



HAL
open science

Les "avatars du moi" chez Paul Auster : autofiction et métafiction dans les romans de la maturité

Marie Thevenon

► **To cite this version:**

Marie Thevenon. Les "avatars du moi" chez Paul Auster : autofiction et métafiction dans les romans de la maturité. Littératures. Université de Grenoble, 2012. Français. NNT : . tel-00843663

HAL Id: tel-00843663

<https://theses.hal.science/tel-00843663>

Submitted on 11 Jul 2013

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.

THÈSE

Pour obtenir le grade de

DOCTEUR DE L'UNIVERSITÉ DE GRENOBLE

Spécialité : **Doctorat LLSH/Études Anglophones**

Arrêté ministériel : 7 août 2006

Présentée par

Marie THÉVENON

Thèse dirigée par **Claire MANIEZ**

préparée au sein du **Laboratoire EA3016 – Centre d'Études sur les Modes de la Représentation Anglophone (CEMRA)**
dans l'**École Doctorale n° 50 – Langues, Littératures et Sciences Humaines**

Les « avatars du moi » chez Paul Auster : autofiction et métafiction dans les romans de la maturité

Thèse soutenue publiquement le **23 novembre 2012**
devant le jury composé de :

Mme Nathalie COCHOY

Professeur des Universités à l'Université de Toulouse 2 (Rapporteur)

Mme Claire MANIEZ

Professeur des Universités à l'Université de Grenoble 3 (Directrice de thèse)

M. Arnaud SCHMITT

Professeur des Universités à l'Université de Bordeaux 4 (Membre)

Mme Sophie VALLAS

Professeur des Universités à l'Université d'Aix-Marseille (Présidente, Rapporteur)

Université Stendhal



The Devil comes to the writer and says, "I will make you the best writer of your generation. Never mind generation – of this century. No – this millennium! Not only the best, but the most famous, and also the richest; in addition to that, you will be very influential and your glory will endure for ever. All you have to do is sell me your grandmother, your mother, your wife, your kids, your dog and your soul."
"Sure," says the writer, "Absolutely – give me the pen, where do I sign?"
Then he hesitates. "Just a minute," he says. "What's the catch?"
Margaret Atwood, Negotiating with the Dead. A Writer on Writing. (90-91)

Remerciements

Je souhaite remercier avant tout ma directrice de recherche, Mme Maniez, pour l'aide, les précieux conseils et le soutien qu'elle m'a apportés, ainsi que le temps qu'elle m'a accordé tout au long de mes années de recherche.

J'aimerais également remercier ma famille pour leur soutien, et en particulier mon père, Louis Cresson, pour avoir toujours été à mes côtés, même pendant les moments les plus difficiles.

Je remercie également mes amis qui m'ont encouragée jusqu'au bout et en particulier dans la dernière ligne droite.

Je remercie l'Université Stendhal, l'Université d'Oxford, l'Université Joseph Fourier et l'Université Lumière qui m'ont permis de découvrir le monde académique pendant mes années de doctorat et m'ont aidée à trouver ma voie. Je remercie également mes nombreux collègues rencontrés au fil des années qui m'ont soutenue et qui ont toujours été là pour m'apporter leur aide.

Je remercie enfin Mme Cochoy, Mme Vallas et M. Schmitt d'avoir accepté de faire partie de mon jury de thèse.

Table des matières :

Introduction.....	7
Première partie : L'espace austérien : une dualité entre monde extérieur et monde intérieur.....	19
Chapitre 1 : L'espace extérieur : New York et les États-Unis.....	23
1) Lieux réels, lieux fictifs : New York et son empreinte sur l'œuvre austérienne.....	23
a) Varick Street, Columbia, « The White Horse Tavern » et l'errance austérienne.....	26
b) La statue de la Liberté : symbole new-yorkais par excellence.....	32
2) L'« ailleurs » ou l'espace au-delà de New York.....	35
a) L'« ailleurs » et l'inconnu.....	36
b) Le Vermont, espace sauvage.....	39
Chapitre 2 : Espace intérieur : la chambre close et le monde de l'esprit.....	48
1) Une construction intertextuelle de la chambre close.....	48
2) La mise en scène de la chambre close dans l'(auto)fiction austérienne.....	55
a) Solitude et enfermement.....	55
b) Mort symbolique et renaissance au sein de la « chambre close » austérienne.....	65
Chapitre 3 : Bouleversements autofictionnels et fuites « hors du monde » : des tournants identitaires.....	68
1) Des narrateurs bouleversés par le monde extérieur qui se réfugient dans le monde intérieur.....	69
a) L'impact du divorce chez Peter Aaron et Nathan Glass.....	69
b) L'impact de la mort chez David Zimmer.....	73

c) L'impact de la maladie chez Nathan Glass et Sidney Orr.....	80
* La renaissance de Sidney Orr après la maladie.....	83
* La redécouverte de la vie après la maladie chez Nathan Glass.....	87
2) Du rejet de l'espace intérieur à la fuite vers le monde extérieur.....	90
a) L'échec de Tom Wood et la fausse identité de Harry Brightman.....	96
b) La chute de Benjamin Sachs.....	103
c) La pénitence de Hector Mann.....	116
d) La disparition de Nick Bowen.....	122

Deuxième partie : Le temps austérien.....	138
---	-----

Chapitre 4 : Le temps austérien premier : mémoire, histoire familiale et mnémotechnique.....	143
---	-----

1) Les « connecteurs » entre passé et présent : la « trace ».....	144
a) Les photographies en trois dimensions dans <i>Oracle Night</i>	145
b) Les « traces » comme indices d'un passé oublié dans <i>Travels in the Scriptorium</i>	147
c) La sauvegarde de la « trace » avant la mort dans <i>The Brooklyn Follies</i>	149
2) « Image wed to place » ou le lien entre expérience et souvenir.....	151

Chapitre 5 : Temps et récit.....	156
----------------------------------	-----

1) La fuite du temps.....	156
a) La course contre la montre de Peter Aaron.....	159
b) Le présent comme rempart au passage du temps dans <i>The Brooklyn Follies</i>	168
c) <i>Oracle Night</i> et la distance entre récit et événements.....	172
d) L'influence structurelle de Proust.....	175
2) Préservation écrite des souvenirs sous le prisme de l'héritage judaïque.....	178
a) Introduction à l'héritage judaïque austérien.....	179
b) La mise en scène de la judéité dans les romans austériens.....	183

Chapitre 6 : Histoire, histoire : temps personnel et temps universel.....190

1) Histoire passée.....	191
a) <i>Leviathan</i> , Benjamin Sachs et la bombe atomique	192
b) Hector Mann et ses pérégrinations au sein d'une époque changeante.....	198
2) Histoire « au présent ».....	201
a) <i>Oracle Night</i> et <i>The Brooklyn Follies</i> ou comment parler des attentats de « 9/11 » sans en parler.....	205
b) <i>Man in the Dark</i> , « l'après-9/11 » et la réinvention de l'Histoire sous forme de combat politique.....	209

Troisième partie : Métafiction et mise en scène de l'écriture.....223

Chapitre 7 : Le langage, un mystère à déchiffrer.....226

1) Le besoin de langage et les conséquences de la privation de parole.....	227
a) Le silence et ses conséquences.....	227
b) La non-maîtrise du langage et ses conséquences.....	234
2) L'inadéquation du langage.....	238
a) Le langage et sa réception.....	239
b) Un signifiant trop éloigné de son signifié.....	243
3) La reconquête du sens.....	248
a) Reconquérir le sens par la suggestion et le sens caché des noms propres.....	249
b) L'influence de la poésie dans l'art de la suggestion.....	253
4) Le pouvoir du langage.....	256
a) L'impact des mots hors de la page.....	256
b) Le pouvoir quasi-divin de la création.....	259

Chapitre 8 : Le carnet rouge.....	267
1) Les origines du « red notebook ».....	269
2) La réapparition du « red notebook » dans l'œuvre austérienne.....	276
a) Un carnet envoûtant.....	277
b) Le côté obscur du carnet.....	283
Chapitre 9 : La mise en scène de l'écriture.....	291
1) L'écrivain au travail.....	292
a) L'histoire d'une écriture contre la montre : le récit commenté par Peter Aaron.....	292
b) <i>The Book of Illusions</i> et le travail de recherche de David Zimmer.....	298
c) <i>Oracle Night</i> et les affres de la création chez Sidney Orr.....	302
d) Nathan Glass et « <i>The Book of Human Folly</i> ».....	319
2) L'écrivain qui n'écrit pas – l'oralité des récits.....	324
a) <i>Travels in the Scriptorium</i> et le récit oral de Mr. Blank.....	325
b) <i>Man in the Dark</i> et la narration silencieuse.....	342
Chapitre 10 : L'intratextualité et le bilan de l'œuvre austérienne.....	354
1) Des figures fantômes du passé.....	358
a) Peter Stillman et David Zimmer.....	358
b) Fanshawe et Trause : des écrivains absents qui ont laissé leur trace.....	361
2) Des personnages qui rencontrent enfin leur créateur.....	364
a) Anna, Sophie et Samuel Farr : des aide-soignants issus de l'imaginaire passé.....	364
b) James P. Flood : une victime qui en veut à son créateur.....	369
c) Un bilan littéraire en la personne de Quinn.....	371
Conclusion.....	377
Bibliographie.....	384
Index.....	395

Introduction

Poète, puis traducteur, Paul Auster ne s'est tourné vers l'écriture en prose qu'après la mort de son père. Son premier livre¹, *The Invention of Solitude*, est une autobiographie qui plonge le lecteur, dès le départ, dans le monde austérien en mettant en place de nombreux thèmes qui ne cesseront de réapparaître au fil de ses romans : la mort, la solitude, l'écriture, la mémoire, la « chambre close »... Ce premier ouvrage constitue en quelque sorte la base de l'œuvre austérienne et les romans qui suivent semblent puiser dans l'expérience autobiographique de l'auteur telle qu'il la présente dans son œuvre première. Comme l'observe Dennis Barone : « Auster's fiction often draws on autobiographical material, but [...] it does so in a very complex manner. One reads Auster's fiction and the general outline of his life becomes clear » (1995, 1). C'est donc dès le début de sa carrière d'écrivain que Paul Auster met en place un parallèle entre son œuvre et sa propre vie.

Bien que les récits à la première personne existent depuis toujours, c'est la fin du dix-septième siècle qui marquera l'émergence affirmée de ce genre toujours plus populaire. Le terme « autobiographie » n'a cependant été introduit que très tardivement dans la langue française : la décision de l'Académie Française date de 1842. Parmi les récits à la première personne, une distinction entre plusieurs genres est nécessaire. Il nous semble important de mettre, tout d'abord, l'accent sur la différence entre « mémoires » et « autobiographie » dans la perspective d'une évolution historique, puis nous nous intéresserons de la même façon à la différence entre « récit véridique » et fiction.

