu’il a du président de son pays natal et l’ampleur selon lui de la manipulation du gouvernement. En écho aux propos d’Owen, il fait référence au

³⁶⁸ Voir à ce propos, l’ouvrage d’Annette Kolodny, *The Lay of the Land: Metaphor As Experience and History in American Life and Letters*. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1975.

³⁶⁹ John Irving, *A Prayer for Owen Meany*, p. 447. L’auteur souligne.

³⁷⁰ *Ibid.*, p. 448.

moralisme des Américains quelques lignes plus loin : « Larry Lish has become a *moralist* – imagine that! [...] maybe Mitzzy Lish has become a moralist, too! »³⁷¹ Ainsi, quelle que soit l'époque considérée, aux Etats-Unis les hommes de pouvoir ont des tendances moralisatrices et paradoxalement ne se conduisent pas de façon irréprochable. Il convient donc de s'en méfier. Cette opinion personnelle — et par conséquent discutable — du narrateur n'en évacue pas moins la dimension à la fois moderne et postmoderne de l'œuvre. En effet, au centre de la méfiance prônée par le roman résident les préoccupations modernes de pouvoir, du rôle des institutions, de la légitimité des règles et des rapports verticaux de domination. Les considérations postmodernes de *A Prayer for Owen Meany* regroupent la place de l'individu dans ce jeu de pouvoir et la question de la frontière entre réalité et fiction.

Dans son ouvrage *American Fiction since 1940*³⁷², Tony Hilfer explore les expressions littéraires du concept de postmodernité dans le roman contemporain aux Etats-Unis. Il en définit deux grandes tendances : l'humour noir³⁷³ et la métafiction. Dans la première, la postmodernité se manifeste à travers l'utilisation de techniques telles que la parodie et la troisième partie de notre travail s'attachera à montrer la dimension parodique de *A Prayer for Owen Meany* notamment. Quant à la métafiction, c'est-à-dire la fiction qui traite de sa propre fictionnalité, elle repose principalement sur la déclinaison des différentes formes de jeu que la littérature peut mettre en place, élément auquel nous avons déjà fait référence et sur lequel nous reviendrons ultérieurement à l'occasion de l'analyse de la transtextualité ou bien de l'ironie.

Ainsi, la dimension temporelle s'avère être une composante primordiale de la narration dans la mesure où il en assure la progression. *The Cider House Rules*, *A Prayer for Owen Meany* et *A Widow for One Year* ont cette caractéristique commune d'être des narrations ultérieures, c'est-à-dire de porter un regard rétrospectif sur les faits passés qu'ils relatent. Mais, comme souvent sous la plume de John Irving, le respect des normes ou conventions n'est jamais total : il existe en effet de nombreux exemples d'entorses à cette règle. Ainsi apparaissent ponctuellement des formes verbales au

³⁷¹ John Irving, *A Prayer for Owen Meany*, p. 449. L'auteur souligne.

³⁷² Tony Hilfer, *American Fiction since 1940*. London: Longman, 1992, p. 98-164.

³⁷³ Dissidence du mouvement surréaliste français dont l'auteur emblématique est Louis Ferdinand Céline.

présent ou bien des formes au passé ayant une valeur anticipatrice. Pour autant, l'unité et la cohérence des romans dans leur ensemble ne sont pas remises en question.

Comme nous avons tenté de montrer, si la narration s'effectue majoritairement au passé, la linéarité du récit subit des infléchissements plus nombreux du fait notamment de l'insertion de lettres, cartes postales ou entrées de journal intime, qui constituent de véritables pauses dans le récit et demande au lecteur une certaine attention pour ne pas perdre le fil de l'histoire. Paradoxalement, elles en assurent tout de même la progression en apportant de nouveaux éléments ou en faisant référence à des faits qui auront des répercussions dans la suite de l'intrigue. En outre, les trois romans offrent une place de choix aux diverses discordances temporelles : analepses, prolepses et ellipses. A chaque fois, ces techniques narratives ne suivent qu'en partie leurs fonctions traditionnelles. Ainsi, les retours en arrière conservent leur valeur explicative — que ce soit des raisons d'un événement ou d'un comportement ou bien d'un contexte permettant de comprendre la portée d'événements ultérieurs — mais John Irving les utilise également comme outils d'aide à la résolution d'un mystère, une utilisation plutôt inhabituelle. En rupture encore plus brutale avec la tradition, les anticipations deviennent un moyen d'accroître le suspense alors qu'elles ont habituellement pour conséquence de diminuer l'intensité de l'intrigue. Toutes ces entorses à la linéarité du récit n'ont donc, sous la plume de John Irving, pas vraiment l'effet escompté et démontrent une fois de plus l'ambivalence de son style sous l'impulsion duquel les romans sont parallèlement, tour à tour ou concomitamment respectueux des conventions, transgressifs et subversifs.

Le brouillage initié par tous ces va-et-vient temporels induit paradoxalement une certaine régularité, ce qui conduit à considérer l'espace temps comme un désordre harmonieux dans *The Cider House Rules*, *A Prayer for Owen Meany* et *A Widow for One Year*. En effet, les trois romans proposent la présence d'entorses à la linéarité du récit, dont la récurrence, alliée à une organisation tripartite, à l'émergence de *leitmotive* et à la clôture par un retour aux ambiances initiales, confèrent cette impression d'ordre et d'harmonie. De plus, il existe une concordance entre rythme et histoire mais là encore John Irving opte pour une distorsion des règles en mettant le second au service de la première alors que c'est habituellement l'histoire qui détermine le rythme d'un roman. La combinaison de ces diverses dynamiques donnent lieu à un trait caractéristique des productions romanesques irvingiennes, à savoir l'enchâssement qui se retrouve au

niveau formel dans le rythme et au niveau thématique dans le développement d'histoires parallèles ou le truchement de fiction dans la fiction.

Ainsi, les trois romans qui nous intéressent sont soumis à l'action conjointe et antagoniste de forces centripètes et centrifuges, convergentes et divergentes, qui contribuent à faire de la narration un espace soumis à de nombreuses tensions. Mais ce qui pourrait constituer une entrave à la progression des romans en assure en fin de compte le dynamisme et assoit leur ancrage à la fois dans la tradition, la modernité et la postmodernité. Elles sont par conséquent tout autant gages de désordre que garantes de l'ordre, ce qui n'est pas sans rappeler les tensions auxquelles John Irving soumet ses personnages et qui participent de cette relation duelle, faite de respect et d'insoumission à la règle. Cette propension à combiner les approches se vérifie également, comme nous allons tenter de le démontrer à présent, à l'échelle des choix narratifs opérés par l'auteur en matière de type de narration et de narrateur.

5 Enjeux narratifs.

La narration concerne donc la façon dont les différents éléments de l'histoire sont agencés pour former un ensemble cohérent et lisible. Elle repose de fait sur un nombre de règles et principes permettant d'assurer cette cohérence et cette lisibilité. Le temps, nous venons de l'établir, constitue un élément primordial de cette relation essentielle de l'œuvre à ses destinataires, les lecteurs. Sa gestion et sa représentation dans les romans qui nous intéressent participe du particularisme de l'écriture de John Irving, qui mêle respect et insubordination aux règles. Cette composante majeure de l'acte narratif démontre en outre le goût de l'auteur pour une remise en question et un dépassement certain des modèles.

Les caractéristiques mêmes de l'écriture irvingienne induisent une tension entre ce pacte de clarté et sa tendance à refuser de se conformer *stricto sensu* aux règles en vigueur. A l'instar du niveau diégétique et de la gestion du temps, John Irving opte, dans l'espace du récit, pour une attitude de contournement des règles dont la visée première est de poser les bases d'une écriture orientée, où nombre d'écarts entrent dans le cadre de l'établissement de la dimension ironique des romans et où l'auteur affirme constamment son autorité sur sa création. Mais l'inféodation à tout ou partie des normes d'écriture entraîne paradoxalement la production d'un récit plutôt conforme aux caractéristiques de la littérature contemporaine telle qu'identifiée et définie par la critique académique. En cherchant à se démarquer de ses contemporains, John Irving ne fait qu'accentuer cette dimension contemporaine de ses romans. Ainsi, le refus de toute application stricte des règles devient un trait caractéristique des romans qu'il écrit. Mais ce refus n'implique pas un rejet massif de toute règle, bien au contraire. Comment John Irving parvient-il à allier au niveau de ses choix narratifs soumission et inféodation ? Dans quel but ?

The Cider House Rules, A Prayer for Owen Meany et *A Widow for One Year* résultent indéniablement de l'imagination et de la plume du même auteur. Ils proposent en effet des procédés narratifs clairement identifiables et dénotent le goût de John Irving pour, tantôt alternativement tantôt concomitamment, se plier ou refuser de se soumettre aux règles d'écriture traditionnelles ou contemporaines. D'un point de vue narratif, les enjeux sont multiples et concernent notamment les techniques de narration utilisées —

description ou dialogue — ainsi que le type de narrateur choisi — instance narratrice à la première ou à la troisième personne. De ses choix, souvent cornéliens comme semble le démontrer l'indécision de l'auteur dans ces domaines précis, dépendent bien évidemment la réussite de la narration et le succès du roman, probablement le but premier recherché par John Irving.

5.1 Décrire ou (faire) dire : une contrainte incontournable

Traditionnellement, le roman alterne les deux techniques que sont la description et le dialogue, comme le souligne David Lodge : « the fictional discourse alternates between the two. »³⁷⁴ Narrer une histoire revient par conséquent à en décrire les tenants et les aboutissants tout autant que de rendre compte des échanges verbaux entre les personnages. Cette distinction binaire a toutefois été enrichie de modulations, qui visent à déterminer différentes façons de représenter le réel. Guy Larroux a identifié, dans son ouvrage consacré au Réalisme, quatre « degrés de *mimesis* » : le discours raconté, qui constitue selon lui la forme la moins mimétique, le discours transposé ou style indirect, puis sa variante originale, le discours indirect libre, et enfin le discours rapporté — entre guillemets — qui représente la forme la plus mimétique de reproduction du réel.³⁷⁵

Les trois romans à l'étude combinent des passages descriptifs et des dialogues. Les premiers permettent à l'auteur d'expliquer une situation ou une réaction, de les mettre en contexte ; ils sont également garants du déroulement de l'intrigue et de la progression « psychologique » des personnages. Avec les dialogues, John Irving aborde les relations et interactions entre personnages mais les propos rapportés servent aussi à faire progresser l'histoire et à rendre compte des positions des personnages et de leurs éventuelles modifications ou évolutions. Du fait de son attrait pour l'écriture de Charles Dickens et de ses préoccupations esthétiques ayant trait au réalisme et à la vraisemblance, il n'est pas étonnant que John Irving opte, dans ses romans, pour un mélange des deux techniques. Mais, comme le souligne Wayne Booth, ce découpage dichotomique traditionnel n'est pas tout à fait satisfaisant pour une appréhension globale et fine d'un roman :

³⁷⁴ David Lodge, *The Art of Fiction*, p. 122.

³⁷⁵ Guy Larroux, *Le Réalisme*. Paris: Nathan (Lettres), 1995, p. 27.

As dramatists have always known, the purest of dramas is not entirely dramatic in the sense of being entirely presented, entirely shown as taking place in the moment. There are always what Dryden called “relations” to be taken care of, and try as the author may to ignore the troublesome fact, “some parts of the action are more fit to be represented, some to be related.”³⁷⁶

Ainsi, la distinction entre description et dialogue ne prend sa réelle mesure que si elle est mise en regard du rôle respectif de chacun dans l'économie générale du roman et incluse dans une approche critique globale des relations entre les techniques utilisées par l'auteur et le but qu'il poursuit. Quoi qu'il en soit, dialogues et descriptions — ainsi que leurs relations et leur assemblage — participent en l'occurrence de l'émergence d'un style particulier emprunt, une fois encore, d'acceptation et de refus de la règle.

5.1.1 Raconter ou rapporter

The Cider House Rules, *A Prayer for Owen Meany* et *A Widow for One Year* débutent par un passage descriptif visant à établir le contexte de l'histoire qui va suivre. D'ailleurs les occurrences de dialogues restent limitées dans le premier chapitre des trois romans qui font office de présentation de la situation et des personnages et établissent les fondements de l'intrigue. Les interactions orales entre personnages ne sont alors qu'épisodiques et participent du renforcement de l'effet de réel, un élément incontournable et primordial dans l'optique de John Irving.

Dans *A Widow for One Year*, le premier chapitre est quasiment exclusivement descriptif; il ne contient en effet qu'une seule apparition des guillemets indiquant des propos rapportés : « 'Don't scream, honey. It's just Eddie and me. Go back to bed.' »³⁷⁷ Il ne s'agit, à proprement parlé, pas d'un dialogue puisque seules les paroles de Marion sont proposées à notre lecture. Les guillemets sont présents uniquement pour signifier l'effacement théorique du narrateur et instiller un peu de dynamisme à ce chapitre de présentation. Mais ils revêtent une autre dimension au moment où s'achève la lecture du roman puisque Marion y reprend alors, presque mot pour mot, ces paroles. De ce fait, le discours rapporté sert ici au phénomène d'écho entre le début du roman et sa fin. Il participe ainsi du mouvement contradictoire, mais caractéristique du roman contemporain, d'ouverture et de clôture de la fin d'un roman.

³⁷⁶ Wayne C. Booth, *The Rhetoric of Fiction*. 1961. Chicago: The University Press of Chicago, second edition, 1983, p. 149.

³⁷⁷ John Irving, *A Widow for One Year*, p. 19.

Les premiers chapitres des deux autres romans s'étendent sur un nombre de pages plus conséquent. N'y inclure qu'une seule occurrence de propos rapportés les aurait rendus particulièrement lents et probablement inintéressants. Poursuivant le but de divertir ses lecteurs, John Irving se devait d'éviter cet écueil ; il a par conséquent fait intervenir, dans *The Cider House Rules* et *A Prayer for Owen Meany*, les dialogues dès le premier chapitre. Mais il semble que l'entrée en scène de conversations soit, dans les deux cas, progressive. Ainsi, la première apparition des guillemets dans *A Prayer for Owen Meany* intervient pour restituer l'image qu'avait Owen auprès de ses camarades de catéchisme : « Yet he was dear to us – 'a little doll,' the girls called him. »³⁷⁸ A l'instar de ce que nous avons souligné pour *A Widow for One Year*, il ne s'agit pas vraiment d'un échange entre personnages. La fonction mimétique des guillemets est utilisée ici par John Wheelwright, le narrateur, aux fins de démontrer sa capacité à être fiable. S'il peut se souvenir des paroles exactes de ses camarades, il est fort probable qu'il soit en mesure de nous relater correctement l'histoire de son amitié avec Owen. Pourtant, par la suite, l'auteur mettra régulièrement en cause la fiabilité de John en tant que narrateur — tout autant que celle d'Owen en tant qu'« instrument de Dieu » d'ailleurs. Dans l'économie générale du roman, ces guillemets prennent donc une dimension presque ironique tout en soulignant la différence et le côté attachant d'Owen. Comme pour prouver qu'il dit vrai, John Wheelwright rapporte strictement les propos de Mrs Walker quelques lignes plus loin : « 'Silently and seriously, that's how I want you to think!' she would say. 'I'm going to leave you alone with your thoughts, now,' she would tell us ominously. »³⁷⁹ Les guillemets sont là encore le moyen utilisé par John Wheelwright pour établir sa fiabilité. Mais, il existe une tension entre ce que John tente de prouver par l'entremise de ces guillemets et l'utilisation de l'adverbe « ominously », qui, exprimant un jugement de valeur, constitue l'expression de sa subjectivité et entre en contradiction directe avec ses intentions. D'ailleurs, l'utilisation de « would », qui exprime la récurrence et opère une forme de généralisation, est également contraire à la précision et au caractère unique traditionnellement conférés aux propos rapportés. Par cette double contradiction, John parvient aux antipodes du but recherché et soulève la question de sa fiabilité. Ce point retient d'autant plus l'attention que le reste de ce premier chapitre abonde d'exemples de ce même conflit entre

³⁷⁸ John Irving, *A Prayer for Owen Meany*, p. 15.

³⁷⁹ *Ibid.*, p. 15.

« would » et l'utilisation des guillemets. Ainsi, l'utilisation du discours rapporté a ici pour but de questionner la fiabilité de l'instance narratrice, une des questions importantes de *A Prayer for Owen Meany*.

Des remarques similaires peuvent être faites pour *The Cider House Rules*. En effet, les guillemets y sont utilisés de façon progressive, pour qualifier le Dr. Larch, par exemple : « 'Saint Larch,' they [Nurse Edna and Nurse Angela] called him—and why not? »³⁸⁰ Ici, le narrateur se contente, dans un premier temps, de restituer en l'état la vision des deux infirmières concernant leur patron mais ensuite la question indique une intervention manifeste de sa part. Nous retrouvons donc là une autre expression de la dualité du narrateur, des relations contradictoires qu'il entretient avec son récit et des tensions générées par cette question centrale de sa fiabilité. Par ailleurs, le mot « Saint », mis en exergue, renvoie à une image très pervertie de la sainteté puisque le directeur de l'orphelinat, personnage transgressif s'il en est, ne saurait vraiment représenter la béatitude et la félicité. Par l'entremise des guillemets, le narrateur souligne donc la complexité du personnage lui-même tout autant que l'aspect souvent trompeur des apparences, un *leitmotiv* dans le roman. Bien qu'intervenant dans le récit, le narrateur est de toute évidence moins présent que dans *A Prayer for Owen Meany*. D'abord, parce qu'il est hétérodiégétique mais aussi car il laisse le débat ouvert avec la question posée en fin de citation. Une autre similitude est à noter entre ces deux romans. Il s'agit de la potentielle contradiction entre l'utilisation des guillemets et « would » : « 'Homer, Homer,' Dr. Larch would say soothingly—while the boy burned scarlet and refilled his lungs. 'Homer, you're going to get us investigated for murder! You're going to get us shut down.' »³⁸¹ Néanmoins, une configuration nouvelle apparaît dans *The Cider House Rules*, à savoir l'utilisation des guillemets pour citer les entrées du journal du Dr. Larch : « Each of Dr. Larch's entries began, 'Here in St Cloud's...'—except for those entries that began, 'In other parts of the world...' »³⁸² En sa qualité de narrateur omniscient, il est logique que le narrateur ait ou ait eu accès à ce journal ; en ce sens, l'utilisation des guillemets est ici tout à fait compatible avec l'objectivité qu'ils véhiculent traditionnellement et renvoie aisément à l'absence d'intervention du narrateur. Malgré tout, cette façon binaire d'envisager le monde va à l'encontre de la réflexion plus nuancée et en tout cas assez peu manichéenne prônée par le directeur de

³⁸⁰ John Irving, *The Cider House Rules*, p. 20. L'auteur souligne.

³⁸¹ *Ibid.*, p. 24.

³⁸² *Ibid.*, p. 17.

St Cloud's sur la question de l'avortement. En reprenant mot pour mot les entrées du journal, le narrateur atteint par conséquent un double objectif : souligner la fiabilité de son récit tout en mettant en perspective les différents points de vue des personnages : aucun d'entre eux n'a totalement tort ou complètement raison ; les positions du Dr. Larch et d'Homer sont également reconnaissables ou fondées et pour reprendre ce que nous avons avancé précédemment, le débat reste ouvert.

Les propos rapportés se voient donc attribuer de nombreuses fonctions dans les romans qui nous intéressent. Traditionnellement, ils participent de l'effet de réel et constituent un gage d'objectivité. Pourtant, à chaque fois, le narrateur met lui-même en péril la question de sa fiabilité en intervenant de façon plus ou moins marquée dans son récit. De fait, cette tendance a pour but de souligner la précaution avec laquelle, malgré les apparences, il convient d'envisager tout discours rapporté. Quoi qu'on en dise, un récit est forcément orienté et l'objectivité narrative reste en fin de compte un leurre. C'est précisément ce que John Irving cherche à démontrer à travers ses trois narrateurs, qui prétendent — en tout cas pour les narrateurs extradiégétiques — à l'effacement mais œuvrent constamment au contraire.

Les conséquences de l'utilisation des descriptions ou des dialogues sur le rythme des romans sont établies. Il est en effet conventionnellement accepté que les descriptions tendent à le ralentir puisqu'elles agissent comme des pauses dans le récit alors que les dialogues l'accélèrent car ils confèrent une certaine vitalité. Cette configuration se retrouve bien entendu à de nombreuses reprises dans nos trois romans. Par exemple, et pour ne citer que celui-ci, lorsque Hannah et Ruth discutent d'Eddie dans *A Widow for One Year* :

'So tell me everything about Eddie O'Hare,' Hannah whispered.
 'He's very sweet,' Ruth began. 'He's quite odd but mainly sweet.'
 'But is he *sexy*?' Hannah asked. 'I mean, could you *imagine* him with your mother? Your mother was so beautiful...'
 'Eddie O'Hare is a *little* beautiful,' Ruth replied.
 'Do you mean he's effeminate?' Hannah asked. 'My God – he isn't gay, is he?'
 'No, no – he's not gay. He's not effeminate, either,' Ruth told Hannah. 'He's just very gentle. Surprisingly delicate-looking.' [...] ³⁸³

Le rythme soutenu est manifestement véhiculé par l'alternance entre les propos de Hannah et ceux de Ruth, la progression de la discussion et la longueur limitée des interventions. L'effet de réel des guillemets se combine à une quasi-absence de

³⁸³ John Irving, *A Widow for One Year*, p. 316. L'auteur souligne.

l'instance narratrice, qui se borne à utiliser des verbes neutres : « began », « asked », « replied », « told ». Le verbe « whisper » n'a pas ici valeur de jugement non plus, il reflète l'intimité de la conversation et s'inscrit dans une démarche d'effet de réel : Hannah téléphone à Ruth en pleine nuit et parle doucement car elle ne veut pas réveiller son partenaire du moment. De ce fait, la dimension mimétique et objective des propos rapportés est respectée. Par ailleurs, l'utilisation de l'italique a pour effet de mettre en exergue certains mots et constitue le moyen conventionnel privilégié pour transcrire de façon visuelle, l'insistance orale. L'effet de réel est donc renforcé et le dialogue dynamisé. Vecteurs de l'accélération du rythme des romans, les dialogues ont par ailleurs pour but de manifester la progression de l'histoire et des personnages. Quelles que soient donc les fonctions qu'on leur attribue, ils participent d'un dynamisme certain, nécessaire au roman dans sa globalité, surtout du point de vue de John Irving, qui rappelons-le écrit pour divertir son public.

A l'inverse, les intermèdes descriptifs ont tendance à ralentir le rythme d'un roman, comme c'est le cas à travers l'exemple suivant tiré de *The Cider House Rules* :

He [Homer] picked up the spotless tray and carried it into the hall, like a proud waiter carrying a special dish to a favourite guest. Curly Day, forever snot-nosed, was cruising the corridor between the dispensary and Nurse Angela's office. He was not allowed to be playing there, but Curly Day had a bored-every-minute look about him; he had the attention span of a rabbit. At the moment, Curly was dragging a cardboard carton through the corridor. It was the carton the new enema bags had come in; Homer recognized the carton because he had unpacked it.³⁸⁴

A grand renfort de détails, le narrateur opte ici une pause descriptive afin d'exposer une scène particulière de la vie d'Homer. Bien sûr l'accumulation des adjectifs et la précision spatiale concourent à ralentir le rythme mais à y regarder de plus près, ce passage ne constitue pas réellement une pause. En effet, la grande majorité des verbes utilisés expriment un mouvement — « pick up », « carry », « cruise », « play », « drag », « come », « unpack » — et certains d'entre eux sont à la forme progressive, ce qui bien entendu insiste sur la durée de l'action et contribue ainsi au ralentissement du rythme mais manifeste en outre une progression et un mouvement, qui participent quant à eux de la dynamique inverse. Notons que le narrateur reste en retrait lorsqu'il s'agit de la mise en mots d'une situation mais qu'il se fait plus présent dès lors qu'il décrit les deux personnages : le jugement de valeur opéré par « proud » fait ainsi place à l'invention d'un adjectif composé — « bored-every-minute » — servant à instiller une

³⁸⁴ John Irving, *The Cider House Rules*, p. 217.

dose d'ironie, qui sera d'ailleurs reprise et amplifiée par la suite de la phrase : « he had the attention span of a rabbit. » Bien sûr Curly Day a peut-être des problèmes de concentration, mais notons cependant que le verbe « recognized » indique qu'il s'agit d'un cas de focalisation interne : ces propos sont en fait le reflet de la pensée d'Homer. L'omniscience du narrateur est donc ici établie mais l'auteur semble jouer avec le lecteur car la focalisation interne n'est pas forcément aisée à détecter, notamment du fait qu'elle soit signifiée après la description. Même lorsqu'une technique est utilisée de façon *a priori* conventionnelle, elle fait apparaître des modulations qui vont dans le sens de l'affirmation du caractère intrinsèque de la transgression dans le processus créatif. Créer nécessite le contournement ou l'infraction de la règle. De plus, la détermination du rythme du roman, conditionné par l'utilisation par l'une ou l'autre technique, est l'apanage de l'auteur, qui de ce fait se place en tant qu'instance suprême de sa création ; le narrateur et son importance sont alors relayés au second plan. Comme tous les autres éléments du roman, narrateur et narration sont en fin de compte maîtrisés, contrôlés par l'auteur. Cette remarque s'applique d'autant plus au cas de John Wheelwright puisque, dans *A Prayer for Owen Meany*, John Irving appelle à un regard distancié sur ce personnage-narrateur en questionnant très souvent sa fiabilité, ce qui induit un niveau de lecture supplémentaire, contribue au renforcement de l'effet de balancier déjà identifié entre histoire et narration et assoit d'autant plus la primauté du créateur sur sa création.

Ayant pour but d'expliquer, de mettre en contexte, de permettre le déroulement de l'intrigue ou de mettre en lumière l'évolution des personnages, les descriptions sont aussi quelques fois induites par le contenu même de l'histoire et ne saurait alors être réellement considérées comme des choix. Ainsi, lorsque John est en passe de découvrir l'identité de son père biologique dans *A Prayer for Owen Meany*, le narrateur peut difficilement contourner l'évidence du passage descriptif :

The Rev. Lewis Merrill turned on the lamp; he looked as if I'd awakened him, and that he'd been dreaming – he looked as if he'd suffered a nightmare. When he tried to speak, his stutter gripped his throat so tightly that he needed to raise both his hands to his mouth – almost to pull the words out. But no words came. He looked as if he might be choking. Then his mouth opened – *still* he found no words. His hands grasped the top of his desk; his hands wandered to the handles of his old desk drawers.³⁸⁵

L'effet recherché ici est une impression d'immobilisme, de suspension du temps, d'arrêt sur image que seule une description pouvait servir. Le champ lexical du sommeil —

³⁸⁵ John Irving, *A Prayer for Owen Meany*, p. 560-561. L'auteur souligne.

« awakened », « dreaming » et « nightmare » — ainsi que la dialectique de l'ouverture et de la fermeture contribuent à souligner cette espèce d'état second dans lequel se trouve Lewis Merrill. De plus, l'homme est frappé d'une incapacité temporaire à faire sortir un quelconque son de sa bouche. Ce mutisme passager doublé d'une forme de paralysie corporelle n'aurait pu être rendue par des propos rapportés. Le choix d'une description s'imposait donc pour rendre de façon immédiate et certainement poignante cette scène teintée de dramatisme. Puisque le Révérend Merrill est incapable de s'exprimer verbalement, la description de ses mouvements ou plus exactement son incapacité à se mouvoir correctement est le moyen utilisé par John Irving pour faire passer son message.

A Prayer for Owen Meany est également le siège d'une autre forme de description, à savoir l'épiphanie³⁸⁶. Fête d'origine païenne durant laquelle étaient célébrés les Dieux Epiphanes³⁸⁷, elle a ensuite été christianisée et célèbre la visite des Rois Mages à l'Enfant Jésus. Elle a donc une double connotation, que nous retrouvons dans le roman par l'intermédiaire, d'une part, de la représentation de *A Christmas Carol* par la troupe de théâtre dirigée par Dan Needham et d'autre part, de la représentation de la Nativité organisée par le Révérend Wiggin et sa femme, Barbara. Cette double référence entre dans le cadre de l'oscillation continue du roman entre deux périodes, deux contextes, deux thématiques — la religion et la politique — et souligne d'autant plus la dualité des personnages face à la foi, la religion, la transcendance. L'épiphanie n'est donc plus uniquement un ressort de l'intrigue ou la mise en scène par l'instance narratrice d'une situation particulière, mais s'inscrit dans le projet global de l'œuvre conçu par John Irving. Une fois de plus, le narrateur n'est qu'un outil au service de l'auteur, un moyen pour ce dernier de parvenir à ses fins. On le voit bien ici, alors que le narrateur tente parfois de manipuler le lecteur en orientant son récit, il constitue en fait l'objet de toutes les manipulations de l'auteur, qui se place ainsi en position de Créateur. Par ailleurs, selon David Lodge le terme épiphanie s'applique d'un point de vue littéraire à « any descriptive passage in which reality is charged with a kind of transcendental significance for the perceiver. »³⁸⁸ La signification transcendantale se retrouve à l'évidence dans la représentation de la Nativité, qui constitue une référence

³⁸⁶ Du Grec *epiphaneia*, qui signifie « manifestation » ou « apparition ».

³⁸⁷ Zeus, Athéna, Hermès, Héra, Poséidon, Déméter, Héphaïstos, Aphrodite, Arès, Artémis, Hestia.

³⁸⁸ David Lodge, *The Art of Fiction*, p. 147.

directe au Christianisme. Mais on la perçoit également dans *A Christmas Carol*, puisque à cette occasion et pendant qu'il est sur scène, Owen a une vision de son futur. Il semblerait donc que John Irving allie Epiphanie et épiphanie dans des rapports complexes dans le but de tenter de les faire coïncider, ce qui ferait alors le jeu de la caricature ayant pour objectif le divertissement et le questionnement. Ceci nous paraît être un bon exemple de la dimension ludique de l'écriture irvingienne dans la mesure où faire intervenir cette vision à ce moment précis de l'action relève d'un certain excès. Il prétend en effet avoir vu la date de sa mort sur sa pierre tombale. Relevant peut-être de la fantaisie d'un enfant de onze ans, cette situation n'en témoigne pas moins de l'existence d'une instance supérieure, dépassant la réalité humaine. Mais dans la logique du jeu que nous venons de mentionner, cette instance supérieure ne pourrait-elle pas être l'auteur lui-même ? Bien sûr, le texte reste ambigu mais rien ne permet réellement d'écarter cette supposition. Par ailleurs, ceci s'inscrit dans la dialectique du doute et de la foi, omniprésente dans le roman : Owen est intimement convaincu du bien-fondé de sa vision alors que tout son entourage émet des doutes quant à la possibilité même qu'une telle situation se produise. Là encore, le choix de la description est conditionné par le but poursuivi par l'auteur.

Globalement, *The Cider House Rules*, *A Prayer for Owen Meany* et *A Widow for One Year* proposent une alternance entre dialogues et descriptions et ne privilégient pas l'une ou l'autre de ces techniques. Elles sont même assez régulièrement utilisées de concert :

'Mrs Benton?' Eddie asked the older woman.
 'What?' Mrs Benton said. 'Who are you?'
 'Ed O'Hare,' Eddie said, offering the older woman his hand. 'That's an admirable brooch you have.'
 Mrs Benton stared at the lapel of her plum-colored suit jacket; her brooch was a scallop shell of silver, studded with pearls. 'It was my mother's,' the older woman told Eddie.
 'Isn't that interesting?' Eddie said. 'My mother had one just like it – in fact, she was buried with it,' Eddie lied. (Eddie's mom, Dot O'Hare, was still very much alive.)
 'Oh...' Mrs Benton said. 'I'm sorry.'
 Eddie's long fingers seemed suspended above the older woman's intensely ugly brooch. Mrs Benton, swelling her breast in the direction of Eddie's hovering hand, allowed him to touch the scallop shell of silver; she let him finger her pearls.³⁸⁹

Tout à fait conventionnellement, les dialogues instillent une certaine vivacité au passage alors que les descriptions tendent à en ralentir de rythme. Comme nous l'avons

³⁸⁹ John Irving, *A Widow for One Year*, p. 295. L'auteur souligne.

mentionné précédemment, la narration se fait plutôt neutre même avec « Eddie lied » puisque le mensonge est avéré. La parenthèse explicative qui suit constitue une incursion du narrateur dans le récit bien qu'elle avance une simple information. En insistant sur le fait que Dot ne soit pas morte, le narrateur accentue le mensonge d'Eddie et émet par conséquent des doutes quant à la fiabilité du personnage, en tout cas à ce moment précis de l'histoire. Les dernières lignes de la citation exposent les mouvements des personnages, ce qui bien entendu est l'apanage de la description. Mais au ralentissement du rythme intrinsèquement induit s'ajoute le choix des mots « suspended » et « hovering » qui ne font que renforcer cette impression d'étirement du temps, qui est d'ailleurs repris par l'adjectif « long ». Ce passage questionne par conséquent à la fois la neutralité du narrateur et la fiabilité de l'un des personnages. C'est la raison pour laquelle, avec « intensely ugly brooch », le lecteur est en droit de se demander si est alors manifestée l'opinion du premier ou bien si ces mots correspondent à la vision réelle qu'a le second de cet objet. Quoi qu'il en soit, le lecteur est conduit par l'auteur à une approche distanciée puisque sont mis en doute la sincérité d'Eddie et l'effacement de l'instance narratrice. De plus, ce passage semble ouvrir la voie à un double niveau de lecture : le premier reflèterait le sens littéral de la conversation entre Mrs Benton et Eddie ; le second, aux accents ironiques incontestables, consisterait en un jeu parodique visant à faire d'une scène de commisération une scène de séduction et raillerait peut-être aussi l'attraction d'Eddie pour les femmes d'âge mûr. Cet aspect ludique et ironique, présent dans les deux autres romans, s'avère particulièrement pertinent dans *A Widow for One Year*, pour lequel l'histoire de Ruth n'est finalement que le prétexte à analyser et comprendre le processus de création, identitaire mais surtout littéraire. Là encore, l'auteur est installé dans sa position du maître du jeu, position qu'il adopte de toute évidence vis-à-vis de sa création mais également du lecteur puisqu'il tente d'initier une réflexion que celui-ci n'avait pas forcément projeté de mener.

L'utilisation et l'alternance des dialogues et descriptions correspondent donc à une conception traditionnelle de la composition d'un roman. Mais elles font également émerger une utilité à l'échelle des romans dans leur ensemble. En effet, opter pour l'une ou l'autre de ces techniques ne répond pas uniquement à des choix narratifs. Cela constitue l'une des pierres angulaires du projet que l'auteur a fixé pour chacune de ses

oeuvres. Ainsi par ses choix même d'écriture, John Irving entend-il entrer au cœur de la problématique de la création littéraire abordée et étudiée dans chacun des trois romans qui nous intéressent. Par ailleurs, les exemples analysés mettent en lumière une tendance au mixage des techniques, ce qui n'a rien de révolutionnaire puisque la plupart des romans sont construits autour. Néanmoins, John Irving semble particulièrement bien les maîtriser et utilise son expertise au service de l'ironie. Sous sa plume, l'ironie n'est jamais bien éloignée. Cette affirmation se vérifie-t-elle dans les cas d'occurrence du discours indirect libre ?

5.1.2 La pensée mise en mots

Selon Guy Larroux, le discours indirect libre se définit comme « une forme de citation oscillant entre le discours et le récit n'ayant pas d'introduction spécifique et abolissant la frontière entre narrateur et personnage. »³⁹⁰ Par cette technique sont donc rapportées les paroles ou les pensées d'un personnage sans que soit clairement indiqué un changement de système d'énonciation. Le lecteur n'est en effet pas averti par l'intermédiaire de guillemets ou de verbe introducteur qu'il est en présence d'un discours émanant d'un personnage. Il s'agit donc d'un brouillage des codes de représentation habituels puisque cette technique vise à rapporter un discours sur les fondements narratifs de la description ; en conséquence, il est parfois délicat pour le lecteur de l'identifier. Mais au-delà de la difficulté qui lui peut lui être attachée, le discours indirect libre est un outil précieux dans la mesure où il permet l'émergence de la polyphonie et la multiplication des points de vue. Puisque l'accès aux pensées d'un personnage semble rendu possible, sa voix pénètre momentanément celle du narrateur. Cette passation de pouvoir ponctuelle, imposée par l'auteur va dans le sens du questionnement de l'instance narratrice puisque en agissant ainsi ce dernier nie l'entier contrôle que le narrateur peut avoir sur son récit. Ainsi, par l'utilisation du discours indirect libre John Irving entend-il une fois de plus souligner que le créateur garde le contrôle sur sa création et enjoint-il le lecteur à adopter un regard distancié sur la narration, distanciation qui constitue l'un des fondements de la dimension ironique des œuvres, sur laquelle nous porterons un regard attentif ultérieurement.

³⁹⁰ Guy Larroux, *Le Réalisme*, p. 57.

Théoriquement, le discours indirect libre intervient, nous l'avons souligné, sans que soit indiqué un changement de système d'énonciation. Mais *The Cider House Rules*, *A Prayer for Owen Meany* et *A Widow for One Year* abondent d'exemples pour lesquels le discours indirect libre relève d'un parcours balisé ; il est alors plus aisément identifiable du fait de l'apparition de verbes tels que « think », « wonder », ou autre qui indiquent tout à fait clairement l'intrusion dans les pensées du personnage :

I suppose I *do* develop a fairly limited cast of characters, Ruth considered. But, in her experience, people who accused an author of repetition were usually referring to a detail that they hadn't liked the *first* time. After all, even in literature, if one *likes* something, what is the objection to repeating it?³⁹¹

Le début de cette citation propose un exemple de discours rapporté rendu évident par le verbe « considered » et l'utilisation du pronom personnel « I ». Il est suivi d'une phrase où le narrateur reprend le fil de son récit tout en poursuivant l'analyse du point de vue de Ruth. Ainsi, nous restons tout de même dans les pensées du personnage mais à travers le filtre du narrateur. L'immédiateté du discours indirect s'en trouve par conséquent momentanément suspendue. Cette forme d'entre-deux prépare l'apparition de la dernière phrase qui relève du discours indirect libre. Néanmoins, du fait de ce brouillage, il reste délicat d'affirmer que cette dernière phrase reflète de façon directe l'opinion de Ruth. Ne constitue-t-elle pas l'expression de l'opinion du narrateur — et à travers elle celle de l'auteur — qui utilise le personnage comme médium ? Dans ce cas, on assisterait à la fusion des trois niveaux du roman, diégétique, narratif et auctorial, où la pensée d'un personnage relayée par le narrateur ne serait ni plus ni moins que l'expression de la vision de l'auteur. Participant de toute évidence de la multiplication des points de vue et de la complexe identification des différentes voix du roman, ce phénomène n'en témoigne pas moins du pouvoir ultime de l'auteur sur sa création, qui reste « un coin de la création vu à travers un tempérament. »³⁹². Nous retrouvons alors la presque impossible neutralité du roman et du récit tels qu'envisagés par John Irving, qui ainsi, pave le chemin pour la dimension contestataire de son œuvre. Un passage censé illustrer la récurrence du balisage du discours indirect libre prend, en fin de compte, la forme d'une démonstration du pouvoir de l'auteur et participe de l'installation d'un trait caractéristique de l'écriture irvingienne. En tout état de cause, la présence du discours indirect libre induit le passage à la focalisation interne, dont la fonction première est de

³⁹¹ John Irving, *A Widow for One Year*, p. 289-290. L'auteur souligne.

³⁹² Emile Zola, *Mes haines*, 1867.

proposer une vision ou une approche alternative à celle du narrateur tout en contribuant à la caractérisation du personnage, dont la réalité fictionnelle se trouve ainsi renforcée car pénétrer les pensées d'un personnage, tout comme lui attribuer un corps par exemple, revient à lui conférer une « existence ». Momentanément, le personnage n'est plus uniquement cette entité au service du récit et du narrateur mais se voit conférer suffisamment d'importance pour qu'une intrusion dans ses pensées ou la mise au jour de sa vision soit opportune et pertinente. Cette reprise de pouvoir n'est cependant qu'éphémère et l'affirmation de soi qui lui est attachée relative puisque l'auteur n'utilise cette technique que de façon discontinue et dans le but à peine voilé de limiter la prégnance du narrateur. Il s'agit donc une fois de plus d'un cas de manipulation patent du récit et d'une orientation de lecture non moins avérée.

Toutefois, les occurrences de discours indirect libre ne sont pas toujours aussi clairement perceptibles et relèvent alors d'une introduction plus traditionnelle de cette technique. Dans *A Widow for One Year*, plusieurs personnages sont concernés par cette configuration. C'est le cas notamment lors de l'épisode de la fureur de Mrs Vaughn :

In addition, there was a totally illogical aspect to her hatred of the gardener: he had doubtless seen her terrible nakedness in the drawing. (How could he *not* have seen it?) And so she hated Eduardo Gomez in the manner that she hated Eddie O'Hare, who had also seen her so ... *exposed*.³⁹³

Dans ce qui constitue de toute évidence le récit du narrateur, la question, mise en exergue par les parenthèses, retient l'attention. Il s'agit d'une intrusion fugace dans les pensées du personnage, qui établit son intime conviction et sert de fondement à l'explication de sa haine. Ainsi, le discours indirect libre permet-il au narrateur de se dédouaner de toute responsabilité dans la logique des sentiments de Mrs Vaughn. En effet, les parenthèses semblent ici constituer le moyen par lequel le narrateur informe de la présence du discours indirect libre. Leur contenu ne relève plus de son récit ou de sa vision. Cette mise à distance lui permet donc de suggérer sa non adhésion au point de vue du personnage. Ainsi, la relation de causalité dénotée par « And so » entre la vision des dessins de nu et la haine de Mrs Vaughn est-elle questionnée de façon sous-jacente mais rendue perceptible du fait de l'accent porté sur l'adjectif « exposed » apparaissant en italique et précédé de points de suspension. Le décalage entre la nudité absolue à caractère plutôt pornographique des dessins de Ted et la dimension plus politiquement

³⁹³ John Irving, *A Widow for One Year*, p. 159. L'auteur souligne.

correcte du terme « exposed » est ici opérateur d'ironie. Le narrateur semble alors faire preuve de distanciation, ce qui contribue à souligner le caractère disproportionné du comportement de Mrs Vaughn. Ainsi, le discours indirect libre participe ici de l'installation de la dimension ironique de *A Widow for One Year*, ce qui constitue l'un des fondements de son caractère contestataire.

Une idée similaire de prise de distance opérée par le discours indirect libre se retrouve dans le cas d'Harry Hoekstra au moment où il termine la lecture de *McDermid, Retired*, le dernier roman d'Alice Somerset — qui n'est autre que Marion Cole, la mère de Ruth : « 'One day she would find the courage to destroy them, she hoped.' (That was the end of the novel.) She *hoped*? Harry thought. That's *it*? She just *hoped*? Shit! What kind of ending was that? »³⁹⁴ Alors que les trois premières questions soulignent la déception d'Harry, l'exclamation ainsi que la dernière question dénotent clairement sa désapprobation. Exemple d'intervention de la métadiégèse sur la diégèse³⁹⁵, cet extrait témoigne d'une lecture critique et d'une distanciation d'Harry par rapport au roman d'Alice Somerset. L'accumulation de questions est un indicateur supplémentaire de la présence du discours indirect libre qui prend ici la forme d'une expression limitée du « stream of consciousness » censé reproduire la rapidité de l'avènement des pensées mais aussi le manque de logique de leur enchaînement, ce qui n'est, en l'occurrence, pas le cas. Non seulement Harry prend-il quelque distance avec les choix d'Alice, mais le narrateur de *A Widow for One Year* adopte-t-il le même type de position vis-à-vis de l'opinion d'Harry. La mise à distance est donc double et son importance par conséquent renforcée. Si le lecteur ne l'avait pas encore entendu, il est, selon John Irving, primordial de ne rien considérer comme allant de soi ; tout peut — et peut-être même doit — être questionné.

Ces deux exemples sont la preuve d'un certain détournement des buts traditionnellement admis du discours indirect libre. En effet, la conséquence majeure de l'utilisation de cette technique est la multiplication des points de vue, qui normalement permet d'accéder à une vision plus juste de la « réalité » puisque par recoupement le lecteur peut détecter les signes de subjectivité, les évacuer et parvenir à une vision plus objective d'un événement donné. Mais, dans le cas présent, le discours indirect libre, bien que conservant ces fonctions conventionnelles, relève beaucoup plus de la mise en

³⁹⁴ John Irving, *A Widow for One Year*, p. 557.

³⁹⁵ Cette technique, appelée « antimétalepse » par Gérard Genette, fera l'objet d'une étude dans la troisième partie de ce travail, lorsqu'il sera question des relations métatextuelles dans les romans.

marche de mécanismes subjectifs dans la mesure où le lecteur est invité à prendre quelques distances avec ce qu'il lit et où l'ironie, marque d'une autre forme de distanciation, fait son entrée en scène.

Dans *The Cider House Rules*, le discours indirect libre est surtout utilisé pour Homer Wells et le Dr. Larch, qui constituent les deux points de vue dominants du roman, en tout cas en ce qui concerne la question de l'avortement. La polyphonie ainsi générée ne fait que souligner les discordances entre le directeur de St Cloud's et son orphelin préféré. Ainsi, l'accès aux pensées des personnages ne fait-il que renforcer un désaccord persistant par ailleurs clairement formalisé. Sans entrer dans le détail d'un recensement systématique, il semblerait cependant que le lecteur ait plus souvent accès aux pensées du Dr. Larch qu'à celles d'Homer. Serait-ce à dire que le point de vue du directeur de l'orphelinat soit celui qui prédomine dans le roman ? En plus de ces considérations quantitatives, le changement d'attitude d'Homer à la fin du roman et son retour à St Cloud's sont autant d'éléments qui contribuent à répondre à cette question par l'affirmative. Et pour transgressives que ces positions soient, elles n'en témoignent pas moins d'un certain humanisme puisque le but avoué du médecin est la prise en compte de l'individualité et des cas particuliers, ce que la loi ou la règle cherchent précisément à éviter pour pouvoir répondre à un nombre de configurations maximum. Ainsi, le caractère transgressif des actions du Dr. Larch ne sont-elles que la conséquence d'une démarche intellectuelle de spécificité, ce qui bien évidemment souligne le caractère trop homogénéisant de la règle ou de la loi, qui de fait ne saurait constituer la référence pour les cas particuliers.

D'ailleurs, à y regarder de plus près, Homer n'est pas si éloigné de cette conception dans la mesure où il affirme ne pas être théoriquement contre la pratique de l'avortement bien qu'il soit intimement convaincu que le fœtus ait une âme. Son refus de suivre les traces de son mentor est motivé par des raisons tout à fait personnelles : nous retrouvons là encore l'importance du point de vue individuel ; son changement d'attitude à la fin du roman est donc sous-jacent dès les prémices de la querelle avec le Dr. Larch. C'est en effet du fait de l'importance de l'individu dans sa vision du monde que Homer pourra revenir sur sa décision, pratiquera l'avortement demandé par Rose Rose et finira par retourner à St Cloud's pour reprendre le flambeau de son père de substitution. Et c'est notamment par l'intermédiaire du discours indirect libre que le cheminement intellectuel d'Homer n'est pas négligé. Bien que la représentation de

L'évolution du personnage passe le plus souvent par les descriptions du narrateur ou les passages dialogués, c'est en entrant dans les pensées d'Homer que sa réflexion se fait plus immédiate pour le lecteur car dégagée du filtre que représente inmanquablement le narrateur irvingien, peu fiable et neutre. Néanmoins, toutes les occurrences de discours indirect libre pour Homer ne concernent pas uniquement la question de l'avortement. L'accès aux pensées du personnage nous est permis le plus souvent pour faire état d'un questionnement. C'est alors qu'émerge le courant de conscience, « stream of consciousness », définit comme « the flow of thoughts and sensation in the human mind »³⁹⁶ :

A normal life? thought Homer Wells. I am a Bedouin with a heart condition and Dr. Larch is telling me that I can have a normal life? I am in love with my best—and only—friend's girlfriend, but is that what Dr. Larch would call 'extreme stress'? And what was Melony to me if *not* 'extreme exertion'?³⁹⁷

Comme pour l'exemple d'Harry Hoekstra, la présence du verbe « thought » est un indicateur clair d'entrée dans les pensées du personnage et l'accumulation des questions tend à rappeler la rapidité de leur succession. Il ne s'agit pourtant pas ici d'un afflux désordonné à la logique parfois obscure tel qu'est censé théoriquement représenter le « stream of consciousness » mais de la succession rapide de questions bourgeonnant dans l'esprit d'Homer à la lecture d'une des lettres de son mentor. Ainsi par cet exemple entrons-nous « dans » la tête d'Homer par ce qui de prime abord ressemble à la technique du « stream of consciousness » mais n'en est en réalité qu'un pervertissement.

Ainsi, le discours indirect libre relève-t-il à la fois d'une utilisation conventionnelle et d'un détournement plus ou moins marqué. Il participe bien de la caractérisation des personnages et de la multiplication des points de vue, mais à l'inverse de ses effets communément admis il constitue un moyen de renforcer la subjectivité du récit et concourt à l'établissement de la dimension ironique des trois romans à l'étude. L'abolition de la frontière entre narrateur et personnage qui lui est attachée trouve une expression particulière dans *The Cider House Rules* et dans *A Prayer for Owen Meany*. Dans ces deux romans, en effet, la technique du discours indirect libre est appliquée au narrateur lui-même. Cette utilisation assez inhabituelle

³⁹⁶ David Lodge, *The Art of Fiction*, p. 41 reprenant l'expression inventée par William James, philosophe, psychologue et frère du célèbre écrivain, en 1892.

³⁹⁷ John Irving, *The Cider House Rules*, p. 421.

trouve dans *A Prayer for Owen Meany* son fondement du fait du statut de John Wheelwright, narrateur homodiégétique. A la fois instance narratrice et personnage de l'histoire qu'il raconte, John laisse parfois le lecteur pénétrer ses pensées : « But what about a Christ Child who sneezes and coughs, and has to blow *his* nose? I thought. If the Wiggins insisted that the Baby Jesus couldn't cry, what would they think of a *sick* Prince of Peace? »³⁹⁸ Par ces deux questions, John permet l'accès à ses pensées d'enfant de onze ans³⁹⁹. Très certainement influencé par Owen, il n'est que modérément convaincu par l'interprétation très personnelle que font les Wiggin — surtout Barb, d'ailleurs — des Écritures pour mettre en place la Crèche Vivante et ce manque de conviction se lit dans les questions qu'il soulève. De plus, par cette intrusion dans son esprit, John semble vouloir se mettre à la place des Wiggin afin de souligner leur désaccord sur le choix d'Owen pour incarner l'Enfant Jésus. Par ce qui ressemble fort à une tentative d'anticipation de la réaction des Wiggin, John fait preuve ici de partialité bien que son questionnement soit justifié au regard du conflit entre Owen et Barb Wiggin. Il sait que Barb ne goûte que peu au choix d'Owen pour incarner l'Enfant Jésus et anticipe le fait qu'un gros rhume serait une aubaine pour elle afin de changer à la dernière minute la distribution des rôles et ainsi remporter une victoire face à celui qui effrontément lui a ôté la prérogative du choix des acteurs. Mais ce faisant, le narrateur ne conduit-il pas le lecteur vers une appréciation orientée de la situation où Owen serait victime d'une forme d'acharnement revancharde de la part de Barb Wiggin ? D'ailleurs, cette éventualité est corroborée par la suite du roman lorsque Barb est, une fois de plus, présentée comme une femme méchante : « [...] quite unexpectedly, she kissed him on the mouth. It was not a tender, affectionate kiss; it was a *cruel*, teasing kiss that startled Owen [...] »⁴⁰⁰. Ainsi, John adulte choisit-il de nous laisser pénétrer ses pensées d'enfant mais à l'inverse de l'effet escompté, cette possibilité ne fait que révéler un peu plus l'orientation de son récit et par conséquent son manque d'objectivité en tant que narrateur. Par ailleurs, on ne saurait parler ici de multiplication des points de vue puisque celui de John, le personnage, n'a pour but que de renforcer celui de John, le narrateur, selon lequel Owen est extraordinaire et irremplaçable, une figure christique des temps modernes.

³⁹⁸ John Irving, *A Prayer for Owen Meany*, p. 217. L'auteur souligne.

³⁹⁹ Cette citation est tirée du chapitre 5, au moment de Noël 1953.

⁴⁰⁰ John Irving, *A Prayer for Owen Meany*, p. 228. Nous soulignons.

Ce phénomène s'avère encore plus étonnant lorsqu'il apparaît dans *The Cider House Rules*, roman dans lequel le récit à la troisième personne est normalement le gage de neutralité et d'effacement du narrateur. Subvertissant les codes traditionnels, John Irving nous propose alors une intrusion dans les pensées de son narrateur aux fins de nous faire partager son opinion — ce qui est totalement contraire à la neutralité du récit — mais également, à travers lui, de souligner l'inconsistance de la tradition parfois :

They [Wally and Candy] were not the kind of people who would have been ashamed or unable to tell their parents; they were simply stunned at the prospect of having to derail their perfect plans – of *having* to get married ahead of schedule. Did Wally Worthington *need* a college degree to inherit his parents' apple orchard? Of course not. Did Candy Kendall *need* to go to college at all? She didn't. Wouldn't she refine herself, and educate herself, if left to her own means? Of course she would! And Wally wasn't much of a student, anyway, was he? Of course he wasn't.⁴⁰¹

L'apparition et la répétition des questions dans la seconde partie de la citation suggèrent le passage au discours indirect libre. Ainsi, le narrateur sort de son rôle de conteur et nous livre son opinion à travers une intrusion dans ses pensées même s'il est délicat d'affirmer qu'il s'agisse des siennes tant il est vrai qu'il pourrait aussi s'agir de celles d'Homer, ou de Candy et Wally. Les fondements et la pertinence de l'attitude des deux jeunes gens sont dans un premier temps questionnés pour mieux être niés par la suite. De ce fait, le narrateur entend souligner l'inconsistance de la conception selon laquelle deux jeunes gens ne peuvent se marier qu'après avoir terminé leurs études. Cette chronologie imposée apparaît alors sous son jour le plus subjectif confinant même à l'irrationalité. A travers un questionnement sur le cas particulier de Wally et Candy, le narrateur entend proposer une critique plus large de l'ordre établi et du pouvoir de la tradition. Sortant, de façon peut-être encore plus évidente qu'à l'accoutumé, de sa réserve, l'instance narratrice fait ici preuve de subjectivité, ce qui contribue à l'orientation du récit. En général, le discours indirect libre est l'apanage des personnages dont les pensées se substituent pour un temps au récit. Nous sommes donc ici en présence d'une utilisation transgressive de la technique puisque le flot des pensées remplace certes le récit, mais le discours indirect libre ne permet plus l'apparition d'un point de vue additionnel ; il s'agit alors d'un exemple de sursaut du narrateur visant à entrer en rupture avec les efforts constants de l'auteur pour minimiser son rôle. Il semblerait que par cet exemple, le narrateur refuse de se laisser complètement

⁴⁰¹ John Irving, *The Cider House Rules*, p. 191.

manipuler par l’auteur et tente de lui résister : oui, il contrôle son récit et entend bien démontrer qu’il en est la pièce maîtresse. Mais dans la mesure où cette tentative ne fait que souligner ses manquements en matière de neutralité et de fiabilité, son impact demeure très modéré.

Il est un dernier point qui mérite notre attention : l’absence d’occurrence du discours indirect libre dans le cas d’Owen Meany. En effet, la grande majorité des propos d’Owen est rapportée au discours direct, très rarement au discours indirect. Sachant que le premier est considéré comme le moyen le plus mimétique de restituer les paroles d’un personnage, les dires d’Owen tels que proposés par le récit de John Wheelwright se conformeraient donc à la « réalité » fictionnelle des échanges de ce personnage. En faisant preuve de neutralité et d’effacement, John évacue aussi toute prise de distance par rapport aux propos de son ami. Ainsi, selon lui, les paroles d’Owen sont paroles d’Évangile ; il ne convient pas de les discuter et encore moins de les altérer d’une quelconque manière. Ce parti pris du narrateur contribue à asseoir la dimension christique d’Owen ainsi que son autorité parfois débordante vis-à-vis de ses congénères. Il concourt également à fonder le récit de John en tant que réécriture de l’Évangile selon St Jean. Comme l’apôtre de Jésus, John s’attache pendant tout son récit à retracer la vie de celui qu’il considère comme un modèle et à en souligner inlassablement toute la grandeur. En tant que narrateur, John Wheelwright s’attache donc à montrer qu’en dépit de son peu de charisme en tant que personnage, il joue un rôle prépondérant dans la mesure où c’est grâce à son récit que la grandeur d’Owen est établie et divulguée. Il tente ainsi de redorer l’image assez peu reluisante que l’auteur soumet de façon régulière d’un adulte aigri, rongé par la rancœur. À l’instar de ce que nous venons de mentionner pour *The Cider House Rules*, ceci pourrait apparaître comme une forme de rébellion contre l’auteur, un sursaut d’affirmation de soi de la part d’une entité quelque peu malmenée par John Irving. Néanmoins, en dépit de l’aspect positif du but poursuivi par John Wheelwright, cette recherche de la neutralité n’est en fin de compte qu’un moyen supplémentaire pour l’auteur de remettre en question la fiabilité de son narrateur et de soumettre l’idée de l’orientation sous-jacente de son récit.

Alors qu’il nous est offert la possibilité d’investir pour un temps les pensées d’un nombre conséquent de personnages, dont certains n’ont qu’un rôle assez limité dans les romans, cette éventualité ne s’applique donc pas pour Owen Meany, ce qui semble *a priori* contradictoire avec la grandeur énoncée du personnage, sa fonction de

protagoniste et l'importance de son rôle dans la vie de John Wheelwright mais également dans celle de ses congénères de *A Prayer for Owen Meany*. C'est en fait que John Irving, comme pour mieux souligner le caractère exceptionnel de ce personnage, a opté pour un autre moyen afin de nous donner accès à la « psyché » d'Owen : le rêve. D'ailleurs, afin d'établir son importance dans l'histoire, l'auteur a intitulé le septième chapitre du roman : « The Dream ». Le rêve correspond à cette résurgence dans le domaine du conscient des pensées et émotions enfouies au plus profond de l'inconscient. Il s'apparente donc à une manifestation de l'intimité « psychique » du personnage et représente de ce fait une mine d'informations sur celui-ci et ses convictions. Ceci est d'autant plus vrai pour Owen que c'est à partir de son rêve que le personnage échafaude le destin qu'il croit être le sien. Et c'est là qu'émerge une interprétation plus ancienne du rêve comme prédiction, un message que Dieu envoie à un individu pour le renseigner sur son avenir. Tentant de donner un sens à la mort prématurée et inattendue de Tabby, Owen construit une mystique personnelle selon laquelle il serait l'instrument de Dieu ; son assassinat involontaire de la mère de son meilleur ami relèverait alors d'un dessein plus global que personne ne peut réellement comprendre⁴⁰². Le roman laisse en suspens cette question de la signification du rêve d'Owen ; par voie de conséquence, le lecteur hésite entre l'interprétation ancienne et celle, plus récente, de Freud. Néanmoins, son importance est réaffirmée par la présence de la vision du personnage lors de la représentation de *Christmas Carol*, celle d'une stèle portant son nom :

'You saw something, didn't you?' Pastor Merrill asked Owen. Owen stared at him. 'Didn't you?' Mr Merrill repeated. 'I SAW MY NAME – ON THE GRAVE,' said Owen Meany. [...] 'IT WAS MYNAME,' Owen said. 'NOT SCROOGE'S.' The Rev. Merrill knelt beside him. 'It's a natural thing to see that, Owen,' Mr Merrill told him. 'Your own name on your own grave – it's a vision we *all* have. It's just a bad dream, Owen.'⁴⁰³

Au vu de l'effroi d'Owen, le pasteur Merrill tente de rassurer le petit garçon en établissant le caractère normal de sa vision, qu'il qualifie de « mauvais rêve ». Ainsi tente-t-il d'évacuer sa dimension inexplicable, voire irrationnelle, en l'identifiant à un processus moins effrayant car considéré comme normal. Mais à partir de ce moment, ce qui constituait alors un épisode étonnant, prend la forme d'un rêve récurrent, au cours

⁴⁰² « Les voies du Seigneur sont impénétrables », *La Bible*, Psaumes 139:17.

⁴⁰³ John Irving, *A Prayer for Owen Meany*, p. 260. L'auteur souligne.

duquel Owen sera petit à petit amené à connaître la date de sa mort et le contexte dans lequel il périra. C'est d'ailleurs pour cette raison que le personnage est intimement convaincu que Dieu communique avec lui à travers ce rêve, ce qui bien entendu laisse John Wheelwright plutôt perplexe :

'It's only a dream,' I repeated.
 'IT'S NOT *YOUR* DREAM,' said Owen Meany.
 [...] 'IN THE DREAM,' he said – 'THEY'RE NOT SOLDIERS, THEY'RE CHILDREN.'
 'Vietnamese children?' I asked.
 'THAT'S HOW I KNOW WHERE I AM - THEY'RE DEFINITELY VIETNAMESE CHILDREN, AND I SAVE THEM. [...]'
 'Owen, this is so childish,' I said. 'You can't believe that everything that pops into your head means something! You can't have a dream and believe that you "know" what you're supposed to do!'⁴⁰⁴

Owen est persuadé du caractère prémonitoire de son rêve ; toutes les actions qu'il entreprend ont par conséquent pour but de permettre sa réalisation. C'est ainsi qu'il décide de s'engager dans l'armée car dans son rêve il porte un uniforme, par exemple. Mais ce rêve n'est pas entièrement limpide ; il reste en effet certaines zones d'ombre qui empêchent Owen d'avoir une idée précise des circonstances de sa mort. C'est d'ailleurs autour de ces imprécisions que repose le suspense : si la mort d'Owen est pour ainsi dire acquise, le lecteur désire découvrir à quel point la conception du personnage rejoindra la réalité imaginée par l'auteur et déterminer ainsi le degré de mégalomanie d'Owen ou l'étendue de la manipulation de l'auteur. Car, comme dans le cas du discours indirect libre, le rêve procède d'une double manipulation : celle d'un individu par une instance transcendante réputée toute puissante, Dieu, qui détiendrait son destin et celle opérée par l'auteur en orientant le lecteur sur l'irrationalité du comportement d'Owen qui repose sur des croyances, une foi, par essence non fondées sur un raisonnement cartésien. Ce faisant, John Irving nous invite à adopter un regard critique sur le personnage qu'il a créé et pose les fondements du fait ironique si important dans le roman et dans l'établissement de sa dimension contestataire.

Au final, avec le discours indirect libre, John Irving oscille une fois de plus entre acceptation et rejet de la règle. Si dans *The Cider House Rules*, *A Prayer for Owen Meany* et *A Widow for One Year*, il permet toujours la multiplication des points de vue, le discours indirect libre repose en partie sur des formes de subjectivité par la mise en

⁴⁰⁴ John Irving, *A Prayer for Owen Meany*, p. 490. L'auteur souligne.

fonctionnement de l'ironie. La distanciation qui lui est attachée intervient sur deux niveaux : le narrateur vis-à-vis des personnages et l'auteur vis-à-vis du narrateur. Par ce questionnement en cascade, John Irving invite non seulement à l'ironie mais pose surtout les fondements de la dimension contestataire de ses romans, dont la distanciation critique et l'ironie sont l'un des piliers. Mais, dans un souci de cohérence, cette prise de distance n'est pas réservée à la question du choix entre dialogues et descriptions ; elle s'applique également à d'autres éléments de la narration, en l'occurrence le choix de la première ou de la troisième personne.

5.2 Le narrateur irvingien

Le choix du type de narration est crucial dans la mesure où il conditionne la physionomie générale du roman. Tara K. Harper⁴⁰⁵ insiste bien sur le fait qu'aucune des deux techniques n'est meilleure que l'autre : « what really matters is how well you tell a story, not the point of view you choose. » En revanche, chacune poursuit un objectif particulier et implique des contraintes :

First person requires contrived settings and situations because the main character in the "I" form cannot be inside the heads of the other characters. In contrast, in third person, the narrator is in the minds of all characters. This allows the narrator to use a simple description or hint of expression, or even a side scene to give the reader the information that the main character can't know, but which the reader must know in order to follow the story.⁴⁰⁶

Ainsi, le point de vue choisi a-t-il une incidence sur plusieurs compartiments du roman, au premier rang desquels trône le narrateur, lui-même soumis à de nombreuses règles et contingences. Et de ces choix découlent les questions relatives à l'objectivité et à la fiabilité de l'instance narratrice et par répercussion à la neutralité du récit. Tout ceci détermine le ton du roman tout autant qu'il constitue pour le lecteur les prémices d'une grille de lecture. Ainsi, la question du type de narration fait-elle partie intégrante de la réflexion préliminaire nécessaire à toute production romanesque et en constitue un enjeu majeur. *The Cider House Rules*, *A Prayer for Owen Meany* et *A Widow for One Year* se font l'écho de l'importance de ces questions car ils sont non seulement représentatifs

⁴⁰⁵ Auteure américaine de Science-Fiction, dont les romans les plus connus sont ceux de la série *Wolfwalker*. Elle a, à ce jour, écrit neuf romans, tous traduits en plusieurs langues. Elle a également été enseignante de « Creative Writing » à l'Université de l'Oregon.

⁴⁰⁶ Tara K. Harper Writer's Workshop: *First Person or Third?* Disponible sur le Web : <http://tarakharper.com/k_frstpr.htm>

des contraintes inhérentes au choix du type de récit mais permettent de mettre en exergue un trait caractéristique de l'écriture irvingienne, à savoir le manque de fiabilité du narrateur quel que soit son statut.

5.2.1 Un choix crucial

La difficulté et les contraintes inhérentes au choix du type de narrateur sont reconnues par les critiques littéraires, au premier rang desquels Wayne Booth :

Even if the novelist has decided on a narrator who will fit one of the critic's classifications—« omniscient, » « first person, » « limited omniscient, » « objective, » « roving, » « effaced, », or whatever—his troubles have just begun. He simply cannot find answers to his immediate, precise, practical problems by referring to statements such as that the « omniscient is the most flexible method, » or that « the objective is the most rapid or vivid. » Even the soundest of generalizations at this level will be of little use to him in his page-by-page progress through his novel.⁴⁰⁷

Déterminant pour des questions d'esthétique, le type de récit s'avère également crucial en matière de rhétorique, notamment dans le cas des romans écrits par John Irving qui ne dément pas une certaine dimension didactique de ses œuvres. Sans vouloir tout à fait persuader le lecteur du bien-fondé des positions qu'il défend dans ses romans, John Irving espère tout de même, à travers ses personnages et les situations auxquelles il les confronte, faire naître un questionnement chez son lectorat. Or, chaque type de récit étant soumis à des règles d'écriture assez strictes, il ne dispose que d'une latitude limitée pour atteindre son but tout en laissant libre cours à sa tendance à la manipulation des normes en vigueur. Le choix du type de récit revêt alors une grande importance en ce sens qu'il détermine à la fois les règles auxquelles l'auteur devra se soumettre et les possibilités de distorsions qui s'offrent à lui. John Irving doit faire face à un déterminisme supplémentaire dans la mesure où il vise à produire des romans à la fois destinés à un public populaire et si possible reconnu par la critique journalistique et académique. Les techniques qu'il met en œuvre doivent donc servir le plaisir d'un lectorat qu'il espère aussi large et hétérogène que possible. Un récit en marge de toutes les règles aisément identifiables perdrait en lisibilité pour un certain nombre de lecteurs. De la même façon, le respect immuable et sans condition des règles de tel ou tel règle littéraire endommagerait vraisemblablement son inventivité et bornerait de ce fait sa

⁴⁰⁷ Wayne C. Booth, *The Rhetoric of Fiction*, p. 164-165.

créativité. Dans un tel contexte, la ligne de conduite adoptée par John Irving, qui mêle respect et insoumission à la règle, semble des plus logiques.

Dans son mémoire, *The Imaginary Girlfriend*, John Irving avoue avoir reçu sur cette question du type de récit l'aide précieuse de Kurt Vonnegut⁴⁰⁸, son professeur de « Creative Writing » à l'Université d'Iowa :

Did Kurt Vonnegut 'teach' me how to write? Certainly not; yet Mr Vonnegut saved me time, and he encouraged me. He pointed out some bad habits in my early work (in my first novel-in-progress) [...] I'm talking about technical blunders, the perpetration of sheer boredom, points of view problems, the different qualities of first-person and third-person voice [...]⁴⁰⁹

Il semble donc que cette question épineuse ait des implications d'un point de vue technique mais également des répercussions sur la tonalité du roman par exemple. Dès le début de sa carrière d'auteur, John Irving s'est retrouvé confronté aux difficultés que pouvait entraîner un mauvais choix dans ce domaine :

Whenever I have written something for any length of time in the first person, I always wanted to get to the third person, to get that distance again. And whenever I spend much time with the third person, I miss the first person. They are very distinctive; they are very different voices... That is exactly what *The Water-Method Man* does. *The Water-Method Man* sort of takes the liberty of using whatever voice it wants to for what will suit the occasion.⁴¹⁰

De l'aveu même de l'auteur, l'hésitation entre l'une et l'autre technique est grande car leurs avantages respectifs sont nombreux. Mais ce que cette citation démontre en premier lieu c'est bel et bien cette incapacité de John Irving à se cantonner à un choix donné car elle bride en quelque sorte sa liberté de création. Et comme il le souligne, il lui a fallu explorer la transgression ultime en matière de type de récit dans *The Water-Method Man* — un changement régulier de type de récit — avant de revenir à une conception et une utilisation plus conventionnelles. Notons néanmoins que cette indécision persiste dans *The Cider House Rules* et *A Widow for One Year* par le truchement d'entrées de journal ou de cartes postales qui opère le passage de la troisième à la première personne.

⁴⁰⁸ Kurt Vonnegut (1922-2007) est l'un des auteurs américains les plus connus de sa génération. Il a écrit quatorze romans tous décrivant la folie et la cruauté humaine tout en exposant son point de vue pacifiste. Son ouvrage phare est sans aucun doute *Slaughterhouse 5 or The Children's Crusade* publié en 1965.

⁴⁰⁹ John Irving, *The Imaginary Girlfriend, A Memoir*. London: Black Swan, 1996, p. 95-96

⁴¹⁰ Michael Priestley, « An interview with John Irving », *New England Review*, 4 (1979).

En dépit de cette prise de conscience précoce et malgré les enseignements qu'il aurait dû en tirer, John Irving s'est retrouvé face à une impasse pendant l'écriture de *Until I Find You*, son onzième roman publié en 2005. Il avait opté pour un récit à la première personne mais, après avoir écrit presque la totalité du roman, il a dû se rendre à l'évidence que ce n'était pas le choix le plus judicieux :

Après des années de travail, et la rédaction d'une première version, il décida même de tout recommencer, choisissant de faire de ce récit écrit d'abord à la première personne un roman narré à la troisième. 350 000 mots partent en fumée. Vous vous dites que l'affaire a été coupée-collée en quelques semaines ? C'est mal connaître le personnage : la révision lui a pris neuf mois, pas un jour de moins.⁴¹¹

On voit bien là les effets particulièrement fâcheux d'une erreur dans le choix du type de narration. Mais bien plus que la somme du travail de réécriture que cela implique, ce choix est important d'abord pour éviter les « facilités narcissiques » que sont l'autobiographie et l'autofiction selon John Irving :

[...] j'ai entièrement réécrit le roman pour passer du «je» au «il».

Pourquoi avez-vous abandonné le «je» ?

J.I. Parce que plus je me sentais proche de mon personnage, Jack, plus le livre devenait sombre. Ce roman ressemblait davantage à une confession qu'à un roman. Je m'étais trop identifié à Jack : ce dernier n'existait plus comme personnage de roman, il n'était que le décalque de l'enfant et de l'adolescent que j'avais été. C'était à la fois sombre et sans grand intérêt pour le lecteur - il faut toujours écrire pour son lecteur, ne pas le duper. Je devais donc me détacher du «je» pour retrouver le ressort de la fiction.⁴¹²

Comme ce qu'il avait identifié presque trente ans auparavant, le plus gros écueil d'un récit à la première personne est ce manque de distance de l'auteur vis-à-vis de sa création. Il ne s'agit donc plus ici uniquement de technique d'écriture. Les enjeux du choix entre première et troisième personne ont un impact sur le message véhiculé par le roman et sa tonalité. Bien sûr il ne s'agit « que » d'écriture et le travail d'un écrivain implique de longues heures de révision et réécriture mais cet exemple démontre bien l'importance du choix du type de récit.

A l'instar de ses collègues romanciers, John Irving écrit pour être lu. La prise en compte du lecteur apparaît de ce fait incontournable même si, bien évidemment, il ne peut répondre à la sensibilité et aux attentes de chacun d'entre eux. Or, un récit écrit à la première personne ne peut être reçu comme une narration à la troisième. En effet, « je » et « il » exercent une influence sur la façon dont le lecteur appréhende le roman. Un

⁴¹¹ Didier Jacob, « Mon père, ce salaud », *Le Nouvel Observateur*, semaine du 28 septembre 2006, p. 6.

⁴¹² François Busnel, « Entretien avec John Irving », *Lire*, octobre 2006, p. 99.

roman écrit à la première personne appelle un narrateur ayant un corps, une réalité fictionnelle auxquels il n'est, de prime abord, pas aisé de s'identifier. Ainsi lorsqu'un lecteur débute *A Prayer for Owen Meany* et lit « I am doomed to remember... », il réalise immédiatement que ce « je » proposé par le roman est fondamentalement distinct de sa propre personne. Le « je » du roman reste immuablement l'« Autre ». Ceci reste avéré dans la suite du récit ; dans la mesure où John Wheelwright est présenté comme un personnage peu charismatique, le processus d'identification est plus compliqué. Pourtant, d'aucuns peuvent également se reconnaître dans ce personnage ou dans son désaveu du monde politique. Cette question plutôt tranchée d'un point de vue théorique reste sous le coup d'une certaine indécision lorsqu'elle est appliquée à John Wheelwright. Sans qu'il soit question ici de transgression, John Irving nous propose une configuration inhabituelle. En revanche, dans le cas d'un récit à la troisième personne, le narrateur est une entité plus abstraite que le lecteur peut théoriquement aisément investir ainsi que le souligne Maurice Blanchot : « Le 'je' que nous sommes se reconnaît en s'abîmant dans la neutralité d'un 'il' sans figure. »⁴¹³ Pourtant, on ne saurait être aussi affirmatif dans le cas de *The Cider House Rules* et *A Widow for One Year*, romans dans lesquels la narration est rarement totalement neutre et fait appel aux sentiments de compréhension et d'empathie du lecteur, qui se trouve, de fait, si ce n'est valorisé en tout cas impliqué dans le roman.

La pertinence de l'étude de cette question du type de récit s'établit par la présence dans le corpus à l'étude d'un récit à la première personne, *A Prayer for Owen Meany*, et deux narrations réputées plus « neutres », *The Cider House Rules* et *A Widow for One Year*. Nous l'avons mentionné, chaque type de récit recèle des caractéristiques particulières et obéit à un certain nombre de règles et de normes : à la subjectivité intrinsèque du « je » répond l'objectivité du « il » ; la présence légitime du premier se transforme en absence du second ; à la proximité parfois émotionnelle du « je » par rapport aux faits relatés se substitue l'éloignement critique du second, pour ne citer que quelques exemples. Mais ces règles théoriques ne sauraient être maintenues en l'état pour une application aux trois romans à l'étude. En effet, fidèle à son désaccord vis-à-vis de la fixité théorique des règles d'écriture, John Irving propose à notre lecture trois récits mêlant respect des catégorisations théoriques et abolition des limites strictes de

⁴¹³ Maurice Blanchot, *L'espace littéraire*. 1955. Paris: Gallimard (Folio Essais), 2005, p. 25.

ces mêmes catégories, tout ceci dans le but de produire des romans où la manipulation est de rigueur et le concept de fiabilité constamment questionné.

5.2.2 Son manque de fiabilité

Que ce soit dans les récits homo- ou hétérodiégétiques, John Irving n'est que partiellement respectueux des conventions : John Wheelwright fait preuve d'une omniscience étonnante pour un narrateur homodiégétique même si dans l'ensemble il respecte plutôt les engagements inhérents au récit à la première personne ; en revanche, l'auteur prend indéniablement plus de liberté avec le récit dit « impersonnel » : dans *The Cider House Rules* et *A Widow for One Year*, l'objectivité du « il » devient prétendue, tout comme l'absence de narrateur n'est que théorique et apparente. Fidèle aux règles qui le régissent, le récit de *A Prayer for Owen Meany* est, de façon évidente, subjectif. Cette subjectivité se lit bien sûr dans la description que fait John Wheelwright d'Owen Meany mais se vérifie également à d'autres moments. Le récit reste neutre lorsqu'il s'agit de présenter des faits plutôt triviaux :

My mother and my grandmother and I – and Lydia, minus one of her legs – were eating dinner on a Thursday evening in the spring of 1948. Thursdays were the days my mother returned from Boston, and we always had a better-than-average dinner those nights. I remember that it was shortly after Lydia's leg had been amputated, because it was still a little strange to have her eating with us at the table (in her wheelchair), and so to have the two new maids doing the serving and the clearing that only recently Lydia had done.⁴¹⁴

Cette situation ne revêt pas une importance capitale pour la suite de l'histoire ; la simple énonciation des faits suffit alors à faire progresser le roman et à satisfaire la curiosité du lecteur. Notons néanmoins l'émergence d'un trait d'humour dans la façon d'amener le handicap de la servante ; « Lydia, minus one of her legs » agit alors en contrepoids de la gravité de sa condition physique qui l'empêche de mener à bien les tâches qui lui incombent mais la propulse également à la table de Mrs Wheelwright, situation improbable pour la servante d'une vieille aristocrate. Le décroisement social ainsi opéré perd de son caractère sérieux puisqu'il est introduit de façon humoristique. Selon la conception irvingienne, la transgression n'est pas toujours aussi grave que veut bien le laisser entendre la vision traditionnelle. L'humour sert ici la dédramatisation du

⁴¹⁴ John Irving, *A Prayer for Owen Meany*, p. 52.

processus transgressif et instaure le contournement des règles en tant qu'alternative possible et pertinente à leur respect inconditionnel. Par ailleurs, l'humour est également un moyen de rendre acceptable des choses dérangeantes tout en mettant l'accent sur leur étrangeté. Cette citation nous semble relever de ce phénomène et dénoter de la vision à la fois transgressive et conservatrice de l'auteur.

A l'inverse, lorsqu'il s'agit d'un événement plus important de l'intrigue, la narration se teinte de partialité ou comme nous l'avoue le narrateur lui-même, la mémoire tend à déformer la réalité : « Your memory is a monster; *you* forget – *it* doesn't. It simply files things away. It keeps things for you, or hides things from you - and summons them to your recall with a will of its own. You think you have a memory; but it has you! »⁴¹⁵ A la lecture de ses phrases, un point retient notre attention : les pronoms utilisés par John Wheelwright, qui plus est lorsque leur première occurrence est mise en exergue par le texte lui-même. Le narrateur homodiégétique oublie pour un temps le « je », qu'il transforme en « you » pour apostropher le lecteur ou en « it » pour faire référence à la mémoire. Dans les deux cas, il cherche à transférer son manque de fiabilité, à se dédouaner peut-être également dans la mesure où ce changement de pronom opère une forme de généralisation : le manque de fiabilité serait la norme. De plus, il en appelle à la compréhension du lecteur, qui comme lui est soumis aux vellétés de la mémoire. En ce sens, ces phrases du narrateur peuvent être comprises comme une nouvelle tentative de contrecarrer l'effort de l'auteur à faire de son manque de fiabilité un problème, ou en tout le prétexte à en appeler à une lecture distanciée. Se retranchant derrière la puissance de la mémoire, sur laquelle l'individu n'a pas d'emprise, John Wheelwright fait ici aveu de partialité et pointe l'inévitable manipulation des faits à laquelle sa mémoire soumet son récit. Mais dans la mesure où la mémoire du narrateur est indubitablement contrôlée par l'auteur, John Irving entend par ces phrases souligner une fois de plus qu'il est le maître de sa création et incite par la même occasion le lecteur à adopter un regard distancié face aux dires de John Wheelwright. On assiste donc à une double manipulation par l'auteur : celle de son narrateur et celle du lecteur. Une telle mise au point est d'autant plus pertinente qu'elle intervient juste après la description de la mort de Tabby, la mère du narrateur :

[...] it was a fast ball, such as they are in Little League play, but Owen's swing was well ahead of the ball, with which he made astonishing contact (a little in front of home

⁴¹⁵ John Irving, *A Prayer for Owen Meany*, p. 46. L'auteur souligne.

plate, about chest-high). It was the hardest I'd ever seen him hit a ball, and the force of the contact was such a shock to Owen that he actually stayed on his feet – for once, he didn't fall down.

The crack of the bat was so unusually sharp and loud for a Little League game that the noise captured even my mother's wandering attention.⁴¹⁶

La distorsion de la réalité intervient certainement ici au niveau de la force avec laquelle Owen parvient à frapper cette balle. Au début de l'extrait, la rapidité mentionnée est immédiatement modérée par « such as they are in Little League play ». Puis dès l'entrée en jeu d'Owen, l'expression se fait plus emphatique : « *well ahead* », « *astonishing contact* », « the *hardest* », *unusually sharp and loud* ». Bien sûr une telle description peut participer de l'instauration du caractère exceptionnel du personnage d'Owen Meany, mais alors pourquoi faire suivre une marque évidente de subjectivité — « *astonishing* » — par une parenthèse contenant des faits d'une objectivité patente — (« a little in front of home plate, about chest-high ») — si ce n'est pour en souligner l'aspect peut-être exagéré ? La partialité de la mémoire est ici soulignée par la dualité du propos de John et la conjonction des deux tend à accentuer le caractère subjectif du récit. De façon assez peu conventionnelle, le narrateur semble avouer lui-même son impartialité — mais la présence de l'auteur est clairement perçue — ce qui a pour conséquence d'inviter le lecteur à envisager ce récit avec un œil critique ou en tout cas en conservant à l'esprit que la subjectivité avérée de John peut biaiser les faits, élément perceptible également dans cette façon qu'a le récit de ralentir la scène, comme sous l'effet d'un procédé fréquemment utilisé lors de retransmissions télévisées d'événements sportifs. Par voie de conséquence, le temps semble être suspendu ce qui génère une recrudescence de suspense à l'effet dramatique tout à fait évident. En faisant appel aux défaillances de la mémoire, John Wheelwright avoue certes qu'il n'est probablement pas très fiable mais se dédouane également de toute intention volontaire : il n'accepte donc que partiellement la responsabilité du caractère orienté de sa présentation des faits. Ceci ne renvoie-t-il pas alors à la responsabilité ultime de l'auteur ? Ainsi, l'entité manipulée se retourne-t-elle contre son manipulateur et lui impute les implications d'un tel jeu avec le lecteur. Le narrateur en appelle ainsi à la compréhension de celui-ci tout en soulignant qu'il tombe également sous le joug des manipulations de l'auteur. Néanmoins, puisque cet appel à la déculpabilisation du narrateur est initié par l'auteur en même temps que son questionnement, il devient

⁴¹⁶ John Irving, *A Prayer for Owen Meany*, p. 45-46.

évident que le jeu constitue l'élément sous-jacent à toute idée de création artistique dans le monde selon John Irving. Ceci rejoint bien évidemment la dimension divertissante à laquelle l'auteur tient particulièrement mais induit inévitablement des considérations ayant trait à la nécessaire distance qui doit présider à l'écriture mais aussi à la lecture de l'œuvre littéraire.

Bien que le manque de fiabilité du narrateur homodiégétique soit traditionnellement reconnu par les critiques et théoriciens littéraires, il est assez rare de lire une telle confession de la part du narrateur lui-même et de percevoir de façon aussi claire un prétendu retournement du narrateur vis-à-vis de son créateur. En cela, John Irving anamorphose-t-il une règle communément admise et pousse-t-il plus avant la réflexion sur les relations de l'auteur à sa création mais aussi sur le rôle de la littérature dans nos sociétés contemporaines. En plus d'introduire la notion postmoderne de la réflexivité de l'œuvre littéraire, cet aveu de la distorsion des faits est somme toute assez peu courant dans la production romanesque américaine contemporaine bien qu'il soit possible d'en trouver des exemples chez d'autres auteurs. Nous pensons ici à J. D. Salinger ou Francis Scott Fitzgerald pour ne mentionner qu'eux. De cette double constatation émerge une nouvelle expression des tensions de l'écriture irvingienne, dans laquelle une dynamique traditionnellement négative — la manipulation — est utilisée à des fins plus constructives telles que l'élaboration d'une identité littéraire reconnaissable ou la compréhension des ressorts du processus d'écriture. Quoi qu'il en soit, la question de l'impartialité du récit — et par répercussion directe de la fiabilité du narrateur — reste au centre des débats quel que soit le type de narration choisi.

Ainsi, en dépit de son usage fréquent, la partialité du récit dit « neutre » n'en demeure pas moins une transgression à la règle du genre. Cependant, John Irving n'a pas la primeur d'un tel infléchissement à la règle de neutralité. L'un de ses auteurs favoris, Charles Dickens, y avait déjà recours au dix-neuvième siècle. A l'instar de l'un de ses modèles littéraires, John Irving introduit des éléments de partialité dans ses romans par l'entremise notamment des parenthèses. Apparaissant de façon récurrente dans *The Cider House Rules*, *A Prayer for Owen Meany* et *A Widow for One Year*, les parenthèses servent plusieurs objectifs. Tout à fait traditionnellement, elles sont le moyen pour le narrateur de donner des informations complémentaires ou des explications :

« [...] Nurse Angela struggle with the longer and denser sentences of Charles Dickens (which had a curious effect on the boys' attention; they hung on her every word, holding their breath for the errors they anticipated) and Mrs. Grogan suffered Melony's deadpan rendition of Charlotte Brontë. »⁴¹⁷

Même dans ce cas d'utilisation conventionnelle, John Irving ne résiste pas à l'introduction d'un second niveau de lecture. En effet, la première partie de la citation est strictement informative, alors que le contenu de la parenthèse relève du trait d'humour visant à souligner la piètre lecture que fait l'infirmière de l'œuvre de Charles Dickens, apparemment plus complexe que ce qu'elle lit d'habitude. Mais cette citation, qui intervient au début du chapitre six, a également pour but de notifier les changements consécutifs au départ d'Homer de l'orphelinat, qui de toute évidence n'a pas que des répercussions positives, loin s'en faut.

Les autres utilisations des parenthèses sont moins conventionnelles puisqu'elles impliquent directement le narrateur, qui fait alors une intrusion patente dans le récit. Ainsi, lorsque nous lisons « It's also true that, while Ted Cole was not a womanizer every waking minute, at no time in his life was he ever entirely *not* a womanizer. (Granted, this made him more reliable with women than he was with children) »⁴¹⁸. Commentaire ironique s'il en est, la parenthèse introduit le point de vue du narrateur et poursuit le jugement posé par la phrase qui la précède. Mais l'on perçoit ici encore la présence de l'auteur, notamment dans son choix de mise en exergue de la négation. L'infraction à la règle de neutralité intervient donc ici sur deux niveaux, celle du narrateur et celle de l'auteur, ce qui renvoie à la multiplication des possibilités de manipulations et à l'apparition de plusieurs niveaux de lecture.

Enfin, les parenthèses permettent au narrateur d'apostropher le lecteur et de sortir ainsi de sa mission de stricte narration des faits : « What did they talk about, after thirty-seven years? (If it had happened to you, what would you have talked about *first?*) »⁴¹⁹ Dans ce cas, le narrateur sort non seulement de son droit de réserve mais implique directement le lecteur. De ce fait, John Irving enfreint la règle de neutralité du narrateur dans le même temps qu'il met en avant la conception contemporaine du rôle primordial du lecteur, dont l'investissement est crucial à la production du sens d'un texte. Ici le non-respect d'une convention vise par conséquent à renforcer une conception plus moderne — dans le sens général du terme — de l'œuvre littéraire.

⁴¹⁷ John Irving, *The Cider House Rules*, p. 276.

⁴¹⁸ John Irving, *A Widow for One Year*, p. 21. L'auteur souligne.

⁴¹⁹ *Ibid.*, p. 655. L'auteur souligne.

Néanmoins, à travers cette utilisation quelque peu subvertie des parenthèses, l'auteur procure les incursions d'un narrateur dont la présence ne devrait, selon les règles du genre, pas se ressentir.

A Widow for One Year établit clairement le rôle théorique du narrateur hétérodiégétique :

In the story of Thomas and Timothy's accident, Ted talked about himself in the third person; thus he stood at a considerable distance from himself *and* from the story. He was never 'I' or 'me' or 'myself'; he was always only 'Ted' – or 'he' or 'him' or 'himself'. He was merely a supporting character in a story about other, more important people.⁴²⁰

Narrer une histoire à la troisième personne a donc cet avantage déterminant de permettre une mise à distance des faits relatés, ce que John Irving soulignait d'ailleurs à propos de *Until I Find You*. Néanmoins, ce processus draine dans son sillage un potentiel de manipulation dans la mesure où le narrateur s'octroie alors un rôle qu'il détermine et qui en l'occurrence ne correspond pas aux faits. En outre, cet exemple souligne des rapports particuliers entre narrateur et auteur : alors qu'ils sont théoriquement distincts, le premier relevant de l'imagination du second, le cas de Ted Cole nous démontre que dans certains cas ils représentent le même individu. Et c'est précisément ce qui pose parfois problème avec l'œuvre de John Irving, à qui il a souvent été reproché de verser dans l'autobiographie alors que lui s'en défend. Tout comme Ruth, il admet insérer des éléments autobiographiques dans sa production romanesque mais souligne que ses romans restent des fictions faisant appel à l'imagination et ne sont, de ce fait, pas *stricto sensu* des autobiographies :

She sensed that Eddie O'Hare overpraised her; he said something about her well-publicized claim that she did not write autobiographical fiction. [...] Hannah Grant told Ruth that she should get off her high horse about not writing autobiographical fiction. 'For Christ's sake, aren't I autobiographical?' Hannah had asked her. 'You always write about *me!*'
 'I may borrow from your experiences, Hannah,' Ruth had replied. 'After all, you've had many more experiences than I've had. But I assure you, I do not write "about" you. I make up my characters *and* their stories.'⁴²¹

Cet exemple entre dans le cadre d'une double mise en abyme : la première, à l'intérieur de la fiction, où les personnages dont il est question sont des productions fictionnelles d'une auteure fictionnelle : Ruth ; la seconde concerne bien évidemment l'auteur : insérer dans l'un de ses romans un débat le concernant permet à John Irving de répondre

⁴²⁰ John Irving, *A Widow for One Year*, p. 199.

⁴²¹ *Ibid.*, p. 267. L'auteur souligne.

à ses détracteurs en mettant en application les faits qui lui sont reprochés. Bien que ce procédé s'insère dans le propos du roman qui s'attache à détailler les processus de création littéraire et à comprendre le rôle de l'écrivain et de son œuvre dans la société contemporaine, il n'en constitue pas moins un cas patent de manipulation où le roman est utilisé par l'auteur comme une sorte de lettre ouverte à l'adresse de ceux qui, selon lui, tentent de dévaloriser son travail.

Dans les deux récits impersonnels, *The Cider House Rules* et *A Widow for One Year*, la partialité se lit dans l'utilisation, souvent subreptice, de mots qui trahissent une forme de jugement de la part du narrateur. On compte parmi eux les modaux, les verbes tels que « seem », les adverbes, ou encore les comparatifs et superlatifs. La partialité de la narration peut également prendre la forme de choix syntaxiques clairement orientés. Pour ne prendre que deux exemples qui illustrent notre propos, regardons en détails les deux extraits suivants :

Eduardo Gomez was a good Catholic. He was not above superstition, but the gardener had always controlled his inclination to believe in fate within the strict confines of his faith. Fortunately for him, he'd never been exposed to Calvinism – for he would have proven himself a ready and willing convert. Thus far, the gardener's Catholicism had kept the more fanciful of his imaginings – in regard to his own predestination – in check.

[...] Therefore it wreaked havoc on Eduardo's superstitious nature – not to mention strengthened his potentially rampant fatalism – that the luckless gardener should have been the one to find Ted Cole dead of carbon-monoxide poisoning.⁴²²

His [Mr Rose's] suit jacket had a watch pocket, and it was a gold watch that worked; he regarded the watch naturally and often, as if time were very important to him. He was so clean-shaven he looked as if he might never have needed a shave; his face was a smooth brick of the darkest, unsweetened, bitter chocolate, and in his mouth, he expertly moved around a small, bright-white mint, which always surrounded him with a fresh and alert fragrance.

He spoke and moved slowly—modestly, yet deliberately; in both speech and gesture he gave the impression of being humble and contained. Yet, when one observed him standing still and not speaking, he looked extraordinarily fast and sure of himself.⁴²³

Chacun de ses deux passages se concentre sur la description d'un personnage, ses croyances pour le premier et sa physionomie pour le second. Ils exposent des faits mais ne sont pas aussi neutres qu'ils peuvent paraître de prime abord. Attardons-nous d'abord sur le cas d'Eduardo Gomez, le mari de Conchita à laquelle Ted a fait beaucoup appel pour élever Ruth après le départ de Marion. Il nous est en premier lieu présenté comme

⁴²² John Irving, *A Widow for One Year*, p. 494-495.

⁴²³ John Irving, *The Cider House Rules*, p. 389.

un bon catholique, c'est-à-dire respectueux des valeurs véhiculées par cette branche du Christianisme. La phrase suivante introduit un concept allant *a priori* à l'encontre de la foi religieuse : la superstition. Du fait de leur proximité, les deux mots sont inévitablement mis en regard pour former un ensemble surprenant : les catholiques sont superstitieux. Cette analogie est d'autant plus forte que le mot « superstition » est précédé de l'expression « not above », qui agit alors comme un opérateur d'euphémisme. En fait, comme tout bon catholique, Eduardo est très superstitieux. Par cette affirmation, le narrateur exprime clairement une vision négative de la religion catholique. John Irving active alors l'association souvent faite par les Protestants — et plus généralement par les Américains — entre Catholicisme et superstition. L'association récurrente, tout au long de ce passage, du catholicisme à la superstition ne fait qu'affirmer la prégnance de la seconde dans le premier. Mais, dans la suite de l'extrait, le narrateur se montre également critique envers le protestantisme avec la phrase : « Fortunately for him, he'd never been exposed to Calvinism ». Les deux branches du Christianisme sont alors mises dos à dos pour un questionnement de leurs fondements idéologiques et la pertinence d'une foi sans aucun recul. Ainsi, le narrateur invite-t-il le lecteur à adopter une attitude critique même lorsqu'il s'agit d'une institution telle que la religion. Par ailleurs, l'utilisation du verbe « wreak havoc », dont la connotation est fortement négative et qui véhicule une dimension destructrice, associée à la nature superstitieuse du jardinier souligne une fois de plus l'aspect défavorable d'une telle propension chez un individu. Enfin, le narrateur intervient à deux reprises de façon évidente dans son récit par l'entremise de l'expression « not to mention » et de l'adjectif « rampant » qui souligne tous deux la négativité de ce type de comportement. Dans un passage aux allures neutres, le narrateur s'avère en fait plutôt présent et soumet, sans en avoir l'air, son point de vue. Quoiqu'il en soit, l'information capitale de ce passage, le suicide de Ted, est noyée dans des considérations sur la foi et la religion. La mort du personnage perd en quelque sorte de son intensité. Elle est confinée dans les limites de la comédie que le reste du passage s'est attaché à établir. Mais le mode comique dont il est ici question s'avère dérangeant, si ce n'est transgressif, puisque son but serait de « jouer » avec le suicide de Ted, de faire d'une situation dramatique l'objet du rire.

Le second extrait nous dresse un portrait de Mr. Rose, le chef de l'équipe de cueilleurs à Ocean View. Ce passage constitue la seconde partie de la description du

personnage. Le lecteur a d'ores et déjà été prévenu que Mr. Rose se démarquait des autres membres de son équipe, qu'il commande avec force et autorité. Là encore, malgré les apparences, le narrateur intervient à plusieurs reprises dans son récit. Le premier indice de cette implication réside dans la mention de la montre en or « qui fonctionne ». Mais pourquoi cette précision ? La possession d'une montre en or, qui plus est en état de marche, serait-elle incompatible avec ce personnage ? Mais dans ce cas, pourquoi ? Parce qu'il est noir ? Parce qu'il appartient à la classe laborieuse ? A ce stade, il est impossible de déceler les raisons de ce qui apparaît vraiment comme une incongruité. La phrase suivante nous procure un élément de réponse : cet homme n'a que faire du temps qui passe — « as if... » — il n'a donc aucune raison de posséder une montre ! En attirant ainsi l'attention du lecteur sur un élément étonnant, le narrateur cherche en fait à souligner le potentiel énigmatique de Mr. Rose, qu'il se montrera d'ailleurs plutôt enclin à cultiver pour asseoir son autorité. Dans la phrase suivante, le narrateur poursuit son intrusion dans le récit à la fois par l'utilisation de l'adverbe « so » et par celle du modal « might » qui indique clairement un jugement de valeur, contraire à toute neutralité. La suite de l'extrait abonde en marques de présence du narrateur. Les adverbes « expertly », « extraordinarily » soulignent l'efficacité et la rapidité du personnage alors que « slowly » et « modestly » laissent entrevoir une dimension moins expansive du personnage. Mr. Rose apparaît dès lors comme un personnage complexe et potentiellement contradictoire, ainsi que le montre l'utilisation de « yet » à deux reprises. Ce mot pointe la possible inconséquence du personnage tout autant qu'il fait appel à l'écart qu'il peut parfois y avoir entre les apparences et la réalité. Sans en avoir l'air, le narrateur prévient donc le lecteur de la probable orientation de son récit, qui n'a de neutre que les apparences.

Quel que soit le type de récit choisi par John Irving, l'auteur semble ne pouvoir se résoudre à produire un récit vierge de toute intervention du narrateur. Si ce trait de l'écriture irvingienne convient parfaitement à un récit à la première personne, il s'avère plus problématique dans un récit à la troisième personne car il constitue une transgression formelle à la règle de neutralité. Néanmoins, cette liberté prise par l'auteur lui permet de rendre son roman souvent plus intéressant en ce sens que le lecteur comprend vite que le récit n'est en réalité pas neutre et cherche, tel un détective, les indices de la présence du narrateur. S'instaure alors une sorte de jeu entre l'auteur, son narrateur et le lecteur, pour le plus grand plaisir de ce dernier.

Si John Irving fait preuve d'une insoumission certaine à la règle de neutralité du récit impersonnel, il affirme également la primauté de ses choix sur les règles en vigueur en matière de relation des personnages à l'histoire. Selon Gérard Genette, « la relation du personnage à l'histoire est en principe invariable ; si ce n'est pas le cas, il s'agit d'une transgression. »⁴²⁴ Normalement, il ne peut donc y avoir, au cours d'un roman, de changement de personne grammaticale pour désigner le même personnage : « je » ne peut se transformer en « il », et *vice versa*. *A Widow for One Year* est un récit hétérodiégétique, c'est-à-dire narré à la troisième personne ; aucun pronom — personnel ou possessif — à la première personne ne devrait donc y apparaître. Or, nous pouvons lire : « (Probably for *my* benefit, thought Ruth) »⁴²⁵, qui constitue une infraction patente à cette règle. À l'instar de la position de Gérard Genette, il est communément admis que le récit impersonnel tend à la focalisation interne ou à la perception d'une scène à travers un personnage donné. Cette citation s'inscrit précisément dans un schéma puisqu'elle intervient au moment où Ruth est cachée dans le placard de la chambre de la prostituée Rooie pour observer l'un de ses rendez-vous avec un client. C'est de cet endroit que Ruth assistera, interdite et impuissante, au meurtre de Rooie par « l'homme-taupe ». Mais s'il avait voulu rester fidèle aux conventions, John Irving aurait écrit « for her benefit ». Il choisit pourtant de transgresser en substituant la troisième personne à la première, mettant, qui plus est, ce contournement de la règle en exergue par l'entremise de l'italique. Il clame ainsi son inféodation à toute règle d'écriture et prône, une fois encore, la supériorité des choix individuels en matière de création. Mais il ne saurait s'agir que d'une pulsion de rébellion : si John Irving a choisi d'utiliser et de mettre en exergue « my », c'est probablement car, dans son hésitation entre le « je » et le « il », il cherchait ici la proximité, l'immédiateté et pourquoi pas le choc que le passage soudain à la première personne exprime, choc annonciateur de celui auquel il soumettra Ruth quelques phrases plus loin.

Le manque de fiabilité apparaît comme l'un des fondements de l'instance narratrice telle qu'envisagée par John Irving. Le narrateur irvingien ne répond complètement ni aux caractéristiques du récit à la première personne ni à celles du récit impersonnel. Dans tous les cas, il se pose en marge des règles en vigueur et l'idée de manipulation reste centrale à son élaboration. Cette tendance apparaît dès les débuts de

⁴²⁴ Gérard Genette, *Figures III*, p. 252.

⁴²⁵ John Irving, *A Widow for One Year*, p. 457. L'auteur souligne.

John Irving en tant qu'écrivain, comme le souligne Gabriel Miller à propos de *The 158-Pound Marriage* : « His narrator juggles with chronology, manipulating his audience by holding back some essential information during certain sequences and filling it later. »⁴²⁶ Nous retrouvons là non seulement ce que nous venons de souligner concernant le type de récit mais également ce que nous avons identifié précédemment comme une caractéristique majeure de nos trois romans : une gestion chaotique du temps. La distorsion de la chronologie et des événements apparaît par conséquent comme la pierre angulaire sur laquelle repose les romans de John Irving. De plus, cette affirmation semble pouvoir s'appliquer à chacun des narrateurs des romans à l'étude. La détermination de cette qualité chez une entité narratrice repose majoritairement sur trois principes : le narrateur fait partager son savoir aux lecteurs, il intervient parfois dans le récit pour donner son opinion et joue avec le traitement du temps. Manifestation de ce que Gérard Genette a dénommé la « focalisation zéro », le narrateur omniscient sait tout sur tous les événements, tous les personnages de son récit. A lui seul, il cristallise l'ensemble du savoir concernant l'histoire qu'il raconte et peut en cela être comparé à Dieu. Or, nous l'avons souligné à de nombreuses reprises, l'exercice de maîtrise et de contrôle du narrateur sur le récit sont très souvent remis en question par John Irving au profit de l'affirmation de la primauté de l'auteur qui règne en maître absolu de sa création. Apparaît alors une situation paradoxale, où l'auteur choisit un outil, le narrateur omniscient, aux seules fins de prouver la relativité de cette technique littéraire qu'est la focalisation zéro. Mais comme le souligne Wayne Booth, ceci n'a au final rien de très étonnant : « With the repudiation of omniscient narration, and in the face of inherent limitations in dramatized reliable narrators, it is hardly surprising that modern authors have experimented with unreliable narrators whose characteristics change in the course of the works they narrate. »⁴²⁷ Ainsi, la propension transgressive de nos trois romans en matière de type de récit s'inscrirait-elle dans un raisonnement guidé par les trop fortes contraintes des règles traditionnelles, contingentement qui limitent les possibilités créatrices. Même lorsqu'elle est présentée comme logique, la transgression n'en constitue pas moins l'expression privilégiée de cet élan vital qu'est la création artistique. Et bien que John Irving ne soit alors pas particulièrement innovant en la matière, il s'inscrit néanmoins dans ce schéma de libération des possibilités créatives

⁴²⁶ Gabriel Miller, *John Irving*, p. 64.

⁴²⁷ Wayne C. Booth, *The Rhetoric of Fiction*, p. 156.

s'offrant aux écrivains contemporains. Possibilités qu'il explore dans leur totalité puisque alors que l'adjectif « omniscient » se rapporte traditionnellement à un récit hétérodiégétique, John Wheelwright, le narrateur homodiégétique de *A Prayer for Owen Meany* peut se prévaloir de tous les attributs du narrateur omniscient. Configuration étonnante s'il en est, ceci reflète le refus de la part de John Irving de toute inféodation à une ou plusieurs règles d'écriture et son désir d'explorer les limites des techniques qu'il utilise. Pour autant, ce choix correspond très probablement aussi au suivi du modèle que constitue pour lui Charles Dickens. Ce qui s'apparente à une innovation transgressive n'est-elle pas tout simplement guidée que par les schémas d'écriture que ses nombreuses lectures d'auteurs européens et américains du dix-neuvième siècle ont immanquablement laissés dans son esprit ?

Le type de récit apparaît donc comme une question cruciale du processus de création littéraire tant par ses enjeux que par sa portée. Faisant montre, là encore, d'une insoumission certaine aux règles, John Irving allie respect et infraction à celles des techniques qu'il utilise. Quel que soit le type de récit choisi, il passe outre la rigueur de la stricte application de la règle pour permettre à sa véritable identité littéraire de s'exprimer tant il est vrai que la transgression des règles fait partie intégrante de l'écriture irvingienne. Mais il n'opte pas pour un rejet massif et inconditionnel de toute règle car son but reste malgré tout de produire des œuvres lisibles et appréciables par le plus grand nombre. L'oscillation entre acceptation et refus, que nous avons précédemment identifiée au niveau diégétique, semble être pour lui le moyen privilégié d'allier les pulsions transgressives de son écriture à son désir de s'adresser à un lectorat vaste et donc irrémédiablement hétérogène.

Les romans proposent une alternance conventionnelle entre dialogues et descriptions mais quelle que soit la technique utilisée, le narrateur irvingien semble enclin à intervenir dans son récit. En effet, aucune des trois narrations n'est réellement neutre, ce qui contribue à inscrire la manipulation au rang des caractéristiques d'écriture de l'auteur, d'autant plus qu'elle agit sur deux niveaux : du narrateur sur les personnages et de l'auteur sur le narrateur. Par ailleurs, l'orientation du récit se lit tout autant dans l'utilisation des dialogues ou descriptions que dans la distance constante que l'auteur instaure par rapport à ses narrateurs à travers le questionnement récurrent de leur fiabilité. Au-delà de cette constatation, il est important de noter que la manipulation sert, dans l'économie générale des romans, bien évidemment à questionner la fixité des

règles et à remettre en question leur suivi inconditionnel, mais surtout par l'entremise d'écarts par rapport à la norme à instaurer une dimension ironique et à paver le chemin pour la dimension contestataire des romans, qui se manifeste notamment à travers l'expression d'opinions tranchées.

6 Narration et expression d'une opinion

Dans les deux premiers chapitres de cette seconde partie, nous nous sommes attaché à montrer comment et dans quelle mesure la narration dans *The Cider House Rules*, *A Prayer for Owen Meany* et *A Widow for One Year* s'avérait biaisée, c'est-à-dire orientée, à la fois par le narrateur et par l'auteur. Que ce soit au niveau de l'enchaînement chronologique des événements ou bien à travers la partialité de l'instance narratrice, il apparaît que la narration est bien souvent partielle et subjective dans les trois romans qui nous intéressent. Ce constat étant établi, il nous reste à comprendre à quelles fins John Irving fait-il de la manipulation l'un des fondements de ses narrations ? Quel est donc le but poursuivi par cet auteur qui, à de nombreuses reprises, a affirmé ne pas chercher à inclure de message politique dans ses romans ?

L'orientation de la narration sert de pierre angulaire à la distanciation critique prônée par John Irving. En effet, souligner la partialité du narrateur revient à poser la question de sa fiabilité, ce qui bien entendu remet en cause son statut de *vox dei* du roman. Par ailleurs, en invitant le lecteur à adopter une attitude critique, John Irving établit les fondements de l'émergence d'une notion capitale de son œuvre : le jeu. Etant donné que, selon ses dires, toute œuvre de fiction doit d'abord et avant tout être divertissante, il s'attache souvent à rappeler l'importance de ce point. L'utilisation de l'humour ou de l'ironie tout autant que la manipulation de l'instance narratrice sont autant de moyens utilisés pour asseoir la dimension ludique des romans, ce qui en conséquence tend à en minimiser le caractère sérieux, voire didactique.

Malgré tout, comme les choix narratifs opérés par John Irving tendent tous vers la subjectivité et la partialité, ils servent de fondement à l'expression d'opinions et contribuent inévitablement à l'instauration d'une dimension polémique des trois romans en dépit de ce qu'affirme l'auteur. C'est ainsi que le narrateur passe du statut de « simple » conteur à celui de critique et ce faisant participe de l'immanence de la transgression dans les trois romans puisque ses prises de position visent au mieux à questionner l'ordre établi et au pire à en discuter le bien-fondé. Ce processus est particulièrement reconnaissable dans le cas de conflits armés, dont le caractère irrationnel et dévastateur est mis en évidence à la fois par les personnages et par le

narrateur à travers son récit. Que l'on soit en présence d'un récit à la première ou à la troisième personne, le constat reste identique : la guerre ne saurait être considérée comme une solution opportune et il convient de ce fait de la dénoncer. C'est précisément l'un des buts poursuivis par le journal de John Wheelwright. Mais une analyse plus précise des différents journaux présents dans les trois romans mettra en évidence que cet outil reste le moyen privilégié, pour un narrateur ou pour un personnage, d'expression d'un désaccord vis-à-vis d'une institution ou de l'une de ses décisions.

6.1 Du conteur au critique

Alors que sa fonction première consiste à relater des événements, à raconter une histoire, le narrateur irvingien dépasse souvent ce cadre pour proposer un récit dans lequel l'histoire n'est finalement que prétexte à l'analyse critique des fonctionnements familiaux, communautaires et sociétaux et les personnages des représentations de positions que l'auteur entend questionner ou, à l'inverse, mettre en exergue. Ainsi, les romans écrits par John Irving ne sauraient, et ce contre son avis, être considérés que comme des actes de divertissement. Il nous paraît en effet réducteur de ne pas les envisager dans leur dimension critique, voire contestataire. Bien sûr, le plaisir du lecteur préside à leur écriture mais leur fondement politique et idéologique ne saurait être complètement évacué. Bien que l'auteur tente, par le choix de son titre, de la passer sous silence, la dimension politique de *A Prayer for Owen Meany* ne saurait faire débat et vu les positions présentées concernant la guerre du Vietnam, il est évident que le roman constitue aussi une critique de la barbarie de ce conflit armé tout autant qu'il fustige la politique étrangère américaine sous l'Administration Reagan. *The Cider House Rules* est certes l'histoire d'Homer Wells et de l'importance de sa relation au Dr. Larch mais le roman ne peut être réduit qu'à cette constatation évidente. Le débat sur l'avortement n'est pas qu'une divergence de point de vue entre ces deux personnages ; il constitue un véritable axe de réflexion qui traverse l'œuvre et par la fin qu'il a choisie, John Irving oriente inmanquablement le lecteur vers la primauté des choix individuels et la nécessaire remise en question des règles et des lois lorsqu'elles ne peuvent répondre à la dimension humaine d'un choix aussi personnel et délicat que celui de l'interruption volontaire de grossesse. La dimension politique de *A Widow for One Year* est, à

l'inverse, plus difficilement perceptible mais la raison en est que ce roman se concentre sur la famille et le processus d'écriture. Et là encore, des points de vue très tranchés apparaissent notamment concernant le rôle de l'autobiographie dans l'écriture de fiction ou les rapports entre réalité et fiction. A travers les positions de Ruth, Ted, Marion et Eddie, John Irving explore toutes les facettes d'un écrivain et expose ses convictions, répond à ses détracteurs et fait ainsi de son roman une forme de tribune à l'encontre des journalistes. Son message est par conséquent idéologique.

Dans un tel contexte, il apparaît donc naturel que *The Cider House Rules*, *A Prayer for Owen Meany* et *A Widow for One Year* fassent de nombreuses entorses à la règle de neutralité, qu'elle concerne la narration ou le narrateur. Transgresser cette règle revient inmanquablement à prendre des positions tranchées, dont la conséquence majeure est cette omniprésence de la remise en question de l'ordre établi, quelle que soit sa forme.

6.1.1 Impossible neutralité

Les récits des trois romans à l'étude ne sont donc pas neutres. Que ce soit au niveau de la gestion du temps ou bien dans l'utilisation des techniques narratives, ils comportent de nombreuses interventions du narrateur et de l'auteur. Ce phénomène récurrent dans l'œuvre de John Irving est particulièrement notable dans *A Prayer for Owen Meany* puisque de part sa nature homodiégétique, John Wheelwright est presque condamné à proposer sa version des faits. Il les relate donc à sa manière, à travers le filtre de sa vision. Les commentaires qui jonchent son récit concernent aussi bien les autres personnages, les événements diégétiques que la mise au jour de dysfonctionnement de la société américaine de l'après Seconde Guerre mondiale. On le voit bien, la subjectivité est de rigueur. Si son opinion transpire à travers tout le récit, il est des occasions où elle devient encore plus évidente. Ainsi lorsqu'il décrit l'enseignement du pasteur Merrill, embauché pour remplacer le Révérend Mr Scammon à Gravesend Academy, son opinion est claire : « In both classes, Pastor Merrill preached his doubt-is-the-essence-of-and-not-the-opposite-of-faith-philosophy; it was a point of view that interested Owen more than it had once interested me. »⁴²⁸ Le mot crée de toutes pièces par John Wheelwright reflète bien entendu la particularité du Révérend

⁴²⁸ John Irving, *A Prayer for Owen Meany*, p. 325.

Merrill, homme en proie au doute s'il en est, mais contient également une pointe d'ironie qui en dit long sur le peu d'estime qu'il voue *a priori* à ce point de vue. Et lorsque l'on connaît sa déception à l'annonce que son père biologique est cet homme dont il ne partage pas vraiment les positions et qu'il considère couard, il devient évident que John porte ici un regard empreint de critique, peut-être même de sarcasme, à l'égard de son père. Ce qui apparaissait comme un fait étayé par les nombreux exemples que procure le récit de l'omniprésence paradoxale du doute pour cet homme de foi, prend ici un caractère plus personnel et pointe inmanquablement vers l'amertume de John, qui ne trouve de répit même dans sa relation filiale. La distanciation ironique dont John fait ici preuve se retourne par conséquent contre lui puisque l'auteur l'utilise comme outil afin de démontrer ses défauts ou ses manquements.

Lorsqu'il s'agit de relater un événement, John ne fait pas preuve de plus de retenue : « To my surprise, Grandmother and Owen were devoted viewers of the *same* show – in my grandmother's case, it was the *only* show for which she felt uncritical love; in Owen's case, it was his favourite among the few shows he at first adored. »⁴²⁹ On est bien là loin d'un récit neutre et la présence du narrateur est opérée sémantiquement ; les mots « devoted », « uncritical », « adored » sont fortement connotés et soulignent l'extrême intérêt de Mrs Wheelwright et Owen pour cette émission. A cela s'ajoute « to my surprise », mis en apposition et par conséquent en exergue, qui souligne le décalage et presque l'incongruité de la situation. Par ailleurs, la réaction des deux personnages relève selon lui d'une forme d'excès et d'un manque certain de discernement, comme le souligne « uncritical love » et « at first adored ». Ainsi, John porte-t-il un jugement non seulement sur le fait que sa grand-mère et son meilleur ami puissent avoir des activités communes, mais également sur l'exagération dont ils font tous deux preuve dans leur intérêt pour une chose, qui à ses yeux, n'en mérite pas tant. Prenant prétexte de mentionner un fait, il fait des choix orientés quant aux mots qu'il utilise afin de faire passer un message, de donner son avis. Ceci est encore plus évidemment perceptible dans son journal, cette seconde composante de son récit sur laquelle nous porterons un regard particulièrement attentif à la fin de la seconde partie.

Les narrateurs hétérodiégétiques de notre corpus ne sont pas beaucoup plus enclins à la neutralité malgré l'utilisation de la narration dite « impersonnelle ». Nous

⁴²⁹ John Irving, *A Prayer for Owen Meany*, p. 276. L'auteur souligne.

retrouvons en effet dans *The Cider House Rules* et *A Widow for One Year* de nombreux exemples d'intrusion du narrateur dans le récit, au cours desquels il porte un jugement soit sur un personnage, soit sur un événement ou encore sur le fonctionnement — souvent fautif — de la société. Dans le premier de ces deux romans, le narrateur fait de façon récurrente utilisation des parenthèses afin d'exprimer une opinion. C'est notamment le cas à propos du Dr. Larch :

A beautiful and untouched copy of *Jane Eyre* arrived from Mrs. Worthington, and Wilbur Larch read more spiritedly to the girls—the newness of the story refreshed him. It even enlivened his weary approach to the sad conclusion to *Great Expectations*. (He never believed the part about Pip and Estella being happy ever after; he never believed that about anyone.)⁴³⁰

A ce moment du roman, Homer a quitté St. Cloud's pour Ocean View, laissant son père de substitution à la fois compréhensif et en colère, triste et persuadé que cette issue était inévitable. Malgré tout, le directeur de l'orphelinat ressent une certaine amertume car son petit protégé ne donne, selon lui, pas assez régulièrement de ses nouvelles. L'envoi de cet exemplaire du roman de Charlotte Brontë fait suite à la demande du Dr. Larch dans l'une de ses lettres. Dans ce contexte, le présent d'Olive arrive comme un cadeau du ciel, un rayon de soleil dans l'horizon bouché de St. Cloud's. Et c'est d'ailleurs ce que suggère tous les termes ayant trait au renouveau et à une vigueur retrouvée : « newness », « refreshed » and « enlivened ». Ces éléments entrent en contradiction avec les habitudes du Dr. Larch entouré d'une aura de tristesse et de fatigue du au départ de son orphelin préféré. De ce passage descriptif à l'apparence neutre surgissent donc des indices de présence du narrateur, qui par l'indication du changement d'attitude du médecin souligne la lassitude de ce dernier. Par la parenthèse qui clôt ce passage, le narrateur poursuit son entreprise en proposant l'image d'un homme désabusé, n'ayant qu'assez peu de foi en la possibilité d'un bonheur durable. Ressurgit alors, et de façon plus patente, la lassitude inscrite en filigrane dans les phrases précédentes. Le procédé reste le même dans *A Widow for One Year*, lorsqu'à l'occasion de l'une de ses conférences, Ruth Cole rencontre l'un de ses fans :

‘I go to school in Utrecht, but my parents live in Amsterdam. I grew up there.’ (As if this explained everything about his attendance at both her readings!)
 ‘Aren't I speaking in Amsterdam again tomorrow?’ Ruth asked Sylvia.
 ‘Yes, at the Vrije Universiteit,’ Sylvia told the young man.

⁴³⁰ John Irving, *The Cider House Rules*, p. 296.

'Yes, I know – I'll be there,' the boy replied. 'I'll bring a third copy for you to sign.'⁴³¹

Les parenthèses, sorte d'aparté au récit principal, témoignent indéniablement d'un jugement et le ton ironique de l'intervention du narrateur, souligné par l'utilisation du point d'exclamation, ne font que corroborer cette impression. En général, les personnages ne font que très rarement les frais de la tendance ironique de John Irving. De toute évidence, cet extrait est l'exemple qui infirme la règle tant il est clair qu'en soulignant l'illogisme et l'inconsistance de cette intervention, le narrateur se moque du jeune homme, prêt à sillonner le pays pour assister à toutes les conférences de son auteure préférée afin de « récolter » autant d'autographes, un attrait que Ruth ne comprend pas et réproouve même. Ainsi, le narrateur se range-t-il ici à l'avis de Ruth dans un effort de l'auteur pour faire passer son propre message. Au niveau de la relation du narrateur aux personnages de l'histoire qu'il raconte, il est évident que nous sommes en présence de cas manifestes de transgressions à la neutralité du récit. L'infraction à la règle vise de toute évidence à la manipulation conjointe du narrateur sur le récit et de l'auteur sur son roman. On assiste également à l'émergence de l'ironie, cette mise à distance critique qui favorise la dimension contestataire des romans, comme nous le soulignerons dans la troisième partie de ce travail.

Parallèlement aux prises de position du narrateur hétérodiégétique vis-à-vis des autres personnages, les romans foisonnent d'appréciations orientées d'événements ou de situations. C'est le cas par exemple dans *A Widow for One Year* : « She [Ruth]'d called her third novel *Not For Children*. (Indeed, it was not.) »⁴³² Le titre choisi par Ruth agit comme une sorte d'avertissement : son roman n'est pas à laisser entre toutes les mains car son contenu explicitement sexuel, voire pornographique, pourrait choquer les jeunes lecteurs. Par le contenu de la parenthèse, le narrateur souscrit à la position de Ruth en même temps qu'il donne son opinion sur la pertinence de ce choix de titre. Il entend ainsi asseoir son rôle d'autorité sur le récit en donnant raison ou tort aux personnages qui le composent. Ce type d'intrusion ponctuelle du narrateur se retrouve dans *The Cider House Rules*, par exemple lorsque Homer interrompt une bataille de pommes entre lycéens :

But while he was driving the boys back to the apple-mart [...] he interrupted a war. The crates that were already loaded on the flatbed were splattered with apple seeds, and the

⁴³¹ John Irving, *A Widow for One Year*, p. 429.

⁴³² *Ibid.*, p. 301.

hot parts of the tractor gave off a burned-apple stench (someone must have tried to use the tractor for 'cover').⁴³³

Dans la première partie de cette citation, le narrateur fait preuve de neutralité ; il se contente de relater des faits et le mot « war » — qui pourrait sembler exagéré — n'est utilisé qu'aux seules fins d'indiquer l'étendue des dégâts que les chamailleries des jeunes gens ont provoqués : lorsque Homer arrive sur les lieux, il a sous les yeux un véritable champ de bataille. Mais la parenthèse opère un changement certain : en plus de procurer une indication supplémentaire à la description de la scène qui vient d'être faite, elle témoigne de la présence du narrateur dans la mesure où il postule sur les événements qui ont donné naissance à l'odeur nauséabonde qui émane de la scène. De plus, on en arrive même à se demander si cette opinion est réellement celle du narrateur ou bien si celui-ci n'use pas alors de son avantage de pouvoir pénétrer les pensées des personnages, en l'occurrence celle d'Homer ; la forme verbale « must have tried » serait alors un indicateur de focalisation interne. Cette indécision contribue à l'abolition de la frontière entre narrateur et personnage que la théorie a attribuée à l'utilisation du discours indirect libre. En tout état de cause, la mise entre parenthèses de cette information la rend paradoxalement importante et attire l'attention du lecteur. Par ce simple fait, le narrateur oriente l'appréhension de son récit et le manipule donc en quelque sorte.

Lorsqu'il s'agit de remettre en cause le fonctionnement de la société ou d'en souligner les dysfonctionnements, le narrateur utilise l'appui des personnages en proposant à notre lecture leurs lettres ou en faisant allusion à leurs entrées de journal. Ainsi pouvons-nous lire dans les toutes premières pages de *The Cider House Rules* :

And what was left behind? [...] the few private homes, log-cabin style, and the Church, which was Catholic, for the French Canadians, and which looked too clean and unused to belong to St. Cloud's, where it had never been half as popular as the whores, or the dance hall, or even bingo-for-money. (In Dr. Larch's journal, he wrote: 'In other parts of the world they play tennis or poker, but here in St. Cloud's they play bingo-for-money.')

St. Cloud's fait donc partie de cette frange peu nantie de la société américaine. Par la description de la désolation du lieu et l'atmosphère d'abandon qui en émane, le narrateur tente bien entendu d'établir un parallèle entre ces caractéristiques et le fait que les orphelins qui y vivent sont en quelque sorte mis au ban de la société. Il existerait

⁴³³ John Irving, *The Cider House Rules*, p. 503.

⁴³⁴ *Ibid.*, p. 18.

donc une hiérarchie selon laquelle l'Amérique en mouvement — industrielle et riche — aurait investi les parties les plus accueillantes du pays alors que les classes les plus défavorisées seraient relayées dans des zones moins propices à l'épanouissement. Cette fracture est renforcée par la parenthèse qui fait état de la vision du Dr. Larch selon laquelle St. Cloud's est réellement en marge du reste du pays. Le phénomène de « ghettoisation » est alors fortement suggéré sans être clairement formalisé : par la description qu'il fait de St. Cloud's, le narrateur souligne l'un des grands problèmes des sociétés industrialisées qui mettent de côté une partie entière de leur population. En décidant de faire de ce lieu reclus, presque oublié, l'une des scènes principales de l'action, le roman offre une place de choix à ces laissés pour compte, que sont les orphelins dans les Etats-Unis des années 1920 à 1950. Et ce combat constitue l'un des chevaux de bataille du Dr. Larch qui, tout au long du roman, tente d'éveiller les consciences sur le destin des orphelins de St. Cloud's, la question de l'avortement et le sort des classes pauvres. Pour ce faire, il écrit plusieurs fois au Président des Etats-Unis de l'époque :

'You have done so much good already,' Wilbur Larch wrote to Franklin D. Roosevelt. [...] 'After you, anyone who holds your office will be ashamed if he fails to serve the poor and the neglected—or should be ashamed... [...] Couples who are well-to-do usually want their babies; only seventeen percent of the babies born to well-to-do parents are unwanted. BUT WHAT ABOUT THE POOR? Forty-two percent of the babies born to parents living in poverty are unwanted. [...] Mr Roosevelt—you, of all people!—you should know that the unborn are not as wretched or as in need of our assistance as the *born*! Please take pity on the born!'⁴³⁵

La position du personnage est claire : pauvreté et avortement sont fortement corrélés et l'un des moyens de limiter la première est de légaliser le second. Puisqu'il s'agit là d'une lettre du Dr. Larch, il est bien évident que le narrateur se retranche derrière l'utilisation des guillemets pour prouver sa neutralité. Cette position ne lui appartient pas ; elle n'engage que celui qui l'a formulée. Mais ce retrait de l'instance narratrice n'est que partiel. En effet, lorsque l'on considère que l'avis diamétralement opposé, à savoir le rejet en masse et quelles que soient les circonstances de l'avortement, n'est pas proposé dans le roman, il apparaît que le récit est orienté et le narrateur pas si neutre qu'il veut bien laisser l'entendre. Ainsi, même lorsqu'il tente de prétendre à la neutralité, le narrateur irvingien ne parvient que modérément à ses fins.

⁴³⁵ John Irving, *The Cider House Rules*, p. 494-495. L'auteur souligne.

Ces considérations d'ordre politique ne sont pas aussi présentes dans *A Widow for One Year*, qui s'attache plus particulièrement à analyser, entre autre, les rouages des liens familiaux et amicaux. L'aspect sociologique n'y est pas totalement évacué mais il reste moins important que dans les deux autres romans de notre corpus. S'il est difficile de détecter la mise au jour de dysfonctionnements sociétaux, il est à l'inverse très aisé de trouver de nombreux exemples de comportements déviants qui mettent en péril l'unité et la pérennité de la cellule familiale ou des relations amicales. Mais avant de pouvoir concevoir la dimension transgressive d'un acte, il convient de définir une règle. C'est ce que le roman s'attache à faire lorsque Ruth rend visite à Rooie, la prostituée à Amsterdam : « By leaning over, Rooie could open her door without getting off her barstool; thus she was able to sit in her window while Ruth poked her head inside. (Ruth made a point of not crossing the threshold.)⁴³⁶ Ainsi, de façon tout à fait limpide, il est ici question de limites. En effet, le seuil de la chambre de Rooie représente ici le seuil entre l'acceptable et ce qui relève d'un comportement transgressif. En refusant de pénétrer dans l'ancre de Rooie, Ruth exprime implicitement son refus de cette forme de transgression qu'est la prostitution. Il s'agit peut-être de peur, due à la méconnaissance de ce milieu et de ce mode de vie, mais une chose est sûre, Ruth refuse d'entrer. Par cette simple remarque, le narrateur nous fait part de la définition selon Ruth des concepts de normalité et de déviance. Une fois de plus, l'utilisation de la parenthèse est paradoxale puisqu'elle vise à mettre en exergue l'information qu'elle contient. La neutralité de la narration n'est qu'illusoire. De fait, cette vision devient importante surtout dans la mesure où elle émane du personnage principal. Ainsi, ce qui prenait la forme d'un complément d'information a en fin de compte un sens plus général où il constitue en quelque sorte l'une des références, un socle sur lequel repose toute définition, interne au roman, de l'acte transgressif. Néanmoins, cela ne signifie pas que la prostitution est montrée du doigt dans *A Widow for One Year*. Ruth ne porte pas de jugement de valeur, elle considère simplement que cette activité n'est pas une option pour elle. D'ailleurs, si le roman blâme quelqu'un ce sont les clients des prostitués puisque le seul portrait qui en est fait est celui d'un meurtrier en série. Quoi qu'il en soit, le point de vue dominant du roman est sans aucun doute celui de Ruth sans pour autant qu'il lui soit inconditionnellement donné raison. Dans ce contexte, ses convictions résonnent souvent comme une référence. Ainsi, dans le cas de l'aventure

⁴³⁶ John Irving, *A Widow for One Year*, p. 440.

entre Ted et Hannah, la seule qui ait réellement voix au chapitre est Ruth. Les deux autres n'interviennent que de façon laconique et n'ont qu'assez peu la possibilité de s'exprimer. Pourtant, si l'on regarde la situation froidement, il s'agit d'une relation entre deux adultes consentants, sans conjoint ; il n'y a donc aucune raison que leur intermède sexuel heurte un autre personnage ou bien mette en péril une unité familiale. Ce n'est que la proximité émotionnelle de Ruth avec eux qui rend cette situation difficilement acceptable à ses yeux. Et c'est également le sentiment qu'a le lecteur en lisant la scène. Le point de vue de Ruth s'avère donc prédominant puisque nous avons tendance à nous ranger à son avis — ou plus exactement John Irving fait en sorte de nous engager sur cette voie — et condamner Ted et Hannah pour ce que le roman nous présente comme un écart de conduite. De neutralité, le roman n'en a ici que l'apparence, une fois de plus.

Les nombreuses entorses à la neutralité qui jonchent *The Cider House Rules*, *A Prayer for Owen Meany* et *A Widow for One Year* contribuent donc à véhiculer un certain nombre d'opinions concernant le fonctionnement d'une œuvre littéraire ou celui de tout groupe de personnes. Si *A Prayer for Owen Meany* est, par la nature même de son narrateur, évidemment subjectif, les deux autres romans ne sont pas en reste : la neutralité de la narration et du narrateur ne sont finalement qu'apparentes. Ainsi, les trois romans de notre corpus tentent-ils de soumettre une vision particulière, celle de l'auteur, qui en manipulant ses récits, en questionnant ses narrateurs, en instillant une distanciation ironique, œuvre, malgré lui apparemment, à la dimension contestataire de son œuvre. Aux transgressions attribuées aux personnages s'ajoutent alors les diverses écarts par rapport aux normes d'écriture, le tout dans cette optique persistante de remise en question de l'ordre établi et dans cet élan créateur.

6.1.2 Création et transgression

De fait, dans l'univers des romans écrits par John Irving, la transgression se voit octroyer une place de choix. Cette affirmation ne concerne pas que les trois romans à l'étude mais s'étend à toute l'œuvre de l'auteur. De *Setting Free the Bears*, où les deux protagonistes fomentent le plan de libérer tous les animaux du zoo de Vienne, à *Last Night in Twisted River* dans lequel Dominic et Daniel ont une vie d'errance pour tenter d'échapper à la sentence de Constable Carl pour le meurtre accidentel de sa petite amie, Injun Jane, tous les personnages sont confrontés à et même impliqués dans une

infraction à la règle ou à la loi. Ils proposent l'exploration de thèmes récurrents — la famille, le couple et la difficulté des relations en leur sein, la place de l'individu dans son environnement, l'immanence du danger et de la violence, la sexualité sous toutes ses formes, la guerre, la mort, l'écriture — qui, tous impliquent l'entrée en jeu d'un processus transgressif. Les histoires regorgent donc d'actes de rébellion vis-à-vis de l'ordre établi puisque dans la majorité des cas, l'individu affirme ainsi son individualité et la primauté de ses choix. L'acte transgressif et la violence qui lui est attachée apparaissent donc comme des composantes majeures et incontournables du monde selon John Irving. Elle s'applique donc à la majorité des personnages, dont aucun n'est complètement vierge de tout acte transgressif. Pour parfaire cette omniprésence, la transgression est également déclinée au niveau de l'écriture même des romans. Ainsi, John Irving fait-il preuve d'une propension certaine à ne suivre que partiellement les règles d'esthétiques desquelles ses œuvres relèvent ou des influences dont il se réclame. La narration se fait l'écho de la plume transgressive de l'auteur tant il est vrai que les récits ne répondent ni aux exigences de chronologie ou de linéarité ni à celles de neutralité du récit impersonnel.

On le voit bien, quel que soit le compartiment du roman envisagé, John Irving ne se conforme que rarement aux règles et réfute toute idée d'inféodation à un courant littéraire particulier. La raison en est toute simple : l'acte créateur est fondé sur la transgression ; il ne peut en effet pas y avoir de création sans transgression dans la mesure où c'est précisément les possibilités de nouveauté qu'offrent la transgression qui permettent à l'auteur de laisser libre cours à son imagination, de proposer une alternative innovante et au final de se composer une identité littéraire. C'est par conséquent en acceptant le rôle de l'acte transgressif dans l'acte créatif que John Irving trouve les ressources imaginatives et les pulsions nécessaires à sa production littéraire. En cela il rejoint la thèse avancée par Michel Maffesoli dans son ouvrage explicitement intitulé *La part du diable*. Selon lui, il est impératif de ne pas négliger cette part constitutive de la réalité humaine, d'abord parce qu'elle est incontournable et ensuite car elle apparaît paradoxalement comme un élément primordial à l'accession à « une certaine joie de vivre »⁴³⁷. Et c'est ainsi que se rejoignent l'immanence de la violence et de la transgression dans les romans et les ambitions divertissantes de l'auteur. Il est donc possible, et John Irving le prouve par l'entremise de ses romans, que la lecture

⁴³⁷ Michel Maffesoli, *La part du diable*. Paris: Flammarion (Champs), 2002, p. 23.

d'histoires où la transgression règne en maître procure du plaisir à un éventail conséquent de lecteurs, où l'immanence de la violence et de la mort n'est pas contradictoire à l'idée d'amusement. Mais pour cela, il est nécessaire que la lourdeur de l'atmosphère ainsi créée soit contrebalancée par une forme de légèreté, qui, sous la plume de John Irving, prend la forme de l'humour et de l'ironie. Le plus bel exemple en est certainement le premier chapitre de *A Widow for One Year* intitulé « The Inadequate Lamp Shade ». L'omniprésence de la mort à travers les photos de Thomas et Timothy, le délitement de la famille Cole, l'impossibilité de Marion à aimer sa fille, les conséquences fâcheuses de la combinaison de tous ces faits sur la petite Ruth qui n'a alors que quatre ans : voilà autant d'éléments qui constituent le fondement de l'atmosphère particulièrement lourde et plutôt triste du début du roman. La cocasserie de la situation dans laquelle se trouve le jeune Eddie O'Hare, tentant de cacher sa nudité à Ruth grâce à l'abat-jour d'une lampe de chevet allumée, apporte indéniablement une légèreté qui entre en contrepoids de la pesanteur énoncée plus tôt et une dérision dont le but est de dédramatiser la situation. L'ironie agit alors comme opérateur de retour à l'équilibre et, bien qu'elle repose sur la mise en exergue d'un décalage, participe d'une dynamique de cohésion visant à réconcilier et combiner des éléments théoriquement antinomiques. Cependant, l'ironie est également cette technique impliquant distanciation et regard critique et c'est en cela qu'elle participe également, nous l'avons souligné, de l'instauration de l'aspect contestataire des romans de notre corpus ; elle n'entre plus alors en rupture mais dans la droite lignée de la dynamique transgressive de l'œuvre de John Irving. Il existe donc une logique circulaire à l'écriture irvingienne, où tout est lié et se répond, s'enrichit par l'opposition, se nourrit par la contradiction dans le but d'atteindre une unité de sens et une cohérence. D'aucuns peuvent ne pas être sensibles au monde selon John Irving — sa tendance à écrire tous ses romans comme des déclinaisons d'un nombre limité de thèmes ou bien son affection pour le détail qui éloigne parfois de l'essentiel et entache la pertinence du propos sont autant de raisons qui peuvent expliquer la réception toujours mitigée des œuvres —, mais il faut tout de même lui reconnaître cette volonté de combiner les déviances de ses personnages avec une prise de liberté certaine dans ses choix d'écriture pour démontrer le caractère incontournable de la transgression.

Que ce soit au niveau des personnages ou bien dans le processus créatif d'écriture d'un roman, une constante apparaît : l'ordre établi *doit* être remis en

question ; son statut de référence indétrônable contesté, voire défié. Toutes les règles qu'il met en place, dans le but d'assurer la cohésion et la pérennité du groupe, sont autant de limitations à la liberté individuelle. Le caractère péremptoire de ces règles ainsi que le pouvoir de coercition des moyens mis en œuvre pour veiller à leur respect sont reçus comme autant de violence par les individus. De ce fait, l'acte transgressif n'est autre chose qu'une réponse à la violence de cet ordre établi qui contraint les libertés individuelles et est fondé sur l'ignorance même du cas particulier. Lorsque l'on sait l'importance accordée à l'individu — autour de qui tout gravite, en fin de compte — dans l'œuvre de John Irving, il n'est pas étonnant que l'aspect contraignant des règles et des lois soit considéré comme un élément à combattre en toutes circonstances. Mais nous l'avons souligné, combat ne signifie pas nécessairement violence ; il est parfois même plus judicieux de contourner la règle que de l'enfreindre ouvertement. Souvenons-nous ici de l'obstination de Tabby à faire accepter ses choix par la communauté conservatrice de Gravesend dans *A Prayer for Owen Meany*. Bien qu'un tel cas reste marginal dans l'œuvre de John Irving, où la violence prédomine, il reste symptomatique de la dualité des relations entre l'individu et l'ordre établi, fondées sur leurs interactions et sur la contradiction de leurs buts. Dans cette même optique de représenter non plus uniquement les comportements extrêmes mais également les attitudes plus mesurées, nous retrouvons l'oscillation constante entre acceptation et refus de la règle que les romans proposent aussi bien en ce qui concerne les personnages que dans la position de l'auteur vis-à-vis des règles d'écriture auxquelles il est soumis. La violence n'est pas toujours la réponse adéquate à la violence ; parvenir à ses fins, c'est-à-dire créer, implique parfois de composer avec les possibilités qui s'offrent à vous et l'affrontement direct s'avère dans certains cas moins fructueux qu'une attitude tout autant décidée mais moins vindicative.

Mais dans ces univers où enfreindre la règle devient une règle, il existe tout de même des cas pour lesquels la permissivité n'est pas de rigueur. Souvenons-nous ici du sort invariablement funeste réservé aux transgresseurs tels que Urs Messerli, Mr. Rose, le Dr. Larch ou Ted Cole. Transgresser oui, mais uniquement si le but ultime relève d'un processus créatif. Si l'acte transgressif n'a pour conséquence que de porter atteinte aux autres — ou à soi-même dans le cas du directeur de l'orphelinat de St Cloud's car ce n'est pas sa pratique de l'avortement qui procède de la sanction ultime mais bel et bien sa consommation excessive d'éther —, il doit être suivi d'une sanction. Cette

notion de la positivité du but poursuivi par la transgression est primordiale puisque c'est grâce à elle qu'est déterminé le caractère acceptable ou non d'un acte transgressif. Si celui-ci s'inscrit dans une dynamique positive et constructive, il est acceptable, voire recommandé. Si ce n'est pas le cas, il doit être puni. En d'autres termes, transgresser pour se construire une identité, clamer son individualité ou produire une œuvre littéraire est non seulement préconisé mais incontournable. Une fois encore, il n'est pas de création sans transgression.

Dans un tel contexte, l'ordre établi n'est pas tant la cible que le prétexte permettant à l'individu de laisser libre cours à ces velléités identitaires ou ses pulsions créatrices. Il ne saurait être question de transgression sans référence qui la détermine. Mais si pour être acceptable la transgression doit poursuivre un but créatif, elle ne peut procéder que de pulsions destructrices. Ainsi combattre, de façon plus ou moins véhémement, l'ordre établi n'est qu'une conséquence des aspirations identitaires, individualistes et créatrices des personnages et de l'auteur. Quoi qu'il en soit, le dernier mot revient de toute façon à l'auteur qui reste le maître de son œuvre dans la mesure où il en garde le contrôle. C'est ainsi qu'entre en jeu le phénomène de manipulation dont nous avons fait état à plusieurs reprises. Mais étant donné que rien n'est au final aussi simple qu'il n'y paraisse dans les romans de John Irving, la manipulation s'avère protéiforme et concerne à la fois le narrateur et l'auteur. On assiste par conséquent à une forme de jeu entre auteur et narrateur, dont le fondement n'est autre que l'affirmation du contrôle sur l'œuvre et la conséquence, une représentation biaisée, ou tout du moins orientée, des faits. Mais là encore il ne peut s'agir que de jeu dans la mesure où toutes ces manipulations trouvent leur source dans l'imagination de l'auteur. Si la fiabilité du narrateur est souvent remise en question, ce n'est que pour mieux souligner d'une part, la dimension divertissante et ludique de l'œuvre littéraire et d'autre part, inviter à une lecture distanciée et critique allant de pair avec le regard que l'auteur se propose de porter sur son pays et qui conditionne l'aspect contestataire des romans. Une fois encore, il est question de dynamique circulaire comme nous le mentionnions précédemment.

Qu'il le reconnaisse ou non, John Irving envoie un message politico-idéologique à travers ses romans. Par le choix même des thématiques qu'il décide d'aborder et l'angle de vue qu'il propose, il poursuit une entreprise de mise à jour des défaillances de la nation américaine depuis la Seconde Guerre mondiale, surtout lorsque le pays ou la

communauté sont soumis aux règles du conservatisme. C'est ainsi que seules les positions « Pro Choice » sont réellement abordées dans *The Cider House Rules*. De façon encore plus évidente, les diatribes de John Wheelwright dans *A Prayer for Owen Meany* sont toutes dirigées contre l'administration républicaine de Ronald Reagan. Ce roman contient certes des critiques à l'encontre de John F. Kennedy, notamment à l'occasion de la mort de Marilyn Monroe, vue par Owen comme le symbole des Etats-Unis, mais elles n'ont aucune commune mesure avec la véhémence des propos de John au regard de l'affaire Iran-Contra ayant eu cours pendant la présidence de Ronald Reagan. Si ces positions ne reflètent pas nécessairement intrinsèquement celles de l'auteur, à qui il faut conserver le pouvoir imaginaire de créer, elles n'en témoignent pas moins, vu leur importance et leur récurrence, d'une expression de sa vision d'un pays en proie aux côtés les plus obscurs, et inquiétants peut-être, de l'homme. Symboliquement, cette « part du diable » se retrouve notamment à travers Urs Messerli, « the moleman », dans *A Widow for One Year*.

En offrant le devant de la scène aux déviances de tant de personnages, au meurtre, au viol, à l'inceste, John Irving se fait l'écho de l'existence et du caractère incontournable des aspects les plus vils de l'être humain. Une autre manifestation de ces élans destructeurs s'avère, sans conteste, être la guerre, un élément qui traverse les sept premiers romans de l'auteur. Une telle omniprésence a sans aucun doute pour but de coller à la réalité de l'Histoire du vingtième siècle mais ne constitue-t-elle pas, d'abord et avant tout, un moyen de la dénoncer ?

6.2 Décrire la guerre pour mieux la dénoncer

La guerre est, en effet, l'un des thèmes récurrents des romans que John Irving a écrits au cours des décennies 1970 et 1980. Elle constituait alors, selon toute vraisemblance, une question centrale pour l'auteur. La Seconde Guerre mondiale, et bien évidemment son corollaire, le nazisme, apparaissent très régulièrement dans *Setting Free the Bears*, *The 158-Pound Marriage* et *The Hotel New Hampshire* ; elle est mentionnée dans *The World According to Garp* à travers le père biologique du protagoniste éponyme et sert de toile de fond à une partie de l'histoire de *The Cider House Rules* en la personne de Wally Worthington. Y faisant allusion au début du roman, *A Prayer for Owen Meany* se concentre surtout sur la guerre du Vietnam. Dans

tous les cas, la guerre est néfaste et dévastatrice. D'un point de vue général, les fondements de la nation américaine ont indubitablement été modifiés par les velléités de l'Histoire. Ainsi la Seconde Guerre mondiale, et plus particulièrement l'attaque de Pearl Harbor, et plus récemment la Guerre du Vietnam ont laissé des traumatismes indélébiles dans la psyché américaine. C'est d'ailleurs cette image d'une Amérique en proie au questionnement de ses valeurs originelles que propose *A Prayer for Owen Meany* et dans une moindre mesure *The Cider House Rules*. Pour parvenir à ses fins, John Irving ne choisit pas de décrire la guerre dans sa dimension historique en cherchant à en comprendre les fondements ou les conséquences d'un point de vue géopolitique ; il opte pour un traitement plus prosaïque en se concentrant sur ses conséquences au niveau de l'individu. Et il faut bien se rendre à l'évidence, le résultat est invariablement catastrophique : elle laisse inmanquablement des stigmates — blessure, invalidité ou mort — dans la vie de ses acteurs et ne saurait être de ce fait considérée comme une solution en soi.

Mais décrire l'horreur qu'elle représente n'est apparemment pas tout à fait suffisant pour John Irving, dont le but est en fin de compte de dénoncer le bien-fondé de tout conflit armé. Cependant, tous les moyens ne sont pas forcément bons pour parvenir à cette fin : seule une forme de distanciation y parvient réellement et, une fois de plus l'ironie est utilisée comme moyen privilégié de questionnement et de dénonciation, son avantage principal étant, en outre, d'inscrire alors les romans dans la tradition des « Protest Novels ».

6.2.1 Des événements traumatisants

En dépit de la volonté de Wally et d'Owen de s'engager dans l'armée afin de prendre part à la guerre, la majorité des autres personnages de *The Cider House Rules* et *A Prayer for Owen Meany*⁴³⁸ s'oppose à l'idée même d'un conflit armé qui leur fait peur du fait du taux élevé de mortalité et de blessure chez les soldats. Dans la plupart des cas, le refus de la guerre procède donc d'un instinct de conservation et de protection des êtres chers. C'est la raison pour laquelle ni Olive et Candy, ni Hester et John ne

⁴³⁸ La guerre ne constituant pas un thème de *A Widow for One Year*, ce roman ne sera pas mentionné dans les pages qui suivent.

comprennent la décision de Wally et d'Owen. Peu après l'annonce de Wally, les deux femmes font part de leur incompréhension :

During Christmas dinner, Raymond Kendall, trying to relieve the silence, said, 'I would have chosen submarines.'

'You'd end up feeding up lobsters,' Wally said.

'That's okay,' said Ray. 'They been feeding me.'

'You got a better chance in a plane,' Wally said.

'Yes, a *chance*,' Candy said scornfully. 'Why would you want to be anywhere where all you get is a *chance*?'

'Good question,' Olive said crossly. She let the silver serving fork fall to the meat platter with such force that the goose appeared to flinch.⁴³⁹

Le silence entourant ce repas de Noël, un moment normalement festif, est tout à fait symptomatique du malaise que génère la décision de Wally. Raymond Kendall fait de son mieux pour détendre l'atmosphère mais n'y parvient de toute évidence pas. Les adverbes « scornfully » et « crossly » attestent de la colère et du désaccord profond des deux femmes vis-à-vis d'un choix qu'elles considèrent toutes les deux inconsideré. Le spectre de la mort plane dès lors qu'il est question de guerre et même Wally, par la réponse qu'il fait à Ray, semble en être tout à fait conscient. Et c'est précisément cela qui provoque l'incompréhension de Candy et Olive : pourquoi un jeune homme sensé choisirait-il de s'engager sur la voie d'une mort annoncée ? La mise en exergue du mot « chance » souligne d'ailleurs l'ambivalence sémantique dont il est ici question : alors que Wally fait référence à « une chance de s'en sortir vivant », sa mère et sa petite amie l'entendent comme une opportunité de se faire tuer. De plus, les deux femmes semblent penser que la vie humaine a trop de valeur pour la remettre au seul bon vouloir du hasard et affirment ainsi leur désaccord. La violence dont Olive fait preuve, débordement inhabituel pour ce personnage, indique sans conteste la force de sa désapprobation ainsi que l'étendue de sa peur. En tant que mère, il lui est presque insoutenable d'envisager le décès ou une grave blessure de son fils, sa chair et son sang. Ainsi, à l'élan patriotique mêlé d'une irrépressible envie de voler de Wally répond l'exacerbation des sentiments d'Olive et Candy. D'ailleurs, l'image de l'oie qui tréaille agit ici comme un présage à la fois menaçant et comique. La configuration proposée ici par *The Cider House Rules* relève d'une conception plutôt traditionnelle des rôles où l'homme veille à la préservation du groupe et s'avère prêt à faire don de sa vie pour y

⁴³⁹ John Irving, *The Cider House Rules*, p. 451. L'auteur souligne.

parvenir alors que les femmes n'ont d'autre choix que d'accepter et dans le pire des cas de pleurer leur fils ou leur mari.

Le désaccord sur la question de la guerre repose dans *A Prayer for Owen Meany* sur les mêmes fondements mais l'opposition au conflit armé n'y est plus l'apanage des femmes :

I told Dan that I was afraid I might be responsible for sabotaging Owen's desire for a 'combat arms designator'; I confessed that I'd told Colonel Eiger that Owen's 'emotional stability' was questionable, and that I'd agreed with the colonel that Owen was not suitable for the combat branch. I told Dan that I felt guilty that I'd said these things 'behind Owen's back.'

'How can you feel "guilty" for trying to save his life?' Dan asked me.

Hester said the same thing, when I confessed to her that I had betrayed Owen to Colonel Eiger.

'How can you say "betrayed" him? If you love him, how could you want what he wants? He's crazy!' Hester cried.⁴⁴⁰

Là encore, ce qui effraie le plus à l'idée de la guerre, c'est l'omniprésence de la mort qui lui est attachée. Dans ce passage, le lien étroit entre l'amour porté aux êtres chers et l'envie de les voir échapper à une mort certaine est exprimé de façon tout à fait claire aussi bien par Dan que par Hester. Il est des cas où ne pas abonder dans le sens de ceux que l'on aime relève de la nécessité. La préservation de l'intégrité physique prévalant sur toute autre considération, ces deux personnages expliquent à John que son attitude était, en fin de compte, la seule à tenir. Avec l'excès qui la caractérise, Hester attribue le désir d'Owen à une folie, soulignant dans le même temps l'irrationalité de la guerre. Pourtant, malgré ses efforts, il semblerait que John ne puisse empêcher le « destin » d'Owen de s'accomplir puisqu'en mentant il lui évite le départ pour le Vietnam mais pas l'engagement dans l'armée où il deviendra « Casualty Officer » ce qui conduira à son assassinat. Les efforts de John restent donc en partie vains. Certaines forces échappent alors complètement à sa tentative de contrôle, tout comme en tant que narrateur il ne maîtrise pas totalement son récit. Tellement convaincus de ses méfaits, Dan et Hester ont du mal à concevoir la culpabilité de John, qu'ils jugent tout bonnement infondée. De leur point de vue, le plus important est d'écarter Owen du front, quels que soient les moyens utilisés. Il est également important de noter un certain pervertissement des fondements idéologiques de l'engagement dans l'armée dans les deux romans. Traditionnellement guidé par un élan patriotique, il témoigne en général d'un attachement à la Mère Patrie. Or, que ce soit dans *A Prayer for Owen Meany* ou

⁴⁴⁰ John Irving, *A Prayer for Owen Meany*, p. 487.

The Cider House Rules, cette prérogative semble relayée au second plan pour céder la place à l'expression de motivations plus égoïstes, moins altruistes : Owen s'engage dans l'armée par conviction que son rêve est prémonitoire et que Dieu lui a assigné la tâche de sauver un groupe d'enfants vietnamiens ; quant à Wally, son engagement dans l'armée est le plus sûr moyen qu'il ait trouvé pour réaliser son rêve de voler. Le lien entre l'engagement dans l'armée et le rêve est assez inhabituel et tend à souligner, une fois de plus, l'aspect irrationnel de la guerre et la certaine inconsistance dont font preuve Owen et Wally à tant vouloir y prendre part. Mais ces deux cas permettent de mettre en lumière la primauté des choix et motivations individuels sur des considérations ayant trait au groupe. En effet, le choix des deux personnages est guidé par leurs envies ou ce qu'ils croient être leur destin bien plus que par leur désir de défendre les valeurs de leur nation.

Mais quelles qu'en soient les raisons, l'entourage ne souscrit guère à un tel risque. Et si certains personnages se contentent des mots pour exprimer leur désapprobation, d'autres, en l'occurrence le Dr. Larch et Owen, allient la parole aux actes et œuvrent à écarter ceux qu'ils aiment de l'éventualité d'une mort prématurée. Le premier use du mensonge pour parvenir à ses fins :

[...] but Larch knew well enough that Homer should be left out of *that* written story. What Wilbur Larch had written about Homer Wells was that the boy had a heart defect, a heart that was damaged and weakened from birth. [...] In fact, he worried a little if he could convince Homer of it—given what the boy had learned. But Larch would face that if and when the situation arose.

The situation Larch was thinking of was war, the so-called war in Europe; Larch, and many others, feared that the war wouldn't stay there. ('I'm sorry, Homer,' Larch imagined having to tell the boy. 'I don't want you to worry, but you have a bad heart; it wouldn't just stand up to a war.') What Larch meant was that his own heart would never stand up to Homer Well's going to war.⁴⁴¹

Le Dr. Larch ne peut donc pas concevoir l'idée de perdre son orphelin préféré. Témoignage d'un fort attachement à Homer, ce refus est, à l'instar de Candy et Olive ou de Hester, John et Dan, ambivalent car il a également pour but de se préserver du chagrin et de la douleur inhérents à la perte d'un être cher. Les intérêts individuels priment une fois encore sur ceux plus globaux de la société ou de la nation. Le docteur ne fait que peu cas des enjeux de la Seconde Guerre mondiale pour son pays ; il ne s'intéresse qu'à Homer et lui-même. Et pour s'assurer de la sauvegarde de son protégé,

⁴⁴¹ John Irving, *The Cider House Rules*, p. 190. L'auteur souligne.

il n'hésite pas à lui fabriquer une identité et un passé alternatifs. Les moyens mis en œuvre par le Dr. Larch dépassent largement le cadre du simple mensonge ; ils relèvent du « faux et usage de faux ». Ainsi, il n'hésite pas, une fois de plus, à devenir hors-la-loi au nom de ses convictions. De plus, à la transgression de la loi s'ajoutent des répercussions importantes pour Homer, qui se retrouve directement impliqué dans le forfait de son mentor sans en être informé. Le schéma d'un acte transgressif poursuivant un but positif ressurgit. Bien sûr, les conséquences sur la « vie » d'Homer pourraient être envisagées de façon négative — le mensonge le contraindrait alors à lui aussi devenir hors-la-loi en consentant à usurper l'identité d'un autre orphelin — mais, dans la mesure où ceci ne pose pas de problème au protagoniste, cette dimension peut être évacuée pour ne laisser place qu'à l'avènement de la transgression positive. Cette même configuration se retrouve dans *A Prayer for Owen Meany* à l'occasion de l'amputation de l'index droit de John par Owen :

In the spring of 1967, when I received the notice from the local Gravesend board to report for my preinduction physical, I still wasn't sure what Owen Meany meant. [...] 'DON'T BE AFRAID,' he told me. *DON'T REPORT FOR YOUR PHYSICAL – DON'T DO ANYTHING,*' he said. 'YOU'VE GOT A LITTLE TIME. I'M TAKING A LEAVE. I'LL BE THERE AS SOON AS I CAN MAKE IT. ALL YOU'VE GOT TO KNOW IS WHAT YOU WANT. DO YOU WANT TO GO TO VIETNAM?' 'No,' I said. 'DO YOU WANT TO SPEND THE REST OF YOUR LIFE IN CANADA – THINKING ABOUT WHAT YOUR COUNTRY *DID* TO YOU?' he asked me. 'Now that you put it that way – no,' I told him. 'FINE. I'LL BE RIGHT THERE – DON'T BE AFRAID. THIS TAKES JUST A LITTLE COURAGE,' said Owen Meany.⁴⁴²

A ce moment du roman, John a déjà fait part à Owen de son refus de partir sur le front vietnamien mais n'est pas parvenu à trouver seul la solution. Lorsque l'appel de John sous les drapeaux devient imminent, il se tourne naturellement vers son ami, qui avait bien entendu déjà tout prévu. Et à partir de ce moment, Owen prend en charge le destin de John. Il devient même très directif en l'enjoignant de ne rien faire afin qu'il puisse s'occuper de tout. Et fidèle à son image de personnage de peu de charisme, John fait exactement ce que son ami lui demande. Owen va donc préserver John en portant atteinte à son intégrité physique. On retrouve là le paradoxe de la transgression positive doublé de celui du personnage d'Owen Meany. D'autant plus, qu'agissant ainsi, ce dernier va à l'encontre de ses propres convictions, lui qui, certes pour des

⁴⁴² John Irving, *A Prayer for Owen Meany*, p. 523-524. L'auteur souligne.

raisons qui ne relèvent pas toutes du patriotisme, a mis un point d'honneur à s'engager dans l'armée. Cet acte de rébellion notoire à l'autorité des institutions constitue une réponse, certes un peu violente mais imparable, aux forces antagonistes en présence : le refus de John d'aller au Vietnam et son incapacité à agir en ce sens, le refus de John et l'incorporation obligatoire. En effet, dans les deux cas, le refus de participer à la guerre prévaut et c'est précisément ce qui préside au choix d'Owen, qui fait fi de la loi et passe outre la couardise et l'indécision de son ami d'enfance. Non sans ironie de la part de l'auteur, l'acte transgressif d'Owen n'atteint que partiellement son but. En effet si John ne part pas au Vietnam, c'est du Canada où il s'est exilé qu'il raconte l'histoire de son ami Owen en fustigeant au passage son pays natal. Si l'attitude de John relève d'abord d'un certain manque de courage, son exil au Canada témoigne d'un refus moral ferme.

La fin justifie donc amplement les moyens. Puisque la guerre cristallise les peurs de bon nombre de personnages, elle représente un élément particulièrement angoissant et traumatisant. D'ailleurs, lorsque Wally et Owen agissent contre l'avis de leur entourage et s'engagent dans l'armée, les conséquences sont catastrophiques pour le premier et létales pour le second. Peu de temps après son départ pour le front Birman, Olive, Candy et Homer sont informés que l'avion de Wally a été abattu par l'ennemi et que tout l'équipage est porté disparu : « Two weeks after Wally's plane was shot down, Captain Worthington and the crew of *Opportunity Knocks* were still listed as missing. »⁴⁴³ Olive et Candy avaient donc raison de craindre l'engagement de Wally. Mais comme le souligne Homer, tout espoir n'est pas perdu, ce qui agace les deux femmes peu enclines à ce regain d'optimisme :

[...] he was better accepting Wally's undefined status than the rest of them were. An orphan understands what it means that someone important is 'just missing.' Olive and Candy, mistaking Homer's composure for indifference, were occasionally short-tempered with him. »⁴⁴⁴

Dans l'esprit de Olive et Candy, l'information a une forte connotation négative et constitue en quelque sorte les prémices de la mort annoncée de Wally alors que pour Homer, il s'agit plutôt d'une bonne nouvelle dans la mesure où si celui-ci n'est « que » porté disparu, il peut être retrouvé et vivant. D'ailleurs la suite du roman abondera en son sens puisque Wally va être retrouvé. Mais le soulagement que cette nouvelle constitue ne sera que de courte durée. Il est en effet retrouvé vivant, mais paraplégique,

⁴⁴³ John Irving, *The Cider House Rules*, p. 478.

⁴⁴⁴ *Ibid.*, p. 481.

très amaigri et atteint d'une forte fièvre, ce qui l'empêche de rentrer immédiatement au bercail et ne fait qu'accentuer l'inquiétude des deux femmes. Dans le cas de Wally, ses envies de voler auront laissé des traces indélébiles puisqu'il ne recouvre jamais l'usage de ses jambes. Effronté et quelque peu « tête brûlée » avant de partir, il devient dépendant de son entourage et à jamais marqué physiquement par la guerre.

Les conséquences de la guerre sont encore plus dramatiques — mais est-ce là le terme qui convient vraiment ? — pour Owen. John parvient à écarter Owen du front mais ne peut empêcher son enrôlement dans l'armée. Owen devient donc un « Casualty Officer » chargé d'annoncer aux familles des victimes leur décès. Son rôle est délicat. Porteur de mauvaises nouvelles, il n'est pas toujours très bien accueilli par certains membres des familles. C'est le cas notamment pour Dick Jarvits, que la peine et la colère consécutives à la mort de son frère vont pousser à dégoupiller une grenade dans l'aéroport de Phoenix, Arizona dans le but de tuer un groupe d'enfants vietnamien. Cet acte de vengeance n'aboutira pas grâce à Owen, qui s'empare de la grenade et l'éloigne des enfants. Ce geste de bravoure sera fatal. Gravement touché — « Both of Owen Meany's arms were missing – they were severed just below his elbows, perhaps three quarters of the way up his forearms; but he'd not begun to bleed too badly, not yet. »⁴⁴⁵ — il ne tarde pas à succomber à ses blessures. Même lorsqu'un personnage reste loin de la première ligne des combats, la guerre est synonyme de mort et ne saurait, à ce titre, constituer une réponse raisonnable à un désaccord entre deux pays, quelle que soit l'étendue de ce désaccord. Métaphore filée dans toute l'œuvre de John Irving de la perte de ce qui nous est cher, le motif de l'amputation est particulièrement prégnant dans *A Prayer for Owen Meany* et symbolise également l'impuissance de l'être humain face aux forces injustes du destin. C'est en réaction à l'injustice de la décision de Mr. White que Owen ampute la statue de Marie-Madeleine de ses deux bras et de sa tête. C'est dans un effort vain pour réparer l'injustice de la mort de Tabby qu'il greffe les bras de cette même statue sur le mannequin de cette dernière. Ironiquement, c'est l'amputation violente de ses deux bras qui entrainera sa mort. Malgré tous ses efforts, Owen n'a aucune maîtrise sur le destin. Comme tous les autres personnages, il ne peut que le subir. Et c'est précisément par là où il a péché qu'il est puni, comme c'est d'ailleurs souvent le cas dans l'œuvre de John Irving.

⁴⁴⁵ John Irving, *A Prayer for Owen Meany*, p. 634.

Quel que soit l'angle sous lequel elle est envisagée, la guerre constitue un élément particulièrement traumatisant. Elle est toujours synonyme de peur, de perte, de peine. Du fait de ses effets catastrophiques, elle cristallise les angoisses du plus grand nombre. *The Cider House Rules* et *A Prayer for Owen Meany* se font l'écho de cet aspect révoltant de la guerre par l'entremise du nombre conséquent de personnages qui y est opposé. Et l'on retrouve toujours le même *leitmotiv*, décliné en fonction des caractéristiques des personnages concernés : la guerre ne saurait être envisagée comme une option ; il convient de la dénoncer, voire de la condamner. Par voie de conséquence, les personnages qui y souscrivent se trouvent marginalisés et fortement punis pour leur entêtement inconsidéré. Grâce aux personnages qu'il crée, John Irving propose une certaine vision de la guerre, de son bien-fondé et de ses conséquences. Mais il véhicule le même type de message également par les descriptions plus générales qu'il en fait. Ainsi, peut-on lire dans *A Prayer for Owen Meany* : « In 1967, there were 40,227 deserters from the U.S. armed forces; in 1970, there were 89,088 – that year, only 3,712 Americans were prosecuted for Selective Service violations. »⁴⁴⁶ On atteint là la limite ténue entre réalité et fiction : ses chiffres sont-ils attestés ou bien relèvent-ils de l'imagination de l'auteur ? Lorsque l'on sait le soin que John Irving porte à la préparation de ses romans, il est fort probable que les chiffres avancés ici soient réels. Ainsi, l'auteur instille des faits avérés à son œuvre de fiction, comme pour mieux prouver la véracité des positions qu'il prête à ses personnages. Le roman et les positions qu'il défend deviennent en quelque sorte le reflet de celles adoptées par une part non négligeable de la population américaine de l'époque. Le roman n'est plus seulement fiction ; il est parsemé de faits historiques attestés. Par ailleurs, ce que l'énoncé de ce taux élevé de désertion souligne, c'est l'impériosité de transgresser une règle lorsqu'elle est considérée injuste. Les déserteurs marquent aussi la primauté du choix individuel sur des contraintes sociétales ou étatiques. En outre, énumérer ainsi le nombre de désertions tend vers la dimension contestataire des romans. John Irving présente ses chiffres comme des faits, alors que son intention est bien de dénoncer la guerre du Vietnam et les ravages qu'elle a occasionnée dans la société américaine des années 1960. Par ailleurs, leur ampleur marque le désaccord profond des Américains vis-à-vis de l'engagement de leur pays dans ce conflit. Elle contribue aussi à souligner la mortalité tragiquement élevée inhérente à toute guerre : tous ces jeunes gens refusent de prendre

⁴⁴⁶ John Irving, *A Prayer for Owen Meany*, p. 477.

part à cette « chronique d'une mort annoncée » et optent pour la désobéissance et l'antipatriotisme aux seules fins de préserver leurs vies, élément qui prime sur toute autre considération.

L'importance des dommages collatéraux d'une guerre, qui contribue à renforcer sa dimension traumatisante et dramatique, est représentée dans *The Cider House Rules* à l'occasion du bombardement de Pearl Harbor. Cet événement est si important que l'auteur décide d'offrir à notre lecture la réaction de la plupart des personnages principaux du roman, exception faite de l'équipe de cueilleurs de Mr. Rose, qui dans la réalité étaient marginalisés de l'effort de guerre. Le bombardement de Pearl Harbor est crucial d'un point de vue historique puisqu'il conditionna l'entrée des Etats-Unis dans la Seconde Guerre mondiale. Mais il est également primordial dans la vie d'un certain nombre de personnages de *The Cider House Rules* : à Ocean View car c'est l'élément déclencheur de l'enrôlement de Wally, à St. Cloud's car il conforte le Dr. Larch dans sa supercherie, enfin pour Melony qui trouve là un moyen supplémentaire d'exprimer sa violence. Ce qui frappe à la lecture de ces pages, c'est le décalage — mis à part dans le cas de cette dernière — entre l'horreur de la nouvelle et les réactions des différents personnages. La première question qu'ils posent tous est « Where is Pearl Harbor? » ou « Where is Hawaiï? »⁴⁴⁷ L'angoisse sous-jacente concerne bien entendu la proximité géographique : la guerre a-t-elle lieu « à la maison » ou bien dans des contrées lointaines auquel cas les risques sont théoriquement moins imminents ? C'est d'ailleurs ce qu'expriment Nurse Edna et le Dr. Larch : « 'Oh, that's very far away,' Nurse Edna said. 'Not far enough away,' Dr. Larch said. »⁴⁴⁸ Le personnage masculin rappelle ici que l'éloignement géographique n'infléchit pas l'aspect désastreux d'une guerre. A la naïveté de l'infirmière, le médecin répond par une lucidité détonante, paradoxalement soulignée ici par la neutralité de la narration. Par ailleurs, l'annonce de ce bombardement vient à chaque fois interrompre les activités quotidiennes — Olive fait la cuisine, Homer lit, Ray et Candy sont en voiture, le Dr. Larch et les infirmières prennent le thé — et, de toute évidence, les personnages ne prennent pas immédiatement la mesure de l'événement comme en témoigne la première question que John Irving leur fait poser. Ce décalage à visée ironique est renforcé par l'intervention d'Homer : « 'Well, the Japanese have just bombed it!' Olive called to him. 'You mean, with

⁴⁴⁷ Voir *The Cider House Rules*, p. 448. La première question est posée par Olive à Homer et par Candy à son père ; la seconde provient de Mrs Grogan à l'adresse du Dr. Larch.

⁴⁴⁸ John Irving, *The Cider House Rules*, p. 448.

planes?’ asked Homer Wells. ‘From the sky?’ »⁴⁴⁹ Sachant que pendant la Seconde Guerre mondiale, la quasi totalité des bombardements était effectuée par voie aérienne et que Wally en avait informé Homer, ses questions paraissent d’autant plus incongrues. La candeur d’Homer entre ici en rupture avec la gravité de l’événement et génère l’ironie. En multipliant les points de focalisation, John Irving entend démontrer que la guerre est l’affaire de tous car elle peut avoir des conséquences sur tout un chacun, que ce soit de façon directe pour Wally ou plus indirectement pour Candy ou Homer par exemple. Mais dans tous les cas, les répercussions sont importantes et c’est en prenant le parti de souligner cela que l’auteur entre dans un processus de dénonciation, voire de condamnation. La réaction qu’il prête à Melony lui permet également d’en souligner toute l’irrationalité. Avec la violence et le manque de finesse qui la caractérise souvent, Melony n’y va pas par quatre chemins : « ‘We should just bomb Japan,’ Melony said. ‘No messing around—just blow up the whole country.’ »⁴⁵⁰ Sa réaction est certes excessive, mais l’est-elle vraiment en fin de compte ? La seule réponse à l’irrationalité n’est-elle pas l’irrationalité ? Selon Melony, puisque le but est de détruire, alors détruisons, mais ne faisons pas semblant. Assumons notre idiotie et éradiquons le mal par le mal. Ce type de cheminement intellectuel est certes difficilement acceptable mais il cadre parfaitement avec les caractéristiques du personnage : Melony ne laisse personne lui porter atteinte sans répondre ; elle est violente, en colère et jusqu’au-boutiste. D’ailleurs la blague oiseuse et concupiscente de Lorna — « ‘You know how come Japs got squinty eyes?’ » — ne fait que conforter Melony en sa position de seul personnage ayant réellement compris l’ampleur du désastre qu’une telle nouvelle annonçait. Avec Pearl Harbor, le monde est entré dans une aire de destruction massive : Hiroshima et Nagasaki en août 1945 en sont la preuve. Et bien que le roman ne les mentionne pas car ils dépassent le cadre temporel de la diégèse, la réaction de Melony y fait référence par sa violence et sa démesure.

Ainsi, la guerre est-elle représentée comme un élément particulièrement effrayant aux conséquences traumatisantes. Dans ce contexte, la plupart des personnages la réprouvent. Lorsque tel n’est pas le cas, les raisons invoquées ne relèvent jamais entièrement d’une acceptation ou d’une obéissance patriotique. Owen et Wally s’engagent dans l’armée afin d’assouvir un désir personnel : celui de réaliser sa

⁴⁴⁹ John Irving, *The Cider House Rules*, p. 448.

⁴⁵⁰ *Ibid.*, p. 449.

mégalomanie onirique pour Owen et cette inconscience de voler à tout prix pour Wally. Comme pour mieux marquer la désapprobation planant autour de la guerre dans *The Cider House Rules* et *A Prayer for Owen Meany*, ces deux jeunes hommes sont sanctionnés lourdement pour leur effronterie. L'étude de la représentation de la guerre dans les romans fait émerger plusieurs éléments déjà identifiés au niveau diégétique : il est des cas où la désobéissance est de rigueur dans la mesure où transgresser vise à préserver l'intégrité physique d'un individu ; dans de telles circonstances, un acte transgressif revêt une dimension positive et constitue souvent la seule réponse réellement adéquate à une situation jugée injuste ou irrationnelle. Par ailleurs, cette représentation est clairement orientée puisqu'elle ne propose que les conséquences les plus funestes de la guerre et que les pulsions patriotiques et l'ambition de sauvegarde du groupe sont relayées au second plan. L'espace narratif devient alors le lieu privilégié d'expression d'une opinion, ce qui constitue l'un des fondements de la dimension protestataire des romans. Et pour ce faire, John Irving privilégie une fois de plus la distanciation aux visées réprobatrices et ironiques.

6.2.2 Distanciation et dénonciation

La dimension quasi exclusivement négative que prend la guerre dans les romans contribue donc à l'amorce du processus de distanciation qui trouve de nombreuses autres manifestations situées aussi bien au niveau des réactions des personnages que des choix narratifs opérés par l'auteur. Une seule voix semble alors se dégager des romans : celle d'une dénonciation unanime de la guerre, ce qui se retrouve d'ailleurs dès les premiers romans de John Irving où elle est omniprésente et à chaque fois condamnée sous une forme ou une autre. Les fondements de cette position concernent essentiellement, nous l'avons souligné, les ravages qu'une guerre peut faire chez les individus. Il ne s'agit pour John Irving de débattre théoriquement ou philosophiquement de son bien-fondé mais bien d'analyser concrètement quelles en sont les conséquences à l'échelle d'un personnage et de son entourage proche.

Le premier élément qui doit retenir notre attention dans cette représentation éminemment négative du conflit armé est la question de l'effort de guerre. Traditionnellement associé à l'élan patriotique, l'effort de guerre ne fait pas l'unanimité au sein des personnages de *The Cider House Rules* et *A Prayer for Owen Meany*. A

l'orphelinat de St. Cloud's, il ne représente aucun changement manifeste pour les pensionnaires, dont la vie n'est pas rendue plus délicate qu'elle ne l'est déjà : « At St. Cloud's, except for the irritation about sugar stamps and other aspects of rationing, very little was changed by the war. »⁴⁵¹ Malgré les apparences, cette affirmation ne tend pas à réduire les effets néfastes de la guerre, mais à souligner que la situation est déjà tellement difficile à St. Cloud's que le rationnement ne provoque guère plus que de l'agacement. De part son positionnement géographique, St. Cloud's est éloigné de tous et de tout...même de la guerre finalement. La vie s'y poursuit donc sans grand changement et les efforts demandés ne font qu'ajouter quelques contraintes, sans que celles-ci soient particulièrement difficiles à accepter pour des adultes et des enfants habitués à la rudesse du climat et à la précarité des conditions de vie y régnant habituellement. Inopérant à St. Cloud's, l'effort de guerre est pour d'autres personnages absolument inenvisageable. C'est le cas notamment pour Melony, qui, fidèle à son rejet massif des règles, ne peut concevoir d'être contrainte à diriger sa vie en fonction des événements :

[...] Melony thought that the time was right to hit the road again.
 'You're crazy,' Lorna told her. 'The more of a war there is, the more good jobs there are for us. The country needs to build stuff—it don't need to eat more apples.'
 'Fuck what the country needs,' Melony said. 'I'm lookin' for Homer Wells, and I'm gonna find him.'⁴⁵²

Lorna tente de convaincre Melony de l'inadéquation de sa décision à la situation. Elle invoque pour cela les conséquences positives d'une guerre sur l'emploi, ce qui génère dans le même temps un questionnement du matérialisme dans la mesure où « stuff » — un nom générique au sens large frôlant l'indétermination — est mis en regard de « apples », mot beaucoup plus concret faisant référence à l'alimentation et donc à la survie. Les « trucs » que la société va fabriquer en masse remplaceront la production de denrées alimentaires essentielles. Mais Melony ne l'entend pas de cette oreille et refuse catégoriquement de laisser la guerre présider à ses choix de vie. Elle se moque des opportunités de travail que celle-ci procure et préfère suivre le seul but qu'elle s'est fixée : retrouver Homer Wells. Sa vindicte à l'encontre de la nation est tout à fait symptomatique des caractéristiques du personnage : violente et réfractaire à l'idée de faire ce qu'il convient de faire en pareilles circonstances. De façon tout aussi

⁴⁵¹ John Irving, *The Cider House Rules*, p. 459.

⁴⁵² *Ibid.*, p. 456.

véhémente, Hester dans *A Prayer for Owen Meany* adopte le même type de comportement et en plus de ses réactions épidermiques face à l'entêtement d'Owen, elle montre son désaccord en participant à des manifestations pacifistes : « There were more protests, more demonstrations; she didn't ask me to accompany her when she went off to them. »⁴⁵³ Il convient donc non seulement de ne pas adhérer à l'effort de guerre mais également de clamer haut et fort son désaccord vis-à-vis de ce qui prend la forme d'une stupidité meurtrière. D'ailleurs, même les personnages secondaires apportent leur contribution à ce reniement d'un quelconque bien-fondé de la guerre. Dans *A Prayer for Owen Meany*, Owen et John sont approchés par Mrs Hoyt, fortement concernée par le sort de tous ces jeunes gens incorporables depuis le décès accidentel de son fils :

Then she [Mrs Hoyt] lit into him [Owen] about his ROTC 'obligation', about how he should do everything he could to end up with a 'desk job' – if he knew what was good for him.

'And I don't mean a desk job in *Saigon*!' she told him. 'Don't you dare be a participant in that *genocide*!' she told him. 'Do you want to set fire to small Asian women and children?' she asked him.

[...] To me she said: [...] 'You can't hide in graduate school – believe me, it won't work. And unless you've got something wrong with you - I mean physically - you're going to die in a rice paddy.'⁴⁵⁴

Les positions de cette femme sur la question sont tranchées et témoignent de sa forte désapprobation. En effet, qualifier la guerre du Vietnam de « génocide » et pointer le nombre incalculable d'innocentes victimes parmi les civils qu'un tel conflit pourra engendrer sont les preuves d'une opposition farouche. Elle en appelle au bon sens et à l'empathie d'Owen à travers la mention des femmes et des enfants car aucun jeune homme sensé ne pourrait vouloir tirer sur des personnes sans défense. Notons ici un trait d'ironie de la part de l'auteur avec l'adjectif « small », qui fait à la fois référence à la petite taille réputée des Asiatiques et constitue une variante pour l'adjectif « little » qui dans un tel contexte prendrait une valeur affective. L'auteur joue donc ici avec la sémantique afin de rendre encore plus ignoble les meurtres et la position de Mrs Hoyt peu fiable car fondée sur des stéréotypes : on ne tire pas sur de petits enfants. Par ce trait d'ironie, l'auteur émet également quelques réserves sur la position extrême de cette femme. Enfin, ces paroles résonnent comme un écho à la fin du roman où Owen sauvera des petits enfants vietnamiens. Son engagement dans l'armée aura donc pour conséquences l'exact contraire des prédictions de Mrs Hoyt, ce qui souligne bien sûr

⁴⁵³ John Irving, *A Prayer for Owen Meany*, p. 521-522.

⁴⁵⁴ *Ibid.*, p. 485-486. L'auteur souligne.

l'aspect transgressif et subversif du personnage d'Owen. Et bien que la position de cette femme recèle une part de vérité, son jeu de manipulation à peine voilé sur un personnage lui-même manipulateur prête à sourire. Quant à ses paroles envers John, elles ne sont pas plus optimistes car elle affirme déjà connaître l'issue de son départ pour le front. L'utilisation de la forme « be going to » tend ici à renforcer la certitude de Mrs Hoyt, qui présentant la mort comme un fait avéré entend dissuader John par la peur. Notons ici, l'utilisation de « unless » qui prépare bien sûr à la mutilation du narrateur de *A Prayer for Owen Meany*. Par ailleurs, la trivialité de tomber dans une rizière vise à réduire à néant les éventuels désirs d'héroïsme de John, qui, en réalité, n'en a aucun et que l'idée même de partir sur le front effraie. Emerge alors à nouveau une forme d'ironie puisque Mrs Hoyt use d'arguments forts...pour prêcher un convaincu. En outre, ces prises de positions sont d'autant plus risibles que son fils est certes bien tombé au Vietnam mais des suites de la piqûre d'un serpent. Le but de l'ironie n'est pas ici simplement de divertir le lecteur ; elle entre dans le cadre de la contestation puisque la trivialité des circonstances de la mort de son fils rappelle d'abord l'imminence du danger et souligne ensuite le caractère anti-héroïque d'une mort au combat.

Hors de propos ou inconcevable pour les exemples que nous venons de mentionner, l'effort de guerre n'est cependant pas tout à fait évacué des romans puisque certains personnages s'y soumettent. Ainsi, Homer et Candy dans *The Cider House Rules* offrent-ils leur aide à Cape Kenneth Hospital. Mais le moins que l'on puisse dire c'est qu'ils ne le font pas vraiment de gaieté de cœur :

Candy was cross much of the time—everyone's war effort seemed to depress her, although she had volunteered to pitch in herself and had worked some very long hours at Cape Kenneth Hospital. [...] But if Homer had returned to a semi-hospital life against his will, he soon found he felt comfortable there.⁴⁵⁵

Candy décide de « donner un coup de main » pour être conforme à l'image qu'a d'elle la communauté d'Ocean View — au premier rang desquels son père et Olive —, mais semble réticente à l'effort de guerre. Néanmoins, elle s'acquitte de toutes les tâches qui lui sont confiées en dépit de sa désapprobation, perceptible par sa mauvaise humeur permanente. Elle agit donc par convention et non par conviction, ce qui bien entendu tend à réduire la portée positive de ses actions. A l'instar de ce que nous venons de mentionner dans le cas du fils de Mrs Hoyt, la conduite de Candy — mais cela

⁴⁵⁵ John Irving, *The Cider House Rules*, p. 463-464.

s'applique à la grande majorité des personnages en présence — a des accents anti-héroïques dans la mesure où sa conduite n'est pas idéale, c'est-à-dire dont les actions ne peuvent être qualifiées de « haut-faits » comme c'est le cas pour un héros. Quant à Homer, s'il accepte de travailler à l'hôpital ce n'est que pour faire plaisir à Candy et dans le but de passer du temps seul avec elle loin des regards inquisiteurs de la communauté de Ocean View. Bien sûr il évolue dans un environnement qui lui convient et lui procure une satisfaction certaine mais initialement s'il consent à l'effort de guerre ce n'est que pour plaire à Candy. Il n'est donc pas ici question de prise de conscience patriotique ou d'engagement politique. Une fois de plus, l'effort de guerre tend à perdre de sa dimension positive. Cette tendance persiste et s'accroît même puisque Homer et Candy prennent l'effort de guerre comme prétexte pour partir à St. Cloud's lorsque Candy est enceinte d'Angel. Ainsi, il devient un élément du stratagème mensonger mis en place pour dissimuler cette grossesse fautive :

‘After the harvest,’ Homer said to Candy, ‘we’ll go to St. Cloud’s. I’ll say that they need me there. It’s probably true anyway. And because of the war, no one else is paying attention to them. You could tell you dad it’s another kind of war effort. We both could tell Olive that we feel an obligation—to be where we’re really needed; to be of more use.’⁴⁵⁶

Puisqu'il n'est pas suivi dans le but de répondre aux besoins de la nation mais entre dans le cadre de la tromperie, l'effort de guerre est de toute évidence remis en question. Comme souvent dans les romans, les considérations personnelles et individuelles prennent le pas sur le bien-être ou la pérennité du groupe. De fait, la conscience patriotique des personnages créés par John Irving s'avère relative, élément sur lequel repose leur statut d'anti-héros. Cette particularité atteint sans contexte son paroxysme avec John Wheelwright.

Le narrateur homodiégétique de *A Prayer for Owen Meany* n'est pas en accord avec la politique étrangère de son pays natal et refuse de partir sur le front vietnamien car il réfute l'idée même de mourir, qui plus est pour une cause qui n'a pour lui qu'un intérêt très modéré. Il contredit en cela l'allégeance au drapeau et à la Mère Patrie en mettant en avant la sauvegarde de son intégrité physique. Mais paradoxalement, il y portera atteinte en consentant à se faire amputer de l'index droit, « the trigger finger », par Owen. Ce choix n'est en rien anodin. En effet, en privant John du doigt qui lui permet d'appuyer sur la gachette, Owen assure à son ami d'être réformé mais

⁴⁵⁶ John Irving, *The Cider House Rules*, p. 504.

symboliquement réproouve également l'usage des armes à feu. Il s'agit donc d'un acte transgressif positif tout autant que d'une dénonciation : la transgression entre alors dans le cadre de la protestation. Cet acte à la fois destructeur et libérateur se fait l'écho de l'ambiguïté des relations que John entretient avec son pays. Désengagé de fait par son handicap de la Guerre du Vietnam, John n'en reste pas moins vigoureusement opposé à ce conflit, d'autant plus qu'il sera la cause du décès prématuré de son meilleur ami. Il nourrit donc une profonde rancœur à l'encontre de ce pays qui, de part sa politique, a grandement contribué à la perte d'Owen et de nombreux autres jeunes américains. C'est un acte inqualifiable et impardonnable selon John, qui ne voit que l'exil pour marquer sa désapprobation. Il part donc pour le Canada et va même prendre la nationalité canadienne : « 'I'm a Canadian,' I said. 'I've been a Canadian for twenty years.' »⁴⁵⁷ Lorsque l'on sait comment les éléments de l'identité américaine peuvent être canonisés par les citoyens américains, le reniement de la Mère Patrie prend alors une dimension blasphématoire. En effet, malgré une laïcité affichée, ce pays est profondément guidé par la religion, comme l'indique d'ailleurs sa devise « In God We Trust ». Le reniement de la Mère Patrie est un acte d'autant plus grave qu'aux Etats-Unis la révérence à celle-ci relève presque d'un caractère américain de loi divine. L'acte éminemment transgressif de John ne constitue pourtant en rien une solution à son problème : il n'arrive pas vraiment à couper le lien avec la Mère Patrie et ses diatribes à l'encontre de l'Administration Reagan ne sont qu'une preuve de plus de son attachement aux Etats-Unis. C'est d'ailleurs ce que souligne Canon Mackie, son pasteur canadien :

'John, John', he said to me. 'You're a Canadian citizen, but what are you always talking about? You talk about America more than any American I know! And you're more anti-American than any Canadian I know,' the canon said. 'You're a little... well, *one-note* on the subject, wouldn't you say?'⁴⁵⁸

En prononçant ces mots, Canon Mackie veut aider John à voir la réalité en face : sa colère et son amertume à l'encontre des Etats-Unis l'ont poussé à rejeter son pays et son peuple mais l'empêchent également de tourner la page et de devenir réellement citoyen canadien. Il n'est donc plus citoyen américain et pas tout à fait citoyen canadien, ce qui fait de lui un « no land's man », un apatride en quelque sorte. La patrie qu'il a reniée mais qu'il critique constamment reste omniprésente en lui. Son statut de narrateur-personnage implique un rejet de la guerre qui se manifeste à la fois au niveau diégétique

⁴⁵⁷ John Irving, *A Prayer for Owen Meany*, p. 238.

⁴⁵⁸ *Ibid.*, p. 238.

— les décisions qu'il prend en tant que personnage — et à l'échelle de la narration, où la façon dont il présente les faits pointe irrémédiablement à l'orientation de son récit. Ainsi, le profond désaccord de John avec son pays natal à propos de l'engagement militaire au Vietnam se retrouve dans ses choix, en tant que narrateur, de faire état de l'évolution de la guerre au Vietnam. Malgré les apparences, il ne se contente pas de présenter des faits historiquement avérés, qui contribuent d'ailleurs à souligner toute l'ampleur du désastre. Dès lors que la guerre devient un élément incontournable de la vie des personnages, John y fait, par la force des choses, constamment référence. Son but n'est pas uniquement de démontrer l'élément incontournable qu'elle constitue pour leurs vies, mais bel et bien de prouver qu'à l'échelle du pays, ce conflit était et restera désastreux. Et pour ce faire, il présente l'horreur de la guerre avec une certaine trivialité, voire une normalité, qui ne collent pas avec ses prises de position en tant que personnage et qui indiquent par conséquent une tentative de manipulation : la dénonciation passe alors par une forme d'apparent détachement.

On Christmas Eve, 1964, two American servicemen were killed in Saigon when Viet Cong terrorists bombed the U.S. billets; one week later on New Year's Eve, Hester threw up – perhaps she upchucked with special verve, because Owen Meany was prompted to take the power of Hester's puking as a sign.

'IT LOOKS LIKE IT'S GOING TO BE A BAD YEAR,' Owen observed, while we watched Hester's spasms in the rose garden.

Indeed, it was the year that the war began in earnest; at least, it was the year when the average unobservant American began to notice that we had a problem in Vietnam.⁴⁵⁹

Au début de la citation, John présente des faits de façon apparemment neutre : deux militaires américains ont été tués lors de bombardements ennemis. En tant de guerre, rien de plus logique. Mais la mention du mot « terrorists » dénote incontestablement un désaveu des pratiques des Viet Cong et une condamnation des assassinats. De plus, l'association avec Noël est pour le moins révélatrice de la désapprobation de John. Alors que cet événement est associé pour les Chrétiens à la naissance du Christ et plus généralement considéré par beaucoup comme un moment festif, il est ici synonyme de mort et de chagrin. D'ailleurs la conduite d'Hester ne fait que renforcer cette impression. Conséquence directe de son abus d'alcool, ses vomissements sont également le reflet du dégoût que lui inspire l'engagement américain au Vietnam. Par ailleurs, Owen et John la regardent vomir comme ils sont les spectateurs de la déliquescence de leur nation. Non sans humour à l'encontre de son meilleur ami, John

⁴⁵⁹ John Irving, *A Prayer for Owen Meany*, p. 478.

souligne le penchant d'Owen à voir en toute chose, même les vomissements de sa concubine, un signe. John tente ici de prendre quelque distance, sur le ton de la plaisanterie, avec son ami. Et au paragraphe suivant, il exprime une opinion très négative vis-à-vis de ses concitoyens : avec « the average unobservant American » il véhicule l'idée selon laquelle l'Américain moyen n'est pas assez futé ou perspicace pour se rendre compte que son pays était embourbé dans ce conflit bien avant que les premiers soldats ne tombent au combat. Il leur reproche par conséquent leur trop grande foi dans les messages transmis par les hommes politiques et leur manque de distance critique ou de discernement. On retrouve dans son récit le *leitmotiv* qui émerge de ses entrées de journal : le citoyen américain est un idiot qui ne réfléchit pas et fait bien trop confiance à ses dirigeants.

Par un effet de parallèle visant à rendre l'escalade de la guerre, John se réfère au réveillon de la nouvelle année 1965 quelques pages plus loin : « By New Year's Eve 1965 – when Hester was making her usual statement in the rose garden at 80 Front Street – only 636 U.S. military personnel had been killed in action; it was just the beginning. »⁴⁶⁰ Ce passage entre en résonance directe avec la citation précédente. En effet, ils se réfèrent tous deux à la même période de l'année, et les vomissements d'Hester font de toute évidence écho à ceux de l'année passée. Tout comme il est devenu habituel pour Hester de vomir ce jour là, John instaure une forme de rituel en donnant le nombre de soldats américains morts au combat. En une année, on est passé de deux à plus de six cent trente. Deux mots conviennent pour qualifier cet état de fait : escalade meurtrière. Ainsi donc, en fondant son propos sur des données objectives, John parvient à exprimer son rejet massif de la guerre du Vietnam. Le nombre important de victimes au sein de la jeunesse américaine suffit à condamner ce conflit, et en filigrane bien sûr pointer l'irresponsabilité des hommes politiques, argument que John développe amplement dans son journal à l'encontre de l'Administration Reagan. Dans cette même optique, la dernière phrase de la citation expose clairement le sentiment de gâchis et de folie de John et prépare à ses mentions récurrentes du nombre de mort. A l'occasion de la nouvelle année suivante, John inclut encore dans son récit un état du nombre de victimes :

He [Owen] reported back to Fort Huachuca before New Year's Eve; Hester stayed away, wherever she was, and I spent New Year's Eve alone [...] I didn't drink too

⁴⁶⁰ John Irving, *A Prayer for Owen Meany*, p. 484.

much, but I drank a little. Hester's damage to the rose garden was surely of the stature of a tradition; her absence, and Owen's, seemed ominous to me. There were more than 385,000 Americans in Vietnam, and almost 7,000 Americans had been killed there; it seemed only proper to drink something for them.⁴⁶¹

Les choses sont toutefois un peu différentes cette année-là. La routine n'est plus tout à fait la même puisque le réveillon n'est pas marqué par les vomissements d'Hester. En plus, John est seul, ce qu'il ne semble apprécier que modérément. Néanmoins, la relation entre la consommation d'alcool et le nombre de morts persiste. Mais John ne versant pas dans les extrêmes de sa cousine, la première n'est plus proportionnelle au second comme le souligne d'ailleurs l'adverbe « only » à la dernière phrase. L'alcool sert à leur rendre hommage en quelque sorte et n'est plus un exécutoire pour échapper à la dure réalité de la situation comme c'était le cas pour Hester. Il n'en reste pas moins que l'ambiance est loin d'être aussi enjouée que lors de réveillons ordinaires. L'absence de ses acolytes, qui ont en quelque sorte rompu la tradition, est inquiétante pour John. Prompt à disgracier les Américains pour leur conservatisme, il semble paradoxalement perdu hors du carcan de la tradition. Et par voie de conséquence, il tente de la rétablir pour se sentir mieux. C'est ainsi qu'il s'y attache en tant que narrateur puisqu'il fait suivre son récit du dernier jour de l'année par le désormais rituel décompte des victimes du Vietnam. Et ces chiffres s'avèrent toujours aussi édifiants. L'escalade meurtrière se poursuit inexorablement. La progression exponentielle du nombre de victimes souligne de toute évidence les conséquences désastreuses d'un conflit armé en matière de vies humaines mais il indique également l'ampleur grandissante du traumatisme dans la population américaine. Bien sûr toutes les victimes sont militaires mais la plupart n'ont pas vraiment choisi d'être là ; elles y ont été forcées par une décision des gouvernants. Le pouvoir a donc décidé de sacrifier toute une frange de la population pour des questions d'idéologie. Et par l'amoncellement de chiffres toujours plus importants, John entend dénoncer ce procédé qui vise à envoyer de jeunes gens servir de chair à canon et à ruiner la vie d'autant de familles. Par ailleurs, ces chiffres scandent le récit, qui est ainsi rythmé par le nombre inexorablement croissant de vies gâchées par le conflit au Vietnam. De ponctuelle la dénonciation devient permanente et le sentiment de folie prédomine. C'est d'ailleurs ce que John souligne lorsqu'il écrit : « But *everyone* was beginning to seem 'crazy' to me. »⁴⁶² Ce « tout le monde » inclut sa grand-mère — qui

⁴⁶¹ John Irving, *A Prayer for Owen Meany*, p. 521.