D'après Sébastien Hubier, l'autobiographie appartient à celui qui se pense « comme un être d'exception » (2003, 54) puisqu'elle est « centrée » sur sa propre existence, à la différence des mémoires qui sont consacrés aux bouleversements historiques auxquels l'écrivain a assisté ou auxquels il a pris part et qu'il raconte à partir de ce qu'il a vu de ses propres yeux. Les mémoires comprennent donc des enjeux idéologiques ou politiques, ce qui n'est pas nécessairement le cas des autobiographies.

Si la première personne est utilisée aussi communément, ce n'est pas parce que chacun se perçoit « comme un être d'exception », mais plutôt pour renforcer la crédibilité du

¹ Nous excluons *Squeeze Play*, son premier roman écrit sous le pseudonyme de Paul Benjamin, du corpus littéraire de Paul Auster puisque l'auteur lui-même l'a renié et ne le considère pas comme faisant partie de son œuvre.

discours romanesque. Il s'agit surtout de « faux mémoires » et d'« autobiographies fictives ». Comme l'explique Sébastien Hubier : « L'utilisation de la première personne, liée à la volonté de présenter la société dans sa complexité, tend à rapprocher le roman de la réalité, à le faire passer pour vrai, et à placer le lecteur en position de voyeur [...]. Ces effets de réel tendent à nier le caractère fictionnel du roman, à faire de ce dernier la simple transformation d'un vécu antérieur à son écriture » (89).

Dans son article, intitulé « Pourquoi l'autobiographie ? », paru dans *Le Monde* le 2 novembre 2002, Thomas Clerc décrit la littérature personnelle comme un véritable « phénomène d'époque » (11). Nous pouvons nous demander si la popularité grandissante des récits à la première personne n'est pas liée au fait que la littérature devient le lieu d'une expérimentation qui devient l'enjeu principal des œuvres. La philosophie s'est insérée dans la littérature afin de mieux appréhender la réalité, et l'arrivée de la psychanalyse a mis l'accent sur les phénomènes involontaires ainsi que sur la relation intime et souvent inconsciente entre œuvre et auteur. Le roman moderne est apparu au même moment que la psychologie puis la psychanalyse. Ces domaines ont contribué à accroître la conscience de soi de l'écrivain et ont commencé à lui faire craindre les analyses de ses critiques, toujours prêts à retourner son texte contre lui. En effet, les « pactes fantasmatiques » décrits par Philippe Lejeune ont participé à une nouvelle forme de lecture influencée par la psychanalyse qui tend à dégager la personnalité inconsciente de l'auteur². Avec la psychanalyse vient la crise du sujet, qui entraîne inéluctablement la crise de la fiction. L'analyse devient ainsi plus importante que l'action, ce qui met l'accent sur l'expérimentation mise en œuvre dans le texte. Les repères temporels se brouillent et les récits se vident petit à petit de leur substance romanesque. Non seulement ce ne sont plus des « êtres d'exception » qui monopolisent cette catégorie de récits, mais, bien au contraire, ce sont les vies les plus banales qui sont racontées, mais de la manière la plus originale possible. L'accent est donc mis sur le récit comme lieu d'une expérimentation d'une nature nouvelle.

C'est vers la fin du dix-neuvième siècle que, plutôt que de promouvoir le réel, la fiction prend le dessus en insistant sur le fait que tout n'est en fait que fiction et que le réel n'existe pas. Comme l'explique Sébastien Hubier : « À partir des années 1890 [...], la littérature se détourne progressivement de la fonction référentielle du langage, et la logique, mimétique, de la représentation le cède à une logique, poétique, de recreation de la

² On peut citer ici le travail de Charles Mauron, en particulier son ouvrage *Des métamorphoses obsédantes au mythe personnel*, Paris, José Corti, 1963.

réalité par les mots, à des fins spirituelles » (110). C'est cette remise en cause des référents et des valeurs qui conduira à une critique du sujet cartésien avec la découverte de l'inconscient.

Cette crise dans le monde littéraire du roman induit une fiction qui se donne l'apparence de la réalité mais qui s'avoue invention, projetant une expérience individuelle sur un univers fictif afin d'explorer les possibles qu'offre l'imagination. James Joyce, Thomas Mann, Aldous Huxley, Rainer Maria Rilke et Marcel Proust sont quelques exemples des écrivains à avoir inauguré ce changement dans la littérature : « Le paysage littéraire du “tournant du siècle” aux années 1960 est clairement dominé par la transposition en fiction des fragments d'une expérience » (Hubier, 112). Dès lors, le genre littéraire est ambigu : ce n'est pas une autobiographie car l'expérience est modifiée de sorte à ne pas être exactement celle de l'auteur, cependant elle s'en rapproche assez pour ne pas être entièrement une fiction imaginaire : « il s'agit [...] de dire la vérité et en même temps de ne pas la dire, de jouer avec leur identité et non de l'énoncer sincèrement comme dans l'autobiographie, ni de la projeter en la modifiant profondément comme dans le roman » (Hubier, 114).

Au vingtième siècle, l'utilisation du « moi » dans la fiction devient bien plus « un moyen de s'inventer qu'une méthode de se retrouver » (Hubier, 114) :

C'est, on le voit, un jeu identitaire (et mis en abyme) entre identification et détachement qui, laissant toute liberté aux écrivains de dévoiler et de rêver leur vie, répond à cette crise de la fiction qui persiste depuis le seuil du XXe siècle. Non seulement la littérature narrative permet tour à tour de dire une vérité intime, de la celer, de la métamorphoser ou de s'y soustraire, mais elle offre également la possibilité de la créer, en une dynamique qui, au contraire de celle qui préside à la naissance de l'autobiographie, est résolument tournée vers l'avenir. [...] Il semble qu'il existe pour les écrivains du XXe siècle, réticents à écrire de pures et simples fictions, une possibilité de parler d'eux tout en s'inventant, par l'écriture même, une existence nouvelle. L'imagination n'a pas disparu, mais, au lieu de se disperser, elle se trouve recentrée sur la personne même de l'auteur : elle s'appuie sur une réalité autobiographique dont la notoriété est publique, mais elle dépasse cette réalité et vise, comme dans le roman, à une manière d'universalité. (Hubier, 114)

C'est en 1977 qu'est utilisé pour la première fois le terme « autofiction ». Inventé par Serge Doubrovsky qui l'emploie sur la quatrième de couverture de son roman *Fils* (1977), ce terme décrit une fiction dont il est à la fois l'auteur et le personnage principal. Quelques années plus tard, Doubrovsky commente son utilisation du terme, notamment dans deux articles : « Ecrire sa psychanalyse » (1979) et « Autobiographie/Vérité/Psychanalyse » (1980). Il explique que le pacte autofictionnel est « scellé par des textes dans lesquels

auteur, narrateur et personnage partagent la même identité onomastique, mais dont l'intitulé générique indique qu'il s'agit de romans » (Hubier, 121) :

Fausse fiction, qui est histoire d'une vraie vie, le texte de par le mouvement de son écriture, se déloge instantanément du registre patenté du réel. Ni autobiographie ni roman, donc, au sens strict, il fonctionne dans l'entre-deux, en un renvoi incessant, en un lieu impossible et insaisissable ailleurs que dans l'opération du texte. Texte/vie : le texte, à son tour, opère dans une vie, non dans le vide. (Doubrovsky, 1988, 69-70)

Dans sa thèse, *L'autofiction. Essai sur la fictionnalisation de soi en littérature*, devenue référence en la matière, Vincent Colonna résume l'analyse du terme « autofiction » de Doubrovsky en quatre points. D'un point de vue fonctionnel, Doubrovsky considère l'autobiographie comme étant « l'apanage des vies mémorables », alors que l'autofiction serait le « refuge des vies ordinaires ». C'est grâce aux « atours de la fiction » dont elle est dotée que l'autofiction permet à chacun de raconter sa vie : « Les humbles qui n'ont pas droit à l'histoire, ont droit au roman » (Doubrovsky, 1980, 90). L'autofiction serait un avatar de l'autobiographie, cherchant à résoudre certaines difficultés propres à l'écriture de soi. D'un point de vue thématique, Doubrovsky observe que l'autofiction se doit d'être un « récit vrai » (Colonna, 16) possédant l'authenticité du vécu, mais dans lequel est autorisée une part d'intervention et d'aménagement de l'écriture, notamment dans le but d'y recueillir les perceptions, les impressions, les sentiments et les souvenirs d'une vie entière. D'un point de vue formel, il s'agit de la mise en « langage d'une aventure », de « l'écriture d'une existence » (18). C'est une « exploration de la littérarité du langage » (18) qui n'est pas sans rappeler la citation de Jean Ricardou : « Un roman est [...] moins l'écriture d'une aventure que l'aventure d'une écriture » (1967, 111). D'après Doubrovsky, « [l']autofiction, c'est la fiction que j'ai décidée, en tant qu'écrivain, de me donner à moi-même et par moi-même ; en y incorporant, au sens plein du terme, l'expérience de l'analyse, non point seulement dans la thématique, mais dans la production du texte » (1980, 96). Enfin, d'un point de vue générique, Doubrovsky tient à souligner l'originalité de son entreprise au sein de la littérature et des « horizons d'attente » en usage. Vincent Colonna résume ainsi la définition de l'autofiction donnée par Doubrovsky dans ses deux articles : « [a]vatar de l'autobiographie, référentielle en théorie mais assez fictive en pratique, romanesque au sens d'une certaine modernité, inédite en son genre, tels sont les caractères de l'autofiction selon Doubrovsky, du moins jusqu'à *Fils* » (21). Comme Doubrovsky l'explique dans *Autobiographiques*, l'autofiction est « un de ces territoires