⁴⁶² *Ibid.*, p. 487. L'auteur souligne.

certes commence à perdre la tête — et Dan — qui malgré les années reste enthousiaste à l'idée de monter *A Christmas Carol* — et marque sa déconnexion lente mais inévitable des valeurs de la nation américaine qui trouve ici son expression dans un détachement certain de ses racines. Mais il se concentre surtout sur des individus supportant la guerre du Vietnam :

[...] I thought Mrs Hoyt was crazy, too. And those town 'patriots' who were apprehended in the act of vandalizing Mrs Hoyt's car and garage were even crazier than she was. And Rector Wiggin, and his wife, Barbara...they had *always* been crazy; now they were claiming that God 'supported' the U.S. troops in Vietnam – their implication being that *not* to support the presence of those troops was both anti-American and ungodly.⁴⁶³

Nous l'avons souligné, Mrs Hoyt est farouchement opposée à la guerre du Vietnam et tente même de rallier tous les jeunes gens qu'elle connaît à sa position. Et bien que son comportement dépasse parfois les limites de l'entendement, John trouve encore plus folle la réaction de ces gens qui ont vandalisé sa voiture. Le mot « patriots » est placé entre guillemets, ce qui prouve bien que John n'assimile pas ce genre d'individus à des patriotes pas plus qu'il ne considère patriotique le fait de supporter ce carnage qu'est la guerre du Vietnam. De plus, le comparatif de supériorité l'indique très clairement : soutenir l'engagement américain au Vietnam est bien plus insensé que les expressions les plus véhémentes d'opposition. Une fois de plus, sa désapprobation vis-à-vis de ce conflit est explicite. Il semblerait donc que l'étendue du désaccord et la force de la désapprobation soient exprimées par leur récurrence et leur application à un nombre étendu de personnages. Poursuivant cette ligne de pensée et d'action, il fustige, par l'intermédiaire des Wiggin, toute cette partie de la population américaine qui cherche dans la religion une caution à l'engagement dans cette guerre. Etant donné que John ne lui voit aucune justification possible, le comportement de ces personnes est présenté comme illogique, irrationnel, infondé. Selon lui, l'argument religieux n'y peut rien : la guerre doit être dénoncée. D'ailleurs, sa prise de distance se manifeste par la mise entre guillemets de la forme verbale « supported », moyen par lequel il souligne indéniablement l'incongruité d'une telle pensée : comment Dieu peut-il cautionner un tel désastre ? En accentuant cet illogisme, John balaie donc l'argument d'un revers de guillemets, exprime son opinion selon laquelle il est irrecevable et poursuit inexorablement son travail de dénonciation de la guerre du Vietnam, qui entre dans un

⁴⁶³ John Irving, *A Prayer for Owen Meany*, p. 487. L'auteur souligne.

processus global, à l'échelle de l'ensemble de l'œuvre de John Irving, de récusation du bien-fondé de tout conflit armé.

Élément incontournable de plus de la moitié des romans écrits à ce jour par John Irving, la guerre est le symbole des aspects les plus négatifs et destructeurs de l'être humain. *The Cider House Rules* et *A Prayer for Owen Meany* contribuent à cette image de part son omniprésence et l'accentuation de ses conséquences au niveau de l'individu. Et dans les deux romans le même constat peut être établi : la guerre est foncièrement néfaste ; elle effraie à juste titre car elle engendre au mieux des blessures graves et irréversibles, au pire la mort. Or, la préservation de l'intégrité physique est primordiale dans les romans comme nous l'avons souligné à plusieurs reprises. En conséquence, tout ce qui va à son encontre est dénoncé et entaché d'une dimension négative certaine. De par sa dangerosité, le fait guerrier est quasiment unanimement rejeté ; certains personnages vont même jusqu'à transgresser les lois sociales et/ou divines pour éviter à ceux qui leur sont chers d'avoir à y prendre part. Et lorsque ce n'est pas le cas, les personnages téméraires — car c'est bien de la sorte qu'ils sont décrits — lui paie un lourd tribut : paralysie pour Wally et mort pour Owen.

Aspect fondateur des personnages irvingiens, la dénonciation de la guerre s'avère également perceptible au niveau de la narration, que ce soit par l'intermédiaire des positions tranchées et partiales d'un narrateur homodiégétique ou à travers la transgression de la règle de neutralité du récit dit « impersonnel ». Le processus de dénonciation passe alors soit par le détachement apparent de John qui ne fait que souligner l'horreur et conduit à la mise en place du phénomène ironique, soit par un décalage constant entre la gravité de l'événement relaté et la légèreté du comportement des personnages, dissension qui recèle en son sein un potentiel ironique. Ainsi, la distanciation constitue une pierre angulaire du processus de dénonciation au même titre que la partialité du récit. La combinaison de ces divers éléments établit les fondements de la dimension contestataire des romans, dimension rendue également possible par l'insertion d'un ou plusieurs journaux dans le récit principal, une technique que John Irving affectionne particulièrement et qui se retrouve dans les trois romans de notre corpus.

6.3 Le journal ou la montée de la contestation

En effet, *The Cider House Rules*, *A Prayer for Owen Meany* et *A Widow for One Year* proposent à notre lecture plusieurs journaux écrits par divers personnages et exposant leurs points de vue. Ils sont par conséquent un élément supplémentaire à la partialité des récits irvingiens. Mais ils constituent également le moyen de parvenir à la multiplication des points de focalisation, en tout cas lorsque le récit principal est à la troisième personne. Ceci est d'autant plus vrai que cette technique se combine à l'insertion de lettres et cartes postales, qui entrent également dans ce schéma et participe de la polyphonie des romans tout en leur assurant une cohérence dans le questionnement à l'unisson de l'ordre établi et l'omniprésence du fait transgressif, deux des éléments qui concourent à la fois à la dimension postmoderne — réflexivité de l'œuvre — et contestataire des romans. Ainsi, comme l'affirme Mikhaïl Bakhtine, « les genres intercalaires — confession, journal intime, récit de voyage, biographie, lettre — entrent dans le roman comme élément constitutif majeur mais peuvent aussi déterminer la forme du roman tout entier. »⁴⁶⁴

Amplement utilisé par John Irving, le journal sert à la fois à caractériser l'œuvre dans son ensemble et au niveau plus microcosmique de chaque roman contribue à un phénomène d'emboîtement ou d'enchâssement des récits participant de leur intérêt et de leur complexité. Les trois romans de notre corpus sont à cet égard particulièrement intéressants car ils fournissent différentes configurations représentatives des types et fonctions du journal intime dans l'ensemble de l'œuvre de l'auteur. Envisagé tour à tour comme témoignage historique, mise au jour des états d'âme de certains personnages ou tribune libre contre l'ordre établi, il constitue tout à la fois une pause dans le récit principal, une forme d'expérimentation postmoderne et permet aux romans d'entrer dans la droite lignée des « Protest Novels ».

⁴⁶⁴ Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, p. 141.

6.3.1 De la « Brief History » à la « lengthy diatribe »

Selon David Lodge, le journal est « a type of first person narrative »⁴⁶⁵ mais malgré ce dénominateur commun, il s'avère protéiforme dans *The Cider House Rules*, *A Prayer for Owen Meany* et *A Widow for One Year*. Une autre divergence apparaît au niveau de la fréquence avec laquelle les entrées de journal sont insérées dans le récit principal : une occurrence dans *A Widow for One Year* alors que *The Cider House Rules* et *A Prayer for Owen Meany* proposent des insertions plus régulières. Au-delà de ces disparités, somme toute mineures, le journal poursuit à chaque fois le même but de mise en exergue du point de vue d'un personnage donné, caractéristique à laquelle s'ajoute dans *A Prayer for Owen Meany*, la mise en place d'une échelle temporelle double.

Si la gestion du temps est souvent chaotique dans les trois romans de notre corpus, le journal s'avère particulièrement fidèle à une représentation chronologique des événements. Cet aspect est rendu tout à fait évident dans *A Prayer for Owen Meany* puisque chaque entrée du journal de John Wheelwright débute par une date. L'amplitude temporelle est ainsi clairement identifiable et s'étend du 30 janvier 1987 au 27 septembre de la même année, soit 9 mois. Une datation aussi précise est plus délicate dans *A Widow for One Year* mais l'on sait tout de même que le journal a été écrit par Ruth pendant le voyage en Europe qu'elle a effectué lors de l'automne 1990 puisque le chapitre lui étant réservé se trouve dans la seconde partie du roman, intitulé « Fall 1990 ». Quant à *The Cider House Rules*, aucun élément ne permet d'avancer avec exactitude des dates puisque, à l'instar du récit principal, cette information n'est que partiellement distillée par le roman. Par contre, il est possible d'affirmer que l'amplitude temporelle du journal du Dr. Larch correspond peu ou prou à celle du récit et s'étend donc sur une quarantaine d'années.

L'aspect chronologique des entrées de journal tend à instiller un peu de régularité dans un espace temps par ailleurs souvent malmené par la plume de John Irving. Dans le cas du médecin, le journal consiste en une consignation journalière et minutieuse de la vie de l'orphelinat. Le Dr. Larch l'envisage par conséquent comme une forme de témoignage, ce que le titre qu'il lui octroie ne manque d'ailleurs pas de souligner : « In his *A Brief History of St. Cloud's*, Dr. Larch [...] »⁴⁶⁶. Assimiler son

⁴⁶⁵ David Lodge, *The Art of Fiction*, p. 23.

⁴⁶⁶ John Irving, *The Cider House Rules*, p. 18.

journal à l'Histoire lui confère indéniablement une dimension sérieuse, presque scientifique. Pourtant le titre recèle un trait d'ironie dû au décalage entre l'adjectif « brief » et la longueur et le renfort de détails qu'impliquent un compte-rendu journalier et précis de la vie à St. Cloud's. D'ailleurs, « brief history » relève par ailleurs presque de l'oxymore, ce qui ici accentue l'ironie dont nous venons de faire état. Ce décalage est, de plus, souligné par le narrateur lui-même lorsqu'il présente le journal du directeur de l'orphelinat comme « his whatnot diary, his daily record of the business of the orphanage »⁴⁶⁷. Dans la seconde partie de cette citation, il installe le journal dans sa dimension chronologique avec l'adjectif « daily » mais avec l'adjectif colloquial « whatnot », il en souligne la véritable nature... indéterminée et laisse augurer de possibles distorsions aux règles du genre. A travers le titre choisi se manifeste une certaine autorité du docteur sur l'orphelinat : c'est en effet lui qui en établit l'histoire dans la mesure où il choisit ce qui, à travers l'écrit, doit passer à la postérité ou peut éventuellement être divulgué. C'est d'ailleurs la raison pour laquelle, il opte pour la plus grande prudence dans le choix des éléments à y consigner, notamment en ce qui concerne Fuzzy Stone et Homer Wells : « He [Dr. Larch] thought about a slight modification he had been shrewd enough to make in the history of Homer Wells. [...] He was very pleased with himself for this slight fiction that he had so skillfully blended with the actual history of Homer Wells. »⁴⁶⁸ Il a donc quelque peu altéré la vérité concernant Homer; il s'agit en fait du mensonge sur son problème cardiaque, coup fomenté par le directeur de St. Cloud's pour éviter à Homer de prendre part à la Seconde Guerre mondiale. La distorsion de la réalité se lit à travers les mots « modification », « fiction » et « actual history » et la récurrence de l'adjectif « slight » met ici l'accent sur le peu de portée qu'un tel mensonge peut avoir. Mais, la suite du roman nous apprendra qu'il s'agit là d'un euphémisme tant les informations concernant Homer relèvent de la fabrication d'une identité alternative. Le décalage entre ce qu'affirme le Dr. Larch et les réelles conséquences de sa « petite modification » est générateur d'ironie, mais à retardement puisque le lecteur n'en prendra toute la mesure que plus tard. En tout état de cause, cette situation est presque imposée au médecin. En effet, sachant que les écrits restent et qu'ils font bien souvent autorité — même si le propre d'un journal intime n'est pas forcément d'être lu, mais là encore par le titre

⁴⁶⁷ John Irving, *The Cider House Rules*, p. 17.

⁴⁶⁸ *Ibid.*, p. 189.

même qu'il lui donne, le personnage semble tendre vers le contraire —, s'il ne veut pas que sa supercherie soit découverte par le conseil d'administration de l'orphelinat, ce qui réduirait à néant tous ses efforts de faire d'Homer son successeur désigné, il n'a d'autres solutions que de mentir. Ainsi, le journal du Dr. Larch relève-t-il ici d'un procédé de fiction dans la fiction dans la fiction.

Le journal de Ruth dans *A Widow for One Year* procède également d'une progression chronologique en ce sens qu'il prend la forme d'un carnet de route retraçant les différentes étapes de son voyage en Europe : « The drive from Munich to Stuttgart » ; « On the flight from Stuttgart to Hamburg » ; « The flight from Hamburg to Köln » ; « On the train from Bonn to Frankfurt » ; « On the KLM flight from Frankfurt to Amsterdam »⁴⁶⁹. Bien qu'aucune date ne soit mentionnée, le déroulement chronologique est induit par la mention et la succession des villes étapes. Ainsi, l'espace permet-il ici un repérage temporel, même si celui-ci reste sommaire et relatif. Par ailleurs, le journal de Ruth n'apparaît qu'une seule fois dans le roman. Il s'agit donc ici d'emboîtement d'un récit secondaire dans le récit primaire bien plus que d'enchâssement ou d'alternance comme dans les deux autres romans. La rupture entre les deux récits n'en est d'ailleurs que plus forte en dépit du fait que le récit primaire avertisse de son arrivée imminente :

She would walk, she would send postcards, she would write in her diary. Except for in Frankfurt at the book fair, where it was impossible to relax, Ruth was determined to restore herself in Germany. Her diary entries and her postcards suggest that, to some degree, she did. Even in Frankfurt.⁴⁷⁰

L'utilisation du modal « would » est ici plutôt déconcertante. En plus de constituer un effet d'annonce et de lever en quelque sorte le voile sur le contenu du chapitre suivant, « would » est ici le marqueur du discours indirect libre. Le narrateur a donc pénétré les pensées du personnage puis soudainement redevient témoin extérieur, qui, à la manière des historiens fait des déductions à partir d'évidences. Mais l'auteur ne nous dévoile pas tout. Pour maintenir surprise et suspense, il insère l'expression « to some degree » qui a pour effet de relativiser ce qui vient d'être dit et d'attiser la curiosité du lecteur. Dans cette même optique, une seule fois dans le roman passe-t-on d'un récit impersonnel à un récit à la première personne, ce qui génère une forme de surprise ou en tout cas constitue une réelle cassure ; dans le même temps, le caractère unique d'un tel

⁴⁶⁹ John Irving, *A Widow for One Year*, respectivement p. 397, 399, 401, 403 et 408.

⁴⁷⁰ *Ibid.*, p. 395.

changement de voix reste ancré dans l'esprit du lecteur. La mise en exergue du point de vue de Ruth ainsi initiée est doublée d'une concentration de ce point de vue sur un nombre limité de pages. Alors que la dilution des entrées de journal dans l'ensemble du récit dans *The Cider House Rules* et *A Prayer for Owen Meany* concourt à les scander et à leur conférer une certaine régularité rythmique, la concentration sur quelques pages tel qu'il apparaît dans *A Widow for One Year* tend au contraire à intensifier le phénomène de rupture. La grande majorité de ce carnet de route est écrit par Ruth pendant les quelques jours qu'elle passe en Allemagne et consiste essentiellement en une réflexion sur la réception de ses œuvres et notamment la discordance parfois entre les intentions de l'auteur et la perception par les lecteurs, l'écriture et le processus de maturation d'un nouveau roman. C'est en effet pendant ce voyage que Ruth conçoit l'idée d'un roman mettant en scène une prostituée ce qui l'amène à envisager d'en rencontrer une afin de pouvoir rendre compte le plus fidèlement possible du fonctionnement de cet univers qui lui est étranger. C'est d'ailleurs sur cette décision que s'achève le journal de Ruth et que le récit premier reprend son cours. Très habilement, le chapitre suivant est intitulé « First Meeting », ce qui fait bien entendu référence à la première rencontre entre Ruth et Rooie, la prostituée néerlandaise qu'elle va voir dans le Quartier Rouge d'Amsterdam, l'étape suivante de ses pérégrinations européennes. Il existe donc un enchaînement logique entre le journal et la reprise du récit principal dans la mesure où ce dernier constitue une réponse à l'envie formulée par Ruth dans son journal. Rupture nette au départ, le journal de Ruth s'achève sur une inclusion totale dans le récit principal, qui en constitue une suite logique. Ainsi, cette parenthèse que le journal semblait ouvrir, n'en est en fait pas une car le récit principal ne reprend pas là où il a été interrompu, c'est-à-dire à son arrivée en Allemagne. Ainsi l'ellipse du séjour en Allemagne opérée par le récit principal est comblée par le journal, qui s'y insère, s'y emboîte même, parfaitement. Le récit secondaire se fond alors dans le premier pour en assurer la continuité alors qu'au départ il constituait une entité complémentaire mais allogène et clairement identifiable. On retrouve bien là le goût de John Irving pour le brouillage des codes.

Dans le cas du journal de John Wheelwright dans *A Prayer for Owen Meany*, nous sommes, à l'inverse, en présence d'un véritable enchâssement où le récit secondaire constitué par les entrées du journal intime de celui-ci vient régulièrement entrecouper le récit principal. Par ailleurs, la différence de période historique tend à

initier un effet de rupture et nous présente John à deux moments de sa vie : son accession à l'âge adulte dans la communauté conservatrice de Gravesend, Maine aux Etats-Unis et sa vie d'adulte exilé au Canada. En fait, l'un des buts du récit primaire est d'expliquer les raisons de son comportement et de son état d'esprit qui transpirent à travers son journal. Le passage de l'un à l'autre récit n'est pas identifiable par le changement de type de narration, comme s'est le cas dans *A Widow for One Year*, puisque le récit primaire est à la première personne ; c'est la raison pour laquelle, le parcours de lecture est balisé par l'auteur à l'aide de la datation précise des entrées de journal, précision qui entre d'ailleurs en rupture avec l'imprécision du récit principal dans ce domaine. Le passage répétitif de l'un à l'autre récit engendre une régularité presque métronomique, les fait interagir, l'un nourrissant l'autre ou lui répondant, et fait osciller le roman entre modernité et postmodernité. L'inscription dans un espace temporel tiraillé entre deux époques entre en résonance avec le dilemme irrésolu pour John de choisir entre son pays natal et son pays d'adoption. Ce journal a également pour objectif de démontrer les graves conséquences de la guerre du Vietnam sur John, qui n'est pas le représentant, le symbole ou l'emblème de la jeunesse américaine des années 1960 mais un exemple parmi tant d'autres. Le journal présente bien entendu le cas particulier de John et sa vision très personnelle emprunte de colère et d'amertume mais tend également à travers lui à se faire l'écho des stigmates que ce conflit a laissé dans la société américaine envisagée dans sa globalité.

Avec ces quelques remarques, nous retrouvons la tension de l'écriture irvingienne mue par des dynamiques antagonistes, ici rupture et continuité. Ainsi, le journal signe-t-il à la fois l'émergence d'un récit secondaire, différent à bien des égards du récit primaire et paradoxalement l'intégration totale au récit primaire auquel il se substitue parfois en tant que moteur de progression de l'intrigue. Dépositaire des pensées et des états d'âme de ses auteurs, le journal constitue très souvent une tribune libre, un espace d'expression où ces derniers s'autorisent à coucher sur le papier leurs convictions, à y exprimer leurs sentiments les plus profonds. C'est ainsi que le Dr. Larch et John Wheelwright fustigent l'ordre établi et que Ruth se défend de la dimension politique de ses romans et regrette le penchant des critiques à ne pas se concentrer sur leurs aspects littéraires. En tant que personnage, le Dr. Larch est celui qui parvient le mieux à « vivre » en adéquation avec ses pensées. Ses positions sur la question de l'avortement telles qu'elles sont présentées dans son journal ne constituent

en effet pas une grande surprise pour le lecteur du fait des actions que John Irving lui prête. La question est plus délicate pour Ruth car il existe un réel dilemme entre son refus de porter aux nues la dimension politique de ses œuvres alors que leur teneur même induit une telle analyse, dilemme qui nous y reviendrons se vérifie pour John Irving. Quant à John Wheelwright, il ne cesse de critiquer l'Administration Reagan et le peuple américain pourtant il ne parvient pas à rompre le lien qui l'unit à son pays natal comme le prouve son incapacité à totalement endosser la citoyenneté canadienne. Alors que par ses entrées de journal il essaie en quelque sorte de légitimer sa rancœur à l'encontre des Etats-Unis en démontrant à quel point ce pays s'est fourvoyé, le sentiment qui prime à leur lecture est celle d'un manque crucial de distanciation. La force de sa dénonciation dessert paradoxalement son but.

Dans *The Cider House Rules*, les entrées du journal du Dr. Larch apparaissent régulièrement et sont, la plupart du temps, assez courtes. Cette récurrence a inévitablement des conséquences sur le rythme du roman. Les occurrences du journal le scandent d'autant plus que les entrées commencent toutes par « Here in St. Cloud's » ou « In other parts of the world » qui agissent comme un refrain. A titre d'exemple, notons que le troisième chapitre du roman débute par « Here in St. Cloud's,' Dr. Larch wrote, 'we treat orphans as if they came from royal families.' »⁴⁷¹ et le chapitre quatre par « 'In other parts of the world,' wrote Wilbur Larch, 'there is what the world calls "society"' ». La composition même de cette sorte de refrain à deux parties génère un effet d'écho, de résonance qui n'est pas sans rappeler le phénomène de va-et-vient identifié pour *A Prayer for Owen Meany*. Du fait de cette différence établie par le journal, St. Cloud's est de fait placé en marge de la société. Le particularisme de l'orphelinat s'établit notamment parce que les règles régissant la société ne s'y appliquent pas nécessairement. En effet, le cadre normatif du lieu est défini par son directeur : « 'Here in St. Cloud's,' he [Dr. Larch] wrote, 'I try to consider, with *each rule I make or break*, that my first priority is an orphan's future.' »⁴⁷² De son propre aveu, le Dr. Larch édicte les règles de l'orphelinat. Il se pose en maître des lieux, en autorité ultime, une sorte de Dieu. En tant que tel, il façonne inévitablement le lieu en fonction de ses convictions. D'ailleurs, à l'inverse de romans tels que *Oliver Twist* ou *Jane Eyre*, l'orphelinat est l'endroit où l'on s'occupe correctement des enfants alors

⁴⁷¹ John Irving, *The Cider House Rules*, p. 98.

⁴⁷² *Ibid.*, p. 126. Nous soulignons.

qu'en dehors, ils sont délaissés ou mal traités, ce qui consiste en une critique de la société, s'inscrivant dans la droite lignée de ses autres positions. De plus, ce qui se trame à St Cloud's n'a finalement qu'assez peu de résurgences dans la société, qui fait peu cas de ce lieu reclus où les orphelins sont, il faut bien l'admettre, exclus pendant le temps qu'ils y passent. Notons ici tout de même une certaine incohérence entre le projet de marginalisation de l'orphelinat conçu par le Dr. Larch — qui s'explique bien entendu par les pratiques illicites du médecin — et son envie de trouver une famille pour tous les orphelins, synonyme pour eux d'intégration dans une société dont ils ne connaissent réellement ni le fonctionnement ni les règles. Néanmoins, en utilisant un langage codé pour désigner la vraie nature de son travail, le médecin les protège de la transgression la plus répréhensible par la société ayant cours à St. Cloud's : l'avortement. Mais ces cachoteries n'ont pour but que la préservation des intérêts individuels des orphelins. En explicitant ses convictions, il les rendrait coupables de complicité en quelque sorte, ce qui augmenterait la difficulté de leur intégration dans la société. Par ailleurs, il tente ainsi de ne pas briser leur innocence d'enfant en les mettant trop tôt face à la difficulté du choix de leur mère biologique. Malgré tout, il va à l'encontre de tous ces principes avec Homer, qui s'avèrera incapable d'être autre chose qu'un orphelin à jamais. En outre, le journal du Dr. Larch a une certaine portée sociologique car il constitue un témoignage sur la condition d'orphelin en Nouvelle Angleterre dans la première moitié du vingtième siècle, condition d'ailleurs qui n'évolue guère :

‘Here in St. Cloud’s,’ Dr. Larch wrote in his journal, ‘we only have one problem. That there will *always* be orphans is not in the category of a problem; that is simply *not to be solved*—one does the best one can do with that, one takes care of them. That our budget will *always* be too small is also not a problem; that *won't be solved either*—an orphanage goes down to the wire; by definition, that is what should happen.’⁴⁷³

La fixité de la situation de St. Cloud's est ici révélée à travers l'adverbe « always » et la négation qui accompagne toute possibilité de solution. De façon tout à fait symptomatique, le Dr. Larch semble résigné. Il n'a que peu de foi dans le pouvoir de la société à faire évoluer certaines situations. C'est en partie la raison pour laquelle il décide d'œuvrer dans l'ombre et de pratiquer des avortements envers et contre tous. « The Devil's work » n'est que la conséquence de l'incapacité de la société à prendre en compte un problème crucial de son point de vue. Couper St. Cloud's du reste de la

⁴⁷³ John Irving, *The Cider House Rules*, p. 39. Nous soulignons.

société a également pour but de mettre en exergue la difficulté de sa tâche aussi bien en tant que médecin avorteur qu'en tant que directeur de l'orphelinat.

Son manque de confiance à l'égard de la société se lit donc dans son entêtement à enfreindre ses règles, mais il est perceptible également dans son aversion pour la gence masculine qui devient alors le symbole de cette société qui ne sait pas reconnaître les priorités et poursuit son cheminement sans prendre en compte les dommages collatéraux que certaines de ses décisions entraînent :

‘Here in St. Cloud’s,’ he wrote, ‘guess who is the enemy of the Maine forests, the villainous father of the unwanted babies, the reason the river is choked with deadwood and the valley land stripped, unplanted, eroded by the river floods—guess *who* is the insatiable destroyer [...], and guess *why* this glutton is not satisfied with logs or with lumber... guess *who*.’⁴⁷⁴

Dans ce qui ressemble fort à une diatribe, le Dr. Larch exprime sans équivoque le peu d'estime qu'il porte à ses hommes qui, non seulement agissent sans se préoccuper des conséquences de leurs actes, mais en plus sont incapables de les assumer. Il est d'ailleurs très révélateur de l'inconsistance de ces hommes — et par extension de celle de la société dans son ensemble — que leurs actions aient des répercussions néfastes aussi bien au niveau macrocosmique de la Nature qu'à l'échelle plus réduite de l'individu. Ainsi, le docteur établit clairement que, de son point de vue, il est impossible de faire confiance à la société et aux hommes qui la composent. Une raison supplémentaire pour lui de se retirer à St. Cloud's car cette mise à l'écart lui permet de rétablir un certain ordre. Ce faisant, il défie la société et met en application ses convictions les plus profondes mais le fait « en cachette », ce que la localisation de l'orphelinat favorise. Ainsi, la société, ne voulant pas voir la condition des orphelins, les cantonne dans un endroit reculé — une manifestation supplémentaire de leur exclusion — ce qui permet en parallèle à un médecin frondeur d'agir en rupture totale de la loi, et ainsi de questionner sa pertinence et par extension défier son autorité. Le Dr. Larch reste cohérent : il applique à la lettre les convictions exprimées dans son journal. Ce faisant, sa critique acerbe de la société n'en a que plus de portée et ses pratiques transgressives perdent de fait leur charge négative. Le journal s'avère donc ici un moyen pour John Irving de poursuivre son questionnement des règles, de leur fondement, de leur pertinence et de leur respect inconditionnel en même temps qu'il soumet des éléments de réponse à toutes ces questions.

⁴⁷⁴ John Irving, *The Cider House Rules*, p. 17. L'auteur souligne.

L'aspect contestataire que prend souvent le journal sous la plume de John Irving est encore plus développé dans le cas de John Wheelwright dans *A Prayer for Owen Meany*. En effet, sur les vingt-trois entrées du journal que compte le roman, treize sont des diatribes contre l'Administration Reagan, quatre sont consacrées à la littérature, trois à la religion et trois à sa vie au Canada. On note également une augmentation de la fréquence du journal à partir du chapitre six, quand au niveau diégétique le conflit au Vietnam devient omniprésent et commence à poser problème au sein des personnages. L'intensification de la critique va également *crescendo*. Lors de la première entrée, John établit ses sentiments vis-à-vis du peuple américain et de son président mais la critique acerbe n'est pas encore féroce :

I avoid American newspapers and magazines, and American television – and other Americans in Toronto. But Toronto is not far enough away. [...] After almost twenty years in Canada, there are certain American lunatics who still fascinate me. [...] as if the United States were a bastion of 'responsible conduct around the world'!⁴⁷⁵

John a émigré au Canada depuis près de vingt ans mais il évite toujours tout ce qui lui rappelle son pays natal, signe que son intégration dans son pays d'adoption n'est pas des plus réussies. D'ailleurs, le manque de distance géographique qu'il mentionne représente en fait son manque de recul et de distance affective vis-à-vis des Etats-Unis. La piètre opinion qu'il a des Américains est perceptible dans l'utilisation du mot « lunatics » ; le comportement de certains d'entre eux est si irrationnel qu'il relève parfois de la folie. Enfin l'exclamation expose sans équivoque son idée selon laquelle les Etats-Unis n'ont pas (eu) un comportement irréprochable dans le monde. John Wheelwright n'est donc plus du tout en adéquation avec la Mère Patrie, l'une des raisons pour lesquelles il a pris la décision de devenir citoyen canadien. Au chapitre cinq, ses accusations se font plus pressantes lorsqu'il commente les premiers essais nucléaires américains en 1987 :

Don't you see how deliberately provocative this is? How *arrogant!* How unconcerned with any arms agreement. [...] Americans should be forced to see how *ridiculous* they appear to the rest of the world! [...] Now Reagan has given the Soviets an open invitation to test nuclear weapons of their own; and if he proceeds with his missile-in-space plans, he'll give the Soviets an open invitation to junk the treaty of nineteen seventy-two, as well!⁴⁷⁶

⁴⁷⁵ John Irving, *A Prayer for Owen Meany*, p. 102.

⁴⁷⁶ *Ibid.*, p. 237-239. L'auteur souligne.

Les mots parlent d'eux-mêmes et l'utilisation de l'italique ne fait que renforcer le propos. John manifeste ici un mépris certain à l'encontre de ses ex-concitoyens et devient même irrévérencieux vis-à-vis du président en omettant son titre. C'est dire le peu d'estime qu'il lui porte. Mais de façon sous-jacente, la colère de John est générée par la peur d'un conflit nucléaire. Encore traumatisé par la guerre du Vietnam, il n'est pas en mesure de contenir son émotion et laisse libre cours à ces épanchements verbaux fielleux. La concordance dans le roman entre l'importance de la guerre du Vietnam dans l'espace diégétique et le scandale de l'« Iran-Contra affair » dans le journal n'est pas fortuite. En effet, les positions de John en tant que narrateur trouvent leur source dans le traumatisme qu'a laissé chez lui la guerre du Vietnam. L'intensification de la critique à l'encontre des Etats-Unis va donc de pair avec la montée en puissance de la guerre. Les niveaux diégétiques et narratifs se rejoignent donc dans une attaque à la fois de l'ineptie de l'engagement au Vietnam et de l'inconsistance de la politique extérieure des Etats-Unis au cours des années 1980. Récit primaire et récit secondaire entrent donc en résonance en même temps que le premier nourrit le second.

Au plus fort de l'affaire Iran-Contra, les propos de John sont encore plus acerbes ; il semble ne plus avoir de retenue dans l'expression de sa colère et de sa haine du peuple américain et de ses dirigeants :

The White House, that whole criminal mob, those arrogant goons who see themselves as *justified* to operate above the law – they disgrace democracy by claiming that what they do they do *for* democracy! They should be in jail. They should be in Hollywood!⁴⁷⁷

Ce court passage démontre toute l'aversion de John à l'égard de l'Administration Reagan. Plusieurs indices permettent de confirmer cette lecture : tout d'abord, l'utilisation des pronoms démonstratifs « that » et « those » qui sont ici utilisés de façon péjorative et dénotent une forte mise à distance, pour ne pas dire rejet, de ces gens ; l'analogie à une bande de criminels — le clin d'œil à la Mafia est d'ailleurs à peine voilé — ainsi que le champs lexical du droit et de la justice — « criminal », « law », « democracy » et « jail » — inscrivent ce groupe de politiciens et bureaucrates dans l'infraction des règles d'une société dont ils sont censés assurer le bon fonctionnement. John entend ici souligner l'inconsistance de ces personnages qui agissent en contradiction totale avec les règles inhérentes à leurs fonctions. L'opinion fortement négative de John est également véhiculée par la référence à Hollywood. Plusieurs

⁴⁷⁷ John Irving, *A Prayer for Owen Meany*, p. 337. L'auteur souligne.

interprétations à cette référence peuvent être proposées : en premier lieu, l'affaire Iran-Contra reposant sur le mensonge, le Président Reagan — et avec lui tous ses conseillers — est alors assimilé à un acteur qui prétend être quelqu'un qu'il n'est pas ; c'est un hypocrite. Dans un second temps, comparer la scène politique à un plateau de cinéma et mettre en regard sérieux et importance d'une part, et légèreté et divertissement de l'autre n'est guère flatteur pour l'Administration Reagan qui de ce fait est présentée comme n'étant pas à la hauteur de la tâche qui lui incombe et n'ayant pas réellement pris la mesure de son rôle. Enfin, il paraît difficile de ne pas y voir une intention sarcastique dans la mesure où Ronald Reagan était acteur avant de devenir homme politique. Le questionnement sous-jacent est alors double : comment un homme dont le premier métier est de divertir peut-il correctement remplir des fonctions aussi éminentes que celles du président des Etats-Unis et comment un pays peut-il élire à sa tête un ex-acteur ? La critique est donc ici à la fois spécifique — dirigée contre un homme en particulier — et générale en ce sens qu'elle s'adresse à la nation américaine dans son ensemble. Cette vision plutôt conservatrice — après tout pourquoi un acteur ne pourrait-il pas prétendre aux plus hautes fonctions d'une démocratie ? — est assez étonnante dans un roman où précisément la tradition est constamment remise en question. Deux explications peuvent être avancées : la première concerne le narrateur et la seconde l'auteur. En effet, John Irving prend grand soin à montrer les défauts de son narrateur homodiégétique en soulignant régulièrement son manque de distance et cette position conservatrice en constitue une preuve supplémentaire. Ainsi, l'auteur poursuit-il son travail de questionnement de l'instance narratrice et invite-t-il le lecteur à une lecture distanciée du récit. Parallèlement, si le cloisonnement entre légèreté du divertissement et sérieux de la politique est si figé qu'un acteur ne puisse devenir président, pourquoi un écrivain pourrait-il se mêler de politique à travers ses romans ? John Irving ne tente-t-il pas ici en posant la question d'orienter la réponse et ainsi de manifester, sans avoir l'air de le faire vraiment, son opinion selon laquelle il ne cherche pas à donner une dimension politique à ses productions romanesques ? Si tel était le cas, il n'y parvient que de façon très limitée tant il est vrai que ses romans ont cette dimension politique, voire contestataire, indéniable. Même si tel n'est pas son but, John Irving instille à ses romans une certaine dimension politique ou idéologique.

D'ailleurs l'aversion de John Wheelwright pour l'Administration Reagan est si profonde que ses diatribes mêlent à l'aspect politique des considérations morales qui ne

font qu'amplifier l'image négative qu'il donne de cet homme et de son équipe gouvernante :

The Reagan administration is full of such 'careless people'; their kind of carelessness is immoral. And President Reagan calls himself a Christian! How does he dare? The kind of people claiming to be in communion with God today...they are enough to drive *real* Christian crazy! [...] Mr Reagan has been caught with his pants down, too – but the American people reserve their moral condemnation for sexual misconduct.⁴⁷⁸

L'adjectif « immoral » donne une orientation religieuse au débat, d'autant plus que le reste de la citation établit clairement le lien étroit entre moralité et Christianisme. Et c'est précisément de l'étendue de la négligence de Ronald Reagan et de son gouvernement que naît chez le narrateur ce sentiment d'immoralité. Ce qui revient à dire que moralité va alors de pair avec une gestion précautionneuse du pays, ce à quoi l'Administration Reagan faillit dans la mesure où l'affaire Iran-Contra est, toujours selon John Wheelwright, des plus obscures et discutables. La ponctuation est ici d'une aide précieuse dans l'appréhension de la dimension critique des propos de John. Les exclamations insistent sur son indignation et la question souligne une forme d'outrage. Le comportement de Mr Reagan est alors présenté comme inacceptable et hautement déviant, ce que la mise en exergue de l'adjectif « real » tend également à véhiculer. John ne considère pas le quarantième président des Etats-Unis comme un « vrai » Chrétien car ses agissements constituent un écart trop important par rapport aux valeurs traditionnellement réputées chrétiennes d'honnêteté ou de respect d'autrui par exemple. Etant donné que John a une fâcheuse tendance à l'amalgame — c'est en tout cas l'image que l'auteur construit en soulignant constamment le manque de distance de son narrateur — il ne peut s'empêcher de s'attaquer dans le même temps à ses ex-concitoyens en pointant leur manque de discernement et le caractère obtus de leur comportement. Les américains apparaissent donc comme des benêts englués dans leurs principes fautifs et incapables d'une réflexion critique sur le monde qui les entoure. La partialité de John est donc ici évidente et relève sans aucun doute de l'exagération ; c'est d'ailleurs sur ce point que John Irving invite le lecteur à la distance. Mais dans la mesure où, par un effet de miroir, l'auteur adresse les mêmes reproches à son narrateur, la critique vis-à-vis de John Wheelwright s'en trouve démultipliée. La superposition des jugements tend en effet à mettre en évidence l'aspect excessif de ses positions.

⁴⁷⁸ John Irving, *A Prayer for Owen Meany*, p. 339-340. L'auteur souligne.

Suivant un schéma similaire à celui de l'intrigue dans un roman, après ce point d'orgue, les entrées de journal de John se font moins critiques et proposent même des instantanés de la vie de John au Canada. Émerge alors une intrigue au niveau narratif qui se superpose bien évidemment à celle du niveau diégétique contribuant d'une autre façon à lier ces deux niveaux de l'œuvre. Il est intéressant de noter qu'alors que la diégèse s'achemine vers la mort d'Owen et qu'à ce titre l'atmosphère se fait de plus en plus pesante, une certaine légèreté se dégage des entrées de journal qui, aux trois derniers chapitres, se focalisent surtout sur cette grande question : Katherine va-t-elle inviter John dans sa maison secondaire de Georgian Bay ? Ainsi, malgré toute sa rancœur et sa négativité à l'encontre de son pays natal et son incapacité subséquente à aller de l'avant, John semble alors enclin à sortir de la spirale négative dans laquelle il s'est enfermé et à enfin profiter de sa nouvelle vie au Canada. Ainsi, John Irving évite-t-il de tomber dans l'excès qu'il reprochait à son narrateur et donne-t-il l'illusion de l'ébauche d'une image contrastée de son personnage-narrateur.

Alors que le journal du Dr. Larch a permis à John Irving de mettre en évidence des dysfonctionnements sociétaux, celui de John conserve indéniablement cet aspect mais l'entraîne également vers des considérations plus littéraires dans la mesure où il constitue, dans *A Prayer for Owen Meany*, le moyen privilégié de réfléchir au fonctionnement et au rôle de l'instance narratrice. Cette utilisation du journal comme aide à l'établissement de la réflexivité de l'œuvre se retrouve de façon encore plus marquée dans *A Widow for One Year*. En effet, la majorité de l'extrait du journal de Ruth que fournit le roman se concentre sur la littérature et plus précisément des considérations ayant trait au processus d'écriture, au rôle de l'écrivain et à la réception des œuvres. Ainsi, le journal de Ruth entre-t-il dans la continuité du roman en ce qui concerne cette réflexion d'un auteur sur son œuvre et son travail. L'effet de rupture entre récit et journal mentionné précédemment d'un point de vue formel se trouve atténué si l'on s'en tient à leur contenu, ce qui contribue à la cohérence thématique du roman. L'orientation littéraire du journal de Ruth se lit à travers la mention d'un ouvrage, *The Life of Graham Greene* écrit par Norman Sherry, que la protagoniste, grande adepte des écrits de cet auteur, a inclus dans ses bagages. Et dans la mesure où cette biographie ne relève pas de la fiction⁴⁷⁹, il s'agit là d'un cas patent de brouillage des limites entre réalité et fiction, qui se retrouve également dans les propos tenus par

⁴⁷⁹ Biographie en trois volumes réellement publiée entre 1984 et 2004.

Ruth tant il est vrai que les reproches qui lui sont adressés correspondent à ceux auxquels John Irving doit faire face. Pour rendre le brouillage encore plus intense, toutes les pensées de Ruth trouvent leur source dans la lecture de cette biographie. C'est donc à partir d'un ouvrage réel que John Irving inclut dans sa fiction qu'il répond à travers son personnage de fiction aux critiques bien réelles qu'il a du affronter. En plus de questionner les limites entre réalité et fiction, le journal de Ruth démontre que la première nourrit inmanquablement la seconde qui est elle-même utilisée comme une forme de lettre ouverte de l'auteur à l'intention de ses critiques. Ainsi l'accusation portée à John Irving de verser dans la « simple » autobiographie trouve-t-elle une réponse à travers les pensées de Ruth qu'elle consigne dans son journal :

Of course, if I write a first-person novel about a woman writer, I am inviting every book reviewer to apply the autobiographical label – to conclude that I am writing about myself. But one must never *not* write a certain kind of novel out of fear of what the reaction to it will be.⁴⁸⁰

Ainsi, selon Ruth — au travers de qui John Irving intervient — les critiques, plus précisément les journalistes, sont un peu prompts à qualifier un roman d'autobiographie dans la mesure où leurs critères d'évaluation ne sont pas recevables : le « je » du narrateur ne doit en aucun cas être mépris pour le « je » de l'auteur. Etant donné que cette affirmation relève du poncif pour des lecteurs avertis, cela induit forcément que les journalistes n'appartiennent pas à cette catégorie de lecteurs. Après avoir en quelque sorte réglé ses comptes avec eux, l'auteur se concentre avec la dernière phrase de la citation sur la nécessaire prise de distance de l'écrivain par rapport à ses débats. La succession de deux négations « never » et « « not » ainsi que l'application de l'italique à la seconde insistent sur le besoin pour l'auteur de ne pas se laisser influencer par ces opinions, qui n'auront pour effet que de le détourner de son but. Ainsi, l'auteur est-il présenté ici comme devant faire preuve d'entêtement à rester fidèle à ses principes ou ses envies. Poursuivant sa démarche d'explication à travers les pensées de Ruth, John Irving écrit :

Norman Sherry, Greene's biographer, writes of 'the novelist's right – and need – to use his 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*

⁴⁸⁰ John Irving, *A Widow for One Year*, p. 401. L'auteur souligne.

real, if some of the details *are* real. Personal experience is overrated, but observation is essential.⁴⁸¹

Partant des remarques du biographe de Graham Greene, John Irving donne, à travers Ruth, son sentiment sur le rôle essentiel de la réalité dans une œuvre de fiction. Tout ne peut pas être qu'imagination ; l'œuvre de fiction repose en partie sur l'observation du réel et sa transformation éventuelle. Ruth fait ici un commentaire sur la position de Norman Sherry et prend ce prétexte pour expliciter son point de vue. Elle semble en effet considérer que l'affirmation de ce dernier n'est pas tout à fait pertinente comme le souligne la conjonction « but » qui introduit de façon évidente l'objection qui va suivre et qui se lit à travers le comparatif de supériorité « more complicated ». Ensuite, elle indique de façon presque péremptoire — « must » — le devoir de l'écrivain qui doit certes avoir recours à l'imagination, mais également obéir aux règles de vraisemblance et pour ce faire n'a guère d'autres choix que de puiser dans la réalité. Avec l'utilisation de « one », la forme la plus indéfinie des pronoms, la position de Ruth se veut très généralisante et par conséquent applicable au plus grand nombre, si ce n'est à tous les auteurs de fiction. A travers son journal, Ruth exprime par conséquent ses convictions quant aux règles devant présider à l'écriture d'un roman. Manifestation d'une réelle réflexion sur le processus d'écriture, le journal de Ruth prend ici des allures de théories d'écriture d'une œuvre de fiction, dont le but est de toute évidence de défendre le point de vue de la nécessaire intrusion du réel dans la fiction, ce que John Irving met en application avec l'utilisation du livre de Norman Sherry servant de point de départ à la réflexion de Ruth. John Irving joue ici avec le mot « ruthlessness » utilisé par le biographe de Graham Greene, en ce sens qu'en utilisant Ruth, un personnage fictionnel, pour répondre aux critiques qui lui sont faites, il se montre impitoyable — « ruthless » — et fait exactement l'opposé de ce que sa diatribe suggère. De plus, la lecture de Ruth en tant que travestissement fictionnel de l'auteur prend alors tout son sens, ce que l'auteur concède d'ailleurs : « Ruth is very close to me—in her anger, especially [...] »⁴⁸².

Après avoir débattu de la question de l'autobiographique et des rapports ténus entre réalité et fiction, le journal de Ruth aborde la dimension comique des romans et évacue très vite l'analogie entre comique et manque de sérieux :

⁴⁸¹ John Irving, *A Widow for One Year*, p. 397. L'auteur souligne.

⁴⁸² Correspondance personnelle avec l'auteur.

'I'm a *comic* novelist,' I will doubtless say at some point; I always do. Half the audience (and more than half of my fellow panelists) will take this to mean that I am not a *serious* novelist. But comedy is ingrained. A writer doesn't choose to be comic. You can *choose* a plot, or not to have one. You can *choose* your characters. But comedy is not a choice; it just comes out that way.⁴⁸³

En effet, Ruth revendique très clairement son penchant pour la comédie mais ne souscrit pas à l'opinion de ses semblables selon laquelle une œuvre comique ne peut être sérieuse, comme l'indique la conjonction de coordination « but ». Parce que le comique s'impose à l'auteur, son utilisation ne saurait lui être reprochée dans la mesure où il ne naît pas d'un calcul et ne saurait en cela relever d'une forme de supercherie ou de manipulation. Il fait partie intégrante de sa « personnalité » ; il apparaît donc difficile pour lui de le contourner et, en tout état de cause, il n'est pas un gage de manque de sérieux. Il constitue simplement une autre façon d'aborder et d'envisager les choses. En affirmant cela, le journal de Ruth tend à montrer qu'il est important de se départir de préjugés qui, dans ce cas, sont la manifestation d'un amalgame un peu hâtif.

Ainsi, le journal de Ruth permet-il à John Irving de préciser sa conception d'une œuvre littéraire et ce faisant de répondre aux objections qui lui sont adressées par les journalistes. Espace d'expression dans lequel Ruth explore les caractéristiques de son écriture, le journal lui permet également d'aborder brièvement sa condition d'écrivaine et les conséquences que sa qualité de femme peuvent avoir sur le contenu ou la réception de ses œuvres. Il se rapproche alors de celui du Dr. Larch ou de John dans cette critique de l'ordre établi et véhicule alors le message à tendance féministe de la nécessité d'abolition des différences de traitement entre hommes et femmes : « As for exactly what happens – the specific experience with the prostitute – if the writer were a *man*, there would be no guilt, no degradation. »⁴⁸⁴ Mais par cette citation, nous entrons également de plein pied dans la réflexivité de l'œuvre puisque elle constitue une partie du processus de maturation du prochain roman de Ruth qui ressemble étrangement à celui dont elle est la protagoniste.

Tour à tour consignation minutieuse à visée historique et sociologique, dépositaire des états d'âme de son auteur ou tribune contre l'ordre établi, le journal prend des formes diverses dans les trois romans de notre corpus. Il conserve néanmoins ce point commun de constituer un espace privilégié d'expression où parfois même

⁴⁸³ John Irving, *A Widow for One Year*, p. 404. L'auteur souligne.

⁴⁸⁴ *Ibid.*, p. 397. L'auteur souligne.

l'auteur a peine à se retrancher derrière ses personnages tant les opinions qu'il leur prête sont proches de celles qu'il émet dans ses articles ou entrevues. Le journal devient alors opérateur de manipulation dans la mesure où l'auteur y exprime son opinion en prétendant qu'il s'agit de celle qu'il a imaginée pour ses personnages. Il sert alors soit à induire le processus de fiction dans la fiction, soit à installer la dimension protestataire des romans.

6.3.2 La dimension idéologique des romans

C'est ainsi que le journal se voit conférer une dimension idéologique dans la mesure où John Irving l'utilise comme moyen de véhiculer une vision particulière de la littérature ou de la société. A travers les entrées de journal, l'auteur crée l'illusion que les personnages expriment leurs convictions les plus intimes en ce qui concerne l'écriture pour Ruth et les dysfonctionnements de la société dans le cas du Dr. Larch ou de John Wheelwright. Si les positions exprimées par Ruth restent souvent modérées, celles de ces homologues sont au contraire la manifestation de désaccords profonds, voire de colère. Il en résulte que le journal reste majoritairement un outil de critique de l'ordre établi puisqu'il propose la plupart du temps une image négative de l'existant. Cette marque de subjectivité s'explique par le simple fait que le journal correspond à la vision particulière de chacun de ses auteurs, vision par définition modelée par leur parcours ou leurs expériences telles qu'ils nous ont été présentés par les romans. Le journal poursuit par conséquent le but de mettre en exergue l'une des voix de chacun des romans. Il contribue donc à leur polyphonie. Mais dans la mesure où il reste cet espace privilégié d'expression, le choix de ses auteurs ne saurait être fortuit. John Irving a choisi de donner à Ruth et au Dr. Larch un espace supplémentaire d'expression par rapport aux autres personnages de *A Widow for One Year* et *The Cider House Rules*. C'est donc à travers eux qu'il entend développer un aspect spécifique des questions soulevées par ces deux romans ; le journal sert alors l'orientation du récit. Le cas est un peu plus complexe peut-être pour John Wheelwright puisque en tant que narrateur homodiégétique, il est supposé détenir en partie le contrôle du récit. L'insertion de pages de son journal constitue alors un moyen pour lui de dépasser le cadre du récit primaire et d'en montrer les conséquences sur sa vie au moment de la narration. En plus d'établir une temporalité double, le journal prolonge en quelque sorte l'histoire d'Owen,

contribuant ainsi à façonner la représentation de ce personnage à l'image et au rayonnement confinant à l'éternité. C'est certes le cas, mais cette interprétation s'avère insuffisante. En effet, à travers son journal, John Wheelwright nous est présenté comme étant constamment en proie à l'excès, à la colère et à l'amertume. De ce fait, le lecteur est invité à recevoir ses positions avec précaution, ce qui bien évidemment va de pair avec une remise en question du bien-fondé ou en tout cas de la pertinence de ses propos. Dans ce cas, le journal est utilisé par John Irving aux fins d'attirer l'attention sur la partialité de John, le caractère excessif de ses positions et au final de soumettre l'idée de ne pas le considérer comme la *vox dei* de *A Prayer for Owen Meany*. Là encore, le journal reste un moyen privilégié d'orientation du roman. Il entre donc tout à fait dans ce processus de manipulation identifié pour d'autres aspects de la narration. Différent d'un point de vue formel du récit primaire, le journal a tendance à s'en détacher et à constituer une entité aisément reconnaissable. Mais en fin de compte, il participe au même titre que les autres techniques narratives de la cohérence générale des trois romans de notre corpus en ce sens qu'il façonne leur atmosphère transgressive et contribue à véhiculer des messages prônant une alternative à l'ordre établi. Différences formelles et complémentarité thématique, tels sont là les liens qui unissent le journal au récit primaire dans *The Cider House Rules*, *A Prayer for Owen Meany* et *A Widow for One Year*.

Le thème de l'écriture plane sur tous les romans écrits par John Irving. Et c'est notamment à travers le journal qu'il est développé. Ceci se vérifie dans *A Widow for One Year* puisque, comme nous l'avons souligné, c'est dans son journal que Ruth aborde les questions relatives à la réception de ses œuvres et au processus de maturation de son dernier roman. Il nous donne un éclairage important sur sa conception de la littérature. Mais dans la mesure où Ruth n'est qu'un « être de papier », cette conception émane forcément d'une instance supérieure, celle qui lui a donné naissance, à savoir John Irving. Ainsi, à travers Ruth, l'auteur nous soumet-il sa propre vision. Ce qui en d'autres circonstances pourrait être compris comme une erreur d'interprétation dans la mesure où faire un amalgame entre auteur et personnage ne relève pas d'une analyse critique pertinente, s'avère pourtant applicable dans le cas présent. Puisque les positions défendues par Ruth sont étonnamment similaires à celles que John Irving exprime lors des entrevues qu'il accorde, elle reste une création issue de l'imagination de l'auteur, elle n'en apparaît pas moins comme un médium à travers lequel l'auteur véhicule sa propre

vision. N'est-il pas étonnant que les reproches faits à Ruth soient si voisins de ceux faits à John Irving ? Pourquoi John Irving lui fait-il aborder la question du sérieux de ses romans ou de leur dimension autobiographique — comprise comme une faute, un manque patent d'imagination — si ce n'est pour répondre à ses détracteurs de façon indirecte. D'ailleurs, les arguments avancés par Ruth se retrouvent dans les entrevues données par John Irving. Présenté comme un espace d'expression pour son personnage principal, le journal de Ruth est en quelque sorte détourné par John Irving et devient un espace d'expression *pour lui*. Voici donc un nouvel exemple de manipulation émanant de l'auteur, qui utilise sa fiction afin d'envoyer — en étant quasiment certain qu'il sera reçu — un message à ses lecteurs et aux journalistes. Par voie de conséquence, le journal de Ruth apparaît comme une sorte de lettre ouverte de John Irving à tous ceux qui lui reprochent ce que certains personnages mineurs de *A Widow for One Year* reprochent à Ruth.

D'un point de vue strictement littéraire, le journal en général constitue un élément du processus d'insertion de fiction dans la fiction, autre trait caractéristique de l'écriture irvingienne. En effet, il reste un élément allogène au récit primaire en dépit de toutes les concordances thématiques identifiables. Si tel n'était pas le cas, il n'aurait d'ailleurs pas de raison de faire l'objet d'une étude particulière. Ses spécificités formelles — utilisation de la première personne et/ou du présent — lui procurent un statut particulier. On voit bien dès lors que le récit primaire est momentanément interrompu. Que la configuration retenue soit l'enchâssement ou l'alternance, le journal est une référence extérieure, une source d'information supplémentaire intégré au récit primaire et le nourrissant même parfois. Il relève en cela du processus de fiction dans la fiction. Ainsi les journaux fictifs et fictionnels du Dr. Larch, de John Wheelwright ou de Ruth Cole font partie intégrante d'un autre élément de fiction qui les englobe. Leur inclusion dans les romans a pour conséquence l'apparition d'un double phénomène : emboîtement et multiplication des niveaux de lecture.

En plus d'entrer dans le cadre de la dimension postmoderne des trois romans de notre corpus, le journal permet d'installer leur dimension contestataire. Nous l'avons souligné à plusieurs reprises, il prend bien vite, sous la plume de John Irving, la forme d'une tribune libre contre l'ordre établi. Le Dr. Larch y exprime ses convictions sur l'importance de la légalisation de l'avortement en soulignant très souvent avec force à quel point les positions anti-avortement sont des inepties, relevant presque de l'hérésie.

Ce faisant, il place ceux qui se prononcent contre cette pratique dans le clan des transgresseurs alors que ceux qui, comme lui, y sont favorables entrent dans la sphère du bien. On assiste alors à une inversion des codes où la règle devient transgression et la transgression la bonne attitude à adopter. Le personnage est ainsi inscrit en rupture totale de la société dans laquelle il vit. Il apporte tellement peu de crédit à ses règles qu'il en conçoit une nouvelle échelle de valeur, évidemment radicalement différente. Suivant la même logique, il écarte l'orphelinat du reste de la société à travers le *leitmotiv* « Here in St. Cloud's [...] in other parts of the world ». La mise au ban de la société des orphelins est certes présentée comme un fait dans *The Cider House Rules* mais par les entrées de son journal, le Dr. Larch la double d'une opposition de conception. Inscrire l'orphelinat dont il est le directeur en marge du reste du monde participe de son refus des règles de la société et contribue à faire de ce lieu un microcosme à part où les règles sont différentes. Ainsi, le personnage ne se contente-t-il pas de critiquer, il propose un modèle de société alternatif où par exemple les enfants non désirés ne sont plus laissés pour compte. Il allie donc l'action à la contestation. Il en est de même pour John Wheelwright, qui lui aussi, adopte cette même attitude de rejet de l'ordre établi. Il manifeste son désaccord à travers ses diatribes à l'encontre du Président Reagan et de son gouvernement. Il leur reproche leur gestion fautive des relations internationales, notamment à travers l'affaire « Iran Contra ». Il s'inscrit donc en faux de la politique menée par son pays d'origine. Mais il ne s'en tient pas uniquement à cela. Il va au delà du rejet de l'« establishment » en fustigeant ses ex-concitoyens pour leur aveuglement et leur inconsistance :

What do Americans know about morality? They don't want their presidents to have penises but they don't mind if their presidents covertly arrange to support the Nicaraguan rebel forces after Congress had restricted such aid; they don't want their presidents to deceive their wives but they don't mind if their presidents deceive Congress – lie to the people and violate the *people's* constitution!⁴⁸⁵

Le désaccord est patent et la critique acerbe aussi bien vis-à-vis du gouvernement que du peuple américain. Et pour souligner l'étendue du forfait, John n'hésite pas à faire appel à l'un des piliers de la nation américaine, sa constitution. Bien qu'il ne parvienne pas tout à fait à la renier, John Wheelwright a quitté la Mère Patrie en manifestation de ce profond désaccord. Son journal dans *A Prayer for Owen Meany* est donc une critique constante et amère de son pays d'origine. Contestataire signifie « qui conteste, remet en

⁴⁸⁵ John Irving, *A Prayer for Owen Meany*, p. 316. L'auteur souligne.

cause les valeurs dominantes dans une société ou la société dans son ensemble » et c'est bien là ce que font le Dr. Larch et John Wheelwright. Leur journal est l'outil qu'ils utilisent pour exprimer une opinion alternative et contraire à la pensée dominante, acceptée par le plus grand nombre. Cette attitude est adoptée dans une moindre mesure par Ruth puisqu'elle exprime dans son journal son désaccord vis-à-vis de la réception de ses romans en général ; il ne s'agit pas pour elle de remettre en cause l'ordre établi mais de réaffirmer ses positions et clamer son potentiel créatif. Plus intéressant encore, elle refuse de répondre aux questions ayant trait à la dimension politique et potentiellement contestataire de ses romans : « Because they see my books as critical of American society, they invite me to express my perceived anti-Americanism. [...] I would rather talk about storytelling, I tell them. They wouldn't. »⁴⁸⁶ Par cette intervention, Ruth exprime l'opinion selon laquelle ce qui prime pour elle est de raconter une histoire ; la dimension politique ou contestataire de ses romans n'étant alors que secondaire par rapport à leur aspect divertissant. Or c'est la position également défendue par John Irving dans les entrevues qu'il accordait dans le passé. Toutefois, il semble à présent plus enclin à accepter cette dimension de ses romans :

I don't begin a novel for political reasons; I begin because of the characters, the story or some human situation. *If the story has political possibilities*—if there's a way to connect these characters and their story to a political reality—I will seize the opportunity. I just don't begin a novel for political purposes.⁴⁸⁷

Bien qu'il œuvre à divertir les lecteurs, John Irving ne réfute donc pas l'idée de donner une orientation politique à ses romans. Alors, les mots qu'il prête à Ruth entrent dans le cadre de ce jeu entre lecteur et auteur que nous avons déjà mentionné puisque dans un contexte où de nombreuses analogies peuvent être établies entre lui et son personnage en ce qui concerne la littérature, il propose ici un certain écart comme pour mieux nous rappeler qu'il ne s'agit tout compte fait que de fiction. Invitant à la distanciation, ce jeu s'inscrit aussi dans la dimension contestataire du roman puisqu'à travers la fiction, l'auteur saisit, lorsque c'est possible, l'opportunité de traiter d'un sujet sérieux. Il s'agit donc bien d'un jeu sérieux. Cet exemple montre, en outre, que l'auteur du journal n'est pas en accord avec la majorité mais si le Dr. Larch et John Wheelwright persistent dans leurs critiques, Ruth semble plus résignée et moins encline au débat. Son opposition se lit dans son entêtement : elle n'infléchit pas ses positions, continue à écrire ses romans

⁴⁸⁶ John Irving, *A Widow for One Year*, p. 398.

⁴⁸⁷ Correspondance personnelle avec l'auteur. Nous soulignons.

sans se préoccuper de la façon dont ils seront reçus et évacue inlassablement la question de leur dimension contestataire. Mais ce faisant, elle contribue à nourrir cette même dimension dans la mesure où elle refuse de souscrire à l'opinion dominante et fait fi des remarques ou objections qui lui sont faites. Ainsi, son entêtement est plus parlant que ses mots et son comportement trahi son penchant pour le non respect, non pas des règles, mais de l'opinion dominante.

Que ce soit au niveau de l'histoire ou bien à celui de la narration *The Cider House Rules*, *A Prayer for Owen Meany* et *A Widow for One Year* offrent une place de choix à la transgression. En effet, les romans ne se conforment jamais strictement à une règle ; ils proposent de nombreux écarts ou inflexions mais n'entrent néanmoins pas totalement en rupture avec l'existant. Peut-être plus que d'une oscillation entre acceptation et refus faudrait-il ici mentionner une certaine indécision de la part de l'auteur entre tradition et nouveauté. Certes, le processus créatif implique l'acte transgressif, et ce de façon tout à fait évidente, mais il ne saurait être question de faire table rase du passé. Il s'agit plutôt de moduler les règles canoniques afin de servir les buts que l'auteur a imaginés pour ses romans. Ainsi, l'écriture d'un roman procède-t-elle avant tout d'un processus créateur mais implique inévitablement, par cet élan de se démarquer et de proposer la nouveauté, une dose certaine de destruction ou déconstruction plutôt des codes traditionnels.

Cette dynamique apparemment antagoniste tend à nourrir et à se nourrir des autres tensions déjà identifiées dans les romans. A ce niveau, l'utilisation conventionnelle de techniques narratives telles que descriptions, dialogues, discours indirect libre ou type de narrateurs est mise au service du projet global que l'auteur a conçu pour ses œuvres et qui relève d'un processus de questionnement et de distanciation vis-à-vis des modèles existants et attestés. Pour ne prendre qu'un exemple, le discours indirect libre, outil conventionnel de la polyphonie d'un roman, est ici utilisé afin de limiter la prégnance du narrateur sur le récit puisque sa voix est momentanément relayée au second plan. De la même façon, alors qu'il est normalement considéré comme un gage d'objectivité permettant au lecteur de se référer à plusieurs points de vue pour appréhender une situation donnée, le discours indirect libre constitue, dans nos trois romans, un opérateur de subjectivité. On assiste donc à la fois à une utilisation conventionnelle et à un certain travestissement de la technique. Ce phénomène se retrouve à l'échelle des relations que personnages et narrateurs entretiennent respectivement avec l'histoire et le récit. A l'instar de la première qui s'avère parfois emprunte d'un élan transgressif comme nous l'avons souligné précédemment, le narrateur est souvent très présent — situation normale pour *A Prayer for Owen Meany* mais plus étonnante dans les deux autres romans — dans les récits et tend à les manipuler. C'est ainsi que l'on assiste à un processus quasi permanent d'orientation de la lecture et ce sur deux niveaux : la subjectivité du narrateur homodiégétique et la

présence importante des deux narrateurs hétérodiégétiques dans les récits impersonnels induisent la manipulation du récit par ces instances ; cette première transgression à la neutralité du récit est doublée d'une manipulation de l'auteur qui de façon récurrente remet en question la fiabilité de ses narrateurs et oriente ainsi le lecteur vers une lecture distanciée et critique des faits relatés. Ce faisant, John Irving affirme également qu'il détient le contrôle ultime de sa création et se pose ainsi en véritable maître de son œuvre, questionnant de fait la primauté de l'instance narratrice sur le récit. On le voit bien, la transgression est étroitement corrélée au processus créatif puisque John Irving ne respecte jamais totalement une règle en matière de narration. Il existe donc bien une cohérence entre la transgression en tant que thème des romans et son application par l'auteur aux techniques d'écriture, ce qui renforce bien entendu son impact et contribue à en faire un élément incontournable des créations romanesques irvingiennes. Par ailleurs, critique et dénonciation sont omniprésentes notamment grâce au truchement d'entrées de journal intime, qui permettent en outre à l'auteur de proposer une réflexion sur le narrateur et son rôle ou bien sur le processus d'écriture et le rôle de la littérature. Dans un tel flot de situations d'achoppements, de configurations de rupture comment les trois romans, comme l'ensemble de l'œuvre de John Irving d'ailleurs, parviennent-ils à rester divertissants ? Et c'est bien là tout l'art de l'auteur qui réussit à produire des romans où violence et transgressions règnent en maîtres mais qui restent plaisant à lire. Et l'outil privilégié utilisé par John Irving pour parvenir à cette fin est sans conteste l'ironie. Dans un contexte où l'acte créateur est fondé sur un processus transgressif, ce qui génère inmanquablement une certaine pesanteur puisque sous la plume de John Irving transgression va de paire avec violence et mort, l'ironie s'impose comme une bulle de légèreté, un contrepoids efficace. Paradoxalement, en tant qu'élément fondateur de la dimension contestataire des romans, elle n'est plus opposée à la transgression mais participe au contraire de la dynamique transgressive des romans. Dans cette logique circulaire, cette autre pierre angulaire de l'écriture irvingienne, l'ironie parvient non seulement à réconcilier des éléments antagonistes mais procède elle-même de mouvements contradictoires. Malgré cela, les romans dans leur ensemble tendent tous vers la même chose : une représentation orientée sur laquelle repose leur dimension contestataire. Nous l'avons souligné, la neutralité n'est pas vraiment de rigueur dans les trois romans de notre corpus et la partialité se manifeste bien sûr au niveau des instances narratrices mais également à travers les points de vues qui y sont proposés. En dépit de

ce que l'auteur a longtemps soutenu, ses romans ont une dimension politique certaine. De nombreux thèmes entrent dans cette dynamique contestataire qui vise à souligner les dysfonctionnements d'une société et diverses techniques sont utilisées par John Irving à cette fin.

Troisième partie

Le roman, un espace de contestation

L'analyse du niveau diégétique de *The Cider House Rules*, *A Prayer for Owen Meany* et *A Widow for One Year* a permis de mettre en évidence qu'en effet, dans le monde selon John Irving, la vie fictionnelle des personnages revêt un caractère sérieux. Avec les stratégies narratives mises en œuvre, l'auteur nous entraîne vers la dimension divertissante qu'il entend donner à ses récits à travers les diverses formes de jeu dont nous avons pu faire état. Dans leur globalité, les romans écrits par John Irving s'articulent donc autour de cette combinaison de sérieux et de divertissement. Ainsi par exemple, les nombreuses marques d'ironie identifiées dans la narration entrent-elles en contrepois du sérieux des thèmes abordés par les histoires proposées par John Irving.

Mais s'il est un maître-mot présidant à l'écriture des romans, c'est bien celui de distanciation. Ce précepte s'applique aussi bien aux personnages, aux narrateurs, qu'aux techniques d'écriture utilisées par l'auteur ou encore à sa relation à la tradition littéraire en général. C'est pourquoi, rien ne doit être pris au pied de la lettre. Le texte écrit ne constitue pas une autorité en soi. Mais, pour vraie que soit cette affirmation, il n'en reste pas moins que *The Cider House Rules*, *A Prayer for Owen Meany* et *A Widow for One Year* reposent en grande partie sur l'existant, qu'il soit réalité extradiégétique ou le fruit de l'imagination d'autres auteurs. Comment donc John Irving parvient-il à concilier ces impératifs *a priori* contradictoires ? Se fondant sur l'existant, quelles stratégies met-il en œuvre pour proposer des romans qui soient plus que de simples recopies ? Comment la relation entre divertissement et contestation s'articule-t-elle au final ?

Tenter de répondre à ces questions nous amènera dans un premier temps à nous pencher sur ce qu'est un roman selon John Irving. La comparaison des trois romans nous permettra de mettre en évidence plusieurs points communs qui tiennent tout d'abord à cet effort constant de proposer une certaine nouveauté tout en s'appuyant sur l'utilisation de genres littéraires clairement réglementés. Puis, nous tenterons de démontrer que John Irving joue souvent avec le lecteur dans la mesure où il tend souvent à prétendre aider à la compréhension de ses textes tout en en brouillant la lecture. Enfin, nous essaierons de montrer qu'en rupture avec la théorie qui affirme la mort de l'auteur, John Irving est à de nombreux égards présent dans ses textes. Cette exploration des caractéristiques du roman irvingien nous entraînera ensuite dans l'analyse des relations qu'entretiennent fiction et métafiction, qui s'inscrivent dans une dynamique circulaire de plus en plus intense convergeant vers le cœur de la fiction pour

ensuite se soumettre à la force centrifuge de la création, qui après s'être interrogée sur elle-même reprend ses droits. En fin de parcours, nous nous pencherons sur cette alliance particulière que font les romans entre divertissement et contestation, dans le cadre de laquelle le premier constitue la pierre angulaire du second.

7 Le roman selon John Irving

Dans *The Cider House Rules*, *A Prayer for Owen Meany* et *A Widow for One Year*, les personnages oscillent entre rejet et acceptation de la règle, et les narrations s'écartent à de nombreux égards des normes d'écriture traditionnelles. Par ailleurs une certaine indécision de la part de l'auteur entre tradition et nouveauté a pu être notée. On le voit bien, quel que soit le niveau envisagé, les romans écrits par John Irving sont soumis à des tensions émanant des dynamiques antagonistes présidant à leur écriture. Néanmoins, tous ces paradoxes ou contradictions ne sont pas synonymes d'hétérogénéité. Il existe bel et bien un fil conducteur permettant d'affirmer que les romans émanent de la plume et de l'imagination du même homme et d'avancer le principe d'une « écriture irvingienne ». C'est donc sur ce réseau complexe de forces parfois antagonistes que reposent l'identité et le particularisme littéraires de John Irving. La création est fondée sur la transgression.

Ainsi, au niveau diégétique, des éléments caractéristiques de cette écriture irvingienne ont pu être mis en lumière. En effet, la majorité des personnages, les protagonistes en tout cas, est muée par l'opposition voire la rébellion à l'ordre établi. A leur échelle, la construction de l'identité et de l'individualité repose sur la confrontation avec l'existant et ce n'est qu'en rupture de la règle qu'ils parviennent à émerger en tant que personnages uniques. Le constat est similaire lorsque l'on s'attarde sur la narration. Chacun des trois romans propose en effet une gestion plutôt chaotique du temps et l'utilisation d'une technique narrative quelle qu'elle soit relève le plus souvent du travestissement. Par ailleurs, le narrateur n'est que très rarement la *vox dei* du roman. Son rôle et son importance sont même régulièrement remis en questions par l'auteur, ce qui a une double conséquence : affirmer l'autorité de ce dernier sur sa création et inviter le lecteur à une appréhension critique et distanciée de ce qu'il lit. Ces traits communs, repérables dans *The Cider House Rules*, *A Prayer for Owen Meany* et *A Widow for One*

Year mais applicables également au reste de l'œuvre romanesque de l'auteur, vont dans le sens de l'instauration d'une identité particulière et reconnaissable. Mais n'existe-t-il pas d'autres éléments permettant de définir plus finement et complètement cette écriture irvingienne ? Il convient évidemment de répondre à cette question par une affirmation tant il est vrai que la complexité réside au cœur des romans comme l'affirme l'auteur : « I believe a novel should be as complicated and as involved as you're capable of making it. »⁴⁸⁸ Et par complexité, il faut entendre multiplication des intrigues ou des niveaux de lecture tout autant que pluralité des influences ou jeu avec toutes ces composantes. Le trait commun aux trois romans à l'étude se trouve en effet très probablement dans le projet de proposer des romans complets, divertissants et donnant matière à réflexion. Pour ce faire, John Irving met en place une stratégie visant dans un premier temps à faire valoir son originalité et son individualité sans pour autant faire table rase de l'existant, ensuite en proposant une grille de lecture et en la contredisant dans le même temps afin d'enjoindre le lecteur d'adopter une attitude distanciée et critique, enfin en affirmant la primauté de l'auteur sur sa création par l'entremise d'un jeu entre réalité et fiction, mémoire et imagination.

7.1 Réécrire sans révolutionner

Si le but de John Irving est sans conteste de se positionner dans une certaine originalité, gage de son identité littéraire particulière, il ne s'inscrit pas dans la lignée d'auteurs théoriciens dont le but est d'explorer des pistes nouvelles, novatrices, voire révolutionnaires. Son affection pour la littérature du dix-neuvième siècle, sa dimension émotionnelle ou la complexité de la caractérisation des personnages l'en empêchent. Il ne se pose donc pas en précurseur d'un nouveau genre ou en inventeur d'un nouveau courant. Comme tout auteur, il œuvre néanmoins à rendre ses romans distincts et reconnaissables entre tous. Son originalité se construit autour de la dualité entre une volonté de suivre un certain modèle tout en laissant libre cours à l'expression de sa différence et de son individualité.

⁴⁸⁸ Suzanne Herel, « Interview – John Irving », *Mother Jones*, May-June 1997. *Motherjones* <<http://www.motherjones.com/media/1997/05/john-irving>>.

De nombreux éléments concourent à la résolution de cette tension comme nous avons tenté de le démontrer dans les deux premières parties de ce travail, mais deux d'entre eux apparaissent ici particulièrement significatifs puisqu'ils sont présents dans les trois romans à l'étude et se retrouvent aussi dans le reste de l'œuvre. Ils tiennent tout d'abord au paradoxe de l'unité du roman ou de l'œuvre atteinte par la pluralité et la mixité — des thématiques, des techniques, des genres — et ensuite à une propension de l'auteur pour la réécriture par le travestissement, phénomène qui dans les trois romans à l'étude se lit à travers le *Bildungsroman*.

7.1.1 L'unité par la multiplicité

The Cider House Rules, *A Prayer for Owen Meany* et *A Widow for One Year* proposent à notre lecture un large éventail de personnages où aucun ne peut être confondu avec un autre, preuve que John Irving est parvenu à faire de chacun d'entre eux un personnage unique. A cette multiplicité s'ajoute le *patchwork* des constituants de leur identité et de leur individualité, qui reposent aussi bien sur des éléments innés — leur caractère rebelle ou leur degré de charisme par exemple — que sur des éléments moins essentialistes tels que les relations qu'ils entretiennent avec les autres personnages ou les entités qui les englobent, à savoir, la famille, la communauté et la société. Ils sont par ailleurs reconnaissables par leur sens aigu de la liberté individuelle qui leur interdit de se soumettre au *diktat* des lois et règles en tout genre s'ils ne les considèrent pas fondées ou justes. On sent là poindre la pensée d'Henri David Thoreau, ce penseur peu conformiste pour qui l'individu prime en toutes circonstances sur la société⁴⁸⁹ : l'individu ne doit à aucun moment se laisser dicter sa conduite par la société ; il doit rester maître de ses décisions et ne jamais céder ce droit, ce devoir même, à une entité exogène. Bien que formulé au milieu du dix-neuvième siècle, ce point de vue est toujours d'actualité. Il aurait même été réactivé au cours du vingtième siècle pour trouver tout son sens dans une période de questionnement continu : « Thoreau's 1849 essay 'Civil Disobedience' finally found its readers in the twentieth century. (Thoreau's voice was not loud in his time, but it echoed across the continent in the 1960s and has not left us...) »⁴⁹⁰

⁴⁸⁹ *Infra*, p. 72.

⁴⁹⁰ Rebecca Solnit. *Hope in the Dark*. New York: Avalon, 2004, p. 65.

Malgré leur multiplicité, la grande majorité des personnages créés par John Irving entrent dans ce schéma de pensée dans la mesure où leur collision avec l'ordre établi est initiée par ce refus de perdre une partie de leurs prérogatives individuelles au profit de l'institution ou de la tradition ou de ceux qui les représentent. Dans les trois romans, les contraintes et limitations à la liberté individuelle imposées par les lois et règles sont combattues et dépassées par la force du sentiment d'individualité et de singularité des personnages. Le jeu entre l'unique et le multiple est repris dans la composition même des romans qui combinent et mêlent les règles et techniques de plusieurs esthétiques littéraires. Mais cet assemblage composite assure néanmoins l'unité et la cohérence de l'œuvre de John Irving puisqu'il se retrouve dans tous les romans et devient à ce titre un élément reconnaissable de l'identité littéraire de l'auteur. Par ailleurs, l'utilisation des mêmes principes aussi bien à l'échelle de l'histoire et des personnages qu'au niveau du récit renforce la cohérence et l'unité propre de chaque roman. John Irving applique à l'écriture de ses romans les principes qu'il prête aux personnages qu'il crée. Une cohésion entre le fond et la forme émerge donc, ce qui ne fait qu'ajouter à la portée du message véhiculé.

Cette notion de mixité passe également par l'association des personnages en binômes. Dans la première partie de ce travail, nous avons tenté de mettre en lumière l'importance de la relation aux autres pour les personnages des trois romans. C'est notamment à travers ces différents duos que les rapports ténus mais incontournables entre identité et altérité sont représentés dans *The Cider House Rules*, *A Prayer for Owen Meany* et *A Widow for One Year*. Se faisant l'écho de ce qui relève maintenant du poncif, John Irving souligne ainsi également que le tout ne peut être composé que de parties. Le caractère fragmentaire de l'identité et de l'individualité se lit donc à travers la façon dont les personnages, en tant que constructions littéraires, émergent. Il est relayé par la multiplication des influences de l'auteur qui se retrouvent aussi bien dans les techniques d'écriture utilisées que dans les orientations qu'il prend à travers les thématiques abordées par ses romans. Si au niveau des personnages, chacun se nourrit des forces de l'Autre et apprend de ses faiblesses, John Irving semble remettre en question les techniques utilisées par ses pairs aux seules fins de les dépasser, c'est-à-dire de n'en garder que le meilleur. Quoi qu'il en soit, dans une configuration comme dans l'autre, le but poursuivi est bien d'affirmer l'inéluctabilité de la fragmentation puisqu'elle précède et initie toute idée d'intégralité mais dans le même temps de

justifier les choix d'écriture opérés. Là encore c'est à travers la concordance entre la teneur du message et la façon dont il est véhiculé que John Irving entend lui instiller force et portée.

L'objectif premier de cette association binaire des personnages est bien évidemment de les mettre en regard. Mais force est de constater que la comparaison tourne vite à l'opposition sous la plume de John Irving. Rappelons-nous ici notamment le binôme formé par John Wheelwright et Owen Meany dans *A Prayer for Owen Meany*. Tout ou presque oppose ces deux personnages : le statut social, les performances scolaires, la foi, le charisme... Pourtant si un seul mot devait définir leur relation c'est bien celui de complémentarité. Ainsi l'opposition basique se mue assez tôt en rapprochement des contraires. A travers cette technique, John Irving souligne une fois de plus l'interaction permanente et inévitable entre identité et altérité et insiste sur la composition fragmentaire de l'unité. Cette conception se retrouve dans l'association que fait l'auteur de plusieurs genres. Nous l'avons déjà mentionné, les trois romans entrent aussi bien dans les traditions Réalistes ou Romantiques que postmodernes. Ici, la mixité des genres poursuit essentiellement trois buts : décroisement, remise en question de la fixité et proposition d'un nouveau modèle. De la même manière que certains personnages des romans malmènent la rigidité du cloisonnement social — nous pensons ici à Harriet Wheelwright dans *A Prayer for Owen Meany* ou, dans une moindre mesure, à Olive Worthington dans *The Cider House Rules* — John Irving mélange l'influence et les techniques de plusieurs courants littéraires tendant ainsi à un certain brouillage de leurs codes et de leurs limites. Tout comme les personnages entendent ainsi remettre en cause la fixité des règles et dans une certaine mesure l'immutabilité de la tradition, l'auteur montre ainsi qu'aussi canoniques soient-elles, les conventions littéraires peuvent, et selon lui, doivent être dépassées, car c'est là la condition *sine qua non* à l'émergence d'une identité propre, différente et reconnaissable. C'est donc encore à travers la multiplicité que John Irving entend atteindre non seulement l'unité de ses romans mais également le caractère particulier de son écriture. Il pousse ainsi le processus plus avant. A l'instar de ses personnages qui n'endossent en général qu'une partie des valeurs qui leur sont transmises ou imposées et dont l'identité est précisément fondée sur ce mélange d'acceptation et de refus, John Irving construit son identité littéraire sur le dépassement des normes et semble tendre vers le métissage des genres.

La relation à la norme ou à la règle constitue donc l'un des enjeux majeurs de l'écriture irvingienne. Elle est emprunte d'un paradoxe éminent puisque l'auteur suit la tradition et dans le même temps prône le mélange tout en pervertissant souvent les règles d'écriture des traditions dont il se réclame. A la lumière de cette constatation, il apparaît donc que normes ou règles soient nécessaires mais qu'il ne saurait être question de les laisser prendre l'ascendant sur les choix individuels. Cette conception, dans la droite lignée de la pensée de Thoreau, entraîne par conséquent John Irving sur les chemins de la transgression et de la contestation. En effet, en s'inscrivant en rupture de la règle, il en conteste inévitablement la validité tout autant qu'il marque son insoumission et son refus d'inféodation à toute tradition. Les désirs de liberté sont alors exprimés par la négation du cantonnement et du cloisonnement. Son expression passe par la multiplicité et l'hybridation. L'identité littéraire de John Irving repose donc sur cette notion fondamentale qu'atteindre l'individualité — qui se décline en individualité pour les personnages et originalité pour l'auteur — passe d'une part, inévitablement par la multiplicité ou le *patchwork* et repose d'autre part, sur le paradoxe persistant entre acceptation de la tradition et transgression d'une partie de ses règles. Il ne s'agit en effet pas d'une conception jusqu'au-boutiste reposant systématiquement sur l'infraction de la règle mais l'expression exacerbée d'une volonté farouche de faire passer les libertés et choix individuels avant toute règle institutionnelle ou tacite. La création repose sur la transgression et l'unité n'est atteinte que grâce à la multiplicité.

L'alliance des contraires identifiée pour les personnages se retrouve donc dans l'influence conjointe de plusieurs courants littéraires dans chacun des trois romans. Ainsi, la pluralité dont il est ici question dans la création de l'identité et de l'individualité trouve un écho dans la composition même des romans, fondée sur le mélange des genres. En effet, *The Cider House Rules*, *A Prayer for Owen Meany* et *A Widow for One Year* comportent des éléments attribués à la littérature Réaliste — soin particulier apporté à la caractérisation des personnages ou dimension mimétique de l'œuvre —, empruntent au *Bildungsroman* l'accent porté sur l'accession difficile des protagonistes à l'âge adulte tout autant qu'ils usent parfois des techniques du roman policier pour créer du suspense et favoriser l'intensification de l'intrigue. Ce dernier point se retrouve surtout dans *A Prayer for Owen Meany* et *A Widow for One Year*, dans une moindre mesure dans *The Cider House Rules*. Dans le premier roman, il ne s'agit pas de retrouver un meurtrier mais de lever le voile sur l'identité du père biologique de

John Wheelwright. Si la forme du roman policier est conservée, il existe un certain travestissement du genre dans la mesure où nous ne sommes plus en présence d'une enquête policière mais d'une recherche par deux jeunes gens qui endossent la fonction d'enquêteurs de leur propre chef. L'altération du modèle trouve sa source dans une certaine contestation. John Irving entend ainsi, comme souvent, questionner non plus la validité de la tradition mais la fixité du cloisonnement entre genres littéraires. En modifiant quelque peu les règles du genre, il affirme la primauté des choix individuels et tend à démontrer, une fois de plus, que tout processus de création appelle une forme de transgression. Il ne s'agit pas pour lui de bouleverser les règles de la tradition du roman policier mais de n'en conserver que ce qui lui paraît utile pour le projet de son roman. Dans le cas présent, le suspense généré par l'intrigue policière est sans conteste l'élément présidant à l'utilisation de ce genre. Puisque Tabby Wheelwright a emporté avec elle le secret de l'identité du père biologique de John dès le début du roman, l'enquête qu'il mène avec Owen débute tôt et se manifeste d'abord par un effort de mémoire pour se souvenir de toutes les personnes présentes lors du match de baseball fatal. Mais puisque John avoue lui-même, en tant que narrateur, que la mémoire est un monstre de faillibilité⁴⁹¹, il lui faut adopter une attitude plus volontariste et littéralement partir à la recherche de ce père inconnu. Comme dans les romans policiers, Owen et John collectent les indices et les recourent dans un effort d'aboutir à la résolution de l'énigme ; il existe donc un accroissement de l'intensité au fur et à mesure que les deux personnages se rapprochent du terme de leur enquête. John Irving utilise également des ressorts ponctuels de l'intrigue qui ont pour but évidemment un regain du suspense puisque le lecteur se trouve dans la même position que les personnages ; il découvre en même temps qu'eux les éléments :

'She was "The Lady in Red" – don't you remember her?' Mr Giordano asked his son. [...] "The Lady in Red"! The Giordanos cried together. I was trembling. My mother was a singer – in some *joint*! She was someone called "The Lady in Red"! She'd had a *career* – in *nightlife*!⁴⁹²

Le caractère inattendu de cette information et la surprise de John Wheelwright sont matérialisées par les points d'exclamation. La répétition de « The Lady in Red » insiste sur l'importance de cette partie de la vie de Tabby, ce qui tout en révélant une information capitale — la mère de John avait une double vie — participe de

⁴⁹¹ *Infra*, p. 254.

⁴⁹² John Irving, *A Prayer for Owen Meany*, p. 364-365. L'auteur souligne.

l'épaississement du mystère, élément présent également à travers les mots « joint », et « nightlife » mis en exergue par l'entremise de l'utilisation de l'italique. Ces mots insistent également sur la dimension cachée et peut-être transgressive de cette composante non négligeable de la vie de Tabby puisqu'elle devenait « The Lady in Red » lors de ces séjours hebdomadaires à Boston. Si ce personnage est parvenu à garder secret tout un pan de sa vie, c'est peut-être pour conserver une part de liberté que le conservatisme de la communauté de Gravesend tendait à vouloir lui ôter mais cet élément fait naître une forme de suspicion quant au caractère transgressif de ses agissements ; il explique en outre l'entêtement dont elle a fait preuve dans son désir de taire l'identité du père biologique de son fils. Ainsi, malgré la diversité des explications possibles, l'unité à l'échelle du roman est ici atteinte à travers le caractère potentiellement déviant de ses soirées à Boston.

Dans *A Widow for One Year*, l'emprunt au genre policier est encore plus évident puisque l'un des personnages, Sergeant Harry Hoekstra, est membre des forces de l'ordre néerlandaises et cherche à la fois à élucider le mystère de l'identité du meurtrier de Rooie, la prostituée et à démasquer le témoin de cette scène, qui n'est autre que Ruth. La troisième et dernière partie du roman se focalise sur cette double enquête et en propose la résolution : Harry parvient à confondre « the Moleman » mais pour lui l'affaire ne sera réellement classée que lorsqu'il aura pu voir ce témoin mystérieux :

'You should be a *happy drunk*, Harry,' Nico told him. 'It's finished, right?'
 'All but the witness,' Harry Hoekstra said.
 'You and your witness,' Jansen said. 'Let her go. We don't need her anymore.'⁴⁹³

Le phénomène de multiplication des enquêtes ou plutôt de déclinaison en sous-enquêtes est initié par Harry car, comme le souligne Nico Jansen, le mystère de l'identité du témoin ne nécessite pas forcément d'être levé. En ce sens, le désir exprimé par Harry Hoekstra ne trouve pas de justification dans les règles du genre policier que Nico Jansen souligne. Il trouve donc son fondement ailleurs, précisément dans le projet de John Irving de rapprocher ces deux personnages. L'enquête concernant le témoin mystère s'explique donc par l'intention de l'auteur qui prépare dès lors le dénouement de son roman. En fait, l'accumulation des mystères et des enquêtes qui leur sont attachées s'inscrit ici dans un effort d'unité et de cohérence du roman, même si *A Widow for One Year* n'est pas aussi subtil et surprenant que bon nombre de romans du genre auquel il

⁴⁹³ John Irving, *A Widow for One Year*, p. 556. L'auteur souligne.

emprunte la technique. En effet, à partir du moment où Harry exprime le souhait de rencontrer Ruth, le témoin mystère, le lecteur sait que ces deux personnages vont être réunis, cela ne fait aucun doute. La situation n'est donc plus vraiment à suspense et le détournement du genre est accompagné d'une certaine perte d'efficacité concomitante avec l'apparition d'un phénomène d'hybridation du genre du fait de l'émergence d'une intrigue amoureuse entre le détective et son témoin. Cette configuration transgresse en quelque sorte la règle du genre qui prévoit un détective invariablement célibataire, qui lorsqu'il a une aventure avec une femme, y met toujours un terme assez rapidement. Notons également que dans la mesure où le lecteur connaît à la fois le meurtrier et le témoin, John Irving s'octroie là encore quelque liberté avec les règles du roman policier.

La prégnance de ce genre littéraire est moindre dans *The Cider House Rules* puisque si Melony propose à Homer de mener l'enquête afin de découvrir l'identité de leurs mères biologiques, ce dernier ne montre qu'un entrain mesuré à mener à bien cette tâche. Il n'est pas primordial pour lui de connaître le nom de sa mère. Sous la pression de Melony, il va tout de même tenter d'obtenir l'information dans les dossiers du Dr. Larch :

'If there were records, it would always be possible for the real parents to trace their children. I am not in the business of reuniting orphans with their biological beginnings.'
 [...] That is the passage from *A Brief History of St Cloud's* that Wilbur Larch showed to Homer Wells, when he caught Homer in Nurse Angela's office going through his papers.
 [...] That is what the note said, the one Homer passed to Melony when he went to the girls' division to read *Jane Eyre*.⁴⁹⁴

L'enquête tourne vite court du fait de la détermination du directeur de l'orphelinat à ne jamais divulguer cette information et pour s'assurer qu'aucune fuite ne sera possible, il prend la liberté de ne pas consigner le nom des parents biologiques dans les dossiers des orphelins. La découverte de ce nouveau stratagème du Dr. Larch met rapidement et définitivement fin à toute tentative d'élucidation du mystère entourant les origines des orphelins. En revanche, le départ d'Homer initie celui de Melony, qui sillonne le Maine afin de le retrouver. L'escapade de Melony prend rapidement les allures d'une enquête de roman policier puisqu'elle traque le moindre indice lui permettant de retrouver la trace de celui qu'elle surnomme « Sunshine ». Par ailleurs, suivant le modèle d'un roman policier, Melony manque de peu de retrouver Homer à plusieurs reprises. Sa

⁴⁹⁴ John Irving, *The Cider House Rules*, p. 127. Nous soulignons.

détermination à mener à bien la tâche qu'elle s'est fixée s'avère sans faille et ne prend fin qu'avec l'ultime confrontation entre les deux personnages. Le schéma général du genre policier est par conséquent maintenu, le suspense entretenu mais cette recherche ne constitue que l'un des éléments d'une intrigue plus complexe. Là encore, l'auteur emprunte au genre policier dans le but de mener à bien le projet plus global qu'il a conçu pour son roman. Comme le soulignent Todd Davis et Kenneth Womack : « Melony's character provides Irving with the means for availing himself of the generic conventions of the detective mode to trace one of the principal desires of many orphans: to know the identity of their parents and to know who loves them. »⁴⁹⁵ Bien que le but ne soit pas pour John Irving de « déconstruire » le genre policier, l'utilisation qu'il en fait tend à en fragmenter les techniques et les effets. Les phénomènes d'altération du modèle et de réécriture qui en découlent visent une fois de plus à prouver par l'exemple que la mixité est l'une des clés de voûte de l'identité, voire de l'originalité, et qu'il est par conséquent presque contre-productif de les considérer transgressifs, dans l'acception négative du terme.

Au final, John Irving utilise certaines techniques du roman policier afin de donner une unité interne à chaque roman puisque l'enquête constitue l'un des ressorts utilisés par l'auteur pour rendre ses intrigues plus complexes mais aussi pour générer du suspense, gage pour lui de conserver l'intérêt du lecteur et faire ainsi en sorte qu'il poursuive la lecture du roman jusqu'à la dernière page. Présente dans les trois romans à l'étude mais également identifiables dans les autres productions romanesques de John Irving, l'utilisation, que l'on pourrait qualifier de partielle, du genre policier donne une continuité à l'œuvre, une forme d'unité même puisqu'elle constitue une caractéristique supplémentaire de l'écriture irvingienne.

D'autres éléments permettent également de conclure à l'accomplissement de l'unité par la pluralité. En effet les romans entrent à de nombreux égards dans la tradition Réaliste comme nous l'avons déjà souligné. Ils se rapprochent dans le même temps de l'esthétique Romantique par leur composition. De l'aveu même de l'auteur, les opéras de Richard Wagner ont constitué une source d'inspiration pour la structure de *A Prayer for Owen Meany* notamment :

⁴⁹⁵ Todd Davis, and Kenneth Womack, « Saints, Sinners, and the Dickensian Novel: the Ethics of Storytelling in John Irving's *The Cider House Rules* », *Style*, 22 June 1998.

Echoes or overlapping sections or refrains have always been a large part of my novels' construction: very operatic. Maybe Wagner's 'Ring' tetralogy is more influential than Zola. The same overblown sentiment; the same desire to create a more orderly and purposeful universe than the one we actually seem to inhabit.⁴⁹⁶

Ainsi, en optant pour un phénomène d'écho des chapitres entre eux, John Irving cherchait-il à traduire le mouvement de balancier aisément identifiable dans les œuvres du compositeur allemand. D'ailleurs, les refrains « wait and see » ou encore « Princes of Maine, Kings of New England » présents dans *The Cider House Rules* sont autant de rappels d'une musicalité, d'un rythme récurrent visant en quelque sorte à charpenter l'œuvre. Au mélange des genres s'ajoute alors le métissage des arts pour former des romans hétéroclites mais fondamentalement irvingiens ; l'unité par la pluralité. L'influence avouée de la musique souligne par ailleurs le caractère pluriel et fragmentaire de l'identité littéraire de John Irving, pour qui l'originalité semble être fondée sur la multiplicité des sources d'influence ou d'inspiration.

Lorsque John Irving déclare : « I'm an old-fashioned novelist. I write 19th-century novels [...] »⁴⁹⁷, il revendique son attrait pour la veine Réaliste et assume la désuétude possible de ses romans. Le projet qu'il conçoit pour son œuvre et la forme qu'il donne à ses romans sont une forme d'hommage aux auteurs qu'il apprécie particulièrement. D'ailleurs, il a, à de nombreuses reprises, exprimé le peu d'intérêt qu'il porte aux romans écrits au cours du vingtième siècle, notamment lors d'un entretien accordé à Dave Walsch en 2005 :

I hate the twentieth century, and what I've seen so far of this one. [...] The novel has not been improved in the twentieth or the twenty-first century. There was — I don't know, what would you call it? A poll? — about who the greatest twentieth century writer was, and the critics at *Time* magazine chose Joyce. Spare me. Okay, *Portrait of the Artist as a Young Man* — nice book. The rest of it? Self-indulgent, intellectual crap. It's graduate student-ese, the stuff that people who are now writing for magazines remember from their graduate school courses.

Néanmoins, il reste un écrivain des vingtième et vingt-et-unième siècles et malgré sa désapprobation de la forme qu'a pris le roman à cette période, ceux qu'il écrit entrent en partie dans la mouvance postmoderne du fait notamment de leur tendance à l'auto-référencialité. Il existe donc une tension entre le goût de John Irving pour les romans Réalistes et l'orientation résolument contemporaine de sa façon d'aborder les

⁴⁹⁶ Correspondance personnelle avec l'auteur.

⁴⁹⁷ Suzanne Herel, « Interview – John Irving », *Mother Jones*, May-June 1997. *Motherjones* <<http://www.motherjones.com/media/1997/05/john-irving>>.

thématiques qu'il propose. En effet, les trois romans à l'étude offrent une place de choix à la représentation des conflits entre classes sociales, au questionnement d'un traditionalisme conservateur et aux relations de genre entre hommes et femmes, s'inscrivant en cela dans la droite lignée d'auteurs britanniques comme Charles Dickens, Thomas Hardy ou encore Charlotte Brontë, tout en plaçant l'individu et sa place dans la société au cœur des débats, en soulignant le caractère fragmentaire de l'individualité et en optant souvent pour une utilisation personnelle des conventions et codes des genres littéraires traditionnels. John Irving semble ainsi vouloir démontrer une fois de plus que le rapprochement, par leur utilisation conjointe, de catégories réputées distinctes est possible, pour ne pas dire souhaitable en littérature. Et puisque tout processus de création repose sur la transgression, la pertinence même d'un tel cloisonnement apparaît sujette à caution. Il l'affirme clairement : « I have a horror of the instinct to categorize; I don't do it, and when I feel it's being done to me, I behave as perversely opposite to the offensive presumption as I can. »⁴⁹⁸ La force de ce sentiment chez l'auteur ressurgit indéniablement sur sa création et inversement, les messages véhiculés par les romans sont mis en pratique par l'auteur dans la conception et l'écriture de ses productions romanesques rappelant et renforçant la structure circulaire que nous avons pointée précédemment. La multiplicité des influences rappelle indéniablement la fragmentation de l'identité révélée par les théoriciens postmodernes, dont les principes d'écriture se retrouvent également dans le jeu permanent de l'auteur avec les règles des genres qu'il utilise. Mais aussi paradoxal que cela puisse paraître, c'est aussi à partir de ce phénomène d'éclatement que John Irving parvient à instiller une certaine unité à l'ensemble de sa création romanesque dans la mesure où il apparaît invariablement dans chacun de ses douze romans.