nouveaux et privilégiés du romanesque contemporain » (7). Pour lui, *Fils* ne relève ni du roman, ni du « roman autobiographique », ni de l'autobiographie. Il pense ainsi avoir réussi à remplir la « case aveugle » de la typologie de Philippe Lejeune qui présentait l'hypothèse d'un texte faisant de l'auteur un personnage tout en le présentant comme fictionnel. Apparaissant comme « une solution pour sortir l'autobiographie des impasses dans lesquelles elle s'est engouffrée » (Hubier, 121), le terme « autofiction » vient effectivement compléter les recherches théoriques de Philippe Lejeune dans son *Pacte autobiographique* (1975). Si, dans un premier temps (en 1973), Lejeune avait reconnu la possibilité théorique de cette forme, il l'a ensuite refusée en pratique et représentée sous la forme d'une case aveugle³. Cet « aveuglement » de Lejeune face à une forme de fiction pourtant assez répandue montre que son hypothèse de départ est biaisée par le fait qu'il ne trouve pas d'exemples empiriques d'autofiction. Rappelons cependant que lors de cette analyse de Lejeune, le terme « autofiction » n'avait encore pas été inventé, ce qui peut expliquer cette curieuse méconnaissance initiale de la part du spécialiste du genre autobiographique. Lejeune utilisera par la suite le terme « autofiction » pour la première fois dans une note de bas de page d'un article publié en 1978 mais s'en tiendra à la définition initiale de Doubrovsky. C'est lorsqu'il écrit *Le Pacte autobiographique (bis)* en 1983 que Lejeune prend enfin en compte l'existence empirique de l'autofiction. Dans son article de 1984 « Autobiographie, roman, nom propre », Lejeune s'intéresse de plus près à ce genre littéraire qu'il avait jusque-là laissé de côté. Il en propose une définition qui vient compléter celle de Genette dans son ouvrage *Moi aussi* deux ans plus tard : « Pour que le lecteur envisage une narration apparemment autobiographique comme une fiction, comme une “autofiction”, il faut qu'il perçoive l'histoire comme impossible, ou comme incompatible avec une information qu'il possède déjà » (Lejeune, 1986, 65). Le défaut principal de la définition de Lejeune que pointe Colonna est le fait qu'il considère l'autofiction comme un phénomène récent, « lié à un “temps du soupçon” envers la forme autobiographique » (Colonna, 31) alors qu'en réalité nous pouvons remonter jusqu'à *La Divine Comédie* qui remplit tous les critères de l'autofiction.

³ Dans *Le Pacte autobiographique*, Philippe Lejeune en fait la définition suivante : « Le héros d'un roman déclaré tel peut-il avoir le même nom que l'auteur ? Rien n'empêcherait la chose d'exister, et c'est peut-être une contradiction interne dont on pourrait tirer des effets intéressants. Mais dans la pratique, aucun exemple ne se présente à l'esprit d'une telle recherche. Et si le cas se présente, le lecteur a l'impression qu'il y a erreur [...] si la contradiction interne était volontairement choisie par un auteur, elle n'aboutirait jamais à un texte qu'on lirait comme une autobiographie ; ni vraiment non plus comme un roman ; mais à un jeu pirandellien d'ambiguïté. À ma connaissance, c'est un jeu auquel on ne joue pratiquement jamais pour de bon » (Lejeune, 1975, 31-32).

Si la définition de l'autofiction donnée par Doubrovsky est utilisée par Philippe Lejeune, ce n'est pas le cas pour les autres critiques littéraires qui se servent du terme pour désigner un genre plus large. En effet, créée dans le but précis de désigner une « autobiographie postanalytique » à l'ère de Freud⁴, la définition de Doubrovsky ne correspond pas à ce que le terme « autofiction » recouvre aujourd'hui : la fictionnalisation de soi en littérature. Colonna explique que le glissement de sens est dû à deux facteurs : le fait qu'il manquait jusque-là un terme précis pour désigner le « roman-autobiographique », une forme d'autobiographie fantasmée, consistant à écrire sa propre fiction sur soi ; et le fait que le terme « autofiction » a bien souvent été utilisé hors de son contexte en ignorant les autocommentaires de Doubrovsky à ce sujet. Cependant, ce glissement de sens a l'avantage d'avoir induit des innovations théoriques au sujet d'un genre littéraire assez peu compris jusque-là.

C'est en réalité Gérard Genette qui donne la première « vraie » définition de l'autofiction en se fondant sur *À la recherche du temps perdu* de Proust dans lequel ce dernier s'attribue à lui-même une vie, une personnalité et une aventure fictives, rendant ambigu le rapport de l'auteur à l'identité de son narrateur et au statut générique de son œuvre. Ni véritable autobiographie, ni « roman à la première personne »⁵, cet ouvrage semble bien relever de l'autofiction, proposant un « contrat de lecture » que Marcel Proust définit lui-même :

Dans ce livre, je, Marcel Proust, raconte (fictivement) comment je rencontre une certaine Albertine, comment je m'en éprends, comment je la séquestre, etc. C'est à moi que dans ce livre je prête ces aventures, qui dans la réalité ne me sont nullement arrivées, du moins sous cette forme. Autrement dit, je m'invente une vie et une personnalité qui ne sont pas exactement (« pas toujours ») les miennes.⁶

Le caractère fictif est affiché mais le lecteur retient d'abord que l'écrivain s'identifie à son personnage : c'est le propre de l'autofiction qui contraint le lecteur à s'interroger sans cesse sur « l'engagement de l'écrivain dans son texte » et « l'authenticité du propos littéraire » (Hubier, 125). Il s'agit ainsi d'un nouveau regard sur la littérature personnelle.

⁴ Comme l'explique Vincent Colonna, « [c]'est pour son “projet précis” d'écriture (Doubrovsky, 1979, p 194), en fonction de sa “tactique individuelle” d'autobiographie (Doubrovsky, 1980, p 94), qu'il pensait comme novatrice et inaugurale, que Doubrovsky a proposé ce mot. Son projet était manifestement d'écrire une “autobiographie postanalytique”, de répondre au défi : comment écrire son autobiographie après et avec Freud ? » (22).

⁵ Un exemple type de « roman à la première personne » serait *Histoire de Gil Blas de Santillane*.

⁶ Il s'agit d'un extrait de la lettre écrite par l'écrivain à Mme Scheikévitch en 1915 au sujet de *Du côté de chez Swann*.

L'autofiction étant amphibologique⁷, c'est au lecteur de décider du degré de véracité du texte. *À la recherche du temps perdu* apparaît donc comme l'un des paradigmes de l'autofiction en termes de forme littéraire et semble avoir influencé bien d'autres écrivains, de Céline à Bryce-Echenique, en passant par Kerouac ou Charyn.

Vincent Colonna résume ainsi l'autofiction dans sa thèse : il s'agit de la « fictionnalisation de soi », c'est-à-dire « faire de soi un sujet imaginaire, [...] raconter une histoire en se mettant directement à contribution, en collaborant à la fable, en devenant un élément de son invention » (2). L'auteur n'est plus « derrière » mais « dans » le texte (8). L'autofiction peut être considérée comme une quête de la vérité à la lisière de la réalité et de la fiction afin de parvenir à une meilleure connaissance de soi-même, jusqu'aux tréfonds de son inconscient. L'autofiction pose cependant quelques problèmes et questionnements quant au sujet à la première personne présent dans le texte. Il s'agit, selon Arnaud Schmitt (*Je réel / Je fictif. Au-delà d'une confusion postmoderne*, 2010), d'une des questions les plus pressantes posées non seulement aux critiques littéraires mais également aux personnes qui s'intéressent à l'ontologie en général puisqu'elle touche à la définition même de ce que nous appelons « réel » : « Dire que l'on peut distinguer entre le Je-réel et le Je-fictif (en supposant que l'on ait au préalable défini clairement ces deux entités) équivaut à affirmer que l'on peut faire une distinction claire entre le réel et le fictif » (16). Hubier observe le rôle de ce « je » qui est sans cesse remis en question jusqu'en ses fondements :

Il est en effet constitué à son insu par l'Histoire et son inconscient, ce qui ne va pas sans modifier son rapport au savoir et à la vérité. Voilà peut-être, d'ailleurs, un des traits communs à toutes les autofictions : le *je* ne renvoie plus à une réalité permanente, mais au contraire à une multiplicité fragile qui ruine la croyance en une quelconque profondeur psychologique et ébranle du même coup l'idée de vérité unique dont on a vu qu'elle fondait le projet autobiographique. Car la pluralité du *je* implique que le *je* qui relate des souvenirs d'enfance, analyse des documents et spéculé sur la nature de son art n'est pas plus vrai que celui qui prend en charge des énoncés légendaires, ou surnaturels. N'est-ce pas là un procédé séduisant pour réinventer sa propre vie, pour en considérer tous les possibles, pour lui assigner une autre fin ? (122)

L'autofiction permet à l'auteur de réorganiser ses expériences en les fictionnalisant afin de les faire évoluer dans la direction qu'il souhaite sans pour autant trahir la « vérité » puisqu'il s'agit avant tout d'une fiction. Gérard Genette dénonce cependant « ce jeu sur les

⁷ Sébastien Hubier précise que « les grammairiens classiques utilisaient ce terme pour désigner un énoncé susceptible de deux interprétations différentes. L'autofiction, qui peut être lue comme roman *et* comme autobiographie, est amphibologique » (125).

frontières génériques et cet usage inaccoutumé de la dénégation » (*Fiction et Diction*, 84) qui poussent certains auteurs à certifier que « c'est moi, et ce n'est pas moi ». L'autofiction offre effectivement la possibilité « de parler, par elle, de soi-même et des autres sans aucun souci de censure, de livrer tous les secrets d'un moi changeant, polymorphe, et de s'affirmer libre enfin d'idéologies littéraires en apparence dépassées. Elle offre à l'écrivain l'opportunité d'expérimenter à partir de sa vie et de la mise en fiction de celle-ci, d'être tout à la fois et lui-même et un autre » (Hubier, 125).

Si l'autofiction est une fiction que l'auteur se donne de lui-même, elle inclut dans le récit une expérience analytique de production de texte. Comme l'observe Serge Doubrovsky dans son article « Autobiographie/Vérité/Psychoanalyse » (1980), l'autofiction inclut une réflexion approfondie sur la production de la littérature et de l'écriture. L'écriture devient ainsi à la fois auto-analytique et autoréférentielle. Nous assistons à une confusion à la fois entre fiction et réalité mais également entre identité personnelle de l'écrivain et identité narrative. L'existence réelle de l'écrivain fait ainsi sans cesse son apparition dans le texte mais sans pour autant être immédiatement et avec certitude reconnue comme telle par le lecteur. Ceci modifie la nature de l'acte de lecture puisque le lecteur ne peut plus s'identifier à l'auteur. En effet, puisqu'il est « confronté aux incertitudes et aux ambiguïtés d'un écrivain continûment irrésolu, le lecteur ne peut faire de ce dernier un "suprême savant", un quelconque *divino artista* possédant, pour jamais, une science supérieure à la sienne. » (Hubier, 127). L'esprit critique réclamé au lecteur par l'écrivain empêche la création de liens affectifs et d'investissement personnel de la part du lecteur. Cependant, le jeu subtil de résonances, de variations et de mystifications proposé enthousiasme le lecteur qui entre volontiers dans une analyse métadiscursive du récit fondée sur l'ambivalence de l'autofiction, entre fiction et réalité. En partie « écriture du fantasme », la métafiction « met en scène le désir, plus ou moins déguisé, de son auteur qui cherche à dire, en même temps, tous les moi qui le constituent » (Hubier, 128).