A la lumière de toutes ces constatations, il apparaît donc que deux dynamiques majeures président à l'écriture d'un roman selon John Irving. D'abord, l'identité individuelle ou littéraire repose sur une multitude d'éléments. Elle résulte donc d'un *patchwork* et l'auteur semble évacuer toute conception strictement essentialiste. Néanmoins, les nombreux déterminismes auxquels il soumet ses personnages indiquent que leur individualité est parallèlement formée en partie grâce à cette composante essentielle contre laquelle il convient de s'élever par le biais de l'opposition ou de la transgression. L'influence du milieu ou de la tradition n'est pas niée, bien au contraire,

⁴⁹⁸ Josephine Jacobsen, « A conversation with John Irving », *Image*, 2 (1992), p. 49.

car c'est précisément sur l'importance de leur empreinte que naissent les velléités identitaires. L'identité repose en effet sur la contestation de leurs valeurs mais pas sur la remise en cause de leur rôle dans sa constitution. D'autre part, les mécanismes mis en exergue à l'échelle des personnages sont appliqués par l'auteur dans l'écriture de ses romans comme en témoignent les altérations qu'il propose aux règles des divers genres ou courants littéraires utilisés. La multiplicité, la pluralité et le métissage entrent alors au service de l'unité et l'individualité surgit en réponse à l'influence conjointe de tous ces éléments. A l'instar de ses personnages qui combattent l'hégémonie de l'ordre établi dans le but de clamer l'individualité, John Irving écrit des romans se réclamant de la tradition Réaliste à une époque où la tendance est de plutôt privilégier l'esthétique postmoderne. Comme le soulignent Davis et Womack : « Writing against the grain of much contemporary artistic practice, Irving grounds his achievements in his use of the particular [...] »⁴⁹⁹. C'est donc en s'inscrivant à contre-courant que John Irving entend être reconnaissable. Si l'individu naît de la contestation des règles, l'identité littéraire est fondée sur le refus de toute inféodation à une tradition donnée et par le métissage des genres. L'unité et le particularisme reposent par conséquent sur la multiplicité et la pluralité.

Dans une entrevue accordée au magazine *Salon* en mars 1997, John Irving affirmait : « The object of a book is to write it well enough so that the reader can move through it. »⁵⁰⁰ Peu importe les techniques utilisées ou les éventuelles infidélités faites à un ou plusieurs courants littéraires, le but pour John Irving est de conserver l'attrait et l'attention de ses lecteurs jusqu'au dernier mot des romans. Ce désir surpasse tous les autres et semble vouloir justifier les choix présidant à leur écriture. Il n'est donc pas surprenant de rencontrer autant d'entorses à la règle dans *The Cider House Rules*, *A Prayer for Owen Meany* et *A Widow for One Year* dans la mesure où ce procédé constitue d'une part, la pierre angulaire de l'identité — individualité ou originalité — et que d'autre part, la gravité souvent attachée à tout acte transgressif est relayée au second plan puisque ce qui importe réellement n'est pas tant les moyens utilisés que le but poursuivi par l'auteur. Dans ce contexte de défiance permanente aux normes et règles en vigueur et d'aspiration à conserver l'intérêt du lecteur, John Irving propose, dans les

⁴⁹⁹ Todd Davis, and Kenneth Womack, « Saints, Sinners and the Dickensian Novel: the Ethics of Storytelling in John Irving's *The Cider House Rules* », *Style*, 22 June 1998.

⁵⁰⁰ Joan Smith, « A Man Who Takes His Lack of Talent Seriously », *Salon*, March 1997. *Salon* <<http://www.salon.com/march97/interview970303.html>>.

trois romans qui nous intéressent, de suivre la délicate accession à l'âge adulte des protagonistes en s'octroyant quelques libertés dans l'écriture de ces romans d'apprentissage.

7.1.2 Le *Bildungsroman* revisité

Assez clairement, *The Cider House Rules*, *A Prayer for Owen Meany* et *A Widow for One Year* entrent dans la veine du *Bildungsroman*⁵⁰¹ dans la mesure où ils proposent à notre lecture l'accession à l'âge adulte de leurs protagonistes. *A Widow for One Year* pourrait même être qualifié de *Kunsterroman*⁵⁰² — une variante du *Bildungsroman* — puisqu'il nous dépeint le développement de Ruth en tant qu'artiste, plus précisément en tant qu'auteure de romans à succès. Mais fidèle à son refus de toute inféodation stricte à un mouvement ou une esthétique, John Irving nous en propose une écriture quelque peu subvertie par rapport aux règles originales telles qu'elles ont été identifiées par la critique littéraire.

Le *Bildungsroman* est construit autour du développement d'un individu de l'enfance jusqu'à l'âge adulte dans un contexte social⁵⁰³. Ce développement sous-tend à la fois un apprentissage de la vie et un sens de l'existence dans un contexte social. Ce processus va de pair avec la notion de quête, à l'origine de laquelle la perte d'une chose ou d'un être aimé est cruciale. Dans tous les cas, l'accession à l'âge adulte est longue, graduelle, et difficile puisqu'elle est semée d'embûches et de conflits réguliers entre les désirs de l'individu et les règles de l'ordre social auquel il appartient. En dépit du caractère ardu du cheminement, le roman d'apprentissage s'achève sur une note positive puisque le protagoniste et sa nouvelle place dans la société y sont invariablement affirmés et reconnus. Ce genre littéraire prit naissance en Allemagne sous l'impulsion de Goethe, dont le roman *Wilhelm Meisters Lehrjahre* publié en 1795-96 en est considéré comme le parangon. Il s'exporta assez rapidement dans le reste de l'Europe et fut suivi par les auteurs britanniques du dix-neuvième siècle, au premier rang desquels se trouvent Charles Dickens ou Charlotte Brontë. John Irving n'est donc qu'un auteur supplémentaire à s'inspirer de cette tradition. En quoi les cheminements de Homer,

⁵⁰¹ Mot allemand signifiant littéralement roman de formation.

⁵⁰² Littéralement, roman à propos d'un artiste.

⁵⁰³ Voir l'article de Marianne Hirsch, « The Novel of Formation as Genre: Between *Great Expectations* and *Lost Illusions* », *Genre*, 12.3 (1979), p. 293-311.

John, Ruth et les autres sont-ils alors différents, voire originaux ? En d'autres termes, quels infléchissements au genre John Irving opère-t-il dans le but de proposer une réécriture du modèle traditionnel ?

De l'aveu même de l'auteur, « *Until I Find You* is more like *The Cider House Rules* or *A Prayer for Owen Meany*. It has that scope, that passage of time, that circumference about it. It's a bildungsroman; it's about the overall education of a character. The childhood is principal. »⁵⁰⁴ L'appartenance des romans à la tradition du roman d'apprentissage est donc avérée aussi bien par la critique que par l'auteur lui-même. Pourtant, dernière cette acceptation unanime, il convient de souligner que John Irving n'en suit pourtant pas toutes les règles, en tout cas celles identifiées pour les auteurs européens. Bien sûr l'enfance joue un rôle prépondérant dans *The Cider House Rules*, *A Prayer for Owen Meany* et *A Widow for One Year* puisque c'est à cette époque de la « vie » des personnages que commencent les trois romans et qu'elle nous est à chaque fois présentée à grand renfort de détails. Les protagonistes cheminent difficilement vers l'âge adulte, font l'expérience de la difficulté des rapports aux autres et à la société et doivent tous composer avec la perte d'un être cher. Mais si John Irving suit dans les grandes lignes le schéma du *Bildungsroman* « européen », il poursuit la tradition américaine — *The Adventures of Huckleberry Finn* de Mark Twain, *The Great Gatsby* de F.S. Fitzgerald ou encore *The Catcher in the Rye* de J.D. Salinger — puisque le processus de développement vers l'âge adulte ne parvient jamais réellement à son terme.

Le parcours de Ruth Cole dans *A Widow for One Year* est difficile : elle réussit professionnellement mais sa vie personnelle est plus problématique. Pourtant à la fin du roman, elle est enfin heureuse car elle a trouvé l'amour en la personne d'Harry Hoekstra et retrouve sa mère, Marion, après trente-sept ans de séparation. Sa réussite semble donc totale et les conditions du processus de formation remplies. Le cheminement est tout aussi délicat pour Homer Wells dans *The Cider House Rules* mais il apparaît également comme un adulte accompli à la fin du roman. Nous retrouvons ainsi la note positive sur laquelle s'achèvent en général les romans d'apprentissage. Pourtant, dans les deux cas, le roman se termine à l'endroit où il a débuté : la maison familiale de Long Island pour le premier et l'orphelinat de St Cloud's pour le second. En dépit de la réussite de leur

⁵⁰⁴ Dave Welch, « Finding John Irving », *Powell's Books*, 16 March 2005. *Powells* <<http://www.powells.com/authors/irving.html>>.

cheminement vers l'âge adulte, les deux protagonistes sont replongés par l'auteur dans le berceau originel que constitue l'endroit où ils ont grandi. Ils ont bien sûr évolué mais ce retour aux sources, cette forme de régression reste contradictoire avec l'idée de progression que propose normalement un *Bildungsroman*. Ce qui pourrait relever du détail est en fait capital, puisqu'en proposant la fin qu'on connaît, John Irving altère quelque peu la portée éminemment positive du *Bildungsroman*. Il faut bien l'avouer, surtout dans le cas de *The Cider House Rules* d'ailleurs, l'impression laissée par la fin est mitigée car la place qu'Homer occupe dans la société est principalement due au stratagème du Dr. Larch ; Homer Wells a certes appris, il est bien devenu adulte mais il n'est pas parvenu à *se forger* une place dans la société. Son père de substitution s'en est chargé pour lui. Dans le contexte d'un roman qui se fait inlassablement l'écho de la primauté des choix individuels, cette situation où Homer se voit en quelque sorte imposer sa place dans la société est dissonante et attire inévitablement l'attention du lecteur sur le caractère incomplet de son cheminement. Parallèlement, il convient ici de mentionner une inversion de la part de John Irving si l'on se réfère au roman *Oliver Twist*. En effet, sous la plume de Charles Dickens, la quête du personnage éponyme est de trouver sa vraie maison, de partir de l'orphelinat. Or, dans *The Cider House Rules*, la seule vraie maison d'Homer est l'orphelinat. Alors qu'*Oliver Twist* apparaît comme réussissant à composer avec ses racines orphelines, le problème ne sera jamais résolu pour Homer Wells.

Le cas d'Owen Meany dans *A Prayer for Owen Meany* est différent et entre dans le cadre d'un phénomène d'inachèvement plutôt que d'incomplétude du processus. Dès le départ du roman, les particularités physiques du personnage sont mises en avant. Owen est petit, léger, chétif. Ce qui pourrait être apparenté à un simple retard de croissance dans l'enfance est encore moins anodin lorsqu'Owen atteint l'âge adulte. Il conserve sa physionomie d'enfant tout au long du roman. Il n'a donc jamais de ce fait l'apparence d'un homme adulte. A l'inverse, son charisme et l'ascendant qu'il prend sur les autres personnages sont très importants dès le début du roman ; il ne saurait par conséquent être question d'une progression, d'un cheminement dans le cas d'Owen qui représente même à l'inverse une forme d'immuabilité, de fixité. La cause d'un tel renversement des codes du *Bildungsroman* réside bien entendu dans la volonté de John Irving de faire d'Owen un personnage extraordinaire, hors-norme. Mais cet état de fait s'explique également par l'effet de miroir voulu entre le protagoniste du roman et son

narrateur. Comme l'avance très justement Philip Page : « *A Prayer for Owen Meany* is the Bildungsroman of John Wheelwright. »⁵⁰⁵ Owen ne grandit pas et son positionnement dans la société ne change guère. En revanche, John Wheelwright remplit *a priori* les conditions d'un personnage central de roman d'apprentissage : sa mère meurt alors qu'il n'est encore qu'un enfant et il ne connaît pas l'identité de son père, les notions de perte et de manque sont donc fondamentales dans son cas ; son parcours vers la maturité est semé d'embûches qui prennent la forme de ses difficultés scolaires ou de son indécision quant à son métier et sa confrontation avec la société se lit à travers son refus de prendre part à la guerre du Vietnam. C'est donc bien lui l'objet du processus de formation. Mais s'il parvient à l'âge adulte du point de vue du nombre des années, il est bien loin d'atteindre ce stade de développement à de nombreux autres égards. En effet, son journal nous donne de précieux renseignements quant à ses caractéristiques d'homme adulte. Et force est de constater que, d'une part, il est incapable de couper le cordon avec la Mère Patrie et que cette impossibilité l'empêche, d'autre part, de jouir pleinement de sa nouvelle vie. John Wheelwright est loin d'être un adulte accompli ; il ne parvient pas plus à se faire une place dans la société canadienne. Sa progression et son cheminement se sont arrêtés avec la mort de son meilleur ami. Ainsi, *A Prayer for Owen Meany*, sous des dehors de roman d'apprentissage, nous offre en fait deux exemples patents de progression inachevée.

Deux personnages secondaires de *A Widow for One Year* entrent dans cette même catégorie : Eddie O'Hare et Ted Cole. Avec eux, John Irving montre que les processus d'apprentissage et d'accession à l'âge adulte ne sont pas forcément l'apanage des protagonistes. Les codes du *Bildungsroman* sont donc appliqués à un éventail plus large que d'ordinaire de personnages et vu la propension de l'auteur à les modifier ou les altérer, ces deux personnages sont utilisés aux fins de décliner les différentes formes que peut prendre l'inachèvement du processus. Avec Ted Cole, John Irving explore l'incapacité d'un personnage à réellement parvenir à la maturité. Deux éléments permettent d'étayer ceci ; l'un concerne la sphère privée et l'autre le domaine professionnel. Le père de Ruth est écrivain ; il est l'auteur à succès de livres pour enfants alors que lorsqu'il avait tenté d'écrire des romans pour un public adulte, le succès n'avait pas été au rendez-vous. En tant qu'auteur, il semble qu'il est donc plus

⁵⁰⁵ Philip Page, « Hero Worship and Hermeneutic dialectics: John Irving's *A Prayer for Owen Meany* », *Mosaic*, 28.3 (1995), p. 137-156. *Highbeam* <<http://www.highbeam.com/doc/1G1-17534617.html>>.

efficace lorsqu'il en appelle au monde de l'enfance ou de la jeunesse que lorsqu'il s'adresse aux adultes. Une partie du personnage est irrémédiablement ancrée dans l'enfance. D'ailleurs, son insouciance, voire sa désinvolture vis-à-vis des femmes ne fait qu'accréditer cette thèse. De plus, l'accent porté sur l'âge des conquêtes de Ted dans le roman est un moyen de plus pour John Irving de souligner que ce personnage est attiré par la jeunesse. La combinaison de ces caractéristiques fait que Ted Cole apparaît comme un personnage qui refuse de grandir, de vieillir même. Et plus il avance dans l'âge, plus cette propension devient l'expression de son refus de mourir, la négation de la finitude de l'existence et la recherche d'une forme d'immortalité à travers ses productions littéraires. Ted Cole s'inscrit dans une dynamique contraire à toute progression ou accession à la maturité. Le même phénomène de développement « avorté » peut être identifié dans le personnage de Eddie O'Hare, phénomène qui ressurgit, là encore, à la fois dans sa relation aux autres et dans sa vie professionnelle. Dans *A Widow for One Year*, Eddie est le jeune homme engagé par Ted en tant qu'assistant écrivain ayant une aventure avec Marion. Cette situation presque triviale attire l'attention du lecteur lorsque John Irving nous fait part de deux éléments capitaux : Eddie n'a que seize ans et il ressemble beaucoup à l'un des fils décédés de la famille Cole. Il est donc dès le départ consigné dans une tension entre la jeunesse et la mort et dans un questionnement des possibilités véritables d'évolution. Ces caractéristiques lui seront attachées tout au long du roman car sa progression vers l'âge adulte semble s'être arrêtée lors de cet été 1958 qu'il a passé avec la famille Cole. En effet, Eddie ne se remet jamais de son incartade charnelle avec la femme de son patron. Tout au long de sa vie d'adulte, John Irving le décrit comme un homme vivant dans le passé, s'attachant aux émotions ressenties alors et se raccrochant inéluctablement au souvenir de Marion Cole. Il s'avère de ce fait incapable de nourrir un quelconque sentiment amoureux pour une autre femme. L'empreinte de l'été 1958 est également perceptible dans son travail d'écrivain puisqu'Eddie n'est à même de proposer que des variations sur le même thème : de jeunes hommes éperdument amoureux d'une femme plus âgée et absente. Ses romans ne sont alors que des déclinaisons de sa propre expérience. Comme nous l'avons souligné pour John Wheelwright, Eddie O'Hare n'est pas en mesure de couper le lien avec Marion, ce qui a pour effet d'en faire un personnage passéiste et incapable de prendre la totale mesure de sa vie d'adulte. En un

sens, il reste cantonné à l'adolescence. Le processus d'évolution inhérent au genre du *Bildungsroman* tourne court ; le développement est inachevé.

Que le personnage concerné par le processus d'accession à l'âge adulte soit principal ou secondaire, John Irving se montre fidèle à son inclination à revisiter les codes du *Bildungsroman* pour à chaque fois atténuer la dimension très positive d'un personnage parvenant à surmonter les difficultés et à accéder à un état et un positionnement dans la société plus aboutis. Les personnages de *The Cider House Rules*, *A Prayer for Owen Meany* et *A Widow for One Year* vieillissent tous, la grande majorité grandit, en revanche, aucun ne mûrit suffisamment pour parvenir au terme du processus de développement. L'objet même du *Bildungsroman* est par conséquent remis en question. Mais il ne s'agit pas pour John Irving de faire table rase de l'existant et de proposer un modèle tout à fait nouveau. Son écriture reste dans les limites du genre puisque ces romans sont reconnus par d'aucuns comme des exemples de *Bildungsroman*. Néanmoins, son imagination et sa créativité l'entraînent sur des chemins de traverse. Sans fondamentalement contester le genre, John Irving remet de façon évidente en cause la fixité des règles et prône une appréhension plus individuelle, moins stricte des codes dans le but de proposer une alternative qui se veut innovante sans pour autant être révolutionnaire.

De toute évidence, John Irving tente de se démarquer en transgressant en partie les règles canoniques liées aux genres et courants littéraires et en en travestissant les codes. Mais ses romans restent construits sur le socle des traditions qu'il remet en question. La conséquence majeure d'un tel positionnement est l'émergence d'un style particulier et reconnaissable mêlant tradition et nouveauté, désuétude et caractère novateur. Cette dynamique de complémentarité des contraires s'observe à plusieurs niveaux des romans : à l'échelle des personnages, nombreux et tous différents les uns des autres, pour lesquels le *patchwork* est l'élément constitutif de l'identité mais qui restent néanmoins unis par leur rébellion à l'ordre établi et l'accent qu'ils mettent sur la primauté des choix individuels ; en ce qui concerne la composition des romans, qui reposent sur le mélange des genres et le métissage des influences ainsi que sur le dépassement des codes traditionnels par la proposition d'une forme de réécriture, caractéristiques qui constituent précisément le dénominateur commun entre eux. La contestation de la pertinence de toute catégorisation et la revendication du brouillage

des codes conduisant à une altération du modèle entrent également dans le cadre du refus de la fixité et de l'immutabilité des règles. Création et transgression vont de concert et dans le même temps la nouveauté ne peut être atteinte sans la tradition. Ce mouvement de va-et-vient entre dans le cadre de la stratégie mise en œuvre par John Irving pour produire des œuvres divertissantes et contestataires à la fois et dans ce projet l'auteur inclut bien évidemment le lecteur qu'il tente de manipuler.

7.2 Orientations de lectures

Dans *The Cider House Rules*, *A Prayer for Owen Meany* et *A Widow for One Year*, la subjectivité est perceptible à tous les niveaux des romans. Les personnages entrent en opposition avec l'ordre établi notamment parce qu'ils considèrent que leur conception, leurs opinions prévalent. L'infraction à la règle entre alors dans un processus de revendication de la primauté de l'individu alliée à un questionnement de la pertinence ou de la légitimité des règles communautaires ou sociétales. Le narrateur, qu'il soit homo- ou hétéro diégétique, se montre régulièrement partial et propose des récits orientés par une chronologie souvent peu conventionnelle ou une altération de la « réalité » attribuée au manque de fiabilité de la mémoire. La transgression à la règle de neutralité du récit s'inscrit dans une dynamique ludique où le narrateur est tour à tour opérateur et objet de l'ironie. Dès lors, force est de constater que l'auteur émerge puisqu'il est le véritable détenteur du pouvoir sur sa création. Nous y avons fait allusion, la présence de John Irving se lit à travers sa façon de traiter les thèmes qu'il choisit ou dans son questionnement de la crédibilité de l'instance narratrice. En tout état de cause, chacun des trois romans à l'étude est construit autour de cette idée de manipulation et si ses manifestations aux niveaux diégétiques et narratifs ont été étudiées, il nous reste à présent à explorer plus avant la question des orientations de lectures opérées par l'auteur. Quels moyens John Irving met-il en œuvre aux fins de manipuler le lecteur ? Dans quel but ? Y parvient-il vraiment ? Répondre à ses questions nous permettra de mettre en lumière que titres et épigraphes ne sont pas toujours choisis dans le but d'aider à la compréhension des romans. Par ailleurs, cette analyse permettra de vérifier l'idée selon laquelle la manipulation entre dans le cadre d'un jeu avec le lecteur, mais un jeu sérieux dont le but est de l'amener à adopter une attitude critique par rapport au roman et plus globalement dans son appréhension des problèmes ou

questions auxquels il est confronté en tant que citoyen ou être social. Nous touchons donc là la tension primordiale régnant au cœur des trois romans : rire en contestant et contester en riant. Car il y a bien plus dans les romans de John Irving que l'accumulation des personnages ou des événements de l'histoire et c'est précisément par une attitude distanciée et critique qu'il est possible d'accéder à ce niveau moins immédiat de lecture.

7.2.1 De l'aide au brouillage de la lecture

C'est notamment à travers les titres — des romans ou de chapitres — et les épigraphes que John Irving instaure une forme de jeu avec ses lecteurs car ces éléments constituent tour à tour des clés d'accès aux romans ou bien le moyen d'engager le lecteur provisoirement sur une fausse piste. Le but du jeu pour l'auteur est de rendre le rapport entre texte et paratexte fluctuant et pour le lecteur, il est alors de déterminer quand titres et épigraphes constituent une aide et quand ils entrent dans le cadre d'un brouillage de la lecture.

Si à l'instar de Gérard Genette, ces paratextes⁵⁰⁶ — ou plus précisément ces péri-textes — peuvent être considérés comme des seuils entre texte et hors-texte, entre le monde fictionnel et le monde réel, ils constituent également des zones d'accès aux romans que le lecteur est invité à investir à travers l'interprétation qu'il peut en faire. Il est communément admis que « tout texte, de nature verbale ou autre, se réalise comme discours seulement lorsqu'il se trouve dans une situation de communication. »⁵⁰⁷ En d'autres termes, un roman ne « vit » que lorsqu'il est lu ; sans l'action du lecteur, le livre ne saurait être réalisé dans son intégralité. A travers les titres et épigraphes, le lecteur est invité à pénétrer le monde du roman mais également à y prendre part à travers sa capacité de déduction ou d'interprétation par exemple. Les titres et épigraphes sont donc l'un des éléments majeurs du pacte qu'auteur et lecteurs scellent tacitement et qui, dans les trois romans qui nous intéressent, relèvent d'un jeu sérieux visant à divertir et contester, rire et réfléchir.

Titres et sous-titres ont trois fonctions principales selon Gérard Genette : identifier l'ouvrage, désigner son contenu et le mettre en valeur. Ceux de *The Cider*

⁵⁰⁶ Initialement défini dans *Palimpsestes* paru en 1982, le concept de paratextualité est amplement développé dans *Seuils* paru en 1987.

⁵⁰⁷ John Pier, « Pragmatique du texte et signification », *Etudes Littéraires*, 21.3 (1989), p. 111.

House Rules, *A Prayer for Owen Meany* et *A Widow for One Year* répondent évidemment à ces critères généraux, mais ils ne sauraient être réduits à cela. Nous pourrions faire ici les mêmes constatations que Wendy Harding à propos de Richard Ford : « [...] the title is a call for interpretation, a kind of signpost inviting readers to embark on a journey. »⁵⁰⁸ Les titres procèdent donc de fonctions plus centripètes tendant tantôt à aider le lecteur à mieux les comprendre, tantôt à en brouiller en quelque sorte la compréhension.

Le sixième roman de John Irving entre dans cette première catégorie. Son titre, *The Cider House Rules*, indique clairement aux lecteurs que la notion de règle en sera une thématique centrale. Le titre passe sous silence la question de l'avortement comme pour mieux indiquer que malgré l'importance du thème pour Homer Wells, l'objet du roman n'est pas de débattre de cette question épineuse mais de l'envisager comme un exemple parmi tous ceux que propose le roman du thème plus général du rapport de l'individu aux règles. De plus, les règles dont le titre fait état sont particulières à un groupe de personnes. Il est donc fort à parier que les règles institutionnalisées seront mises en regard de règles moins globales, plus particulières voire personnelles. Car c'est bien là le but poursuivi dans *The Cider House Rules* : considérer toute règle institutionnalisée ou traditionnelle comme potentiellement questionnable pour un individu ou un groupe d'individus. Par ce titre, l'auteur oriente donc le lecteur sur le chemin d'une bonne compréhension du roman ; il contribue à reléguer au second plan la question de l'avortement et centre le débat sur les rapports de l'individu aux règles diverses et variées auxquelles il est censé se conformer.

En ce qui concerne le septième roman de John Irving, le titre est à la fois évocateur et trompeur. *A Prayer for Owen Meany* établit clairement d'une part, le nom de son protagoniste et d'autre part, l'importance de la religion. Il pointe même à une dimension dramatique du roman dans la mesure où les prières sont dites bien souvent dans le but d'intercéder en faveur d'une personne en difficulté ou pour demander le salut de son âme au moment de la mort. Une forme de *pathos*⁵⁰⁹ est donc ici associée au personnage d'Owen Meany. Le roman reste fidèle aux promesses faites par le titre : Owen Meany y est omniprésent et le destin que l'auteur lui prête relève d'un drame,

⁵⁰⁸ Wendy Harding, « Enigmatic Signposts: Titles in Richard Ford's *A Multitude of Sins* », Actes du Colloque *Imaginaires Américains : Steinbeck et Ford*, Université de Toulouse 2 Le Mirail, 2008. *Cultures Anglo-Saxonnes* <<http://w3.cas.univ-tlse2.fr/spip.php?article119>>.

⁵⁰⁹ Etymologiquement, le mot grec *pathos* signifie souffrance, passion.

décliné sous de nombreuses formes : celui d'Owen flirtant avec la mégalomanie qui le conduira à sa perte, celui de John incapable de vivre sans son meilleur ami, celui de Jarvis, terrassé par la mort de son frère et aveuglé par une colère qui le pousse hors des limites de la raison, celui d'une nation dont le délitement se lit à travers les fautes de ses dirigeants. Si dans ce cas, le titre informe correctement le lecteur quant au contenu du roman, il est un autre aspect qu'il passe complètement sous silence, à savoir sa dimension politique et contestataire. En effet, à travers les diatribes de son narrateur homodiégétique, *A Prayer for Owen Meany* propose le regard pour le moins critique que John Wheelwright pose sur les Etats-Unis des années 1960 à 1980. A grand renfort de propos acerbes, ce dernier fustige les dirigeants de son pays pour leur gestion désastreuse du conflit au Vietnam et de l'affaire Iran-Contra tout en soulignant les manquements et l'inconsistance d'un peuple incapable de les mettre face à leurs responsabilités. L'omission de cet aspect du roman dans son titre se remarque surtout dans sa seconde moitié et interpelle d'autant plus qu'il en est une constituante majeure. Néanmoins et malgré l'opposition précoce de John au conflit Vietnamien, son amertume et sa rancœur vis-à-vis de son pays natal sont initiés en grande partie par le décès d'Owen et c'est à travers cet événement que les deux dimensions du roman fusionnent et prennent tout leur sens. De plus, comme le souligne Philip Page, *A Prayer for Owen Meany* peut également être lu comme le récit de l'accession à l'âge adulte de John Wheelwright, son narrateur⁵¹⁰. Le titre est dans ce cas trompeur car il oriente l'attention du lecteur sur Owen Meany alors que le récit se concentre certes sur ce personnage mais qu'il n'en est pas le centre d'intérêt unique. De fait, dès le titre l'importance du rôle du narrateur s'avère atténué, phénomène qui ressurgit tout au long du roman. En tout état de cause on assiste à un phénomène d'écho entre texte et périphrase, que seule la lecture du récit dans son intégralité permet de mettre en exergue. Comme souvent sous la plume de John Irving, le titre ne prend toute sa signification qu'une fois le roman achevé et à ce moment émerge paradoxalement une multiplication des interprétations possibles. Et cette quête de sens se retrouve dans le titre lui-même. Comme le souligne Debra Shostak : « *A Prayer for Owen Meany* is, in a sense, a prayer for meaning, for events to add up into a purposeful design. »⁵¹¹ La polysémie du titre est

⁵¹⁰ *Infra*, p. 347.

⁵¹¹ Debra Shostak, « Plot as Repetition: John Irving's Narrative Experiments », *Critique: Studies in Contemporary Fiction*, 37.1(1995), p. 51-70. *Questia* <<http://question.com/PM.qst?a=o&d=94304045>>.

encore plus mise en évidence par Philippe Page, pour qui il peut être question de devoir « owe », d'appartenance « own », de sens « meaning » ou même de méchanceté « meanness » sans qu'il soit possible d'opter définitivement pour l'une ou l'autre interprétation : « As with the rest of the novel, the questions proliferate and the attempt to formulate answers is undercut: no single interpretation suffices, no simple oppositions remain. »⁵¹² Une fois de plus, on assiste à un jeu entre titre et récit et l'arbitrage du lecteur est délicat puisque le récit instille du sens au titre tout en soulevant de nouvelles questions. Le jeu entre texte et périphrase, auteur et lecteur paraît ici sans fin.

La situation de *A Widow for One Year* est encore plus ambiguë et contribue au final à la mise en place d'une dynamique circulaire au roman. Si ce titre attire inévitablement l'attention du lecteur par sa valeur quasiment oxymorique, il explicite peu le contenu du roman. Pour reprendre les termes de Genette, ce titre identifie incontestablement l'ouvrage mais il faillit à en désigner le contenu. Pourtant, cette défaillance n'est pas fortuite puisque c'est à travers l'indétermination du titre que John Irving génère l'envie de lire par le désir de comprendre de quoi il retourne. S'instaure alors un double jeu : le premier entre l'auteur et le lecteur bien évidemment ; le second entre texte et paratexte qui se répondent, se complètent, s'enrichissent mutuellement. Ainsi, la première phrase du roman permet-elle de lever en partie le voile : « One night when she was four and sleeping in the bottom bunk of her bunk bed, Ruth Cole woke to the sound of love making [...] »⁵¹³ Restant plutôt opaque quant au message qu'elle véhicule — pourquoi une petite fille unique de quatre ans dormirait-elle dans un lit superposé⁵¹⁴ ? — cette phrase n'en établit pas moins, à travers le processus d'identification du contenu souligné par Genette, un lien entre la veuve mentionnée dans le titre et Ruth Cole, fillette de quatre ans. En revanche, il est à ce stade du roman encore impossible d'inférer la nature de ce lien. En ne répondant pas immédiatement aux attentes et à la curiosité du lecteur, John Irving parvient à établir une forme de suspense. Cette imprécision persiste pendant la plus grande partie du roman puisque le

⁵¹² Philip Page, « Hero Worship and Hermeneutic dialectics: John Irving's *A Prayer for Owen Meany* », *Mosaic*, 28.3 (1995), p. 137-156. *Highbeam* <<http://www.highbeam.com/doc/1G1-17534617.html>>.

⁵¹³ John Irving, *A Widow for One Year*, p. 17.

⁵¹⁴ La réponse est fournie à la page suivante avec la mention de ses deux frères tragiquement décédés ; Ruth occupe donc le lit de ses aînés, ce qui renseigne sur la place de ce personnage au sein de sa famille.

décès de son mari Allan n'intervient qu'au milieu de la troisième partie, cinq chapitres avant son terme. Cet événement malheureux ne prend cependant pas le lecteur par surprise puisque dès leur mariage, le titre sonne comme un funeste présage. Dès lors la première partie du titre fait totalement sens ; il reste à lever le voile sur sa seconde partie : « for one year ». Les titres des deux premiers chapitres de la troisième partie du roman sont à cet égard édifiants : « The Civil Servant » et « The Reader ». Si Ruth ne reste veuve que pendant une année, c'est selon toute vraisemblance qu'elle se remariera rapidement et l'accent porté sur la description des différentes facettes du personnage d'Harry conduit le lecteur à l'identifier à ce personnage qui mettra fin à la douloureuse expérience de Ruth. On le voit bien ici, le récit mais également les titres de chapitres choisis par l'auteur vont tous dans le sens d'une clarification continue du sens du titre. A l'inverse, le titre du roman agit comme opérateur d'anticipation du contenu du récit. Il existe donc un mouvement de va-et-vient entre texte et périphrase, ou plutôt une circulation de sens entre les deux. Notons cependant que le titre se focalise sur la « vie » privée de Ruth en évacuant la part non négligeable accordée à l'écriture et à son métier d'écrivain. Il passe donc *a priori* sous silence une part importante du contenu du roman. Mais la lecture établit clairement l'indissociabilité de la part personnelle et du pendant professionnel chez Ruth. Ainsi, si le titre est à première lecture plutôt opaque, il attire la curiosité et prend tout son sens grâce aux événements relatés par le récit. La dynamique circulaire identifiée entre texte et périphrase s'en trouve renforcée.

Les titres des trois romans à l'étude troublent souvent les attentes du lecteur et font émerger une interaction à la fois ludique et sérieuse entre le texte et le périphrase. En effet, le jeu se situe dans cet effort de l'auteur de dire sans tout dévoiler pour ménager le suspense et conserver le plaisir de la lecture tout en générant ainsi une forme de questionnement ou de prise de distance du lecteur, qui de son côté cherche, tel un détective, à décoder le message. En ne répondant que partiellement aux attentes du lectorat, John Irving tente bien sûr de susciter intérêt et curiosité mais il souligne également que les apparences sont parfois trompeuses et qu'il est nécessaire pour le lecteur de conserver une distance critique avec ce qu'il lit. Il l'invite donc par le jeu à lire ses romans en étant prêt à dépasser les évidences.

Jeu et questionnement se retrouvent de la même façon dans les titres des chapitres qui agissent également soit comme une aide soit comme une entrave momentanée à la compréhension. Le lecteur est une fois de plus placé au cœur du

processus puisqu'il en va de sa responsabilité de décoder le message ou bien de détecter les signes de tromperie. Cette tâche s'avère parfois aisée, souvent délicate. Ce premier cas de figure apparaît plusieurs fois dans *A Widow for One Year*. Des titres comme « Eddie at Forty-Eight » ou « Ruth at Thirty-Six » sont clairs; ils exposent explicitement l'objet du chapitre et établissent un repérage temporel renforçant celui procuré par le titre de cette seconde partie du roman, « Fall 1990 ». L'immédiateté du sens est par ailleurs sous-tendue par la mention du personnage éponyme dans la première phrase. Il ne peut donc subsister aucun doute ; chacun d'entre eux se focalisera sur le personnage que le titre mentionne et s'attachera à le caractériser à ce moment précis du récit. Le dernier chapitre de *The Cider House Rules*, « Breaking the Rules » est tout aussi limpide. Il reprend en effet l'élément central que le titre du roman promettait de développer : les règles. Il entre également dans la continuité des très nombreuses transgressions aux différentes règles par la grande majorité des personnages du roman. Enfin, il fait référence aux nombreuses décisions qui attendent Homer dans cet ultime chapitre et en accord avec l'immanence de la transgression, Homer transgresse. Le titre annonce en quelque sorte le contenu du chapitre mais ce n'est qu'après sa lecture que le lecteur réalise toutes les implications de ce titre. Comme l'affirment Davis et Womack :

In the novel's final chapter, aptly entitled "Breaking the Rules," Homer faces multiple, nearly simultaneous decisions regarding various "rules" of ethical behavior. [...] As the title of the chapter intimates, Homer will "break the rules," and in doing so, he will come to understand that ethical laws cannot be approached legalistically [...]⁵¹⁵

L'interaction entre titre et récit établit une relation circulaire faite d'enrichissement mutuel entre ces deux éléments. Le sens de l'un et de l'autre ne peut être complet que par la combinaison des deux.

Dans les rapports dont nous faisons état entre texte et périphrase, auteur et lecteur, une dimension ludique émerge avec « Marion at Seventy-Six ». L'effet de répétition et de parallèle construit par l'auteur autour de « Eddie at Forty-Eight » et « Ruth at Thirty-Six » génère une forme d'attente de la part du lecteur qui lorsqu'il lit « Marion at Seventy-Six » imagine, espère même peut-être, la reproduction du schéma. La brèche est alors ouverte et l'auteur peut jouer avec les attentes de son lecteur. Et c'est précisément ce que John Irving fait lorsqu'il n'identifie pas précisément le personnage autour duquel le chapitre gravite. Pendant cinq pages, le personnage dont il

⁵¹⁵ Todd Davis, and Kenneth Womack, « Saints, Sinners and the Dickensian Novel: the Ethics of Storytelling in John Irving's *The Cider House Rules* », *Style*, 22 June 1998.

est question est dénommé « the woman ». Une telle imprécision ne peut que troubler le lecteur dont la curiosité est de fait rassérénée. La forme de suspense ainsi générée contribue non seulement à entourer Marion d'un certain mystère qu'elle nourrit elle-même — grâce à l'utilisation d'un pseudonyme ou le peu de clarté de la photographie présente sur la quatrième de couverture de ses romans — mais aussi à remettre en cause la pertinence des attentes du lecteur ou à souligner la manipulation que l'auteur lui fait subir. De toute évidence, John Irving tente à travers ce jeu avec les attentes du lecteur de véhiculer le message selon lequel, dans son univers, les apparences peuvent être trompeuses et il est de bon aloi de briser les habitudes, qui, si elles sont conservées sans questionnement, peuvent donner naissance à des règles tacites. Le jeu participe donc ici de la rupture du processus d'établissement d'une règle. Suivant cette même logique, la troisième partie du roman, « Fall 1995 », débute par deux chapitres intitulés « The Civil Servant » et « The Reader ». Les titres soulèvent quelques interrogations : de qui s'agit-il ? Le même personnage se cache-t-il derrière ces deux qualifications ? Pourquoi ne pas citer le nom comme dans les autres cas ? Là encore, l'imprécision est au service du jeu que l'auteur a établi et qui vise à dire sans tout dévoiler. Mais le suspense n'est ici que de courte durée puisque la première phrase de chaque chapitre mentionne « Sergeant Hoekstra ». Pourtant le jeu ne s'arrête pas. Puisque assez peu de choses sont, semble-t-il, laissées au hasard sous la plume de John Irving, il est à présent nécessaire de comprendre pourquoi Harry Hoekstra est introduit par sa profession et par sa passion. Le titre prend une fois de plus tout son sens à la lecture du récit et de façon rétrospective il est possible de conclure que ce sont ces deux aspects du personnage qui établissent le lien avec Ruth. En tant que membre des forces de l'ordre, il est lié à Ruth par l'affaire du meurtre de Rooie par le « Moleman » ; les deux personnages sont également en relation à travers les romans de cette dernière : Harry est amateur des romans publiés par « la veuve de papier »⁵¹⁶. Ainsi, les titres paraissaient équivoques mais ils ne l'étaient pas tant que ça. Plusieurs éléments permettaient d'aboutir à la conclusion selon laquelle Harry et Ruth seraient réunis et qu'il serait celui qui mettrait fin au veuvage de Ruth mais en brouillant les pistes, l'auteur rendait le travail de déduction du lecteur plus délicat et contribuait à nourrir le suspense. Dire sans pour autant tout dévoiler. Jouer avec le lecteur tout en faisant appel à ses capacités d'analyse et de déduction, qualités

⁵¹⁶ Traduction française du titre du roman.

incontournables à la distanciation critique nécessaire au projet établi par l'auteur de divertir en contestant, contester en divertissant.

A Prayer for Owen Meany met largement en pratique cette stratégie visant à divulguer partiellement pour générer intérêt, curiosité et questionnement. Les titres de chapitres sont tous construits de la même façon, ce qui, avant même que le récit ne débute, crée un rythme particulier : « The Foul Ball », « The Armadillo », « The Angel », « The Little Lord Jesus », « The Ghost Of The Future », « The Voice », « The Dream », « The Finger », et « The Shot ». Ils sont à la fois précis et équivoques dans la mesure où ils exposent les faits marquants du récit, font allusion à ses lignes de force et une chronologie sous-jacente semble émerger mais leur lecture ne permet pas d'inférer beaucoup plus. Il est toutefois possible à travers les titres de détecter un phénomène d'écho des chapitres entre eux : le premier avec le neuvième, le second avec le huitième, le troisième avec le septième, le quatrième avec le sixième ; le cinquième chapitre constitue alors le centre structurel du roman, là où se situe le miroir à deux faces permettant à ce phénomène d'exister. Sans que le lecteur ne puisse se douter, John Irving expose à travers les titres des chapitres, la structure de son roman. Il donne donc ici une information importante que le lecteur n'est *a priori* pas en mesure de détecter mais qui, une fois le roman achevé, relève presque de l'évidence. L'interaction entre texte et périphrase est par conséquent permanente, ce qui constitue l'un des éléments sur lesquels John Irving fait reposer le jeu avec le lecteur.

A la lumière de ces constatations, il semblerait donc qu'aucune règle précise ne puisse être avancée quant à la nature exacte des relations que texte et périphrase entretiennent dans les trois romans. On peut par ailleurs noter une gradation dans le degré d'opacité d'un titre. Une constante demeure cependant : c'est dans la plupart des cas à la lecture du récit que le titre prend son sens et que la diversité des explications apparaissent. Ainsi, le second chapitre de *The Cider House Rules* s'intitule « The Lord's Work ». Il contient une référence religieuse indéniable mais n'éclaire pas vraiment le lecteur. De quoi est-il question ? Que désigne ce terme ? Va-t-il vraiment être question de religion ? Ou bien est-ce un tour de plus de la part de l'auteur pour nous entraîner bien loin de ce que le titre suggère ? Le foisonnement d'interrogations indique l'incertitude dans laquelle se trouve, signe de la manipulation ludique opérée par l'auteur. Un lecteur novice, peu rompu aux habitudes contestataires et ironiques de John Irving, ne pourra décider alors qu'un lecteur un peu plus averti s'orientera plus aisément

vers l'ironie ou le renversement des codes. Car c'est bien de cela donc il s'agit ici. « The Lord's Work » désigne traditionnellement le travail des obstétriciens qui aident les femmes à enfanter alors que l'avortement est qualifié de « Devil's Work ». En revanche, au sein de l'orphelinat de St Cloud's et sous l'impulsion de son directeur, le Dr. Larch, « The Lord's Work » désigne les deux. Se faisant, le personnage éloigne toute idée de mal dans la pratique de l'avortement et s'inscrit en marge de la pensée majoritaire de l'époque dans laquelle John Irving le fait évoluer. A la lecture du texte, le lecteur est mis en présence d'une conception assez peu conventionnelle tout autant qu'il réalise à quel point le titre est évocateur du contenu du chapitre et constitue la pierre angulaire de la réflexion proposée par le roman sur la question de l'avortement. De la même façon, le titre du huitième chapitre « Opportunity Knocks » est pour le moins équivoque : quelle opportunité ? Pour qui ? Une fois de plus, les questions contribuent à générer la curiosité du lecteur qui veut savoir de quoi il retourne. Par l'imprécision du titre, John Irving incite le lecteur à poursuivre le roman car ce n'est qu'à travers la lecture que le titre prendra sens. La dimension ironique échappe au lecteur par le jeu du brouillage des pistes auquel l'auteur est enclin. En effet, « Opportunity Knocks » s'avère être le nom de l'avion de Wally Worthington, avion abattu par les forces ennemies sur le front birman. L'opportunité dont il est ici question a au moins trois significations : ce nom fait d'abord référence à la chance que Wally a eu de pouvoir réaliser son rêve de voler, mais il réfère aussi à l'occasion que cette situation a donnée d'en faire une victime de plus de la Seconde Guerre mondiale ; enfin le départ de Wally constitue une opportunité certaine pour Homer et Candy de devenir amants. John Irving joue donc ici avec la polysémie du mot : l'ironie du sort génère sinon la moquerie en tout cas l'humour. Un phénomène comparable de distanciation ironique, se retrouve dans le titre du premier chapitre de *A Prayer for Owen Meany* : « The Foul Ball ». John Irving conserve ici le sens premier de l'expression, à savoir une balle sortie des limites du terrain de baseball, mais lui adjoint également un sens particulier : cette balle sera perdue puisqu'elle tuera Tabby. L'ironie est renforcée quand, malgré un physique bien éloigné de celui d'un tueur ou d'un soldat, Owen, car c'est bien lui l'auteur de ce coup tout aussi surprenant et magique que fatal parvient aux mêmes fins : la mort accidentelle, en l'occurrence de Tabby Wheelwright. L'auteur trouble l'horizon des attentes du lecteur en même temps qu'il permet au titre de prendre toute sa dimension à travers la lecture du chapitre. L'interaction identifiée, à de nombreuses reprises, entre

texte et périphrase prend ici la forme de l'ironie, l'un des fondements de l'écriture irvingienne et le moyen privilégié par l'auteur pour faire germer réflexion et questionnement dans l'esprit de ses lecteurs.

Enfin certains titres de chapitres entrent, dans *A Widow For One One*, dans le cadre de la réflexivité de l'œuvre et d'un processus de mise en abyme. C'est le cas à deux reprises dans la première partie du roman avec « A Sound Like Someone Trying Not to Make a Sound » et « The Door in the Floor », les titres de deux ouvrages de Ted Cole qui ont bercé l'enfance de Ruth. Dans un roman qui analyse les processus d'écriture, il est intéressant de trouver une telle mise en abyme d'autant plus que le premier titre émane de Ruth alors âgée de quatre ans, qui tentait par cette phrase de décrire à son père le bruit qui l'avait effrayée : « 'It was a sound like someone trying not to make a sound,' Ruth told him. »⁵¹⁷ L'idée d'un livre peut émerger de nombreuses façons, certaines comme la remarque d'une enfant de quatre ans, inattendues. D'ailleurs, il est fait écho à ce livre lors de la scène du meurtre de Rooie, où Ruth cachée dans le placard et tentant bien entendu de rester aussi silencieuse que possible bouge un peu ce qui génère un bruit à peine perceptible, « a sound like someone not trying to make a sound ». Le processus de mise en abyme est alors en quelque sorte filé tout au long du roman. Dans la seconde partie de *A Widow for One Year*, un titre de chapitre attire l'attention du lecteur tant il est curieux et moins facilement compréhensible que tous les autres titres de chapitres du roman : « Followed Home from the Flying Food Circus ». Il s'agit en fait d'un livre offert par Eddie O'Hare à Ruth Cole. Cette impression d'incongruité est d'ailleurs soulignée par Ruth elle-même :

The whole thing put Ruth off: the coy back flap, the sneaky author photo, the precious nom de plume – not to mention the title. *Followed Home from the Flying Food Circus* sounded to Ruth like the title of a country-western song she would never want to hear.⁵¹⁸

Le texte renforce alors le sentiment plutôt négatif entourant ce titre et souligne de ce fait l'importance du choix du titre car c'est sur lui que repose en partie la décision du lecteur de lire le livre ou non. D'après cette citation, le titre doit déclencher le désir de lire chez le lecteur et s'il n'est pas bon, il faillira à sa mission. Ainsi, à travers les titres de ces chapitres, John Irving évoque sa conception de l'écriture et d'un bon roman. Le processus de mise en abyme est rendu encore plus évident par le chapitre suivant,

⁵¹⁷ John Irving, *A Widow for One Year*, p. 30.

⁵¹⁸ *Ibid*, p. 479.

« Chapter One », avec le sens duquel John Irving joue indéniablement puisque ce « premier chapitre » n'est pas le chapitre initial du roman que nous lisons, comme on aurait pu s'y attendre. Comme le titre l'indique de façon limpide, ce chapitre est la reproduction d'un premier chapitre de roman, en l'occurrence *Followed Home from the Flying Food Circus* comme l'indiquent les quelques lignes le précédant immédiatement : « But Ruth would need to read the end of Chapter One of *Followed Home from the Flying Food Circus* before she realized that Alice Somerset was the nom de plume for Marion Cole, her modestly successful mother. »⁵¹⁹ Le mouvement de va-et-vient entre texte et hors-texte est ici doublé de la dynamique descendante que produit le processus de mise en abyme. De plus, les titres agissent en tant que périphrase du roman de John Irving mais aussi du roman de Marion Cole que *A Widow for One Year* inclut et reproduit. Deux niveaux d'interaction entre titre et récit émergent donc, ce qui ajoute bien entendu à la complexité du roman et permet à l'auteur, à travers le truchement de fiction dans la fiction de communiquer aux lecteurs sa vision d'un roman et les mécanismes qui président à sa réalisation. Enfin avec les chapitres intitulés « The Red and Blue Air Matress » et « A Widow for the Rest of Her Life », John Irving atteint l'autoréférentialité du roman mais nous reviendrons sur ce point ultérieurement.

L'analyse des titres des trois romans et des chapitres qu'ils contiennent a permis de mettre en lumière plusieurs éléments qui contribuent tous à œuvrer au divertissement du lecteur mais tendent également à générer chez lui si ce n'est une réflexion, en tout cas un questionnement. Les relations permanentes et réciproques entre les titres et le récit induisent une dynamique circulaire entrant dans le cadre d'un jeu à deux niveaux : au sein de l'œuvre elle-même et entre l'auteur et son lectorat. L'aspect ludique est atteint par le biais des attentes du lecteur, dont John Irving prend souvent le contre-pied. L'ironie ainsi générée a pour but de faire réfléchir sur les processus d'écriture d'un roman — on se situe alors à un niveau interne à l'œuvre — ou plus globalement sur le monde qui nous entoure et on entre alors dans le royaume très vaste de tout ce qui est extérieur au roman. Pour reprendre la position de Jacques Derrida, le titre est « une fiction nommant et garantissant l'unité du corpus fictionnel dont il ne fait pas simplement partie. Il doit se trouver sur le bord externe de ce qu'il intitule. »⁵²⁰ Ceux choisis par John Irving répondent à ces critères mais ils constituent également des

⁵¹⁹ John Irving, *A Widow for One Year*, p. 479.

⁵²⁰ Jacques Derrida, « Titres à préciser », *Parages*. Paris: Galilée, 1986, p. 236.

éléments d'un processus ludique visant à générer l'ironie et poursuivant le but de générer un questionnement chez le lecteur. Ces caractéristiques se retrouvent également dans les épigraphes des trois romans.

Ayant pour fonction, selon Gérard Genette, de commenter le titre ou le texte, d'apporter une caution indirecte par l'auteur de la citation ou de renseigner sur l'époque, le genre ou la tendance d'un écrit⁵²¹, les épigraphes constituent donc une mine d'informations précieuse à la bonne compréhension d'un roman. Mais du fait de la propension de John Irving à ne jamais totalement suivre la règle et à jouer avec son lecteur, une question émerge : les épigraphes remplissent-ils ces fonctions traditionnelles ? Complètement ? Partiellement ? En occupent-ils d'autres ? Quel est le but poursuivi par l'auteur ? L'utilisation des épigraphes n'est pas systématique dans la production romanesque de John Irving mais *The Cider House Rules*, *A Prayer for Owen Meany* et *A Widow for One Year* en contiennent

Avec le premier épigraphe qu'il choisit pour *The Cider House Rules* — « Conventionalism is not morality. Self-righteousness is not religion. To attack the first is not to assail the last. » *Charlotte Brontë, 1847*⁵²² — John Irving semble vouloir insister sur le fait que la pensée dominante n'est pas forcément la bonne et qu'en tout état de cause ne pas en accepter les règles ne constitue pas nécessairement une faute. Il prépare ainsi à la position défendue par le Dr. Larch tout au long du roman et endossée à la fin par Homer Wells, le protagoniste. A la suite de la citation de Charlotte Brontë apparaît le second épigraphe : la définition technique de l'avortement par un Docteur en médecine — « For practical purposes abortion may be defined as the interruption of gestation before viability of the child. » H.J. Boldt, M.D., 1906. Établie par un scientifique, elle est dénuée de toute connotation religieuse ou morale. Elle se fonde sur des critères scientifiques, donc objectifs. A la fiabilité présumée de l'auteur s'ajoutent le sérieux et la caution scientifique attachés à la revue de laquelle cet article est tiré : *The Journal of the American Medical Association*⁵²³. L'objectif poursuivi ici par John Irving est assez clair : *The Cider House Rules* va certes aborder la question de l'avortement mais n'ambitionne pas de l'inscrire dans un débat moral et religieux. Par ailleurs, l'ordre des deux citations n'est pas fortuit. En effet, comme le laisse présager son titre,

⁵²¹ Voir Gérard Genette, *Seuils*, p. 145-149.

⁵²² Citation tirée de *Jane Eyre*.

⁵²³ L'article de H. J. Boldt, « The Treatment of Abortion », est disponible sur le site Web du JAMA à l'adresse : <<http://jama.ama-assn.org/content/XLVI/11/791.extract>>.

le roman gravite autour de la relation qu'un individu précis peut avoir avec les règles de toutes sortes. L'avortement n'est qu'une des questions choisies par l'auteur pour développer ce thème central. Dans le cas de *The Cider House Rules*, les épigraphes ont pour but d'aiguiller le lecteur vers une « bonne » lecture du roman ou en tout cas de préciser les intentions de l'auteur. Il est également intéressant de noter qu'ils préparent en quelque sorte le lecteur au contenu du roman en présentant une auteure majeure du dix-neuvième siècle et un docteur : littérature et médecine seront au cœur du roman. Leurs fonctions correspondent donc à celles formulées par Genette.

Cette forme de conformisme s'avère moins stricte dans *A Prayer for Owen Meany*. Le premier épigraphe est sérieux puisqu'il s'agit d'un extrait de la Lettre de St Paul aux Philippiens, c'est-à-dire un extrait de la Bible, du Nouveau Testament : « Have no anxiety about anything, but in everything by prayer and supplication with thanksgiving let your requests be made known to God. ». L'épigraphe prolonge, comme dans le cas de *The Cider House Rules*, les promesses faites par le titre : la religion sera au cœur de *A Prayer for Owen Meany* et en constituera peut-être même le fil conducteur. Après avoir fait référence au titre, l'épigraphe nous entraîne au cœur du roman, il constitue ainsi en quelque sorte une rampe d'accès au texte. Comme le véritable nom d'Owen est Paul O. Meany, Jr., le choix de St Paul tend à renforcer la dimension religieuse, voire christique du personnage. Par ailleurs, la citation fait, avec le mot « prayer » qu'elle contient, le lien avec la toute dernière phrase du roman, où John demande à Dieu de ramener Owen : « O God – please give him back! I shall keep asking You. »⁵²⁴ Le roman se referme donc sur lui-même tel un cercle et l'espoir contenu dans l'épigraphe fait écho au désespoir de John Wheelwright d'avoir perdu son meilleur ami. Avec le second épigraphe, John Irving nous prépare à l'une des questions centrales du roman, à savoir la place du doute dans la foi :

Not the least of my problems is that I can hardly even imagine what kind of an experience a genuine self-authenticating religious experience would be. Without somehow destroying me in the process, how could God reveal himself in a way that would leave no room for doubt? If there were no room for doubt, there would be no room for me.

L'auteur de ces mots, Frederick Buechner, est un écrivain américain et pasteur Presbytérien. Pour ce théologien, le doute fait partie intégrante de la foi. A travers cet épigraphe, John Irving renvoie indéniablement à Mr. Merrill, mais surtout au jugement

⁵²⁴ John Irving, *A Prayer for Owen Meany*, p. 637.

sévère que John Wheelwright porte sur son père biologique dans ce domaine. Par l'entremise de la position d'un homme d'Eglise, l'auteur discrédite la position qu'il prête à son narrateur, ce qui entre dans le cadre du questionnement très fréquent de la fiabilité de l'instance narrative que nous avons évoquée à plusieurs reprises. Ainsi, avant même que le roman ne débute, l'auteur nous invite à prendre quelques distances avec le narrateur. L'évidence de ce lien entre l'épigraphe et John Wheelwright ne doit cependant pas occulter celui qui existe avec le personnage d'Owen Meany. Dans ce cas, les mots de Frederick Buechner font référence à l'expérience particulière qu'à Owen de la religion et sa conviction d'être le fruit d'une Immaculée Conception, un miracle que la rationalité nous empêche de concevoir. D'un point de vue plus général, on est en droit de se demander si avec cet épigraphe John Irving ne fait pas un clin d'œil aux limites du roman réaliste : une représentation exclusivement mimétique et une vision strictement rationnelle du monde sont-elles au final souhaitable ? Avec le troisième épigraphe, une dimension importante des romans écrits par John Irving entre en scène : l'ironie. La phrase de Léon Bloy traduite en anglais, « Any Christian who is not a hero is a pig »⁵²⁵, renvoie de toute évidence au personnage d'Owen Meany que cette phrase nous invite à envisager dans sa dimension héroïque mais ce n'est que rétrospectivement que ce lien entre l'épigraphe et le récit peut être fait. Cette phrase résonne également comme un écho ironique à la médiocrité de John Wheelwright : Chrétien mais pas héros, ce personnage est donc un porc. La description faite du personnage-narrateur n'entre certes pas dans le cadre d'un jugement si péremptoire mais s'inscrit dans cette invitation de l'auteur à prendre de la distance vis-à-vis des positions qu'il lui prête, de l'impartialité de son récit. Tout ceci n'est que fiction et toute ressemblance avec des faits ou personnes réelles serait fortuite. En outre, l'épigraphe suggère qu'en dépit de ses nombreux excès et de sa connexion au surnaturel, Owen est au final le plus fidèle Chrétien de tous les personnages du roman, en ce sens que tout ce qu'il entreprend va dans le sens de l'imitation du Sauveur. Tel un bon Chrétien, il marche dans les pas du Christ. Les trois épigraphes de *A Prayer for Owen Meany* allient donc sérieux, ironie et nécessaire distanciation, une combinaison que l'on retrouve très souvent sous la plume de John Irving.

⁵²⁵ « Tout Chrétien sans héroïsme est un porc » est tiré de *Quatre ans de captivité à Cochons-sur-Marne*, publié en 1905.

L'épigraphe de *A Widow for One Year* entre dans cette même logique mais l'ironie est encore plus mise en avant : « ... as for this little lady, the best thing I can wish her is a *little misfortune* »⁵²⁶. Cette petite femme est sans aucun doute Ruth Cole mais déjà avec l'adjectif « little » l'ironie s'installe puisqu'il est fait ici référence aussi bien à l'âge de la protagoniste au début du roman qu'à sa taille dans les deuxième et troisième parties. Le jeu sur la polysémie de l'adjectif « little » génère l'ironie. La citation contient également une contradiction entre « best » et « misfortune » qui recèle aussi un potentiel ironique mais au niveau de l'auteur cette fois. En effet, John Irving est connu pour la complexité de ses intrigues et ce que la citation semble suggérer c'est que pour parvenir à créer une bonne intrigue, l'auteur doit infliger « quelques » mésaventures à sa protagoniste. Mis en exergue par l'entremise de l'italique, les deux derniers mots de l'épigraphe attirent l'attention du lecteur. Lorsque l'on sait que cet auteur britannique est reconnu pour ses satires de l'Angleterre Victorienne, l'italique prend alors une valeur ironique, que le roman confirme dès le premier chapitre. Du fait du décalage entre l'épigraphe et la situation dans laquelle Ruth nous est présentée, « little misfortune » apparaît comme un doux euphémisme : le malheur ou la malchance de Ruth sont minimalisés pour mieux rendre compte de leur ampleur. Mais cette citation semble également induire qu'une dose de malheur est nécessaire, et qu'aussi difficiles qu'ils soient, les obstacles sont indubitablement formateurs. Le lecteur est ainsi préparé à lire les vicissitudes de la « vie » de Ruth tout en sachant que le roman s'achèvera sur une note probablement positive. Les promesses d'ironie contenues dans l'épigraphe sont tenues par l'auteur dès le premier chapitre du roman avec notamment le jeune Eddie O'Hare qui tente de cacher sa nudité à Ruth grâce à l'abat-jour d'une lampe allumée. L'ironie est ainsi établie en tant qu'élément majeur du roman et comme pour qu'elle fonctionne, une prise de distance est nécessaire, le lecteur est invité de façon indirecte à adopter un tel positionnement par rapport au roman qu'il s'apprête à lire.

John Irving instaure une logique entre titres des romans et leurs épigraphes, les seconds s'inscrivent en effet dans la continuité des premiers, avec dans le cas de *A Prayer for Owen Meany* et *A Widow for One Year*, l'émergence de l'ironie. Si les titres entrent clairement dans le cadre d'un jeu entre l'auteur et ses lecteurs, les épigraphes invitent souvent ces derniers à aborder les romans de façon distanciée. Quel que soit le moyen utilisé, John Irving invite son lectorat, qui occupe alors un rôle central, à mettre

⁵²⁶ William Makepeace Thackeray, *The Rose and the Ring*, 1855.

en marche son esprit critique. Ainsi, la distanciation du lecteur est non seulement souhaitable mais nécessaire puisque sur ses mécanismes repose la dimension critique, voire contestataire, des romans.

7.2.2 La distanciation comme nécessité

John Irving soumet à notre lecture des histoires, qu'il nous demande par ailleurs d'aborder avec la distance nécessaire à une appréhension critique. Mais si enjoindre son lectorat à ne pas prendre ses récits pour argent comptant est *a priori* louable, comment John Irving parvient-il à véhiculer ce message et dans quel but ? *The Cider House Rules*, *A Prayer for Owen Meany* et *A Widow for One Year* proposent chacun des éléments de réponse à la première question mais convergent tous vers le même but : demander une prise de distance de la part du lecteur afin d'établir les conditions propices à un questionnement visant une analyse critique à la fois des Etats-Unis de la seconde moitié du vingtième siècle et des ressorts de l'écriture de fiction.

Nous l'avons mentionné au point précédent, la nécessité d'une prise de distance est notifiée dans *A Prayer for Owen Meany* à travers la remise en question de l'instance narratrice. La seconde partie de ce travail visait en partie à montrer à quel point la neutralité du narrateur était un leurre sous la plume de John Irving et dans le cas du septième roman de l'auteur, comment la fiabilité de John Wheelwright était très souvent remise en question. En soulignant le caractère exagéré, voire extrême, de ses positions et en insistant sur la disproportion de sa rancœur, l'auteur visait à mettre en lumière sa partialité — potentielle ou avérée — et ses manquements éventuels. Dans un tel contexte, le lecteur est en droit de se demander jusqu'à quel point le récit est manipulé, orienté par le narrateur. Il ne peut donc lire l'histoire d'Owen et recevoir le message de John qu'avec précaution. Mais cette prise de distance par rapport au récit vaut bien évidemment pour les questions qu'il soulève. Ainsi lorsque John Wheelwright pourfend l'Administration Reagan, le lecteur est amené à réfléchir à la fois sur le caractère excessif de ces critiques mais également sur la gestion des relations internationales des Etats-Unis à la fin du siècle dernier. Malgré la distance que l'auteur nous demande de prendre par rapport aux propos de son narrateur, le bien-fondé de ses critiques n'est pas remis en question. De façon tout à fait inattendue, l'analyse de John Wheelwright reste pertinente en dépit des allures de débordements fielleux que les entrées de son journal

peuvent prendre. C'est ainsi à travers le questionnement de l'instance narratrice que John Irving fait germer dans l'esprit de ses lecteurs la contestation de la pertinence de la politique extérieure américaine sous l'Administration Reagan. Paradoxalement, les excès de John Wheelwright n'entachent pas la teneur de son message ; ils sont au contraire dans une certaine mesure expliqués par l'ampleur des incohérences d'un gouvernement qui vend illégalement des armes à l'Iran — son ennemi juré d'alors — pour financer l'action des rebelles nicaraguayens.

Dans *The Cider House Rules*, c'est à travers le cas de conscience que pose à Homer Wells l'avortement de Rose Rose que le lecteur est invité à sortir des sentiers battus dans son appréhension de cette question. En effet, le roman soulève un cas particulier qui mérite réflexion : que faire lorsque la grossesse est la conséquence d'un inceste ? N'est-il pas alors possible d'infléchir ses positions de refus, aussi fondées soient-elles ? Par ailleurs, tout le roman gravite autour de la relation de l'individu aux règles et tous les cas présentés convergent vers la même conclusion : l'individu est le seul maître en la matière ; c'est à lui que revient la décision de souscrire ou non à la règle institutionnalisée et de lui préférer éventuellement les règles qu'il aura établi pour lui-même. Cette double constatation fait émerger dans tous les cas la primauté des choix individuels. Ainsi valorisé, l'individu devient le centre de toutes les attentions ; c'est par lui et par ses choix que toute question est envisagée. Par un effet de miroir, le lecteur se trouve rasséréiné en sa qualité d'individu. Les questions soulevées par le roman trouvent alors une résonance particulière dans chacun des citoyens que nous, lecteurs, sommes. Le particularisme prôné dans et par le roman jaillit dans l'univers extra diégétique du lecteur. *The Cider House Rules* reste une œuvre de fiction et il serait par conséquent dangereux d'établir des conclusions trop hâtives quant à son adéquation parfaite avec la réalité, mais les parallèles établis par John Irving entre les univers intra et extradiégétiques ne sauraient être ignorés car ils constituent le fondement de la démarche de l'auteur qui, à travers la dimension mimétique de son roman, espère générer une réflexion chez ses lecteurs. Il s'agit ici pour lui de soulever plusieurs questions ayant trait à la pertinence de l'illégalité de l'avortement, thème à travers lequel il aborde le sujet plus général de la relation de l'individu aux règles et à la loi. Ce faisant, il propose un cheminement personnel, auquel le lecteur est libre d'adhérer ou non, mais une chose est sûre les configurations proposées dans *The Cider House Rules* donnent à réfléchir. En interpellant ainsi ses lecteurs, John Irving pose les bases de la

dimension contestataire de ses romans ; en effet, les cas qu'il propose à travers ses romans, et celui-ci peut-être encore plus particulièrement, sont souvent extrêmes et visent à démontrer les limites du pouvoir institutionnalisé et des règles qu'il établit. Leur pertinence est donc de fait sujette à caution dans les situations particulières que les romans soumettent. Par voie de conséquence, l'ordre établi est dans une certaine mesure remis en question en même temps que la primauté des choix individuels est clamée. Le roman s'inscrit alors dans une dynamique contestataire dans laquelle le lecteur est invité à prendre part.

Paradoxalement, c'est à travers la construction d'une proximité entre le lecteur et les personnages des romans que l'auteur invite à prendre du recul. John Irving cherche en effet à déclencher une réaction émotionnelle chez ses lecteurs :

'Why do you keep reading it [a novel]? Because you are emotionally engaged. Because you care about what happens to the people. [...] That idea goes back to the nineteenth century novel and says, The reason we are entertained, the reason we want to keep going, is that we have an investment in these people.'⁵²⁷

Selon John Irving, cette relation de proximité entre le lecteur et les personnages est par conséquent la condition *sine qua non* de l'efficacité d'un roman. Un processus proche de l'empathie est ainsi généré à travers les conditions très difficiles dans lesquelles il place le plus souvent ses personnages, le grand soin qu'il prend à expliquer en détail leur évolution et l'absence de portrait entièrement négatif d'un personnage. En conséquence, ils apparaissent sympathiques et leurs positions fondées. De plus, leurs déviances ne sont qu'un écho de plus à leur dimension mimétique. Mais ils restent du domaine de la fiction par leurs excès. John Irving ne trompe pas son lecteur ; il ne prétend pas mettre en scène des reproductions fidèles d'êtres humains ; le processus d'identification a ses limites. Mais en tout état de cause, la caractérisation des personnages a pour but de faire naître une réaction positive du lecteur par rapport à ce personnage. Même Jarvis, le tueur fou de *A Prayer for Owen Meany* entre dans ce schéma. Son geste est certes inconsidéré et relève de la folie mais il repose sur une profonde détresse générée par la perte de son frère. Ceci permet une fois de plus à John Irving de rebondir sur son *leitmotiv* de la nécessaire distanciation vis-à-vis de l'ordre établi. Jarvis n'en serait jamais arrivé à de tels extrêmes si son frère ne s'était pas fait tuer sur le front Vietnamien. Il est bien coupable de son acte mais le vrai responsable

⁵²⁷ Dave Welch, « Finding John Irving », *Powell's Books*, 16 March 2005. *Powells* <<http://www.powells.com/authors/irving.html>>.

doit être cherché dans le gouvernement de ce pays qui envoie ses enfants servir de chair à canon. D'une façon générale, la relation émotionnelle que John Irving instaure entre ses personnages et ses lecteurs induit une remise en question de l'ordre établi dans la mesure où le poids des normes et règles ainsi que leur manque de fondement ou de pertinence dépassent le cadre de l'univers diégétique et atteignent le lecteur en tant qu'individu. La logique voire la nécessité de leur contestation n'en devient alors que plus limpide aussi bien dans l'univers du roman que dans celui du lecteur. Ce dernier est encore plus au centre des débats dans *A Widow for One Year*, qui souligne les différences qui peuvent exister entre les intentions d'un auteur et la façon dont ses écrits sont reçus par les lecteurs. Ceci est perceptible notamment dans la conversation entre Ruth et Hannah, pendant laquelle cette dernière affirme se reconnaître trait pour trait dans chacun des romans écrits par son amie. Ce soupçon de manque d'imagination ou de créativité n'est guère du goût de Ruth : « 'I may borrow from your experiences, Hannah,' Ruth had replied. [...] 'But I assure you, I do not write "about" you. I make up my characters *and* their stories.' »⁵²⁸ Ruth concède que Hannah est pour elle une source d'inspiration mais se défend de tout processus de reproduction à l'identique. La nature même de ses écrits implique imagination et créativité. La fiction peut avoir des racines dans la réalité mais ne saurait en être une réplique exacte. Le lien entre l'œuvre et le lecteur identifié précédemment est reproduite ici dans l'univers intradiégétique. L'auteur explore alors une nouvelle facette du jeu qu'il a mis en place. Le lecteur est en quelque sorte introduit fictionnellement dans la diégèse ; il plonge de fait au cœur du roman et le débat entre Ruth et Hannah est une représentation de celui que tout lecteur pourrait avoir avec John Irving. La prise de distance demandée par l'auteur est atteinte par le truchement de réalité dans la fiction et cet emboîtement donne lieu lui aussi à un phénomène de mise en abyme, garant de la réflexivité de l'œuvre. En introduisant dans sa fiction un débat appartenant au monde extradiégétique, John Irving brouille les codes de représentation, interroge les ressorts de l'écriture romanesque et « joue » avec le lecteur, dont l'importance dans le projet de John Irving ne peut alors plus vraiment être débattue.

L'ambition de l'auteur d'écrire des romans à la fois divertissant et donnant matière à réflexion implique l'acceptation par leurs destinataires — les lecteurs — du pacte qu'il propose. Ces derniers s'acquittent de cette tâche en lisant les romans jusqu'à

⁵²⁸ John Irving, *A Widow for One Year*, p. 267. L'auteur souligne.

leur terme et en prenant part au jeu proposé par John Irving. En retour, ils investissent les romans de leurs propres expériences, éléments échappant totalement au contrôle de l'auteur. Ils « jouent » en quelque sorte avec l'auteur en acceptant le pacte tout en ne le respectant parfois pas totalement. Le lecteur dispose d'une liberté étrangère à l'auteur : si celui-ci doit être fidèle à ses intentions pour ne pas décevoir ses lecteurs, ces derniers n'ont aucune obligation envers l'auteur. Ainsi lorsque John Irving établit l'ironie comme moyen d'accéder à une dimension plus sérieuse des romans, il doit s'y conformer. Lorsque dans la relation entre texte et périphrase, il instaure un jeu par l'entremise des attentes du lecteur, il ne peut, sous peine de rompre le pacte de lecture et de perdre sa crédibilité, déroger à cette règle, qui pour fixe qu'elle soit n'en repose pas moins sur une fluctuation, un brouillage des codes. Dans ce jeu des limites mouvantes de la règle ou de son respect partiel, auteur et lecteur se répondent et entrent ainsi en connivence, ce qui ne fait qu'ajouter un niveau supplémentaire au jeu dont il est question. Cette relation ludique et divertissante se superpose au jeu sérieux présent dans les romans, qui consiste à faire germer la contestation par une nécessaire distanciation du lecteur. On le voit bien, l'alchimie des romans de John Irving repose autant sur l'action du lecteur que sur la présence de l'auteur.

7.3 L'auteur n'est pas mort

La place à accorder à l'auteur est une question « des plus controversées dans les études littéraires »⁵²⁹. Selon l'optique classique et traditionnelle, le texte ne peut être compris qu'en relation à son auteur puisqu'il en est une expression. Roland Barthes et Michel Foucault⁵³⁰ se sont érigés contre l'omnipotence de l'auteur dans la critique littéraire ; l'intention de l'auteur comme clé à la signification de son œuvre devient irrecevable, ce qui d'ailleurs entre dans la droite lignée des *New Critics* américains qui mettaient en avant le concept d'« intentional fallacy »⁵³¹ pour signifier leur désapprobation face à l'utilisation de cette notion. La conséquence directe d'un tel angle d'analyse est l'affirmation du rôle du lecteur qui devient un acteur essentiel dans la

⁵²⁹ Antoine Compagnon, « Qu'est-ce qu'un auteur ? » : cours de l'Université Paris IV La Sorbonne. *Fabula* <<http://fabula.org/compagnon/auteur1.php>>.

⁵³⁰ Respectivement en 1968 et 1969 dans les articles « La mort de l'auteur » et « Qu'est-ce-qu'un auteur ? ».

⁵³¹ William K. Wimsatt, and Monroe C. Beardsley, « The Intentional Fallacy », *Sewansee Review*, 543 (1946), p. 468-488.

construction du sens d'un texte. Le texte en tant que producteur de sens n'est que lorsqu'il est lu ; l'auteur n'est plus l'ultime dépositaire de cette dimension primordiale de son texte. Les relations entre auteur et texte ne sont plus centrales. De fait, la critique n'est plus focalisée sur la biographie de l'auteur et le texte se voit acquérir un intérêt propre, indépendamment de sa relation à celui qui l'a créé. Nous avons tenté de démontrer, au point précédent, l'importance du rôle du lecteur dans la création du sens de *The Cider House Rules*, *A Prayer for Owen Meany* et *A Widow for One Year*. Par l'action quintessentielle du jeu proposée par John Irving, le lecteur se retrouve partie prenante dans les romans. Pour autant, l'auteur ne renonce pas à ses prérogatives de pouvoir et de contrôle. Bien au contraire, il réaffirme ainsi le rôle originel et incontournable du créateur sur sa création.

La séparation entre l'homme et l'auteur, prônée par la critique post-structuraliste, est assez délicate dans le cas de John Irving puisque les romans sont truffés de résonances intentionnelles à sa vie personnelle. Par ailleurs, les trois romans se font l'écho d'une tension entre mémoire et imagination, emprunt à la réalité et invention. Pour autant, John Irving se défend de verser dans l'autobiographie ou l'autofiction qu'il qualifie de « facilités narcissiques »⁵³². Il résout cette question en transposant, pour reprendre la terminologie de Foucault, la réalité dans la fiction. Mais alors, quel est exactement le rôle du créateur ? Est-il envisagé comme un Créateur ?

7.3.1 Mémoire et imagination

La dialectique de la mémoire et de l'imagination est une expression restreinte de l'opposition entre emprunt et création, réalité et fiction. Elle entre au cœur même de la définition d'une œuvre de fiction, traditionnellement envisagée comme un produit de l'imagination. Elle convoque donc le potentiel créateur de l'auteur. Et cette question préside à la relation que John Irving en tant qu'écrivain entretient avec de nombreux critiques journalistiques américains, qui, voyant dans l'autobiographie un art mineur, sous-estiment la valeur créatrice de ses romans. En effet, *The Cider House Rules*, *A Prayer for Owen Meany* et *A Widow for One Year*, comme les neuf autres productions romanesques de l'auteur, contiennent de nombreux éléments relevant de l'univers

⁵³² François Busnel, « L'écrivain doit dire la vérité, quitte à ne pas plaire », *Lire*, octobre 2006, p. 98.

extradiégétique, incluant des échos à la vie de John Irving. Certains les envisagent donc comme de simples recopies de la réalité n'appelant pas un travail créatif de grande envergure. De toute évidence, John Irving n'apprécie guère cette volonté de dévaloriser ses textes. Cette tension entre l'auteur et les critiques a émergé après *The World According to Garp* et perdure depuis le début des années 1980. Dans un entretien accordé à propos de son dernier roman *Last Night in Twisted River*, John Irving affirmait : « [...] focusing on biographical elements is too narrow, too literal. What does it matter where I went to school? What does it matter if Kurt Vonnegut was my teacher or Danny's teacher? [...] »⁵³³ La position est sans équivoque : lire ses romans uniquement à travers le prisme de l'autobiographie est réducteur dans la mesure où cette approche ne permet pas d'accéder à leurs autres dimensions. Cette opposition farouche à une lecture trop immédiate est toutefois combinée à l'utilisation persistante, presque entêtée, de ce qui relève d'une caractéristique de l'écriture irvingienne. Les trois romans à l'étude ne contribuent pas à améliorer la situation et entrent au contraire dans une logique de confrontation et de contestation puisqu'ils proposent des résonances autobiographiques évidentes. Ce processus relève de ce que Gérard Genette nomme une métalepse, concept que nous étudierons en détail au point suivant. Tenter d'expliquer les romans à la lumière de la biographie de l'auteur ne présente qu'un intérêt modéré. Pourtant, les métalepses de l'auteur sont si récurrentes dans *The Cider House Rules*, *A Prayer for Owen Meany* et *A Widow for One Year* qu'il est impossible d'évacuer totalement cette question. Mais, il convient de l'inclure dans la stratégie adoptée par John Irving pour mener à bien son projet de divertir tout en donnant matière à réflexion. Sa désapprobation initiale de la dévalorisation de son travail a en effet généré une forme de jeu dans les huit romans succédant à *The World According to Garp*. La ligne de défense adoptée par John Irving consiste à utiliser ses romans pour répondre à ses détracteurs et à le faire de façon ludique.

L'insertion d'éléments autobiographiques dans la diégèse s'avère donc un procédé récurrent sous la plume de John Irving. Sans prétendre dresser une liste exhaustive, ennuyeuse et sans grand intérêt, il apparaît cependant nécessaire de proposer quelques exemples afin d'illustrer les processus ludiques mis en fonctionnement dans les trois romans. Ainsi, on pourrait mentionner la fréquentation de « Exeter Academy » par Eddie O'Hare et Ted Cole dans *A Widow for One Year*, établissement qui se

⁵³³ *La Grande Librairie*, spéciale John Irving. Emission diffusée sur *France 5* le 20 janvier 2011.

retrouve dans *A Prayer for Owen Meany* sous le nom de « Gravesend Academy », ce qui laisse apparaître les prémices d'un jeu de l'auteur, qui en modifiant le nom semble vouloir déjouer les critiques tout en conservant l'analogie flagrante ; les similitudes entre l'auteur et John Wheelwright dans *A Prayer for Owen Meany* qui ne connaît pas son « vrai » père et s'avère très proche de son père adoptif, et qui « voyage » entre la Nouvelle Angleterre et le Canada ; le rapprochement inéluctable entre le père biologique de John Irving et Wally Worthington dans *The Cider House Rules*, dont l'avion est abattu par l'ennemi quelque part en Birmanie pendant la Seconde Guerre mondiale et qui est porté disparu pendant de longues semaines. De plus, il est impossible de ne pas voir dans la carrière de Ruth Cole une transposition dans la fiction de celle de John Irving. L'univers extradiégétique pénètre donc le monde diégétique par touches disséminées ça et là. En adoptant une telle ligne de conduite, John Irving entend de toute évidence confirmer les choix opérés depuis trente ans environ. Il revendique ainsi le bien-fondé de sa position et fait fi des critiques qui lui ont été opposées. Manifestation de la primauté de la volonté individuelle, l'entêtement dont John Irving fait preuve sur cette question entre par ailleurs dans le cadre d'un jeu visant à camper sur ses positions précisément pour démontrer à quel point les critiques ne sont pas pertinentes. Le lecteur occasionnel non averti de cette dissension entre l'auteur et certains critiques ne peut, selon toute vraisemblance, pas voir, comprendre et apprécier la manœuvre. En revanche, le lecteur plus assidu et par conséquent plus rompu aux techniques de l'auteur ne peut manquer cet aspect ludique. L'auteur crée de ce fait une connivence avec le lecteur et le duo ainsi formé peut rire du subterfuge mais également des initiateurs de la querelle. En effet, la persistance de John Irving à instiller des éléments autobiographiques dans sa fiction semble adresser aux journalistes peu convaincus par sa prose le message selon lequel il se moque de leurs critiques et ne changerait rien à son écriture dans le but d'obtenir leurs faveurs. Aux lecteurs, il propose de ne pas faire attention aux dires de ceux qui, soit n'entendent selon lui pas grand-chose à la littérature soit ne prennent pas suffisamment de recul par rapport à l'œuvre pour en apprécier toute la richesse. Mais l'obstination de John Irving n'entache pas le succès commercial de ses romans, ce qui semble indiquer que cette question de la négativité de la dimension autobiographique n'est alors pas vraiment un enjeu ou qu'en tout cas elle n'est pas suffisamment problématique pour réduire l'envie du lecteur d'acheter et de lire ses romans. Si tel est le cas, John Irving adresse alors un message

implicite valorisant le lecteur et le replaçant au centre de ses préoccupations. Au final, l'avis des critiques semble moins importer que celui des lecteurs, qui constituent la majorité des destinataires des romans.

Du fait même de ce jeu proposé par John Irving, les limites entre réalité et fiction sont brouillées, mouvantes. Seul l'auteur ou son biographe attiré pourraient dire avec exactitude ce qui relève de l'emprunt à la réalité et ce qui, au contraire, n'est que pur produit de l'imagination. Et c'est précisément sur cette incertitude que l'auteur joue afin de montrer à quel point cette question de la nature autobiographique de ses romans est sans grand intérêt. Ce faisant, il invite également le lecteur à adopter une attitude plus distanciée et à ne finalement pas prendre part à ce débat qu'il juge improductif. En invoquant la délicate relation qu'entretiennent réalité et fiction, l'auteur achemine ses romans vers leur réflexivité, caractéristique qui trouve dans *A Widow for One Year* sa manifestation paroxystique, nous y reviendrons. John Irving cherche donc à élucider sa conception de la fiction, qui selon lui, prend forme dans une combinaison entre mémoire et imagination, emprunt et création. Ainsi, il explique à propos de son dernier roman :

Prenons le cas de Danny, l'écrivain de *Dernière Nuit à Twisted River*. Son procédé d'écrivain est intentionnellement aussi fidèlement que possible calqué sur le mien. Non seulement il est issu des mêmes écoles que moi, mais, au même âge, il a commencé un roman par la fin, ce que j'ai toujours fait. On pourrait donc légitimement penser, après avoir lu l'entretien que nous sommes en train de faire en ce moment, que Danny est mon double. Bien. Mais ce n'est pas le cas. Je l'ai doté d'une vie totalement opposée à la mienne. [...] J'ai fait de lui quelqu'un de très semblable à moi en tant qu'écrivain mais quelqu'un que je redoute de devenir dans la vie.⁵³⁴

John Irving ne renie donc pas la dimension autobiographique de ses romans — ce qui relèverait de toute évidence de propos fallacieux — mais il insiste sur leur part créatrice. Il semblerait donc que la réalité soit utilisée comme fondement ou point de départ mais pas comme l'élément autour duquel le roman se construit. L'imagination, alors la manifestation de l'esprit créatif de l'écrivain, constitue bel et bien le socle sur lequel repose ses romans : « Irving clearly does imagine his zany stories and episodes, but they are also well larded with recognizable locales of Irving's life and patterns from his fiction. »⁵³⁵ L'enchevêtrement, le chevauchement de la réalité et de la fiction rendent les

⁵³⁴ François Busnel, « L'écrivain doit dire la vérité, quitte à ne pas plaire », *Lire*, février 2011, p. 95.

⁵³⁵ Dan Geddes, « John Irving's *A Widow for One Year* », *The Satirist*, August 2001. *The Satirist* <<http://thesatirist.com/books/WidowForOneYear.html>>.

productions romanesques de John Irving complexes impliquant un réel investissement de la part du lecteur, et permettent à l’auteur de leur conférer une dimension ludique dans la mesure où rien n’est strictement conforme à la réalité et où tout n’est jamais totalement fictionnel.

Par ailleurs, le débat entre mémoire et imagination trouve une résonance particulière dans *A Prayer for Owen Meany* lorsque John Wheelwright écrit : « Your memory is a monster [...] »⁵³⁶ Dans la seconde partie de ce travail, nous y avons fait référence pour mettre en lumière une des techniques utilisées par John Irving afin de questionner la fiabilité de l’instance narratrice. A présent, il convient de replacer cette citation dans le contexte des rapports épineux entre la facilité de l’emprunt au réel et les exigences plus importantes d’un processus créatif et créateur. Là encore, la notion de jeu est primordiale puisque par cette phrase, l’auteur admet en quelque sorte le caractère incontournable, en tout cas dans sa conception de la littérature et de l’écriture, de l’insertion du réel dans la fiction. Faire appel à la mémoire c’est en effet invoquer des éléments endogènes au réel. Mais ces mots émanent d’un « être de papier », une construction purement fictionnelle. La réalité à laquelle John Wheelwright fait référence est tout autant fictionnelle que celui qui la convoque. Le brouillage des limites entre réalité et fiction se fait encore plus pressant et s’il entre dans le cadre d’une réflexion sur les processus de création, il n’en évoque pas moins le point de vue de l’auteur selon lequel le débat concernant la dimension négativement autobiographique de ses romans n’a selon lui pas grand intérêt. De plus, qualifier la mémoire de « monstre » revient à en souligner les défaillances potentielles. Il n’est donc pas possible de ne s’en remettre qu’à elle. Ainsi, John Irving exprime à nouveau la nécessité d’un recours concomitant à la mémoire et à l’imagination, à l’emprunt et à l’invention dans la création et l’écriture d’un roman. Il conteste de fait l’opposition, voire l’incompatibilité, trop rapidement avancée entre autobiographie et œuvre de fiction, la première ne pouvant relever de la littérature dite « sérieuse » que seule la seconde représente. Il répond une fois de plus à travers les univers fictionnels qu’il crée aux réserves bien réelles de certains critiques, ce qui bien évidemment tend à densifier le brouillage délibéré entre réalité et fiction.

Il en va de même dans *The Cider House Rules*, qui ajoute à la complexité de la question en introduisant la dialectique du mensonge et de la vérité. Nous l’avons mentionné, *The Brief History of St Cloud’s* se veut être un compte-rendu fidèle de la vie

⁵³⁶ *Infra*, p. 254.

des orphelins, en somme une biographie des pensionnaires de l'orphelinat et bien évidemment de son directeur. Dans le contexte d'une œuvre de fiction, cette invocation de la réalité ne peut que retenir l'attention en soulignant les tensions qui président à leurs rapports. De plus, réalité et fiction sont déclinées en vérité et mensonge lorsque le Dr. Larch crée de toutes pièces un passé personnel et professionnel pour son protégé, Homer Wells. Ici la création est transgression puisqu'elle est fondée sur le mensonge. La vérité fictionnelle concernant Homer cède sa place à la fabrication fallacieuse d'une identité. Le débat entre réalité et fiction trouve son expression dans la nécessité parfois d'une alternative mensongère. En effet, toutes les actions menées par le médecin n'ont dans ce cas pour but que de contourner la loi institutionnalisée et la ligne de conduite du Conseil d'Administration. Ainsi, la fiction aura dans *The Cider House Rules* des implications importantes dans la réalité puisque Homer, le faux docteur, pratiquera de réels avortements. Mais ce rapport entre réalité et fiction s'inscrit à l'intérieur d'une œuvre de fiction, ce qui crée un phénomène de mise en abyme et ajoute à l'impression de descente vers le cœur de la création comme nous tenterons de le montrer ultérieurement. La transgression du Dr. Larch entre en réponse à l'ineptie de la condamnation de l'avortement et à l'illégitimité dans laquelle le personnage inscrit le Conseil d'Administration pour décider de la question de sa succession. Ainsi, John Irving évoque la nécessité de l'imagination dans l'acte créatif. Lorsque la vérité n'est pas appropriée, le problème est résolu par le mensonge. Il n'est plus ici question d'emprunt puisque tout est faux jusqu'au nom d'Homer, rebaptisé pour l'occasion Fuzzy Stone, du nom d'un autre orphelin décédé. Mais comme le mensonge s'inscrit en contrepoids d'une règle jugée inappropriée, toute utilisation de vérité n'est pas évacuée ; elle s'avère simplement inopérante dans ce cas précis. Et c'est précisément la ligne de conduite inverse que John Irving adopte dans les deux autres romans puisque la critique considérée non pertinente est contournée par l'utilisation intentionnelle qui lui a donné naissance, c'est-à-dire l'autobiographie, la réalité, la « vérité ». Par un effet de miroir inversé, l'auteur répond une fois encore mais de façon plus subtile peut-être à ses détracteurs par l'entremise de sa fiction.

Des trois romans, *A Widow for One Year* est celui qui se concentre probablement le plus sur la question des rapports entre réalité et fiction puisque l'un de ses objets est d'analyser le processus de création littéraire. De ce fait, leurs liens entrent dans le schéma de la réflexivité de l'œuvre dans laquelle émerge le procédé de fiction dans la

fiction. Assez tôt dans le roman, l'une des histoires pour enfants de Ted Cole est reproduite, *The Door in the Floor*⁵³⁷. Cette intrusion de fiction dans la fiction est un moyen pour John Irving de caractériser son personnage en tant qu'auteur. Le lecteur est ainsi prévenu de l'atmosphère étrangement effrayante pour des enfants de ses livres ; il est en quelque sorte renseigné sur la marginalité de son auteur. A l'issue de cette histoire, nous pouvons lire : « And that, thought Eddie O'Hare, is the end of the story – never realizing that, in the *real* story, the little boy was a girl. Her name was Ruth and her mommy *wasn't* happy. »⁵³⁸ Avec l'utilisation de l'italique, John Irving tient à attirer l'attention du lecteur sur deux dialectiques : celle de la réalité et de la fiction d'une part, et celle de la vérité et du mensonge de l'autre. La déclinaison de la première en la seconde, identifiée dans *The Cider House Rules*, se retrouve donc mais ici elles se répondent, se nourrissent mutuellement ; elles entrent donc dans une dynamique circulaire. En effet, le mensonge de la fiction de Ted est perceptible à travers les différents hiatus par rapport à la « vraie » histoire. Mais cette réalité même est fictionnelle puisqu'elle correspond au roman que nous sommes en train de lire. La réalité dont il est ici question est en fait une fiction. Par ce procédé, John Irving brouille indubitablement les limites qui les séparent. Ceci lui permet également d'aborder la question des rapports entre autobiographie et imagination. L'histoire de Ted trouve sa source dans son « vécu » mais les différents éléments qui la constituent ne sont pas reproduits fidèlement à cette réalité fictionnelle. Ils font appel au travail d'invention et d'imagination de son auteur. Par ailleurs, avec « never realizing », John Irving place le lecteur en tant qu'élément incontournable de l'équation. Sans lui, le jeu est impossible puisque c'est grâce à sa médiation que le jeu naît véritablement. Aussi forte que soit l'intention de l'auteur, si le lecteur ne parvient pas à détecter la dimension ludique, la manœuvre échoue. Le jeu implique donc l'auteur tout autant que le lecteur ; il ne peut être conçu que dans une relation d'échange ; le texte apparaît alors comme le *medium* de l'interaction entre ces deux entités. Présente dès le début du roman, cette précision sur d'Eddie O'Hare n'est pas anodine puisqu'elle prépare la caractérisation du personnage en tant qu'écrivain. Lecteur, Eddie n'est pas en mesure de capter les manigances de l'auteur autour des limites entre réalité et fiction. Plus tard, en tant qu'écrivain, il sera incapable d'imagination ; ces romans ne seront que des recopies autobiographiques ne

⁵³⁷ Voir aux pages 66 et 67.

⁵³⁸ John Irving, *A Widow for One Year*, p. 67. L'auteur souligne.

laissant que peu de place au travail d'invention et de création inhérent au métier d'écrivain : « When the source of his fiction was autobiographical, Eddie could write with authority and authenticity. But, when he tried to imagine – to invent, to create – he simply could not succeed as well as when he remembered. This is a serious limitation for a fiction writer! »⁵³⁹ Malgré la négativité sous-jacente de la propension d'Eddie — marquée par la dernière phrase de la citation — son statut d'écrivain n'est pas remis en question dans le roman. Ainsi, en dépit d'un esprit créatif limité, il parvient à faire carrière :

Eventually, Eddie would be afforded a small but literary reputation; he would play a little-known but respected role. He would never have the impact on the American psyche that Rule Cole would; he would not have *her* command of the language, or even approach the magnitude and complexity of *her* characters and plots – not to mention *her* narrative momentum.

But Eddie would make a living as a novelist, nonetheless.⁵⁴⁰

L'incapacité d'Eddie à imaginer est certes dommageable dans la mesure où cette défaillance lui ferme les portes d'une grande carrière d'écrivain comme le soulignent les termes réducteurs « small » et « little-known ». Ses textes ne souffrent pas la comparaison avec ceux de Ruth. Mais, ce manque d'inventivité n'est pas rédhibitoire puisqu'il parvient tout de même à se forger une réputation en tant qu'écrivain et à vivre de son art. Les mots « literary reputation » et « respected » dénotent son succès et soulignent qu'autobiographie et sérieux de la littérature ne sont pas incompatibles. A travers le personnage d'Eddie O'Hare, John Irving répond une fois de plus à ceux qui refusent de classer ses romans dans la littérature sérieuse du fait de leur penchant autobiographique. Il utilise donc encore un microcosme fictionnel pour répondre aux critiques qui lui sont faites dans l'univers tangible de l'extra-diégèse. Ce faisant, il réenclenche le processus ludique identifié précédemment et fait entrer le lecteur dans une connivence à la fois maline et divertissante. Rire en protestant et protester en riant.

Le problème posé par l'insertion d'éléments autobiographiques dans la fiction trône au cœur de la relation entre Ruth Cole et sa meilleure amie Hannah Grant. La seconde, journaliste, est attachée aux faits et semble encline à lire les romans de Ruth quasiment exclusivement à travers le prisme de l'autobiographie : « Hannah Grant had told Ruth that she should get off her high horse about not writing autobiographical

⁵³⁹ John Irving, *A Widow for One Year*, p. 228.

⁵⁴⁰ *Ibid.*, p. 228. L'auteur souligne.

fiction. ‘For Christ’s sake, aren’t *I* autobiographical?’ Hannah had asked her. ‘You *always* write about *me!*’ »⁵⁴¹ Reproduite visuellement par l’italique, l’insistance d’Hannah renseigne sur l’importance qu’elle accorde à ce point. Centrée sur elle-même — deux occurrences de « autobiographical » ainsi que « I » et « me » —, elle semble nier l’esprit imaginatif, inventif et créateur de son amie. Par ailleurs, l’étendue du clivage entre les deux personnages se lit à travers les expressions « get off her high horse » et « for Christ’s sake ». Leur désaccord sur la question est profond et chacune campe sur des positions arrêtées, comme le montre la réponse de Ruth : « But I assure you, I do not “write” about you. I make up my characters *and* their stories. »⁵⁴² A l’omniprésence autobiographique soulignée par Hannah, Ruth répond par l’importance de la création en tant que processus d’invention et d’imagination. Les deux personnages sont par conséquent aux antipodes sans qu’il leur soit apparemment possible de parvenir à un compromis. Cette question est centrale à la thématique du processus de création littéraire présente dans les deux dernières parties de *A Widow for One Year*. Il n’est donc pas possible à John Irving de la laisser en suspens. C’est la raison pour laquelle, il fait intrusion dans sa fiction pour apporter une forme de médiation :

Hannah was a journalist. She presumed that all novels were substantially autobiographical. Ruth was a novelist; she looked at her books and saw what she had invented. Hannah looked at them and saw what was real – namely, variations of Hannah herself. (The truth, of course, lay somewhere in between.)⁵⁴³

La narration s’attache donc à récapituler les positions des deux personnages et en quelque sorte à en expliciter l’origine. Les points de vue sont mis en regard sans qu’il soit possible de détecter un parti-pris. Ils sont tout deux également reconnaissables. Dans cette atmosphère d’impartialité, la parenthèse opère une rupture qui contribue à mettre en exergue son contenu. Le débat est donc réglé par John Irving à l’aide d’une nouvelle métalepse de l’auteur. Il entend ainsi promouvoir sa position telle qu’il la présente dans la parenthèse. En somme, un travail de fiction appelle certes invention et imagination mais n’est pas absolument incompatible avec l’utilisation d’éléments émanant de l’expérience de l’auteur. Tout est question de proportion. Et en intervenant dans sa fiction, John Irving enjoint le lecteur à ne pas oublier la dimension ludique que ce débat doit garder dans la fiction, position qu’il reprend d’ailleurs dans les entretiens :

⁵⁴¹ John Irving, *A Widow for One Year*, p. 267. L’auteur souligne.

⁵⁴² *Ibid.*, p. 267. L’auteur souligne.

⁵⁴³ *Ibid.*, p. 268.

[...] Ruth's obdurate denial that there is any truth to Hannah's accusation that Ruth is an autobiographical writer. It is enduringly fascinating to me how simplistically that subject is treated, both by writers and by people writing about writers. When the writer is any good, it's complicated. It's a subject I think can be fascinating – and very funny.⁵⁴⁴

La question s'avère par conséquent délicate et nécessite réflexion. Mais le plus important est dit dans la dernière phrase de la citation. Du point de vue de John Irving, développer cette thématique recèle un potentiel d'amusement et de divertissement indéniable. L'humour réside ici dans le fait que deux personnages fictionnels débattent de la réalité de la fiction ! De façon tout à fait significative, les deux personnages en question sont des femmes, ce qui permet à John Irving de soumettre l'idée d'une distance entre lui et sa création. Il reproduit certes dans son roman un débat qu'il a avec certains critiques, mais en faisant de Ruth et Hannah ses porte-parole, il réaffirme la nécessité d'une lecture distanciée et le travers que constitue une analyse uniquement fondée sur la détection d'éléments autobiographiques. Ainsi que nous avons tenté de le démontrer, John Irving allie dans *The Cider House Rules*, *A Prayer for Owen Meany* et *A Widow for One Year*, la théorie à la pratique. Au final, et pour reprendre les mots d'Antoine Compagnon, « On peut limiter la place de la biographie et de l'histoire dans l'étude littéraire, relâcher la contrainte de l'identification du sens à l'intention, mais, si on aime la littérature, on ne peut se passer de la figure de l'auteur. »⁵⁴⁵

7.3.2 Créateur et créateur

A l'image du Créateur à l'origine de la cosmogonie et l'anthropogonie du monde tangible, l'écrivain règne sur l'espace de son roman dans la mesure où il en conçoit les moindres détails et régente les faits et gestes des personnages. Il s'installe donc en autorité suprême de sa création. Dans le cas de John Irving, cette autorité sert également la contestation et le divertissement à travers le jeu qu'il instaure avec le lecteur. La prévalence du rôle du créateur est déclinée dans l'espace diégétique, où de nombreux personnages se voient attribuer des prérogatives créatrices. Ils sont créateurs en tant que producteurs de textes — journal de bord, journal intime, articles, contes pour enfants,

⁵⁴⁴ Alden Mudge, « John Irving and the architecture of character », *Book Page*, May 1998. *Bookpage* <http://www.bookpage.com/9805bp/john_irving.html>.

⁵⁴⁵ Antoine Compagnon, « Qu'est-ce qu'un auteur ? » : cours de l'Université Paris IV La Sorbonne. *Fabula* <<http://fabula.org/compagnon/auteur1.php>>, p. 6.

romans — et certains se veulent même Créateur, c'est-à-dire fondateur d'un microcosme qu'ils régissent selon leurs propres règles, comme c'est le cas par exemple pour le Dr. Larch et bien évidemment pour Ruth Cole, John Wheelwright et John Irving.

A Widow for One Year offre une place de choix à l'écriture puisque, comme nous l'avons déjà mentionné, la majorité des personnages y est reliée à travers la profession qu'ils exercent. Ruth Cole, la protagoniste, en est l'exemple le plus développé et le plus abouti. Si sa « vie » personnelle n'est pas forcément rêvée, sa carrière est, au contraire, des plus enviables. Elle connaît un succès honorable en tant que créateur :

It was a measure of Ruth Cole's international stature and renown that the anticipation of her third and most recent novel was so keen in those European countries where she was translated that two translations were being published simultaneously with the British and American editions.⁵⁴⁶

Sa production romanesque a trouvé son lectorat puisqu'elle est publiée et traduite en dehors des frontières de son pays natal. Ses capacités de romancière sont donc reconnues. Et, comme nous l'avons souligné au point précédent, elle met un point d'honneur à mettre en avant la dimension créatrice de son travail. Bien que s'appuyant sur le « réel », ses romans sont la manifestation de son imagination et de son inventivité. Elle se positionne donc en instance créatrice, décidant des personnages et des événements devant constituer ses romans. Et c'est en contestant l'importance qu'Hannah accorde à l'autobiographie que Ruth entend précisément asseoir son statut d'écrivain créateur. Le lien déjà identifié entre création et contestation se renforce un peu plus avec cette conception particulière de la littérature qu'est celle de Ruth.

Lorsque le personnage est aussi narrateur, comme c'est le cas de John Wheelwright dans *A Prayer for Owen Meany*, la dimension créatrice est presque encore plus évidente puisque son récit tient dans le livre — l'objet — que le lecteur tient dans ses mains. La fiction entre alors dans la réalité tangible et propose la dynamique opposée à celle — incursion de la réalité dans la fiction — mise en lumière dans *A Widow for One Year*. Comme dans le cas de Ruth, John Wheelwright s'inscrit, en tant que producteur d'un texte, de fait dans la catégorie des créateurs. Cette évidence est doublée d'un chevauchement, d'un brouillage entre créateur et Créateur, qui rendent cette question encore plus intéressante dans la mesure où elle émerge dans un roman où

⁵⁴⁶ John Irving, *A Widow for One Year*, p. 270.

Dieu et la religion sont omniprésents. On sent donc là poindre l'ironie de John Irving, qui remettant en question le statut de créateur de son personnage à de nombreuses reprises, produit une réécriture du texte biblique, se posant alors comme Créateur d'un ordre nouveau. C'est ainsi que *A Prayer for Owen Meany* rompt la chronologie de la Création selon laquelle l'environnement fût créé avant les êtres humains en présentant, dès la première ligne, le narrateur et « a boy with a wrecked voice »⁵⁴⁷. A la perfection de la Création présentée dans la Bible répond la difformité d'Owen lisible tant à travers sa stature que par l'intermédiaire de sa voix. La création d'un ordre nouveau est en marche. Par ailleurs, puisque la narration débute par le pronom personnel « I », le narrateur en est d'emblée institué comme le premier élément et l'ampleur de son pouvoir est en quelque sorte établie dès le premier mot du roman. John Wheelwright accède ainsi au statut de Créateur puisque, de la même façon que Dieu précède toute forme d'existence sur Terre⁵⁴⁸, le roman ne prend forme que sous son impulsion. Néanmoins, une incertitude concernant ce dernier point perdure, avec laquelle John Irving joue afin de générer l'ironie. En effet, si la partialité dont John fait constamment preuve constitue les prémices de l'affirmation de son autorité sur le récit, l'aveu de la défaillance de sa mémoire suggère l'intervention de l'imagination, ce qui est contraire au principe de conformité de l'histoire par rapport au « réel ». C'est donc John Wheelwright lui-même, qui après avoir pris la peine d'asseoir son autorité de Créateur, fait l'aveu de ses manquements, attitude peu propice au maintien de cette même autorité. Mais tout ceci naît bien évidemment de l'esprit de John Irving, qui en imposant de telles contradictions à son personnage tente d'instaurer une connivence ironique et divertissante avec le lecteur. En soulignant l'inconsistance des aspirations mégalomanes de son narrateur-personnage, l'auteur se joue à la fois de sa dimension créatrice et de son statut de Créateur.

En plus de sa position de protagoniste du roman et de sa proximité au Créateur, Owen Meany est créateur, en ce sens qu'il écrit dans « The Grave », le journal de Gravesend Academy : « Among the editors of *The Grave*, in which Owen published the first essay he was assigned in English class, Owen was known as 'The Voice' »⁵⁴⁹ Ne pouvant jamais se résoudre à accepter les choses telles qu'elles sont, Owen entre en

⁵⁴⁷ John Irving, *A Prayer for Owen Meany*, p. 13.

⁵⁴⁸ « In the beginning God created the heaven and the earth. », *The Bible*, Genesis 1:1. *King James' Bible Online* <<http://www.kingjamesbibleonline.org>>.

⁵⁴⁹ John Irving, *A Prayer for Owen Meany*, p. 304.

conflit avec tout ce qui, à ses yeux, est injustifié, injuste, voire tyrannique. Cette conscience de la justice le pousse à l'irrévérence envers le pouvoir établi. Lors des années passées à Gravesend Academy, il se présente comme étant né pour enfreindre la loi et semble vouloir s'imposer en initiateur d'un ordre nouveau, en Créateur. Owen adopte une attitude mordante et sarcastique et devenu référence en la matière à Gravesend Academy, il commence à publier ses pamphlets dans *The Grave*, dont la ligne éditoriale favorise, plus que toute autre qualité, l'irrévérence et le sarcasme : « The essay, which was published as an editorial, described the slaughter and refrigeration of an unidentified, possibly prehistoric beast that was dragged to the underground kitchen of the school [...]. »⁵⁵⁰ Le coup d'essai est un coup de maître. Plébiscité pour sa verve, Owen incarne, à partir de ce premier article, la voix de l'ensemble des étudiants. Erigé au statut de porte-parole, Owen n'aura de cesse d'exprimer l'opinion de la majorité silencieuse. Bien qu'il connote de façon évidente la place d'Owen à Gravesend Academy, le surnom « The Voice » évoque également, de façon ironique, la vision qu'Owen a de lui-même : un instrument de Dieu dont la mission est de transmettre et faire comprendre le message divin aux hommes.

En l'espace d'un semestre, Owen est devenu une figure incontournable de Gravesend Academy. Ses éditoriaux dans *The Grave* sont l'occasion d'aborder des sujets aussi divers que l'inquiétude des parents, les règles vestimentaires de Gravesend Academy, la tyrannie de certains étudiants ou les menus de la cafétéria. Pour traiter de ces thèmes éclectiques, Owen adopte toujours la même ligne de conduite : exagération ironique et sarcasme. Ceux-ci se révèlent particulièrement efficaces à l'occasion de l'éditorial concernant le comportement irrespectueux de deux étudiants vis-à-vis de leurs petites amies : « WHY SHOULD WOMEN TRUST US? BUT IT IS HARD TO SAY WHETHER THIS BOORISH BEHAVIOUR IS WORSE OR BETTER THAN THE GESTAPO TACTICS OF OUR PURITAN CHAPERONES. »⁵⁵¹ Le ton est donné. Afin de démontrer l'exagération des adultes, 'The Voice' les assimile aux inquisiteurs de la Seconde Guerre mondiale. Selon lui, tels des agents secrets, ils traquent le moindre comportement déviant. Parallèlement, il utilise un vocabulaire religieux, non pour donner à son propos une quelconque caution mais pour mieux tourner en dérision l'attitude des adultes : « I SHALL REVEAL THE SHOCKING

⁵⁵⁰ John Irving, *A Prayer for Owen Meany*, p. 304.

⁵⁵¹ *Ibid.*, p. 310-311.

NATURE OF THESE TWO SINS AGAINST THE SCHOOL AND WOMANKIND. »⁵⁵² Le fossé entre le sens du mot «sin» et la réalité des forfaits — quelques caresses ou baisers un peu fougueux — établit l’ironie et souligne l’inconsistance de la réaction des chaperons.

Le pouvoir créateur d’Owen ne réside pas tant dans sa capacité à créer un ordre nouveau que dans son excellence à jouer avec les mots et leur polysémie pour, à travers le sarcasme, dénoncer et protester tout en divertissant ses camarades. Avec ce personnage, John Irving nous propose donc une nouvelle facette de la création littéraire tel qu’il l’envisage. A travers Owen, l’auteur explicite en quelque sorte l’importance qu’il accorde aux mots en tant que porteurs de contestation et vecteurs d’ironie. Et grâce au Dr. Larch dans *The Cider House Rules*, il propose une combinaison de Créateur et créateur.

Directeur de l’orphelinat de St Cloud’s, faisant fi des règles érigées par l’Eglise ou l’Etat, établit les principes fondateurs de ce microcosme. Allant à l’encontre des normes en vigueur et s’érigeant en autorité suprême, le Dr. Larch prend à son compte la prérogative divine et sociétale de définition de l’ordre. Il construit par conséquent un monde qu’il veut alternatif et indépendant. Par ailleurs, son statut de Créateur est conféré par l’autorité qu’il représente à l’orphelinat. Personne ne discute vraiment ses décisions. Homer a tenté de le faire mais constatant la force des convictions de son mentor, il n’a vu d’autre issue que le départ et l’éloignement. De plus, en tant que médecin obstétricien et avorteur, il donne et ôte la vie, comme Dieu⁵⁵³. En outre, le surnom que les infirmières lui ont attribué — St Larch — convoque à nouveau l’analogie au divin tout autant qu’il confère l’ironie dans la mesure où le Dr. Larch, médecin avorteur hors-la-loi souffrant d’une addiction à l’éther et menteur devant l’Eternel, est loin d’être un saint. Le statut de Créateur du personnage repose en partie sur la transgression ; ce paradoxe a indubitablement une visée ironique que l’on retrouve dans le décalage de son surnom. Néanmoins, ce qui relève du paradoxe pour le Créateur représente la norme pour le créateur tant il est vrai que l’acte de création littéraire ne saurait se passer de la volonté transgressive de l’écrivain. C’est ainsi que ce personnage revisite la vie de l’orphelinat dont il est le Directeur dans son journal de bord intitulé, *A Brief History of St Cloud’s*. Ce titre porte une dimension ironique

⁵⁵² John Irving, *A Prayer for Owen Meany*, p. 311.

⁵⁵³ *The Bible*, Job 1: 20-21. *King James’ Bible Online* <<http://www.kingjamesbibleonline.org>>.

indéniable émanant du décalage entre « brief » et la consignation minutieuse et journalière des moindres événements de l'orphelinat. Ce document se veut refléter la « réalité » de la vie à St Cloud's, tant au niveau de chaque orphelin que des pratiques du directeur et de son équipe mais passe néanmoins sous silence les avortements qu'il pratique régulièrement. Cette propension à l'arrangement de la réalité combinée à son désaveu de l'ordre établi le poussent rapidement à dépasser la dimension mimétique de son journal. Il entreprend en effet de s'assurer que Homer Wells, son orphelin préféré, assurera sa succession. Pour ce faire, nous l'avons mentionné précédemment, il lui construit de toutes pièces un passé personnel et professionnel, modifiant toutes les entrées de *A Brief History of St Cloud's* ayant trait à Homer, falsifiant des documents officiels, et mentant de façon éhontée au Conseil d'Administration quant à la nature exacte de ses sentiments envers l'orphelin. Par le recours à l'imagination et la production de textes de fiction, il devient créateur. Par sa volonté à créer une « réalité » alternative et parallèle, il aspire à conserver et pérenniser les prérogatives de Créateur que lui avaient en quelque sorte attribuées, à travers Nurse Edna et Nurse Angela, John Irving. Reposant sur un déni de la « réalité » — le mensonge —, les actions du Dr. Larch n'ont au final qu'un seul but : s'assurer qu'après sa mort, l'avortement continuera à être pratiqué à St Cloud's en dépit de la morale et de la loi. Il fait également fi des protestations de Homer quant à la pratique de l'avortement et décide en quelque sorte du destin de son fils d'adoption. Il croit tellement à la pertinence et au bien-fondé de sa position qu'il est prêt à façonner le fonctionnement de St Cloud's et la vie de Homer. Les prérogatives d'autorité suprême identifiées précédemment sont ainsi confirmées. Non sans ironie de la part de l'auteur, ce personnage parvient à se jouer du conservatisme du Conseil d'Administration par une accumulation d'actes transgressifs. L'Amérique puritaine et « bien pensante » fait les frais de cette ironie. Protester en riant.

Du fait du caractère métافictionnel des romans, de nombreux personnages entrent dans la sphère de la création littéraire et sont présentés comme des créateurs. Certains, aux velléités protestataires et revendicatrices encore plus affirmées que les autres, confinent à une dimension Créatrice ou divine. Cette dernière n'est bien entendu pas à prendre à la lettre mais à envisager avec une distanciation ironique. En dépit du pouvoir dont ils sont dotés dans les microcosmes où ils évoluent, les personnages ne sont en fin de compte que des marionnettes dont les ficelles sont tirées par John Irving, qui les utilise pour véhiculer sa vision de la création artistique. Force est de constater

qu'il existe une cohérence indéniable entre ce que les personnages avancent ou font et la conception de la littérature telle que John Irving l'envisage. A son tour, l'auteur est créateur et se rapproche à certains égards de la sphère du Divin dans l'exercice d'un contrôle ultime et absolu sur la création. Cette attitude confinant peut-être à la toute-puissance et à la mégalomanie n'est certes pas l'apanage de John Irving mais dans son cas, elle entre dans le cadre du projet à la fois contestataire et divertissant qu'il a conçu pour son œuvre. A travers ses personnages, leurs excès et leurs dérives parfois, John Irving offre l'image contrastée d'un créateur à la fois pleinement conscient de son pouvoir et lui portant un regard amusé nécessaire à la distanciation critique. Contester en divertissant.

Nous avons souligné, notamment dans l'étude du niveau narratif de *The Cider House Rules*, *A Prayer for Owen Meany* et *A Widow for One Year*, tous les compartiments dans lesquels la signature de John Irving était lisible. Comme tous les romanciers, il invente un monde fictif, en définit tous les détails et décide des faits et gestes des personnages. Assumant des fonctions similaires, il peut, dans une certaine mesure, être assimilé au Créateur. Et John Irving ne se prive pas de ces prérogatives tant dans la gestion du temps que dans la proposition de microcosmes complexes, à l'excès parfois peut-être. Les romans proposent une présentation souvent chaotique des événements, où l'espace temps est soumis à de fréquentes distorsions. Témoignage d'une volonté créatrice presque débridée, cette caractéristique n'en constitue pas moins une forme de déconstruction temporelle où le créateur exerce son pouvoir de définition du cadre de sa création. A l'inverse, ils présentent également des univers où la toute-puissance du Créateur est contingente par leur dimension intentionnellement mimétique. Le souci de vraisemblance auquel John Irving est attaché entrave en quelque sorte sa créativité. Son imagination reste confinée dans les limites de ce qui pourrait sembler réel au lecteur. Le jeu auquel John Irving s'adonne avec ces limites fluctuantes trouve son expression la plus aboutie avec le personnage d'Owen Meany, qui est une représentation se voulant mimétique mais confinant souvent à l'invraisemblable, ou l'inverse. En instillant une dimension ludique, John Irving invite le lecteur à la prise de distance et à une lecture au second degré. Les romans atteignent ainsi leur aspect divertissant ; du fait des mécanismes de fonctionnement du jeu, une connivence avec le lecteur s'installe ; les fondements de l'acceptation d'un message ou d'un questionnement plus sérieux sont établis. Divertir pour pouvoir contester.

La polémique sur le rôle de l'autobiographie et ses conséquences réductrices sur la créativité de l'auteur est nourrie par John Irving lui-même. Nous l'avons mentionné, il répond à ses détracteurs à travers sa fiction. Ceci témoigne à la fois d'un questionnement sur le rôle de l'écrivain en tant que créateur mais également d'un humour certain à utiliser la dimension métafictionnelle des romans pour répondre sur la nature même de la métafiction. Les aspects ludique et sérieux de la démarche de John Irving convergent dans la création de textes se fondant sur le jeu pour soulever de façon divertissante des questions importantes. L'intrusion subséquente de l'auteur dans sa création se retrouve à d'autres niveaux, particulièrement dans le questionnement de la neutralité et la fiabilité de l'instance narratrice, comme nous avons pu le mettre en lumière dans la seconde partie de ce travail. L'auteur revendique ainsi le contrôle qu'il exerce sur sa création. Comme l'affirme David Lodge : « The intrusive author claims a kind of authority, a God-like omniscience. »⁵⁵⁴ Mais dans le cas de John Irving, la proclamation du pouvoir de l'auteur va de paire avec une distanciation, à visée souvent ironique, entrant dans le cadre d'un jeu sérieux dont le but est de donner matière à réfléchir au lecteur tout en lui faisant passer un agréable moment.

Dans la fiction selon John Irving, l'auteur n'est pas mort. Il est au contraire très présent et manifeste son autorité de diverses manières. D'abord, la persistance de John Irving à instiller des éléments autobiographiques dans ses romans tend à rendre floues les limites entre réalité et fiction, qui sont par ailleurs brouillées par la dimension métafictionnelle des romans. Ensuite, l'auteur fait irruption à l'occasion de commentaires à peine voilés disséminés tout au long des récits. Mais la manifestation de sa présence est peut-être encore plus perceptible à travers les aspects ludiques et ironiques qu'il donne à ses productions romanesques. En effet, que ce soit pour débattre de l'importance de l'autobiographie ou dans l'affirmation du statut de créateur de l'écrivain, John Irving fonde sa démarche sur l'instauration d'une connivence avec le lecteur ayant pour but de faciliter le fonctionnement d'un procédé ludique dont le but est bel et bien de rire tout en protestant ou de protester tout en riant. Mais pour amusant que ce stratagème puisse être, il n'en reste pas moins sérieux dans la mesure où John Irving utilise le jeu pour débattre de questions essentielles quant à sa définition de la création littéraire. Il vise ainsi à démontrer qu'il est tout à fait possible de divertir en écrivant des

⁵⁵⁴ David Lodge, *The Art Of Fiction*, p. 10.

romans aux caractéristiques littéraires indéniables et proposant une réflexion sur leurs mécanismes de création et leurs rouages. La métafiction comme pierre angulaire du divertissement.

8 Circulation, échange et création

Selon Roland Barthes, « tout texte est un intertexte ; d'autres textes sont présents en lui à des niveaux variables, sous des formes plus ou moins reconnaissables : les textes de la culture antérieure et ceux de la culture environnante ; tout texte est un tissu nouveau de citations révolues. »⁵⁵⁵ Il semblerait donc que la création littéraire repose en partie sur la réutilisation, la réécriture d'œuvres antérieures. Le passé s'insère alors dans le présent pour tendre vers l'avenir induit dans tout processus créatif. La progression est par conséquent apparemment linéaire. Pourtant, à y regarder de plus près, si le modèle sert de fondement à la nouveauté et correspond en ce sens à un rapport presque nourricier, l'intertextualité instaure également un mouvement contraire, par lequel le nouveau texte peut enrichir le plus ancien. De l'interaction ainsi établie naissent des processus de circulation et d'échanges et c'est à travers ce mouvement de va-et-vient que la création prend forme. Il ne s'agit donc plus seulement de linéarité mais bel et bien de circularité mise au service d'une progression. Les connexions entre œuvres ont été largement analysées par la critique mais c'est probablement Gérard Genette qui en propose l'étude la plus fouillée et vise à en décrire les différentes formes possibles et à en décrypter les fonctionnements et les buts. La précision affichée de sa démarche le conduit à se départir quelque peu de la terminologie traditionnelle qui voit, à l'instar de Roland Barthes ou de Julia Kristeva⁵⁵⁶, en l'intertextualité le mécanisme général de présence d'un texte dans un autre. Genette préfère à ce terme qu'il utilise dans une acception plus restreinte, celui de transtextualité définie comme « tout ce qui met un texte en relation, manifeste ou secrète, avec d'autres textes »⁵⁵⁷. Ce mécanisme général et très répandu en littérature est précisé en fonction du but recherché par l'auteur. Genette parle ainsi d'intertextualité dans le cas d'une citation d'un texte par un autre, de paratextualité, sur laquelle nous avons porté une attention particulière au début de la troisième partie de ce travail, de métatextualité quand la notion de commentaire

⁵⁵⁵ Roland Barthes, « Théorie du texte », *L'intertextualité*. Paris: GF Flammarion (Corpus), 2002, p. 59.

⁵⁵⁶ Dans *Théorie d'ensemble* (1968), Kristeva définit l'intertextualité comme une « interaction textuelle ».

⁵⁵⁷ Gérard Genette, *Palimpsestes, la littérature au second degré*. Paris: Seuil (Points Essais), 1982, p. 7.

apparaît, d'architextualité dans les cas de manifestations particulièrement abstraites ou implicites et enfin d'hypertextualité lorsqu'un phénomène de transformation ou de modification d'un texte par un autre peut être identifié.⁵⁵⁸

John Irving, nous y avons fait allusion à plusieurs reprises, est auteur de tradition de part la prégnance des œuvres de ses pairs dans ses romans. Mais il est également auteur de métafiction dans la mesure où bon nombre de ses productions romanesques interrogent les processus de création littéraire et s'attachent à comprendre les liens qu'un auteur entretient avec son œuvre et son lectorat. Dans *The Cider House Rules*, *A Prayer for Owen Meany* et *A Widow for One Year*, le phénomène transtextuel⁵⁵⁹ s'avère omniprésent et s'insère précisément dans le cadre de ce 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 le cadre de la stricte intertextualité telle qu'entendue par Genette. Il tend donc vers la proposition d'une nouveauté, qui sous sa plume, passe bien souvent par l'altération du modèle, dont la visée est tour à tour ludique, ironique ou contestataire. Néanmoins, la nouveauté ne peut voir le jour qu'en se fondant sur l'existant. Dans un tel contexte d'impératifs *a priori* contradictoires une question émerge : comment John Irving parvient-il à concilier création et réutilisation, fidélité et nouveauté ? Ceci conduit inévitablement à s'interroger sur les buts poursuivis par l'auteur : pourquoi réécrire ?

Tenter de répondre à ces questions nous conduira à analyser dans un premier temps les différentes manifestations transtextuelles telles qu'elles apparaissent dans les trois romans afin de mettre en lumière la dynamique circulaire qui préside à leur utilisation. Le tourbillon ludique ainsi engagé tend à produire un certain renfermement des romans sur eux-mêmes, mouvement centripète qui atteint avec l'étude des différentes formes d'échanges entre textes son paroxysme et ses limites pour ensuite s'ouvrir sous l'action d'une force centrifuge soudaine vers la réflexivité de l'œuvre, c'est-à-dire le processus de création littéraire.

⁵⁵⁸ Gérard Genette, *Palimpsestes, la littérature au second degré*, p. 8-13.

⁵⁵⁹ Par souci de cohérence, nous n'utiliserons dorénavant plus que la terminologie genettienne.

8.1 De la dynamique circulaire

The Cider House Rules, *A Prayer for Owen Meany* et *A Widow for One Year* sont construits à partir et autour d'œuvres passées émanant aussi bien de la littérature britannique qu'américaine, de la tradition réaliste que de la littérature pour enfants ou se faisant l'écho d'expérimentations plus postmodernes. La multiplicité des sources d'inspiration et d'emprunt auxquelles John Irving a recours pourrait *a priori* convoquer une certaine hétérogénéité, contraire à ce que nous avons été en mesure d'identifier jusqu'à présent. Mais il n'en est rien puisque John Irving ne laisse jamais vraiment rien au hasard ; toutes les techniques employées ainsi que leurs infléchissements, modifications, altérations entrent dans le cadre de la visée à la fois divertissante et contestataire que l'auteur conçoit pour ses productions romanesques. En matière de transtextualité, ce fil conducteur se lit dans la relation circulaire, où chaque élément nourrit et se nourrit de l'autre, entre une volonté de rendre hommage aux auteurs qu'il affectionne particulièrement et la nécessité pour John Irving de se départir de leur influence pour bâtir son originalité.

Pour ce faire, l'auteur utilise dans *The Cider House Rules*, *A Prayer for Owen Meany* et *A Widow for One Year* l'ensemble des techniques inhérentes à la transtextualité. Chaque roman se fait l'écho de la démarche duelle de John Irving puisqu'ils proposent tous des citations, commentaires et réécriture des œuvres qu'ils convoquent. Les premières entrent indéniablement dans le cadre de l'hommage auquel nous faisons référence, alors que les deux autres participent de l'émergence de l'originalité irvingienne. Chaque technique s'inscrit par ailleurs dans une dimension ludique, le jeu résidant à la fois dans les relations des textes entre eux mais également dans la connivence que l'auteur instaure ainsi avec ses lecteurs. La dynamique linéaire initiale se transforme alors en force circulaire double, où les relations extradiégétiques entre auteur et lecteur se superposent aux échanges entre textes. Le mouvement giratoire ouvertement divertissant et implicitement contestataire est enclenché.

8.1.1 Citation et circulation

La présence d'œuvres antérieures s'avère récurrente dans *The Cider House Rules*, *A Prayer for Owen Meany* et *A Widow for One Year* et se décline de la mention à

la citation en passant par l'intégration dans la diégèse. Quelle que soit la forme de cette présence, John Irving fait donc souvent référence aux œuvres qui l'ont marqué en tant que lecteur. Il n'est donc pas étonnant que ses romans fassent de cet acteur un élément central de la création littéraire. L'intertextualité, en tant que dialogue entre textes, s'inscrit donc dans ces mêmes liens d'échange qu'il entend tisser avec ses lecteurs. S'instaure alors une relation double où la résonance dans laquelle entrent les textes fait écho au dialogue que John Irving tente d'instaurer avec les destinataires de ses romans. Ce mouvement de va-et-vient se trouve d'ailleurs renforcé par les procédés métalectiques et antimétalectiques tels que définis par Genette, sur lesquels nous porterons une attention particulière ultérieurement. Il existe donc une réelle cohérence à la démarche de John Irving, qui, quel que soit le domaine de la création littéraire envisagé, s'en tient aux mêmes principes, en décline les différentes facettes et œuvre toujours à la dimension à la fois ludique et contestataire de ses romans. Parmi les nombreuses sources de John Irving, l'intertextualité fait appel notamment à *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 Widow for One Year*. Sous sa plume, l'emprunt aux œuvres passées s'avère protéiforme et l'intertextualité n'est que rarement « simple » citation. Elle est en effet toujours dotée d'une fonction particulière dans l'économie du roman : instauration d'un double niveau de lecture, prétexte à l'expression d'un point de vue divergent ou encore moyen d'accéder à leur dimension ironique.

Dans *The Cider House Rules*, les œuvres de Charles Dickens et Charlotte Brontë jalonnent tout le récit. Ils sont en quelque sorte les compagnons de route d'Homer Wells, le protagoniste. Si certains, comme par exemple *David Copperfield* et *Jane Eyre*, font partie intégrante de la diégèse et sont souvent cités, d'autres apparaissent plus brièvement. C'est le cas notamment pour *Little Dorrit*⁵⁶⁰, qui représente alors la présence ponctuelle et limitée d'une œuvre passée. Ce roman est celui que Candy lit lorsqu'elle arrive à St Cloud's et que Melony dérobe pour en faire cadeau à Homer :

The book appeared discarded on the car's floor. *Little Dorrit* meant nothing to Melony but Charles Dickens was a name she recognized—he was a kind of hero to Homer

⁵⁶⁰ Roman de Charles Dickens, publié pour la première fois sous forme de « serial novel » entre 1855 et 1857.

Wells. Without thinking that this was her life's first unselfish act, she stole the book— for Homer.⁵⁶¹

Bien que n'étant mentionné qu'à trois ou quatre reprises et qu'aucune citation du texte original ne soit proposée, *Little Dorrit* est un élément important de *The Cider House Rules* puisqu'il représente pour Melony le moyen d'informer Homer de la nature des sentiments qu'elle lui porte. Comme le souligne le narrateur, l'importance qui lui est conférée provient de son auteur. A travers la mention de ce roman, c'est à Charles Dickens que John Irving rend hommage. Notons ici une métalepse de l'auteur qui attribue à Homer un attrait pour l'œuvre de l'écrivain britannique étonnement proche de l'attention qu'il porte lui-même à ce romancier. Par ailleurs, le vol de cet ouvrage permet à John Irving d'ouvrir la voie à une nouvelle facette de Melony, qui présentée jusqu'alors comme un personnage plutôt agressif, voire dangereux, apparaît ici de façon plus positive. Elle reste encline à des comportements rebelles et transgressifs mais les motivations qui président à ce vol sont altruistes, ce qui tend à en diminuer la négativité. L'intrigue de *Little Dorrit* n'a que peu de rapport avec celle de *The Cider House Rules*, ce qui semble aller dans le sens d'une connexion restreinte entre les deux œuvres qu'une « simple » mention suffit à exprimer. Pourtant, ce choix n'est pas tout à fait anodin. En effet, dans son roman, Dickens dénonce les manquements et l'injustice de la société de son époque à travers les « debtor's prison » ; *The Cider House Rules* poursuit cette même dimension contestataire en s'appuyant sur la question de l'avortement pour souligner le manque de pertinence et de validité des règles institutionnelles et par conséquent la nécessité de les transgresser. Le lien thématique entre les deux romans s'ajoute à l'attrait littéraire de l'auteur américain sur son prédécesseur britannique, que la vision prêtée à Homer renforce d'ailleurs. Par cet exemple, le caractère ludique des romans refait surface dans la mesure où John Irving joue à la fois avec les limites entre réalité et fiction et avec ses lecteurs à qui il propose une sorte de jeu de piste, disséminant des indices çà et là, censés les mener vers la dimension contestataire qu'il semble avoir conçue pour ses œuvres. On le voit bien, seule une certaine mise à distance permet d'accéder à ce niveau de lecture.

A l'autre extrémité du spectre de la présence transtextuelle, nous retrouvons *Great Expectations* et *David Copperfield*, mentionnés dès le premier chapitre et présents jusqu'au dernier. Ils font donc partie intégrante du récit et les liens qu'ils

⁵⁶¹ John Irving, *The Cider House Rules*, p. 256.

entretiennent avec celui-ci sont même clairement établis : « Dickens was a personal favorite of Dr. Larch; it was no accident of course that both *Great Expectations* and *David Copperfield* were concerned with orphans. ('What in hell else would you read to an orphan?' Dr. Larch enquired in his journal.) »⁵⁶² Ainsi, une forme de filiation entre l'attrait de Dr. Larch et celui d'Homer pour Dickens semble s'établir et cette transmission linéaire entre en résonance avec le rapport qu'entretiennent œuvres du passé et nouveauté dans le roman. De plus, la concordance thématique entre les romans de Charles Dickens et la situation dans laquelle John Irving installe ses personnages est mise en exergue par le Dr. Larch, ce qui ne fait que renforcer la proximité entre l'œuvre de Charles Dickens et le roman de John Irving. Le mouvement linéaire du passé vers le présent se mue alors progressivement en un va-et-vient constant par lequel Charles Dickens constitue une source d'inspiration majeure pour John Irving, qui en retour propose à notre lecture une réécriture des romans de son prédécesseur comme nous tenterons de le démontrer ultérieurement. A nouveau, une forme de jeu émerge alors : *The Cider House Rules* emprunte aux diverses techniques de la transtextualité et l'auteur entraîne son lecteur dans ce qui était à l'origine un mouvement bilatéral et tend alors vers la dynamique circulaire puisque la création passée constitue le socle sur lequel repose la production présente, qui en l'utilisant la modifie. L'apport nourricier du passé est maintenu mais John Irving produit plus qu'un palimpseste ; il enrichit l'œuvre de Charles Dickens de problématiques et points de vue contemporains. Il maintient donc ainsi l'intérêt du lecteur, à qui des thèmes actuels « parlent » plus que des problématiques surannées. De plus, cette réactualisation ravive l'intérêt de l'œuvre de Dickens pour un lecteur du vingt-et-unième siècle et instaure l'originalité de John Irving, dont les créations empruntent largement au passé tout en restant ancrées dans la contemporanéité.

L'omniprésence transtextuelle identifiée dans *The Cider House Rules* se vérifie dans les deux autres romans, procède de fonctionnements identiques et couvre le même spectre de possibilités, mais nous nous attarderons pour l'heure sur le sixième roman de l'auteur puisque *A Widow for One Year* s'avère plus pertinent pour d'autres aspects de la transtextualité. De par son titre, *A Prayer for Owen Meany* prépare à l'importance que ce roman accorde à la religion. Elle fait en effet partie de la « vie » de la majorité des personnages : ils appartiennent à une congrégation, vont à l'église régulièrement, Owen

⁵⁶² John Irving, *The Cider House Rules*, p. 43.

et John suivent les cours de catéchisme lorsqu'ils sont enfants. De plus, deux cérémonies d'enterrement ponctuent le récit : celui de Tabby au début et celui d'Owen à la fin. Dans un tel contexte et du fait des caractéristiques attribuées par John Irving à Owen Meany, la Bible est au cœur du roman et citée à de nombreuses reprises. La configuration s'avère donc la même que pour les romans de Charles Dickens dans *The Cider House Rules*. La même dynamique circulaire peut être mise en lumière. En effet, si la Bible est de toute évidence le texte d'emprunt majeur de *A Prayer for Owen Meany* reprenant en cela la logique nourricière déjà évoquée, de nombreuses altérations du modèle peuvent être identifiées et la réactualisation ainsi opérée contribue à générer un mouvement circulaire où chaque texte apporte quelque chose à l'autre : la tradition ou la nouveauté. Malgré l'omniprésence du texte biblique, *A Prayer for Owen Meany* se fait aussi l'écho de la place prépondérante de l'œuvre de Charles Dickens pour John Irving. En effet, Dan Needham et la troupe de théâtre amateur de Gravesend jouent *A Christmas Carol* à l'occasion du Noël 1953. L'apparition de ce texte de Dickens est cantonnée aux quatrième et cinquième chapitres du roman mais il en constitue le fil conducteur. Son intégration à la diégèse est presque totale puisque c'est lors de la représentation de *A Christmas Carol* qu'Owen aura pour la première fois la vision de sa pierre tombale avec la date partielle de sa mort, événement qui le conforte dans son idée d'être l'instrument de Dieu, une sorte de nouveau Messie. Les deux textes d'emprunt se rejoignent donc à travers Owen et dans une forme de fusion entre le païen et le sacré, où les références bibliques côtoient les apparitions fantomatiques. Le mouvement circulaire se trouve donc accéléré par l'adjonction d'un troisième élément. Ce faisant, John Irving fait à nouveau appel au jeu des résonances des textes entre eux et invite le lecteur à entrer dans la danse, à prendre du recul par rapport à l'autorité du texte écrit et prépare une fois de plus la dimension ironique de son roman.

L'omniprésence transtextuelle étant établie dans les trois romans à l'étude, il semble à présent judicieux d'en décrire les différentes manifestations, dont la plus évidente ou immédiatement perceptible réside dans la citation, ou intertextualité selon Gérard Genette. Présente de façon récurrente dans les trois romans, l'intertextualité n'est jamais « simple » citation sous la plume de John Irving. Si les guillemets utilisés par l'auteur garantissent la fidélité au texte emprunté, ils n'empêchent pas ces citations d'être dotées de significations particulières aux romans dans lesquels elles apparaissent.

John Irving ravive ainsi leur sens et leur pertinence tout en poursuivant ses buts de prise de distance, ironie et contestation.

Ancrée au cœur de la « vie » des personnages, la *Bible* est abondamment citée dans *A Prayer for Owen Meany*, notamment lors des offices religieux mentionnés précédemment. Les citations trouvent alors une résonance particulière puisqu'elles sont inscrites dans le contexte de l'intrigue du roman. En plus de brouiller les limites entre réalité et fiction, ce procédé induit une forme de proximité entre le lecteur et les personnages, proximité que John Irving recherche et qu'il revendique. Contraire à la distanciation nécessaire du lecteur prônée par ailleurs, ce rapport confinant à l'attachement émotionnel signe l'engagement du lecteur, condition *sine qua non*, dans la fiction de John Irving, à l'établissement de sa dimension contestataire. En effet, les questions soulevées dans les romans apparaissent d'autant plus pertinentes et donnent d'autant plus matière à réflexion que le lecteur les associe à un personnage dont il se sent proche. La résonance des thématiques est donc renforcée par le lien particulier que John Irving instaure entre ses créations fictionnelles et les destinataires de ses romans. On retrouve là le processus mis en exergue pour *The Cider House Rules* mais la particularité de *A Prayer for Owen Meany* est d'allier référence Biblique et ironie, ce qui *a priori* ne semble pas tomber sous le sens.

Et c'est à travers le personnage d'Owen Meany que John Irving parvient à cette fin. Owen est décrit comme étant en quelque sorte connecté à Dieu. Il considère non seulement en être l'instrument mais, en bon Chrétien, connaît de nombreux passages de ce texte sacré qu'il cite de façon récurrente. L'aveu de proximité à Dieu que représentent les citations d'Owen et qui participe inmanquablement de sa dimension christique prend une tournure inattendue lorsqu'Owen reprend à son compte la phrase prononcée par Jésus Christ sur la croix « Father, forgive them; for they know not what they do. »⁵⁶³. Fortement connotés, ces mots sont associés à une situation tragique et à la manifestation d'une grande mansuétude. John Irving renverse les codes traditionnels et joue sur le décalage entre les deux situations — deux procédés générateurs d'ironie — lorsqu'il prête ses paroles mot pour mot à Owen, alors âgé d'une douzaine d'années, à l'occasion d'un désaccord avec le pasteur de son église concernant la crèche vivante :

No wonder he [Owen] commenced worrying about the Christmas Pageant as early as the end of November, for in the service bulletin of the Last Sunday After Pentecost

⁵⁶³*The Bible*, Luke 23:24. *King James Bible Online* <<http://www.kingjamesbibleonline.org>>.

there was already an announcement, 'How to participate in the Christmas Pageant.' The first rehearsal was scheduled after the Annual Parish Meeting and the Vestry elections – almost at the beginning of our Christmas vacation. 'What would you like to be?' the sappy bulletin asked. 'We need kings, angels, shepherds, donkeys, turtledoves, Mary, Joseph, babies, *and more!*'

"FATHER, FORGIVE THEM; FOR THEY KNOW NOT WHAT THEY DO," Owen said.⁵⁶⁴

L'ironie opère ici à deux niveaux ; elle débute avec le décalage de l'annonce dans le bulletin paroissial, qui ressemble plus à un slogan publicitaire qu'à un appel à la ferveur et à la bonne volonté attendu dans un tel contexte. La légèreté de l'annonce rompt complètement la solennité attachée à la célébration de la naissance du Christ. C'est précisément ce décalage qu'Owen entend souligner. Compte-tenu de son attachement à Dieu, il ne goûte guère la désinvolture de l'appel des Wiggin qu'il juge de toute évidence inopportune. Mais pour faire passer ce message, John Irving lui fait utiliser les mots de Jésus Christ sur la croix et joue ainsi non seulement avec le texte Biblique mais également avec son personnage. Pris dans ce tourbillon ironique, le lecteur ne peut que prendre quelque distance avec le personnage d'Owen. Reposant sur la distanciation, l'ironie l'appelle ici créant une dynamique circulaire visant à la fois au jeu et au questionnement. Ce que d'aucuns pourraient qualifier d'incongruité est donc clairement à rapprocher d'un procédé ironique, que l'auteur reprend plus tard dans le roman : « And so they [the faculty members] told Owen that he had to see the school psychiatrist. "FATHER, FORGIVE THEM; FOR THEY KNOW NOT WHAT THEY DO," he said. »⁵⁶⁵ L'ironie déclenchée à la première occurrence de cette phrase refait surface dans l'esprit du lecteur. Dans le même temps, il est impossible de ne pas noter que l'écart entre la situation initiale d'énonciation et l'utilisation de ces mots par Owen est ici plus important que la première fois. L'ironie n'en est que plus grande. La superposition des deux mécanismes ironiques déclenche forcément le rire du lecteur qui se retrouve happé par cette force circulaire centripète où la première situation ironique génère en partie la seconde qui s'en nourrit mais la nourrit également en retour. Par ailleurs, cette rotation tend également à mettre en exergue les excès du personnage et ainsi appeler le lecteur à une certaine distanciation. Là encore, c'est à travers le jeu que John Irving invoque la prise de distance du lecteur et travaille aux dimensions ironiques et contestataires de son roman.

⁵⁶⁴ John Irving, *A Prayer for Owen Meany*, p. 165. L'auteur souligne.

⁵⁶⁵ *Ibid.*, p. 398.

De façon plus étonnante peut-être, *A Prayer for Owen Meany* propose également à notre lecture une citation émanant de *Julius Caesar* de Shakespeare :

The quarrymen were fearless drivers and they trucked the granite and their machinery at full throttle; but, in the summer, the trucks raised so much dust that Dan and I had warning when one was coming – I always had time to pull over, while Dan recited his favorite Shakespeare from *Julius Caesar*.

Cowards die many times before their deaths;
The valiant never taste of death but once.⁵⁶⁶

Balisant le parcours de son lecteur, John Irving indique explicitement l’auteur et le titre de la pièce de laquelle émane la citation ; il se refuse donc à spéculer sur la capacité des lecteurs à reconnaître la provenance de la citation et évacue ainsi toute forme de jeu avec celui-ci dans ce domaine. Néanmoins, cet exemple relève du procédé ludique de l’ironie reposant, une fois de plus, sur le décalage. En effet, dans la pièce de Shakespeare, Jules César prononce ces mots au moment où son entourage, voyant dans le rêve de sa femme, Calpurnia, et dans le sacrifice d’un animal sans cœur, le mauvais présage d’une mort certaine et imminente. Jules César fait ainsi entendre qu’il n’est pas convenable pour un homme de sa trempe de craindre la mort puisqu’elle est de toute façon inévitable. Il se pose alors en valeureux guerrier, que rien n’effraie, même pas la mort. On le voit bien, Dan Needham emploie ces mots dans une situation moins impérieusement dramatique. Les dieux implicitement présents dans l’œuvre de l’auteur britannique sont ici remplacés par les ouvriers des carrières. Présents dans les deux cas, le spectre de la mort n’émane plus d’un dessein divin mais émerge de l’inconscience des conducteurs de camions. Les hauteurs du sacré font place à la platitude du profane ; le Ciel s’efface devant la terre. Ce mouvement descendant renvoie au rabaissement symbolique opéré par Dan lorsqu’il prononce ces mots. La trivialité de la seconde situation entre en rupture totale avec la solennité de la première et ce décalage pose les fondements de l’ironie, qui fonctionne principalement autour du décalage de l’attitude de Dan. En dépit de ses craintes, la mort n’est pas imminente pour lui comme le souligne d’ailleurs John Wheelwright avec « I always had time to pull over ». Le courage du héros de Shakespeare se mue alors en couardise, ce qui bien entendu génère l’ironie. On assiste donc à un phénomène d’échos circulaires entre les deux textes, où le décalage génère l’ironie qui à son tour le renforce. Par ce jeu des résonances, John

⁵⁶⁶ John Irving, *A Prayer for Owen Meany*, p. 299; la citation de William Shakespeare est extraite de *Julius Caesar*, Acte II, scène 2, vers 32-37.

Irving rend bien entendu hommage au plus grand dramaturge britannique, œuvre à l'originalité de son propre texte et convoque une fois de plus sa dimension divertissante.

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 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 extradiégétiques — John Irving apprécie particulièrement ces deux auteurs — et internes au roman puisque *Jane Eyre* et *David Copperfield* sont porteurs d'espoir pour des enfants que la vie malmène. Ces deux protagonistes représentent pour les orphelins de St Cloud's une sorte de modèle et la preuve que l'on peut vaincre l'adversité. Lorsque Homer atteint l'adolescence, le Dr. Larch lui cède la prérogative de la lecture du soir et Homer, suivant les traces de son mentor, choisit bien évidemment les romans de Charles Dickens.

In 193-, almost immediately after seeing his first fetus, Homer Wells began reading *David Copperfield* to the boy's division, just twenty minutes a crack, no more, no less; he thought it would take him longer to read than it took Dickens to write. Faltering at first—and teased by the very few boys who were near his own age (no boy was older)—Homer improved. Every night he would murmur aloud to himself that book's opening passage. It had the effect of a litany—on occasion, it allowed him to sleep peacefully.

Whether I shall turn out to be the hero of my own life, or whether that station will be held by anybody else, these pages must show.⁵⁶⁷

La récurrence évoquée par « Every night » signe la présence de l'œuvre de Dickens à travers tout le roman de John Irving. Cet exemple d'intertextualité permet en outre à John Irving d'instaurer un double niveau de lecture ; la question posée par Dickens pour *David Copperfield* est, par effet de miroir, posée par John Irving pour son protagoniste. Au sens que Charles Dickens lui avait donné se juxtapose donc celui que John Irving lui confère. En introduisant cette phrase dans l'univers diégétique qu'il a conçu, John Irving réactive sa pertinence et souligne la justesse, selon lui, de l'écriture de son prédécesseur. La citation est donc ici à la fois une forme d'hommage trouvant sa source dans le domaine extradiégétique et une manifestation intradiégétique de la complexité des relations entre tradition et nouveauté selon John Irving. La résonance double de cette citation entre dans le cadre d'un processus ludique — John Irving conserve les mots de Dickens mais les applique en dehors du contexte dans lesquels ils ont été

⁵⁶⁷ John Irving, *The Cider House Rules*, p. 98.

formulés — et participe du mouvement circulaire déjà évoqué à plusieurs reprises. Et le jeu se poursuit puisque, à la fin du roman, cette phrase prend une dimension presque contre-prophétique dans la mesure où Homer n'est pas et n'a jamais vraiment été maître de sa destinée. Ainsi le jeu de résonance s'établit concomitamment entre les deux romans et à l'intérieur de celui de John Irving, ce qui déclenche une impression d'accélération de la dynamique circulaire accompagnée d'une intensification de l'aspect ludique attaché à ces mécanismes.

Ces deux phénomènes se lisent également à travers la répétition du procédé de double signification de la citation. Ainsi, alors qu'il est à Ocean View en proie à la tristesse et à la nostalgie, Homer Wells emprunte à nouveau les mots de David Copperfield :

[...] but the prayer that Homer used to calm himself was the end of Chapter 43 of *David Copperfield*. [...] by repeating and repeating the words he might make them true for *him*, for Homer Wells:

I have stood aside to see the phantoms of those days go by me. They are gone, and I resume the journey of my story.⁵⁶⁸

Cette fois, l'appropriation des mots de David Copperfield par Homer est explicitement énoncée et ne peut donc faire aucun doute. Par voie de conséquence, le jeu d'écho entre les deux textes devient évident. « I » représente à la fois David Copperfield et Homer Wells. Cette double connotation tend bien entendu à souligner les rapports ténus entre les deux romans, à accentuer la proximité des deux protagonistes et au final à complexifier les rapports entre réalité et fiction puisque dans la réalité fictionnelle d'Homer, la fiction de Dickens devient la réalité. La dynamique circulaire entre les deux textes se double alors d'une spirale infernale convergeant vers la fusion de la réalité et de la fiction. Par l'action conjointe de tous ces mouvements, John Irving joue avec les limites : limite entre réel et fictionnel, limite entre intertextualité et hypertextualité, limite entre amusement et sérieux. Mais le désordre pouvant émaner de toutes ces dynamiques est évacué par leur but commun : produire des romans divertissants et donnant matière à réflexion. En citant, John Irving rend hommage à Charles Dickens en conférant au roman de son prédécesseur une forme d'intemporalité, d'universalité. Il insère les propos de David Copperfield dans son propre roman et leur attribue une valeur particulière pour son protagoniste. Il invite ainsi le lecteur à considérer la

⁵⁶⁸ John Irving, *The Cider House Rules*, p. 380-381.

question de la condition orpheline dégagée des contingences temporelles et renvoie ainsi au titre du premier chapitre de son roman : « The Boy Who Belonged to St Cloud's ». L'intertextualité entre alors au service de la dynamique circulaire interne au roman telle que nous avons pu le souligner à plusieurs reprises. Ce renvoi de l'œuvre sur elle-même contribue, par ailleurs, à sa dimension divertissante puisque John Irving joue avec les mots de Dickens, avec son texte et au final avec le lecteur.

Le manque de distance d'Homer par rapport à David Copperfield est un moyen ludique pour John Irving de rappeler au lecteur qu'il ne doit pas adopter la même ligne de conduite. Dans *A Widow for One Year*, la nécessité de la distanciation est beaucoup plus clairement énoncée, notamment par Ruth à propos des mots de Norman Sherry. L'intertextualité se transforme alors assez rapidement en métatextualité puisque la citation est prétexte à l'expression d'un point de vue divergent.⁵⁶⁹ Le truchement d'un élément extradiégétique dans le récit initie un commentaire désapprobateur de Ruth. L'utilisation des guillemets signe clairement l'emprunt aux propos de Norman Sherry. Par ailleurs, leur présence dans la seconde phrase autour des mots « right » et « need » indique une prise de distance du personnage par rapport à la position avancée par le biographe de Graham Greene, ce qui initie le processus de commentaire. De toute évidence, Ruth ne partage pas les positions de Sherry ; le désaccord se lit à travers l'adjectif « terrible » qualifiant « need » mais également et surtout par la phrase qui leur succède. Le comparatif de supériorité appliqué à « complicated » indique les limites selon Ruth du raisonnement de Sherry, limite que l'expression « mere ruthlessness » ne fait que renforcer. Le commentaire se veut donc une critique ; la citation de Sherry nourrit le roman de John Irving et la position de Ruth, un « être de papier » renvoie à celle d'un auteur bien réel. Cet exemple met une fois de plus en lumière le brouillage des limites entre réalité et fiction auquel John Irving s'adonne si souvent. Il convoque également l'aspect ludique de la démarche irvingienne puisque la prise de position de Ruth est celle que John Irving propose dans les entrevues qu'il accorde. Il répond donc à travers la fiction aux reproches bien réels que lui adressent ses détracteurs. La notion de jeu intervient non seulement dans les rapports entre réalité et fiction mais également dans ceux de l'auteur avec son lectorat. Le jeu appelle donc le divertissement à travers la connivence avec le lecteur qu'il implique mais il convoque également une réflexion

⁵⁶⁹ *Infra*, p. 316-317.

plus sérieuse sur les processus d'écriture et les rapports de l'écrivain à son œuvre. John Irving allie donc ici jeu, contestation et réflexion.

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 que d'aucuns jugent antagonistes. En rendant les œuvres de ses pairs si centrales à ses récits, il rend hommage à leurs auteurs et réaffirme l'importance de cette tradition. L'intertextualité entre donc dans le cadre d'un rapport presque nourricier entre tradition et nouveauté. Elle procède donc au départ d'une transmission linéaire. Mais dans la mesure où toutes les citations se voient conférer une dimension propre au roman de John Irving, on assiste à l'émergence d'abord d'un phénomène d'écho puis à l'apparition d'un mouvement circulaire dans lequel la tradition nourrit la nouveauté qui à son tour l'enrichit par des procédés d'actualisation du message notamment. En tout état de cause, l'intertextualité appelle le plus souvent à la distanciation, procédé sur lequel repose l'ironie dont la plupart des citations relèvent. L'ensemble entre dans le cadre d'un jeu — souvent à plusieurs niveaux — mais un jeu sérieux dont le but au final est d'atteindre dans un même élan contestation, ou au moins questionnement, et divertissement. Cette ambition duelle de l'auteur est perceptible en outre dans les cas de réécriture que proposent les trois romans.

8.1.2 Réécriture et création

Alors que le parcours de compréhension est balisé par l'auteur dans les cas d'intertextualité, l'origine des citations étant clairement identifiée par les romans, les exemples de réécriture requièrent une implication plus grande du lecteur, qui doit, malgré les différences et le caractère implicite de la référence, reconnaître le texte original. Technique largement utilisée par les auteurs contemporains en général, la proposition de réécriture d'œuvres passées fait appel à ce qu'Umberto Eco nomme « l'encyclopédie du lecteur »⁵⁷⁰, c'est-à-dire l'ensemble du savoir d'un lecteur type et ses capacités à appréhender à la fois le contexte et le co-texte. Mais comme tout modèle, cette entité est plus ou moins proche de chaque lecteur particulier. Par ailleurs, le but de

⁵⁷⁰ Umberto Eco, *Lector in fabula*, p. 99.

John Irving est clair : il écrit ses romans en visant un succès commercial large et s'adresse à des destinataires provenant de toutes les zones géographiques et culturelles du globe. Le contenu de l'encyclopédie s'avère par conséquent très disparate. S'ajoute à cela, une possible disparité entre la compétence du destinataire et celle de l'émetteur, c'est-à-dire John Irving lui-même. Ainsi, afin d'« éviter les interprétations aberrantes, le texte doit mettre en œuvre une stratégie dont font partie les prévisions des mouvements de l'autre et les événements fortuits »⁵⁷¹, en d'autres termes la carence encyclopédique du lecteur peut être prévue dans le texte. Et dans *The Cider House Rules*, *A Prayer for Owen Meany* et *A Widow for One Year*, elle l'est. En effet, John Irving parsème toujours son texte d'indices à l'attention du lecteur, autant d'aides à la bonne compréhension et interprétation de ses romans. Empruntant ainsi aux techniques du roman policier, l'auteur investit le lecteur d'un rôle crucial et le place en quelque sorte au cœur de sa production romanesque. Ne postulant que modérément sur l'encyclopédie du lecteur, John Irving préfère entrer en connivence ludique avec lui, ce qui bien entendu va dans le sens de l'impératif divertissant qu'il établit pour ses romans. En outre, réécrire signifie proposer une alternative nouvelle et innovante à la tradition, qui par voie de conséquence se trouve alors questionnée. On aborde alors la dimension contestataire des romans irvingiens. Le mouvement circulaire mis en lumière pour les citations se transforme petit à petit en spirale, où les échos entre tradition et réécriture progressent vers la proposition de la nouveauté, en d'autres termes, la création.

Fidèle à son inclination pour la multiplicité, John Irving propose dans les trois romans qui nous intéressent divers degrés de réécriture — du plus léger au plus prononcé — mais à chaque fois l'altération du modèle est combinée soit à l'ironie, soit à la contestation. Le premier cas est perceptible dans *A Widow for One Year*. Au début du roman dont elle est la protagoniste, Ruth est présentée dans son cadre familial et la maison de son enfance joue un rôle primordial dans l'établissement de l'ambiance pesante et délétère qui règne au sein de la famille Cole. Ainsi, Ruth est décrite dans plusieurs pièces de la maison, où à chaque fois elle évolue librement. Dans ce contexte, une phrase retient alors l'attention du lecteur : « And unless her father was in his workroom, it was the only room in the house that was off-limits to Ruth. »⁵⁷² Cette interdiction d'accès n'est pas sans rappeler le conte de Charles Perrault, *La Barbe*

⁵⁷¹ Disponible sur le Web : <[http://litterature.inrp.fr/litterature/dossiers/theories litteraires/reception/eco](http://litterature.inrp.fr/litterature/dossiers/theories_litteraires/reception/eco)>.

⁵⁷² John Irving, *A Widow for One Year*, p. 40.

*Bleue*⁵⁷³, dans lequel une sorte d'ogre laid et terrifiant interdit à sa dernière épouse l'accès à l'une des pièces adjacentes au château. L'interdit aiguise la curiosité de la jeune femme, qui profite de l'absence de son mari pour transgresser la règle qu'il lui a imposée et découvre un terrible secret : la pièce contient les corps ensanglantés des précédentes épouses. L'interdiction formelle établie par Barbe Bleue vise de toute évidence la préservation de son secret ; il s'agit donc d'une forme de négation d'accès à la connaissance doublée d'une expression exacerbée du concept de sphère privée. Dans *A Widow for One Year*, ce que Ted cherche à dissimuler, c'est la nature exacte de ses activités dans son bureau. Cette pièce n'est en effet pas uniquement un lieu de travail ou d'écriture mais l'endroit où il œuvre à séduire les jeunes mères qu'il entend mettre par la suite dans son lit. En refusant à Ruth l'accès à son bureau, Ted cherche à lui cacher la récurrence de ses infidélités et sa conception plutôt libertine des rapports entre hommes et femmes. Apparaissant au moment où la narration vient d'établir Ted en tant qu'auteur de contes terrifiants pour enfants, la référence est en quelque sorte suggérée par le contexte, qui balise le cheminement déductif du lecteur. Mais si l'emprunt est avéré, John Irving impose au conte de Perrault sa patte ironique : « [...] it was unnecessary to impose any physical restraints on the four-year-old, nor was there need for a lock on the workroom door. The smell of squid ink was sufficient to keep the child out. »⁵⁷⁴ L'attrait de l'interdit est ici complètement évacué par l'entremise de l'odeur nauséabonde de l'encre d'encornet; le décalage entre le sérieux du conte original et le prosaïsme de la réécriture irvingienne est générateur d'ironie. Le mouvement circulaire entre les deux œuvres manifesté par les nombreux échos qui les lient est doublé d'un élan créatif de la part de John Irving qui propose une version plus divertissante et moins effrayante du conte de l'auteur français. Par les caractéristiques des histoires qu'ils inventent, Charles Perrault et Ted Cole entrent dans la même veine d'écrivains s'adressant à un public d'enfants en perdant parfois de vue la fragilité de leurs destinataires. Par la réécriture qu'il propose, John Irving brouille les limites entre réalité et fiction puisqu'il attribue aux écrits de son personnage les mêmes travers que ceux d'un auteur bien réel, et se pose en marge de cette conception en en niant le bien-fondé par la transformation ironique qu'il fait subir au modèle. La création repose sur l'ironie et la contestation. En outre, avec le mot « squid ink », l'auteur attire l'attention sur la

⁵⁷³ Première publication dans *Les Contes de ma mère l'Oye*. Paris: Barbin, janvier 1697.

⁵⁷⁴ John Irving, *A Widow for One Year*, p. 40.

littérarité peut-être mésestimée de cette référence à travers l'encre et sur son attait pour la dissimulation, la stratégie de défense mise en place par le poulpe lorsqu'il se sent en danger.

La présence de nombreuses citations de *David Copperfield* et *Jane Eyre* dans *The Cider House Rules* atteste du lien entre les romans du dix-neuvième siècle et celui de John Irving, lien que l'on peut également lire à travers l'appartenance des trois au genre du roman d'apprentissage ou *Bildungsroman*. Si John Irving suit le même schéma que ses prédécesseurs, il fait néanmoins subir des changements au modèle. En effet, avec *David Copperfield*, Charles Dickens met en scène les difficultés auxquelles les orphelins sont confrontés, entraîne son protagoniste loin de sa terre natale pour l'y faire revenir grandi et étant parvenu au terme de son apprentissage fort de toutes les expériences auxquelles il l'a soumis. Le roman s'achève donc sur une note tout à fait positive et porteuse d'espoir. A l'inverse, John Irving ne semble pas vraiment souscrire aux vertus du « happy ending » et son roman n'est au final pas aussi optimiste que celui de son pair. Homer est plongé dans un bain de difficultés tout au long du roman, il part de l'orphelinat natal pour faire seul l'expérience du monde et cette escapade s'avère très instructive. Comme David, ses pérégrinations le ramènent au berceau originel mais sa maturation est loin d'être aboutie. En effet, Homer n'est en aucun cas aux commandes de sa « vie » : son retour à St Cloud's est la conséquence conjointe de sa dernière confrontation avec Melony et du décès combiné au stratagème mensonger du Dr. Larch, les deux personnages qui ont en quelque sorte scellé son « destin ». La fin de *The Cider House Rules* est une nouvelle expression du poids des déterminismes sur l'individu, et en particulier celui du statut d'orphelin, qui selon John Irving ne laisse donc aucune échappatoire. A l'optimisme affiché par Charles Dickens se substitue donc un pessimisme latent et l'emprise d'un *fatum* inéluctable chez John Irving. Le mouvement circulaire entre les deux œuvres est maintenu puisque celle d'Irving repose en grande partie sur celle de Dickens et les références et rappels récurrents à la seconde nourrissent la première. Mais il ne s'agit plus ici de visée ironique, bien au contraire. Le but poursuivi dans ce cas par John Irving relève beaucoup plus du questionnement du modèle — de sa fin en tous cas — et d'une représentation aux visées contestataires de la place accordée aux orphelins et à la question de l'avortement dans l'Amérique de la première moitié du vingtième siècle.

Le phénomène inverse, l'altération positive du modèle, se retrouve dans ce même roman avec le personnage de Melony. Nous l'avons souligné, elle s'avère furieuse contre son sort et nourrit une rancœur profonde contre sa mère et la société dans son ensemble. Elle adopte des comportements en marge et signifie sa colère par une violence quasiment intrinsèque. Et ce sont précisément ses débordements et son courroux permanents qui la rapprochent de Bertha dans *Jane Eyre*. Là encore, le lien entre les deux œuvres est explicitement établi par John Irving qui place le roman de Charlotte Brontë au cœur de la vie des orphelines de St Cloud's puisqu'il constitue la source essentielle des lectures du soir par Mrs Grogan. Par ce stratagème, l'auteur amène le lecteur à identifier *Jane Eyre* comme étant une source d'inspiration incontestable pour son propre roman. D'un point de vue thématique, le roman de Charlotte Brontë met en lumière les défaillances de la société Victorienne quant aux relations sociales et sexuées, deux éléments auxquels Melony doit faire face et répond par un rejet massif des règles et convenances traditionnelles. *Jane Eyre* et *The Cider House Rules* sont également deux romans d'apprentissage qui contiennent un certain nombre d'éléments autobiographiques et offrent une place non négligeable aux lieux isolés, en retrait, en marge. En outre, la protagoniste de Charlotte Brontë est, comme Melony, une orpheline. En revanche, les deux romans divergent encore par leur fin. Alors que *Jane Eyre* parvient au terme de l'apprentissage, goûte finalement au bonheur et semble promise à un bel avenir, la situation est bien plus problématique pour Melony. Nous venons de le souligner, l'optimisme n'est pas vraiment de rigueur à la fin du roman de John Irving et le cas de Melony est encore plus négatif que celui d'Homer puisque John Irving la fait mourir et disparaître physiquement de la scène du roman. Mais les différences ne s'arrêtent pas là. Les excès de Melony confinent parfois à l'irrationnel ou à la folie, ce que personnifie Bertha dans *Jane Eyre*. Malgré ce lien étroit entre les deux personnages, John Irving fait preuve de plus de mansuétude. En effet, la folie de Bertha la rend incontrôlable et la pousse à mettre le feu à la demeure qui lui sert de prison — Rochester prenant grand soin d'écarter sa première femme de la sphère publique —, acte éminemment violent qui a des répercussions importantes puisque Rochester perd la vue. Tout chez Bertha conduit par conséquent à la négativité, ce qui n'est pas le cas pour Melony. L'image d'un personnage violent, voire enragé parfois, est incontestable mais les motivations de Melony apparaissent plus louables que celles de Bertha ne visant que la destruction. L'orpheline imaginée par John Irving

apparaît en fin de compte comme la bonne conscience d'Homer, celle par qui la vérité et l'ordre des choses sont rétablis. Elle a donc, à la fin du roman, une influence éminemment positive sur Homer, qui n'en prend réellement conscience qu'à la mort de son amie. Le processus inverse de celui mis en lumière pour *David Copperfield* émerge : la réécriture irvingienne offre une image plus positive du personnage, qui devient en quelque sorte une combinaison de deux personnages de Charlotte Brontë : Jane Eyre et Bertha. De la première, Melony conserve le statut d'orpheline et la remise en question des rapports de sexe et de classe ; à la seconde, elle emprunte la violence et la démesure. Mais elle se détache de l'une et de l'autre grâce aux altérations du modèle opérées par John Irving. Et là, la combinaison devient fusion puisque d'une part, à l'optimisme de la situation finale de Jane Eyre fait place la tristesse de la mort et d'autre part, la lucidité et le grand cœur de Melony remplacent la folie violente de Bertha. Le rapport circulaire entre les deux œuvres émerge à nouveau et confine à présent au tourbillon puisque la multiplicité et le croisement des références et des liens donnent l'impression d'une intensification de la dynamique. La stase de cette spirale vertigineuse n'intervient qu'une fois le roman achevé, laissant le lecteur à bout de souffle, presque abasourdi. Après avoir diverti, il est alors temps pour le roman de prendre toute sa dimension d'objet littéraire donnant matière à penser car l'arrêt brutal du tourbillon plonge le lecteur dans une expectative favorisant sa réflexion.

Présent dans *The Cider House Rules* et *A Widow for One Year*, le phénomène de réécriture n'est pas étranger à *A Prayer for Owen Meany*. Deux textes font majoritairement l'objet de modifications de la part de John Irving : *The Scarlet Letter* et la *Bible*. Comme précédemment, les altérations aux modèles visent tour à tour ou concomitamment, et c'est là la particularité majeure de ce roman dans ce domaine, l'ironie et la contestation. A l'inverse de ce que nous avons pu remarquer jusqu'à présent, la référence au roman d'Hawthorne n'est pas explicite dans *A Prayer for Owen Meany*. Exemple de cas qui infirme la règle, le lien entre les deux romans doit être déduit par le lecteur ; John Irving postule ici donc sur la connaissance du roman d'Hawthorne par ses lecteurs. Il ne prend cependant pas beaucoup de risques puisque cette œuvre constitue une référence incontournable de la littérature américaine. En outre, la filiation de *A Prayer for Owen Meany* à *The Scarlet Letter* est rendue manifeste par les nombreuses similitudes entre les situations dans lesquelles sont plongées la protagoniste de Hawthorne et Tabby Wheelwright, la mère du narrateur de *A Prayer for*

Owen Meany : toutes deux sont les mères célibataires d'un enfant illégitime conçu hors des liens sacrés du mariage, le père de l'enfant est dans les deux cas un homme d'église, Hester et Tabby mettent un point d'honneur à ne révéler sous aucun prétexte l'identité du père de leur enfant précisément parce qu'il est pasteur, les communautés conservatrices auxquelles les deux personnages appartiennent ne voient pas cette situation d'un très bon œil. Mais au-delà de ces ressemblances qui induisent une filiation linéaire de la tradition vers la nouveauté, John Irving inflige deux modifications majeures au texte d'Hawthorne initiant un mouvement de retour de la nouveauté vers la tradition. De plus, ce jeu entre les deux œuvres prend une tournure circulaire du fait de la multiplication des échos à *The Scarlet Letter* dans *A Prayer for Owen Meany* et de l'alternance entre fidélité au modèle et révision conséquente de celui-ci. Le va-et-vient entre les deux romans s'intensifie en une rotation sous l'impulsion de laquelle la création prend corps à travers les écarts opérés par John Irving. La première modification, plutôt positive, concerne la réaction de la communauté : alors qu'Hester est montrée du doigt, mise au ban de la société, doit faire face à l'humiliation permanente de porter la lettre écarlate et vivre à l'écart pour protéger sa vie et celle de sa fille, Tabby connaît un sort plus heureux puisque son forfait n'a pas toutes ces conséquences négatives : elle continue à avoir une place dans la communauté de Gravesend et la désapprobation de ses congénères n'est perceptible qu'à travers une forme de condescendance silencieuse ; elle ne subit donc ni les pressions permanentes auxquelles Hawthorne soumet sa protagoniste, ni les menaces sur son intégrité physique et celle de sa progéniture comme Hester Prynne. De plus, le conservatisme de la communauté de Gravesend est indéniable mais il correspond à une version édulcorée de celui de Boston, atténuation qui s'explique en partie par la période historique couverte par la diégèse ; avec le temps le puritanisme tend à diminuer du fait de l'évolution des mentalités. Si ces modifications vont plutôt dans le sens d'un assouplissement salutaire du joug de la tradition, la seconde opérée par John Irving est des plus funestes et regrettables. Dans le roman d'Hawthorne, malgré toutes les difficultés auxquelles elle doit faire face, Hester parvient à surmonter l'adversité, les femmes de la communauté finissent presque par lui pardonner son offense et lorsqu'elle meurt, c'est la vieillesse qui l'emporte. Enfin, Hester est enterrée dans le cimetière communal aux côtés de Dimmesdale, le père de sa fille, un signe de sa réintégration dans la société bostonienne de l'époque. La fin de *The Scarlet Letter* s'avère par conséquent plutôt positive, tout est

bien qui finit bien. John Irving réserve, quant à lui, un sort plus mitigé à son personnage. Si la « vie » de Tabby est incontestablement plus douce que celle d'Hester, sa disparition est beaucoup plus tragique. Tabby est terrassée, dans la force de l'âge, par un accident aux tonalités tragi-comiques : la seule balle qu'Owen parvient à toucher est celle qui sera fatale à Tabby. Il semblerait donc que dans le roman de John Irving, le forfait soit plus durement sanctionné que dans celui d'Hawthorne. L'explication fournie par l'auteur — « Why was Tabby young? Well, the story is about the effect on the child who loses her. It's about the child—not about her. »⁵⁷⁵ — n'a donc rien d'idéologique. Pourtant, cette altération majeure nous semble correspondre à sa conviction selon laquelle les Etats-Unis sont en proie à un puritanisme dangereux. S'il fait mourir Tabby c'est pour souligner qu'en dépit de l'apparente compréhension de la communauté de Gravesend, son écart de conduite reste perçu comme des plus répréhensibles. John Irving change radicalement l'histoire créée par Nathaniel Hawthorne en signe de protestation à ce qu'il considère comme un travers fâcheux de la société américaine : « But we are a country that likes to be punitive. We want to restrict. It is a kind of religious fervor run amuck. »⁵⁷⁶ Là où *The Scarlet Letter* souligne avec force le caractère impitoyable du puritanisme, John Irving semble davantage mettre en avant l'hypocrisie qui lui est attachée. La réécriture s'inscrit donc dans la dimension contestataire de *A Prayer for Owen Meany*, perceptible également à travers les diatribes de son narrateur, nous y reviendrons. L'ironie semble dans ce cas avoir disparu, mais elle ressurgit lorsque les modifications concernent la *Bible*.

En plus des nombreuses citations évoquées précédemment, La *Bible* est présente en filigrane du début à la fin de *A Prayer for Owen Meany*. La relation hypertextuelle circulaire atteint alors son paroxysme et confine à la fusion tant les analogies entre les deux textes sont nombreuses. La création de John Irving repose par conséquent sur un processus d'amalgame et, en l'occurrence, propose une nouvelle version d'une partie du texte Biblique. Ce mouvement giratoire incessant, cette spirale dont la force centripète s'accroît au fur et à mesure de l'avancement du roman donnent naissance à une version moderne, ironique, contestataire, transgressive peut-être de l'Évangile selon St Jean.

⁵⁷⁵ Correspondance personnelle avec l'auteur.

⁵⁷⁶ Suzanne Herel, « Interview – John Irving », *Mother Jones*, May-June 1997. *Motherjones* <<http://www.motherjones.com/media/1997/05/john-irving>>.

Nous l'avons souligné précédemment, la connexion entre le roman de John Irving et la religion et son texte de référence intervient dès le paratexte à travers le titre et l'un des épigraphes choisis par l'auteur. Dans le récit, elle se manifeste dès la première page qui ne contient pas moins de trente-cinq mots appartenant au champ lexical de la religion — « doomed », « baptized », « religion », « church », « prayer »⁵⁷⁷ —, une mention de Dieu et trois de Jésus Christ. Plus subtilement, elle se lit à travers la présence de la dialectique du doute et de la foi — personnifiée par l'opposition récurrente entre les Révérends Merrill et Wiggin — ainsi que grâce au thème de la virginité qui jalonnent le roman. Enfin, la célébration de Noël 1953 occupe la majeure partie des quatrième et cinquième chapitres. Cet événement est envisagé à la fois sous ses aspects religieux avec le *Christmas Pageant* et dans sa dimension païenne avec la représentation de *A Christmas Carol*. Mais la particularité de John Irving s'inscrit plutôt dans cet effort de faire accepter au lecteur l'incursion d'éléments surnaturels dans un roman aux tonalités réalistes avérées. A travers cette représentation duelle, John Irving fait se rencontrer le sacré et le profane, atténue les limites qui les séparent et étend le message d'espoir que la Nativité véhicule à l'extérieur de la sphère Chrétienne, ce qui pointe à une certaine universalité du message contenu dans *A Prayer for Owen Meany* : quelles que soient les croyances d'un individu donné et sa relation à la transcendance divine, le doute est normal et la foi peut faire des merveilles. La remise en question de l'hégémonie de la religion se manifeste d'ailleurs également à travers le questionnement de la pertinence des dogmes, qui trouve son expression dans le truchement des événements irrationnels que sont le rêve d'Owen, l'apparition à ce même personnage de sa pierre tombale et la possibilité que sa naissance relève d'une seconde Immaculée Conception : l'intrusion du paranormal renvoie inévitablement aux fondements de toute croyance. De plus, le non-sens des querelles théologiques est représenté par l'opposition des deux congrégations et leurs pasteurs, aux comportements extrêmes. A travers l'exagération mise en place par l'auteur pour caractériser chacun de ses personnages, il propose une forme de satire, une critique moqueuse qui s'inscrit incontestablement dans la dimension contestataire de *A Prayer for Owen Meany*. On le voit bien, le roman de John Irving fait constamment référence au Christianisme et à la Bible, s'en nourrit mais, suivant toujours la même dynamique circulaire, en propose dans le même temps une représentation relevant à la fois de l'ironie et de la remise en

⁵⁷⁷ John Irving, *A Prayer for Owen Meany*, p. 13.

question. La ligne de conduite choisie par l’auteur reste la même dans le traitement de son protagoniste.

Owen Meany est à de nombreux égards une figure christique. En plus de la connexion que ce personnage établit pour lui-même avec Dieu — il est convaincu d’être l’instrument — plusieurs éléments permettent d’étayer ce point de vue. En effet, la description de la mort d’Owen est sans aucun doute la mise en mots d’une *piéta*, que John Irving subvertit quelque peu en ajoutant le double démembrement, symbole des pertes qu’un individu doit affronter au cours de sa vie : « Armlessness, leglessness, amputation—well, yes, this novel is about mutilation, how the body itself reflects the losses we suffer. »⁵⁷⁸ Ainsi, même dans ses ressemblances avec Jésus Christ, Owen apporte un élément supplémentaire à la symbolique traditionnelle déjà importante. Dès lors, la volonté de réécriture apparaît évidente et se lit à travers toutes les autres similitudes envisagées. Par exemple, le caractère divin des liens entre Jésus-Christ et Dieu trouve son expression dans l’irruption d’éléments surnaturels chez Owen — vision de la tombe, « Ghost of the Future », le rêve ; au sacré se substitue le profane qui prend la forme de superstitions païennes et ce décalage réducteur a une valeur ironique. De la même façon, le charisme de Jésus Christ tourne vite au despotisme chez Owen comme l’atteste sa réaction vis-à-vis de ses parents lors du *Christmas Pageant*. L’exagération attachée au personnage ressurgit donc pour laisser l’image d’une représentation presque caricaturale à la dimension ironique des plus vivaces. Une fois de plus la spirale prenant naissance dans la reproduction du modèle et culminant dans sa réécriture à visée ironique et contestataire refait surface. Les dissemblances — corroborant toutes l’excès attaché au personnage — permettent également d’attester la dimension ironique d’Owen. Ainsi, sa taille et son poids, Owen est anormalement petit et léger, en font un modèle réduit du Christ : « Owen is a pint-sized Christ—a miniature version with a cracked voice. »⁵⁷⁹ L’image d’un messager de Dieu à la croissance inachevée, preuve de l’imperfection de la Création et de son initiateur, est indéniablement porteuse d’ironie. Tout comme, le comportement blasphématoire d’Owen lorsqu’il ampute la statue de Marie-Madeleine est aux antipodes de l’image de Jésus Christ et dénote un traitement ironique de la part de l’auteur. Au final, les très nombreuses résonnances entre *A Prayer for Owen Meany* et la *Bible* ainsi que les multiples variations proposées par John Irving

⁵⁷⁸ Correspondance personnelle avec l’auteur.

⁵⁷⁹ Correspondance personnelle avec l’auteur.

installent les deux textes dans un véritable tourbillon, dont la conséquence principale est l'omniprésence de l'ironie. A une moindre échelle, cette spirale infernale pose un certain nombre de questions relatives aux fondements de la religion et de toute croyance, qui vont bien entendu dans le sens du caractère contestataire du roman, trait que le personnage de John Wheelwright pousse aux extrêmes.

En effet, l'exagération n'est pas l'apanage d'Owen. A travers les liens qu'il dit avoir entretenus avec son meilleur ami et la véhémence de ses diatribes contre l'Administration Reagan, le narrateur homodiégétique de *A Prayer for Owen Meany* contribue grandement à installer l'excès au cœur du roman. Et à travers lui, John Irving parvient à allier une fois de plus ironie et contestation. La première a trait à John Wheelwright en tant que personnage : il est en effet présenté comme une combinaison négative de l'indécision et du doute. Incapable de prendre en main sa « vie », il s'en remet constamment à Owen ; sa dépendance vis-à-vis de son ami est telle qu'elle en devient ironique. Digne fils de son père constamment en proie au doute, il ne devient, selon ses dires, un véritable Chrétien qu'après avoir été le témoin du sacrifice de son ami. Par sa présence aux côtés d'Owen au moment de la mort, il se rapproche indéniablement de l'Apôtre Jean également présent aux côtés de Jésus Christ pendant la crucifixion. Le lieu de la mort choisi par John Irving pour son protagoniste porte en lui un potentiel ironique évident puisqu'au symbole de la croix sur le Golgotha se substituent les toilettes de l'aéroport de Phoenix, Arizona. En outre, par le récit qu'il fait, John Wheelwright incarne le nouveau rédacteur d'un nouvel Evangile mais l'insertion des diatribes en font un récit contestataire: « The novel is a kind of rebel gospel—or the gospel as told by a rebel disciple. »⁵⁸⁰ Comme Jean, John prêche à travers son récit la Bonne Parole ; il cherche à établir la grandeur et l'importance de son ami. Mais il combine à cette mission de divulgation d'un message « divin », la critique farouche de l'Administration Reagan et plus généralement de la tendance, fâcheusement selon lui, conservatrice des Etats-Unis de la seconde moitié du vingtième siècle. Là encore, l'image d'une spirale ironique et contestataire persiste.

Que ce soit en matière de citation ou de réécriture, John Irving reste cohérent dans sa démarche puisqu'il fait appel à des techniques similaires pour parvenir à des fins identiques. Les exemples que nous venons d'aborder convergent en effet tous vers l'installation d'une double dimension : ironique et contestataire. La notion de jeu est

⁵⁸⁰ Correspondance personnelle avec l'auteur.

primordiale et s'établit à plusieurs niveaux : entre les textes mais également entre l'auteur et les lecteurs. L'aspect ludique participe par conséquent de la complexité des romans à travers la mise en place de plusieurs niveaux de lecture. Il est également l'outil privilégié pour inciter le lecteur à la distanciation, un élément primordial à la correcte appréhension du message contestataire contenu dans les romans. En revanche, il ne s'agit pas pour John Irving d'asséner un point de vue de façon péremptoire ; il préfère à cette rigidité, la légèreté du décalage ironique. En outre, cette technique lui permet de concilier hommage et originalité, emprunt et création. De la même façon que les relations des textes entre eux s'apparentent à un mouvement circulaire de plus en plus intense pour atteindre l'image de la spirale, l'acte créateur repose sur une dynamique giratoire entre tradition et nouveauté qui se trouvent alors réconciliées. Mais, la métaphore circulaire est encore loin d'avoir atteint son acmé, la spirale s'intensifie encore pour se transformer en un tourbillon vertigineux.

8.2 ...à la spirale infernale

L'impulsion rotatoire amorcée par les relations transtextuelles dans *The Cider House Rules*, *A Prayer for Owen Meany* et *A Widow for One Year* s'intensifie pour se muer en une spirale infernale lorsque l'on considère les mécanismes métalectiques et antimétalectiques apparaissant dans les trois romans. Le terme « métalepse » est bien connu en rhétorique ; il décrit une figure par laquelle on désigne l'antécédent pour le conséquent ou à l'inverse le conséquent pour l'antécédent. Dans son ouvrage publié en 2004, Gérard Genette « croit 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. »⁵⁸¹ Il s'agit donc d'analyser de façon encore plus précise les liens qui peuvent unir deux narrations dans le cadre d'un procédé métafictionnel. La conséquence immédiate du truchement de fiction dans la fiction est la « confusion réelle des niveaux ontologiques du fait que la frontière entre le récit

⁵⁸¹ Gérard Genette, *Métalepse*. Paris: Seuil (Poétique), 2004, p.13-14.

primaire (l'histoire du lecteur) et le récit secondaire (le récit enchâssé) est voilée. »⁵⁸² En plus d'interroger les rapports entre réalité et fiction, ce procédé tend à accentuer la dynamique circulaire identifiée pour les relations transtextuelles dans la mesure où le récit primaire et le récit secondaire entrent régulièrement en interaction et exercent une influence mutuelle. Il n'est par conséquent plus question uniquement de circulation. Un phénomène d'échange puis de fusion est alors esquissé et la créativité de John Irving émerge. En effet, il parvient à allier tradition et nouveauté en utilisant des techniques littéraires relativement récentes dans le but de souligner la persistance de l'intérêt d'une certaine tradition en actualisant son message. En fait, bien que reposant indéniablement sur celle-ci, *The Cider House Rules*, *A Prayer for Owen Meany* et *A Widow for One Year* ne sauraient être considérés que comme des copies d'œuvres antérieures, démontrant ainsi leur originalité. Par ailleurs, une fois encore, métalepses et antimétalepses permettront de mettre en évidence la recherche combinée de l'ironie et de la contestation.

8.2.1 Resserrement centripète

Pour caractériser les relations de l'écrivain à son œuvre et désigner les échanges entre textes, Gérard Genette a donc opté pour le terme « métalepse ». Il en distingue deux sortes. D'une part, les métalepses de l'auteur, qui correspondent à l'insertion d'éléments autobiographiques dans la fiction, c'est-à-dire à l'intrusion de l'univers extradiégétique dans le microcosme diégétique. Comme nous avons déjà abordé la question du rôle de l'autobiographie dans la production romanesque de John Irving, nous nous concentrerons à présent sur le second type de métalepses identifié par Genette, à savoir les métalepses fictionnelles, soit l'insertion d'une métadiégèse ou narration seconde dans la diégèse ou narration première. Ce procédé relève, selon lui, toujours d'une transgression au seuil de la représentation, ce qui bien évidemment est à rapprocher de l'omniprésence de l'acte transgressif dans les romans à l'étude et plus généralement dans toute la production romanesque de John Irving. Entrant dans le cadre du jeu des échanges entre textes, le procédé de fiction dans la fiction est utilisé dans chacun des trois romans. Si à chaque fois la métalepse constitue une forme d'hommage aux écrivains du passé, elle permet également à l'auteur d'activer une nouvelle

⁵⁸² Dorrit Cohn, « Métalepse et mise en abyme », *Vox Poetica*, 2003.

dimension de la dynamique circulatoire présente dans les romans et participe d'une intensification de la force centripète qui initie leur réflexivité. Ainsi, la création semble s'interroger sur ses propres ressorts et fonctionnements. Malgré tout le sérieux attaché à une telle démarche, la dimension divertissante des romans n'est pas négligée puisqu'en faisant entrer les textes en résonance, John Irving initie un jeu avec son lecteur, oscillant constamment entre respect de l'original et réécriture, proposant plusieurs degrés d'influence et ajoutant aux manifestations de roman dans le roman, celles de théâtre dans le roman par exemple. En plus de brouiller les limites entre réalité et fiction, John Irving ambitionne, à travers le jeu, de questionner celles des textes entre eux et plus globalement des différentes formes d'art entre elles.

La métalepse apparaît donc lorsque la diégèse intervient dans la métadiégèse. Et dans le cas de John Irving elle sert à rendre hommage en quelque sorte aux auteurs qu'il affectionne particulièrement et met en place les stratégies de réécriture que nous avons pu mettre en lumière précédemment. Pour reprendre l'exemple déjà utilisé, *David Copperfield* est cité, inclus et revisité dans *The Cider House Rules*, qui met en place un procédé métaleptique avec *Jane Eyre* également :

She [Mrs. Grogan] allowed Melony to read to the girls that evening; Melony's voice was oddly flat and passionless. Melony's reading from *Jane Eyre* depressed Mrs. Grogan—especially when she read this part:

...it is madness in all women to let a secret love kindle within them, which, if unreturned and unknown, must devour the life that feeds it.⁵⁸³

L'œuvre de fiction de Charlotte Brontë est incluse dans la narration et peut donc être qualifiée de récit second ou enchâssé. Mais cet exemple dépasse de la cadre de la « simple » citation. En effet, du fait de l'attitude de Melony, les mots de Charlotte Brontë ont une résonance particulière. Leur sens est en quelque sorte intensifié par le contexte dans lequel ils apparaissent. Ce passage intervient juste après le départ d'Homer, que Melony « ressent » comme une trahison. Elle est profondément affectée, comme l'atteste sa voix, étonnamment monocorde. D'ailleurs le récit premier, en mettant l'accent sur le caractère inhabituel du comportement de Melony à travers l'adverbe « oddly », prépare au processus d'influence, en l'occurrence négative, qui se met en place sur le récit enchâssé. En outre, l'effet sur Mrs. Grogan est sans équivoque : c'est bien la lecture de Melony qui la rend profondément triste et qui accentue la

⁵⁸³ John Irving, *The Cider House Rules*, p. 274.

négativité initiale du message contenu dans la citation de *Jane Eyre*. On sent alors poindre la bilatéralité de l'échange, où le récit primaire influe sur le récit secondaire, qui à son tour a des conséquences sur le récit primaire. L'effet de spirale est alors enclenché. Il est accentué, dans *The Cider House Rules*, par la récurrence du procédé appliqué à plusieurs récits enchâssés. La spirale devient alors infernale à cause de la vitesse que cette multiplicité induit. Si cet exemple ne permet pas d'inférer l'apparition de l'ironie ou de la contestation, il met en exergue le brouillage des limites entre fiction et fiction dans la fiction, une complexification des rapports entre réalité et fiction. Il convertit en quelque sorte un procédé diégétique en procédé métadiégétique, s'enfonçant un peu plus au cœur de la création et renforçant l'effet d'enroulement de la fiction sur elle-même. Ce phénomène de spirale infernale est également perceptible selon d'autres modalités dans *A Widow for One Year*.

L'effet de spirale est alors atteint grâce à la référence à deux romans de Graham Greene, qui constitue pour Ruth la référence en matière de littérature :

There are worse things, Ruth Cole thought. 'In childhood,' Greene himself had written (in *The Ministry of Fear*), 'we live under the brightness of immortality – heaven is as near and actual as the seaside. Beside the complicated details of the world stand the simplicities: God is good, the grown-up man or woman knows the answer to every question, there is such a thing as truth, and justice is as measured and faultless as a clock.'

That hadn't been *her* childhood. Ruth's mother had left her when she was four; there was no God; her father didn't tell the truth, or he wouldn't answer her questions – or both. And as for justice, her father had slept with so many women that Ruth couldn't keep count.

On the subject of childhood, Ruth preferred what Greene had written in *The Power and the Glory*: 'There is always one moment in childhood when the door opens and lets the future in.' Oh, yes – Ruth agreed.⁵⁸⁴

L'extrait de *The Ministry of Fear* n'est de toute évidence pas du goût de Ruth puisqu'elle réfute point par point ce que Graham Greene avait écrit. Bien sûr, elle met ses mots en regard de sa propre « expérience », ce qui semble tendre vers un procédé antimétaleptique où la narration seconde exerce une forme d'influence sur la narration primaire, mais le plus important ici est qu'à travers la négation des idées véhiculées par la citation, Ruth en fait en quelque sorte un commentaire. Le récit enchâssé est alors soumis à l'action du récit premier. Sa pertinence est remise en question, pas de façon générique mais dans le cas particulier de Ruth comme le souligne l'accent porté sur « her » mis en italique par John Irving. La spirale des interactions entre les deux textes

⁵⁸⁴ John Irving, *A Widow for One Year*, p. 351. L'auteur souligne.

émerge à nouveau et se double bientôt de celle initiée par le choix d'un second roman de Graham Greene, *The Power and the Glory*, dont l'exactitude du message pour elle est à l'inverse soulignée par Ruth. Les relations identifiées entre le récit premier et *The Ministry of Fear* se retrouve avec *The Power and the Glory*. En effet, le même phénomène de commentaire apparaît, mais il est, cette fois, positif. Les deux textes de Greene entrent non seulement en relation avec *A Widow for One Year* mais par l'effet de contraste que Ruth met en place à travers « Ruth preferred what Greene had written in *The Power and the Glory* », ils sont mis en regard l'un de l'autre. A la spirale des relations entre récit primaire et récit secondaire s'ajoute alors celle des deux récits secondaires, ce qui a bien entendu pour effet d'intensifier le mécanisme et d'œuvrer à une rapidité qui entre dans le cadre de la frénésie dont nous faisons état précédemment. En outre, cet exemple met en lumière une forme de jeu, où les textes entrent en interactions multiples, les citations se mélangent aux commentaires et les deux romans de Greene sont mis en opposition par la fiction de John Irving. La complexité des rapports entre les textes ne sauraient alors plus faire débat. Le procédé métaleptique entre alors dans le cadre de la dimension divertissante que l'auteur conçoit pour ses romans. Mais ce jeu est des plus sérieux. En effet, l'une des conséquences directes des métalepses est d'amener le lecteur à réfléchir, à envisager les idées présentes dans les livres de façon critique, en d'autres termes à s'interroger sur l'autorité du texte écrit. Or c'est précisément ce que John Irving nous invite ici à faire et en multipliant les interactions entre textes, il semble vouloir « pousser » la réflexion, dépasser le cadre des configurations les plus simples.

La spirale s'accélère encore dans *A Prayer for Owen Meany*, roman dans lequel le récit secondaire n'est plus seulement enchâssé mais intercalé au récit primaire :

For the Fourth Sunday After Epiphany, Canon Mackie chose Matthew – those troublesome Beatitudes; at least, they troubled Owen and me.
 Blessed are the poor in spirit
 for theirs is the kingdom of heaven.
 It's just so hard to imagine 'the poor in spirit' achieving very much.
 Blessed are those who mourn,
 for they shall be comforted.
 I was eleven years old when my mother was killed; I mourn her still. I mourn for more than her, too. I don't feel 'comforted'; not yet.
 Blessed are the meek,
 for they shall inherit the earth.
 'BUT THERE'S NO EVIDENCE FOR THAT,' Owen told Mrs Walker in Sunday school.
 And so on:

Blessed are the pure in heart,
 for they shall see God.
 ‘BUT WILL IT HELP THEM – TO SEE GOD?’ Owen Meany asked Mrs Walker.
 Did it help Owen – to see God?⁵⁸⁵

La disposition graphique sur la page aide indéniablement le lecteur à repérer les citations émanant de l’Evangile selon Matthieu du récit primaire, c’est-à-dire des commentaires effectués par John Wheelwright. Leur position en retrait par rapport au reste du texte a ici la même fonction et le même effet que les guillemets. Visuellement, le mouvement de va-et-vient entre les deux textes est perceptible. Par ailleurs, lorsque le récit primaire reprend son cours, il s’agit toujours pour le narrateur de commenter le message contenu dans les Béatitudes. La spirale est initiée puisque John Wheelwright opère un retour sur la citation qu’il vient d’insérer dans son récit afin de confirmer ou d’inférer sa pertinence pour Owen et lui-même. Une certaine rapidité est exprimée à travers la longueur limitée des incursions du récit enchâssé et des occurrences du récit primaire. La spirale devient alors infernale. Elle est intensifiée par le croisement des remarques du narrateur et de celles de son meilleur ami qu’il rapporte. Le tout prend donc la forme d’un mouvement giratoire rapide concentré d’abord sur les relations qu’entretiennent le récit primaire et le récit secondaire, puis une seconde spirale, ne concernant cette fois que le récit primaire, démarre dans la mesure où les mots de John Wheelwright — correspondant au présent de son écriture — cèdent leur place à la transcription des paroles passées d’Owen pour, avec la dernière phrase, faire appel à un événement ultérieur de la diégèse — la mort d’Owen — et s’inscrire à nouveau dans le présent de l’acte narratif. L’intensification de la dynamique est donc combinée à une juxtaposition de deux spirales ; le tout confinant à la frénésie mais constituant également un signe de la réflexivité du roman qui par ce procédé interroge le processus de création littéraire et initie encore une fois un double jeu : le récit primaire avec le récit secondaire, et l’auteur avec le lecteur. Par ailleurs, on peut noter une pointe d’ironie dans la dernière question de John Wheelwright, qui reprenant les mots d’Owen, les lui applique ; l’incertitude soulevée par Owen rejaillit sur lui tel un boomerang, ce qui a pour effet de questionner la pertinence de son point de vue. Enfin, le récit primaire s’attachant à démontrer la nullité du message biblique dans le contexte précis exposé par cet extrait du roman, on sent poindre une forme de contestation. La spirale se veut donc à la fois divertissante et donnant matière à réfléchir au lecteur.

⁵⁸⁵ John Irving, *A Prayer for Owen Meany*, p. 158.

Dans ce même roman, un autre exemple de métalepse accentuée encore la complexité du procédé et intensifie l'effet de convergence de la spirale vers son centre. Il s'agit de la représentation de *A Christmas Carol* effectuée par la troupe de théâtre amateur dirigée par Dan Needham à l'occasion de Noël 1953. Le jeu des textes entre eux est alors doublé d'un chevauchement de deux arts, la littérature et le théâtre. À l'instar de ce que nous avons souligné précédemment pour *The Cider House Rules*, cette configuration particulière, en fusionnant deux types de représentation, tend à réduire comme peau de chagrin les limites qui les séparent, ce qui constitue une déclinaison dans la fiction du brouillage de la frontière entre réalité et fiction. On le voit bien, la spirale infernale reste d'actualité. Par ailleurs, l'alternance du récit primaire et du récit enchâssé en intensifie encore la vitesse :

"Before I draw nearer to that stone to which you point," Scrooge began to say. Among the papier-mâché gravestones, where Mr Fish was standing, one stone loomed larger than the others; it was this stone that Owen pointed to – again and again, he pointed and pointed. [...] Scrooge began to babble.
 "Men's courses will foreshadow certain ends, to which, if persevered in, they must lead. *But*," Mr Fish said to Owen, "if the courses be departed from, the ends will change. Say it thus with what you show me!" [...]
 'Owen!' Mr Fish said crossly, but Owen was as committed to not answering as the Ghost of the Future.⁵⁸⁶

Cette citation est un exemple de métalepse dans la mesure où la diégèse intervient de façon assez évidente dans la métadiégèse, et ce à deux reprises. En effet, la première phrase fait référence à Mr Fish par le rôle qu'il tient dans la pièce, à savoir celui de Scrooge. Mais dès la seconde phrase, il apparaît sous son « vrai » nom tout en évoluant clairement dans l'espace de la scène de théâtre. Roman et représentation théâtrale ne font déjà plus qu'un. De la même façon, Owen n'est plus identifié à son rôle, celui du Fantôme du futur, mais reste le personnage du récit primaire, *A Prayer for Owen Meany*. De plus, à partir du moment où Owen reste figé par la vision qu'il vient d'avoir, le récit secondaire s'efface pour laisser le récit primaire prendre l'ascendant. La pièce est en effet arrêtée et Mr Fish s'adresse à Owen en l'appelant par son prénom. Le caractère dramatique, au deux sens du terme, de cette scène ne laisse qu'assez peu de place à l'ironie immédiate, mais elle prend cette dimension plus tard lorsque le lecteur aura eu le fin mot de l'histoire, c'est-à-dire quand le roman établit qu'Owen a eu la vision de sa tombe avec la date partielle de sa mort. Puisque la croyance aux fantômes

⁵⁸⁶ John Irving, *A Prayer for Owen Meany*, p. 258.

reste attachée à l'enfance, la réaction d'Owen est compréhensible au moment où elle apparaît dans la diégèse. En revanche, lorsqu'Owen, parvenu à l'âge adulte, persiste dans cette croyance, l'ironie émerge du fait du décalage entre la maturité du personnage et le caractère infantile et infantilisant — n'oublions pas qu'Owen conserve tout au long du roman sa stature d'enfant — de son point de vue. Par ailleurs, cet exemple de contradiction majeure dans le personnage déclenche inmanquablement un processus de distanciation de la part du lecteur. Il n'est pas encore question de contestation, mais ses prémices, prenant la forme d'un questionnement, sont ainsi établies. La spirale infernale s'oriente par conséquent vers l'ironie et la contestation.