Afin de mieux comprendre la façon dont l'auteur se met en scène, il est important de définir le terme « métafiction ». Comme l'observe Jeanne Devoize, la réflexion métatextuelle surgit « lorsque le cadre de l'illusion référentielle [est] momentanément brisé [et que] le lecteur est amené à s'arrêter pour s'interroger sur un élément privilégié de la chaîne de communication que constitue le texte littéraire », tel que « les rapports entre auteur et lecteur, auteur et narrateur, auteur et personnages, [...] l'auteur et le lecteur implicites, [ou encore] [...] les composantes du lecteur lui-même » (Devoize, 17). Dans le domaine de la fiction, nous préférons employer le terme « métafiction », initialement

inventé par William H. Gass dans un de ses essais de 1970, « Philosophy and the Form of Fiction » (que l'on peut retrouver dans *Fictions and the Figures of Life*, 1971). Initialement employé pour rendre compte de nouvelles fictions littéraires (cf. Jorge Luis Borges, John Barth, Flann O'Brien) que certains critiques avaient intitulées « anti-novels » par nostalgie de la tradition littéraire moderniste, le terme « métafiction » employé par Gass se réfère avant tout à l'omniprésence de l'autoréférentialité dont les auteurs se servent afin de mieux comprendre le médium qu'ils utilisent : « [the novelist] is ceasing to pretend that his business is to render the world; he knows, more often now, that his business is to *make* one, and to make one from the only medium of which he is master – language » (Gass, 24). Comme l'observe Paul S. Miklowitz : « Gass uses the term to designate a literary correlate to metatheorems in mathematics or the “linguistic oversoul” of metaethical discourse » (xviii). Miklowitz donne l'exemple suivant de l'auteur : « everywhere lingos to converse about lingos are being contrived » (Gass, 24). En se fondant sur ces « métalangages » issus des sciences, William Gass remarque que, dans le domaine littéraire, s'affirme une nouvelle volonté de rendre les lecteurs conscients du médium linguistique en focalisant plus sur la forme que sur le sujet, ce qui sera la première forme de métafiction observée. Cette définition subsiste à ce jour mais se présente souvent sous la forme d'une écriture autoréférentielle dans laquelle l'auteur expose les mécanismes de son écriture en attirant l'attention du lecteur sur l'artifice fictionnel et en lui rappelant sans cesse que ce qu'il lit n'est que de la fiction. Comme l'explique David Lodge dans son ouvrage *The Art of Fiction* : « Metafiction is fiction about fiction: novels and stories that call attention to their fictional status and their own compositional procedures » (206). Le fait d'attirer l'attention du lecteur sur la méthodologie de l'écriture permet à l'auteur de proposer à celui-ci un questionnement sur la relation entre la réalité et la fiction en se mettant en scène dans son travail. Mais cela participe également du jeu auctorial qui consiste à perdre le lecteur dans les méandres du récit « qui n'est qu'un récit ». En effet, en se consacrant à la lecture d'un roman, le lecteur souhaite échapper pendant quelques heures à l'emprise du « monde réel ». Il s'investit alors dans ce qu'il lit et prend du plaisir à se réfugier dans ce qu'il considère comme une réalité parallèle. Coleridge appelle ce phénomène « the willing suspension of disbelief », c'est-à-dire un acte intentionnel destiné à s'échapper de la réalité quotidienne. En interrompant sans cesse le récit pour attirer l'attention du lecteur sur les moyens qu'il met en œuvre pour créer l'illusion, l'auteur modifie profondément l'attitude du lecteur vis-à-vis du texte.

Il est aisé de trouver de nombreux exemples de la présence de ces moyens métafictionnels destinés à mettre l'accent sur la « fabrication » et les procédés d'élaboration du texte dans des romans contemporains comme, par exemple, *The French Lieutenant's Woman* (1969) de John Fowles, qui commence comme un roman victorien mais propose subitement, au chapitre 13, une intervention du narrateur qui souhaite révéler au lecteur que le récit qu'il est en train de lire n'est qu'une habile manipulation.

Patricia Waugh observait, en 1984, que la métafiction semblait être devenue une dominante dans la fiction contemporaine : « Over the last twenty years, novelists have tended to become much more aware of the theoretical issues involved in constructing fictions. In consequence, their novels have tended to embody dimensions of self-reflexivity and formal uncertainty » (2). Bien que la métafiction existât bien avant le postmodernisme – il suffit de lire *Don Quichotte* de Cervantes ou encore *The Canterbury Tales* de Chaucer pour s'en rendre compte, mais également les *Mille et une nuits* qui tiennent un grand rôle dans *The Invention of Solitude* –, elle est néanmoins associée au mouvement postmoderne. Ce mouvement exprime en effet la volonté de mêler à la fiction « un discours sur la création de cette fiction » (cf. Waugh, 10).

Nous voyons donc que la métafiction renforce l'ambiguïté entre réel et fiction puisque une analyse « réelle » vient s'immiscer dans une fiction qui se réclame comme fiction. Nous ne savons dès lors pas exactement si c'est l'analyse de l'auteur sur sa fiction au sein de sa fiction ou bien une analyse fictionnelle de la nature fictionnelle du texte. Cette réflexion de l'écrivain sur son travail d'écrivain et par là même sur son identité d'écrivain vient ainsi renforcer l'autofiction.

En fictionnalisant des éléments autobiographiques et en explorant les moyens utilisés pour le faire, l'autofiction permet donc d'explorer les tropismes de nos pensées les plus intimes qui constituent « la source secrète de notre existence » (Sarraute, *L'Ère du soupçon*, 1956, 10) afin de connaître et expliquer ce qui fait la singularité d'un individu.

Dans le roman contemporain, l'autofiction est devenue un genre très populaire. Paul Auster s'est prêté au jeu dès ses premiers ouvrages, comme nous l'avons vu, en décidant de débiter son œuvre en prose par son autobiographie. C'est notamment sur celle-ci que son lectorat peut s'appuyer afin de mieux repérer les nombreuses allusions à la vie personnelle de l'auteur qui sèment le trouble dans ses textes. Bien qu'elle ne fasse pas partie de notre corpus principal, nous reviendrons à de nombreuses reprises sur cette œuvre première autobiographique. Le deuxième ouvrage en prose de Paul Auster, *The New York*

Trilogy, marque le début de l'autofiction austérienne puisqu'il fait apparaître un personnage qui porte son nom au sein de son récit. Au-delà de ce nom, Auster met également en scène sa propre vie de famille avec une femme du nom de Siri (101) qui ressemble en tous points à la compagne du Paul Auster « réel »⁸, ainsi qu'un fils du nom de Daniel (102). Comme pour *The Invention of Solitude*, nous nous appuyons sur *The New York Trilogy* afin d'observer les premières instances du genre autofictionnel chez l'auteur, sans pour autant l'inclure dans notre corpus principal puisque l'œuvre a déjà été maintes fois étudiée.

Une fois ce rapport particulier à son « moi » établi, entre « je » autobiographique et « je » fictif mis en scène dans un décor réaliste, Auster se lance sur une voie plus romanesque avec *Moon Palace* qui déterminera son style particulier avec un personnage-narrateur qui possède plus d'un trait commun et plus d'une expérience commune avec notre auteur mais qui vit une aventure hors du commun et éprouve le besoin d'écrire à ce sujet. Dans notre thèse, nous avons fait le choix de limiter notre corpus à six œuvres de l'auteur, que nous considérons comme étant ses romans « de la maturité », en suivant ce qu'il affirme lors de son entretien avec Larry McCaffery et Sinda Gregory (*The Art of Hunger*) : « You have to grow into yourself before you can take on the demands of fiction. [...] [T]here's also the simple fact of growing older, of acquiring a better sense of who you are » (304). Notre corpus est ainsi composé des quatre dernières œuvres publiées au moment où nous avons commencé notre travail en 2007 (*The Book of Illusions*, *Oracle Night*, *The Brooklyn Follies* et *Travels in the Scriptorium*) auxquelles s'est ajouté *Man in the Dark*, sorti un an plus tard mais qu'il nous a paru important d'intégrer puisque Paul Auster considère *Travels in the Scriptorium* et *Man in the Dark* comme un diptyque. À ces cinq romans, nous avons décidé d'ajouter *Leviathan*, un roman un peu plus ancien puisqu'il date de 1992, soit dix ans avant la publication de *The Book of Illusions*, mais qui se rapproche de tous les autres romans cités tant au niveau de la forme que du fond, comme nous le verrons. Toutes ces œuvres seront étudiées avec, en toile de fond, *The Invention of Solitude* et *The New York Trilogy*, comme nous l'avons signalé plus haut.

L'étude que nous nous proposons de faire se concentre sur les différentes façons dont le « moi » auctorial apparaît dans l'œuvre austérienne. Nous avons décidé pour cela de diviser notre thèse en trois parties qui explorent chacune un aspect différent de la représentation du sujet dans l'œuvre de notre auteur.

⁸ « She was a tall, thin blonde, radiantly beautiful, with an energy and happiness that seemed to make everything around her invisible » (101).

Dans un premier temps, nous nous intéresserons à l'espace austérien et la façon dont il est présenté. Auteur new-yorkais, Auster n'hésite pas à mettre en scène sa ville au fil des pages, en l'explorant de fond en comble en compagnie de ses personnages. Mais ce sont également de nombreux clins d'œil issus de sa propre autobiographie qui apparaissent à travers les noms de rues, de quartiers et de symboles de la ville. Nous verrons également l'espace au-delà de la ville et la façon dont il est lui aussi issu de la vie « réelle ». À travers les pérégrinations de ses personnages, aussi bien au sein de leur « monde intérieur » que du monde extérieur, nous explorerons également l'univers intertextuel de notre auteur grâce aux nombreuses références explicites et implicites qu'il parsème au fil de ses romans.

Dans une deuxième partie, nous analyserons le temps austérien. Si le début de son œuvre en prose se focalise sur la mémoire familiale, nous verrons comment cette dernière induit une mémoire plus universelle au sein de laquelle la littérature a toute sa place. Nous étudierons alors la façon dont le temps est indispensable au récit et comment il est appréhendé au sein des textes de Paul Auster par l'auteur, mais également par le narrateur qui en a pleinement conscience. Enfin, nous observerons la façon dont l'Histoire agit sur l'histoire personnelle des personnages au sein des romans et comment ce temps historique peut être fictionnalisé à son tour, tout comme le « je » autofictionnel.