A la lumière de ces exemples, il apparaît donc que le phénomène de fiction dans la fiction participe de la dimension divertissante des trois romans. Les stratégies d'interaction et d'échanges entre les textes s'inscrivent en effet dans un procédé ludique identifiable tant au niveau des relations entre diégèse et métadiégèse qu'à l'échelle des rapports que l'auteur instaure par ce jeu avec son lectorat. Les métalepses contribuent indéniablement à la complexité des romans tout comme elles constituent un élément primordial de leur littéarité. Elles mettent en évidence les interactions multiples qui peuvent unir deux textes donnés puisque deux des exemples analysés relèvent également du procédé inverse : l'antimétalepse.

8.2.2 Explosion centrifuge

Ainsi, *The Cider House Rules*, *A Prayer for Owen Meany* et *A Widow for One Year* proposent également des exemples d'intervention de la métadiégèse dans la diégèse. Nous venons de le souligner, dans *A Prayer for Owen Meany*, 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 : « 'I SAW MY NAME – ON THE GRAVE' said Owen Meany. »⁵⁸⁷ Cet exemple relève dans un premier temps d'un phénomène de métalepse puisqu'au lieu de voir — ou plus précisément de prétendre voir — l'inscription concernant le Fantôme du futur, Owen a la vision, bien réelle pour lui, de la date de sa propre mort. Les informations de la diégèse se substituent à celle de la métadiégèse. Mais ceci pose également le problème des rapports complexes entre

⁵⁸⁷ John Irving, *A Prayer for Owen Meany*, p. 260.

réalité et fiction dans les romans de John Irving. En effet, tout ceci n'est réel que dans l'œuvre de fiction dont Owen est le protagoniste. On le voit bien, cet exemple tend à questionner chacune de ses deux entités et à brouiller les limites qui les séparent. L'antimétalepse intervient dans un second temps dans la mesure où cet événement confinant au surnaturel, voire à l'irrationnel, devient l'un des ressorts de l'intrigue puisqu'il conforte Owen dans son opinion d'être le nouvel Elu et initie toute la suite du récit. L'étrangeté de cette vision persiste d'ailleurs dans la suite du roman par l'entremise du rêve récurrent du personnage. L'antimétalepse n'opère pas ici de retour en arrière comme son opposition à la métalepse pourrait le suggérer mais s'inscrit bien dans ce même mouvement rotatoire entre les textes et contribue de toute évidence à la progression du roman. Il s'agit donc bien d'une résonance en spirale qui donne naissance à l'intrigue. Par ce jeu des relations entre récit primaire et récit secondaire, la spirale infernale perdure et sa force centripète fait jaillir la création. Par ailleurs, la dimension ludique, où les textes se nourrissent, et se font écho, s'inscrit dans une volonté sérieuse d'aborder l'une des questions cruciales de la création littéraire qui prend, pour John Irving, une importance toute particulière si l'on considère l'épineuse question du rôle de l'autobiographie dans ses productions romanesques. Ainsi par le jeu, l'auteur invite-t-il le lecteur à réfléchir sur cette composante majeure de la création littéraire que sont l'inventivité ou l'imagination. De façon détournée, l'antimétalepse entre dans une dynamique contestataire et permet à John Irving de répondre, à travers sa fiction, aux critiques qui lui sont adressées. L'ironie n'est pas immédiatement perceptible avec cet exemple, mais comme nous l'avons mentionné dans d'autres cas, elle intervient dans un second temps, en l'occurrence lorsqu'à la fin du roman il est porté à notre connaissance qu'Owen est intimement convaincu, sous l'impulsion folle de ses parents, d'être le fruit d'une nouvelle Immaculée Conception. Alors, la vision d'Owen confine au délire, dont le récit établit d'ailleurs les prémices en soulignant qu'à ce moment des faits, il est en proie à une forte fièvre. Rétrospectivement, la vision d'Owen, et plus encore le fait qu'il y attache autant d'importance, prête à sourire.

The Cider House Rules propose également plusieurs exemples d'antimétalepses mais là les romans de Charles Dickens ou Charlotte Brontë, constituant un parallèle indéniable avec la « vie » des orphelins, déclenchent des réactions émotionnelles fortes, c'est en tout cas de cette façon que John Irving les décrit :

And then he [Homer] hit this line:
 I tired of the routine of eight years in one afternoon.
 His mouth went dry when he read it; he needed to swallow, which gave the line more emphasis than he wanted to give it. [...]
 ‘I know just how she feels,’ Melony said bitterly, but quietly. [...] ‘Little Jane should try fifteen or sixteen or seventeen years,’ Melony announced loudly. [...]
 Melony was crying. She was such a big girl—to put her head in Mrs Grogan’s lap and allow her to stroke her hair—but she went on crying, quietly.⁵⁸⁸

La cause des pleurs de Melony est de toute évidence la citation de *Jane Eyre*, lue par Homer, qui lui aussi semble ressentir un certain malaise à la lecture des mots de Charlotte Brontë. Comme nous l’avons souligné précédemment, le choix des romans de Dickens et Brontë n’est pas anodin puisqu’ils correspondent à une certaine « réalité » pour les orphelins de St Cloud’s. La similitude de leurs situations constitue le terrain favorable à un phénomène d’identification par les personnages du roman de John Irving aux personnages des auteurs britanniques. Le va-et-vient entre les textes est engagé, qui se complexifie très vite du fait du jeu entre réalité et fiction. La fiction dans la fiction devient une réalité pour les personnages de fiction créés par John Irving. De toute évidence, le truchement de fiction dans la fiction et les conséquences qu’elle peut avoir sur les personnages de *The Cider House Rules* est un moyen supplémentaire pour John Irving de questionner les limites entre réalité et fiction tout en interrogeant les processus de création littéraire. Par ailleurs, deux mots de cet extrait doivent retenir notre attention : « quietly » et « crying ». Ils sont assez peu en adéquation avec le personnage de Melony tel que l’auteur s’est attaché à la présenter. Ils entrent même en rupture avec la description faite du personnage jusqu’alors. Soudainement calme et se laissant câliner par Mrs Grogan, Melony apparaît ici fragile et désemparée. Ce revirement d’attitude attire d’autant plus l’attention du lecteur qu’il renforce le caractère inhabituel de la situation et intensifie la peine du personnage. Ce procédé est à rapprocher de la proximité, mentionnée précédemment, que John Irving entend créer entre ses personnages et le lecteur. Par l’antimétalepse, John Irving propose un nouveau visage de son personnage pour le rendre plus proche des lecteurs, que son extrême violence aurait pu rebuter. Mais l’on sent poindre également le caractère contestataire du personnage qui s’insurge à de nombreuses reprises dans le roman contre sa condition d’orpheline, contre l’image de la femme que véhicule le patriarcat et contre les règles de la société américaine de l’entre-deux-guerres. Son amertume est ici le trait de sa rébellion quasi-

⁵⁸⁸ John Irving, *The Cider House Rules*, p. 143-144.

permanente contre l'ordre établi. La spirale entre les deux textes sert donc dans cet exemple la dimension divertissante du roman mais travaille également à son aspect contestataire.

Dans *A Widow for One Year*, l'antimétalepse se complexifie, ce qui n'a rien d'étonnant dans un roman ouvertement orienté vers sa littéarité :

Harry had picked up a poem to read. Not knowing that Allan had instructed Eddie to read a Yeats poem at Allan's own memorial service, Harry chose a Yeats poem for his and Ruth's wedding. Although the poem made Ruth and Hannah *and* Eddie cry, Ruth loved Harry all the more for it. [...] The poem was called 'He Wishes for the Cloths of Heaven', and Eduardo and Conchita held hands during Harry's recitation – as if they were being married all over again.

Had the heavens embroidered cloths,
Enwrought with golden and silver light,
The blue and the dim and the dark cloths
Of night and light and the half-light,
I would spread the cloths under your feet:
But I, being poor, have only my dreams;
I have spread my dreams under your feet;
Tread softly because you tread on my dreams.⁵⁸⁹

Comme les exemples précédents, cet extrait est du ressort combiné de la métalepse et de l'antimétalepse. Le poème de Yeats intervient dans la diégèse qui, à son tour, lui donne un sens particulier. La spirale identifiée pour les autres romans est donc toujours bien présente. Mais s'y ajoute la référence à un autre poème du même auteur inclus précédemment dans le roman. Le jeu des résonances ne s'effectue plus entre deux mais trois textes, ce qui bien entendu complexifie le procédé et crée une impression d'accélération de sa force rotatoire. En outre, la métadiégèse influence la diégèse de façon plus étendue puisque cinq personnages de *A Widow for One Year* sont concernés alors que jusqu'à présent deux personnages maximum entraient dans la danse des textes. En effet, la lecture du poème génère les larmes d'Eddie, Hannah et Ruth et projette Eduardo et Conchita plusieurs années en arrière et les fait en quelque sorte revivre leur propre mariage. Par ailleurs, les vers de Yeats semblent prendre un sens particulier pour chacun de ces personnages : Ruth en est la première destinataire et le reçoit comme tel ; elle comprend le message que lui adresse Harry : celui d'un homme amoureux qui lui demande de ne pas jouer avec ses sentiments. Mais les autres personnages de la scène apparaissent comme des destinataires collatéraux et investissent les mots de leur propre

⁵⁸⁹ John Irving, *A Widow for One Year*, p. 638. L'auteur souligne.

histoire, ce qui donne un nouveau sens au poème de Yeats et explique alors leurs larmes. 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 pleure car il s'approprie les mots d'Aedh, se place dans le rôle de l'amoureux transi. Il en est de même pour Hannah, qui malgré ses nombreuses conquêtes désire être réellement aimé par un homme. Elle pleure donc en quelque sorte l'amour qu'elle n'a pas encore trouvé. Le titre du chapitre dont cet extrait émane est tout à fait évocateur de la signification ambivalente des larmes des personnages : « A Happy Couple, Their Two Unhappy Friends »⁵⁹⁰. A l'influence multiple de la métadiégèse sur la diégèse s'ajoute la variété des conséquences, ce qui contribue à complexifier plus encore le procédé, à renforcer l'image de la spirale et à intensifier sa vitesse, en un mot à rendre la spirale définitivement infernale et confinant même au tourbillon.

La conséquence directe de l'utilisation de fiction dans la fiction, quels que soient les liens d'échanges entre récit primaire et récit secondaire, est le phénomène de mise en abyme. Alors que les textes entrent dans une spirale, la mise en abyme tend à lui procurer une force centripète par laquelle l'enchâssement converge vers le cœur de la création. A la lumière de ces exemples, il apparaît que les liens entre narration première et narration seconde sont envisagés dans un nombre important de configurations, qui permettent à John Irving d'établir un jeu entre les textes mais de poser également les fondements de la dimension ludique et divertissante de ses romans puisque la résonance des textes entre eux donne lieu à une forme de jeu entre l'auteur et ses lecteurs. En déclinant les possibilités, les configurations et les conséquences, John Irving montre son potentiel créateur, mais invite également le lecteur, un acteur primordial dans sa conception de la littérature, dans la danse. Il le divertit à travers tour à tour l'ironie ou l'engagement émotionnel mais ne perd pas de vue la dimension sérieuse et contestataire de ses romans puisque la grande majorité des exemples de métalepses et d'antimétalepses tendent vers ces aspects. A travers ces procédés quelque peu complexes, il ne s'agit pas pour John Irving uniquement d'un moyen de compliquer sa narration, d'augmenter le nombre de niveaux de lecture ou encore de « tester » l'implication de son lectorat. Il ambitionne d'interroger le concept même de fiction, ses ressorts, son fonctionnement, ses processus de création et d'envisager ses rapports à la

⁵⁹⁰ John Irving, *A Widow for One Year*, p. 636.

réalité. La dynamique circulatoire s'est transformée en spirale infernale et confine, plus particulièrement dans *A Widow for One Year* et l'accent que ce roman porte sur la réflexivité de l'œuvre, au tourbillon vertigineux.

8.3 ...au tourbillon vertigineux

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 de nombreux 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, à l'instar de *The World According to Garp*, son plus gros succès commercial à ce jour et le roman lui ayant valu ses meilleures critiques, 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 aussi grandement. *A Widow for One Year* explore donc différentes facettes ainsi que quelques rapports possibles à l'écriture. Bien que dans ce roman John Irving porte toujours une attention particulière au développement de l'intrigue et à la caractérisation des personnages, il n'en demeure pas moins le plus orienté des trois romans à l'étude sur les ressorts du processus de création littéraire. À ce titre, la dynamique circulatoire qui se mue en spirale infernale y est bien entendu présente. Mais la particularité majeure de *A Widow for One Year* est de transformer la spirale en tourbillon vertigineux et de pousser l'enroulement de l'œuvre sur elle-même à son extrême limite. Il se concentre, surtout dans les seconde et troisième parties qui le composent, sur les mécanismes de création littéraire : il ne s'agit plus pour le roman d'interroger uniquement la création littéraire mais bel et bien de comprendre les mécanismes qui président à sa propre écriture. *A Widow for One Year* nous entraîne par conséquent dans un tourbillon, une espèce de cyclone, non pas dévastateur, mais créateur. Littérarité et réflexivité sont combinées dans une création éminemment complexe entraînant le lecteur au cœur même de ses processus créatifs pour ensuite laisser la création reprendre ses droits et explorer la définition d'un roman telle qu'envisagée par John Irving.

8.3.1 Le coeur de la création

A la lumière de l'analyse des rapports qu'entretiennent diégèse et métadiégèse dans *The Cider House Rules*, *A Prayer for Owen Meany* et *A Widow for One Year*, nous avons pu mettre en évidence l'apparition d'un phénomène de mise en abyme dû à l'insertion de fiction dans la fiction. L'effet de spirale généré s'intensifie au fur et à mesure que John Irving explore les différentes facettes et manifestations de ce procédé. Les exemples envisagés jusqu'à présent relèvent de la configuration la plus simple, la plus courante où le roman inscrit en son sein des extraits de romans antérieurs. C'est le cas par exemple de *David Copperfield* ou *Jane Eyre* dans *The Cider House Rules*. Avec *A Prayer for Owen Meany*, on assiste à une configuration un peu plus complexe avec un croisement des arts : il ne s'agit plus de roman dans le roman mais de théâtre dans le roman avec la représentation de *A Christmas Carol*. Le désir de l'auteur de pousser l'analyse du procédé de truchement de fiction dans la fiction devient alors manifeste. Ceci a pour conséquence directe de mettre en exergue la complexité d'une telle technique et de souligner l'art et le talent artistique présidant à l'écriture romanesque. Mais dans le cas de John Irving, la mise en abyme permet également l'installation d'un processus ludique à plusieurs niveaux, qui entre dans le cadre de l'ambition divertissante de l'auteur et la mise en place de la dimension contestataire des romans. John Irving a recours à l'incursion de l'univers extradiégétique dans la diégèse dans *A Widow for One Year*, notamment par l'entremise des romans de Graham Greene ou des poèmes de Yeats. Mais il y poursuit son analyse du procédé en proposant des configurations peut-être moins habituelles qui donnent naissance dans un premier temps à une forme d'« intra-textualité », dans le cadre de laquelle le roman fait écho à d'autres romans de l'auteur puis d'« auto-textualité » où le roman fait référence à lui-même. En plus de la dynamique de spirale identifiée pour le jeu des textes entre eux, on assiste à un recentrage de l'œuvre sur elle-même et à une plongée au cœur du processus créatif. La spirale infernale devient tourbillon vertigineux.

La descente vers les profondeurs abyssales du roman débute lorsque les romans écrits par Ruth sont en fait des avatars fictionnels de ceux de l'auteur. Son premier roman s'intitule *The Same Orphanage* et le second *The Fall of Saigon*. La résonance de ces titres avec respectivement *The Cider House Rules* et *A Prayer for Owen Meany*

est pour le moins évidente. La concordance s'accroît lorsque la narration fait un résumé sommaire par l'entremise d'Eddie O'Hare du premier roman de Ruth :

'Published in 1980, when she was only twenty-six,' Eddie intoned, 'Ruth Cole's first novel, *The Same Orphanage*, was set in a rural New England village [...] the village also supported a small orphanage. In those years when the procedure was still illegal, it was well known – at least locally – that the orphanage physician would provide abortions.'⁵⁹¹

Les similitudes entre les deux textes ne sauraient faire débat. Mais cet exemple de mise en abyme et l'amorce du tourbillon qui en découle ne doivent pas faire oublier la dimension ludique que John Irving confère ici à la technique et qui émerge dans la partie délibérément omise de la citation :

[...] that was renowned for its history of supporting alternative lifestyles. Both a socialist and a lesbian commune had prospered there, but they eventually disbanded. A college with questionable admissions standards had briefly flourished; it existed solely to provide a four-year student deferment for those young men seeking *not* to be drafted into the war in Vietnam.⁵⁹²

Ces quelques phrases font apparaître des échos à d'autres romans de John Irving : *The World According to Garp* dans la seconde et *A Prayer for Owen Meany* dans la dernière. Les références sont donc multiples et croisées, ce qui entraîne en plus de l'effet de tourbillon, un phénomène d'échos rendu rapide par leur concentration sur quelques lignes du récit primaire. De toute évidence, John Irving joue ici avec ses propres productions romanesques, comme nous avons pu le mettre en évidence pour les romans d'autres auteurs, mais également avec le lecteur qu'il entraîne dans un jeu de piste au cours duquel ce dernier doit déduire les romans auxquels il est fait référence. La dimension ludique n'est jamais perdue même lorsqu'il s'agit pour le roman d'aborder une réflexion sérieuse comme peut l'être la littéarité de l'œuvre. L'analyse des processus de création romanesque se poursuit quelques pages plus loin avec la mention du second roman de Ruth, *Before the Fall of Saigon*, qui initie en outre le cheminement vers l'auto-référentialité de *A Widow for One Year* :

In Ruth's second novel, *Before the Fall of Saigon* (1998), the so-called Ruth and Hannah characters are roommates at Middlebury during the Vietnam War. The Hannah character, who is boldness personified, makes a deal with her boyfriend: she'll marry him and have his baby, so that when he graduates and his student draft deferment expires, he will be protected from the draft under his new draft status – 3A, married with child. She makes him promise that, if the marriage doesn't work out, he'll divorce her –

⁵⁹¹ John Irving, *A Widow for One Year*, p. 261-262.

⁵⁹² *Ibid.*, p. 261.

on her terms. (She gets custody of the child; he pays child support.) The problem is, she can't get pregnant.⁵⁹³

Le procédé de mise en abyme est ici encore plus complexe qu'auparavant puisqu'en plus de la référence explicite à *A Prayer for Owen Meany* et à l'une des questions importantes soulevées par le roman — à savoir, jusqu'où peut-on aller pour échapper à une règle arbitraire dont on réfute la légitimité ? — cet extrait intègre des personnages du récit dans lequel il est enchâssé. Le tourbillon se fait plus rapide et l'enroulement de l'œuvre sur elle-même s'accroît. La dimension ludique évoquée précédemment se manifeste alors dans l'écho que la dernière phrase produit avec le premier roman de Ruth, *The Same Orphanage* : l'impossible maternité, quelles qu'en soient les raisons. Avec l'adjectif « so-called », le jeu se situe également avec le lecteur car, comme nous l'avons souligné précédemment, la question de l'autobiographie est épineuse pour Ruth, tout comme elle correspond à un différend entre John Irving et certains critiques. Le jugement qu'il implique est une façon pour l'auteur de réaffirmer sa position, de dévaloriser la pertinence des critiques qui lui sont adressées, et de s'en moquer aussi peut-être. Au divertissement s'ajoutent alors les prémices de la contestation, élément encore plus perceptible dans le troisième roman de Ruth : « She'd called her third novel *Not For Children*. »⁵⁹⁴ John Irving choisit dans ce cas d'insérer dans le récit primaire la nouvelle « The Red and Blue Air Mattress »⁵⁹⁵, qui sert à Ruth de point de départ pour l'écriture de son troisième roman. A la lecture de ce chapitre, deux éléments attirent particulièrement l'attention du lecteur : l'accent porté sur la pornographie et la première phrase. Le premier élément constitue une référence à un article écrit par John Irving, « Pornography and the New Puritans »⁵⁹⁶ dans lequel il fustige ceux qu'il appelle les « nouveaux puritains » pour leur proposition de censurer toute œuvre d'art dans lesquelles ils détectent un caractère pornographique et s'attache à démontrer que la censure n'est pas une solution contre la pornographie. Ce point de vue est relayé par Ruth lorsqu'elle défend auprès d'Allan le titre de son roman :

Allan wanted to call the novel *For the Children's Sake*. (He'd said that the two adversaries make friends in the manner of a couple who endure a bad marriage 'for the children's sake.') But Ruth wanted to keep the anti-pornography connection that was both explicit and implicit in *Not for Children*. It mattered to her that her own political opinion about pornography was strongly voiced in the title – her political opinion being

⁵⁹³ John Irving, *A Widow for One Year*, p. 268.

⁵⁹⁴ *Ibid.*, p. 301.

⁵⁹⁵ *Ibid.*, p. 280-288.

⁵⁹⁶ Article publié dans le *New York Times* le 29 mars 1992.

that she feared censorship more than she disliked pornography, which she disliked a great deal.⁵⁹⁷

L'orientation politique et contestataire du texte de John Irving et de sa réécriture fictionnelle, *Not For Children*, est ici manifeste. Appliquée à la métadiégèse, cette orientation connote forcément la diégèse puisque les deux textes sont par ailleurs liés à travers la première phrase de « The Red and Blue Air Mattress » : « She'd been A Widow for One Year, yet Jane Dash was as prone to being swept away by a so-called flood of memories as when she was on that morning when she'd awakened with her husband dead beside her. »⁵⁹⁸ La situation dans laquelle Ruth plonge son personnage ressemble en tous points au sort que lui réserve John Irving un peu plus tard dans le roman. L'auteur joue de toute évidence ici avec le lecteur puisqu'il crée d'abord un leurre. Avec le début de la première phrase qui constitue une reprise du titre de son roman, le lecteur pense trouver une explication du sens de « A Widow for One Year ». Mais il n'en est en fait rien puisque le veuvage dont il est question dans le titre sera bien celui de Ruth, comme le lecteur le découvrira à la fin de la seconde partie du roman et non une reprise d'une phrase écrite par Ruth. De plus, les circonstances de la mort d'Allan sont strictement identiques à celles de Mr Dash ; les deux textes entrent donc en résonance et s'inscrivent dans ce tourbillon déjà mentionné à plusieurs reprises puisque'on assiste à une dynamique double et duelle de prédiction et de retour en arrière. Enfin, lorsque le récit premier introduit le troisième roman de Ruth et en donne le synopsis, un procédé hypertextuel émerge dans la mesure où *Not For Children* apparaît comme une réécriture d'une pièce de Shakespeare, *Romeo and Juliet* : « The women [Jane Dash and Eleonor Holt], who have long antagonized each other, are brought together much against their wills with their grown children ; their son and daughter, respectively, fall in love and marry each other.»⁵⁹⁹ La situation initiale ressemble à celle dans laquelle se trouvent les Capulet et les Montague mais la vision de Ruth est plus positive que celle de Shakespeare puisque ce n'est pas la mort mais le mariage qui permet aux deux familles une certaine réconciliation. Ainsi, les processus de réécriture identifiés au niveau diégétique sont appliqués à la métadiégèse. De plus, cet exemple permet de mettre à nouveau en évidence la complexité de l'écriture irvingienne, qui pour analyser les processus de création littéraire plonge le lecteur dans les plus grandes

⁵⁹⁷ John Irving, *A Widow for One Year*, p. 301.

⁵⁹⁸ *Ibid.*, p. 280.

⁵⁹⁹ *Ibid.*, p. 273.

profondeurs du roman par une mise en abyme intensifiée, l'entraîne dans un tourbillon par le jeu des résonances à plusieurs niveaux de plusieurs textes, explore le brouillage des limites entre réalité et fiction par celles existant entre récit enchâssé et récit premier. S'ajoute, en outre à cette complexité, l'alliance de l'ironie et de la contestation par le biais d'un jeu double fonctionnant intradiégétiquement — les textes entre eux — et extradiégétiquement — entre l'auteur et le lecteur.

L'auto-référentialité de *A Widow for One Year* se lit également à travers les productions de trois autres personnages — Marion, Ted et Eddie — qui poursuivent le tourbillon et la convergence vers le cœur de la création puisque toutes ces métafictions contiennent des références directes à *A Widow for One Year*. Avec le roman de Marion, John Irving joue avec lecteur dans la mesure où sa première apparition dans le récit premier laisse penser qu'il ne s'agit que d'un exemple de métafiction sans rapport plus complexe à la diégèse :

To her dismay, the 'airplane reading' appeared to be some kind of crime fiction. Ruth was immediately put off by the title, *Followed Home from the Flying Food Circus*. [...] Ruth read: 'A salesgirl who was also a waitress had been found dead in her apartment on Jarvis, south of Gerrard. It was an apartment within her means, but only because she had shared it with two other salesgirls. The three of them sold bras at Eaton's.'⁶⁰⁰

Aucun lien précis ne peut en effet être établi entre ce texte et *A Widow for One Year*, d'autant qu'à ce stade ni Ruth ni le lecteur ne savent que l'auteur en est Marion Cole. Mais quelques cent cinquante pages plus loin, un titre de chapitre retient l'attention du lecteur puisqu'il ne s'agit de rien d'autre que du titre du roman de Marion : *Followed Home from the Flying Food Circus*.⁶⁰¹ Là, la relation métafictionnelle se double d'un phénomène d'antimétalepse, ce qui resserre bien entendu les liens entre les deux textes et participe de l'impression de tourbillon déjà mentionnée tout en rendant évident l'aspect ludique de la démarche de John Irving. Dans un second temps, le récit de *A Widow for One Year* est momentanément interrompu par l'insertion du premier chapitre de *Followed Home from the Flying Food Circus*, premier chapitre intitulé 'Chapter One'⁶⁰², ce qui paraît logique dans le contexte original mais s'avère plus étonnant dans *A Widow for One Year*, qui en a déjà alors déroulé trente-sept. La lecture de cet extrait accentue un peu plus la proximité des deux textes et entraîne le lecteur dans le tourbillon vertigineux de leurs liens. Le livre de Marion est un roman policier, qui

⁶⁰⁰ John Irving, *A Widow for One Year*, p. 314.

⁶⁰¹ *Ibid.*, p. 477.

⁶⁰² *Ibid.*, p. 479.

déroule l'enquête d'un meurtre à l'image de la troisième partie de *A Widow for One Year*, au cours de laquelle Harry Hoekstra élucidera le meurtre de Rooie, confondra l'homme taupe et retrouvera son témoin anonyme. Les deux textes se rapprochent donc par leur forme mais l'élément qui les lie définitivement sont les photographies : « What Detective Sergeant McDermid was unprepared for was how much the business of Missing Persons would entail studying the photographs of children. She was also unprepared for how much the photographs of these missing children would haunt her. »⁶⁰³ Ce point relève de l'autobiographie pour Marion, pour qui les photographies de Thomas et Timothy ont tant d'importance. On est donc en présence d'une métalepse de l'auteur appliquée à la métafiction, une complexification du procédé identifié par Gérard Genette qui entraîne le lecteur un peu plus vers les profondeurs abyssales du roman. Ceci se retrouve par ailleurs avec Eddie O'Hare puisque le titre de son premier roman, *Sixty Times*⁶⁰⁴, est une référence explicite au nombre de rapports charnels qu'il a eu avec Marion pendant l'été 1958 : « After making love to Marion an estimated sixty times in the summer of 1958, Eddie O'Hare would not have sex for almost two years. »⁶⁰⁵ La récurrence du procédé confère au tourbillon une rapidité certaine et le rend vertigineux.

Mais le processus n'a pas encore atteint son paroxysme et se poursuit donc avec les livres de Ted, qui s'inscrivent dans cette même logique mais ajoutent à la métalepse, son procédé contraire, à savoir l'antimétalepse. Les histoires pour enfants écrites par Ted apparaissent très tôt dans *A Widow for One Year* puisqu'elles constituent une référence incontournable pour Ruth mais à ce stade, comme nous avons pu le mettre en évidence précédemment, le lecteur ne peut que noter leur caractère métafictionnel. John Irving joue encore avec les lecteurs car il les oriente vers une fausse piste en les laissant penser que les rapports entre les deux textes s'inscrivent dans une certaine simplicité. Mais la complexité étant souvent de rigueur sous la plume de John Irving, ces liens évoluent grandement à la fin de la seconde partie de son roman. Au moment du meurtre de Rooie, on peut en effet lire : « Instead she [Ruth] concentrated on *A Sound Like Someone Trying Not to Make a Sound*. Of her father's stories, all of which she knew by heart, she knew this one best. There was also a moleman in it. »⁶⁰⁶ A ce moment

⁶⁰³ John Irving, *A Widow for One Year*, p. 483.

⁶⁰⁴ *Ibid.*, p. 247.

⁶⁰⁵ *Ibid.*, p. 223.

⁶⁰⁶ *Ibid.*, p. 462.

terrifiant, ce livre de son père lui revient en mémoire et elle y puise le surnom qu'elle donne à Urs Messerli, « the moleman ». La métadiégèse ayant des répercussions sur la diégèse, il s'agit bien d'une antimétalepse. De plus, *A Sound Like Someone Trying Not to Make a Sound* met en scène deux personnages, une petite fille prénommée Ruth et son papa. L'analogie à *A Widow for One Year* est sans équivoque. On assiste bien à un resserrement du roman sur lui-même combiné à une plongée dans ses profondeurs. Vertige abyssal qui n'a pourtant pas atteint sa limite puisque *A Widow for One Year* et *A Sound Like Someone Trying Not to Make a Sound* sont également liés par une métalepse :

All of Ted's publishers – and his translators, too – had begged Ted to change the title. They'd wanted him to call the book *The Moleman*, of course, but Ted had insisted that the book be called *A Sound Like Someone Trying Not to Make a Sound*, because his daughter had given him the idea.⁶⁰⁷

Tous ces processus métafictionnels génèrent complexité, enroulement du roman sur lui-même et convergence vers le cœur de la création. Mais à cette configuration déjà compliquée s'ajoute le jeu des résonnances diverses et variées entre les textes qui confère à l'ensemble vitesse et plongeon vers les profondeurs de la création, assez peu explorées par les romans qui affichent le divertissement en tant que but principal. Une indication de l'originalité des romans de John Irving.

Le voyage au centre de la création n'est pas encore tout à fait terminé. L'enroulement de l'œuvre sur elle-même et la convergence vers son cœur 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. 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. L'auto-référentialité se mêle par conséquent à la réflexivité dans ce tourbillon définitivement vertigineux qui conduit le roman à s'interroger sur les ressorts de sa propre création. L'insertion du journal de Ruth est tout à fait révélatrice du mûrissement d'un roman dans l'esprit d'un écrivain :

I must be beginning a new novel; my distraction is too focused for jet lag. [...] It's definitely not jet lag; it's a new novel. It begins with paying a prostitute, an act

⁶⁰⁷ John Irving, *A Widow for One Year*, p. 466.

traditionally contaminated with shame. No, stupid – it begins with the bad boyfriend. No doubt I'll make him left-handed. A strawberry-blond boyfriend...⁶⁰⁸

Cette réflexion est, d'une part, un exemple de métalepse de l'auteur puisque le petit ami roux et gaucher dont il est ici question n'est autre que Scott, le partenaire de squash de son père qui a tenté de la violer mais elle a aussi une valeur prophétique puisque Scott sera en effet le dernier mauvais petit ami de Ruth, qui va également payer une prostituée pour épier en cachette ses ébats avec un client. Même à un stade très primitif de sa création, le roman de Ruth entre en interactions multiples avec *A Widow for One Year* et poursuit la descente vertigineuse vers le cœur du processus créatif. Après avoir pris conscience du démarrage de ce processus créatif, Ruth établit les grandes lignes de son roman — le lieu, les personnages, l'intrigue⁶⁰⁹ — et commence à songer aux aspects techniques de son écriture : « It could be my first book with a first-person narrator, I tell them. »⁶¹⁰ Le lecteur est amené à être le témoin du processus de maturation du dernier roman de Ruth tout au long de son voyage en Europe que les entrées du journal ponctuent. Les résonances entre *A Widow for One Year* et *My Last Bad Boyfriend* se multiplient et s'accumulent achevant la descente vers les affres de la création dans ce tourbillon vertigineux que le jeu des textes entre eux déclenche. La dimension ludique avec le lecteur est maintenue mais elle ne sera perceptible qu'un peu plus tard lorsque ce mouvement centripète infernal cesse brutalement et en un jeu de volutes inversées fait reprendre à la création son cours : à la fin du chapitre dédié à son journal 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, intitulé « The First Meeting »⁶¹¹. Après s'être interrogé sur elle-même la création reprend ses droits, le récit primaire redémarre sans pour autant évacuer totalement l'auto-référentialité, qui, alors plus diluée, donne moins cette impression de frénésie et de tourbillon.

Toutes les techniques mises en place par John Irving dans *The Cider House Rules*, *A Prayer for Owen Meany* et *A Widow for One Year* convergent donc vers l'analyse du processus de création littéraire. Afin de mener à bien son projet, l'auteur s'attache à entraîner le lecteur au cœur même du roman à l'aide d'un mouvement

⁶⁰⁸ John Irving, *A Widow for One Year*, p. 396-397.

⁶⁰⁹ Aux pages 398 et 399.

⁶¹⁰ *Ibid.*, p. 400.

⁶¹¹ *Ibid.*, p. 409.

giratoire à l'intensité et à la vitesse grandissantes. Mais cette plongée n'est pas indéfinie ; elle cesse donc pour laisser sa place au mouvement contraire : le déroulement brusque de la spirale vers la surface du roman, à savoir son intrigue. Le roman peut certes s'interroger sur lui-même, mais il ne doit pas oublier son but premier, qui est de raconter une histoire, divertissante dans le cas de John Irving. Cette incursion dans la littérarité de l'œuvre aura par ailleurs permis de souligner à nouveau l'importance du jeu, de l'ironie et de la contestation dans la création littéraire selon John Irving. Sous l'action de l'ensemble de ces éléments émerge alors le tumulte de la création que l'on peut lire aussi bien dans la fiction que dans la métafiction.

8.3.2 Le tumulte de la création

The Cider House Rules, *A Prayer for Owen Meany* et *A Widow for One Year* sont des créations uniques en ce sens qu'ils proposent à notre lecture des histoires et des personnages bien différents et que chaque roman soulève des questions particulières. Ils n'en restent pas moins liés par un certain nombre de similitudes tant au niveau diégétique que narratif ou encore dans leur orientation générale : l'omniprésence de la transgression — tant thématique que formelle — ainsi que l'alliance du divertissement et de la contestation en sont les manifestations les plus probantes. De fait, une réelle impression de tumulte se dégage à la lecture des romans. Au niveau des personnages, ceci se manifeste à travers la contestation quasi-permanente de l'ordre établi qui les entraîne sur les chemins tortueux de l'acte transgressif, mais aussi du fait des relations très souvent problématiques que John Irving leur fait entretenir. Les histoires imaginées par l'auteur donnent toujours un sentiment d'agitation du fait de l'accumulation, la juxtaposition ou le croisement des intrigues combinés au foisonnement de personnages. La notion de désordre apparaît avec l'espace-temps, qui en dépit des apparences, implique de nombreux bouleversements chronologiques. Dans l'écriture des romans, le tumulte se lit par ailleurs dans la relation duelle à la tradition, qui oscille en permanence entre respect et modification, hommage et contestation. On le voit bien, la cohérence des romans réside donc dans l'application à tous leurs niveaux des mêmes principes, de ce même mouvement à la fois contestataire et créateur ambitionnant toujours le divertissement du lecteur.

La conséquence directe de cette constatation est qu'un autre principe préside à leur écriture, qui se retrouve là encore quel que soit le niveau envisagé : la complexité. Que ce soit dans le domaine des relations des personnages à leur environnement ou bien en ce qui concerne les questions soulevées par les trois romans à l'étude, il s'agit toujours de dépasser le cadre des évidences, de tenter de se départir d'une vision manichéenne où tout est soit blanc soit noir. Les romans rappellent souvent qu'entre ces deux extrêmes, de nombreuses nuances de gris existent. De la même façon, les normes d'écriture, traditionnelles ou plus récentes, utilisées ne sont jamais ni totalement embrassées ni complètement rejetées. John Irving prend dans ce domaine le parti de « l'entre-deux », à savoir ce mélange d'acceptation et de rejet, de fidélité et de modification. La complexité réside encore dans l'utilisation combinée d'une multiplicité de techniques conduisant le roman à s'interroger sur lui-même et par extension sur les ressorts de la création littéraire. Elle se lit enfin à travers les différents niveaux de lecture que tous ces éléments génèrent ; certains immédiats sont aisément accessibles, d'autres moins évidents, nécessitent une étude approfondie, une certaine mise à distance, en bref une lecture plus critique.

Malgré le désordre que tout ceci implique, ces deux constituantes majeures se rejoignent dans l'aspect ludique des trois romans, dont le but avoué est de divertir tout en contestant et de contester tout en divertissant. Nous venons de l'aborder, le jeu est un principe essentiel à la relation que l'auteur entretient aussi bien avec les éléments précédant sa création — tradition et techniques littéraires — qu'avec ceux qui lui succèdent, à savoir ses destinataires, les lecteurs. Du fait de sa récurrente apparition dans l'écriture irvingienne, la dimension ludique constitue l'une des caractéristiques de cet auteur. Et pour rester fidèle aux principes de cohérence et d'unité de ses productions romanesques, John Irving fait intervenir la notion de jeu dans la diégèse. Dans, *A Prayer for Owen Meany* et *A Widow for One Year*, elle se manifeste à travers les différents sports pratiqués par les personnages, baseball et basketball pour le premier, squash pour le second. Là encore, il convient de dépasser le cadre des évidences puisque chacun d'entre eux se voit conférer une connotation bien particulière. La dimension ludique persiste souvent mais elle est doublée d'un autre aspect. La complexité évoquée précédemment refait alors surface. Ainsi, John et Owen pratiquent deux sports emblématiques des Etats-Unis et s'inscrivent ainsi dans une certaine forme de tradition ; ils contribuent même à sa pérennité alors qu'à de nombreux autres égards, ils la

questionnent et mettent en doute parfois la pertinence de ses règles. A ce niveau déjà, on sent poindre une contradiction entre la valeur traditionnelle de ces jeux dans l'espace extradiégétique et son détournement dans le roman. Avec le baseball, la dimension festive et amusante fait très tôt place au sérieux et à la tristesse du fait de la mort de Tabby Wheelwright. De la même façon, la dimension ludique du basketball que les deux amis pratiquent à l'adolescence s'efface vite au profit de l'aspect contraignant et ridicule qu'il prend pour John :

In the winter – God knows why! - he [Owen] liked basketball; perversely, perhaps, because it was a tall boy's game. [...] and he became obsessed with an impossible frill of the game ('impossible' for him): the slam-dunk. [...] it was such a ridiculous thing for him to want to do – for someone his size to set himself the challenge of soaring and reaching so high ... it was just silliness, and I tired of the mindless, repetitive choreography.⁶¹²

John ne comprend pas l'engouement soudain de son meilleur ami pour ce sport et Owen ne l'aide pas vraiment à comprendre puisqu'il refuse de donner les explications que John attend et réclame à plusieurs reprises. Le narrateur de *A Prayer for Owen Meany* émet donc la possibilité d'une perversité de son ami, qui pratiquerait ce sport simplement par esprit de contradiction. Par ailleurs, l'entêtement d'Owen à réussir le « slam-dunk » en un temps limité implique un entraînement régulier et soutenu, peu du goût de John comme le souligne la dernière phrase de cette citation. Dans les deux cas, la dimension ludique du sport est relayée au second plan et le jeu se voit conférer un caractère sérieux marqué. Il en va de même avec le squash dans *A Widow for One Year*, que Ruth et son père, Ted, pratiquent régulièrement. Ici, l'aspect ludique fait place à la compétition : gagner un match contre son père constitue un enjeu de taille pour Ruth. D'ailleurs, la tournure que prennent ces face-à-face est tout à fait représentative de l'état des relations entre les deux personnages. Ruth est toujours battue par son père, jusqu'à ce fameux match où elle prend finalement l'ascendant et ce retournement de situation dénote sa volonté et sa capacité à se sortir enfin vainqueur de la confrontation. De plus, le squash est indéniablement associé à la violence et à l'agression du fait du comportement de Scott Saunders à l'égard de Ruth. Il n'est en effet pour ce personnage qu'un moyen d'approcher Ruth et d'en obtenir les faveurs. Comme la jeune femme le repousse, il se met en colère, la bat et tente de la violer. Il n'est donc plus ici seulement question d'amusement ; le jeu est sérieux, et cette relative gravité émane aussi bien des

⁶¹² John Irving, *A Prayer for Owen Meany*, p. 319.

motivations prêtées aux personnages que du symbolisme particulier que John Irving donne à ces sports et à leur pratique. L'alliance des contraires que sont le jeu et le sérieux entre dans le même cadre que la combinaison des dimensions divertissante, ludique et contestataire des romans. Une fois de plus, l'attention prêtée par l'auteur à la cohérence de ses productions romanesques ressurgit.

Quel que soit l'angle de lecture adopté, les romans écrits par John Irving proposent des univers tumultueux et complexes. Cette tendance est d'ailleurs renforcée par une autre de leurs caractéristiques : leur littéarité. Sous la plume de John Irving, elle prend la forme d'une exploration du processus d'écriture romanesque. Chacun des douze romans qu'il a écrits à ce jour se penche sur cette question de façon plus ou moins détaillée et dans notre corpus, *A Widow for One Year* est le roman le plus centré sur l'écriture et l'écrivain, comme nous l'avons déjà souligné. L'analyse du processus d'écriture y passe d'abord par la transtextualité telle que définie par Genette, qui relève d'un jeu indéniable entre les textes puisque John Irving les fait constamment entrer en résonance et oscille en permanence entre citation et réécriture. Il pousse l'exploration plus avant en substituant aux relations transtextuelles, ce que nous avons nommé intra et auto-textualité. En outre, le tumulte se fait ressentir à partir du moment où John Irving combine toutes ces techniques et leur complexification. L'image qui émerge alors est celle d'une création bouillonnante. A cela s'ajoute, la confusion générée par le brouillage des limites entre réalité et fiction perceptible à travers les nombreuses métalepses de l'auteur que compte *A Widow for One Year* combiné à la complication du procédé par l'entremise de métalepses de l'auteur fictionnel, c'est-à-dire Ruth. En conséquence, de nombreuses similitudes entre Ruth en tant qu'écrivain et John Irving peuvent être établies. Ce fut déjà le cas avec T.S. Garp et le dernier roman en date de John Irving nous en propose un nouvel exemple :

Prenons le cas de Danny, l'écrivain de *Dernière Nuit à Twisted River*. Son procédé d'écrivain est intentionnellement aussi fidèlement que possible calqué sur le mien. [...] On pourrait donc légitimement penser, après avoir lu l'entretien que nous sommes en train de faire en ce moment, que Danny est mon double. Bien. Mais ce n'est pas le cas. Je l'ai doté d'une vie totalement opposé à la mienne. [...] J'ai fait de lui quelqu'un de très semblable à moi en tant qu'écrivain mais quelqu'un que je redoute de devenir dans la vie.⁶¹³

⁶¹³ François Busnel, « L'écrivain doit dire la vérité, quitte à ne pas plaire », *Lire*, février 2011, p. 95.

A la lumière de ces quelques phrases, la complexité et le brouillage des pistes apparaissent à nouveau entraînant un peu plus la création vers son aspect tumultueux. L'aspect ludique de la démarche de John Irving fait également surface dans la mesure où il joue avec l'utilisation d'éléments autobiographiques dans le but, nous l'avons mentionné, d'entrer en connivence avec le lecteur afin de se moquer des critiques qui n'adoptent que cet angle d'analyse, trop restreint selon lui.

Au final, la création naît d'une multitude d'éléments et c'est précisément cela qui lui confère complexité et intérêt. Rien n'est apparemment laissé au hasard et toutes les techniques utilisées convergent vers le même but. En effet, la dynamique circulaire initiée par les occurrences de transtextualité se mue rapidement en une spirale infernale avec les relations complexes que fiction et métafiction entretiennent pour finalement ressembler à un tourbillon vertigineux, dans le cadre duquel le roman s'enroule sur lui-même autant qu'il est possible avant de reprendre son cours en un jaillissement brusque et plutôt inattendu. Témoignage d'une maîtrise certaine des techniques littéraires et du sérieux de l'auteur, tout ceci n'ambitionne pourtant pas autre chose que le plaisir du lecteur. John Irving l'entraîne en effet dans cette ronde frénétique tout en parvenant à le faire rire, mais toujours en réclamant de lui un regard distancié et critique, condition *sine qua non* à l'appréhension de l'aspect peut-être le plus important de ses romans : l'alliance du divertissement et de la contestation.

9 « Life is serious but art is fun » : divertissement et contestation

John Irving a toujours mis l'accent sur l'importance de divertir le lecteur : « Art has an aesthetic responsibility to be unentertaining. »⁶¹⁴ Contrepoids évident du sérieux des thèmes abordés par les romans, le divertissement prend diverses formes dans *The Cider House Rules*, *A Prayer for Owen Meany* et *A Widow for One Year*. En effet, en dépit de l'atmosphère parfois pesante qui y règne, le lecteur rit fréquemment. Cela tient d'abord à la présence de l'humour, qui constitue un gage de légèreté, mais également à celle de l'ironie et dans *A Prayer for Owen Meany*, de la parodie. Le rire s'avère donc tour à tour inoffensif ou au contraire teinté d'une dimension critique, parfois même caustique. C'est ainsi que les techniques utilisées, quelles qu'elles soient, sont souvent accompagnées d'une prise de distance visant à dénoncer ce que l'auteur considère comme un dysfonctionnement ou une injustice. Et c'est bien en cela que divertissement et contestation se rejoignent dans les trois romans qui nous intéressent. Divertir, sans aucun doute, mais cela ne semble pas être tout à fait suffisant pour John Irving puisque les thématiques qu'il aborde ainsi que l'angle de traitement qu'il choisit invariablement vont dans le sens d'une représentation à visée dénonciatrice. Sans prétendre à l'exhaustivité, ses romans proposent, dans ce domaine, un large éventail de thèmes ou sujets. *The Cider House Rules*, *A Prayer for Owen Meany* et *A Widow for One Year* s'inscrivent dans la droite lignée de la littérature contestataire traditionnelle en soulignant les manquements d'une société envers certains de ses membres : les femmes, les afro-américains, les pauvres. Mais ils sortent également de ce cadre strict en portant invariablement l'accent sur le manque d'analyse patent dont font preuve de nombreux citoyens américains mais également certains lecteurs ou critiques. À l'aspect éminemment social de la contestation, s'ajoute ici un versant littéraire. Ce que John Irving considère comme un défaut tout à fait dommageable de ses concitoyens s'avère d'autant plus préjudiciable qu'il est le terrain propice à la pérennité ou à la réactivation du conservatisme et du puritanisme, ce que l'auteur déplore ostensiblement.

⁶¹⁴ Tom LeClair, and Larry McCaffery (eds.), « An Interview with John Irving », *Anything Can Happen: Interviews with Contemporary American Novelists*. Urbana: University of Illinois Press, 1986, p. 186.

9.1 Déclinaisons du divertissement

Le but avoué pour John Irving, qu'il déclame tel un *leitmotiv* dans la plupart des entretiens qu'il accorde, est de faire passer un bon moment à ses lecteurs, qu'ils prennent du plaisir à la lecture de ses romans. Les divertir est donc l'une de ses motivations principales. De nombreuses stratégies peuvent être mises en place afin de parvenir à cette fin. Parmi elles, John Irving affectionne particulièrement toutes celles qui ont trait au rire : l'humour, l'ironie et la parodie. En dépit du sérieux des thèmes abordés et l'atmosphère parfois pesante qui y règne, on rit en effet beaucoup dans *The Cider House Rules*, *A Prayer for Owen Meany* et *A Widow for One Year*. Reposant toujours sur une forme de décalage, la dimension comique des romans occupe une place tout aussi importante que le développement de l'intrigue ou des personnages. Mais au contraire de ces deux dernières qui impliquent des choix, la comédie semble s'imposer à l'auteur, comme le souligne d'ailleurs Ruth dans *A Widow for One Year* : « But comedy is ingrained. A writer doesn't choose to be comic. You can *choose* a plot, or not to have one. You can *choose* your characters. But comedy is not a choice; it just comes out that way. »⁶¹⁵ Amuser le lecteur fait donc partie intégrante de la création littéraire telle qu'envisagée par John Irving; elle en constitue même l'un des piliers. En revanche, il ne s'agit pas simplement de railler ou de se moquer, John Irving confère au divertissement un but plus noble probablement. Le lecteur rit, certes. Mais il est également amené à réfléchir, à prendre de la distance, à faire fonctionner son esprit critique. Art is fun, but art can also be serious.

9.1.1 Rire

Afin de déclencher cette réaction d'amusement chez son lecteur, John Irving a souvent recours à l'humour, qui vise à attirer l'attention, avec détachement, sur les aspects plaisants, ridicules, absurdes ou insolites de la réalité ou des événements relatés. L'humour repose sur des figures rhétoriques telles que l'emphase, la litote ou l'euphémisme qui visent soit l'exagération soit la minimisation d'un fait ou d'un

⁶¹⁵ John Irving, *A Widow for One Year*, p. 404. L'auteur souligne.

propos, toujours dans le but de faire rire — ou au moins sourire — le lecteur. Enfin, John Irving utilise l'humour pour engendrer un phénomène de mise à distance par rapport à sa création laissant entrevoir son esprit critique et celui qu'il demande à ses lecteurs.

L'humour consiste en une forme de moquerie sans méchanceté ayant pour but de faire rire. Et dans ce domaine, les trois romans à l'étude, sont parsemés de ces traits d'esprit. C'est le cas par exemple au début de *The Cider House Rules* avec l'une des militantes pro-avortement — et qui le pratique sans avoir été formée — que le Dr. Larch rencontre au début de sa carrière de médecin :

By the way that the old white-haired woman had become a presence—or, stronger, a *force*—in the doorway between the waiting room and the operating theater, Larch realized *she* was in charge; the old white-haired man was her assistant. The old woman would have looked at home in a pleasant kitchen, baking cookies, inviting the neighborhood children to come and go as they pleased. [...] The abortionist was known in the neighborhood 'Off Harrison' as Mrs. Santa Claus. She was not the original author of that remark—or of that note.⁶¹⁶

Imposante et plutôt âgée, ce personnage ressemble en effet au Père Noël et l'image d'une grand-mère réalisant des gâteaux pour les enfants du voisinage ne fait que renforcer l'analogie. La dernière phrase de la citation indique clairement la dimension moqueuse de ce surnom, qui prend toute son ampleur quelques lignes plus loin, lorsque le roman nous apprend qu'elle se nomme en fait Mrs. Claus. Par ailleurs, tel le Père Noël, elle apporte un cadeau à ces femmes en détresse en mettant un terme à leur grossesse non désirée. Mais dans la mesure où elle n'est absolument pas qualifiée pour pratiquer l'avortement, son cadeau s'avère très souvent empoisonné puisque les femmes ressortent rarement indemnes de sa clinique et nombre d'entre elles meurent.

Les personnages secondaires n'ont pas l'apanage des moqueries, qui s'appliquent aussi aux personnages principaux. Toujours dans *The Cider House Rules*, Homer et Candy en font les frais. Le premier, dès le début du roman, lorsque John Irving invente de toutes pièces un mot — « bite-the-bullet-while-just-lying-there placidity »⁶¹⁷ — afin de souligner le caractère incongru d'une particularité d'Homer bébé, celle de ne jamais pleurer. La seconde, lorsqu'il souligne l'aspect ridicule de son prénom : « (who would ever have named herself a Candice, and therefore been a Candy

⁶¹⁶ John Irving, *The Cider House Rules*, p. 79-80. L'auteur souligne.

⁶¹⁷ *Ibid.*, p. 21.

to all?) »⁶¹⁸ Par tous ces exemples d'esprit, le lecteur rit sans pour autant qu'il soit question de raillerie. La méchanceté étant évacuée, le rire n'est qu'amusement, divertissement.

L'humour repose également sur l'exagération, comme c'est le cas encore dans *The Cider House Rules* à l'encontre de l'un des orphelins de St Cloud's : « Curly Day, forever snot-nosed, was cruising in the corridor between the dispensary and Nurse Angela's office. »⁶¹⁹ L'adverbe « forever » insiste indubitablement sur le caractère perpétuel de cette particularité du personnage, qui, quels que soient le moment de la journée, la saison, voire son âge, reste morveux. Là encore, le lecteur rit mais pas aux détriments du personnage, que John Irving décrit attachant à de nombreux autres égards. Le rire est déclenché à la fois par le ridicule, l'absurde de cette condition mais également par la projection dans l'avenir que l'adverbe opère : un adulte morveux prête à rire. Il en va de même dans *A Prayer for Owen Meany* à l'encontre de John Wheelwright : « I – Joseph – had nothing to do, nothing to say, nothing to learn. »⁶²⁰ Cette phrase est scandée par la répétition de « nothing », qui a ici une double signification : exagérer le rôle mineur que John s'est vu octroyer dans la représentation de la Nativité et insister sur la propension du personnage à s'effacer derrière son meilleur ami, à ne pas prendre de décision et en fin de compte à ne pouvoir que subir sa « vie ». L'étendue de cette attitude attentiste prendra d'ailleurs toute sa mesure dans la suite du roman, ce qui initie en plus un nouveau déclenchement du rire, à retardement cette fois et dénote déjà une prise de distance certaine. Le rire reste dans le cadre du divertissement mais il invite à un recul que les nombreux jeux de mots présents dans les trois romans favorisent.

Selon Mikhaïl Bakhtine, le « jeu multiforme des *frontières du discours, des langages et des perspectives* est l'un des traits essentiels du style humoristique. »⁶²¹ L'humour est donc fondé sur un procédé ludique ; il participe donc pleinement de la dimension divertissante d'une œuvre romanesque. Dans les trois romans à l'étude, il peut prendre la forme de jeux de mots qui, comme leur nom l'indique, consiste à jouer avec la polysémie des mots dans le but de créer un décalage propice au rire. Ils sont donc difficiles à comprendre et encore plus à traduire. Or, John Irving est presque plus

⁶¹⁸ John Irving, *The Cider House Rules*, p. 182.

⁶¹⁹ *Ibid.*, p. 217. Nous soulignons.

⁶²⁰ John Irving, *A Prayer for Owen Meany*, p. 181.

⁶²¹ Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, p. 129. L'auteur souligne.

célèbre à l'étranger qu'aux Etats-Unis : « [...] surely more than half of my income is from works in translation. »⁶²² Il est donc fort à parier que beaucoup de ses lecteurs n'ont que partiellement accès à cette particularité de son écriture pourtant si importante à la dimension divertissante de ses œuvres. Ainsi, comme le souligne Debra Shostak, le titre même du septième roman de John Irving contient un jeu de mots : « *A Prayer for Owen Meany* is, in a sense, a prayer for meaning, for events to add up into a purposeful design. »⁶²³ Le patronyme d'Owen renvoie donc au sens, à la signification mais ce mot veut également dire « moyen » ou « méchant ». Dès le titre, le sérieux de la prière et l'aspect ludique du jeu de mots sont combinés, et ce savant mélange sera conservé tout au long du roman. Néanmoins, si l'on considère la traduction française, il est indéniable que cet aspect échappe totalement aux lecteurs francophones puisque le patronyme d'Owen n'apparaît plus dans le titre : *A Prayer for Owen Meany* devient *Une prière pour Owen*. Cette technique, réclamant un investissement particulier pour les lecteurs non anglophones, est tout de même utilisée à plusieurs reprises par John Irving, notamment dans *A Widow for One Year* : « She [Vratna] was dressed in her old clothes – what she'd worn to the West for her new waitressing job. Because she was not dressed (which is to say *undressed*) as a prostitute, Harry hadn't at first recognized her. »⁶²⁴ La compréhension du jeu de mots passe par un décryptage en trois phases ; il convient dans un premier temps de considérer la dernière phrase sans la parenthèse : Vratna n'est pas vêtue comme Harry a l'habitude de la voir, c'est-à-dire comme une prostituée. Cette information est une simple reprise du début de la citation. Ensuite, il s'agit de n'envisager que « not dressed » et « undressed » qui sont strictement synonymes puisque la négation d'un adjectif peut se faire soit à l'aide de la négation « not », soit grâce à un préfixe privatif, dont « un- » fait partie. L'aspect ludique prend toute son ampleur lors de la troisième phase lorsque l'on considère l'ensemble de la phrase : « undressed » se voit alors conférer son double sens ; celui de synonyme de « not dressed (as) » et un adjectif faisant explicitement référence à la nudité des prostituées.

On le voit bien, l'humour est de rigueur dans *The Cider House Rules*, *A Prayer for Owen Meany* et *A Widow for One Year* et participe de la dimension divertissante des

⁶²² Dave Welch, « Finding John Irving », *Powell's Books*, 16 March 2005. *Powells* <<http://www.powells.com/authors/irving.html>>.

⁶²³ Debra Shostak, « Plot as Repetition: John Irving's Narrative Experiments », *Critique: Studies in Contemporary Fiction*, 31.1 (1995), p. 60.

⁶²⁴ John Irving, *A Widow for One Year*, p. 521-522. L'auteur souligne.

romans. Mais hormis dans le cas des jeux de mots, l’amusement ne vient jamais seul. Il est presque toujours accompagné soit d’une prise de distance, soit d’un début de critique constituant les prémices de la dimension contestataire des romans. Néanmoins, l’humour seul ne saurait rendre compte des différents visages que prend le divertissement dans les trois romans à l’étude et l’ironie offre dans ce domaine une large palette de possibilités.

9.1.2 Amuser

Amuser le lecteur constitue l’un des buts avérés de John Irving ; pour y parvenir, il a souvent recours à l’ironie, cette expression d’un décalage — entre le discours et la réalité, entre deux réalités ou deux perspectives — qui produit une incongruité. Les notions de distance, d’éloignement, d’écartement sont par conséquent essentielles à l’ironie, qui repose sur un certain nombre de procédés, par exemple l’antiphrase — sous-entendre le contraire de ce que dit une phrase —, l’hyperbole qui regroupe tous les procédés d’exagération, l’emphase — procédé d’insistance ou de mise en relief —, ou encore la litote qui consiste à dire moins pour suggérer davantage. Quel que soit le visage qu’elle prend, l’ironie réclame toujours un investissement certain du lecteur : « If every human statement is thus surrounded with nuances that are assumed to be understood by speaker and listener (though often the assumption is unjustified), it is more obviously clear that elaborate inferences are always required when reading what we call literature. »⁶²⁵ Notons que cette implication requise par les procédés ironiques s’accorde avec l’investissement émotionnel que John Irving cherche à générer chez ses lecteurs à travers la caractérisation des personnages qu’il crée. Nouvelle manifestation du grand soin apporté à la cohérence dans les romans, l’investissement émotionnel du lecteur permettra dans un second temps d’amplifier la portée du message contestataire, message en partie véhiculé grâce à l’ironie. Dans la même logique de rapprochement, elle implique toujours une forme de connivence entre le producteur et le destinataire, en l’occurrence l’auteur et le lecteur, dont le rôle actif est ainsi souligné et renforcé.

Amuser et s’amuser. Tel pourrait être l’un des *credo* de John Irving, tant il est vrai que l’ironie transpire de *The Cider House Rules*, *A Prayer for Owen Meany* et *A*

⁶²⁵ Wayne C. Booth, *A Rhetoric of Irony*. 1974. Chicago: University Press of Chicago, 1992, p. 8.

Widow for One Year. Elle se manifeste bien sûr par l'intermédiaire des personnages mais émerge également par la présence subreptice de l'auteur, qui utilise aussi bien l'ironie verbale que l'ironie situationnelle, et s'apparente toujours à ce que Wayne Booth dénomme « stable irony »⁶²⁶, en ce sens qu'elle est délibérément créée et implique une reconstruction stable du sens.

Owen Meany est probablement le personnage le plus enclin à l'ironie de notre corpus et montre cette propension dès l'adolescence alors qu'il est à Gravesend Academy. C'est d'ailleurs ce qui lui vaut une certaine influence dans cette école où il devient vite « The Voice ». En prenant le contrepied des us et coutumes y ayant cours, il en souligne soit les dysfonctionnements, soit l'absurdité de certaines règles ou décisions. L'ironie est dans le cas d'Owen, l'outil privilégié qu'il utilise en vue de critiquer et de contester. Mais elle prend vite une dimension blessante et méchante et se transforme donc en sarcasme. Dans *The Grave*, Owen ironise d'abord mais rapidement ses critiques deviennent railleries visant à tourner en dérision une personne ou une situation :

‘A BOY WAS SEEN LEAVING THE BUTT ROOM IN BANCROFT HALL WITH HIS TONGUE IN HIS DATE’S EAR – AN ODD AND OSTENTATIOUS MANNER IN WHICH TO EXIT A SMOKING LOUNGE, I WILL AGREE, BUT THIS DEGREE OF PHYSICAL CONTACT IS ALSO NOT KNOWN TO RESULT IN A PREGNANCY. TO MY KNOWLEDGE, IT IS EVEN DIFFICULT TO COMMUNICATE THE COMMON COLD BY THIS METHOD.’⁶²⁷

Le jeune homme, pris en flagrant délit de comportement moralement répréhensible, risque l'exclusion de Gravesend Academy. Owen s'insurge contre une telle décision mais surtout sur ses fondements. Il cherche donc à démontrer que l'attitude du jeune homme n'a rien de « moralement répréhensible ». Toutefois, la dernière phrase de son éditorial est une vindicte à l'encontre des responsables de Gravesend, dont Owen met en exergue la bêtise à travers le décalage entre la trivialité du rhume et le sérieux d'une grossesse. En la commençant par « to my knowledge », il cherche de toute évidence à déprécier la pertinence du jugement des adultes : si un adolescent sait qu'une jeune fille ne peut tomber enceinte par de tels agissements, comment se fait-il que des adultes l'ignorent ? Par ailleurs, Owen met en avant le caractère inoffensif de la situation à travers la mention du rhume ce qui a pour conséquence de rendre la position des adultes encore plus incongrue, voire idiote. En outre, à travers cette forme de diatribe, la

⁶²⁶ Wayne C. Booth, *A Rhetoric of Irony*, p. 5-6.

⁶²⁷ John Irving, *A Prayer for Owen Meany*, p. 311.

critique mordante du puritanisme d'une certaine frange de la société américaine s'inscrit en filigrane. Et c'est là indéniablement la voix de l'auteur qui se fait entendre comme nous tenterons de le démontrer ultérieurement. Un phénomène identique de mélange de la voix du personnage et de celle de l'auteur se retrouve dans *A Widow for One Year*, dans le journal de Ruth. Là, ce n'est plus la société américaine qui est visée mais certains intellectuels, que « the Unbearable Intellectual » représente :

In the elevator, like a small man inflated to grotesque size – with helium – there is the atrocious American male, the Unbearable Intellectual. He seems offended when I step into the elevator with him.

'You missed the panel. They said you were sick,' he tells me.

'Yes.'

[...] 'Are you still not married?' he asks me. It's not a pass; it's a signature non sequitur of the kind the Unbearable Intellectual is renowned for.

'Still not married, but maybe about to be,' I [Ruth] answered.

'Ah – good for you!' he tells me. [...] 'Here's my floor,' he says. 'Sorry you weren't on the panel.'

'Yes.'

Ah, the little-heralded chance encounter between world-famous authors – is there anything that compares with it?⁶²⁸

La cible de l'ironie est de toute évidence ce personnage — ou plutôt cette caricature puisque n'ayant ni nom ni prénom, il peut difficilement accéder à ce statut — dont la protagoniste souligne à la fois les travers physiques avec « inflated to grotesque size » et les raisonnements souvent fautifs avec « signature non sequitur ». L'effort caricatural se manifeste également à travers le surnom que Ruth lui attribue et l'utilisation de l'adjectif « atrocious ». Jouant sur la polysémie du terme, l'auteur en fait un marqueur d'ironie puisqu'il peut être appliqué tout autant au physique qu'au « caractère » de cet homme sans nom. La combinaison de ces éléments déclenche inmanquablement, au moins le sourire si ce n'est le rire, du lecteur. La dernière phrase de la citation constitue bien entendu un commentaire de Ruth sur cette rencontre et la question est indubitablement ironique. Sont en effet mis en regard, le sérieux — attaché au mot « Intellectual » et au monde littéraire en général à travers « world-famous authors » — et l'extrême trivialité de la conversation que les deux personnages ont eue. Avec cette antiphrase, Ruth exprime le peu d'intérêt qu'elle trouve à converser avec tous ces écrivains qui se prennent au sérieux. Mais lorsque l'on sait la valeur presque péjorative que peut prendre le mot « intellectual » pour John Irving, la remarque de Ruth est teintée de la présence de l'auteur.

⁶²⁸ John Irving, *A Widow for One Year*, p. 405-406.

L'ironie des personnages entre donc dans le cadre d'un processus critique ou contestataire et trahit très souvent la présence de l'auteur, qui en d'autres occasions ne se retranche plus derrière eux et fait preuve d'ironie en dehors de tout discours rapporté. De tels exemples foisonnent dans *The Cider House Rules*, *A Prayer for Owen Meany* et *A Widow for One Year*. En faire une analyse systématique visant l'exhaustivité n'aurait qu'assez peu d'intérêt ; c'est pourquoi nous nous bornerons à n'étudier que quelques cas significatifs. Le premier est un exemple d'ironie n'ayant d'autre but que de faire rire. Il apparaît dans *A Widow for One Year* à l'occasion du mariage de Ruth et Harry : « 'To the lucky couple,' said Eddie O'Hare, toasting them with his Diet Coke. »⁶²⁹ Porter un toast aux mariés à l'aide d'un Coca Cola Light est pour le moins incongru et prête à rire. En général en de telles circonstances, le champagne ou une autre boisson alcoolisée — Harry boit de la bière — paraissent plus appropriés. Eddie préfère une boisson sans alcool et sans sucre. L'aspect festif n'est plus contenu que dans les bulles du breuvage ; il est donc réduit à sa plus simple expression. Notons cependant, que le lecteur rit de la situation mais pas du personnage ; il ne s'agit pas de railler Eddie mais bien de souligner une étrangeté, un décalage. De la même façon, dans *The Cider House Rules*, lorsqu'il découvre que le Dr. Larch est surnommé « St Larch » par Nurse Edna et Nurse Angela, le lecteur rit. L'ironie repose une fois de plus sur le décalage entre la sainteté prêtée au directeur de l'orphelinat et sa pratique de l'avortement, qui à l'époque est à la fois illégale et considérée immorale par une certaine frange de la population. Le caractère ironique de ce surnom ne fera que s'accroître au fur et à mesure que le lecteur sera confronté au caractère transgressif du personnage. À l'inverse de ce qu'indique son surnom, le Dr. Larch n'est ni pur ni parfait. Mais l'ironie du surnom renvoie également à la définition même de la sainteté et dans ce cas, ce sont les personnes très croyantes qui ont un avis particulièrement arrêté sur le bien et le mal, sur ce qui relève du divin ou du diabolisme — en un mot le mouvement « Pro Life » — qui en font les frais. On voit alors émerger une certaine complexité du procédé qui agit sur deux niveaux et ne prend tout son sens qu'à retardement. Un phénomène analogue de décalage entre l'énoncé à valeur ironique et sa compréhension par le lecteur intervient dans *A Prayer for Owen Meany* lorsque le narrateur écrit : « he [Owen] did everything by the rules. »⁶³⁰ À l'endroit où elle apparaît, cette phrase n'est que l'expression d'une particularité

⁶²⁹ John Irving, *A Widow for One Year*, p. 644.

⁶³⁰ John Irving, *A Prayer for Owen Meany*, p. 45.

d'Owen. Elle prend sa dimension ironique au fur et à mesure du déroulement de l'intrigue lorsqu'il devient de plus en plus clair que les seules règles qu'Owen accepte de suivre, ce sont en réalité les siennes. Le caractère général conféré à cette affirmation dans son contexte initial se réduit rapidement pour ne plus concerner que la sphère restreinte de ce qui a trait au particulier. Cet exemple invite en outre le lecteur à prendre une certaine distance avec le roman puisqu'une phrase peut avoir deux sens complètement différents. John Irving l'incite donc à ne pas tout prendre au pied de la lettre et toujours conserver à l'esprit que rien n'est réellement immuable. D'ailleurs, les représentations proposées par John Irving de la « scène primitive » s'inscrivent dans cette même dynamique de prise de distance, qui est alors appliquée aux modes de pensées traditionnels. Nous avons déjà souligné la situation cocasse dans laquelle se retrouve Eddie lorsqu'il tente de cacher sa nudité à la petite Ruth à l'aide de l'abat-jour d'une lampe de chevet allumée au début de *A Widow for One Year*. Une représentation de la « scène primitive » se retrouve dans *A Prayer for Owen Meany*, où John Irving en propose également une version plus comique que le modèle traditionnel :

That the Banker-Smiths were engaged in a far more creative and original use of Waterhouse Hall than Owen and I could make of the old dormitory had a radical effect on the rest of our Christmas vacation. Shocked and battered, Owen suggested we return to the tamer investigations of 80 Front Street.
 'Hardness! Hardness!' Ginger Brinker-Smith had screamed.
 'Wetness! Wetness!' Mr Brinker-Smith had answered her.
 And bang! bang! bang! beat the bedsprings on Owen Meany's head.⁶³¹

Cachés sous l'un des lits du dortoir, Owen et John surprennent les ébats du couple Brinker-Smith. La scène, identifiée comme un traumatisme par Freud, perd sous la plume de John Irving de sa gravité. Cet état de fait est bien entendu la conséquence du traitement ironique de l'auteur en fait, ironie perceptible grâce à la dernière phrase, qui donne l'image d'un jeune homme battu par les ressorts du lit. Par ailleurs, cet extrait met en exergue un fonctionnement de l'ironie en plusieurs phases, puisque les mots « far more creative and original use » ne prennent réellement tout leur sens que lorsque la dernière phrase a été lue.

L'exemple suivant semble nous indiquer qu'il est, en outre, possible de rire de beaucoup de sujets, y compris graves ou sérieux comme la mort :

⁶³¹ John Irving, *A Prayer for Owen Meany*, p. 207.

I [John Wheelwright] was quite shocked to see her [Lydia], because Germaine had not told me of the efforts she had made to shut Lydia's mouth; Germaine had bound Lydia's jaws together with one of her pink leg-warmers, which she had knotted at the top of Lydia's head. Upon closer inspection, I saw that Germaine had also exercised considerable creativity in her efforts to permanently close Lydia's eyes [...]⁶³²

De son vivant, Lydia n'a pas toujours été très sympathique avec Germaine, sa remplaçante auprès de Harriet Wheelwright. Admise à la table de celle qu'elle servait auparavant, Lydia se montre très pointilleuse avec Germaine et passe le plus clair de son temps à lui faire des reproches sur la qualité de son travail. Une première pointe d'ironie surgit lorsque l'on découvre que Lydia cause du souci à Germaine, même dans la mort : d'après la description faite par John Irving, Germaine semble avoir peiné à clore la bouche et les yeux de Lydia, comme l'attestent le mot « efforts » et l'adjectif « considerable ». Cette constatation prête déjà à sourire, mais la suite de la citation déclenche un rire franc du lecteur et ce pour plusieurs raisons : l'image de la tête de Lydia ressemblant à un œuf de Pâques, l'ustensile utilisé par Germaine pour parvenir à ses fins, sa couleur plutôt inappropriée en la circonstance. Cette accumulation d'éléments incongrus ajoutée au décalage entre la tristesse, la déférence normalement associées à la mort et le prosaïsme de Germaine sont des plus cocasses. La gravité de la mort est ainsi tournée en dérision. L'ironie invite alors à la distanciation et s'installe sur deux niveaux puisque nous rions tout autant de l'image de Lydia que de l'acharnement de Germaine, qui tenant absolument à suivre la tradition selon laquelle un mort doit avoir bouche et yeux clos, déploie des trésors d'ingéniosité pour parvenir à un résultat finalement aux antipodes de celui recherché.

Un décalage similaire se retrouve dans *The Cider House Rules* et l'ironie produite y a une valeur hautement contestataire :

For fifteen years, Homer Wells had taken responsibility for the writing and the posting of the cider house rules. [...] But he tried to make the cider house rules seem friendly. He phrased the rules in a confiding voice. 'There have been some accidents on the roof, over the years—especially at night, and especially in combination with having a great deal to drink while sitting on the roof. We recommend that you do your drinking with both feet on the ground,' Homer would write.

But every year, the piece of paper itself would become worn and tattered and used for other things—a kind of desperation grocery list, for example, always by someone who couldn't spell.

CORN MEEL
REGULAR FLOWER

⁶³² John Irving, *A Prayer for Owen Meany*, p. 263.

was written across Homer's rules one year.⁶³³

Homer prend très au sérieux le rôle qu'il s'est attribué de rédiger et d'afficher les règles de la cidrerie et tente une nouvelle approche puisque les directives fermes et concises formulées par Olive Worthington n'avaient aucun effet sur l'équipe des cueilleurs. Aux ordres de quelques mots fait place une longue phrase explicative suivie d'une simple recommandation. Lorsque l'on se souvient que le ton plutôt péremptoire des règles d'Olive générait chez Mr. Rose ignorance ou dédain, le palabre d'Homer et la gentillesse qui en émane ne semblent pas du tout appropriés à la situation. C'est sur ce premier décalage que l'ironie est déclenchée. La seconde phase ironique est provoquée par « would », dénotant ici l'habitude et l'itération. Les efforts d'Homer n'ont de toute évidence pas porté leurs fruits puisqu'il est obligé, comme Olive avant lui, de recommencer chaque année. L'explication nous en est fournie à la phrase suivante : les règles qu'Homer prend tant de peine à formuler se voient détournées de leur usage par Mr. Rose, qui s'avère être le seul membre de l'équipe à savoir lire et écrire. Un second décalage entre le caractère sérieux et solennel des règles en général et la trivialité et le prosaïsme d'une liste de courses prend alors forme et initie la troisième phase ironique de cet extrait. Enfin, une dernière information inscrit ce passage dans sa dimension incontestablement ironique : les difficultés orthographiques de Mr. Rose, qui dénotent une maîtrise relative de la lecture et de l'écriture. Les longues explications d'Homer apparaissent alors d'autant plus inutiles et inappropriées et cet écart est générateur d'ironie. Mais en plus du rire qu'il déclenche, ce passage est primordial quant au message contestataire qu'il véhicule : quelles que soient les formes qu'elles prennent, les règles de la cidrerie ne sont pas légitimes aux yeux de Mr. Rose, qui n'en fait en conséquence absolument pas cas. L'obstination d'Homer n'a d'égal que la détermination de Mr. Rose et l'impossibilité persistante de trouver un terrain d'entente fait ici le jeu de la contestation.

S'imposant en quelque sorte à John Irving, l'ironie sert de nombreuses fins dans *The Cider House Rules*, *A Prayer for Owen Meany* et *A Widow for One Year*. Elle s'inscrit d'abord dans le cadre de la dimension résolument divertissante des romans ; elle agit alors comme contrepoids au sérieux, voire à la gravité, des thèmes abordés par l'auteur. Elle apporte donc une forme de légèreté dans une atmosphère par ailleurs

⁶³³ John Irving, *The Cider House Rules*, p. 558-559.

pesante. En outre, elle constitue un moyen de dénoncer ou de critiquer ; elle se voit alors conférer une fonction plus sérieuse. Invariablement, le rire génère la contestation. Bien que cette utilisation de l'ironie ne représente en rien une innovation de la part de John Irving, elle lui permet néanmoins de concilier le divertissement auquel il attache tant d'importance et l'aspect socialement et politiquement contestataire de ses romans qu'il semble moins enclin à revendiquer. Pourtant, ironie et contestation sont très souvent indissociables, comme nous avons tenté de le démontrer. Rire pour divertir, certes. Mais rire pour dédramatiser, questionner, mettre à distance, également. Rire pour impliquer le lecteur, surtout. Car, à travers le fonctionnement même de l'ironie, le lecteur est amené à être actif pendant la lecture, à réfléchir et à choisir une option. L'ironie invite à la distance mais elle génère une sorte de proximité entre auteur et lecteur. Investi d'un rôle certain, ce dernier est comme aspiré par cette spirale ludique visant la contestation, que la parodie nourrit encore un peu plus.

9.1.3 Parodier

Imitation satirique d'un écrit sérieux, la parodie est une technique supplémentaire dont John Irving fait usage afin de faire rire ses lecteurs. Cependant, alors que l'humour ou l'ironie sont abondamment utilisés dans les trois romans, la parodie se cantonne à *A Prayer for Owen Meany*. Dans *The Cider House Rules* et *A Widow for One Year*, John Irving altère quelque peu les normes d'écriture du *Bildungsroman*, mais c'est uniquement dans *A Prayer for Owen Meany* que la réécriture poursuit un but ouvertement comique. La dimension parodique du roman se construit essentiellement autour de son personnage éponyme. Nous avons mentionné à plusieurs reprises qu'Owen Meany est un personnage de l'exagération, une hyperbole en soi. L'ironie n'est jamais très loin lorsqu'Owen Meany entre en scène, surtout dans la première partie du roman. Dès notre première rencontre avec le personnage, John Irving s'attache à établir un lien étroit entre son personnage et l'ironie et poursuit ce travail en jalonnant son roman d'épisodes dans lesquels la présence d'Owen signe la présence de l'ironie, qui atteint son paroxysme très probablement lors de la réutilisation plutôt incongrue des paroles de Jésus Christ sur la croix. Élément de la dimension ironique de l'œuvre, Owen contribue également à son aspect parodique. Selon Gérard Genette, la

parodie⁶³⁴ se définit comme « le fait de chanter à côté, donc de chanter faux, ou dans une autre voix, en contre-chant — en contrepoint —, ou encore de chanter dans un autre ton : déformer, donc, ou transposer une mélodie. »⁶³⁵ L'œuvre parodique est donc une œuvre d'imitation ayant pour principales fonctions le divertissement, la remise en cause d'un ordre établi, et le renouvellement. *A Prayer for Owen Meany* s'inscrit dans cette dimension, surtout par l'entremise de son protagoniste, qui en outre incarne le sarcasme, cette moquerie ironique ou raillerie tournant en dérision un personnage ou une situation.

Dès le début du roman, la dualité du personnage d'Owen Meany est établie. Son anormalité physique entre en contrepoint de la singularité des attributs « psychologiques » que lui prête John Irving. Alors qu'ils semblent de prime abord antinomiques, ces deux éléments se font écho pour former un ensemble surprenant mais cohérent. Afin d'installer Owen dans l'anormalité, le roman juxtapose bizarreries physiques et excentricités. Ne pouvant jamais se résoudre à accepter les choses telles qu'elles sont, Owen entre en conflit avec tout ce qui, à ses yeux, est injustifié, injuste, voire tyrannique. Cette conscience particulière de la justice le pousse à l'irrévérence envers le pouvoir établi. Intrinsic au personnage, cette impertinence atteint son paroxysme à Gravesend Academy :

Gravesend Academy embraced a cynical tone of voice, savored a criticism of everything that anyone took seriously; the students hallowed, above everyone else, that boy who saw himself as born to break the rules, as destined to change the law. And to the students of Gravesend who thus chafed against their bonds, the only accepted tone was caustic [...]⁶³⁶

Souvent associée à l'adolescence, la rébellion est de rigueur à Gravesend Academy. Elle est très prisée par les étudiants, et en devient même une norme tacite : tout étudiant désirent manifester un certain esprit de corps doit être critique, caustique, et cynique. Des indices de la mégalomanie du personnage émergent d'ailleurs ici : Owen se présente comme étant né pour enfreindre la loi et semble vouloir s'imposer en initiateur d'un ordre nouveau. Il adopte une attitude mordante et sarcastique d'abord dans un but d'intégration. Assez paradoxalement, il s'oppose à l'ordre établi pour pouvoir trouver sa place à l'Académie ; ce faisant, il se soumet aux règles de ses camarades. Il ne peut en effet compter sur son apparence pour attirer la sympathie de ses pairs et le regard des jeunes filles. Owen va par conséquent compenser ce manque par un esprit

⁶³⁴ Du grec *para*, « à côté », et *odè*, « chant ». C'est donc étymologiquement un « chant à côté ».

⁶³⁵ Gérard Genette, *Palimpsestes*, p. 20.

⁶³⁶ John Irving, *A Prayer for Owen Meany*, p. 304.

particulièrement critique et faire de l'irrévérence et du sarcasme sa ligne de conduite. Il y parvient au demeurant fort bien : « He had mastered sarcasm in much the same way he had become a smoker; he was a pack-a-day man in a month. In his first fall term at Gravesend, the other boys nicknamed him 'Sarcasm Master.' »⁶³⁷ Les capacités intellectuelles d'Owen lui permettent de maîtriser, en un temps record, les techniques d'expression inhérentes au sarcasme. Au départ un simple exercice de style, le sarcasme devient un trait fondamental du personnage. Grâce à son étonnante aptitude pour s'appropriier et s'adapter aux exigences environnantes, Owen tend à la perfection, ce qui lui vaut le respect de ses camarades.

Devenu référence en la matière à Gravesend Academy, il commence à publier ses pamphlets dans *The Grave*, dont la ligne éditoriale favorise, plus que toute autre qualité, l'irrévérence et le sarcasme :

Among the editors of *The Grave*, in which Owen published the first essay he was assigned in English class, Owen was known as 'The Voice'. [...] The essay, which was published as an editorial, described the slaughter and refrigeration of an unidentified, possibly prehistoric beast that was dragged to the underground kitchen of the school [...].⁶³⁸

Le coup d'essai est un coup de maître. Par conséquent, Owen accède à un niveau supérieur de reconnaissance. Plébiscité pour sa verve, Owen incarne, à partir de ce premier article, la voix de l'ensemble des étudiants. Erigé au statut de porte-parole, Owen n'aura de cesse d'exprimer l'opinion de la majorité silencieuse. Bien qu'il connote de façon évidente la place d'Owen à Gravesend Academy, le surnom « The Voice » évoque également la vision qu'Owen a de lui-même : un instrument de Dieu. On voit ici alors surgir un décalage certain entre les buts positifs de ce qu'il considère comme sa mission et les moyens plutôt caustiques qu'il met en œuvre pour y parvenir. Quoi qu'il en soit, Owen est doté d'un pouvoir et d'une responsabilité qui ne peuvent que convenir à ses hautes aspirations. En outre, il est parvenu à se bâtir une réputation et à bénéficier d'une reconnaissance incontestable : « By the Christmas of 1958, in our first year at the academy, that is what Owen Meany had become: The Voice – A KIND OF INSTITUTION. »⁶³⁹ En l'espace d'un semestre, Owen est donc devenu une figure incontournable de Gravesend Academy. Ses éditoriaux dans *The Grave* sont l'occasion d'aborder des sujets aussi divers que l'inquiétude des parents, les règles vestimentaires

⁶³⁷ John Irving, *A Prayer for Owen Meany*, p. 304.

⁶³⁸ *Ibid.*, p. 304.

⁶³⁹ *Ibid.*, p. 304.

de Gravesend Academy, la tyrannie de certains étudiants ou les menus de la cafétéria. Pour traiter de ces thèmes éclectiques, Owen adopte toujours la même ligne de conduite : exagération ironique et sarcasme. Nous avons mentionné précédemment la dimension ironique des écrits d'Owen à l'occasion de l'éditorial concernant le comportement irrespectueux de deux étudiants vis-à-vis de leurs petites amies, son début fait indubitablement rire mais le ton employé est loin d'être bon-enfant : « WHY SHOULD WOMEN TRUST US? BUT IT IS HARD TO SAY WHETHER THIS BOORISH BEHAVIOUR IS WORSE OR BETTER THAN THE GESTAPO TACTICS OF OUR PURITAN CHAPERONES. »⁶⁴⁰ La comparaison donne le ton. Afin de démontrer l'exagération des adultes, « The Voice » les assimile aux inquisiteurs de la Seconde Guerre mondiale, ce qui n'a rien de flatteur, vise de toute évidence à choquer et manifeste un goût certain pour l'exagération. Les propos d'Owen sont fortement connotés et flirtent avec l'injure. Ils constituent une critique acerbe des chaperons visant à faire rire ses camarades mais l'analogie effectuée entre la Gestapo et le puritanisme ne saurait ici nous échapper. Le fiel qu'Owen déverse par l'entremise de ses propos irrévérencieux, voire choquant pour certains, a une double cible : les parents veillant au bon comportement des adolescents et d'un point de vue plus global, les personnes aux convictions puritaines. La critique est donc à la fois générale et particulière. Ou plus exactement, le sarcasme envers les parents sert de point de départ à une contestation plus étendue d'une certaine frange de la population américaine.

Malgré son irrévérence « totale et effrayante »⁶⁴¹, Owen tente d'apporter sa contribution à l'élaboration d'un système plus juste. A cette fin, il n'épargne personne, comme le souligne le narrateur : « The Voice was *our* voice; he championed our causes; he made us proud of ourselves in an atmosphere that belittled and intimidated us. But he was also a voice that could criticize us. »⁶⁴² « The Voice » devient un personnage si important dans l'école qu'il est même consulté lors du changement de directeur : « Even the Search Committee – appointed to find a new headmaster – was interested in what The Voice had to say. »⁶⁴³ Le statut particulier de « The Voice » ne plaît guère au nouveau directeur, Mr Randy White, qui dès leur première rencontre tente de minimiser

⁶⁴⁰ John Irving, *A Prayer for Owen Meany*, p. 310-311.

⁶⁴¹ Le narrateur affirme p. 305 : « Owen's sarcasm suggested, to some, a total and threatening irreverence. »

⁶⁴² *Ibid.*, p. 306. L'auteur souligne.

⁶⁴³ *Ibid.*, p. 305.

son importance à Gravesend Academy. Leur confrontation ira *crescendo* jusqu'au renvoi d'Owen suivi de près par celui de Mr White. Quoi qu'il en soit, Owen alias « The Voice » aura marqué de son empreinte *The Grave* et l'Académie dans son ensemble : « and he was still and would always be The Voice. »⁶⁴⁴

Opérateur d'ironie et maître du sarcasme, Owen Meany recèle des qualités peu communes. Personnage extraordinaire, il n'est pourtant pas la personnification de la perfection et de la droiture. En effet, comme nous l'avons souligné, les seules règles qu'Owen suit à la lettre sont celles qu'il instaure, pas nécessairement celles édictées par la religion ou la société. Par ailleurs, John Irving lui prête une propension certaine à la manipulation et au despotisme. Par l'entremise de ces caractéristiques, l'auteur invite le lecteur à ne pas envisager uniquement les aspects positifs du personnage. Il ouvre ainsi une brèche propice à la distanciation critique du lecteur et oriente celui-ci vers une réception ironique, qui se renforce avec la primauté, selon Owen, de la prédestination et atteint son paroxysme avec sa connexion au surnaturel, éléments capitaux à l'élaboration de la dimension parodique du roman.

L'homicide de Tabby est l'occasion pour Owen d'exprimer sa croyance profonde en la prédestination. La seule explication qu'il trouve à son geste malheureux est en effet qu'il a été guidé par Dieu. Des prémices de cette conception se retrouvent quelque temps auparavant lorsqu'il pense avoir surpris l'ange de la mort au chevet de Tabby : « I realize now that he never thought he saw a guardian angel; he was quite convinced, especially after THAT FATED BASEBALL, that he had interrupted the Angel of Death. »⁶⁴⁵ Ainsi, Owen croit-il que rien de ce qui le concerne n'est dû au hasard. Bien au contraire, tout est la manifestation d'une volonté et d'un dessein divin : « There were *no* accidents; there was a reason for that baseball – just as there was a reason for Owen being small, and a reason for his voice. »⁶⁴⁶ Soulignant la suprématie de Dieu, Owen minimise la maîtrise que les individus peuvent avoir sur leurs vies. Cette position est pour le moins surprenante pour un personnage qui n'a de cesse de s'ériger contre l'ordre établi et d'invoquer l'hégémonie de l'individu. Cette incohérence participe évidemment de la complexité du personnage. Mais elle soulève aussi la question de l'intégrité de celui-ci et appelle par conséquent une mise à distance. L'effet humoristique intervient dans la récurrence et l'ampleur des contradictions d'Owen, mais

⁶⁴⁴ John Irving, *A Prayer for Owen Meany*, p. 315.

⁶⁴⁵ *Ibid.*, p. 116.

⁶⁴⁶ *Ibid.*, p. 115.

aussi dans son entêtement. Persuadé qu'il est l'instrument de Dieu, Owen relie chacune de ses particularités ou de ses actions à la volonté divine. Sa voix, sa taille, le décès de Tabby appartiennent tous à un rôle prédéterminé, contre lequel personne ne peut aller. Ce fatalisme associé à sa vision — la date de son décès inscrite sur l'une des pierres tombales utilisées pour la représentation de *A Christmas Carol* — et à son rêve — au cours duquel il voit les circonstances de sa mort — le poussent à s'engager dans le conflit du Vietnam ou à passer un été entier à s'entraîner à accomplir « The Shot » en moins de trois secondes. Ainsi, tous ces éléments constituent, selon Owen, autant de messages divins qu'il ne doit ni ne peut négliger. Par conséquent, ils prennent tellement d'importance aux yeux d'Owen qu'ils conditionnent ses moindres faits et gestes. Tel Jésus Christ, il accomplit son destin, s'en remet aux volontés de Dieu. Mais dans la mesure où Owen est également présenté comme le champion des libertés individuelles, il apparaît comme une figure parodique. Les contradictions font ici le jeu du rire.

John Irving fait d'Owen Meany un personnage d'excès, flirtant constamment avec les extrêmes, toujours à la limite entre l'étrange et l'extraordinaire et c'est précisément sur cette dualité, voire cette potentielle incompatibilité, que repose l'appel à la distanciation marquée par tous les mécanismes de dédramatisation du personnage mis en place par l'auteur. Mais c'est probablement à travers l'irrésolution du mystère entourant la conception d'Owen que John Irving parfait la dimension parodique de son roman. Ce qu'Owen nous cache, c'est la nature exacte de l'outrage de l'Eglise Catholique à l'encontre de ses parents : « Owen used to say, gravely, that his father would surely be damned for initiating the move, but that the Catholics had committed an UNSPEAKABLE OUTRAGE – that they had insulted his father and mother, irreparably. »⁶⁴⁷ L'importance de l'offense est indéniable pour la famille Meany puisqu'elle initie l'abandon de la religion catholique au profit de l'Eglise épiscopaliennne. En outre, Owen se montre souvent virulent à l'encontre des Catholiques et éprouve même une aversion pour les nonnes, figures représentatives de cette religion. De façon assez symptomatique, le mystère concernant Owen relève de la foi et participe donc de l'affirmation de la dimension spirituelle d'Owen. Malgré l'intensité de leur amitié, Owen ne révèle jamais à John ce qu'il entend par « UNSPEAKABLE OUTRAGE ». Le mystère n'est que partiellement résolu à la fin du roman. Après le décès et avant l'inhumation de son meilleur ami, John va chez Mr et Mme Meany et

⁶⁴⁷ John Irving, *A Prayer for Owen Meany*, p. 34.

demande à voir la chambre d'Owen. Cette visite revêt donc le caractère d'un pèlerinage au cours duquel John pense plonger dans ses souvenirs pour rendre hommage à son ami. Il entend également reconforter les parents d'Owen. Alors qu'il défait le paquetage militaire d'Owen, Mr Meany vient lui parler et lui révèle pourquoi Owen détestait tant les Catholiques : « But the Catholic Church in Barre was no different – they made us feel like we was blaspheming the Bible, like we was tryin' to make up our own religion, or somethin' »⁶⁴⁸ L'Eglise Catholique récuse l'éventualité qu'Owen soit le fruit d'une Immaculée Conception, ce dont les parents d'Owen sont convaincus :

‘I mean he was born unnaturally,’ said Mr Meany. ‘Like the Christ Child – that’s what I mean,’ he said. ‘Me and his mother, we didn’t ever do it...’
 ‘Stop!’ Mrs Meany called out.
 ‘She just conceived a child – like the Christ Child,’ said Mr Meany.⁶⁴⁹

Cette révélation pour le moins inattendue laisse John perplexe, puis le met en colère : I wanted to to *kill* Mr Meany – for his ignorance! I wanted to stuff that madwoman into the fireplace! »⁶⁵⁰ L'incrédulité de John semble pour le moins justifiée : comment des gens peuvent-ils être superstitieux au point de croire à un tel miracle ? C'est d'ailleurs à travers cette question que la lecture parodique du roman culmine. L'imitation est telle qu'elle concerne également l'un des fondamentaux de la religion catholique. Mais la question de la superstition attachée à cette croyance contribue à faire rire de la famille Meany et plus généralement de tous les catholiques. Pourtant, l'argument avancé par Mr Meany n'est pas non plus dénué de sens : « ‘They believe *that* story, but they wouldn't listen to *this* one! They even *teach* that other story, but they tell us *our* story is worse than some kinda *sin*! Owen was no sin!’ said Mr Meany. »⁶⁵¹ Ainsi le mystère est levé par un autre mystère, qui reste, lui, entier. Lorsque nos yeux se posent sur le mot « fin », nous ne savons toujours pas si Owen est ou n'est pas le fruit d'une seconde Immaculée Conception. L'approbation ou le rejet d'une telle éventualité est laissée à la libre appréciation du lecteur. L'auteur lui-même ne propose pas d'interprétation catégorique : « I don't personally believe that Owen Meany was a Virgin Birth. [...] Maybe Mrs Meany is retarded; maybe both Mr. and Mrs. Meany believe that Owen was a Virgin Birth, and maybe Owen believes it, too. But I doubt that Johnny believes it. »⁶⁵² Malgré

⁶⁴⁸ John Irving, *A Prayer for Owen Meany*, p. 555. L'auteur souligne.

⁶⁴⁹ *Ibid.*, p. 554.

⁶⁵⁰ *Ibid.*, p. 555. L'auteur souligne.

⁶⁵¹ *Ibid.*, p. 555. L'auteur souligne.

⁶⁵² Correspondance personnelle avec l'auteur.

ces quelques réserves, la dimension parodique du personnage persiste précisément parce que la famille Meany considère l’Immaculée Conception comme une option sérieuse. Quoi qu’il en soit, Owen n’est pas l’unique personnage impliqué dans l’élaboration d’une telle image ; la contribution de John Wheelwright en la matière est incontestable. L’image du Christ est éminemment positive pour les Chrétiens ; celle d’Owen l’est tout autant pour John, qui page après page s’évertue à démontrer l’éclat et la grandeur d’Owen. *A Prayer for Owen Meany* s’apparente donc, comme nous l’avons déjà mentionné, à une réécriture de l’Evangile selon Saint Jean. Il constitue un bon exemple de ce que Gérard Genette dénomme « parodie stricte », c’est-à-dire « un texte noble appliqué à un sujet plus vulgaire »⁶⁵³. Néanmoins, pour se conformer aux normes du genre, l’objet de la raillerie devrait être l’Evangile. Or, John Irving se moque dans son roman des gens superstitieux, qui acceptent tout comme parole d’Evangile ou encore des esprits conservateurs, en un mot de ceux qui font preuve de peu de recul critique. Il procède par conséquent à un glissement de cible, qui génère une forme de mutation du genre. En tout état de cause, la fonction parodique d’Owen conserve des visées comiques et se charge d’une dimension polémique ou contestataire à l’égard de cette composante malheureusement majeure, selon John Irving, de la société américaine que sont les puritains et les conservateurs.