Enfin, dans notre dernière partie, nous nous intéresserons à la mise en scène de l'identité d'écrivain de Paul Auster en analysant les indices métafictionnels présents dans son œuvre. Nous explorerons la mise en scène de son travail d'écrivain en nous penchant sur son utilisation et sa description du langage, puis nous observerons les supports écrits utilisés par les narrateurs. Nous examinerons ensuite la façon dont Auster met en scène, dans une mise en abyme, ses narrateurs-écrivains dans leur activité et les difficultés que ceux-ci rencontrent dans leur tâche. Enfin, nous ferons un bilan de son œuvre en analysant celui qu'il fait lui-même dans *Travels in the Scriptorium*.

Dans ces trois parties, nous tenterons d'évaluer l'importance de la présence d'Auster dans ses œuvres, qu'elle se manifeste par la présence de repères spatiotemporels qui lui sont propres ou par une mise en scène de son travail d'écriture. Nous nous demanderons alors s'il y a une évolution dans la représentation du moi dans l'œuvre de cet écrivain.

Première partie : L'espace austérien, une dualité entre
monde extérieur et monde intérieur

*D'un côté, l'errance et de l'autre,
le repli sur soi et l'enfermement.
Cortanze (153).*

L'opposition entre espace intérieur et espace extérieur en littérature ne date pas d'aujourd'hui. Contre la tradition du roman réaliste et naturaliste du XIXe siècle, s'élève au XXe un roman moderne qui préfère se concentrer sur le monde intérieur de la conscience. Dans *À la recherche du temps perdu*, Proust marque une rupture et, désormais, l'activité mémorielle constitue une activité autonome, alors que, jusque-là, le roman ne lui accordait qu'un rôle secondaire. André Gide, Virginia Woolf, James Joyce, Thomas Mann et d'autres écrivains s'élèveront également contre la tradition naturaliste où n'est privilégié que le monde extérieur au détriment de la vie intérieure.

Chez Paul Auster, vie extérieure et vie intérieure cohabitent, mais cette cohabitation n'est pas de tout repos, comme l'observe Lorenzo Devilla :

[Ses romans] sont caractérisés par une tension entre la « vie intérieure », celle des souvenirs, sous l'influence de Proust, et la réalité extérieure, avec laquelle doit se confronter en revanche « l'homme dans la cité » prôné par Sartre. [...] Chez Auster, la sortie de la chambre, celle de *l'Invention de la Solitude*, vers le parc de *Moon Palace* ouvre la conscience à un nouveau monde de solitude, celui de « l'Homme des foules » (1950) décrit par Edgar Allan Poe. Fogg erre dans les rues de New York, se laissant « flotter dans le courant de l'univers » (p 78), mettant en danger sa propre vie. Mais au cœur du labyrinthe géométrique de la « cité de verre » il découvre dans Central Park un lieu de repos, de ressourcement et d'intimité. (86)

Comme le fait dire Auster à son narrateur Marco Stanley Fogg dans *Moon Palace*, lorsqu'il se retrouve à la rue et cherche refuge dans Central Park : « the park gave me a chance to return to my inner life, to hold on to myself purely in terms of what was happening inside me. It is possible to survive without a roof over your head, I discovered, but you cannot live without establishing an equilibrium between the inner and the outer » (58). Lorsque la vie extérieure devient trop pénible à affronter, il est toujours possible de trouver refuge à l'intérieur de soi-même, en cet espace intime.

Les deux espaces austériens présentent chacun une face positive et une face négative. L'espace extérieur, c'est le monde, la société, le rapport à l'autre, d'autres pourraient dire « la vie » ; mais c'est également le danger, la confrontation avec l'autre, l'absence d'espace « privé » et personnel, de refuge. L'espace intérieur, c'est précisément un refuge pour l'individu qui, choisissant volontairement de s'exclure d'un monde devenu trop hostile, recherche un espace dans lequel la réflexion personnelle peut se donner libre cours ; ce

peut être, aussi, à l'opposé, un lieu de souffrance si la coupure est perçue comme une opération trop douloureuse, un enfermement, un repli sur soi sans perspective. Dans ses romans, Auster observe tous ces aspects en détail en explorant la conscience de ses personnages narrateurs qui s'enferment dans la « chambre close » pour écrire, ou celles d'autres personnages qui se livrent entièrement au monde extérieur afin de se perdre dans les affres de l'inconnu.

Dans tous les scénarios que nous présente Paul Auster, ce qui ressort est que l'espace intérieur et l'espace extérieur sont difficilement conciliables. D'autres auteurs sont arrivés à la même conclusion avant lui, comme l'illustre cette citation du Roquentin de Sartre dans *La Nausée*, ouvrage publié en 1938 : « il faut choisir, vivre ou écrire »⁹. « Vivre » dans l'espace extérieur ou « écrire » au sein de l'espace intérieur ? Paul Auster met d'ailleurs en scène de manière très explicite cette formule lorsqu'il pousse son personnage Quinn à essayer de concilier les deux en suivant Peter Stillman à travers la ville tout en notant dans son carnet rouge tous ses déplacements. Sa conclusion sera : « walking and writing were not easily compatible activities » (62).

On ne peut donc pas pratiquer ces deux « activités » simultanément, mais il est tout à fait possible de les concilier dans le temps, et c'est ce qui se passe chez les narrateurs-écrivains austériens : après avoir vécu une aventure dans le monde extérieur, le narrateur s'assoit à sa table dans un endroit isolé (« la chambre close ») et se met à écrire. En général, l'acte d'écriture prend un certain temps, mais se fait sans interruption : c'est un travail de longue haleine, qui nécessite une concentration absolue, contraignant le personnage à sauter des repas et à passer des nuits sans sommeil. Paul Auster parle d'ailleurs ici d'expérience (« Past two in the morning. An overflowing ashtray, an empty coffee cup, and the cold of the early spring », *The Invention of Solitude*, 73).

Nous commencerons par une présentation des deux espaces distincts. Nous nous pencherons d'abord sur l'« espace extérieur ». Il s'agira d'observer les lieux qui reviennent à travers l'œuvre austérienne, notamment la ville de New York qui y joue évidemment un grand rôle, mais également « l'ailleurs ». Nous verrons comment ces lieux extérieurs représentent des thèmes qui sont chers à Paul Auster (repères autobiographiques, symboles américains et new-yorkais, le rôle de l'errance à travers la ville, les déplacements à travers les États-Unis, ainsi que le besoin de fuite au sein de la nature sauvage). Nous nous intéresserons ensuite à l'« espace intérieur » chez Auster, celui de la « chambre close »,

⁹ Cité par Lorenzo Devilla, page 87.

qu'on ne peut atteindre qu'après avoir fait le choix sans équivoque de la solitude et de l'isolement, et nous examinerons la façon dont les personnages austériens, soumis à cette condition, peuvent se redécouvrir. Cette étude de l'espace intérieur inclut nécessairement le thème de la chambre close que Paul Auster a déjà introduit dans son œuvre autobiographique, *The Invention of Solitude*.

Dans un deuxième temps, nous observerons les passages d'un espace à l'autre qu'effectuent les personnages austériens et les bouleversements identitaires qui y sont liés. Nous commencerons par les voyages de l'extérieur vers l'intérieur des narrateurs austériens à la suite de traumatismes directement inspirés de la vie de Paul Auster (divorce, décès, maladie). Nous nous concentrerons ensuite sur les fuites vers l'« ailleurs », l'« inconnu », et la « disparition dans la nature » des personnages auxquels les narrateurs austériens consacrent leurs récits. Nous parlerons ici de Nathan Wood, de Benjamin Sachs, de Hector Mann et de Nick Bowen.

Chapitre 1 : L'espace extérieur : New York et les États-Unis

Dès le début de l'œuvre de Paul Auster, la ville de New York apparaît comme un espace essentiel au sein duquel se déroule le récit. Les titres de ses romans incluent souvent une référence à la ville. C'est le cas bien évidemment de l'explicite *The New York Trilogy*, mais également de *Moon Palace* qui est le nom d'un hôtel new-yorkais dont Gérard de Contanze a inséré une photo dans son ouvrage *Le New York de Paul Auster*. De même, *The Brooklyn Follies* possède un titre évocateur du quartier du même nom au sein de New York. La ville est importante pour l'écrivain et joue un rôle certain dans ses romans. C'est pourquoi nous nous proposons d'observer dans un premier temps la façon dont elle apparaît dans notre corpus, que ce soit à l'occasion des déplacements des personnages ou du nom de rues qui reviennent comme autant de repères et d'indices autobiographiques. Nous verrons également comment le symbole ultime de la ville, la statue de la Liberté, joue elle aussi un grand rôle, à la fois dans cette représentation de l'identité new-yorkaise, mais également de l'identité américaine qu'incarne ce monument. L'identité américaine apparaît de même dans les déplacements des personnages hors de l'enceinte de New York, dans « l'ailleurs » des grands espaces des États-Unis dans lequel les personnages perdent leur identité afin de mieux se retrouver. Enfin, nous verrons comment espace extérieur « sauvage » et espace intérieur se rencontrent dans le Vermont et comment ce lieu fort différent de New York revient à de nombreuses reprises dans l'œuvre de Paul Auster et ce qu'il représente. Mais avant tout, c'est le New-Yorkais qui est en Auster que nous souhaitons mettre en avant dans ce premier chapitre.

1) Lieux réels, lieux fictifs : New York et son empreinte sur l'œuvre austérienne

*Les plus belles descriptions de la ville sont celles
d'authentiques New-Yorkais qui ont laissé dans
la littérature le souvenir d'une ville aimée.
Christine Ausseur (8)*

Nombreux sont les écrivains à avoir écrit sur New York. Ville de tous les contrastes, alliant ancien et nouveau, pauvreté et extrême richesse, métropole et espaces verts, ombre et lumière, dangerosité à minuit et beauté à l'aube, elle a inspiré bon nombre d'artistes au fil du temps. Le Corbusier, de son vrai nom, Charles-Édouard Jeanneret-Gris, architecte et

l'un des principaux représentants du Modernisme, disait à son sujet : « New York est une ville debout, sous le signe des temps nouveaux. C'est une catastrophe, mais une belle et digne catastrophe, celle dont un destin trop hâtif a accablé des gens de foi et de courage »¹⁰. Terre d'immigration, c'est aussi la « ville du salut, le refuge des rescapés », c'est « Jérusalem, la terre promise, la ville exaltée, la ville qui affranchit ses citoyens comme les villes du Moyen-Âge », « la promesse de mille et mille possibilités » (Lietzmann, 6). Promesse de liberté, elle rassemble en son sein ceux qui ont fui les diverses persécutions de par le monde, « tsaristes, communistes, nationalistes et religieuses, les massacres d'Arménie, la normalisation cubaine, les camps de concentration, les arrestations, les séquestrations, la pauvreté irlandaise et la misère sicilienne » (Lietzmann, 18). S'ils sont tous devenus new-yorkais, ils restent également tous attachés à leurs racines, ce qui crée des communautés au sein de la ville, qui cohabitent toutes ensemble, comme a voulu le montrer Paul Auster dans certains de ses films, tels que *Blue in the Face* (1995), qui insiste sur ce mélange de « toutes les couleurs de peau, toutes les origines, toutes les races, toutes les langues, toutes les nations du monde » (Lietzmann, 18). Etalage cosmopolite, New York ressemble à un « musée géant des peuples et de leur histoire » (18). Dans *Moon Palace*, le narrateur explique que son nom a été tronqué à Ellis Island, comme c'était souvent le cas des nouveaux arrivants : « I was Marco Fogg [...]. Later on, Uncle Victor told me that his father's name had originally been Fogelman, but someone in the immigration offices at Ellis Island had truncated it to Fog, with one g, and this had served as the family's American name until the second g was added in 1907 » (3). Si ce fut le cas des nouveaux arrivants au siècle dernier, ce n'est plus le cas de nos jours puisque nous trouvons une multitude de noms de toutes origines : « On trouve dans les bureaux des gens qui s'appellent Impellitteri, Schuldiner, Dziejwiontkowski ; la charcutière du coin s'appelle Sprirdoula Karlamboboulos, et l'annuaire de Manhattan va de John Aab à N. Zzherobrouskievkieskieea » (Lietzman, 18).

New York est également la ville des extrêmes. On y trouve tout et son opposé. S'y mélangent ainsi « brutalité et bienveillance, bandits de grands chemins et bon Samaritains, pauvreté et richesse, villageois et cosmopolites » (18). Tout y est exacerbé et les différences s'en trouvent accentuées. La cinquième avenue mêle luxe et taudis, affichant le contraste entre le dénuement des plus pauvres et la richesse des plus fortunés. Comme l'observe Sabina Lietzmann : « Le New-Yorkais navigue entre ces paradoxes. Son existence est un mouvement perpétuel de balancier. La vie délibérée d'ermite ne doit pas

¹⁰ Cité par Sabina Lietzman dans Reinhart Wolf, *New York*, page 6.

dégénérer en solitude ; le plaisir intellectuel ne doit pas devenir froideur, il doit y avoir compensation entre le danger et le plaisir, la rudesse et la bonté » (18). New York provoque deux sortes de réactions : d'un côté il y a ceux qui trouvent leur compte dans cette ville, se sentent grandis, vivifiés et inspirés ; de l'autre, il y a ceux qui se sentent opprimés, étouffés et intimidés par cette même ville. New York reflète l'humeur de ses habitants. Tout est histoire de subjectivité, et c'est ce que montre très bien l'œuvre de Paul Auster.

Comme le note Nathalie Cochoy dans son article « Marcher avec eux, un instant, dans la ville », le milieu du XIXe siècle a été marqué non seulement par des inventions d'ordre scientifique, mais également par un essor particulier de la culture. Elle cite l'article de François Weil, « Early Nineteenth-Century New Yorkers and the Invention of New York City » (2010), dans lequel ce dernier explique comment Washington Irving et d'autres écrivains et artistes « rebelles » ont contribué à façonner « l'ambition nationale et démocratique » de la ville grâce à l'émergence d'une fierté littéraire et artistique. S'ajoute à cette littérature nouvelle une conscience citoyenne allant à l'encontre de « l'emprise du modèle puritain sur la constitution historique de la cité » (Cochoy, 2010). Ayant eux-mêmes participé à l'élaboration des origines de la métropole, les New-Yorkais se sont mis assez rapidement à la recherche de vérités historiques et généalogiques afin d'en préserver les archives et de promouvoir l'histoire locale. L'identité new-yorkaise joue ainsi un grand rôle dans la vie de ses habitants.

Cependant, cette recherche de vérité et d'histoire se trouve perturbée par l'instabilité de la ville. New York est à jamais changeante. Ce qu'on a écrit à son sujet hier n'est plus vrai aujourd'hui, les constructions d'aujourd'hui sont les ruines de demain. New York se renouvelle avec chaque nouvelle génération, c'est une ville des nouveaux départs car elle entretient en effet un rapport particulier avec le temps. Elle est et demeure un lieu culturel très actif et, comme Berlin qui avait connu, dans les années vingt, une effervescence exceptionnelle dans le domaine culturel, elle rassemble, en cette fin du vingtième siècle, tout ce qui est important en matière esthétique, comme le fait remarquer la chanteuse et actrice Lotte Lenya.

Ce n'est donc pas sans raisons que la ville a inspiré de nombreux écrivains et artistes. Certains voient même au sein de son architecture une ponctuation faite de gratte-ciels en forme de points d'exclamation qui pointent du doigt une ville dans la ville, celle du Rockefeller Center. Chacun en a donné sa propre interprétation. Truman Capote voyait dans la ville une « œuvre fantastique » dans laquelle chacun pouvait trouver son fantasme :

New York est une œuvre fantastique, c'est la ville avec ses appartements et ses fenêtres, ses rues qui crachent de la vapeur. Pour chacun de nous, c'est un autre fantasme, la tête d'une idole avec les feux de la circulation en guise d'yeux qui clignent, l'un vert doux, l'autre rouge cynique. Cette île qui émerge du fleuve comme un iceberg de diamant, appelle-la New York, appelle-la comme tu veux. Le nom n'a pas d'importance, car, quand on vient d'une autre réalité, on cherche simplement une ville, un endroit pour se cacher, se trouver ou se découvrir, un rêve à construire, où on peut prouver que finalement on n'est peut-être pas un vilain petit canard, mais qu'on est merveilleux et qu'on mérite d'être aimé.¹¹

Pour Thomas Wolfe, New York est « la ville de la faim jamais calmée, mais qui pourtant donne aux hommes le sentiment qu'on y remplit bien sa vie et qu'on y calme sa faim »¹². Le thème de la faim, cher à de nombreux artistes, dont Paul Auster (cf. *The Art of Hunger*), semble sublimé par cette grande ville pleine d'éclat qui peut s'avérer illusoire.

New York est comme un être vivant à part entière, la ville respire et grandit et il faut s'y adapter et réagir de tout son être. Selon Louise Nevelson, c'est de ce sentiment qu'est né l'expressionnisme abstrait et l'école de New York. En effet, comment peindre sur de petites toiles lorsqu'on est confronté à l'immensité des tours ?

Dans cette rapide évocation de la ville, nous avons déjà pu trouver des thèmes qui sont chers à Paul Auster et qui semblent directement inspirés par cet espace dans lequel évoluent ses personnages. Nous proposons de les explorer à présent dans le détail des textes, en commençant par étudier les lieux qui reviennent le plus souvent dans son œuvre au cours de l'errance de ses personnages, ainsi que le rapport entre ceux-ci et les repères autobiographiques de notre auteur.

a) Varick Street, Columbia, « The White Horse Tavern » et l'errance austérienne

Les écrivains qui ont écrit sur New York sont souvent les écrivains qui y ont vécu. L'expérience new-yorkaise est sûrement difficile à comprendre dans son intégralité pour qui n'y a pas encore mis les pieds. Lorsque Gérard de Cortanze mentionne le nom de la ville, c'est à un souvenir d'enfance que songe Paul Auster qui resitue l'enfant dans son environnement familial :

« Chaque fois que j'entends les mots "New York", la première chose qui me vient à l'esprit, c'est un souvenir. Je regarde par la fenêtre de l'appartement de mes grands-

¹¹ Cité dans Reinhart Wolf, *New York*, pages 14-18.

¹² Extrait de *The Web and the Rock*, cité dans Wolf, page 30.

parents, à l'angle de Central Park South et de Columbus Circle. La fenêtre est ouverte, et je me tiens là, un penny dans la main, sur le point de le lâcher pour le regarder tomber dans la rue. À l'époque, je n'ai sans doute pas plus de cinq ou six ans. [...] » (Cortanze, 13)

Central Park South et Columbus Circle sont donc les deux lieux points de départ de l'identité new-yorkaise austérienne. Tout au long de son œuvre, Paul Auster « ne cesse d'établir des liens entre les lieux autobiographiques et les sites archéologiques de la fiction, entre les adresses de la vie et les adresses des personnages » (Cortanze, 14). Vie et littérature sont intrinsèquement liées chez l'auteur.

Lors de ce même entretien, Cortanze et Auster discutent de la place que tient la ville dans l'œuvre. Tous deux s'accordent à dire qu'elle y tient une place ambivalente : à la fois présente et absente, centrale et périphérique : « Je n'ai jamais considéré New York comme un élément essentiel de mon œuvre. Mais la ville existe et fait partie intégrante de mon travail. [...] Je ne commence jamais un texte en me disant que je vais écrire sur New York » (14-15). Ville dans l'œuvre ou œuvre dans la ville, il est possible de marcher dans les rues de New York aux côtés des personnages, tout comme il est possible de se retrouver dans les romans austériens en marchant dans les rues de la ville. En effet, les lieux choisis par l'auteur pour les aventures de ses personnages sont peu ou prou tous issus d'expériences qu'a vécues Auster lui-même ou de lieux qu'il a foulés.

Il y a tout d'abord la chambre de Varick Street, celle qui inspira la « chambre close » austérienne (nous y reviendrons dans notre deuxième chapitre). Cette petite chambre, au 6 Varick Street, est l'endroit dans lequel Paul Auster se retrouve après son divorce en 1979. Elle se trouve dans un bâtiment qui contenait jadis des bureaux, comme beaucoup de bâtiments de ce quartier. Sur sa porte se trouve encore le nom de l'ancien travailleur qui y exerçait : « R.M. Pooley, Licensed Electrician » (*The Invention of Solitude*, 80). Comme le précise l'auteur : « People were never supposed to live here. It is a room meant for machines, cuspidors, and sweat » (80). L'expérience de la « chambre close » commence ici et c'est pourquoi Varick Street tient une place importante dans l'œuvre austérienne.