Sous la plume de John Irving, le divertissement du lecteur passe surtout par la dimension comique des romans, qui se manifeste notamment par l’entremise de l’humour et de l’ironie. Dans ce cas, il s’agit de se moquer sans méchanceté. Le rire s’avère donc bon-enfant. Malgré cela, humour et ironie vont souvent de pair avec une prise de distance, une forme de critique ou de contestation, mais à ce stade il ne s’agit pas encore de leurs manifestations les plus acerbes. Ces deux techniques permettent en outre de mettre en évidence la présence subreptice de l’auteur, ce qui contribue à comprendre les sujets ou les thématiques méritant, selon lui, d’être contestés. Par ailleurs, à l’instar de ce que nous avons pu souligner pour d’autres techniques d’écriture, l’ironie est assez rarement basique, en ce sens qu’elle intervient sur plusieurs niveaux ou à retardement. Avec *A Prayer for Owen Meany*, John Irving expérimente également un versant plus caustique du rire à travers le sarcasme attaché à son personnage éponyme, dont les critiques se font plus acerbes et correspondent souvent à une contestation sur

⁶⁵³ Gérard Genette, *Palimpsestes*, p. 35.

deux échelles : le cercle particulier de Gravesend Academy et la sphère plus générale de la société américaine. Parallèlement, l'auteur instille à ce roman une dimension parodique faisant le jeu combiné du divertissement, de la prise de distance et de la remise en cause. Mais plutôt que d'opérer une critique du texte qu'elle imite, la parodie sert à établir définitivement l'objet des contestations les plus véhémentes. *The Cider House Rules*, *A Prayer for Owen Meany* et *A Widow for One Year* s'inscrivent à de nombreux égards dans la tradition de la littérature contestataire, mais le réel cheval de bataille de John Irving, ce contre quoi il n'a de cesse de s'insurger, c'est le conservatisme et le puritanisme d'une partie de ses concitoyens.

9.2 La contestation en question

Généralement, la littérature contestataire s'emploie à mettre en exergue et à dénoncer tout ce qui, pour ses auteurs, relève de l'injustice ou des excès d'une société donnée. Sa critique est par conséquent prioritairement sociale. Traditionnellement, elle se focalise sur des questions de rapports sociaux de classe ou de sexe et s'intéresse plus particulièrement au sort réservé aux « minorités », catégorie qui diffère selon le pays envisagé. Relèvent de la littérature contestataire américaine des romans aussi différents que *Uncle Tom's Cabin* de Harriet Beecher Stowe, *The Scarlet Letter* de Nathaniel Hawthorne, *The Grapes of Wrath* de John Steinbeck, *So Far From God* de Ana Castillo ou encore *A Farewell to Arms* de Ernest Hemingway.

Les trois romans se font l'écho de ces préoccupations puisque la dénonciation de la guerre ou la gestion d'un gouvernement ainsi que les questions de classe, genre et race y figurent en bonne place. Les objets et les outils de contestation sont multiples dans *The Cider House Rules*, *A Prayer for Owen Meany* et *A Widow for One Year* mais tous s'inscrivent dans cette même dynamique de mise en évidence de dysfonctionnements. Le fil conducteur des trois romans pourrait être de démontrer les travers d'une société, en l'occurrence celle des Etats-Unis de l'après Seconde Guerre mondiale, sans pour autant qu'ils ne se transforment en manifeste. L'accent reste porté sur le divertissement du lecteur à travers le déroulement d'une intrigue riche et complexe. Dans la conception de l'auteur, si le roman peut et doit donner matière à réfléchir, il est important qu'il remplisse d'abord et avant tout sa fonction première : raconter une histoire pour le plaisir des lecteurs.

Malgré ce qui nous apparaît relever de l'évidence, John Irving s'est longtemps défendu d'écrire des romans « politiques ». C'est ainsi qu'en 1997, il déclarait : « it is never the social or political message that interests me in a novel. »⁶⁵⁴ en réponse à une question portant sur *The Cider House Rules*, qui nous l'avons vu ne peut échapper à cette dimension. Ce sentiment de l'auteur, si étrange qu'il puisse paraître, persiste et se retrouve à nouveau exprimé par Ruth dans *A Widow for One Year* lorsqu'elle se défend d'être critique vis-à-vis des Etats-Unis :

The questions from the young people in the audience, after my reading, are all about the social problems in the United States. Because they see my books as critical of American society, they invite me to express my perceived anti-Americanism. I would rather talk about storytelling, I tell them. They wouldn't.⁶⁵⁵

Réaffirmant, à travers Ruth, la fonction principale de l'écrivain selon lui, à savoir raconter des histoires, John Irving semble vouloir atténuer un fait qui nous paraît important. Pourtant, il ne s'agit pas là d'un discours faussement modeste ou grossièrement démagogue. Il semble que cette position prenne racine dans la conscience du pouvoir limité de l'écrivain et de la littérature à pouvoir changer les choses : « What we do, mainly, is join a general protest movement. We speak for causes; we speak to our friends; we speak to audiences already predisposed to agree with us. We have *zero* effect, in my opinion. »⁶⁵⁶ Si le roman n'est pas en mesure — et après tout est-ce là vraiment sa fonction ? — de modifier le fonctionnement d'une société, il peut en tout cas s'inscrire dans une mouvance contestataire et s'attacher à donner matière à réflexion. A travers les histoires divertissantes qu'il propose à notre lecture, John Irving aborde des questions cruciales telles que les diverses formes d'inégalités sociales, mais se concentre également sur une caractéristique très dommageable selon lui d'une partie du peuple américain, à savoir le manque d'analyse et l'esprit étriqué qui en découle pour au final mettre en lumière ce qu'il considère comme étant la plus dangereuse dérive de ses concitoyens : le puritanisme et le conservatisme.

⁶⁵⁴ Suzanne Herel, « Interview – John Irving », *Mother Jones*, May-June 1997. *Motherjones* <<http://motherjones.com/media/1997/05/john-irving>>.

⁶⁵⁵ John Irving, *A Widow for One Year*, p. 398.

⁶⁵⁶ Ron Hansen, « John Irving: The Art of Fiction n°93 », *The Paris Review*, 100 (1986). *The Paris Review* <<http://www.theparisreview.org/interviews/2757/the-art-of-fiction-no-93-john-irving>>.

9.2.1 Incrimination d'inégalités

La première source de contestation présente dans les trois romans à l'étude concerne les inégalités, au sens le plus large du terme. Il s'agit donc en priorité d'une contestation à caractère social, perceptible surtout dans *The Cider House Rules* avec le groupe des cueilleurs mené par Mr. Rose et *A Prayer for Owen Meany* avec la mise en regard de l'aristocratie et de la classe laborieuse — Wheelwright vs Meany. Par ailleurs, les trois romans s'intéressent également de près au sort des femmes comme en témoignent toutes les thématiques gravitant autour d'elles : avortement, viol, prostitution. *A Widow for One Year*, quant à lui, ajoute une dimension littéraire à cette forme de contestation puisque l'une des questions soulevées par le roman concerne la place de la femme écrivain et les contraintes supplémentaires qui lui sont imposées par rapport à ses homologues masculins.

Nous l'avons déjà mentionné, le groupe de cueilleurs emmené par Mr. Rose est décrit comme une communauté à part. Du fait de leur statut de travailleurs migrants, ils appartiennent à une frange peu aisée de la société, ce que le roman établit à travers notamment la description de leurs vêtements : « He [Mr. Rose] was no better dressed than the rest of the picking crew [...] »⁶⁵⁷. Par ailleurs, la forme vernaculaire de leurs échanges vise peut être à souligner un manque de formation scolaire mais aspire surtout à reproduire le dialecte utilisé par les noirs américains, dialecte régi par ses propres règles comme la disparition de l'auxiliaire « be » par exemple :

‘Maybe it stop to breathe,’ Branches said, and everyone laughed at that.
[...] ‘There it go again!’ Hero said.
‘It like a star,’ Black Pan, the old cook, said. ‘It look real cool, but you get too close, it burn you – it hotter than a flame!’⁶⁵⁸

Ces caractéristiques langagières n'apparaissent pas pour les autres personnages, ce qui tend à souligner le particularisme du groupe de cueilleurs en la matière. Malgré cela, leur image n'est ni meilleure ni pire que celles des autres personnages. D'ailleurs, si l'on compare cette version à celle proposée par Mark Twain par exemple, John Irving s'avère plus proche de la forme du « Black English » ; sa représentation n'est plus vraiment une caricature comme c'est le cas pour son prédécesseur. Tous les personnages, quelle que soit leur couleur de peau, bénéficient du même traitement de la

⁶⁵⁷ John Irving, *The Cider House Rules*, p. 389.

⁶⁵⁸ *Ibid.*, p. 404.

part de l'auteur, ce qui tend à évacuer toute considération à caractère raciste et va, au contraire, dans le sens de l'affirmation d'une forme d'égalité. John Irving met en scène les différences sociales pour coller au plus près de la réalité de l'époque dans laquelle il inscrit ses personnages. Mais, dans la mesure où les blancs ne sont pas angélisés et les noirs diabolisés, il s'inscrit en rupture de la pensée d'une certaine frange de la population américaine des années 1980 — le roman fut publié en 1985 — pour qui l'infériorité des gens de couleur est établie depuis la période esclavagiste. Ainsi, Mr. Rose est de façon évidente un personnage transgressif, mais l'est-il plus que le Dr. Larch ? Bien sûr, l'inceste est un comportement hautement répréhensible, mais les machinations du directeur de l'orphelinat de St Cloud's n'ont-elles pas autant de répercussions ? D'ailleurs, n'est-ce pas le comportement incestueux de Mr. Rose envers sa fille qui initie la conversion d'Homer à la pratique de l'avortement, qui dans ce cas trouve toute sa légitimité ? On le voit bien, le racisme ou en tout cas les inégalités qu'il induit ne sauraient être considérés comme une thématique majeure de *The Cider House Rules*, mais ils s'inscrivent en filigrane de la seconde moitié du roman et correspondent à une préoccupation de l'auteur :

At the New School once some wit in the audience hollered out to me when I was talking about *The Cider House Rules*. The subject was migrant workers and the period in the late 1950s when I worked in the orchards with black apple pickers from the South, and I was saying that not much had changed for the migrants since then and that I felt great sympathy for poor people as a kid and I always wanted to write about them as truthfully as I could. And this jerk in the audience pipes up: "Will the migrants read it?" And there's a small chant from about two or three of his pals saying "Yeah!" And raised fists; shouts. I don't know exactly what their point was but they seemed to think they had made one—possibly, the migrants won't read it, therefore so what?⁶⁵⁹

Le but avéré de John Irving est par conséquent de rendre hommage à ces gens, dont la situation ne s'est guère améliorée au fil du temps et la réaction du jeune homme en dit long sur l'importance qu'il accorde à la question. Avec la dernière phrase, l'auteur montre un certain désaveu de la position de ce dernier et précise sa démarche : il n'a pas écrit ce roman pour qu'il soit lu par les travailleurs migrants — qui de toute façon ne savent pas lire comme le roman l'établit — mais à l'attention de ses lecteurs, pour témoigner de la précarité de ce travail mais peut-être aussi pour éveiller les consciences sur une situation injuste, un dysfonctionnement de la société américaine. Son roman ne propose pas de solution miracle mais s'attache, tel un roman contestataire, à exposer

⁶⁵⁹ Ron Hansen, « John Irving: The Art of Fiction n°93 », *The Paris Review*, 100 (1986). *The Paris Review* <<http://www.theparisreview.org/interviews/2757/the-art-of-fiction-no-93-john-irving>>.

une situation dont les lecteurs non-Américains ne sont peut-être pas au fait. Dans *The Cider House Rules*, John Irving pointe donc l'injustice de la situation d'une frange de la population américaine en s'inscrivant en faux des inégalités constatées. Dans l'économie générale du roman, Mr. Rose et son équipe ne sont ni mieux ni moins bien lotis en matière d'image. Leurs particularités correspondent à une volonté de l'auteur de s'approcher au plus près de la réalité sociologique mais ces personnages s'inscrivent dans la même dynamique que tous les autres et participent de l'analyse des rapports qu'un individu, quel qu'il soit, entretient avec tout cadre normatif. Et les conclusions restent les mêmes : à l'instar du Dr. Larch, Mr. Rose établit pour le microcosme qu'il régent un ensemble particulier de règles, souvent en rupture avec le cadre institutionnel. La couleur de peau n'a donc aucune influence sur la relation aux règles ni sur la nécessité de les combattre lorsqu'elles sont reçues comme étant injustifiées ou inadéquates. La contestation des inégalités passe donc, dans le cas des cueilleurs migrants, par une similitude de traitement des personnages.

Un intérêt identique pour les inégalités sociales se retrouve dans *A Prayer for Owen Meany* avec la mise en regard des Wheelwright et des Meany. Nous l'avons souligné, la famille du narrateur appartient à l'aristocratie de Gravesend alors que celle du personnage éponyme fait partie de la classe laborieuse. Correspondant là encore à la représentation d'une réalité sociologique, cette dichotomie tranchée est atténuée par le roman puisque Mr Meany est entrepreneur ; il combine donc le difficile travail manuel de l'extraction de granit à des tâches de gestion d'entreprise, bénéficiant d'un rayonnement social meilleur. S'ajoute à cela, un décloisonnement certain de ces classes sociales puisqu'Owen s'avère très souvent présent dans les murs de 80 Front Street, où il fait figure de membre de la famille. C'est ainsi qu'Harriet Wheelwright veille à ce qu'il ait, au même titre que son petit-fils, la tenue vestimentaire adéquate pour entrer à Gravesend Academy. Émerge alors un paradoxe certain chez ce personnage féminin, qui d'une part, représente la tradition et s'y avère très attachée et d'autre part, s'inscrit en marge d'un cloisonnement social strict et immuable. C'est donc principalement à travers Harriet Wheelwright que John Irving aborde cette question des inégalités sociales. Il choisit précisément un personnage fortement lié à la notion de tradition, par ses origines mais également à travers son statut de grand-mère, afin d'en remettre en question la fixité. De ce fait, Harriet Wheelwright enfonce les règles de ce qu'elle est censée représenter. Alors que l'esprit contestataire lui est *a priori* étranger, c'est en

partie à travers la grand-mère du narrateur que John Irving insuffle à son roman sa dimension contestataire. Paradoxale, cette configuration n'en témoigne qu'avec plus de force la remise en cause qu'elle vise à établir. L'échelle sociale, si elle ne saurait être niée, n'en demeure pas moins un élément contestable et contesté, même par ceux qui lui sont si farouchement attachés. A l'instar de ce que nous avons pu établir pour *The Cider House Rules*, la transgression des règles s'inscrit indubitablement dans une dynamique contestataire, qui gagne en force par le choix plutôt inattendu du personnage l'initiant. Par ailleurs, l'attitude prêtée par John Irving à Harriet Wheelwright n'est pas frontiste ; la vieille dame reste malgré tout ancrée dans la tradition. De ce fait, les écarts qu'elle s'octroie n'en sont que plus symptomatiques de la visée contestataire des choix opérés par l'auteur.

A la lumière de ces deux premiers exemples, il apparaît donc que John Irving prend quelques chemins de traverse pour donner à ses romans une dimension contestataire. Les injustices sont établies comme des faits avérés et c'est à travers une écriture subtilement transgressive que naît la contestation. Néanmoins, lorsqu'il s'agit pour lui d'examiner la question des injustices faites aux femmes, la contestation se fait plus directe et plus forte également. D'ailleurs, lorsqu'il aborde ce sujet lors d'entrevues, John Irving utilise un mot sans équivoque : « I've been writing about one form or another of violence to women for years. »⁶⁶⁰ En effet, adultère, avortement, coups, inceste, meurtre et viol sont autant de violences faites aux femmes qui apparaissent dans les trois romans à l'étude et plus généralement dans les douze productions romanesques de l'auteur. Cette thématique récurrente correspond donc à un intérêt persistant de l'auteur, qui en justifie l'importance dans ses romans par l'étendue et la gravité du forfait :

And illegal abortion is simply the most sanctimonious form of violence against women. It is the most accepted form of violence in this country: violence against women. Rape is still funny, a wife is still the easiest person to beat up and get away with it, and the old line is still true: If men could get pregnant, don't imagine for a moment that anyone would be complaining about legalized abortion.⁶⁶¹

La position est claire et sans appel : selon John Irving, les femmes sont les doubles victimes de leurs homologues masculins dans la mesure où elles doivent parfois subir

⁶⁶⁰ Ron Hansen, « John Irving: The Art of Fiction n°93 », *The Paris Review*, 100 (1986). *The Paris Review* <<http://www.theparisreview.org/interviews/2757/the-art-of-fiction-no-93-john-irving>>.

⁶⁶¹ *Ibid.*

leur violence mais aussi toujours composer avec l'injustice de la position inférieure dans laquelle la société américaine les place. Et pour souligner l'ampleur du problème, John Irving soumet ses personnages féminins à l'une ou l'autre de ces formes de violence. La récurrence des atteintes à l'intégrité physique des personnages féminins s'inscrit dans un processus de dénonciation puisque les auteurs des forfaits sont au mieux sanctionnés par leur disparition subite de l'espace diégétique, et au pire punis de mort. Grâce à ces simples constatations, il est donc possible d'inscrire les personnages féminins dans la catégorie des victimes et leurs homologues masculins dans celle des tourmenteurs. Néanmoins, une vision si manichéenne ne saurait rendre justice à la complexité des romans. En effet, si certains personnages masculins sont des oppresseurs, d'autres agissent en véritables libérateurs. De la même façon, si les personnages féminins sont souvent victimes des déviances masculines, elles ne sont jamais tout à fait étrangères à la transgression elles-mêmes. A l'instar de ce que nous avons pu souligner en ce qui concerne les rapports sociaux de couleurs, la représentation des relations entre sexes se veut mesurée : si les figures masculines sont, dans la majorité des cas, transgressives, il ne saurait être question de diabolisation, au même titre que les figures féminines ne sont pas angélisées. Cela étant dit, la contestation apparaît plus pressante que dans les cas précédents puisque les rôles d'opresseur et d'oppressé ne sont pas interchangeable. Certains personnages féminins s'avèrent agressifs envers leurs homologues masculins — nous pensons ici à Melony dans *The Cider House Rules*, Hester dans *A Prayer for Owen Meany* ou encore Mrs Vaughn dans *A Widow for One Year* — mais les conséquences de leurs débordements violents apparaissent moins importantes puisque plus aisément surmontées. De plus, les agressions physiques faites aux hommes ne sont qu'assez rarement accompagnées de violence morale, alors que c'est toujours le cas lorsque les victimes sont des personnages féminins. En plus d'avoir été agressées sexuellement, Rose Rose et Ruth doivent faire face au traumatisme que cet acte engendre et ne trouvent en réponse à la violence que la violence : la première tue son père à coup de couteau et la seconde lui inflige une correction au squash puis, à travers les mots, cherche à le terrasser. Bien qu'elle ne soit pas complètement légitimée par les romans, la violence réactionnaire des personnages féminins apparaît compréhensible surtout dans la mesure où la société ne s'avère d'aucune aide dans le règlement du conflit qui les oppose aux figures masculines. Émerge alors une autre forme de contestation, dirigée cette fois, non plus

contre des hommes en particulier mais envers la société dans son ensemble. Son fonctionnement, tel qu'il est décrit dans les romans et qui s'approche tout de même de la réalité extradiégétique, est ainsi remis en cause puisque l'entité ayant pour fonction de veiller à l'harmonie et au règlement pacifiste des conflits faillit totalement à sa mission en ne prenant pas les mesures nécessaires à la protection et à la reconnaissance du droit des femmes. Selon John Irving, comme l'attestent ses mots dans la citation ci-dessus, la société américaine s'avère plutôt compatissante envers les hommes et laxiste en matière de sanctions lorsqu'il s'agit de violence envers les femmes. Ce point de vue assez peu politiquement correct est, selon toute vraisemblance, diversement reçu par la critique journalistique américaine et participe du conflit persistant qui l'oppose à l'auteur. Mais ce point semble si important pour John Irving qu'il garde la même ligne de conduite et se moque des avis divergents :

Some conventionally smug people, eyes tightly closed, say that all this violence to women in my books—as if it happened only there!—is exploitative. Others, who think violence to women is perfectly okay, think I am just a man of quaint concerns, or one writing feminine tracts. The same idiot who called *The World According to Garp* a feminist tract, by the way, also called *The Cider House Rules* sadistic to women. Does he mean I've changed? Does he even know what he means?⁶⁶²

Les romans exploitent les thèmes de la violence envers les femmes et des rapports sociaux de sexe mais ils ne sauraient être péjorativement qualifiés de « tracts féministes » dans la mesure où ces sujets ne constituent pas le cœur des romans et s'inscrivent dans un mouvement contestataire plus global. Par ailleurs, les femmes ne jouissent pas d'une image parfaite dans *The Cider House Rules*, *A Prayer for Owen Meany* et *A Widow for One Year* ; elles subissent certes les contraintes d'une société patriarcale qui favorise les hommes mais John Irving n'en fait pas des saintes au comportement irréprochable : une mère peut faillir à son rôle et abandonner sa fille, une jeune femme peut frapper son compagnon, une autre s'avérer d'une extrême violence à l'encontre d'un autre personnage féminin. Cela reviendrait en effet à reproduire des stéréotypes préjudiciables, à confirmer la domination masculine. Mais le problème est alors de trouver une alternative. Celle que John Irving propose — la violence retournée contre l'agresseur — est très intéressante car elle soulève la question de savoir si la transgression au final ne renforce pas la norme en la reproduisant de façon inversée. Et bien que leurs comportements déviants trouvent une justification dans les romans, les

⁶⁶² Ron Hansen, « John Irving: The Art of Fiction n°93 », *The Paris Review*, 100 (1986). *The Paris Review* <<http://www.theparisreview.org/interviews/2757/the-art-of-fiction-no-93-john-irving>>.

personnages féminins ne sont pas pour autant dédouanés de toute responsabilité. Ainsi, dans *A Widow for One Year*, John Irving souligne à de nombreuses reprises les conséquences très néfastes de la fuite de Marion sur Ruth. De la même façon, la forme de déchéance dans laquelle il plonge Hester dans *A Prayer for Owen Meany* est l'indicateur que son comportement n'est pas forcément le plus adéquat. Enfin, le combat incessant de Melony pour nier sa féminité et combattre par une forme de virilisation excessive l'infériorité de la femme se solde par sa mort ; il semblerait donc qu'elle ne sorte pas vainqueur de son combat contre la société et que dans le même temps John Irving ne soit pas très optimiste quant au résultat des luttes féministes. Dans cette même logique d'offrir une image contrastée de la femme et de s'éloigner d'un discours strictement féministe, l'auteur fait, de certains de ses personnages féminins des agresseurs ponctuels, ce qui tout en visant à la nier, tend à affirmer la nécessité de la norme tout en l'infléchissant peut-être d'une pointe de libéralisme.

Sans être jusqu'au-boutiste, John Irving semble néanmoins acquis à la cause féminine comme le laisse entrevoir l'image qu'il donne des prostituées d'Amsterdam dans *A Widow for One Year*. Rooie et ses comparses ne sont pas des caricatures. Leur apparence physique est certes extravagante mais il ne nous semble pas possible de déceler une forme d'exagération railleuse dans leurs descriptions : « In the open doorway stood a vivacious, red-haired whore. Her wine-red lipstick matched her claret-colored bra and panties, which were all she wore except for a gold wristwatch and a pair of jet-black slingbacks with three-inch heels. »⁶⁶³ Le traitement littéraire de la prostitution reste en partie traditionnel du fait de l'utilisation de la couleur rouge qui conserve son symbolisme habituel, à savoir le désir. Mais au rouge agressif et provocateur normalement utilisé, John Irving préfère une nuance plus douce : le bordeaux. Ce glissement sémantique rappelle la notion de travestissement et de mise en scène de stéréotypes sexuels tels qu'envisagés par Judith Butler⁶⁶⁴, notamment. En outre, il choisit de décrire Rooie en sous-vêtements et chaussures à talons, se conformant ainsi à l'image traditionnelle d'une quasi nudité. Mais la vulgarité fait place, avec le verbe « match », à la coquetterie de la jeune femme. Par l'action conjointe de ces éléments, John Irving propose une image positive de Rooie ; toute connotation négative, malsaine ou obscure est évacuée pour faire place à un rayonnement certain de

⁶⁶³ John Irving, *A Widow for One Year*, p. 414.

⁶⁶⁴ Voir *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity* (1990).

la jeune femme que l'harmonie des couleurs contribue à véhiculer. Rooie reste ancrée dans les codes littéraires traditionnellement attachés à la prostitution mais elle ne saurait faire figure d'archétype en la matière. John Irving propose ici à notre lecture, une version plus subtile, plus nuancée, moins caricaturale peut-être de la prostitution et poursuit ce travail lorsqu'il décrit certaines rues du Quartier Rouge d'Amsterdam. Avec des phrases comme « In what seemed to be a *well-kept residential area* were a half-dozen windows with working women in their lingerie. »⁶⁶⁵ ou « It was a *quiet, tidy street.* »⁶⁶⁶, nous sommes bien loin d'un environnement glauque et lugubre, ce qui participe bien évidemment de l'image plus positive qu'il cherche à véhiculer. De plus, il choisit Amsterdam, où la prostitution est légale. De ce fait, les prostituées peuvent exercer leur activité au grand jour ; ce sont des travailleuses — « *working girls* » — au même titre que toutes les autres femmes. La prostitution n'est plus une activité obscure et souterraine. En proposant à notre lecture une version légale de la prostitution, l'auteur cherche de toute évidence à évacuer ses aspects les plus sombres et va dans le sens d'un questionnement de la pertinence des points de vue conservateurs qui la condamne en tous points et sans équivoque. Cette tendance se renforce lorsqu'Harry Hoekstra entre en scène. Sergent de la police d'Amsterdam, il représente la loi. Mais puisque la prostitution n'est pas pénalement répréhensible, Harry n'a pas pour fonction de traquer les prostituées mais de veiller sur elles. Il dialogue avec elles et parvient à instaurer une relation de confiance. Aux antipodes des relations entre police et prostitution telles qu'elles peuvent se manifester aux Etats-Unis ou en France, ces liens tendent à faire fondre comme peau de chagrin la nécessité de la condamnation et de la répression de la prostitution. Si quelqu'un dans ce domaine reste à blâmer, ce sont les hommes et non les prostituées :

Criminal organizations were bringing young women from the former Soviet Union bloc into Western Europe. [...] The owners of nightclubs, striptease joints, peep shows, and brothels commonly traded young women for a fee. [...] There were simply more wrong men than there used to be.⁶⁶⁷

Le travail de dédramatisation et de proposition d'une image plus positive de la prostitution culmine donc dans la responsabilité majeure que le roman attribue aux hommes. Par ailleurs, en accordant une place si importante aux questions féminines et

⁶⁶⁵ John Irving, *A Widow for One Year*, p. 411. Nous soulignons.

⁶⁶⁶ *Ibid.*, p. 412. Nous soulignons.

⁶⁶⁷ *Ibid.*, p. 518-519.

en soulignant les injustices faites aux femmes, John Irving se positionne à contre-courant de la pensée masculine dominante puisque ces questions sont en général traitées par des écrivaines et ne semblent revêtir qu'un intérêt relatif pour les écrivains hommes. Les positions prises dans les romans vont toutes dans le sens d'une conception plus libérale des rapports sociaux de sexe qui se combine à une remise en cause des règles du patriarcat dans le cadre duquel l'homme a forcément l'ascendant sur la femme.

A Widow for One Year ajoute aux préoccupations concernant la condition féminine, un volet littéraire puisque Ruth en tant qu'auteure fait l'expérience d'une réception parfois mitigée de ses romans et des disparités importantes qui existent avec ses homologues masculins. Figure féminine de la réussite professionnelle, elle est soumise à la vision patriarcale de ses pairs et de certains lecteurs. C'est ainsi que John Irving fait intervenir une veuve en colère pour dénoncer les choix thématiques et les positions de Ruth :

You write about abortion and childbirth and adoption, but you've never even been pregnant. You write about being a divorcée and a widow, but you've never even been married. You write about when it's safe for a widow to re-enter the world, but there is no such thing as *A Widow for One Year*. I will be a widow for the rest of my life!⁶⁶⁸

Selon celle qui signe sa lettre anonyme « *A Widow for the Rest of Her Life* », Ruth n'a donc aucune légitimité pour traiter des sujets qu'elle aborde dans ses romans pour la simple raison qu'elle n'en a pas fait l'expérience. Cet exemple de vision étriquée renvoie bien entendu au débat sur la part du vécu et de l'imagination en littérature. Notons ici une métalepse de l'auteur à visée ironique puisque les mêmes reproches pourraient lui être adressés. Par l'entremise de cette femme peu réceptive à la prose de Ruth, John Irving insère des critiques que d'aucuns, c'est-à-dire en fait les conservateurs ou les personnes à l'esprit critique fautif, considèrent justifiées. Mais il leur donne tort et reste sur ses positions puisque le veuvage de Ruth ne durera qu'une année avant qu'elle ne rencontre Harry et se remarie. Si John Irving n'a pas les moyens de faire changer la société dans laquelle il vit, il entend bien le faire dans l'espace fictionnel de ses romans. Par ailleurs, la réaction qu'il prête à Ruth en dit long sur le peu d'importance qu'elle accorde finalement à cet épisode: « The ranting widow's letter was not *that* upsetting. And maybe it was fair; if a book was any good, it was a slap in the face to *someone*. An angry old woman's letter is not going to ruin my trip, Ruth

⁶⁶⁸ John Irving, *A Widow for One Year*, p. 393-394.

decided. »⁶⁶⁹ Pour reprendre les mots de l’auteur dans un entretien accordé à François Busnel, « l’écrivain doit dire la vérité, quitte à ne pas plaire »⁶⁷⁰ D’autre part, les faits — dans la fiction — le prouvent : le roman de Ruth est bon puisqu’il a généré une réaction forte chez une lectrice. Sa mission d’éveil des consciences est donc totalement remplie. Si Ruth parvient à composer avec la colère de cette femme, elle n’en demeure pas moins tout à fait lucide des contraintes supplémentaires qui pèsent sur elle du fait de son statut de femme : « Suppose I paid a prostitute to let me watch her with a customer, to absorb every detail of the most furtive encounter... isn’t this, in a way, what a writer should do? Yet, there are subjects that remain off-limits for woman writers. »⁶⁷¹ L’impossibilité évoquée par Ruth tient à son sexe : il n’est pas acceptable pour une femme d’épier les ébats d’une prostituée avec l’un de ses clients. Cherchant à souligner le caractère factuel et dommageable d’une telle inégalité de traitement, le texte poursuit quelques lignes plus loin : « This novel is the demonstration of one kind of sexual inequality: the woman writer, in her need to observe, goes too far. As for exactly what happens – the specific experience with the prostitute – if the writer were a *man*, there would be no guilt, no degradation. »⁶⁷² L’expression est écrite : « sexual inequality ». Et c’est bien de ce thème que Ruth compte traiter dans son prochain roman. Mais par le jeu de l’enroulement du roman sur lui-même et de sa réflexivité, le prochain roman de Ruth n’est autre que celui que nous lisons. Il est, par conséquent possible de faire de l’inégalité des femmes l’un des thèmes majeurs de *A Widow for One Year*, qui concentre tout de même un éventail de sujets y ayant trait : adultère, violences physiques, viol, meurtre, prostitution.

Que l’on envisage les rapports sociaux de classe ou de sexe, *The Cider House Rules*, *A Prayer for Owen Meany* et *A Widow for One Year* tendent à remettre en question les clivages traditionnels sans pour autant se faire l’écho d’une vision extrémiste, marxiste ou féministe. La contestation passe alors surtout par une réutilisation plus libérale des codes traditionnels, comme nous avons pu le constater notamment à l’occasion de la description de Rooie, la prostituée d’Amsterdam. Le but n’est pas d’apporter une solution à des problèmes datant de plusieurs générations mais

⁶⁶⁹ John Irving, *A Widow for One Year*, p. 395. L’auteur souligne.

⁶⁷⁰ François Busnel, « L’écrivain doit dire la vérité, quitte à ne pas plaire », *Lire*, octobre 2006, p. 97.

⁶⁷¹ John Irving, *A Widow for One Year*, p. 396.

⁶⁷² *Ibid.*, p. 397. L’auteur souligne.

bien de mettre en lumière des situations où les inégalités sont patentes. Le travail de contestation consiste précisément, dans les romans de John Irving, à porter à la connaissance du plus grand nombre des dysfonctionnements mais dans ce domaine précis des rapports sociaux de classe ou de sexe, il n'est pas tant question de condamner sans retenue les plus nantis — les blancs, les riches ou les hommes —, que de pointer des différences de traitement que les romans s'attachent en partie à gommer. Mais lorsqu'il s'agit d'évoquer le manque d'analyse de la population américaine en général, *The Cider House Rules*, *A Prayer for Owen Meany* et *A Widow for One Year* se font plus pressants, comme nous allons tenter de la démontrer à présent.

9.2.2 Critique de l'inconscience

Nombreuses sont les circonstances dans lesquelles les romans appellent le lecteur à la distanciation, à travers l'ironie notamment, comme nous avons pu l'établir précédemment. Ce recul demandé par l'auteur vis-à-vis de sa création littéraire — personnages ou narrateurs — entre dans le cadre de l'exigence d'un tel processus à l'échelle plus large des thèmes que les romans abordent. L'autorité du texte écrit, qu'il prenne la forme d'un roman, d'une loi ou d'un règlement intérieur, s'avère par conséquent remise en question. Néanmoins, il convient d'ajouter ici que les règles tacites subissent le même sort. Aucune règle n'est finalement écartée de ce processus de mise à distance critique. Et afin de démontrer cette nécessité, John Irving suit à chaque fois le même schéma : appliquer le principe ou la règle qu'il entend contester à un cas particulier pour lequel ils s'avèrent inappropriés. De façon récurrente, leurs aspects généraux et globaux sont mis en regard du particularisme d'un individu ou d'une situation. En adoptant une ligne de conduite constante, l'auteur entend démontrer l'étendue du potentiel de la contestation tout en insistant sur la nécessité d'un investissement important de la part du lecteur ou plus globalement du citoyen. Ici, en appeler à plus de distance critique a pour conséquence de souligner le manque d'analyse du peuple américain, en l'occurrence. Mais les romans s'avèrent également explicites dans ce domaine, notamment en ce qui concerne la guerre ou le gouvernement. Pour autant, ils ne sauraient constituer des manifestes pour un ordre nouveau radicalement différent du modèle actuel. Mais il faut bien se rendre à l'évidence que *The Cider House Rules*, *A Prayer for Owen Meany* et *A Widow for One Year* ont une dimension politique

certaine, en dépit de ce que l’auteur affirme que ce soit dans ses romans ou bien dans les entretiens qu’il accorde. Leur but reste bien sûr de divertir mais la contestation y est d’égale importance et s’inscrit dans cet appel constant à la distanciation.

Nous avons déjà mentionné que la guerre était objet de contestation, surtout dans *The Cider House Rules* et *A Prayer for Owen Meany*, dans la mesure où ses répercussions sur l’individu s’avéraient le plus souvent très négatives : Wally Worthington et Owen Meany paient un lourd tribut du fait de leur engagement dans un conflit armé. Par ailleurs, ils sont fustigés par les autres personnages pour leur décision. La guerre est par conséquent présentée majoritairement de façon négative dans ces deux romans. Avec l’effort de guerre, la dénonciation s’oriente également vers les instances qui ont pris la décision d’un engagement dans la guerre — le gouvernement — et tous ceux qui le prennent pour un élan patriotique. Ainsi, dans *The Cider House Rules*, Homer et Candy se soumettent à l’effort de guerre mais pas pour les raisons qui le président habituellement. Quant à Melony, elle ne lui accorde aucun crédit, l’ignore vertement et fait passer son intérêt avant celui de la nation. Dans *A Prayer for Owen Meany*, les personnages sont tout autant partagés : Owen s’enrôle dans l’armée mais pas uniquement par allégeance au drapeau américain ; John se fait amputer de l’index droit pour échapper à l’enrôlement puis s’exile au Canada ; Hester participe à toutes les manifestations anti-guerre et noie son désarroi dans l’alcool. A travers ses personnages, John Irving propose un éventail de positions possibles vis-à-vis de la guerre mais il faut se rendre à l’évidence : aucun n’est animé d’un élan patriotique inconditionnel. Chaque personnage appelle à une forme de distanciation par rapport à une acceptation sans condition de décisions prises par les hautes instances de l’Etat. Et la constance avec laquelle l’élan patriotique est subverti appelle une remise en question de son caractère impératif. Une fois de plus, John Irving demande de prendre quelque distance avec ce qui revêt un caractère dogmatique.

Si aucune règle ne saurait déroger à la remise en question, aucune institution n’échappe non plus à la contestation. Ainsi, l’armée et les règles qu’elle édicte à l’intention des jeunes soldats fait l’objet de railleries dans *A Prayer for Owen Meany* :

‘HOW ABOUT “PRECAUTION AGAINST MOSQUITO BITES”?’ he asked. ‘SMEAR MUD ON YOUR FACE, ESPECIALLY BEFORE GOING TO BED,’” he read. We laughed hysterically for a while. ‘HERE’S A PART ABOUT FOOD AND WATER,’ he said. “DO NOT DRINK URINE.”’

‘This sounds like a field manual for children!’ I said.
 ‘THAT’S WHO MOST OF THE PEOPLE IN THE ARMY ARE,’ said Owen Meany.
 ‘What a world!’ I said
 ‘HERE’S SOME GOOD ADVICE ABOUT ESCAPING FROM A MOVING TRAIN,’
 Owen said. “‘BEFORE JUMPING, MAKE SURE YOUR EXIT WILL BE MADE
 FROM THE APPROPRIATE SIDE, OR YOU MAY JUMP INTO THE PATH OF AN
 ONCOMING TRAIN.’”
 ‘No shit!’ I cried.⁶⁷³

Ces règles ou conseils paraissent tellement insensés qu’ils en deviennent risibles. Même si le texte tente d’établir une logique à ce parti pris de ne rien considérer comme allant de soi, le manuel est tourné en dérision par les deux personnages comme en témoignent leurs rires hystériques ou la dernière remarque de John Wheelwright. Et il faut bien avouer que les moqueries d’Owen et de John trouvent une résonance immédiate chez le lecteur du fait de l’absurdité du moyen de prévention contre les piqûres de moustiques et du simple bon sens duquel relèvent les second et troisième conseils. De plus, sauter d’un train en marche recèle un potentiel dangereux que le choix du côté pour le faire n’élimine pas. De ce fait, les conseils apparaissent absurdes et c’est précisément sur cet élément que repose l’ironie qui déclenche le rire des personnages et du lecteur. Mais un second décalage entre les précautions demandées aux jeunes soldats et ce pour quoi ils partent au front constitue le point de démarrage d’une seconde vague de la contestation. En effet, l’armée demande aux jeunes gens de prendre garde aux moustiques ou de bien choisir le côté par lequel ils sautent d’un train en marche mais elle ne leur donne aucun conseil sur les mesures à prendre pour ne pas se faire tuer. Le potentiel meurtrier de la guerre est alors avéré et aucune mesure ne peut efficacement aller à son encontre. Enfin, à travers la référence aux enfants, l’ironie est déclenchée par la contestation implicite de l’utilisation de jeunes gens naïfs pour le combat. D’abord déclenchée par l’ironie, la contestation de la guerre se révèle d’autant plus importante que le lien à la mort se fait inéluctable. Même si l’objet premier de la contestation est ici la guerre en tant que telle, toutes les personnes l’ayant initiée ou œuvrant de quelque façon que ce soit à sa poursuite tombent, par répercussion, sous le joug de cette contestation tant il est vrai que l’acte guerrier n’a d’existence qu’à travers ceux qui le décident, l’encouragent ou y participent. Le gouvernement et l’état major américains sont par conséquent en première ligne de la contestation présente dans les deux romans. Néanmoins, tous ceux qui favorisent l’effort de guerre sont également montrés du doigt

⁶⁷³ John Irving, *A Prayer for Owen Meany*, p. 507-508.

par l'entremise des personnages créés par John Irving. A une échelle encore plus large, c'est au peuple américain dans son ensemble que l'auteur adresse des reproches explicites dans *A Prayer for Owen Meany* :

She [Hester] would remember, of course, those charmless bumper stickers from the Vietnam era – those cunning American flags, and the red, white and blue lettering of the name of our beloved nation. [...]

America!

said the bumper stickers.

Love It or

Leave It!

That made a lot of sense, didn't it? Remember that?⁶⁷⁴

L'irrévérence au drapeau est manifeste à travers l'adjectif « cunning » et par l'entremise de la connotation ironique de « beloved ». Ces paroles sont certes prêtées à John Wheelwright et doivent à ce titre être prises avec précaution mais les deux questions s'adressent bien aux Américains qui passent ainsi pour un peuple à la mémoire courte. Malgré la grande colère dont il fait preuve à l'égard de son pays natal et son amertume caractérisée, le narrateur, et l'auteur à travers lui, conteste l'allégeance sans condition au drapeau et dénonce ce qu'il associe à un travers récurrent chez ses compatriotes : un certain aveuglement dû à un manque d'analyse et de recul. Ceci est d'autant plus vrai que cette technique de l'apostrophe du lecteur est utilisée à plusieurs reprises dans le roman. Ces questions n'ont pas tout à fait la même portée si elles sont lues par des Américains ou des lecteurs d'autres pays. Pour les premiers, elles renvoient inévitablement à cette période délicate de l'Histoire des Etats-Unis et convergent vers l'enlèvement de la guerre du Vietnam, le nombre effarant de victimes pour le résultat que l'on connaît et au final expriment de façon assez limpide l'absurdité de ce conflit et le manque de discernement dont les gouvernements successifs ont fait preuve. Pour les seconds, elles sont probablement moins violentes mais n'en soulignent pas moins l'impérieuse nécessité du devoir de mémoire en tant que garant d'une distance critique vis-à-vis de tout jugement péremptoire et définitif. Pourtant, paradoxalement, c'est ce type de comportement que John Irving prête à son narrateur et c'est en cela qu'il invite le lecteur à prendre du recul par rapport au texte écrit puisque celui de John, que nous avons sous les yeux, ne saurait être pris au pied de la lettre et doit être envisagé avec la distance critique nécessaire pour appréhender la limite entre une contestation fondée et une dénonciation quasiment caduque puisque relevant uniquement de l'exacerbation de

⁶⁷⁴ John Irving, *A Prayer for Owen Meany*, p. 399.

sentiments personnels. Néanmoins, la distance prise par le roman à l'égard du peuple américain reste avérée même si le porte-drapeau de la contestation est sujet à caution.

Nous l'avons mentionné à plusieurs reprises, les diatribes de John Wheelwright dans *A Prayer for Owen Meany* prennent souvent la forme d'une véritable vindicte à l'égard de l'Administration Reagan. Un parallèle a pu être établi entre la force de cette contestation et l'importance grandissante de la guerre du Vietnam au niveau diégétique. L'ineptie de la guerre doit donc être rapprochée des décisions prises au niveau gouvernemental. La relation de cause à effet entre de mauvaises décisions prises par les personnes détenant le pouvoir et les conséquences pour le moins néfastes sur la population se retrouve avec l'affaire Iran-Contra. Représentative, selon le roman, de la gestion fautive de l'Administration Reagan, cette affaire est également marquante du manque d'analyse d'une grande part des citoyens américains. Dans un entretien à *The Paris Review*, John Irving déclarait :

And as long as we [Americans] have presidents who lie to us—who use language as irresponsibly as President Reagan uses it—we [writers] will be political just by using language clearly. But I'm getting tired of blaming Reagan for being Reagan; the American people have to take responsibility for this man—they wanted him; they wanted him *twice*. He is never held accountable. [...] We couldn't have a president as irresponsible as this if the American people paid attention to language.⁶⁷⁵

Cette prise de position n'est pas sans rappeler celle de John Wheelwright. L'administration Reagan est certes fautive mais le peuple américain ne saurait être dédouané de toute responsabilité. La contestation du pouvoir en place⁶⁷⁶ se double d'une dénonciation de l'aveuglement du peuple américain, dont le manque de distance critique est souligné par l'accent porté sur « twice ». Par ce mot, John Irving induit ici que si le peuple américain avait adopté une attitude critique lors de l'élection présidentielle de novembre 1984, Ronald Reagan n'aurait pas effectué un second mandat car il ne lui aurait pas renouvelé sa confiance. Ce manque certain de discernement chez les citoyens américains est d'ailleurs repris par Owen lorsqu'il compare la scène gouvernementale à Hollywood et ironise sur le fait qu'un ancien acteur puisse accéder aux plus hautes fonctions de l'Etat. Au final, le gouvernement est certes soumis aux critiques acerbes mais le roman ne manque pas non plus d'établir, à

⁶⁷⁵ Ron Hansen, « John Irving: The Art of Fiction n°93 », *The Paris Review* 100 (1986). *The Paris Review* <<http://www.theparisreview.org/interviews/2757/the-art-of-fiction-no-93-john-irving>>.

⁶⁷⁶ *A Prayer for Owen Meany* a été publié juste après la fin du second mandat du Président Ronald Reagan.

l'instar de John Irving, la part non négligeable de responsabilités détenue par les Américains, qui, avec plus de réflexion, auraient peut-être pu empêcher, par leurs votes, une telle situation de se produire.

Nous n'avons jusqu'à présent mentionné que le septième roman de John Irving ; mais *A Prayer for Owen Meany* n'a pas l'apanage du message négatif à l'encontre du peuple américain. En effet, au début de *The Cider House Rules*, le Dr. Larch effectue, dans son journal, une critique féroce des hommes de la Nouvelle Angleterre les qualifiant de « villainous fathers » ou de « insatiable destroyer »⁶⁷⁷ Il les rend responsables de la disparition des forêts, de la défiguration du paysage, de la mutilation de nombreux travailleurs et condamne leur consommation excessive de papier. Tous ces maux sont, selon le personnage, dus au fait qu'ils n'envisagent toute chose que sur le court terme. Ils sont incapables de prendre la distance nécessaire à une analyse plus appropriée de la situation et de ses éventuelles conséquences. La critique est définitivement négative lorsque ces mêmes hommes sont rendus coupables du désarroi des femmes qui arrivent à St Cloud's pour se faire avorter. S'ils avaient mieux réfléchi, ils auraient pu prendre les mesures nécessaires afin d'éviter de telles situations douloureuses. Leur inconsistance est alors soulignée par le fait qu'aucun homme n'accompagne jamais les femmes à l'orphelinat, que ce soit pour avorter ou pour accoucher. En plus de manquer de discernement et d'analyse, les hommes ne prennent ni leurs responsabilités ni la mesure de leurs agissements et laissent d'autres réparer leurs erreurs.

Dans *A Widow for One Year*, Ruth s'insurge souvent contre ce qu'elle considère être un manque de distance et d'analyse de la part notamment des critiques littéraires. Elle n'a en effet cessé de justifier son choix d'insérer des éléments biographiques dans la fiction, de faire en partie reposer la fiction sur le réel en quelque sorte. A travers ce personnage, John Irving entend ainsi démontrer que l'amalgame souvent fait entre utilisation d'éléments autobiographiques et manque d'imagination et les limites établies par ces mêmes critiques entre littérature sérieuse et littérature de second ordre ne relèvent pas d'une lecture critique sérieuse. Il leur reproche donc un manque de distance certain qui les pousse à adopter une lecture trop immédiate des romans. Leurs conclusions sont jugées trop hâtives et témoignent d'une lecture en surface, manquant d'analyse et de profondeur. Comme dans les deux autres romans, cette position de

⁶⁷⁷ John Irving, *The Cider House Rules*, p. 17.

l'auteur s'inscrit en filigrane de tout le roman et s'exprime également par l'ironie, qui appelle incontestablement une prise de distance. Explicite ou tacite, cette exigence de distanciation et d'analyse critique irradie les trois romans à l'étude et s'applique aux sphères sociales, politiques et littéraires. Il s'agit donc d'un véritable leitmotiv ayant une double fonction : souligner les dysfonctionnements d'une société et procurer une clé d'accès aux romans. En effet, sans recul, les injustices du monde s'avèrent peut-être plus délicates à déceler, la richesse de l'écriture irvingienne peut nous échapper et sans une prise de distance, les réels enjeux du roman peuvent rester cachés derrière les évidences du premier niveau de lecture.

Quel que soit le domaine envisagé, John Irving prône donc à travers *The Cider House Rules*, *A Prayer for Owen Meany* et *A Widow for One Year*, mais également dans l'ensemble de sa production romanesque et dans les entretiens qu'il accorde, la nécessité d'une attitude distanciée ou d'une lecture critique afin d'appréhender correctement une situation ou un roman. Le manque d'analyse a, selon lui, des répercussions importantes dans la mesure où il induit une forme d'aveuglement qui empêche de comprendre le fonctionnement de la société ou d'une œuvre romanesque. Plus encore que cela peut-être, la réception immédiate et sans recul des faits de sociétés ou du contenu d'un roman prévient inmanquablement l'amélioration de la situation ou bien initie une lecture biaisée ou fautive. Il est par conséquent impératif de considérer toute chose avec discernement et pour ce faire adopter un recul critique. C'est à cette seule condition que le lecteur-citoyen sera en mesure d'appréhender les méfaits du grand problème de la société américaine selon John Irving et d'entrevoir la nécessité de le juguler.

9.2.3 Ecrire contre l'hypocrisie

S'il est deux « maux » envers lesquels John Irving se montre particulièrement contestataire, ce sont bien le conservatisme et le puritanisme. La critique de ces « défauts » de la société américaine traverse toute son œuvre du premier au dernier roman en date. Elle s'exprime par l'entremise des sujets abordés, tels que l'avortement ou la prostitution par exemple, mais également à travers la remise en question des valeurs patriarcales, la mauvaise image que donne la guerre de clochers entre les Révérends Merrill et Wiggin ou la sexualité souvent problématique des personnages

créés par l'auteur. D'ailleurs, les objets de contestation analysés aux deux points précédents ne sont en fin de compte rien d'autre que des déclinaisons de cette problématique plus générale que constitue la tendance conservatrice et puritaine de la société américaine. En outre, ce que les romans expriment de diverses manières, John Irving le reprend dans les entrevues qu'il accorde ou dans les articles qu'il a pu écrire pour de grands journaux américains comme *The New York Times*. Il s'agit donc bien là de son véritable cheval de bataille, ce contre quoi il ne cesse de s'insurger et ce dont il aimerait tant que les Etats-Unis se débarrassent car il affecte même la culture :

But we live in a prudish, stupid country. [...] And there isn't anything in the arts — film, painting, novels — that can be reviewed without the issue of good taste, so to speak, brought to bear. [...] Aren't we the only country in the world that could have been offended by a brief millisecond of Janet Jackson's breast? Aren't we the only country in the world that could engender a half-time show at a Super Bowl with an aging Beatle — my age! — because he couldn't possibly offend anyone? You're talking about a dog-stupid culture here.⁶⁷⁸

Selon John Irving, puritanisme et conservatisme sont tellement ancrés dans la psyché américaine que cela frise la stupidité. La vision furtive d'un sein à la télévision pendant un match du Super Bowl a offensé tellement de gens que l'année suivante le spectacle était assuré par un artiste consensuel qui ne pouvait potentiellement heurter la sensibilité ni les convictions de personne. Les extrêmes vers lesquels cette vision étriquée entraîne les Etats-Unis est tout à fait dommageable pour l'auteur, qui n'hésite pas utiliser l'adjectif « stupid » à deux reprises. Avec les deux questions qu'il pose, il entend souligner l'ampleur du problème tout autant qu'il espère éveiller les consciences. Seul le peuple américain est suffisamment conservateur et puritain pour s'offusquer à la vision d'un sein et prendre des mesures discutables pour éviter que cela ne se reproduise. Du fait de la disproportion de la réponse par rapport à l'ampleur du forfait initial, le peuple américain s'expose aux moqueries du reste du monde. L'image des Etats-Unis en est pour le moins affectée et en insistant sur ce point, l'auteur espère que ses concitoyens réaliseront à quel point cette tendance est préjudiciable tant au niveau du fonctionnement de la nation qu'à l'échelle internationale.

Cette opinion critique envers son pays se retrouve sous diverses formes dans *The Cider House Rules*, *A Prayer for Owen Meany* et *A Widow for One Year* et même si la contestation n'est pas toujours aussi véhémement, elle n'en demeure pas moins

⁶⁷⁸ Dave Welch, « Finding John Irving », *Powell's Books*, 16 March 2005. *Powells* <<http://www.powells.com/authors/irving.html>>.

omniprésente. Ainsi, la dénonciation du conservatisme s'inscrit en premier lieu dans les nombreuses et récurrentes oppositions au patriarcat. Nous avons mentionné qu'Hester dans *A Prayer for Owen Meany* était à de nombreux égards le personnage le plus explicite en la matière. La position inférieure dans laquelle les femmes sont placées par les règles du patriarcat lui est tout simplement intolérable et c'est la raison pour laquelle elle n'a de cesse de remettre en question l'autorité de son père en tant que patriarche et garant du modèle. Son refus systématique de faire ce qu'on attend d'elle s'inscrit également dans cet effort de ne pas perpétuer la tradition. De plus, la force du sentiment d'injustice s'exprime par la violence de ses actions et réactions. Avec ce personnage, John Irving propose une représentation extrême de la contestation. Sa violence et ses excès sont tels que le lecteur est amené à comprendre ce personnage comme relevant presque de la caricature mais il n'en reste pas moins que la contestation d'un modèle injuste aux règles souvent arbitraires demeure. De la même façon, Melony dans *The Cider House Rules* est, elle aussi, violemment contestataire. Insatisfaite de son sort d'orpheline, elle est perpétuellement en colère et se révolte contre tout ce qui s'apparente à une restriction de sa liberté individuelle. Elle ne semble craindre rien ni personne et rejette en bloc toute forme d'autorité surtout lorsqu'elle émane des personnages masculins. Elle n'affronte pas le patriarche comme Hester, mais son refus de se soumettre au *diktat* des hommes ou de la société en fait la championne de la contestation du conservatisme et du puritanisme. Encore plus marquant, la sexualité de ces deux personnages féminins est, de façon tout à fait symptomatique, plutôt dérangeante pour des esprits conservateurs et puritains. Bien que la relation charnelle entre Hester et Owen ne soit pas attestée dans le roman, le doute persiste quant à la possibilité que ces deux personnages aient des relations sexuelles en dehors du cadre du mariage, ce qui pour les puritains-conservateurs est inacceptable. Avec Melony, John Irving repousse encore plus loin les limites de la bienséance puisqu'il lui fait entretenir une relation lesbienne durable avec Lorna, une conception trop libérale de la sexualité selon ces mêmes personnes qui vaut à l'auteur des critiques très vives dans son pays. Plus généralement, les personnages irvingiens, en particulier les personnages féminins, ont une sexualité provocatrice confinant à l'inacceptable pour des esprits conservateurs et puritains. Cette propension de l'auteur entre dans une démarche contestataire qu'il avoue de bonne grâce :

C'est la conséquence directe de mon opinion sur la résistance à la libération sexuelle, si présente dans la culture américaine. Dès que l'on parle de sexe, beaucoup d'Américains ont un point de vue très restreint et borné sur le sujet. Je suis intéressé par ce sujet car il est, en partie, provocateur. [...] D'une certaine manière, je truffe mes romans de scènes de sexualité pour provoquer ces Américains-là. Mais il y a une autre raison, plus importante. [...] Je suis convaincu que la résistance principale aux droits des femmes à l'avortement est fondée sur la conviction que les jeunes filles qui sont sexuellement actives et qui tombent enceintes doivent en payer les conséquences. Il y a, derrière cette résistance au droit le plus strict pour une femme de recourir à l'avortement si elle le souhaite, un état d'esprit punitif, critique et puritain. C'est aussi cela l'Amérique. C'est cela que je montre dans mes romans.⁶⁷⁹

C'est donc en inscrivant ses personnages dans une sexualité « hors-norme » que John Irving entend éveiller les consciences sur les méfaits d'une vision puritaine et conservatrice. Il cherche à provoquer des réactions vives, à créer un électrochoc dans les rangs de l'Amérique « bien-pensante » en espérant peut-être qu'elle réalise l'ineptie, selon lui, de ces positions. La démarche s'avère donc à la fois contestataire et provocatrice. Le message adressé par ces mêmes scènes de sexualité est légèrement différent pour la majorité des lecteurs non-Américains. Il s'agit alors plus pour John Irving forcément de provoquer mais d'abord et avant tout de souligner une caractéristique de son pays, qu'il considère navrante. De façon tout à fait évidente, la pornographie — présente dans *The Cider House Rules* et *A Prayer for Owen Meany* — ainsi que la prostitution dans *A Widow for One Year* s'inscrivent dans ce même effort de choquer et de contester à la fois. La figure de la prostituée jouit, nous l'avons souligné plus haut, d'une description allant à l'encontre d'une image négative et dégradante. La prostitution n'est pas forcément synonyme de déchéance et c'est bien là ce que John Irving a vraisemblablement voulu mettre en lumière dans son roman, contestant ainsi la validité des conceptions conservatrices et puritaines. Dans son *Histoire de l'érotisme*, Georges Bataille attribuait ceci au fait que la nudité « a toujours une amère saveur d'animalité »⁶⁸⁰. Or dans *A Widow for One Year*, l'animalité de Rooie est imperceptible. Celui, qui au contraire, est décrit comme un parangon de bestialité, c'est bien son client-meurtrier, Urs Messerli alias « The Moleman ». John Irving conserve la notion mais renverse en quelque sorte les codes d'application traditionnels en la soumettant pour l'homme et non pour la femme. Par ailleurs, dans son analyse, Georges Bataille opère une différenciation entre travail et oisiveté et affirme que la prostitution est possible du

⁶⁷⁹ François Busnel, « L'écrivain doit dire la vérité, quitte à ne pas plaire », *Lire*, février 2011, p. 97.

⁶⁸⁰ Georges Bataille, « L'histoire de l'érotisme », *Œuvres Complètes*, vol. 8. Paris: Gallimard (NRF), 1976, p. 122.

fait de l'oisiveté⁶⁸¹. Là encore, John Irving œuvre à renverser les codes traditionnels en proposant une prostituée d'Amsterdam, où la prostitution est légalement reconnue comme un travail. L'utilité sociale de cette activité remplace par conséquent l'oisiveté et l'amour vénal généralement attachés à la prostitution. La réification de la prostituée est maintenue dans *A Widow for One Year*, mais son corps n'est plus seulement objet de commerce ; il est la victime des pulsions meurtrières d'un homme sombre et glauque. En proposant une image beaucoup plus reluisante qu'à l'accoutumée des prostituées et de la prostitution, John Irving provoque les esprits de certains de ses compatriotes et conteste dans le même temps la pertinence de leur conception. Il s'inscrit alors inmanquablement dans une mouvance plus libérale, ce que sa représentation de la pornographie tend à étayer. En effet, ce que d'aucuns considèrent comme une représentation malsaine et perversie de la sexualité est loin d'être aussi négative dans *The Cider House Rules* et *A Prayer for Owen Meany*. A l'adolescence, Homer, Owen et John sont confrontés à ce type d'images relevant de la bestialité et de la transgression de tabous sociaux toujours selon Georges Bataille. Les deux romans entrent dans cette conception, surtout dans *The Cider House Rules* avec la photographie à caractère zoophile que Melony tend à Homer pour le choquer et provoquer une réaction...qui ne vient pas. L'affirmation de Georges Bataille selon laquelle en matière de pornographie, « l'horreur renforce l'attrait »⁶⁸² semble ne pas être appliquée aux personnages irvingiens, dont les réactions tendent à démystifier la pornographie et à en réduire remarquablement l'impact et la gravité. Homer est certes d'abord ébahi puis émoustillé à la vue d'une femme faisant une fellation à un poney mais la réaction la plus amplement décrite par le roman n'est pas de cet ordre : « This was what caused Homer the sharpest pain, to imagine the tired man in the bunkroom at St. Cloud's, drawn to this woman and this pony because he knew no friendlier image—no baby pictures, no mother, no father, no wife, no lover, no brother, no friend. »⁶⁸³ La concupiscence souvent attachée à la pornographie est remplacée chez Homer par une profonde tristesse générée par l'empathie dont il fait preuve à l'égard de la solitude du propriétaire de cette photographie. Les réactions d'Owen et de John sont différentes mais témoignent du même désir de l'auteur de désacraliser l'impact de la pornographie. Dans la logique de son attachement à la religion, Owen déclare les chambres d'étudiants de Gravesend

⁶⁸¹ Georges Bataille, « L'histoire de l'érotisme », p. 126.

⁶⁸² *Ibid.*, p. 267.

⁶⁸³ John Irving, *The Cider House Rules*, p. 122.

Academy « EVIL »⁶⁸⁴ ; Pourtant lorsque John, qui est censé relater l'expérience qu'il a alors vécue avec Owen, narre la scène, le discours se fait moins péremptoire :

We learned where to look for the sex magazines, or the dirty pictures: between the mattress and the bedsprings. Some of these gave Owen THE SHIVERS. In those days, such pictures were disturbingly unclear or else disappointingly wholesome; in the latter category were the swimsuit calendars. [...] The pictures of the more disturbing variety were of the quality of snapshots taken by children from moving cars; [...] The acts themselves were unclear – for example, a woman bent over a man for some undetermined purpose, as if she were about to do some violence on an utterly helpless cadaver. And the women's sex parts were often blurred by pubic hair – some of them had astonishingly more pubic hair than either Owen or I thought was possible – and their nipples were blocked from view by the censor's black slashes. At first, we thought the slashes were actual instruments of torture – they struck us as even more menacing than real nudity.⁶⁸⁵

Regarder des magazines à caractère pornographique semble être une pratique courante chez les adolescents de Gravesend Academy, mais une activité secrète également. John Irving représente alors la dualité entre les envies des adolescents et le jugement négatif, voire de répulsion, qu'ont les adultes de la pornographie. Bien que certaines photographies choquent Owen, elles restent dans la majorité des cas plutôt obscures pour les deux jeunes gens comme le soulignent les adjectifs « unclear » ou « undetermined ». La première partie de cette citation tend par conséquent à amenuiser les effets néfastes de la pornographie, but que poursuit par ailleurs la remarque ironique concernant la profusion de poils pubiens chez les femmes apparaissant sur les photos. Dans la dernière phrase, John Irving expose de façon imagée le contenu de son article, *Pornography and the New Puritans*, dans lequel, en plus de réfuter l'idée selon laquelle la pornographie favoriserait des comportements sexuels déviants et de voir dans sa condamnation une façon insidieuse de censurer l'art, il affirme trouver la censure plus dommageable que la pornographie et récuse l'idée même de censure institutionnalisée :

No; we are not in favor of child pornography if we say no to censorship. If we disapprove of reinstating public hangings, that doesn't mean that we want all the murderers to be set free. No writer or publisher or *reader* should accept censorship in any form; fundamental to our freedom of expression is that each of us has a right to decide what is obscene and what isn't.⁶⁸⁶

Par ailleurs, comme l'indique le titre de l'article, cette dérive est attribuée à la revigoration de l'esprit puritain aux Etats-Unis : « Puritans are not dead and gone. We

⁶⁸⁴ John Irving, *A Prayer for Owen Meany*, p. 171.

⁶⁸⁵ *Ibid.*, p. 169.

⁶⁸⁶ John Irving, « Pornography and the New Puritans », *The New York Times*, 29 March 1992. *NewYorkTimes* <<http://www.nytimes.com/books/97/06/15/lifetimes/25665.html>>.

have many new Puritans in our country today; they are as dangerous to freedom of expression as the old Puritans ever were.»⁶⁸⁷ Une fois de plus, puritanisme et conservatisme sont présentés comme des fléaux de l'Amérique contemporaine et les romans que John Irving écrit se font l'écho de cette pensée.

Enfin, si l'avortement entre dans le cadre de la contestation des inégalités dont les femmes sont victimes, comme nous l'avons établi précédemment, ce thème s'inscrit également dans la critique de l'esprit conservateur et puritain dans lequel John Irving trouve que son pays s'enlise. En effet, si le mouvement « Pro Life » condamne cette pratique, c'est d'abord et avant tout pour des raisons relevant du puritanisme. La religion chrétienne prohibe tout rapport sexuel en dehors des liens sacrés du mariage et toute infraction à cette règle est passible de sanction. Nathaniel Hawthorne a montré, avec Hester Prynne, à quel point la sanction pouvait être lourde et humiliante. Les puritains ne transigent pas avec cette question. Dans la conception de John Irving, le refus du droit à l'avortement entre dans cette même logique de punition de la faute. C'est la raison pour laquelle il qualifie les membres du mouvement « Pro Life » de « nouveaux puritains ». Il ne s'agit pas tant de préserver la création de Dieu que de s'assurer qu'une (jeune) femme au comportement répréhensible paiera pour sa faute. La possibilité de l'avortement, considéré comme un moyen d'échapper à la sentence, est de ce fait fermement écarté.

Les thèmes qu'il aborde ou bien les situations dans lesquelles il plonge ses personnages s'inscrivent donc dans cet effort constant de souligner les travers et les dangers de dérives conservatrices et puritaines, mais John Irving utilise également l'espace géographique afin de passer ce même message. L'action de la plupart de ses romans se situe, totalement ou en partie, en Nouvelle Angleterre, le berceau de la nation américaine mais également le lieu originel de développement du puritanisme : « There's an enormous uptightness in the part of the world we both come from, and for sure it's reflected in not just *Owen Meany* but in most of my novels with a New England setting. »⁶⁸⁸ Si à travers certains personnages, John Irving évoque un attachement particulier à cette région des Etats-Unis, il n'en reste pas moins critique à de nombreux autres égards. L'isolement de St. Cloud's dans *The Cider House Rules* trouve sa

⁶⁸⁷ John Irving, « Pornography and the New Puritans », *The New York Times*, 29 March 1992. *NewYorkTimes* <<http://www.nytimes.com/books/97/06/15/lifetimes/25665.html>>.

⁶⁸⁸ Dave Welch, « Finding John Irving », *Powell's Books*, 16 March 2005. *Powells* <<http://www.powells.com/authors/irving.html>>.

justification à la fois dans la condition des enfants qui y grandissent — eux-mêmes reclus du reste de la société — et dans les pratiques illégales de son directeur, mais pourrait être rapproché du sentiment de singularité des habitants de cette partie des Etats-Unis dans la réalité : « [...] But there's also the Puritan thing here [New England], the sense that we're not part of the rest of the country, we're apart from it, we're special »⁶⁸⁹ Une vision similaire est exprimée par Harriet Wheelwright dans *A Prayer for Owen Meany*, dont la référence hypertextuelle à *The Scarlet Letter* ne fait que renforcer ce sentiment d'omniprésence du puritanisme. Dans ce même roman, la mise en regards des deux révérends est certes une métaphore de la dialectique de la foi et du doute mais l'image donnée par les positions extrêmes des deux religieux sert la contestation. Dans le cas du révérend Wiggin, il s'agit pour John Irving de montrer qu'un excès de foi n'est pas souhaitable car il tend à éloigner le ministre du culte de ses ouailles, en d'autres termes à avoir l'effet inverse de celui escompté. S'ajoute à cela, une exégèse très personnelle de la Nativité, dont l'étrangeté est soulignée ironiquement par Owen. La contestation se révèle alors aussi bien par l'ironie que par une appréhension fautive des Ecritures et une attitude inappropriée. En ce qui concerne Lewis Merrill, le portrait brossé par l'auteur n'est guère plus flatteur. Adultère, couard, superstitieux et constamment en proie au doute, ce personnage ne répond finalement ni vraiment aux attentes des fidèles de sa congrégation ni, de façon encore plus probante, à celles de son fils, John Wheelwright. L'image de modèle de vertu puritaine et du père en tant que garant des valeurs essentielles s'évanouit au profit d'une représentation éminemment plus mitigée. La contestation se lit alors dans les diverses défaillances du personnage.

On le voit bien, la contestation fait partie intégrante des romans écrits par John Irving. Elle peut être ouverte et véhémement avec John Wheelwright ou plus subtile, mais les thèmes abordés dans les romans et les situations imaginées par l'auteur recèlent tous un potentiel contestataire. Si la contestation passe évidemment par la dénonciation de dysfonctionnements ou d'inégalités, elle se lit également à travers un refus de catégorisation ou d'application de clichés. Par une palette étendue de procédé, John Irving ne fait pas que mettre en exergue, il invite le lecteur à faire preuve d'analyse et de discernement, ce dont un nombre de citoyens américains sont, selon lui, incapables.

⁶⁸⁹ Dave Welch, « Finding John Irving », *Powell's Books*, 16 March 2005. *Powells* <<http://www.powells.com/authors/irving.html>>.

C'est précisément la raison pour laquelle, la société américaine semble encline au retour des valeurs puritaines et conservatrices, ce que John Irving déplore invariablement et qu'il instille à *The Cider House Rules*, *A Prayer for Owen Meany* et *A Widow for One Year*, dont l'aspect divertissant n'est pas incompatible avec la dimension contestataire, bien au contraire.

Divertir et donner matière à réfléchir. Tel pourrait être, au final, le but principal poursuivi par John Irving dans l'écriture de ses romans. L'amusement prend plusieurs formes dans *The Cider House Rules*, *A Prayer for Owen Meany* et *A Widow for One Year* — humour, ironie et parodie — et à chaque fois il est utilisé à des fins autres que sa fonction première de générer le plaisir du lecteur. Quelle que soit la technique mise en œuvre par l'auteur, le rire s'accompagne toujours d'une injonction à la prise de distance et par conséquent à la mise en fonctionnement de l'esprit critique du lecteur. Divertir, certes, mais pas uniquement. En effet, les trois romans à l'étude abordent des thématiques sérieuses et les traitent, sous des dehors divertissants, de façon tout à fait sérieuse. Par ses choix d'écriture et les situations dans lesquelles il plonge ses personnages, John Irving s'emploie à souligner quelques dysfonctionnements sociétaux des Etats-Unis de l'après Seconde Guerre mondiale, tout autant qu'il déplore de façon récurrente le manque d'analyse crucial d'une partie de ses concitoyens. Mais ce contre quoi ses romans n'ont de cesse de mettre en garde, ce sont les dérives puritaines et conservatrices que son observation de la société américaine met en évidence. Si la capacité de la littérature — et plus généralement de l'art — à faire changer les choses reste à prouver, son ambition de parfois éveiller les consciences est, en l'occurrence, indéniable. Lorsque c'est le cas, le but est noble et, comme le souligne Wayne Booth, la « sacro-sainte » distinction entre littérature sérieuse et littérature de second-ordre — entendre ici, divertissante — n'est en fin de compte pas très pertinente : « The distinction between genuine literature (or 'poetry') and 'rhetoric' or 'didactic' literature is entirely misleading if it suggests that some stories, those that we seem to read just for enjoyment, are purged of all teaching. »⁶⁹⁰

⁶⁹⁰ Wayne C. Booth, *The Company We Keep: An Ethics of Fiction*. Berkeley: University of California Press, 1988, p. 151.

Par l'entremise de cette étude comparée de *The Cider House Rules*, *A Prayer for Owen Meany* et *A Widow for One Year*, il nous semble possible d'inférer les caractéristiques du roman tel qu'envisagé par John Irving. Bien que chacune de ses productions romanesques soit particulière, certains éléments récurrents semblent présider à leur écriture. En premier lieu, le roman Irvingien est construit autour de cette volonté d'allier des impératifs de prime abord contradictoires. C'est ainsi que l'auteur accorde une place prépondérante aux œuvres de ses pairs ou à des genres littéraires définis sans pour autant les reproduire ou s'y conformer strictement. Il nous enjoint constamment de faire preuve de distanciation et c'est précisément ce qu'il met en œuvre afin de proposer des romans reposant sur l'existant mais laissant à l'imagination et au pouvoir créateur la liberté de s'en détacher afin d'aboutir à une œuvre originale. L'impériosité de la distanciation constitue en outre le fondement de la relation de l'auteur à son texte mais également du lecteur à ce même texte. En effet, sous couvert d'aider, par exemple à travers les titres et épigraphes, le lecteur à pénétrer dans l'univers du roman, John Irving s'avère souvent facétieux dans ce domaine dans la mesure où il met en place une relation instable entre texte et périphrase, ce qui d'une part, à une visée ludique évidente mais impose également au lecteur cette prise de distance qu'il considère essentielle. Le lecteur se voit alors rasséréné dans le rôle primordial qu'il tient dans la production de sens d'un texte. Pour autant, l'auteur ne s'efface pas devant sa création. John Irving, au contraire, s'immisce de façon récurrente dans son texte et réaffirme ainsi l'autorité et le contrôle qu'il entend garder sur sa création.

En outre, *The Cider House Rules*, *A Prayer for Owen Meany* et de façon encore plus affirmée *A Widow for One Year*, s'interrogent sur les processus de création littéraire. Pour ce faire, John Irving utilise dans un premier l'intertextualité qu'il combine le plus souvent à cette distanciation souvent mentionnée qui permet l'avènement de la création sur les fondements de l'emprunt. Le mouvement de va-et-vient ainsi généré donne naissance à une dynamique circulaire qui s'intensifie au fur et à mesure que les romans convergent vers le cœur de la création. Cette dynamique circulaire se transforme, sous le jeu des métalepses et antimétalepses, en une spirale infernale qui, dans un premier temps pousse le roman, sous l'effet de sa force centripète, à plonger dans le métatexte, pour ensuite laisser, par l'action d'une force centrifuge, la fiction supplanter la métafiction. Tous ces éléments ne sauraient à eux seuls expliquer les ressorts de la création littéraire ; c'est pourquoi, en plus de ces relations

transtextuelles, John Irving fait de *A Widow for One Year* un roman autoréférentiel, qui nous plonge donc au cœur même de ses propres ressorts créatifs. Arrivée au maximum de ses capacités d'auto-analyse, la création reprend alors ses droits et le roman chemine à nouveau vers sa fin.

Mais toutes ces constatations n'ont de réelle valeur que si elles s'inscrivent dans un projet plus global. En effet, John Irving n'est que modérément convaincu par la dimension intellectuelle d'un roman. La haute estime dans laquelle il tient les romanciers du dix-neuvième siècle et leurs œuvres le conduit à attacher trop d'importance au développement de l'intrigue pour se satisfaire d'expérimentations littéraires, aussi intéressantes soient-elles. Ce qui importe d'abord et avant tout pour lui c'est de divertir son lectorat de diverses manières. Néanmoins, comme de nombreux autres auteurs avant lui, il cherche également à témoigner d'une certaine réalité pour mieux la contester. Œuvrant à mettre en exergue des dysfonctionnements de la société américaine contemporaine, il utilise le divertissement et l'injonction d'adopter une attitude distanciée et critique dans le seul but de montrer les dangers de la dérive conservatrice et puritaine qu'il y observe. Bien qu'il s'en soit longtemps défendu, ses romans sont idéologiques ou politiques. Mais, s'ils s'inscrivent dans la droite lignée de la littérature contestataire, ils restent indéniablement divertissants.

Conclusion

A la lecture de *The Cider House Rules*, *A Prayer for Owen Meany* et *A Widow for One Year*, force est de constater que l'auteur accorde une importance particulière aux personnages. De son aveu même, la genèse de tous ses romans réside précisément dans un intérêt pour une relation, une situation, un personnage. Première pierre de l'édifice que représente toute production romanesque, le personnage est envisagé aussi bien d'un point de vue individuel que dans ses relations avec son milieu. Les romans nous proposent donc autant un large éventail de techniques visant à l'individualisation des protagonistes que la représentation d'actions et d'interactions sociales qui ne sont plus l'apanage des personnages principaux mais concernent tous les « êtres de papier » peuplant les romans. L'accent est bien entendu porté sur le protagoniste puisque chacun des trois romans à l'étude se focalise sur leur accession à l'âge adulte mais il ne saurait être question de négliger les personnages secondaires, qui permettent à l'auteur de caractériser par effet de contraste Homer Wells, Owen Meany et Ruth Cole dans le même temps qu'ils rendent possible les notions d'interaction et de contrainte, éléments fondamentaux à l'émergence de la transgression. En outre, c'est aussi à travers les personnages secondaires que John Irving développe ses propositions alternatives : les pères, mères ou ami(e)s des protagonistes concentrent la majorité des écarts, inversions ou redéfinitions de la norme.

Eléments fondateurs des romans, les personnages constituent le point de départ mais également le point de convergence de toutes les questions qu'ils abordent. La plume souvent prolixe de John Irving en génère un nombre important ; pour autant, chacun d'entre eux reste une création unique. Le goût de l'auteur pour leur inscription en marge des cadres normatifs sociétaux ou littéraires n'en évacue pas moins une série de principes communs sur lesquels repose leur écriture. En effet, résultat d'une combinaison d'influences, les personnages sont la représentation d'une vision non essentialiste de l'identité, un élément en constant mouvement qui est forgée grâce à l'expérience et aux interactions avec le milieu social. De cette nécessité naît la confrontation, qui trouve sa source dans les dissensions entre les revendications individualistes que l'auteur octroie aux personnages et le processus d'homogénéisation

inhérent à tout cadre normatif, qu'il prenne la forme d'une loi, d'une règle, d'une norme ou d'une convention. De ce fait, les interactions entre les personnages et le monde dans lequel ils évoluent sont principalement fondées sur deux notions : la rébellion et sa manifestation extrême, la transgression. Éléments incontournables de la création de l'identité, elles conditionnent la présence de la violence dans les romans, tant il est vrai que, par le jeu d'un effet de miroir, les personnages retournent contre la société la violence qu'ils considèrent que celle-ci leur oppose à travers ses règlements divers. Émerge alors la conception d'une transgression positive dans la mesure où l'acte transgressif est envisagé à la fois comme un élément fondateur de l'acte créatif — identitaire ou littéraire — et qu'il représente parfois la seule solution adéquate à une situation. En outre, dans la majorité des cas, il constitue un moyen pour l'auteur de concilier chez ses personnages désir d'appartenance au groupe et volonté de se démarquer, ce qui au niveau de l'écriture se décline en un mélange de fidélité à la tradition et d'aspiration vers la nouveauté.

En fin de compte, l'identité, quelle que soit sa forme, repose sur l'existant mais vise à la proposition d'un ordre nouveau où les transgressions des personnages ainsi que les inversions de la norme opérées par l'auteur ont pour but la contestation tout autant que la création. C'est ainsi qu'à travers les personnages qu'il crée, John Irving critique le fondement patriarcal de la société américaine tout en soumettant une idée nouvelle de la paternité, évidemment en rupture avec la conception traditionnelle. De la même façon, la confrontation entre personnages s'inscrit dans une dynamique critique mais pose également les fondements d'une redéfinition des rapports sociaux de classe, de race ou de sexe. Par l'entremise de la majorité des personnages chez qui le sentiment d'individualité est intense, qui refusent donc le carcan imposé par la société, la communauté ou la famille, l'identité est précisément fondée en rupture avec le modèle traditionnel. Pour conforter la nécessité de la transgression dans la création identitaire, John Irving double les velléités qu'il prête à ses personnages de sa propre inclination à « marcher au-delà » de la norme en faisant des lieux d'achoppement entre les personnages ou bien entre un personnage et son milieu un espace où il devient possible d'envisager un nouveau modèle. La définition d'une nouvelle norme trouve son sens dans les dysfonctionnements contre lesquels les personnages s'insurgent. En conséquence, les romans se font parfois provocants mais l'ambition de l'auteur est de générer une réflexion chez ses lecteurs. Ils sont aussi divertissants grâce aux processus

ironiques et parodiques que l'auteur met en place. Si un seul mot devait définir les personnages et leur caractérisation, ce serait très probablement le mot « tension », tant il est vrai que les différents tiraillements auxquels ils sont soumis se combinent aux forces divergentes du respect et de l'écart par rapport aux normes et conventions d'écriture. L'ensemble semble alors mis au service de la contestation.

Mais, à ce stade, une question apparaît : ne pourrait-on pas envisager une limite au delà de laquelle les deux types de contestation — sociale et littéraire — s'annuleraient ? En effet, si le roman s'éloigne de la réalité connue ou vécue par le lecteur, l'auteur ne prend-il pas le risque d'atténuer la portée du contenu politique ou idéologique de son roman ? A l'inverse, s'il est trop expérimental quant à sa forme, ne s'adresse-t-il plus alors qu'à une élite ce qui aurait pour conséquence de diminuer la possibilité de faire évoluer les mentalités ? Ce serait donc la raison pour laquelle nous avons pu identifier une tension entre tradition et expérimentation et expliquerait également la retenue dont John Irving fait preuve dans ce dernier domaine, comme l'analyse des techniques narratives effectuée dans la seconde partie de ce travail a pu mettre en évidence.

En effet, l'écriture des romans semble guidée par un refus persistant d'inféodation qui se manifeste à la fois par l'omniprésence d'écarts ou d'infléchissements de la norme littéraire et par une certaine hésitation entre tradition et nouveauté. Le processus créatif implique la transgression, mais il ne s'agit pas tant de faire table rase que de moduler l'existant. C'est ainsi que nous avons pu mettre en lumière l'utilisation conventionnelle de plusieurs techniques mais toujours alliée à un certain travestissement ayant pour objectif d'en montrer les limites. Il existe donc bien une tension entre les fondements traditionnels de l'écriture Irvingienne et l'inscription en marge des codes habituels guidée par la volonté de l'auteur de se démarquer de ses pairs. Ici, la transgression devient un moyen d'accéder à l'originalité. En outre, les caractéristiques de la relation des personnages à l'histoire sont identiques à celles des narrateurs au récit. Les revendications des premiers se muent en manipulations de la part des seconds. Émerge alors un nouvel élément : la subjectivité. Perceptible à travers les nombreuses intrusions des narrateurs mais également dans l'aspect non linéaire des récits, qui traduit une organisation partielle des événements, elle permet à l'auteur de poser la question de la fiabilité de l'instance narratrice, ce qui instaure une nouvelle forme de manipulation provenant cette fois de lui.

En outre, la question de la subjectivité, qu'elle s'applique au narrateur ou à l'auteur, fait apparaître une innovation de la part de John Irving puisqu'elle devient un moyen de dépasser le cadre du « réalisme social » des romans contestataires conventionnels. Par ailleurs, la manipulation s'articule autour de et implique la prise de distance du lecteur, qui de fait devient un acteur majeur de la production du sens de l'œuvre romanesque. Toutefois, l'auteur revendique dans le même temps le contrôle de sa création. Le créateur se mue alors en Créateur, c'est-à-dire en autorité suprême sur son œuvre. L'auteur n'est définitivement pas mort. Dans un tel contexte de manipulations diverses, la distanciation est de rigueur et son application au niveau littéraire des romans ne fait que souligner son importance sur le plan des thèmes abordés. Il existe bel et bien un effort constant de cohérence de la part de John Irving qui applique pour lui-même les principes qu'il requiert de son lectorat. La manipulation devient alors un outil de contestation que les insertions de journaux contribuent, par ailleurs, fortement à établir puisqu'il s'agit alors pour l'auteur aussi bien d'opérer une critique sociale ou sociétale que de questionner le narrateur et son rôle.

A l'instar de ce que nous avons pu établir pour le niveau diégétique, les narrations sont donc soumises aux jeux de la transgression, qui alors prend la forme d'écarts par rapport à une norme littéraire donnée. Et, laissant une large place à l'ironie qui fait office de contrepoids, de bulle de légèreté, elles conditionnent la dimension ouvertement divertissante des romans. En retour et du fait de la nécessaire distanciation qu'elle implique, l'ironie apparaît comme un véhicule de contestation et participe de ce fait de la dynamique transgressive des romans. On retrouve là l'ambivalence de la transgression, telle qu'envisagée par John Irving, et une déclinaison de son aspect positif identifié précédemment.

Dans leur globalité, *The Cider House Rules*, *A Prayer for Owen Meany* et *A Widow for One Year* apparaissent donc comme des romans singuliers unifiés par la présence d'éléments ou de concepts récurrents. Ils reposent en effet en partie sur la notion de contradiction qui se retrouve chez les personnages, dans la combinaison entre désir d'appartenance et volonté de se démarquer, tout autant que dans l'alliance de respect et d'écart par rapport à la norme littéraire, superposition particulièrement identifiable si l'on considère les romans dans leur filiation à la tradition du *Bildungsroman*. Il apparaît donc qu'un certain investissement soit nécessaire de la part du lecteur, élément par ailleurs primordial du fait de la présence de l'ironie qui peut

alors être envisagée comme une conspiration entre auteur et lecteur contre l'ordre établi ou le sens littéral d'un texte. John Irving nous invite donc à le rejoindre dans une sorte de rébellion contre la tyrannie des formes conventionnelles.

L'investissement du lecteur doit également son importance à l'appel constant des trois romans à la distanciation. Indispensable si l'on veut pouvoir saisir la dimension critique ou protestataire de *The Cider House Rules*, *A Prayer for Owen Meany* et *A Widow for One Year*, la prise de distance est également requise si l'on considère les différentes formes de jeu mises en place par l'auteur. Que ce soit par la relation instable entre texte et périphrase ou à travers les manifestations transtextuelles et métafictionnelles, John Irving se plaît à brouiller les limites, ce qui induit inévitablement une certaine complexité et exige une prise de distance, non seulement par rapport aux textes antérieurs mais également vis-à-vis des romans de l'auteur. Le mouvement de va-et-vient permanent entre texte et hors-texte se mue en une relation circulaire où chacun est nourrit par et se nourrit de l'autre.

A l'instar de ce que nous avons déjà mentionné, la création surgit donc d'une combinaison de réappropriation de la tradition et d'écarts par rapport à ses normes. Cette amorce de dynamique circulaire est progressivement intensifiée d'abord sous l'effet des relations métaleptiques et antimétaleptiques des textes entre eux puis converge vers le cœur de la création par la présence de configurations autoréférentielles dans *A Widow for One Year*. Les romans nous entraînent alors, sous l'effet d'un resserrement progressif de l'œuvre sur elle-même, au cœur même de la création puis ayant atteint les limites d'un tel procédé dans le cadre de productions se réclamant réalistes, font reprendre ses droits à la fiction, qui, s'étant interrogée sur elle-même, peut dès lors poursuivre ses buts premiers : contester et divertir.

Pour y parvenir, John Irving fait usage d'une palette diversifiée de techniques allant de l'humour à la parodie, en passant par l'ironie et le sarcasme. La notion de décalage, qui fait écho à la marginalisation de certains personnages et à la nécessaire prise de distance de l'auteur et du lecteur, s'avère donc primordiale car c'est bel et bien sur elle que repose le fonctionnement de la contestation dans les trois romans. En effet, que l'on considère les différents actes transgressifs des personnages ou bien les nombreux écarts et inversions de la norme effectués par l'auteur au niveau de l'écriture de ses romans, la remise en cause de l'ordre établi prime. Les velléités identitaires et individualistes des personnages sont mises au service de la divulgation de

dysfonctionnements sociaux et sociétaux dans l'Amérique contemporaine. De la même manière, à travers sa façon de caractériser et d'ancrer ses personnages dans des situations difficiles, John Irving cherche à démontrer les dangers de la dérive puritaine et conservatrice qu'il note chez certains de ses concitoyens. Sans être révolutionnaires, les romans prônent indéniablement l'assouplissement des règles et invitent à une conception plus libérale de la société.

Manifeste quel que soit l'angle d'analyse adopté, la transgression constitue donc le fil conducteur de *The Cider House Rules*, *A Prayer for Owen Meany* et *A Widow for One Year*. Elle est, par ailleurs, fortement corrélée à l'écriture en ce sens qu'elle constitue la pierre angulaire de la création. En effet, la nouveauté n'est possible qu'en rupture, plus ou moins forte, avec l'existant. Il est donc impératif de tester les limites et souvent de les franchir afin d'élaborer un modèle nouveau, qui certes « marche au-delà » mais repose sur l'ancien et, en tout état de cause réaffirme la nécessité de la règle. En revanche, cet aspect conventionnel de la conception de la transgression s'accompagne d'une redéfinition du concept en ce sens qu'à travers la notion de transgression positive, John Irving rompt avec le caractère inéluctablement destructeur qui la caractérise en général : la transgression peut aussi être créatrice et envisagée dans une dynamique constructrice. De ce fait, elle devient l'outil privilégié non seulement de la contestation mais également du divertissement. Si elle est régulièrement remise en question lorsqu'il s'agit de lois, règles ou normes d'écriture, l'autorité du texte écrit semble au final prévaloir lorsqu'elle s'applique à un monde nouveau, certes fictionnel mais néanmoins réaliste et potentiellement réalisable.

Analyser l'ensemble des aspects de *The Cider House Rules*, *A Prayer for Owen Meany* et *A Widow for One Year* dépassait le cadre d'un travail comme celui-ci. Il nous a donc fallu faire des choix, ce qui a impliqué d'écarter l'étude fouillée de certaines questions, comme par exemple celle de la culpabilité et de ses rapports à la transgression et à la création. Il apparaît en effet que dans le cadre de l'acception positive que John Irving donne à la transgression, la culpabilité soit sinon inopérante, en tout cas grandement atténuée. De plus, elle disparaît lorsque l'acte transgressif siège au cœur du processus de création. De la même façon, lorsque John Irving prête à ses personnages des choix peu conventionnels que les romans ne condamnent pas, il l'évacue pour que s'exprime pleinement la liberté individuelle.

Si l'inscription des romans dans la mouvance contestataire persiste et conserve les mêmes caractéristiques, il nous semble que l'accent porté sur la littéarité des œuvres s'intensifie avec le temps. Ainsi, les deux dernières productions romanesques de John Irving, *Until I Find You* et *Last Night in Twisted River* poursuivent la réflexion de l'auteur sur l'émergence d'une identité artistique et les ressorts de la création. Il nous paraît par conséquent intéressant d'envisager, dans le cadre de futures recherches, une exploration de ces thèmes dans les deux romans afin de confirmer ou d'infirmer les conclusions auxquelles nous sommes parvenue pour *A Widow for One Year*, plus particulièrement. Parallèlement, un autre aspect, plus social cette fois, mériterait une étude diachronique plus approfondie. Lorsque John Irving a commencé à écrire, le contexte socio-politique de l'époque était caractérisé par une intense contestation. La société américaine a depuis connu de nombreux changements et la contestation semble se faire plus discrète. Pour autant, certains changements ont peut-être été initiés par les revendications des années 1960. Il serait donc intéressant d'étudier si les derniers romans écrits par John Irving ont suivi cette évolution ou bien si l'auteur reste dans la lignée de la contestation présente dans ses romans des années 1960 à 1990. Y-a-t-il encore de nos jours un intérêt pour le changement social ? Et si oui, quel rôle la littérature peut-elle jouer ?

Bibliographie

SOURCES PRIMAIRES

Œuvres de John Irving

Romans

Corpus primaire

Irving, John. *The Cider House Rules*. 1985. London: Black Swan, 1993.

_____ *A Prayer for Owen Meany*. 1989. London: Corgi, 1993.

_____ *A Widow for One Year*. 1998. London: Black Swan, 1999.

Corpus secondaire

Irving, John. *Setting Free the Bears*. 1968. London: Corgi, 1993.

_____ *The Water-Method Man*. 1972. London: Black Swan, 1986.

_____ *The 158-Pound Marriage*. 1973. London: Black Swan, 1986.

_____ *The World According to Garp*. 1978. London: Black Swan, 1998.

_____ *The Hotel New Hampshire*. 1984. New York: Ballantine Books, 1995.

_____ *A Son of the Circus*. 1994. New York: Ballantine Books, 1997.

_____ *The Fourth Hand*. 2001. London: Black Swan, 2002.

_____ *Until I Find You*. New York: Random House, 2005.

_____ *Last Night in Twister River*. New York: Random House, 2009.

Mémoires et Nouvelles

Irving, John. « A Winter Branch » *Redbook* November 1965. 10 juin 2008 <<http://www.reocities.com/irvingophile/branch3.html>>.

_____ « Students: These Are Your Teachers! » *Esquire* September 1975. 10 juin 2008 <<http://www.reocities.com/irvingophile/students.html>>.

_____ « Life After Graduation According to Garp » *Esquire* March 1979. *Geocities*. 5 octobre 2004 <<http://www.geocities.com/irvingophile/grad.html>>.

Irving, John. *Trying to Save Piggy Sneed*. 1993. London: Black Swan, 1994.

_____ *The Imaginary Girlfriend, A Memoir*. London: Black Swan, 1996.

_____ «Dog In The Alley, Child In The Sky » *Esquire* 87 (1997): 108-109.
Geocities. 5 october 2004 <<http://www.geocities.com/irvingophile/dog.html>>.

_____ *My Movie Business, A Memoir*. 1999. London: Black Swan, 2000.

Articles

Irving, John. « In Defense of Sentimentality » *The New York Times* 25 November 1979.
New York Times. 10 juin 2008 <<http://www.nytimes.com/books/97/06/15/lifetimes/irving-sentimentality.html>>.

_____ « The Narrative Voice » *Voicelust: Eight Contemporary Fiction Writers on Style*. Ed. Allen Wier and Don Hendry Jr. Lincoln: University of Nebraska Press, 1985.
87-92.

_____ « Pornography and the New Puritans » *The New York Times* 29 March 1992.
New York Times. 10 juin 2008 <<http://www.nytimes.com/books/97/06/15/lifetimes/25665.html>>.

_____ « Dear John. What I'll Miss About John Updike » *Slate Magazine* 28 (2009).
Slate. 2 octobre 2010 <<http://www.slate.com/id/2209975/>>.

Oeuvres d'autres auteurs

Aristote. *Poétique*. Paris: Gallimard (Tell), 1996.

Beecher Stowe, Harriet. *Uncle Tom's Cabin; or, Life Among the Lowly*. 1852. New York: Bantam Dell, 2003.

Brontë, Charlotte. *Jane Eyre*. 1847. London: Penguin Classics, 2006.

Castillo, Ana. *So Far From God*. 1993. New York: W.W. Norton and Company, 2005.

Dickens, Charles. *David Copperfield*. 1848-49. London: Penguin Books, 2004.

_____ *Great Expectations*. 1860-61. London: Penguin Books, 2003.

_____ *Oliver Twist*. 1837-1839. New ed. London: Penguin Classics, 2007.

Fitzgerald, Francis Scott. *The Great Gatsby*. 1926. London: Penguin Books, 2000.

Greene, Graham. *The Power and the Glory*. 1940. New ed. London: Vintage, 2001.

_____ *The Ministry of Fear*. 1943. London: Penguin Classics, 2005.

- Greene, Graham *The Third Man*. 1950. London: Penguin Books, 1999.
- _____ *A Sort of Life*. London: Simon and Schuster, 1971.
- Hawthorne, Nathaniel. *The Scarlet Letter*. 1850. London: Penguin Books, 1994.
- Platon. *La République*. Paris: Gallimard (Folio Essais n° 228), 2002.
- Salinger, J.D. *The Catcher in the Rye*. 1951. London: Penguin Books, 1994.
- Sherry, Norman. *The Life of Graham Greene*. Vol. 1. New ed. London: Penguin, 1990. 3 vols.
- Steinbeck, John. *The Grapes of Wrath*. 1939. London: Penguin Books, 2002.
- Thoreau, Henry David. *On the Duty of Civil Disobedience*. 1849. New York: Wilder Publications, 2008.

SOURCES SECONDAIRES

Dictionnaires

- Brunel, Pierre, ed. *Dictionnaire des mythes littéraires*. Paris: Editions du Rocher, 1988.
- Chevalier, Jean, et Gheerbrandt, Alain. *Le dictionnaire des symboles*. Paris: Editions Robert Laffont et Editions Jupiter, 1982. Dix-septième réimpression, 1995.
- De la Brosse, Olivier, Henry, Antonin Marie, et Rouillard, Philippe, ed. *Dictionnaire des mots de la foi chrétienne*. Paris: Les Editions du Cerf, nouvelle édition, 1989.

Ouvrages Généraux

- Assier, Marie-Lise. « Subversion sexuelle et textuelle dans les nouvelles d'Angela Carter » Thèse de Doctorat de l'Université Toulouse II Le Mirail, 2006.
- Babcock, Barbara. *The Reversible World: Symbolic Inversion in Art and Society*. Ithaca: Cornell University Press, 1978.
- Bachelard, Gaston. *La poétique de la rêverie*. 1960. 4^{ème} édition. Paris: PUF (Quadrige), 1993.
- _____ *La Terre et les rêveries du repos*. 1948. Paris: José Corti, 1992.
- _____ *La poétique de l'espace*. 1957. 5^{ème} édition. Paris: PUF (Quadrige), 1992.
- Baudrillard, Jean, et Guillaume, Marc. *Figures de l'altérité*. Paris: Descartes et Compagnie, 1994.

Becker, Carol, and Wiens, Ann, ed. *The Artist in Society: Rights, Roles and Responsibilities*. Chicago: Chicago New Art Association, New Art Examiner Press, 1995.

Bellemin-Noël, Jean. *Vers l'inconscient du texte*. Paris: PUF (Quadrige), 1996.

Bergson, Henri. *L'évolution créatrice*. 1941. Paris: PUF (Quadrige), 2001.

_____ *Les deux sources de la morale et de la religion*. 1932. 8^{ème} édition. Paris: PUF (Quadrige), 2000.

Berthelot, Francis. *Le corps du héros. Pour une sémiologie de l'incarnation romanesque*. Paris: Nathan (Le texte à l'œuvre), 1997.

Birgy, Philippe. *Une incroyable beauté*. Toulouse: Presses Universitaires du Mirail, 2005.

Bourdieu, Pierre. *La domination masculine*. Paris: Seuil (Liber), 1998.

Butler, Judith. *Gender Trouble*. New York: Routledge, 1990.

Chase, Richard. *The American Novel and Its Tradition*. New York: Doubleday/Anchor, 1957.

Clancier, Anne. *Psychanalyse et critique littéraire*. Toulouse: Editions Privat (Nouvelle recherche), 1973.

Coulon, Alain. *L'école de Chicago*. Paris: PUF (Que sais-je ?), 1992.