Dans la même situation qu'Auster en 1979, Peter Aaron (*Leviathan*) déménage pour vivre dans une petite pièce à la suite de son divorce. Non seulement l'appartement dans lequel se trouve sa chambre est situé dans la même rue que celui dans lequel vécut jadis l'auteur (« my place on Varick », *Leviathan*, 59), mais il s'agit ici aussi d'un espace qui n'est initialement pas du tout conçu comme habitat : « until I moved in, it had served as a

kind of enormous storage closet » (57). De nombreux objets parsèment encore la pièce, rappelant au narrateur qu'il n'est pas réellement chez lui : « All manner of junk and debris was stashed away in there: broken bicycles, abandoned paintings, an old washing machine, empty cans of turpentine, newspapers, magazines, and innumerable fragments of copper wire » (57).

Chambre et lieux sont donc à peu près identiques dans la fiction et dans la réalité. Les lieux qui entourent Varick Street ont également leur importance. Maria Turner vit dans un loft qui se situe tout près de la chambre d'Aaron (« She lived in a loft on Duane Street, not far from my place », 59) et c'est également non loin de Varick Street qu'a lieu la rencontre capitale entre le narrateur et son âme sœur, Iris, lors de la deuxième exposition de Maria dans une petite galerie de Wooster Street. Le personnage d'Iris ne laisse « aucun doute quant à son lien de parenté avec Siri », comme le rappelle Gérard de Cortanze : « Iris, c'est Siri Hustvedt, la femme de Paul Auster et l'auteur des *Yeux Bandés* » (35) :

Iris was just twenty-four back then, a dazzling blonde presence, six feet tall with an exquisite Scandinavian face and the deepest, merriest blue eyes to be found between heaven and hell. How could I have guessed that she was a graduate student in English literature at Columbia University? How could I have known that she had read more books than I had and was about to begin a six-hundred-page dissertation on the works of Charles Dickens? (102)

Cependant, si le personnage et la femme « réelle » se ressemblent, la rencontre entre Paul Auster et Siri Hustvedt n'a pas eu lieu au même endroit mais « lors d'une lecture publique, dans une librairie de la 92e rue », « malgré le blizzard » (Cortanze, 35), rencontre qui a plus d'un point commun avec celle de Peter Aaron et de Benjamin Sachs lors de leur lecture publique dans une salle entièrement vide à cause de la tempête et de la neige.

C'est également dans ce même quartier, West Village, que Sidney Orr fait vivre ses personnages Nick et Eva Bowen (22), alors que lui-même vit dans la section Cobble Hill de Brooklyn (« midway between Brooklyn Heights and Carroll Gardens », 3).

La mention de Varick Street apparaît également dans *Oracle Night*, bien que les personnages n'y vivent pas. En effet, Sidney décrit avec précision les rues et avenues par lesquels ils passent lors du voyage de retour qu'il effectue aux côtés de Grace après un repas chez leur ami John Trause. Les deux taxis qu'ils arrêtent insistent sur la folie de tenter de se rendre à Brooklyn un samedi soir (« the folly of trying to cross over to Brooklyn on a Saturday Night », 43), et le premier refuse même de s'y rendre, forçant Sid et Grace à parcourir à pied le chemin jusqu'à l'intersection de Barrow Street et Seventh

Avenue. Là, ils trouvent un taxi et quelques minutes plus tard ils sont pris dans un embouteillage à l'angle de Varick et Canal Street. Varick Street, encore et toujours, rue fantôme qui parcourt et hante l'œuvre austérienne, rappelant à l'auteur à chaque instant ses débuts difficiles au sein de son minuscule logement. Comme l'observe Cortanze : « le 6, Varick Street reste un cas isolé dans la constitution de l'univers romanesque de Paul Auster » (42). Il cite Auster lui-même : « Les lieux ne comptent pas, excepté dans ce cas très particulier du 6, Varick Street : le lieu était aussi une partie du livre. Sans l'expérience de cette chambre, le livre eût été totalement différent » (42). Lieu intrinsèque à *The Invention of Solitude*, Varick Street réapparaît dans les romans qui suivent l'œuvre première et montrent l'impact de cette chambre close où tout a commencé, comme nous le verrons dans le chapitre suivant.

D'autres lieux new-yorkais issus de la biographie de notre écrivain reviennent à travers son œuvre. C'est le cas par exemple de l'université de Columbia où la plupart des personnages ont fait leurs études, tout comme Paul Auster : « I started Columbia College in September, and for the next four years the last thing on my mind was money » (23), écrit-il dans *Hand to Mouth*. Dans *Leviathan*, nous apprenons que Peter Aaron a également fait ses études dans cette université et que c'est là qu'il a remarqué Fanny, la femme de Sachs, pour la première fois : « Fanny was a graduate student in the art history department at Columbia [...]. I happened to see her a number of times during that year – without having the slightest idea who she was. I was still an undergraduate at Columbia then » (42). Dans *The Book of Illusions*, le nom de l'université réapparaît. Cette fois c'est un ancien ami d'université du narrateur qui le contacte au sujet d'un projet de traduction des *Mémoires d'outre-tombe* de Chateaubriand. Zimmer évoque ainsi cet ami : « a former graduate school classmate [...] who now taught at Columbia » (58-59).

De même, certains lieux dont Paul Auster est un habitué trouvent place au sein de ses récits, comme certains petits restaurants et certains cafés. C'est le cas, par exemple, du « White Horse Tavern » qui est un vrai bar situé au 567 Hudson Street, à l'angle de la 11e rue ouest. Lieu devenu célèbre grâce aux artistes qui l'ont fréquenté au fil des années, il a accueilli des personnes telles que le poète gallois Dylan Thomas qui fut à l'origine d'un véritable mouvement littéraire au sein de l'établissement à partir des années 1950. Comme l'explique Gérard de Cortanze, ce lieu est également imprégné de souvenirs personnels pour Auster puisqu'il avait lui aussi pour habitude de s'y rendre : « Paul Auster vint parfois, tandis qu'il habitait le quartier, boire des bières, à l'une des tables en bois patiné du

célèbre bar blanc et noir décoré de têtes de chevaux en plâtre ou en bois, peintes ou dessinées, blanches en médaillon sur la façade. Une nouvelle fois, l'œuvre se nourrit de la vie, la croise et la recroise » (42). Comme pour les autres lieux cités précédemment, il n'hésite pas à introduire ce bar dans ses romans. C'est en effet là que Marco Stanley Fogg s'enivre à l'automne 1969 en compagnie de son ami Zimmer dans *Moon Palace*. C'est au même endroit qu'il revient quelques années plus tard avec son père. De même, dans *Oracle Night*, Sidney Orr se rend dans ce bar pour la première fois après de longues années et retrouve ce décor familier non sans une certaine nostalgie :

I had been to the White Horse many times in the past, but not for several years now, and the instant I opened the door, I was happy to see that nothing had changed. It was the same woody, smoke-filled watering hole it had always been, with the same scarred tables and wobbly chairs, the same sawdust on the floor, the same big clock on the northern wall. [...] I rarely drank during the day, but being in the White Horse had put me in a nostalgic mood (remembering all the hours I'd spent there in my late teens and early twenties), and I decided to have [a glass of beer] for old time's sake. (124-125)

Paul Auster puise dans sa vie personnelle et ses souvenirs pour insérer des lieux new-yorkais dans son œuvre. Sa bonne connaissance des rues, des bars et de l'université Columbia montre à quel point la ville fait partie de lui-même et influence l'homme qu'il est. Tout comme lui, ses personnages sont, à leur tour, influencés par le lieu au sein duquel ils évoluent.

Qui plus est, Auster a toujours tenu à décrire avec une extrême précision les déplacements de ses personnages (cf. *City of Glass*) et, lorsqu'une certaine imprécision apparaît dans ce domaine, ce n'est pas sans raison. Il est intéressant de noter, par exemple, que Sidney, le narrateur de *Oracle Night*, n'indique aucun nom de rue lorsqu'il évoque l'escapade solitaire de son personnage, Nick Bowen : « He continues down the street, turns at the corner, walks down another street and then turns again at the next corner » (22)¹³. Ce refus de nommer les rues et donc de donner des repères précis est significatif : il montre que le personnage souhaite « se perdre » dans la ville, ce qu'il réussit parfaitement puisqu'il peut affirmer : « I felt like a man who had lost his way in a foreign city » (2). Sidney semble avoir transféré sa propre perte de repères sur son personnage, comme cela se fait couramment dans une autofiction. Nous pouvons également mettre en parallèle l'histoire de Sidney Orr et celle de Nick Bowen. En effet, un changement d'itinéraire dans

¹³ Cette errance contraste par exemple avec le retour à pied de Grace et Sidney après leur repas avec Trause : « we walked over to Seventh Avenue [...]. We stood on the corner of Barrow and Seventh » (41-42).

leur promenade habituelle va avoir une incidence importante sur leur vie : Sidney, qui se promène habituellement dans la partie nord du quartier qu'il habite, décide un jour de s'aventurer dans la partie sud, et c'est ainsi qu'il découvre fortuitement la papeterie de Chang, événement important qui va l'inciter à reprendre son travail d'écriture ; Bowen, quant à lui, décide de s'« aérer » l'esprit et de se promener un peu avant de retourner chez lui, pour tenter d'exorciser le souvenir de son mariage désastreux (« Rather than turn around and immediately head home, he decides to go on walking for a few more minutes », 22). C'est alors que survient l'événement qui va changer entièrement sa vie : il échappe de peu à la chute d'une gargouille. Réalisant alors que la mort est passée si près, il remet en question sa vie entière et décide de laisser derrière lui un passé qu'il considère désormais révolu et auquel il ne doit plus penser (nous y reviendrons). Ainsi, l'errance déclenche chez Sidney une véritable réconciliation avec l'écriture, et, chez Bowen, la décision de sortir de sa routine, moment décisif qui marque le début de son aventure.

Les trajets à pied, les promenades ou les errances, sont déterminants chez Paul Auster et le soin avec lequel il précise le nom des rues parcourues, ainsi que leur orientation, est important car ces rues, ou simplement leur nom, sont des repères à l'usage de plusieurs personnages. Ainsi, lorsque Grace part au travail, le narrateur mentionne le fait que l'arrêt de métro qu'elle doit prendre est assez éloigné de leur appartement : « all the way on Montague Street » (50-51). Or, Montague Street, c'est précisément la rue dans laquelle se rend David Zimmer lorsqu'il doit s'approvisionner en matériel pour écrire ou faire ses courses lors de ses rares excursions hors de sa maison (« except for my little excursions to Montague Street to stock up on food and paper, ink and typewriter ribbons, I rarely left the apartment », *The Book of Illusions*, 55). Arrivée au bout de Montague Street, Grace prend Court Street¹⁴ vers les Heights pendant que Sidney se dirige vers Landolfi's Candy Store afin de s'acheter un paquet de cigarettes, ce qui constitue sa seule sortie de la journée, pressé qu'il est de retourner à son écriture. Cette récurrence des mêmes noms de lieux et de rues¹⁵ élimine la notion de pur hasard et met en évidence le jeu de l'écriture narrative dominée par la volonté de l'auteur. De plus, cette réapparition de noms qui deviennent petit à petit des repères familiers chez le lecteur assidu de Paul Auster lui apporte une forme de confiance rassurante : familier des lieux, le lecteur se régale de ces clins d'œil de l'auteur qu'il peut repérer grâce à son expérience de l'œuvre austérienne. Tous ces éléments

¹⁴ Dans le film *Smoke* (1995), le Jack's Deli dans lequel Auggie et Paul se trouvent lorsque Auggie raconte à Paul son histoire de Noël (cf. *Auggie Wren's Christmas Story*) se trouve au 116 de Court Street.