Debergé, Pierre. *L'amour et la sexualité dans la Bible*. Paris: Nouvelle cité (Racines), 2001.

Delanty, Gerard. *Modernity and Postmodernity: Knowledge, Power and the Self*. London: Sage Publications, 2000.

Deleuze, Gilles, et Guattari, Félix. *Mille plateaux*. Paris : Editions de Minuit, 1980.

Derrida, Jacques. *L'écriture et la différence*. 1979. Paris: Seuil (Points Essais), 2005.

Duby, Georges. *L'art et la société. Moyen-Âge – XX^{ème} siècle*. 1995. Paris: Gallimard, 2002.

_____ *Histoire de la vie privée*, tome V. Paris: Seuil, 1985.

Eco, Umberto, ed. *Histoire de la Beauté*. Paris: Flammarion, 2004.

Freitag, Michel. *L'oubli de la société. Pour une théorie critique de la postmodernité*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2002.

Freud, Sigmund. *Cinq leçons sur la psychanalyse*. 1904. Paris: Petite Bibliothèque Payot, 1973.

- Fromm, Erich. *The Art of Loving*. 1956. New York: Perennial Classics, 2000.
- Giddens, Anthony. *Modernity and Self-Identity. Self and Society in the Late Modern Age*. 1991. Cambridge: Polity Press, 2001.
- Girard, René. *Mensonge romantique et vérité romanesque*. Paris: Hachette, 1999.
- Gohdes, Clarence, and Marowitz, Charles. *Bibliographical Guide to the Study of the Literature of the United States of America*. Fifth revised ed. Durham: Duke University Press, 1984.
- Goldmann, Lucien. *Pour une sociologie du roman*. Paris: Gallimard (Tell), 1964.
- _____ *Le dieu caché*. 1959. Paris: Gallimard (Tell), 1979.
- Hendin, Josephine, ed. *A Concise Companion to Postwar American Literature and Culture*. New York: Blackwell Publishing, 2004.
- Henric, Jacques. *Le roman et le sacré*. Paris: Grasset (Figures), 1990.
- Hilfer, Tony. *American Fiction since 1940*. London: Longman, 1992.
- Hough, Graham. *Style and Stylistics*. London: Routledge, 1969.
- Jancovich, Mark. *The Cultural Politics of the New Criticism*. Cambridge: Cambridge University Press, 1993.
- Jankélévitch, Vladimir. *Le pur et l'impur*. Paris: Flammarion, 1960.
- Jouve, Vincent. *La lecture*. Paris: Hachette (Contours littéraires), 1993.
- Jung, Carl Gustav. *Essai d'exploration de l'Inconscient*. 1959. Paris: Gallimard (Folio Essai), 1999.
- _____ *Dialectique du Moi et de l'Inconscient*. 1933. Paris: Gallimard (Idée), 1973.
- Kamp, Jim, ed. *Reference Guide to American Literature*. Detroit: St James Press, 1994.
- Karl, Frederick R. *American Fiction 1940-1980*. New York: Harper Colophon Books, 1983.
- Labine, Marcel. *Le roman américain*. Québec: Québec Amérique (En question, collection dirigée par Jean-Yves Colette), 2002.
- Lacan, Jacques. *Ecrits I*. Paris: Seuil, 1996.
- Laqueur, Thomas. *Making Sex: Body and Gender from the Greeks to Freud*. Cambridge: Harvard University Press, 1990.
- Lyotard, Jean-François. *Moralités postmodernes*. Paris: Galilée (Débats), 1993.

Maffesoli, Michel. *La part du diable : précis de subversion postmoderne*. Paris: Flammarion (Champs sciences humaines), 2004.

Mainueneau, Dominique. *Éléments de linguistique pour le texte littéraire*. 1986. Nouvelle édition. Paris: Bordas, 1991.

Maniez, Claire. *William H. Gass, L'ordre de la voix*. Paris: Belin (voix américaines), 2000.

Mauron, Charles. *Des métaphores obsédantes au mythe personnel, introduction à la psychocritique*. Paris: José Corti, 1963.

Milner, Max. *Freud et l'interprétation de la littérature*. Paris: Sedes (Les livres et les hommes), 1997.

Nietzsche, Friedrich. *La naissance de la tragédie*. 1872. Paris: Gallimard (Folio Essais), 1977.

Olivier, Christian. *Le fils d'Oreste ou la question du père*. Paris: Flammarion, 1994.

Picard, Michel. *La lecture comme jeu*. Paris: Minuit, 1986.

_____ *Lire le temps*. Paris: Minuit, 1989.

Prickett, Stephen. *Words and the Word*. Cambridge: Cambridge University Press, 1986.

Ricoeur, Paul. *L'idéologie et l'utopie*. Paris: Seuil, 1997.

_____ *Soi-même comme un autre*. Paris: Seuil, 1990.

Schelling, Friedrich. *Système de l'idéalisme transcendantal*. 1800. Paris: Vrin, 1992.

Tanner, Tony. *City of Words*. London: Jonathan Cape, 1971.

Trodd, Zoe, ed. *American Protest Literature*. Cambridge: University of Harvard Press, 1986.

Vigarello, Georges. *Le propre et le sale*. Paris: Seuil (Univers historique), 1987.

_____ *Le sain et le malsain*. Paris: Seuil (Univers historique), 1993.

Ouvrages critiques sur l'œuvre de John Irving

Bloom, Harold. *John Irving*. Philadelphia: Chelsea House Publishers, 2001.

Campbell, Josie P. *John Irving, A Critical Companion*. Westport: Greenwood Press, 1998.

Davis, Todd, and Womack, Kenneth. *The Critical Response to John Irving*. Westport: Praeger Publishers, 2004.

Harter, Carol C., and Thompson, James R. *John Irving*. Boston: Twayne Publishers, 1986.

James, Wayne Leslie. « The Novels of John Irving » Diss. U of Florida, 1981.

Kearns, Katherine Sue. « Some Versions of Violence in Three Contemporary American Novels: John Irving's *The World According to Garp*, Tim O'Brien's *Going After Cacciato*, and Alice Walker's *The Color Purple* » Diss. U of North Carolina at Chapel Hill, 1982.

Miller, Gabriel. *John Irving*. New York: Frederick Ungar Publications, 1982.

Reilly, Edward C. *Understanding John Irving*. Columbia: University of South Carolina Press, 1992.

Runyon, Randolph. *Fowles/Irving/Barthes: Canonical Variations on an Apocryphal Theme*. Columbus: Ohio State University Press, 1981.

Steff, Julie Ann. « In Pursuit of Authority in an Uncongenial Age: Mentors and Proteges in the Fiction of Robertson Davies and John Irving » Diss. U of Michigan, 1998.

Thomas, Jim. « A Changing American Family: Cheever, Gardner, Irving, Updike » Diss. U of Missouri-Columbia, 1988.

Utee, Veerle. « The Critical Reception of John Irving » MA thesis Westerse Literatuur en Cultuur U of Utrecht, The Netherlands, 2007.

Ouvrages sur la question de l'écriture

Auerbach, Erick. *Mimesis : la représentation de la réalité dans la littérature occidentale*. 1946. Paris: Gallimard, 1968.

Bakhtine, Mikhaïl. *Esthétique et théorie du roman*. 1975. Paris: Gallimard (Tell), 2001.

Barthes, Roland. *Le degré zéro de l'écriture*. Paris: Seuil (Point), 1972.

_____ *Littérature et réalité*. Paris: Seuil (Points Essais), 1982.

Barthes, Roland, Kayser, William, Booth, Wayne C., et Hamon Philippe. *Poétique du récit*. Paris: Seuil (Points Essais), 1977.

Becker, Colette. *Lire le Réalisme et le Naturalisme*. Seconde édition. Paris: Nathan (Lettres Sup.), 2000.

Behler, Ernst. *Ironie et modernité*. Paris: PUF, 1997.

Blanchot, Maurice. *L'espace littéraire*. 1955. Paris: Gallimard (Folio Essais), 2005.

Booth, Wayne C. *The Rhetoric of Fiction*. 1961. 2nd ed. Chicago: The University Press of Chicago, 1983.

_____ *A Rhetoric of Irony*. Chicago: The University Press of Chicago, 1975.

_____ *The Company We Keep: An Ethics of Fiction*. Berkeley: University of California Press, 1988.

Cohn, Dorrit. *Transparent Minds: Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*. Princeton: Princeton University Press, 1978.

Compagnon, Antoine. *La seconde main ou le travail de citation*. Paris: Seuil, 1979.

Decottignies, Jean. *Ecritures ironiques*. Lille: Presses Universitaires de Lille, 1988.

Dallenbach, Lucien. *Le récit spectaculaire (Essai sur la mise en abyme)*. Paris: Seuil, 1977.

Eco, Umberto. *Lector in fabula. Le rôle du lecteur ou la coopération interprétative dans les textes narratifs*. 1979. Tr. Myriem Bouzaher. Paris: Grasset (Biblio Essais), 2004.

Forster, E.M. *Aspects of the Novel*. 1927. San Diego: Harcourt (Harvest Books), 2007.

Genette, Gérard. *Figures III*. Paris: Seuil (Poétique), 1972.

_____ *Palimpsestes, la littérature au second degré*. 1982. Paris: Seuil (Point Essais), 2003.

_____ *Seuils*. Paris: Seuil (Poétique), 1987.

_____ *Métalepse, de la figure à la fiction*. Paris: Seuil (Poétique), 2004.

Hamon, Philippe. *Du descriptif*. Paris: Hachette, 1993.

_____ *L'ironie littéraire. Essai sur les formes de l'écriture oblique*. Paris: Hachette, 1996.

Harding, Wendy, and Martin, Jacky. *Beyond Words: The Othering Excursion in Contemporary American Literature*. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing, 2007.

Hutcheon, Linda. *A Theory of Parody: The Teachings of Twentieth Century Art Forms*. London: Methuen, 1985.

_____ *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*. New York: Routledge, 1988.

Jackson, Michael. *The Politics of Storytelling: Violence, Transgression, and Intersubjectivity*. Copenhagen: Museum Tusulanum Press, 2002.

Jouve, Vincent. *L'effet-personnage dans le roman*. Paris: PUF (Ecriture), 1992.

_____ *Poétique du roman*. Paris: Armand Colin, 2007.

- Keen, Susan. *Narrative Form*. New York: Palgrave MacMillan, 2003.
- Klinkowitz, Jerome. *Literary Subversions: New American Fiction and the Practice of Criticism*. Carbondale: Southern Illinois University Press, 1985.
- Kristeva, Julia. *Théorie d'ensemble*. Paris: Seuil, 1968.
- Larroux, Guy. *Le Réalisme. Eléments de critique, d'histoire et de poétique*. Paris: Nathan (Lettres 128), 1995.
- Lodge, David. *The Art of Fiction*. New York: Penguin, 1992.
- Lúkacs, Georg. *La théorie du roman*. 1920. Paris: Gallimard (Tell), 1989.
- Martin, Wallace. *Recent Theories of Narrative*. Ithaca: Cornell University Press, 1986.
- McKay, Kim Lauren. « Narrative Voices in the Bildungsroman » Diss. Lehigh U, 1990.
- Mercier-Leca, Florence. *L'ironie*. Paris: Hachette (Ancrages), 2003.
- Montalbetti, Christine. *La fiction*. Paris: Garnier Flammarion (Corpus), 2001.
- Newton, Adam Zachary. *Narrative Ethics*. Cambridge: Harvard University Press, 1995.
- Prince, Gerald. *Narratology: the Form and Functioning of Narrative*. Berlin: Mouton, 1982.
- Rabaté, Dominique. *Le Roman et le sens de la vie*. Paris: Corti, 2010.
- Ricoeur, Paul. *Histoire et vérité*. Paris: Seuil, 1955.
- _____ *Temps et récit*. 1983. Paris: Seuil (Points Essais), 1991.
- Riffaterre, Michel. *La production du texte*. Paris: Seuil, 1979.
- Salmon, Christian. *Storytelling*. Paris: La Découverte, 2007.
- Schaeffer, Jean-Marie. *Pourquoi la fiction ?* Paris: Seuil, 1999.
- Schoentjes, Pierre. *Poétique de l'ironie*. Paris: Seuil (Points Essais), 2001.
- Todorov, Tzvetan. *La notion de littérature*. Paris: Seuil (Points Essais), 1987.

Ouvrages sur la question de la transgression

- Bataille, Georges. « L'histoire de l'érotisme » *Œuvres Complètes*, vol. 8. Paris: Gallimard (NRF), 1976. 9-160.
- _____ *La littérature et le mal*. 1957. Paris: Gallimard (Folio Essais), 2004.

Bessire, François, ed. « Interdits et transgressions. » *Les cahiers du CRIAR*, n° 17. Rouen: Publications de l'Université de Rouen, 1997.

Booker, Keith M. *Techniques of Subversion in Modern Literature. Transgression, Abjection and the Carnavalesque*. Gainesville: University of Florida Press, 1991.

Braendlin, Bonnie, and Braendlin, Hans. *Authority and Transgression in Literature and Film*. Gainesville: University Press of Florida, 1976.

Caillois, Roger. *L'homme et le sacré*. 1939. Seconde édition 1950. Paris: Gallimard, 2002.

Dorey, Roger. *L'interdit et la transgression*. Paris: Dunod, 1983.

Dugast, Jacques, Langlet, Irène, et Mouret, François. *Littérature et interdits*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes (Interférences), 1998.

Eliade, Mircea. *Le sacré et le profane*. 1957. Paris: Gallimard (Folio Essais n° 82), 2007.

Etiemble, Etienne. *L'érotisme et l'amour*. Paris: Arléa, 1987.

Foucault, Michel. *Surveiller et punir. Naissance de la prison*. Paris: Gallimard, 1975.

Freud, Sigmund. *Totem et Tabou*. 1912. Paris: Payot, 1968.

Girard, René. *La violence et le sacré*. 1972. Paris: Hachette Littérature (Pluriel), 1998.

_____ *Le bouc émissaire*. 1982. Paris: Poche (Biblio Essais), 1986.

Gusdorf, Georges. *La vertu de la force*. Paris: Presses Universitaires de France, 1956.

Makarius, Laura. *Le sacré et la violation des interdits*. Paris: Payot (Sciences de l'homme), 1974.

Mathé, Sylvie, ed. *Mythes et représentations aux Etats-Unis : la transgression*. Actes du colloque du Groupe de Recherches des Etudes Nord Américaines (G.R.E.N.A.). 25-27 mars 1994. Marseille: Publications de l'Université de Provence, 1996.

Mayne, Gilles. *Eroticism in Georges Bataille and Henry Miller*. Birmingham: Summa Publications, 1993.

Mazoyer, Michel, ed. *La fête : de la transgression à l'intégration*. Actes du 2e Colloque international de Paris « La fête, la rencontre du sacré et du profane » organisé par les Cahiers Kubaba (Université de Paris I) et l'Institut catholique de Paris. 6-7 décembre 2002. Paris: Harmattan, 2004.

Mendel, Georges. *La révolte contre le père*. Paris: Payot, 1968.

Nietzsche, Friedrich. *Par-delà bien et mal, prélude d'une philosophie de l'avenir*. 1886. Paris: Gallimard (Folio Essais n° 70), 1990.

Stallybrass, Peter, and White, Allon. *The Politics and Poetics of Transgression*. Ithaca: Cornell University Press, 1986.

Tanner, Tony. *Adultery in the Novel: Contract and Transgression*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1979.

Wolfreys, Julian. *Transgression: Identity, Space, Time*. New York: Palgrave Macmillan, 2008.

Articles généraux

Abbott, Philip. « 'Bryan, Bryan, Bryan, Bryan': Democratic Theory, Populism, and Philip Roth's 'American Trilogy' ». *Canadian Review of American Studies*. 37.3 (2007): 431-452.

Cornwell, Gareth. « Evaluating Protest Fiction ». *English in Africa*. 7.1 (1980): 51-70.

Dow, William. « A Farewell to Arms and Hemingway's Protest Stance: To Tell the Truth without Screaming ». *The Hemingway Review*. 15.1 (1995): 72-86.

Lacan, Jacques. « Notes à Mme Aubry ». *Ornicar ?* 37 (1986): 13-14.

Miller, Gregory Leon. « The American Novel in a Time of Terror: Carolyn Chute's *Merry Men* ». *Texas Studies in Literature and Language*. 52.1 (2010): 102-128.

Moreaux-Carré, Sophie. « Jung, critique de Freud. La question du symbolisme ». *Res-Publica*. 22 (1999-2000).

Newman, Richard S. « Liberation Techno: Black Printed Protest in the Age of Franklin ». *Early American Studies: An Interdisciplinary Journal*. 8.1 (2010): 173-198.

Norman, Brian. « The Addressed and the Redressed: Helen Hunt Jackson's Protest Essay and the US Protest Novel Tradition ». *Canadian Review of American Studies*. 37.1 (2007): 111-134. *Project Muse*. 04 March 2011 <http://muse.jhu.edu/login?uri=/journals/canadian_review_of_american_studies/v037/37.1norman.pdf>

Pothier, Jacques. « Dislocation and the Quest For Wholeness: Paul Auster's *Moon Palace* ». *Paul Auster: Moon Palace*. Ed. Charles Yves Grandjeat. Paris: Ellipses, 1996. 112-122.

Prunier, Chanel. « Doctorow's *The Book of Daniel* ». *Explicator*. 60.2 (2002): 109-111.

Schenk, Susan J. « Protest or Pathology: The Politics of Madness in Contemporary Domestic Fiction ». *Women's Studies: An Interdisciplinary Journal*. 21.2 (1992): 231-241.

Shi, David E. « American Realism in the Post-modern Age ». *American Realism*. Ed. Christopher Smith. San Diego: Greenhaven Press, 2000.

Wellek, René. « The New Criticism: Pro and Contra ». *Critical Inquiry*. 4.4 (1978): 611-624.

Articles sur John Irving et son œuvre

Entretiens

Busnel, François. « Entretien avec John Irving : L'écrivain doit dire la vérité quitte à ne pas plaire ». *Lire* (octobre 2006): 96-101.

Ferguson, Euan. « Life Can Get You Any Time ». *The Guardian* 8 July 2001. *Guardian*. 11 août 2005 <<http://www.guardian.co.uk/books/2001/jul/08/fiction.johnirving1>>.

Freeland, Allison. « A Conversation with John Irving ». *New England Review*. 18 (1997): 135-142.

Hansen, Ron. « John Irving, The Art of Fiction ». *The Paris Review* 28.100 (1986): 74-103. *The Paris Review*. 18 février 2011 <<http://www.theparisreview.org/interviews/2757/the-art-of-fiction-no-93-john-irving>>.

Haubruge, Pascale. « Entretien avec John Irving : De la perte et autres obsessions ». *Le Soir* 24 avril 2002. *Le Soir*. 2 octobre 2003 <http://archives.lesoir.be/roman-rencontre-avec-john-irving-a-l-occasion-de-la-sor_t-20020424-ZOLRDR.html>.

Herel, Suzanne. « John Irving, an Interview ». *Mother Jones* May-June 1997. *Mother Jones*. 26 novembre 2003 <<http://motherjones.com/media/1997/05/john-irving>>.

LeClair, Tom, McCaffery Larry, ed. « An interview with John Irving ». *Anything Can Happen: Interviews with Contemporary American Novelists*. Urbana: University of Illinois Press, 1988: 176-198.

McCaffery, Larry. « An Interview with John Irving ». *Contemporary Literature*. 1 (1982): 1-18.

Mudge, Alden. « John Irving and the Architecture of Character ». *Book page* May 1998. *Book page*. 27 janvier 2011 <http://bookpage.com/9805bp/john_irving.html>.

Smith, Joan. « A Man Who Takes His Lack of Talent Seriously ». *Salon* March 1997. *Salon*. 26 novembre 2003 <<http://www.salon.com/march97/interview970303.html>>.

Svetkey, Benjamin. « Widow Maker ». *Entertainment Weekly* 22 May 1998. *Entertainment Weekly* 15 juillet 2009 <<http://www.ew.com/ew/article/0,,283246,00.html>>.

Welch, Dave. « Finding John Irving ». *Powell's City of Books* 16 March 2005. *Powells*. 8 octobre 2010 <<http://powells.com/authors/irving.html>>.

Entrevues télévisées ou radiophoniques

« A Conversation with John Irving » By Sam Tanenhaus and David Franck. June 2009. *Youtube*. 21 mai 2010 <<http://www.youtube.com/watch?v=2F7iYgc2FDI>>.

«A Modern Novelist of Dickensian Tradition ». *Russia Today*. 24 January 2009. *Youtube*. 21 mai 2010 <<http://www.youtube.com/watch?v=ost0Gyl2V1I>>.

« Early Coffee ». *CBS News*. 19 December 2009. *Youtube*. 21 mai 2010 <<http://www.youtube.com/watch?v=QoVgEqclx7Y>>.

« Interview with John Irving ». *BBC World Book Club podcasts*. 25 June 2008. *BBC*. 20 avril 2010 <<http://www.bbc.co.uk/podcasts/series/wbc/all>>.

« Interview with John Irving ». *Russia Today*. 7 June 2008. *Youtube*. 21 mai 2010 <<http://www.youtube.com/watch?v=LnXzTAPSNfE>>.

« John Irving on the Writer's Craft ». 19 July 2006. *Youtube*. 21 mai 2010 <<http://www.youtube.com/watch?v=R1TbTCDHKRY>>.

La grande librairie, spéciale John Irving. *France 5*. 20 janvier 2011.

L'humeur vagabonde, spéciale John Irving. *France Inter*. 26 janvier 2011.

Articles critiques

Albert, Jean-Pierre. « Du roman au mythe. Lecture de John Irving ». *L'Homme*. 111-112 (1989): 87-105.

Booth, Alison. « Neo-Victorian Self-Help, or Cider House Rules ». *American Literary History*. 14.2 (2002): 284-310.

Carton, Evan. « The Politics of Selfhood: T.S. Garp and Auto-American-Biography ». *Novel: A Forum on Fiction*. 20.1 (1986): 41-61.

Cude, Wilf. « Beyond Coincidence: Comedic Interplay between Irving and Davies ». *Antigonish Review*. 100 (1995): 135-147.

Davis, Todd, and Womack, Kenneth. « Saints, Sinners and the Dickensian Novel: The Ethics of Storytelling in John Irving's *The Cider House Rules* ». *Style: Family Systems Psychotherapy and Literature/Literary Criticism*. 32.2 (1998): 298-330. *Highbeam*. 20 December 2010 <<http://www.highbeam.com/doc/1G1-54637197.html>>.

Dhaker, Rami. « John Irving's Unsafe World ». *Journal of the Maharaja Sayajirao University of Baroda*. 35-36.1 (1986-1987): 143-147.

Eisenstein, Paul. « On the Ethics of Sanctified Sacrifice: John Irving's *A Prayer for Owen Meany* ». *Literature Interpretation Theory*. 17.1 (2006): 1-21. *Informaworld* 20 Dec 2010 <<http://www.informaworld.com/smpp/content~db=all?content=10.1080/10436920500468543>>.

- Epstein, Joseph. « Why Is John Irving So Popular? ». *Commentary*. 6 (1982): 59-63.
- Haynes, Stephen R. « A Religious Reading of John Irving's *A Prayer for Owen Meany* ». *Religion and literature*. 27.3 (1995): 73-98.
- Hill, Jane Bowers. « John Irving's Aesthetics of Accessibility: Setting Free the Novel ». *South Carolina Review*. 16.1 (1983): 38-44.
- Lounsberry, Barbara. « The Terrible Under Toad: Violence as Excessive Imagination ». *Thalia*. 2 (1982): 30-35.
- McKay, Kim. « Double Discourses in John Irving's *The World According to Garp* ». *Twentieth Century Literature*. 38.4 (1992): 457-475. *JSTOR* 20 December 2010 <<http://www.jstor.org/stable/441786>>.
- Mercader, Patricia. « Bisexualité et différence des sexes dans l'œuvre de John Irving ». *Cliniques méditerranéennes*, revue semestrielle du CIRPC. 63 (2001): 281-300. *CairnInfo* 20 December 2010 <<http://www.cairn.info/revue-cliniques-mediterraneennes-2001-1-page-281.htm>>
- Morris, Ann R. « The Importance of Names in Garp's and Irving's World ». *Notes on Contemporary Literature*. 14.4 (1984): 3-4.
- Page, Philip. « Hero Worship and Hermeneutic Dialectics: John Irving's *A Prayer for Owen Meany* ». *Mosaic*. 28.3 (1995): 137-156. *Highbeam* 20 December 2010 <<http://www.highbeam.com/doc/1G1-17534617.html>>.
- Priestley, Michael. « Structure in the Worlds of John Irving ». *Critique: Studies in Modern Fiction*. 1 (1981): 82-96.
- Reilley, Edward C. « Life into Art: Some Notes on Irving's Fiction ». *Notes on Contemporary Literature*. 13.4 (1983): 8-9.
- Rockwood, Bruce. « Abortion Stories and Uncivil Discourse ». *Law and Literature Perspectives*. Ed. Bruce L. Rockwood and Roberta Kvelson. New York: Peter Lang, 1996. 289-340
- Ruppersburg, Hugh M. « John Irving ». *American Novelists since World War II*. Ed. James E., Jr. Detroit: Gale, 1980. 153-161.
- Shostak, Debra. « The Family Romances of John Irving ». *Essays in Literature*. 21 (1994): 129-145. *Access my Library* 20 December 2010 <<http://www.accessmylibrary.com/article-1G1-16082475/family-romances-john-irving.html>>.
- _____ « Plot as Repetition: John Irving's Narrative Experiment. ». *Critique: Studies in Contemporary Fiction*. 37.1 (1995): 51-70. *Questia* 20 December 2010 <www.questia.com/PM.qst?a=o&d=94304045>.
- Strengell, Heidi. « Veni, Vedi, Vici: The Goddess Athena in Vonnegut, Irving, and King Stories ». *Postgraduate English: A Journal and Forum of Postgraduates in English*. 9 (March 2009). *Durham University* 29 October 2010 <<http://www.dur.ac.uk/postgraduate.english/Strengell2.htm>>.

Sykes, John. « Christian Apologetic Uses of the Grotesque in John Irving and Flannery O'Connor ». *Literature & Theology: An International Journal of Theory, Criticism and Culture*. 10.1 (March 1996): 58-67.

Wages, Jack D. « Disappearing Letters and Breaking Rules: John Irving as Namer ». *Literary Onomastics Studies*. 15 (1988): 63-65.

Weibel, Amanda. « Fate and Free Will in *The Cider House Rules*: Novel to Hollywood ». *Literature Film Quarterly*. 32.1 (2004): 20-25.

Wilson, Raymond III. « The Postmodern Novel: The Example of John Irving's *The World According to Garp* ». *Critique: Studies in Modern Fiction*. 34.1 (1992): 49-62. *Questia* 20 December 2010 <www.questia.com/PM.qst?a=o&d=95179043>.

Wymard, Eleanor B. « A New Version of the Midas Touch: *Daniel Martin* and *The World According to Garp* ». *Modern Fiction Studies*. 2 (1981): 284-286.

Articles journalistiques

Atlas, James. « John Irving's World ». *New York Times Book Review* 13 September 1981.

Bell, Pearl K. « Lovers and Losers ». *New Leader* 25 November 1974: 13-14.

Bernstein, Richard. « John Irving: 19th-Century Novelist for These Times ». *The New York Times* 25 April 1989. *New York Times* 15 July 2009 <<http://www.nytimes.com/books/97/06/15/lifetimes/18325.html>>.

Clemons, Walter. « Dr. Larch's Odd Orphanage ». *Newsweek* 27 May 1985: 80.

Demott, Benjamin. « Guilt and Compassion ». *New York Times Book Review* 26 May 1985: 25.

Drabble, Margaret. « Muck, Memory, and Imagination ». *Harper's* July 1978: 82-84.

Ellis, Samantha. « Leap of Faith ». *The Guardian* 10 June 2002. *Guardian* 11 August 2005 <<http://www.guardian.co.uk/culture/2002/jun/10/artsfeatures.johnirving>>.

Fein, Esther. « Costly Pleasures ». *New York Times Book Review* 26 May 1985: 25.

Ferguson, Euan. « Life Can Get You Any Time. » *The Guardian* 8 July 2001. *Guardian* 11 August 2005 <<http://www.guardian.co.uk/books/2001/jul/08/fiction.johnirving1>>.

French, Marylin. « The Garp Phenomenon ». *Ms* September 1982: 14-16.

Games, Stephen. « In Garp's Footsteps ». *The Guardian* 5 June 1989.

Geddes, Dan. « The Sorrow of American Sports – *A Prayer for Owen Meany* ». *The Satirist* December 1998. *The Satirist* 18 November 2005 <<http://www.thesatirist.com/books/OwenMeany.html>>.

Geddes, Dan. « John Irving's A Widow for One Year ». *The Satirist* August 2001. *The Satirist* 11 August 2005 <<http://www.thesatirist.com/books/WidowForOneYear.html>>.

Gray, Paul. « An Orphan or an Adoption ». *Time* 3 June 1985: 81.

Gussow, Mel. « John Irving: A Novelist Builds Out From Facts to Reach the Truth; John Irving Begins with His Memories ». *The New York Times* 28 April 1998. *New York Times* 15 July 2009 <<http://www.nytimes.com/1998/04/28/books/novelist-builds-fact-reach-truth-john-irving-begins-with-his-memories.html>>.

Haller, Scott. « John Irving's Bizarre World ». *Saturday Review* 9 September 1981: 30-34.

Hodgkinson, Will. « Melony Was Great But She Had To Go ». *The Guardian* 10 March 2000. *Guardian* 11 August 2005 <<http://www.guardian.co.uk/books/2000/mar/10/fiction.johnirving>>.

Jacob, Didier. « Mon père, ce salaud ». *Nouvel Observateur* octobre 2005.

Lehmann-Haupt, Christopher. Rev. of *The Cider House Rules* by John Irving. *New York Times* 20 May 1985: 20.

Marcus, Greil. « John Irving: The World of *The World According to Garp* ». *Rolling Stone* 13 December 1979: 68-75.

Mars-Jones, Adam. « Tell It How It Isn't ». *The Observer* 31 July 2005.

McAllister, Nicola. « The Mane Attraction ». *The Observer* 8 July 2001.

Parini, Jay. « The Hand of Fate ». *The Guardian* 7 July 2001.

Rentilly, J. « Films from John Irving's Novels: an Epic Victorian ». *Audience Magazine* 11 November 2003.

Sheppard, R.Z. « Life Into Art ». *Time* 31 August 1981: 46-51.

Shindler, Dorman T. « John Irving Wrestles Fate ». *Book Magazine* July-August 2001.

Story, Richard David. « Wild Novels, Extravagant Success ». *USA Today* 23 May 1985.

Wilson, Cintra. Rev. of *A Prayer for Owen Meany* by John Irving. *Salon* 30 September 1996.

Wood, James. « Garp Carp ». *The Guardian* 25 April 1998. *Guardian* 11 August 2005 <<http://www.books.guardian.co.uk/reviews/generalfiction/0,6121,98.html>>.

Articles sur la question de l'écriture

Alleman, Beda. « De l'ironie en tant que principe littéraire ». *Poétique*. 36 (1978): 385-398.

Barth, John. « The Literature of Exhaustion ». *The American Novel*. Ed. Klein. Robbinsdale: Fawcett Publications, 1969. 267-279.

Barth, John. « The literature of Replenishment: Postmodernist Fiction ». *Atlantic Monthly*. (January 1980): 56-71.

Barthes, Roland. « La mort de l'auteur ». *Le Bruissement de la langue : Essais Critiques IV*. Paris: Seuil, 1984. 31-67.

Bellemin-Noël, Jean. « Le texte littéraire et son approche analytique ». *Encyclopédie Universalis*. 1990 ed.: 938-946.

Cohn, Dorrit. « Métalepse et mise en abyme ». *Métalepses. Entorses au pacte de la représentation*. Actes du colloque « La mélalepse aujourd'hui » des 29 et 30 nov. 2002. Institut Goethe. Paris: éditions de l'EHESS, (Recherches de l'histoire et des sciences sociales), no 108, 2005.

Compagnon, Antoine. « Qu'est-ce-qu'un auteur ? » Cours de l'Université de Paris IV-Sorbonne. *Fabula*. 16 février 2011 <<http://www.fabula.org/compagnon/auteur1.php>>.

Derrida, Jacques. « Titre à préciser ». *Parages*. Paris: Galilée (La philosophie en effet), 1986. 219-247.

Foucault, Michel. « Qu'est-ce qu'un auteur ? ». *Bulletin de la Société Française de Philosophie*. 63.3 (1969): 73-104.

Guérin, Stéphanie. « Les paratextes : approches critiques ». *Loxias*. 20 (mars 2008). *Loxias*. 28 janvier 2011 <<http://revel.unice.fr/loxias/index.html?id=2110>>.

Hallays, André. « L'ironie ». *Revue politique et littéraire*. 17 (1989): 467-521.

Harding, Wendy. « Enigmatic Signposts: Titles in Richard Ford's *A Multitude of Sins* » Actes du Colloque « Imaginaires Américains : Steinbeck et Ford », Université de Toulouse 2 Le Mirail, 2008. *Cultures Anglo-saxonnes*. 28 janvier 2011 <<http://w3.cas.univ-tlse2.fr/spip.php?article119>>.

Harper, Tara K. Home page. « Writer's workshop: First Person or Third? » 28 janvier 2011 <http://www.taraharper.com/k_frstpr.html>.

Hirsch, Marianne. « The Novel of Formation as Genre: Between Great Expectations and Lost Illusion ». *Studies in the Novel*. 12.3 (1979): 293-311.

Hochmann, Thomas. « Fiction et liberté d'expression ». Septembre 2009. *Vox Poetica*. 28 janvier 2011 <<http://www.vox-poetica.org/t/hochmann.html>>.

Kindt, Tom. « L'« auteur implicite » : Remarque à propos de l'évolution de la critique d'une notion entre narratologie et théorie de l'interprétation. » *Théorie du récit. L'apport de la recherche allemande*. Ed. John Pier. Tr. Thierry Gallèpe et al. Lille: Presses universitaires du Septentrion, 2007. *Vox Poetica*. 28 janvier 2011 <<http://www.vox-poetica.org/t/kindt.html>>.

Lecointre, Simone. « Humour, ironie ». *Langue française*. 103 (1993): 103-112.

Meyer-Minnemann, Klaus, et Schlickers, Sabine. « Les procédés de la mise en abyme et de la pseudo-diégèse : "Beatus Ille" d'Antonio Muñoz Molina ». *Théorie du récit. L'apport de la recherche allemande*. Ed. John Pier. Tr. Thierry Gallèpe et al. Lille: Presses universitaires du Septentrion, 2007. 303-316.

Mitterand, Henri. « L'espace du corps dans le roman réaliste ». *Acta Universitatis Wratislaviensis*. 90 (1984).

Nelson, William. « The Comic Grotesque in Recent Fiction ». *Thalia: Studies in Literary Humor*. 5.2 (1982-1983): 36-40.

Pier, John. « Pragmatique du paratexte et signification ». *Études littéraires*. 21.3 (1989): 109-118.

Pier, John, et Schaeffer, Jean-Marie (ed.). « La métalepse, aujourd'hui ». *Métalepses. Entorses au pacte de la représentation*. Paris: Éditions de l'EHESS, 2005.

Prince, Gerald. « The Distinction of Fiction ». *Philosophy and Literature*. 24.1 (2000): 234-236.

Schontjes, Pierre. « Ironie et Commentaires » Séminaire, Université Toulouse 2 le Mirail, 9 décembre 2003.

Sternberg, Meir. « Time and Space in Biblical (Hi)story Telling: The Grand Chronology ». *The Book and the Text: The Bible and Literary Theory*. Ed. Regina Schwartz. Oxford: Basil Blackwell, 1990. 81-145.

Voss, Dietmar, and Schutze, Jochen. « Postmodernism in context: Perspectives of a Structural Change in Society, Literature, and Literary Criticism ». *New German Critique*. 47 (1989): 119-142.

Wagner, Frank. « Le récit fictionnel et ses marges : état des lieux ». Séminaire du CRAL (EHESS/CNRS), « La narratologie, aujourd'hui », organisé par Francis Berthelot, John Pier et Jean-Marie Schaeffer, 3 mai 2005. *Vox Poetica*. 28 janvier 2011 <<http://www.vox-poetica.org/t/articles/wagner2006.html>>.

Wimsatt, William K., and Beardsley, Monroe. « The Intentional Fallacy ». *Sewanee Review*. 543 (1946): 468-488.

Articles sur la question de la transgression

Adler, Alfred, et Carty, Michel. « La transgression et sa dérision ». *L'homme*, revue française d'anthropologie. (Juillet-septembre 1971): 5-63.

Ansaldi, Jean. « Loi et transgression : approche de quelques théories bibliques ». *Dires*, revue du centre freudien de Montpellier. 3 (1985).

Foucault, Michel. « Préface à la transgression ». *Dits et écrits*, tome 1 (1954-1969). Paris: Gallimard (NRF), 1994.

_____ « Histoire de la sexualité ». *La volonté de savoir*. Paris: Gallimard (Bibliothèque des histoires), 1976.

Fournier, Danielle. « A travers le miroir fumant : transgression de l'ordre dans les mythes ». *Cahiers de littérature orale*. 1987.

Laqueur, Thomas. « Société puritaine, société libertaire ». *Revue des Deux Mondes*. Septembre 2003.

Leiris, Michel. « Le sacré dans la vie quotidienne ». *Le Collège de Sociologie, 1937-1939*. Ed. Denis Hollier. Paris: Gallimard, 1979, réédition Folio, 1995.

Libertson, Joseph. « Excess and imminence: transgression in Bataille ». *Modern Language notes*. 1977.

Makarius, Laura. « The Magic of Transgression ». *Anthropos*, International review of ethnology and linguistics. 1974.

Musil, Robert. « L'obscène et le malsain dans l'art ». *Essais*. Tr. Philippe Jacottet. Paris: Seuil, 1984. 25-31.

White, Allon. « Pigs and Pierrots: The Politics of Transgression in Modern Fiction ». *Raritan*. 2.2 (1982): 51-70.

DVD

The World According to Garp. Dir. Roy Hill. Perf. Robin Williams, Mary Beth Hurt, Glenn Close. 1982.

The Hotel New Hampshire. Dir. Tony Richardson. Perf. Rob Lowe, Jodie Foster, Paul McCrane. 1984.

Simon Birch. Dir. Mark Johnson. Perf. Ian Michael Smith, Joseph Mazzello, Ashley Judd. 1998.

The Cider House Rules. Dir. Lasse Hallström. Screenplay John Irving. Perf. Charlize Theron, Tobby McGuire, Michael Cane, Delroy Lindo. 2000.

The Door in the Floor. Dir. Tod Williams. Perf. Jeff Bridges, Kim Basinger, Elle Fanning, John Foster. 2005.

René Girard, la violence et le sacré. Film de Pierre-André Boutang, Benoît Chantre et Annie Chevally. Montparnasse édition (Regards). Octobre 2006

Annexes

Correspondance avec l'auteur

Karine PLACQUET

e-mail : karineplacquet@hotmail.com

Mr John IRVING
c/o The RandomHouse
Publishing Group
Publicity Department
1745 Broadway, 18th floor
New York, NY 10019

Toulouse, January 25th, 2004

Dear Sir,

I really don't know what to begin with.

With telling you that I've read most of your books (not all of them I must admit !) and that I loved them all...then you'll think « great ! another fan » and not read any further (not because you don't care but just because you're very busy and fan letters are all about the same, anyway !)

OK, so let me first introduce myself : My name is Karine Placquet and I'm 32. I'm living in Toulouse (south of France). I'm working at the Catholic in the department 'French as a Foreign Language' as a secretary. I like it at the university meeting all these foreign students but I don't like being a secretary . I did not spend 5 years at the university to end up as a secretary, that's for sure !

I have an undergraduate degree in English and another one in International business. When I decided to go back to the university, it was obvious to me that I'd study English (I'm literally fond of this language ; if I don't speak English everyday, I'm not happy), ...and that I'd like to do researches on your novels. I read Garp some 13 years ago, and have read all the books you published ever since. I like your characters, the way you make them true-to-life, the way you write, your sense of humour, the crudeness of your descriptions sometimes, the issues you deal with.

So here I am, preparing my master's degree on The Cider House Rules and A Widow For One Year. Why did I chose these two novels : good question ! They touched me that's for sure (so did Owen Meany but I had to make a choice !).

I shall study the main characters, the influence of Dickens and the realist novels.

Other issues which seem important to me are transgression and the role of the individual in society (and on the art level, the role and functions of a writer and of a novel). That's going to be the last point I shall speak about in the 100 pages study I have to write and hand over next June.

What I have to write is a critical essay. I know you're not fond of critics, but mine won't be published ! It's just a university work, plus I won't be mean to you, your characters, your novels ! I really enjoy myself when I read your novels and the goal of it at the end of the day is to show how your work is important in US literature. I hope that after reading my essay, people will rush to the closest library to find your novels and read all of them.

So yes I really like what you do and can't wait to read your next novel !

The purpose of this letter is not only to tell you how I appreciate your work but also to ask you a great favour (here were are, nothing's for free in this world !!!)

It would be a great honour to me if you could answer a few questions. I can easily imagine how busy you are with your work and your family. I would therefore understand your refusing or not responding to this letter.

At least, you'd know that a French young lady took up her studies to work on your novels !

The master's degree is the first step. Next year I'll do what we call a DEA here in France and will probably study more in depth the transgressions in your books. Then why not stop working or work part time to be able to write a thesis. This is the goal ; I don't know if I'll be able to achieve it but the envy is there, you can believe me !

Many many thanks for spending a few moments of your (precious) time to read this letter. I'll have the questions ready...just in case.

A bientôt,

A handwritten signature in black ink, consisting of the letters 'K' and 'P' intertwined, with a horizontal line extending to the right.

Karine PLACQUET

JOHN IRVING

Karine Placquet

Mar. 3, 2005

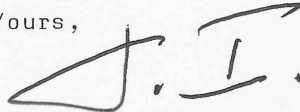
Dear Ms. Placquet,

Your letter must have crossed the Atlantic in a canoe paddled by delirious children, or else the mail room at Random House in New York is even slower to forward my mail than they usually are, because your letter of January 2004 finally reached me in Vermont in February 2005. You might have crossed the ocean and walked here in that time.

Now it is almost June (when your 100 pages need to be turned in) and I have been no help to you. Nor can I be until I have finished the proofreading of my new and longest novel, which I will not be finished with before Mar. 31 -- and in mid-April I must leave for some business in Los Angeles. If you send me your questions now, perhaps I can answer them briefly in the first two weeks of April. I am not promising, but I will try.

Apologies for the delay in answering your letter, but I received your letter only a week or two ago!

Yours,

A handwritten signature in black ink, consisting of stylized initials 'J.I.' followed by a period.

Karine PLACQUET

Mr John IRVING

Toulouse, March 25th, 2005

Dear Mr Irving,

So that's what « never give up hope » means ?!

Thanks very much for your nice (and funny!!) letter. As I could read, you are very busy. So, I appreciate even more that you took the time to answer my letter.

I finished my essay on *The Cider House Rules* and *A Widow For One Year* last September. This enabled me to pass my MA (the jury gave me a 17/20 so I guess it wasn't too bad!!). I now am an undergraduate student and hopefully I'll start a thesis next fall. This year, my essay is on *A Prayer For Owen Meany*, and more particularly « norms and transgressions » in this novel. Here in France, the essay must answer a question called "problématique". Mine is : how can a transgression participate in the preservation of individual freedom, and on a literary level, in which respect can the breaking of literary canons be the basis for the author's esthetical project? (I'm not sure this sounds very English but I just translated it literally; the essay has to be written in French...).

I know you don't have much time, so I'll get now to the essential point of my mail : the questions!

- 1) Let's start by an easy one : which version of the Bible did you use for the quotations in *A Prayer For Owen Meany* ?
- 2) Trying to analyze the structure of the novel, I believe to have noticed a mirroring of the chapters : 1 with 9, 2 with 8, etc.... Chapter 5, in the middle, appearing then as the center and chore of the novel. This is in line with 19th century Realist and Naturalist manner of writing (like Zola for instance). Am I correct or am I myself a "delirious child"?!?
- 3) I understand the novel to be both parodical and religious. Religious obviously because of the omnipresence of Biblical intertextuality (I have written a 10 pages assignment on this topic!). And parodical, because to me the Christ-like dimension of Owen is somewhat called into question by his breaking the Divine Rules (lack

of respect towards his parents; blasphemous amputation of the Statute) and by the mystery about Owen's Virgin Birth. Also, the novel looks like a subversive rewriting of the Gospel: the Gospel according to John (the narrator? Yourself?) Was your goal to overtly question and parody the Bible? Or is the novel a plea for more spirituality?

- 4) I am quite puzzled by the recurrent motive of armlessness and amputation. I've read several explanations but none seems to cover its entire meaning. What was your intention? Does it symbolize a price to pay ? Does it have to be understood as one more element to the parodical dimension of your novel ?
- 5) Why is Maria Magdalena so present in the novel? Why is there a statute of her (obviously a religious symbol) in Gravesend Academy? Does her link to Owen in the novel correspond to the close connection there seems to be between her and Jesus Christ in the Bible ?
- 6) Finally, if it is not too much to ask for, may I ask what your religious denomination is ?

Well, since I don't want to take up too much of your precious time, I think that's enough for today!

Once again, thanks ever so much to have responded to my previous mail. I really realize how lucky I am to be able to correspond with the author I'm working on.

Yours,



Karine PLACQUET

PS1 : I know I'm a bit late but...Joyeux Anniversaire!

PS2 : I enclose a copy of the essay I wrote last year...

JOHN IRVING

21 April 2005

Karine Placquet

Dear Karine:

I have not yet had time to read the essay you wrote last year, but I promise you I will. Some brief answers to your questions follow; again, I apologize for the rush. I am leaving for Los Angeles soon and am (as always) in a hurry.

1. The King James version of the Bible is the only one I use.
2. The structural analysis is interesting, but I am unfamiliar with the 19th Century Realist and Naturalist manner of writing you refer to, although I have read Zola. Echoes or overlapping sections or refrains have always been a large part of my novels' construction: very operatic. Maybe Wagner's "Ring" tetralogy is more influential than Zola. The same overblown sentiment; the same desire to create a more orderly and purposeful universe than the one we actually seem to inhabit. Serious Romanticism, if that is not a contradiction to you.
3. Yes, the novel is religious and satirical. Owen is a pint-sized Christ—a miniature version with a cracked voice. If Christ came back today, perhaps we wouldn't crucify him but we would surely make fun of him. I don't personally believe the Owen Meany was a Virgin Birth. (I don't entirely believe in the other Virgin Birth, either.) I think Johnny's anger at Owen's parents is probably justified; they filled a child's head with their own superstitions and stupidities. Maybe Mrs. Meany is retarded; maybe both Mr. and Mrs. Meany believe that Owen was a Virgin Birth, and maybe Owen believes it, too. But I doubt that Johnny believes it. The novel is a kind of rebel gospel—or the gospel as told by a rebel disciple. Johnny is crazy, after all. Who else would believe in such a miracle? Or to put it better: if you were a witness to such a miracle, wouldn't it make you crazy? Lot's wife was turned to a pillar of salt, but how human it was for her to look back (when she was warned not to). Well, Johnny has been turned into a kind of pillar of salt.
4. Armlessness, leglessness, amputation—well, yes, this novel is about mutilation, how the body itself reflects the losses we suffer. Garp's child, the one who survives the accident, loses an eye; Helen's lover loses his penis. People are often losing body parts in my novels—not just Patrick Wallingford in "The Fourth Hand."
5. I must be interested in prostitutes: note: "A Widow for One Year"; the prostitute in "The Hotel New Hampshire"; and in the new novel, "Until I Find You." I think that Mary Magdalena tests the Christian ethic of forgiveness. Christ forgave her, but do people really

forgive prostitutes? In most of the world, we criminalize them. Christ said we had to forgive her.

6. I am an Episcopalian—the "highest" (meaning closest to Catholicism) of the protestant churches. The Episcopal Church in the U.S. is the same as the Anglican Church in England and Canada.

Sorry for the brevity, but I hope this helps.

Yours truly,

A handwritten signature consisting of a stylized, cursive 'J' followed by two vertical lines.

Karine Placquet

John Irving

Toulouse, March 10th, 2011

Dear Mr. Irving,

I'm this French student working on your novels. It's been such a long time since the last time I wrote! Enough time for you to write a new novel and for me to have a child, a girl named Aelan, who, by the way, calls you John and was very happy to see your dog on TV (in François Busnel's *La Grande Librairie*). Watching this program with me, she was surprised (puzzled I should say) to discover that you were alive! She only had seen pictures of you before!

Let's go back to business! I've kept on working on your novels and am about to finish my dissertation. It is entitled « The Authority of the Written Word: Ecriture et Transgression dans *The Cider House Rules*, *A Prayer For Owen Meany* and *A Widow For One Year*. » and deals with the relations between writing and transgression in the novels. And the point I'd like to make is that all transgressions (thematic or formal) are in line with the writing of protest novels. I have already written some 400 pages and have 100 more to write. My work is divided into three parts: the first one focuses on story and characters, the second on narration and the third on the novels as a whole.

As you can imagine, I have read a lot of articles, interviews and so on and have been very lucky that the translation of *Last Night in Twisted River* was published in January! You appeared a lot in the French media! In spite of all these sources, I still have a few questions. So, here I am again asking a great favor! I can imagine that you are very busy but I dare ask them anyway. If you do not have time to answer, don't worry... So, here they are:

- 1) Why did you make Tabby die young when Hawthorne let his Hester Prynne die older? Does it have anything to do with your opinion according to which nowadays in America you would burn your Hester Prynne?
- 2) A lot of the issues you deal with in your novels are related to women. How come this interest? Do you consider women to be greater victims than men of the wrongs of today's America? Also, it's rather unusual for a male novelist to write so well about women and their concerns.
- 3) What would you say drives you the most crazy about your country?
- 4) I read you said a few years ago (about *The Cider House Rules*, I believe) that you were not interested in the political message your novels conveyed, but lately you seem to acknowledge the political dimension of your works. How do you explain this change? (or maybe I misunderstood something...)
- 5) This interview quite puzzled me because it seemed odd to me not to be interested in a political message and write such a political novel? Same question for *A Prayer For Owen Meany*, the political aspects of which cannot be neglected if one wants to come to grips with what is at stake in the novel? Or are Johnny's diatribes just a means for you to underline the excesses (hence the lack of reliability) of your narrator?
- 6) I understand Ruth as your fictional *alter-ego* (well Ted, Marion and Eddy are also writers but Ruth seems the closest to you, especially with regards her conception of literature).

Why choosing a female character? Does that enable you to impose additional constraints on her as is suggested in the novel?

- 7) Also, in *A Widow For One Year*, Ruth says she can't help using humor and irony. It just comes to her that way. Is it the same for you? Isn't irony also a means to counterbalance the seriousness of the topics you deal with in your novels? Entertainment, which seems to be so important for you, mainly rests upon irony, doesn't it?

All these questions may seem silly and I apologize if it's the case. My point is certainly not to offend you. Having spent so much time to study, analyze and think about your novels, I believe I have a good picture of their complexity and that's one of the points I'd like to make in my dissertation. You said several times that you considered yourself more as a craftsman than as an artist. To me, your novels involve a great deal of artistry...

I have one last thing to do now...and it's inviting you to the orals, which should be held sometimes at the end of next September. I do not have a precise date yet but I sure will pass it on to you as soon as I have it. I am well aware of how busy you must be but I would be very honored if you could come. I am sure the members of the jury would be more than happy to welcome you. However, I can already tell you that you would not be able to take part in the final debates among the jury (you know, when they decide which grade to give me!) This could also be the opportunity for you to speak to the students of the university and I'm sure the American Consulate in Toulouse would organize something. I have not been in touch with these people but I sure will if your answer is "yes, maybe"! I could also book (but not pay for it, I'm sorry!!) a hotel for you and pick you up at the airport. You tell me...

Thank you so much for your time. Looking forward to hearing from you.

A bientôt,

JOHN IRVING

Karine Placquet

April 29, 2011

Dear Karine:

I have been revising a novel I finished, in first draft, near Christmas 2010. Thank you for the invitation to Toulouse for your orals, but I am following my youngest son's university theatre—the fall is always a busy time. I have no plans to be in France until this new novel is finished and translated into French.

Your questions (some of them) are confusing, because of interviews you've read with me where I may—or may not—have said something. Journalists are not always accurate!

1) I have no memory of the context in which I expressed the opinion that America would burn Hawthorne's Hester "nowadays"—instead of branding her with the letter "A." I have no idea what I meant, or exactly what I said!

It may have been a journalist's misunderstanding.

I can only guess that I meant something along these lines: we are still a repressed and backward country, sexually. We still have something of the Puritan zeal for punishing sex.

Why was Tabby young? Well, the story is about the effect on the child who loses her. It's about the child—not about her. Does that help? In many of my novels, what interests me is what happens in someone's childhood that influences who that child becomes as an adult.

2) Women are victims in different ways than men. Not only in America! Look at what happened to that young CBS News reporter in Egypt—Lara Logan. Google the New York Times story about her in the Times of April 29, 2011. She was sexually assaulted by 200 or 300 men; they raped her with their fingers! Look at how women are treated in much of the Arab world; look at what a threatening kind of freedom a young Western woman represents to those Arab men. (Lara Logan is young and very blond.)

I don't think it's unusual for male authors to write about women as victims. Shakespeare wrote "King Lear," "Othello," and "Hamlet"; surely Cordelia, Desdemona, and Ophelia are great victims. Look at "Antigone," or "Madame Bovary," or "Anna Karenina."

The problem with many contemporary writers is that they write limited autobiographical fiction—mostly about themselves. (Both men and women do this—novels that are virtual memoirs.) But look at Thomas Hardy! Look at "Tess" or "Jude the Obscure"—great women victims!

It is only "unusual" for contemporary male novelists to write well about women.

3) What drives me crazy about my country has less to do with my country than it does with what drives me crazy about human nature. Human beings are cruel and prejudiced.

4) Again, you are quoting something I said “a few years ago”—in some unknown context—and asking me what has change din my opinion today. Who knows if the journalist got what I said right?

If you didn’t read it in a book I wrote, maybe I never said it! I don’t begin a novel for political reasons; I begin because of the characters, the story, and some human situation. If the story has political possibilities—if there’s away to connect these characters and their story to a political reality—I will seize the opportunity. I just don’t begin a novel for political purposes.

“The Cider House Rules” didn’t begin as an abortion story—it became one. “A Prayer for Owen Meany” didn’t begin as a Vietnam novel—it became one. “The World According to Garp” was not conceived as a novel about sexual politics, but sexual politics became a central part of that novel. (The novel I’ve just finished, “In One Person,” is—like “Garp”—another novel about “sexual suspects.”)

5) My views on politics in novels haven’t changed. There’s just a lot of crap out there, being written about me—and a lot of lazy journalists interviewing me. It’s not my fault that an interview you read has “puzzled” you. I didn’t write the interview!

Johnny Wheelwright is probably a closeted homosexual who’s in love with Owen Meany. (He is sexually not active; he is called, behind his back, a “nonpracticing homosexual,” which Johnny dismisses by saying he’s been “neutered.”) I always imagined him as a gay man of my generation—very hidden, and not ever acknowledging, even to himself, that he doesn’t just “love” Owen; he is “in love” with him.

What both Johnny and Owen say, politically, is what I believe. What Dr. Larch says about abortion is what I believe. But what makes “Last Night in Twisted River” not a “political novel” is that no character in that novel speaks for me. Not Danny—he’s not political enough—and not Ketchum, who says some things that I agree with but a lot of things that are just plain crazy. (Ketchum is a radical libertarian.)

6) Ruth is very close to me—in her anger, especially; in her missing her mother, in being haunted by these missing brothers she never knew. (I mean “close” emotionally; I do not mean “close” autobiographically.)

7) Yes, if you aren’t naturally funny, you shouldn’t try to tell a joke. I see things in a comic way; I can’t help that. Shakespeare, even in his tragedies, was always fooling around. “Who is it that can tell me who I am?” Lear asks. “Lear’s shadow?” the Fool, who is not as much of a fool as Lear is, answers him—a dark joke.

Sorry. No more time!

All the best,



John Irving

Index des noms

B

Babcock, Barbara.....57
Bachelard, Gaston.....62
Bakhtine, Mikhaïl.....200, 302, 443
Barthes, Roland.....371, 390
Bataille, Georges.....5, 6, 210, 481, 482
Bible, La.....21, 150, 152, 153,
154, 163, 178, 246, 364, 383, 385, 393, 396,
397, 408, 410, 411, 412, 458
Blanchot, Maurice.....252
Bloy, Léon.....365
Boldt, H.J.....363
Booth, Wayne C.4, 5, 227, 228, 249,
263, 445, 446, 486
Bourdieu, Pierre.....117
Brontë, Charlotte.....172, 257, 270, 343,
345, 363, 393, 400, 407, 408, 416, 422, 423
Buechner, Frederick.....364, 365
Busnel, François.....251, 372, 375, 438,
471, 481
Butler, Judith.....97, 468

C

Cohn, Dorrit.....415
Compagnon, Antoine.....371, 381

D

Davis, Todd et Womack, Kenneth.....54, 55,
341, 344, 357
Derrida, Jacques.....362
Dickens, Charles.....25, 137, 161, 162,
165, 166, 196, 206, 209, 216, 227, 256, 257,
264, 343, 345, 347, 393, 394, 395, 396, 400,
401, 402, 406, 422, 423

E

Eco, Umberto.....161, 212, 403
Etats-Unis.....1, 7, 8, 12, 51, 55,
57, 58, 60, 62, 74, 76, 78, 82, 99, 162, 163,
176, 179, 189, 193, 201, 212, 218, 219, 221,
223, 273, 280, 289, 296, 307, 308, 311, 312,
313, 314, 354, 367, 410, 413, 436, 444, 460,
461, 469, 475, 479, 483, 484, 486

F

Fitzgerald, Francis Scott.....256, 346
Foucault, Michel.....5, 371, 372
Freitag, Michel.....219, 220, 221
Freud, Sigmund.....6, 27, 97, 98, 115,
209, 210, 211, 246, 449

G

Geddes, Dan.....375
Genette, Gérard.....4, 5, 161, 171, 177,
240, 262, 263, 352, 355, 363, 364, 373, 390,
391, 393, 396, 414, 415, 432, 438, 452, 453,
459
Girard, René.....5, 6, 39, 69, 91, 92
Greene, Graham.....315, 316, 317, 393,
402, 417, 418, 427

H

Hansen, Ron.....461, 463, 465, 467,
476
Harding, Wendy.....353
Hardy, Thomas.....107, 343
Harper, Tara K.....196, 248
Harter, Carol et Thompson, James.....196

Hawthorne, Nathaniel.....408, 409, 410, 460,
484
Herel, Suzanne.....13, 333, 342, 410,
461
Hirsch, Marianne.....345
Hutcheon, Linda.....220

J

Jacobsen, Josephine.....343
Jankélévitch, Vladimir.....120
Jouve, Vincent.....29
Jung, Carl Gustav.....98

L

Larroux, Guy.....227, 237
Lodge, David.....191, 206, 211, 212,
216, 227, 234, 242, 303, 388
Lyotard, Jean-François.....84

M

Maffesoli, Michel.....276
Mathé, Sylvie.....57
Mercader, Patricia.....1, 97, 98
Miller, Gabriel.....170, 263
Mudge, Alden.....381

N

Nouvelle Angleterre.....4, 37, 60, 63, 66,
76, 309, 374, 477, 484

P

Page, Philip.....348, 354, 355
Pier, John.....352
Priestley, Michaël.....1, 250

S

Salinger, Jerome David.....256, 346
Shakespeare, William.....73, 399, 430
Sherry, Norman.....315, 316, 317, 393,
402
Shostak, Debra.....1, 354, 444
Smith, Joan.....344

T

Thackeray, William Makepeace.....366
Thoreau, Henry David.....6, 71, 72, 334, 337
Todorov, Tzvetan.....163

W

Welch, David.....346, 369, 444, 479,
484, 485
Wimsatt, W. K et Beardsley, M.....371

Y

Yeats, William Butler.....393, 424, 425, 427

Index des notions

A

adultère.....84, 95, 102, 103,
104, 121, 465, 471, 485
altérité.....77, 91, 92, 113, 124,
135, 157, 220, 335, 336, 499
amitié.....59, 87, 104, 105, 106,
107, 109, 110, 111, 112, 119, 188, 189, 193,
211, 229, 457
amour.....24, 61, 87, 105, 116,
117, 122, 129, 168, 175, 216, 283, 346, 425,
482
amusement.....277, 381, 401, 437,
441, 443, 445, 486
anachronies.....5, 162, 171, 177, 178,
186, 191, 192, 201, 202
analepse.....164, 177, 178, 179,
180, 181, 182, 185, 187, 191, 224
antimétalepse.....240, 415, 421, 422,
423, 424, 431, 432, 433, 487
armée.....24, 54, 128, 247,
281, 283, 286, 287, 290, 293, 473, 474
autoréférentialité.....8, 217, 362
autorité21, 24, 34, 44, 67,
76, 79, 82, 84, 85, 90, 93, 98, 100, 130, 131,
162, 178, 226, 245, 261, 271, 286, 304, 308,
310, 331, 332, 381, 383, 385, 388, 396, 418,
472, 480, 487, 492, 494
Autre (l').....*Voir altérité*
autres (les).....*Voir altérité*
avortement.....37, 45, 46, 47, 51,
52, 54, 69, 71, 85, 95, 98, 103, 116, 119, 137,
139, 141, 172, 173, 180, 194, 195, 196, 204,
208, 231, 241, 267, 273, 278, 307, 309, 321,

353, 360, 363, 368, 377, 386, 394, 406, 442,
448, 462, 463, 465, 478, 481, 484

B

Bildungsroman.....334, 337, 345, 346,
347, 348, 350, 406, 452, 492
brouillage.....7, 69, 180, 184, 185,
224, 238, 315, 336, 350, 352, 360, 376, 382,
402, 417, 420, 431, 438, 439
brouillage des codes.....29, 61, 67, 108, 237,
306, 351, 371

C

caractérisation.....11, 12, 13, 14, 21, 24,
25, 26, 31, 41, 67, 79, 86, 90, 91, 105, 124,
135, 142, 144, 150, 151, 194, 239, 242, 333,
337, 369, 378, 426, 445, 490
caricature.....40, 41, 42, 55, 79,
100, 101, 117, 125, 130, 133, 136, 148, 235,
447, 462, 480
carte postale.....7, 171, 173, 174, 175,
191, 224, 250, 302
centrifuge.....8, 79, 202, 225, 332,
391, 421, 487
centripète.....8, 78, 79, 202, 225,
343, 391, 398, 410, 415, 416, 422, 425, 434,
487
chronologie.....162, 163, 164, 166,
178, 180, 188, 190, 191, 196, 201, 203, 205,
244, 263, 276, 351, 359, 383
circulation.....356, 390, 392, 415
cloisonnement social.....42, 68, 69, 336, 464
comédie.....260, 318, 441

comique.....4, 28, 30, 209, 260,
282, 317, 318, 441, 449, 452, 459

communauté.....11, 42, 50, 51, 57, 62,
63, 65, 66, 73, 74, 75, 81, 83, 88, 157, 179,
278, 280, 294, 307, 334, 339, 409, 462, 490

comportement incestueux.....*Voir* inceste

conservatisme.....63, 64, 74, 90, 96,
101, 158, 280, 299, 339, 386, 409, 440, 460,
461, 478, 479, 480, 484

contester.....7, 350, 352, 359,
387, 436, 444, 472, 481, 488, 493

contestation.....4, 7, 14, 31, 34, 38,
39, 52, 54, 55, 63, 68, 74, 75, 77, 78, 80, 82,
83, 86, 89, 96, 112, 118, 157, 158, 294, 302,
322, 329, 331, 332, 337, 338, 344, 350, 368,
370, 371, 373, 381, 382, 385, 397, 403, 404,
408, 413, 415, 417, 419, 421, 429, 431, 435,
439, 440, 451, 452, 455, 459, 460, 462, 464,
465, 466, 471, 472, 473, 474, 475, 476, 479,
484, 485, 490, 491, 493, 494, 495, 544

convention.....2, 3, 7, 27, 64, 114,
119, 124, 141, 142, 164, 177, 191, 195, 203,
217, 223, 224, 253, 257, 262, 294, 336, 343,
401, 490

création.....3, 6, 14, 15, 18, 42,
50, 54, 55, 74, 78, 104, 126, 127, 131, 135,
142, 157, 181, 190, 205, 226, 233, 236, 238,
250, 251, 254, 256, 262, 263, 276, 279, 320,
326, 332, 337, 343, 351, 372, 375, 376, 381,
382, 383, 387, 395, 403, 404, 405, 409, 410,
414, 416, 417, 425, 427, 428, 431, 433, 438,
439, 442, 484, 489, 492, 493, 494

création identitaire.....12, 38, 44, 91, 93,
112, 125, 136, 490

création littéraire.....8, 149, 198, 202,
237, 259, 264, 377, 380, 385, 386, 388, 390,
391, 393, 419, 422, 423, 426, 430, 434, 435,
436, 441, 472, 487

critique.....1, 4, 5, 6, 7, 52, 117,
161, 163, 165, 170, 188, 190, 218, 219, 220,
222, 226, 228, 240, 244, 247, 248, 249, 252,
255, 256, 260, 266, 267, 269, 271, 277, 279,
296, 298, 307, 309, 310, 311, 312, 313, 314,
316, 318, 319, 320, 322, 326, 332, 345, 346,
351, 354, 356, 359, 367, 371, 372, 373, 374,
375, 376, 377, 379, 381, 387, 390, 402, 411,
413, 418, 422, 426, 429, 436, 439, 440, 441,
442, 445, 447, 448, 453, 455, 456, 459, 460,
461, 467, 470, 472, 475, 476, 477, 478, 479,
481, 484, 486, 488, 490, 492, 493

D

décalage.....2, 4, 79, 91, 161, 239,
269, 277, 289, 301, 304, 366, 385, 397, 398,
399, 405, 412, 414, 421, 441, 443, 445, 446,
448, 450, 451, 454, 474, 493

décloisonnement social.....65, 74, 243, 253,
336, 464

dénoncer.....70, 93, 99, 100, 127,
267, 280, 281, 288, 299, 385, 440, 452, 460,
470

dénonciation.....31, 75, 118, 281, 290,
291, 296, 297, 299, 300, 301, 308, 326, 460,
466, 473, 475, 476, 480, 485

déterminisme.....56, 62, 64, 136, 139,
140, 141, 143, 144, 149, 170, 208, 343, 406

diégèse.....24, 35, 41, 45, 58, 59,
82, 119, 137, 142, 173, 175, 176, 178, 188,
190, 191, 193, 195, 204, 218, 240, 290, 315,
370, 373, 379, 393, 396, 409, 415, 416, 419,
420, 421, 424, 425, 427, 430, 431, 433, 436,
514

discours indirect libre.....180, 227, 237,
238, 239, 240, 241, 242, 244, 245, 247, 272,
305, 325

distanciation.....8, 13, 31, 170, 220,
 237, 240, 241, 248, 266, 269, 275, 277, 281,
 291, 301, 308, 323, 325, 331, 359, 360, 365,
 367, 369, 371, 386, 388, 397, 398, 402, 403,
 414, 421, 450, 456, 457, 472, 473, 478, 487,
 492, 493

divertir.....3, 12, 158, 162, 170,
 229, 232, 294, 313, 323, 352, 359, 373, 387,
 388, 436, 440, 441, 442, 473, 486, 488, 493

divertissement.....162, 222, 235, 267,
 313, 331, 332, 362, 381, 389, 402, 403, 429,
 433, 435, 439, 440, 441, 443, 445, 452, 453,
 459, 460, 488, 494

dynamique circulaire.....279, 331, 355, 362,
 378, 391, 392, 395, 396, 398, 401, 411, 415,
 439, 487, 493

E

écart.....3, 4, 5, 7, 8, 15, 26,
 49, 91, 93, 118, 121, 123, 124, 127, 129, 136,
 163, 193, 226, 261, 265, 275, 310, 314, 323,
 325, 398, 409, 451, 465, 489, 491, 492, 493

écriture.....1, 2, 4, 7, 8, 13, 14,
 20, 21, 24, 25, 26, 28, 37, 52, 57, 90, 91, 99,
 104, 127, 128, 157, 162, 168, 184, 198, 199,
 211, 213, 227, 237, 245, 251, 252, 262, 267,
 276, 278, 306, 318, 319, 320, 325, 331, 334,
 335, 336, 342, 343, 344, 345, 350, 356, 367,
 370, 374, 376, 382, 400, 401, 419, 426, 427,
 434, 435

écriture irvingienne.....11, 12, 217, 226, 235,
 338, 249, 256, 261, 264, 277, 307, 321, 326,
 332, 333, 337, 341, 361, 373, 405, 430, 436,
 478, 491

ellipse.....177, 185, 186, 187,
 196, 198, 224, 306

enchâssement.....198, 200, 218, 221,
 224, 302, 305, 306, 321, 425

environnement.....7, 13, 18, 36, 56, 57,
 58, 62, 73, 74, 89, 91, 119, 157, 162, 168,
 202, 276, 295, 383, 436, 469

épigraphe.....351, 352, 363, 364,
 365, 366, 411, 487

épilogue.....152, 156, 211, 213,
 214, 216, 217

érotisme.....5, 6, 210, 481, 482

éthique personnelle.....3, 31, 50, 51, 54, 55,
 69, 71, 74, 77, 78, 90, 117, 136, 139, 141

F

famille.....11, 21, 22, 23, 27, 30,
 34, 37, 39, 47, 50, 53, 57, 62, 64, 65, 66, 73,
 74, 75, 78, 79, 80, 81, 82, 84, 90, 96, 104,
 115, 120, 121, 126, 128, 137, 138, 140, 143,
 154, 157, 179, 197, 198, 208, 268, 276, 277,
 287, 299, 309, 334, 349, 355, 404, 430, 457,
 458, 464, 490

féminité41, 79, 98, 99, 102,
 113, 114, 116, 118, 122, 124, 125, 128, 129,
 131, 132, 133, 148, 468

femme masculinisée.....124, 148, 149

fiabilité.....7, 22, 162, 190, 229,
 230, 231, 233, 236, 245, 248, 253, 254, 256,
 262, 264, 266, 279, 326, 351, 363, 365, 367,
 376, 388, 491

fiction.....5, 12, 15, 55, 57, 167,
 168, 196, 201, 204, 206, 220, 222, 223, 251,
 258, 266, 268, 288, 304, 315, 317, 321, 323,
 331, 333, 362, 365, 367, 368, 369, 372, 374,
 375, 376, 377, 379, 380, 381, 382, 386, 388,
 391, 394, 397, 401, 402, 405, 415, 416, 418,
 420, 422, 423, 425, 427, 431, 435, 438, 439,
 461, 463, 465, 467, 471, 476, 477, 487, 493

fiction dans la fiction.....173, 201, 225, 305,
319, 321, 362, 377, 378, 414, 415, 417, 421,
423, 425, 427

G

guerre.....54, 71, 72, 88, 104,
119, 128, 129, 170, 176, 178, 189, 218, 267,
276, 280, 281, 282, 283, 286, 287, 288, 289,
290, 291, 292, 293, 294, 295, 296, 297, 298,
300, 301, 307, 312, 348, 460, 472, 473, 474,
475, 476, 478

guerre des sexes.....97, 98

H

humour.....223, 253, 257, 266,
277, 297, 360, 381, 388, 440, 441, 442, 443,
444, 452, 459, 486, 493

hybridation.....14, 29, 157, 337, 340

hypertextualité.....391, 401, 410, 430,
485,

I

Idéalisme.....25, 26, 28, 30, 60

identité3, 12, 16, 18, 19, 20,
38, 42, 50, 56, 70, 77, 78, 81, 86, 91, 97, 105,
136, 139, 149, 150, 157, 177, 180, 200, 220,
233, 256, 264, 276, 279, 285, 296, 304, 332,
333, 334, 335, 336, 337, 339, 340, 341, 342,
343, 344, 348, 350, 377, 409, 489, 494

inceste.....43, 46, 51, 69, 280,
368, 463, 465

incipit.....59, 179, 188, 203,
206, 207, 208, 210, 211, 212, 213

individu2, 3, 4, 6, 11, 12, 14,
19, 25, 26, 31, 33, 35, 36, 37, 38, 39, 47, 50,
51, 52, 54, 55, 57, 58, 63, 65, 66, 68, 69, 71,
72, 73, 74, 75, 78, 82, 84, 85, 91, 92, 98, 113,
119, 124, 144, 157, 161, 170, 196, 199, 202,
211, 220, 223, 241, 246, 247, 254, 258, 260,

276, 278, 279, 281, 291, 300, 301, 310, 334,
343, 344, 345, 351, 353, 356, 364, 368, 370,
406, 411, 412, 456, 464, 472, 473

individualité.....3, 6, 11, 12, 16, 29,
39, 40, 50, 55, 58, 74, 93, 132, 136, 149, 151,
155, 199, 241, 276, 279, 332, 333, 334, 335,
337, 343, 344, 490

inégalité.....31, 461, 462, 464,
471, 472, 484, 485

infidélité.....47, 53, 80, 85, 118,
120, 121, 123, 197, 206, 344, 405

infraction.....4, 47, 64, 70, 210,
233, 257, 262, 264, 271, 276, 312, 337, 351,
484

intertextualité.....220, 390, 391, 393,
396, 400, 401, 402, 403, 487

intrigue.....3, 14, 15, 18, 20, 31,
59, 166, 170, 172, 175, 180, 183, 194, 197,
198, 200, 204, 210, 211, 224, 227, 228, 233,
234, 254, 307, 315, 333, 337, 340, 341, 366,
394, 397, 422, 426, 434, 435, 441, 449, 460,
488

ironie.....2, 4, 5, 7, 11, 12, 24,
25, 26, 29, 31, 40, 146, 158, 176, 209, 223,
233, 237, 240, 241, 248, 266, 269, 271, 277,
281, 286, 290, 293, 304, 326, 331, 351, 360,
362, 365, 366, 371, 383, 385, 397, 398, 399,
403, 404, 408, 411, 412, 413, 415, 417, 419,
420, 422, 425, 431, 435, 440, 441, 445, 446,
447, 448, 449, 450, 451, 452, 456, 459, 472,
474, 478, 485, 486, 492

J

jeu.....2, 5, 8, 15, 25, 29, 30,
49, 55, 59, 60, 77, 79, 92, 93, 94, 103, 117,
123, 124, 131, 134, 142, 147, 151, 158, 168,
176, 181, 186, 204, 205, 220, 223, 235, 236,
255, 261, 266, 276, 279, 294, 323, 331, 333,

335, 343, 351, 352, 355, 356, 357, 358, 359,
 360, 362, 363, 366, 370, 371, 372, 373, 374,
 375, 376, 378, 379, 380, 381, 387, 388, 391,
 392, 393, 394, 395, 396, 398, 399, 400, 401,
 402, 403, 404, 409, 413, 414, 415, 418, 419,
 420, 421, 422, 423, 424, 425, 426, 427, 428,
 429, 431, 433, 434, 435, 436, 437, 438, 439,
 443, 444, 445, 451, 452, 457, 460, 471, 487,
 490, 492, 493

journal.....7, 61, 128, 155, 171,
 173, 176, 182, 184, 188, 190, 191, 192, 193,
 201, 206, 218, 224, 230, 250, 267, 269, 272,
 298, 301, 302, 303, 305, 306, 307, 308, 309,
 310, 311, 312, 315, 317, 318, 319, 320, 321,
 322, 323, 326, 348, 367, 381, 383, 385, 395,
 433, 434, 447, 477, 479, 492

L

liberté.....50, 54, 57, 58, 63,
 113, 128, 131, 136, 161, 212, 250, 253, 261,
 277, 334, 335, 337, 339, 340, 371, 480, 487,
 494

liberté individuelle.....44, 71, 278, 457

littérarité.....5, 8, 421, 424, 426,
 428, 435, 438, 494

littérature.....4, 11, 42, 163, 164,
 165, 168, 177, 200, 212, 217, 220, 223, 226,
 256, 311, 315, 319, 320, 323, 326, 333, 337,
 343, 364, 374, 376, 379, 381, 382, 387, 390,
 391, 392, 408, 417, 420, 425, 426, 440, 460,
 461, 470, 477, 486, 488, 495

loi.....2, 11, 31, 43, 44, 45,
 46, 51, 52, 54, 55, 58, 63, 64, 69, 71, 72, 82,
 108, 170, 189, 241, 267, 276, 278, 285, 286,
 296, 301, 310, 334, 344, 368, 377, 384, 385,
 453, 469, 472, 489, 494

M

manipulation.....85, 117, 142, 159,
 177, 190, 222, 234, 239, 247, 249, 253, 254,
 255, 256, 257, 258, 259, 262, 264, 266, 271,
 279, 294, 297, 318, 319, 320, 321, 326, 351,
 358, 359, 414, 456, 491, 492

marginalisation.....16, 41, 63, 77, 309,
 493

masculinité.....98, 99, 100, 124, 132

maternité.....19, 86, 88, 89, 95,
 122, 429

mensonge.....44, 73, 94, 95, 102,
 103, 120, 133, 134, 140, 142, 214, 222, 236,
 284, 285, 304, 313, 376, 378, 386

mère.....18, 19, 22, 23, 28, 30,
 32, 37, 40, 47, 53, 60, 81, 82, 85, 86, 87, 88,
 89, 94, 95, 96, 99, 105, 106, 114, 115, 121,
 130, 137, 139, 143, 144, 146, 147, 168, 169,
 185, 196, 197, 200, 207, 209, 211, 212, 216,
 240, 246, 254, 269, 282, 299, 309, 338, 340,
 346, 348, 405, 407, 408, 409, 442, 464, 467,
 489

mère de substitution.....19, 23, 86, 90

Mère Patrie.....283, 295, 311, 322,
 348

métafiction.....8, 223, 331, 388,
 389, 391, 431, 432, 435, 439, 487

métalepse.....5, 373, 380, 394, 414,
 415, 416, 418, 420, 421, 424, 425, 432, 434,
 438, 470, 487

meurtre.....20, 21, 51, 69, 70, 73,
 146, 199, 202, 262, 275, 280, 293, 358, 361,
 432, 465, 471

mise en abyme.....258, 361, 370, 377,
 415, 425, 427, 428, 429, 431

modernité.....176, 205, 206, 218,
 219, 220, 221, 225, 307

mort.....2, 21, 23, 24, 27, 28,
30, 39, 44, 46, 51, 60, 61, 70, 73, 77, 87, 89,
94, 97, 106, 109, 110, 111, 112, 121, 122,
143, 147, 149, 155, 174, 175, 181, 182, 188,
189, 192, 197, 198, 202, 206, 207, 210, 211,
213, 214, 215, 221, 235, 246, 247, 254, 260,
276, 277, 280, 281, 282, 283, 284, 286, 287,
289, 294, 297, 298, 299, 301, 315, 326, 331,
348, 349, 353, 360, 371, 386, 388, 396, 399,
408, 412, 413, 419, 420, 421, 430, 437, 449,
450, 456, 466, 468, 474, 492

N

narrateur.....4, 7, 22, 59, 115,
116, 125, 150, 151, 152, 153, 161, 162, 170,
173, 190, 193, 201, 223, 225, 227, 231, 232,
233, 234, 237, 238, 239, 240, 242, 244, 245,
248, 249, 252, 253, 254, 255, 256, 257, 258,
259, 260, 261, 262, 263, 264, 265, 266, 267,
268, 269, 270, 271, 272, 273, 274, 275, 279,
283, 297, 314, 316, 325, 326, 331, 332, 351,
354, 394, 472, 491, 492

narrateur hétérodiégétique....61, 168, 171, 174,
178, 179, 180, 181, 216, 228, 230, 236, 257,
258, 269, 271, 304, 305, 326, 338

narrateur homodiégétique....23, 60, 65, 83,
100, 101, 106, 107, 151, 169, 176, 188, 190,
207, 211, 212, 213, 218, 229, 230, 243, 254,
256, 264, 295, 301, 312, 313, 315, 319, 325,
347, 354, 365, 367, 382, 383, 408, 410, 413,
419, 437, 448, 455, 464, 475

narration.....2, 3, 7, 62, 116, 158,
159, 161, 163, 164, 165, 166, 167, 168, 169,
170, 171, 173, 175, 176, 178, 179, 184, 185,
186, 188, 189, 191, 193, 194, 195, 203, 223,
224, 225, 226, 233, 236, 237, 248, 251, 252,
254, 256, 257, 259, 263, 264, 266, 268, 269,
274, 275, 276, 289, 297, 301, 307, 319, 325,

326, 331, 332, 380, 383, 405, 414, 415, 416,
417, 425, 428, 492

neutralité.....3, 236, 238, 244, 245,
248, 252, 256, 257, 261, 262, 268, 269, 271,
272, 273, 274, 275, 276, 289, 301, 326, 351,
367, 388

norme.....2, 3, 4, 5, 7, 11, 13,
15, 24, 26, 31, 33, 34, 35, 41, 42, 43, 44, 50,
53, 55, 57, 74, 77, 78, 79, 80, 82, 84, 85, 86,
88, 91, 92, 93, 94, 96, 97, 104, 105, 106, 108,
113, 115, 116, 117, 118, 120, 121, 122, 123,
126, 127, 128, 129, 131, 132, 133, 135, 136,
138, 142, 147, 148, 149, 151, 155, 157, 161,
162, 164, 167, 177, 185, 191, 205, 208, 210,
223, 249, 252, 254, 265, 336, 337, 344, 347,
370, 385, 453, 459, 467, 481, 489, 491, 492,
493

normes d'écriture.....12, 15, 226, 275, 332,
436, 452, 494

nouveauté.....31, 78, 126, 136, 203,
205, 217, 276, 325, 331, 332, 350, 390, 391,
395, 396, 400, 403, 404, 409, 414, 415, 490,
491, 494

O

ordre établi.....11, 12, 31, 32, 34, 38,
39, 42, 43, 44, 46, 50, 53, 63, 72, 73, 74, 77,
83, 102, 108, 109, 118, 147, 162, 168, 170,
205, 222, 244, 266, 268, 275, 276, 277, 279,
302, 307, 318, 319, 321, 323, 332, 335, 344,
350, 351, 369, 386, 424, 435, 453, 456, 492

ordre nouveau.....74, 78, 90, 157, 205,
383, 384, 385, 453, 472, 490

originalité.....1, 3, 4, 25, 31, 97,
101, 104, 112, 157, 162, 333, 337, 341, 342,
344, 392, 395, 400, 414, 415, 433, 491

P

- paratextualité.....352, 390
- parents.....16, 19, 27, 30, 39,
43, 61, 65, 70, 79, 80, 82, 85, 90, 93, 95, 99,
105, 113, 130, 137, 138, 154, 188, 208, 209,
221, 244, 270, 273, 340, 384, 412, 422, 426,
454, 457
- parodie.....3, 97, 209, 210,
223, 236, 440, 441, 452, 453, 456, 457, 458,
459, 460, 486, 490, 493
- paternité.....16, 82, 84, 85, 86,
90, 96, 104, 157, 490
- patriarcat.....22, 39, 97, 98, 117,
132, 158, 423, 470, 480
- père.....4, 21, 35, 37, 42, 44,
47, 48, 50, 53, 70, 72, 80, 82, 83, 84, 86, 96,
97, 98, 111, 119, 143, 147, 148, 174, 180,
181, 196, 197, 199, 202, 204, 209, 214, 233,
251, 269, 280, 289, 294, 337, 339, 348, 361,
365, 374, 409, 413, 433, 434, 437, 466, 480,
485, 489
- père de substitution.....46, 81, 85, 90, 106,
138, 139, 241, 270, 347
- personnage.....2, 3, 4, 6, 7, 11, 12,
13, 14, 17, 22, 25, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 34,
36, 37, 38, 39, 42, 43, 44, 45, 46, 48, 50, 51,
54, 55, 56, 57, 58, 59, 63, 64, 66, 69, 73, 74,
75, 78, 81, 82, 89, 90, 91, 92, 93, 95, 96, 97,
98, 99, 101, 102, 103, 104, 105, 106, 107,
108, 109, 110, 111, 112, 113, 114, 116, 118,
121, 122, 123, 124, 125, 126, 127, 128, 129,
130, 131, 132, 133, 135, 136, 137, 138, 145,
150, 155, 157, 158, 163, 165, 166, 167, 168,
170, 172, 173, 177, 180, 186, 190, 198, 199,
200, 201, 202, 203, 204, 205, 207, 208, 213,
214, 215, 220, 225, 227, 228, 229, 231, 232,
233, 234, 236, 239, 241, 242, 244, 245, 248,
249, 258, 262, 263, 264, 266, 267, 268, 269,
271, 272, 275, 276, 277, 278, 279, 280, 281,
283, 284, 286, 287, 288, 290, 291, 292, 294,
295, 297, 300, 301, 302, 311, 312, 321, 325,
331, 332, 333, 334, 335, 336, 337, 338, 339,
340, 341, 343, 344, 346, 347, 350, 351, 352,
357, 358, 365, 369, 370, 380, 381, 382, 386,
387, 395, 397, 406, 407, 408, 409, 411, 423,
424, 425, 426, 429, 431, 433, 434, 435, 436,
437, 438, 441, 445, 446, 447, 448, 462, 463,
464, 466, 468, 472, 473, 474, 475, 478, 480,
481, 482, 484, 486, , 490, 491, 492, 493, 494
- personnage principal.....*Voir* protagoniste
- personnage secondaire....15, 16, 17, 21, 24,
293, 348, 442, 489
- politique.....31, 45, 95, 167, 189,
193, 204, 218, 221, 222, 234, 252, 266, 267,
274, 295, 307, 312, 313, 322, 323, 327, 354,
368, 430, 472, 491, 495
- postmodernité.....162, 176, 205, 206,
218, 219, 220, 221, 223, 225, 307
- processus d'écriture.....168, 217, 256, 268,
315, 317, 326, 361, 362, 391, 403, 438
- prolepse.....164, 177, 178, 182,
183, 184, 185, 187, 191, 204, 224
- protagoniste.....15, 16, 17, 18, 21, 24,
25, 26, 27, 28, 29, 30, 36, 38, 47, 52, 59, 60,
62, 93, 94, 107, 110, 111, 112, 135, 136, 137,
142, 144, 148, 149, 150, 151, 155, 174, 183,
194, 207, 208, 210, 215, 217, 246, 274, 275,
280, 285, 289, 315, 318, 321, 332, 337, 345,
346, 347, 348, 353, 363, 366, 382, 383, 393,
400, 401, 404, 406, 407, 408, 412, 413, 422,
426, 447, 453, 489
- punition.....44, 51, 72, 119, 484
- puritain.....50, 52, 58, 75, 83,
102, 104, 115, 116, 132, 386, 429, 455, 459,

479, 480, 481, 483, 484, 485, 486, 488, 493,
515
puritanisme.....63, 96, 158, 409,
440, 447, 455, 460, 461, 478, 479, 480, 484

R

rapports sociaux de classe.....218, 460, 471,
490
rapports sociaux de sexe.....97, 99, 104,
113, 124, 157, 467, 470
Réalisme.....27, 196, 209, 227,
237, 336, 342
réaliste.....3, 11, 12, 14, 15,
20, 24, 25, 26, 28, 29, 30, 31, 40, 42, 55, 57,
68, 79, 82, 84, 89, 157, 161, 162, 204, 365,
392, 411, 493, 494
réalité.....11, 12, 15, 16, 18,
26, 27, 28, 29, 30, 33, 36, 38, 55, 57, 59, 78,
84, 88, 90, 104, 131, 134, 137, 162, 165, 168,
170, 175, 176, 180, 201, 203, 206, 210, 211,
218, 220, 222, 223, 235, 239, 240, 242, 245,
247, 252, 254, 255, 261, 268, 276, 280, 288,
289, 294, 296, 299, 304, 315, 317, 331, 333,
351, 368, 370, 372, 375, 376, 377, 381, 382,
385, 386, 388, 391, 394, 397, 401, 402, 405,
415, 416, 417, 420, 422, 423, 426, 431, 438,
441, 445, 449, 463, 464, 467, 485, 488, 491
rébellion.....3, 31, 32, 33, 34,
35, 38, 55, 72, 78, 83, 93, 109, 118, 126, 136,
157, 245, 262, 276, 286, 332, 350, 423, 453,
490, 492
réécriture.....13, 21, 210, 211,
245, 251, 334, 341, 346, 350, 383, 390, 392,
395, 403, 404, 408, 412, 413, 416, 430, 438,
452, 459
réél.....27, 58, 63, 68, 78,
89, 117, 383

réflexivité.....162, 169, 256, 302,
315, 318, 361, 370, 375, 377, 391, 416, 419,
426, 433, 471

règle.....2, 11, 19, 21, 22, 24,
31, 33, 34, 35, 37, 39, 40, 42, 43, 44, 45, 47,
50, 51, 52, 53, 54, 55, 57, 58, 61, 63, 64, 65,
66, 67, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78,
88, 89, 97, 102, 117, 120, 126, 127, 130, 136,
139, 141, 142, 147, 149, 154, 155, 161, 162,
164, 165, 167, 168, 170, 177, 178, 190, 191,
196, 201, 203, 205, 210, 211, 216, 217, 220,
223, 224, 225, 226, 228, 233, 241, 247, 249,
252, 253, 254, 256, 257, 258, 261, 262, 263,
264, 265, 267, 268, 271, 274, 276, 278, 280,
288, 292, 301, 304, 308, 310, 312, 317, 322,
324, 325, 326, 332, 334, 335, 336, 337, 338,
339, 340, 343, 344, 345, 346, 350, 351, 353,
358, 359, 363, 364, 368, 369, 370, 371, 377,
382, 384, 385, 391, 394, 405, 407, 408, 423,
429, 437, 446, 449, 451, 453, 454, 456, 462,
464, 465, 470, 472, 473, 474, 480, 484, 489,
494

rêve.....28, 246, 247, 284,
360, 399, 411, 412, 422, 457

revendication.....3, 12, 31, 38, 39, 44,
50, 55, 63, 71, 78, 80, 84, 91, 104, 113, 157,
350, 351, 489, 491, 495

rire.....2, 6, 120, 220, 260,
352, 374, 388, 398, 439, 440, 441, 442, 443,
447, 448, 449, 450, 451, 452, 455, 457, 458,
459, 474, 486

S

sanction.....44, 58, 64, 69, 70,
71, 72, 73, 74, 90, 103, 278, 467, 484

sarcasme.....127, 269, 313, 384,
385, 446, 453, 454, 455, 456, 459, 493

société.....2, 4, 6, 11, 24, 25,
32, 33, 35, 42, 44, 45, 50, 51, 52, 53, 54, 55,
57, 58, 61, 62, 64, 65, 66, 67, 69, 70, 72, 74,
75, 77, 78, 83, 84, 90, 113, 116, 118, 119,
120, 126, 132, 141, 144, 157, 217, 219, 220,
259, 268, 270, 272, 284, 288, 292, 307, 308,
309, 310, 312, 319, 322, 323, 327, 334, 343,
345, 346, 347, 348, 350, 394, 407, 409, 423,
440, 447, 456, 459, 460, 461, 462, 463, 466,
467, 470, 478, 480, 485, 486, 488, 490, 494,
495

spirale.....123, 315, 401, 404,
408, 410, 412, 413, 414, 417, 418, 419, 420,
421, 422, 424, 425, 426, 427, 435, 439, 452,
487

structuraliste.....4, 372

subjectivité.....7, 115, 116, 161,
190, 229, 240, 241, 242, 244, 247, 252, 253,
255, 266, 268, 275, 319, 325, 351, 491

subversion.....5, 6, 109, 115, 118,
209, 211, 224, 294

suspense.....20, 183, 185, 224,
247, 255, 305, 337, 340, 341, 355, 356, 358

T

temporalité.....166, 169, 176, 191,
203, 319

temps.....15, 27, 64, 162, 163,
166, 172, 182, 186, 188, 195, 197, 198, 200,
201, 202, 203, 204, 216, 218, 233, 236, 255,
261, 263, 332

temps de la diégèse.....24, 169, 176, 184,
185, 190, 191, 192, 193

temps de la narration.....167, 169, 176, 184,
185, 191, 192, 193

temps (espace).....169, 171, 177, 190,
191, 224, 303, 387, 435

temps de l'histoire.....*Voir* temps de la diégèse

temps (gestion du).....164, 169, 171, 189,
190, 191, 226, 268, 303, 387

tension.....2, 4, 5, 7, 11, 15, 25,
26, 31, 55, 57, 60, 67, 69, 74, 78, 79, 90, 91,
93, 95, 104, 112, 118, 119, 121, 123, 124,
125, 131, 135, 136, 140, 141, 142, 144, 146,
147, 148, 149, 157, 158, 162, 193, 197, 202,
203, 225, 226, 229, 230, 256, 307, 325, 332,
334, 342, 349, 352, 372, 373, 377, 491

titre.....196, 351, 352, 353,
356, 357, 358, 359, 361, 362, 366, 427, 487

tourbillon.....391, 398, 408, 413,
414, 425, 426, 427, 428, 429, 430, 431, 433,
434, 439

tradition.....6, 12, 22, 23, 25, 26,
31, 58, 63, 64, 74, 78, 79, 90, 117, 120, 128,
157, 162, 165, 166, 203, 205, 217, 224, 225,
244, 281, 299, 313, 325, 331, 332, 335, 336,
337, 338, 341, 343, 345, 346, 350, 391, 392,
396, 400, 403, 404, 409, 414, 415, 435, 436,
450, 460, 464, 480, 490, 491, 492

tradition Réaliste*Voir* Réalisme

transcendance.....234, 247, 411

Transcendentalisme.....6

transgression.....1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8,
11, 12, 14, 15, 22, 24, 31, 32, 33, 34, 35, 36,
37, 38, 39, 41, 42, 43, 44, 46, 49, 50, 52, 53,
54, 55, 57, 58, 60, 61, 63, 64, 69, 70, 73, 74,
78, 81, 82, 83, 84, 85, 89, 90, 91, 93, 96, 97,
102, 104, 105, 108, 112, 113, 114, 115, 116,
118, 119, 120, 121, 122, 124, 127, 128, 129,
132, 135, 136, 141, 142, 145, 147, 149, 155,
156, 157, 161, 162, 164, 165, 168, 182, 191,
208, 209, 210, 211, 220, 224, 230, 233, 241,
244, 250, 252, 253, 254, 256, 260, 261, 262,
263, 264, 266, 271, 274, 275, 276, 277, 278,
279, 285, 291, 294, 296, 301, 302, 309, 310,
320, 322, 325, 326, 332, 337, 338, 339, 341,

343, 344, 351, 357, 377, 385, 386, 394, 410,
415, 435, 448, 463, 465, 466, 467, 482, 489,
490, 491, 492, 493, 494
transtextualité.....391, 493

V

viol.....46, 49, 51, 69, 98,
280, 462, 465, 471

violence2, 6, 19, 21, 27, 33,
34, 35, 38, 39, 40, 42, 43, 44, 48, 49, 57, 69,
79, 84, 85, 92, 94, 98, 99, 100, 101, 104, 118,

127, 128, 130, 131, 133, 135, 136, 137, 138,
139, 140, 142, 157, 187, 188, 199, 209, 276,
278, 282, 289, 326, 407, 423, 437, 465, 466,
467, 471, 480, 483, 490
vraisemblance.....11, 12, 26, 31, 161,
169, 227, 317, 356, 374, 387, 467

Résumé en français

‘The Authority of the Written Word’ : Ecriture et transgressions dans *The Cider House Rules*, *A Prayer for Owen Meany* et *A Widow for One Year* de John Irving.

Romans de l'écrivain américain contemporain, John Irving, *The Cider House Rules*, *A Prayer for Owen Meany* et *A Widow for One Year* proposent des univers fictionnels distincts mais dirigés par une question identique : le processus de création, qu'il soit identitaire ou littéraire. Construits autour de la représentation des relations entre les personnages et leur environnement, les trois récits accordent une importance particulière à la transgression, toujours envisagée comme un acte de rébellion mais prenant également une connotation positive lorsqu'elle est entendue comme étape primordiale de la création identitaire. Cette double acception ressurgit dès lors que l'on considère le narrateur ou les techniques narratives, eux aussi caractérisés par une alliance de respect et d'écart par rapport aux normes ou conventions. La combinaison des forces antagonistes identifiées à l'échelle de l'histoire et au niveau narratif produit des romans singuliers alliant tradition et modernité, gravité et ironie. En fin de compte, les romans poursuivent un même but : divertir et contester tout à la fois.

Mots clé : écriture, transgression, contestation, divertissement, création, règle, norme, écart.

Résumé en anglais

‘The Authority of the Written Word’: Writing and Transgressions in *The Cider House Rules*, *A Prayer for Owen Meany* and *A Widow for One Year* by John Irving.

Written by contemporary American author John Irving, *The Cider House Rules*, *A Prayer for Owen Meany* and *A Widow for One Year* propose three different fictional worlds, shaped by a common question concerning the process of creation, both of the individual and of the literary work. In the relations between individuals and their environment represented in the narratives, transgression figures as an act of rebellion and as a vital step in the creation of identity. At the diegetic level, a tension between respect for and departure from fictional norms and conventions characterizes narrative voice and techniques. The association of antagonistic forces gives rise to singular novels that combine tradition and modernity, as well as seriousness and humor. Finally, Irving's novels are shaped by a common aim: to entertain and to protest at the same time.

Keywords: writing, transgression, protest, entertainment, creation, rule, norm, deviation.