¹⁵ Dans notre dernière partie, nous verrons que les noms de personnages sont eux aussi récurrents et participent de cette même technique narrative.

donnent ainsi des repères bien définis dans l'œuvre et lui confèrent une unité et un certain cachet propre à l'écriture austérienne.

Nous avons ainsi vu un certain nombre de repères new-yorkais qui apparaissent à de nombreuses reprises dans les romans de Paul Auster, comme autant d'indices identitaires issus de son autobiographie et ainsi fictionnalisés. Nous nous proposons à présent de nous focaliser sur un symbole new-yorkais par excellence, qui joue un rôle phare dans la mise en scène de la ville dans l'œuvre austérienne : la statue de la Liberté.

b) La statue de la Liberté : symbole new-yorkais par excellence

S'il est un symbole des États-Unis en général et de New York en particulier qui apparaît à plusieurs reprises dans l'œuvre de Paul Auster, c'est bien la statue de la Liberté. Présente sur plusieurs couvertures de roman (l'édition Faber and Faber de *Moon Palace* et de *Leviathan...*), elle tient également une place certaine dans ses romans.

C'est au cours de l'été 1953, lors d'une excursion à Bedloe's Island/Liberty Island en compagnie de sa mère, que Paul Auster découvre la statue de la Liberté. En bons touristes, ils montent tout en haut de la statue, mais, soudain, la mère de Paul Auster, prise de panique devant le vide qui se trouve sous ses pieds, demande à tout le monde de redescendre les escaliers en position assise et seulement marche par marche. Cet épisode, qui semble avoir profondément marqué Auster, apparaît pour la première fois dans *The Invention of Solitude* : « He remembers visiting the Statue of Liberty with his mother and remembers that she got very nervous inside the torch and made him go back down the stairs sitting, one step at a time » (181-182). Cette même anecdote refait son apparition bien des années plus tard dans *Leviathan*, et c'est Benjamin Sachs qui la reprend à son compte, comme l'explique la mère de ce dernier :

It was pure nothingness all around, the great void of heaven. The boys scampered up into the torch by themselves, but by the time I was two-thirds of the way up, I realized I wasn't going to make it. [...] Standing on those stairs that day, I got all weak inside, I had the cold sweats, I thought I was going to throw up. By then, Doris wasn't in such good shape herself, and so we sat down on one of the steps, hoping that might steady our nerves. It helped a little, but not much, and even with my backside planted on something solid, I still felt I was about to fall, that at any second I'd find myself hurtling head-first to the bottom. It was the worst panic I ever felt in my life. I was completely rearranged. My heart was in my throat, my head was in my hands, my stomach was in my feet. I got so scared thinking about Benjamin that I started screaming for him to come down. It was hideous. My voice echoing through the Statue of Liberty like the howls of some tormented spirit. The boys finally left the torch, and then we all went down the stairs sitting, one step at a time. (35)

Si cette scène rappelle celle que Paul Auster évoque dans son autobiographie, elle est également prémonitoire du rôle que jouera la statue dans *Leviathan*. En effet, la statue de la Liberté et toute sa symbolique va prendre, dans ce roman, le rôle d'un personnage à part entière. L'anecdote citée semble avoir marqué Sachs autant qu'Auster puisque Peter Aaron explique que le premier roman de son ami est rempli d'allusions à la statue de la Liberté :

If not for Sachs's novel [...], I might have forgotten all about it. But since that book is filled with references to the Statue of Liberty, it's hard to ignore the possibility of a connection – as if the childhood experience of witnessing his mother's panic somehow lay at the heart of what he wrote as a grown man twenty years later. (35)

Le titre même que choisit Sachs pour son roman, *The New Colossus*, montre l'importance qu'il lui accorde¹⁶. La similitude entre l'anecdote à propos du comportement de leur mère lors d'une visite de la statue chez Auster et chez Sachs est constitutive de l'autofiction.

Une autre référence à la statue de la Liberté apparaît à nouveau lors de l'accident qui va changer le cours de la vie de Sachs. C'est en effet le 4 juillet 1986, au cours d'une fête en l'honneur du centième anniversaire de la statue, que Benjamin Sachs fait une chute très grave d'un balcon situé au quatrième étage (nous y reviendrons). Le rapport entre ce personnage et la statue se poursuivra puisque Sachs décidera, plus tard, dans son combat idéologique, de faire exploser de petites répliques de celle-ci, au cours d'attentats qu'il signera du pseudonyme « The Phantom of Liberty »¹⁷. En effet, c'est au dernier chapitre du roman (chapitre 5) que la statue de la Liberté est à nouveau évoquée dans le récit et cette résurgence donne tout leur sens aux anecdotes précédentes rapportées par le narrateur dans la quête qu'il a entreprise pour comprendre son ami. C'est le 16 janvier 1988 que se produit la première explosion d'un modèle miniature de la statue de la Liberté. Plusieurs autres explosions suivent sans que le lecteur soit en mesure de comprendre que ces actes de vandalisme ont un lien avec Sachs. Au paragraphe suivant, le narrateur se livre à une analyse de ce que représente le symbole de la statue pour les Américains :

¹⁶ *The New Colossus* est le titre du célèbre sonnet écrit par Emma Lazarus et qui est gravé au pied de la statue de la Liberté.

¹⁷ Il s'agit sans doute ici d'une référence au film de Luis Buñuel, *Le Fantôme de la liberté* (1974). Notons également que le nom du cinéaste apparaît dans *The Book of Illusions* sous la forme d'une épigraphe, dont la citation est tirée de *My Last Sigh*, et qui est placée au début de l'autobiographie qu'écrit Alma Grund sur Hector Mann (284).

Unlike the flag, which tends to divide people as much as it brings them together, the statue is a symbol that causes no controversy. If many Americans are proud of their flag, there are many who feel ashamed of it, and for every person who regards it as a holy object, there is another who would like to spit on it, or burn it, or drag it in the mud. The Statue of Liberty is immune from these conflicts. For the past hundred years, it has transcended politics and ideology, standing at the threshold of our country as an emblem of all that is good within us. It represents hope rather than reality, faith rather than facts, and one would be hard-pressed to find a single person willing to denounce the things that it stands for: democracy, freedom, equality under the law. It is the best of what America has to offer the world, and however pained one might be by America's failure to live up to those ideals, the ideals themselves are not in question. They have given comfort to millions. They have instilled the hope in all of us that we might one day live in a better world. (216)

Benjamin Sachs décide de s'emparer de ce symbole fort pour dénoncer la bombe atomique. Pour cela, il fera exploser de petites bombes symbolisant la bombe atomique, détruisant chaque fois une des nombreuses répliques de la statue de la Liberté disséminées dans tout le pays. Il accompagne chacune de ces actions d'un message très clair : « Wake up America, [...]. It's time to start practicing what you preach. If you don't want any more statues blown up, prove to me that you're not a hypocrite. Do something for your people besides building them bombs. Otherwise my bombs will keep going off » (216).

Ce réquisitoire, présent dans *Leviathan*, comme ceux que l'on peut trouver dans *The Brooklyn Follies* et *Man in the Dark*, est une des prises de position très explicites de Paul Auster dans ses œuvres. En ce qui concerne Sachs, l'épisode qu'il a vécu lorsqu'il accompagnait sa mère en haut de la statue semble donc l'avoir marqué au point qu'il a voulu l'insérer dans ses écrits (*The New Colossus*), et aussi l'utiliser comme symbole dans son combat idéologique. En ce qui concerne l'anecdote elle-même, elle est tirée de la biographie d'Auster, comme il le confirme lui-même : « Le récit qui en est fait dans *Leviathan* constitue très exactement ce que je pourrais appeler une "histoire vraie". J'avais six ans à l'époque. Je ne suis jamais retourné à Liberty Island depuis. Mon principal souvenir reste cette descente sur les fesses, une marche à la fois ; avec ma mère prise soudain de vertige » (Auster cité par Cortanze, 26). La reprise de cette même anecdote qui illustre parfaitement bien la part d'autobiographie présente dans les romans de Paul Auster met en exergue le lien profond qui existe entre tous ses romans et que Auster rappelle en permanence, souhaitant que ses romans soient perçus comme un ensemble, une seule grande œuvre. Il n'hésite d'ailleurs pas à le dire dans ses interviews, déclarant que « tous ses livres « n[e sont] en fait qu'un seul livre », « l'histoire de ses obsessions », la « saga "des choses qui le hant[ent]" » (Duperray, 7).

Si la statue de la Liberté apparaît de manière explicite tout au long de *Leviathan* en tant que symbole de New York mais également de l'Amérique, notons également son apparition furtive dans les romans qui suivent, comme dans *Oracle Night* lors du voyage de retour de Sid et Grace en taxi, après une visite chez Trause. Tandis qu'a lieu une conversation importante entre les personnages, le taxi passe devant plusieurs emblèmes importants de l'œuvre austérienne : Varick Street, comme nous l'avons vu plus haut, mais également la statue de la Liberté, qui apparaît l'espace d'un instant à leur droite, à travers la fenêtre du taxi. Ce parcours en taxi, un samedi soir, est tellement lent qu'il nous permet de repasser devant des lieux austériens importants, en s'arrêtant et en faisant des gros plans sur le nom des rues et les bâtiments : « as we mounted the roadway of the bridge, crawling along at one mile an hour, suspended over the river with a blaze of buildings behind us and the Statue of Liberty off to our right, I started to talk to her » (44).

Les rues new-yorkaises et la statue de la Liberté sont donc autant d'éléments autobiographiques que Paul Auster introduit dans ses œuvres. Nous nous proposons à présent d'étudier un autre espace situé bien loin de New York, mais qui joue un rôle tout aussi important dans l'œuvre austérienne.

2) L'« ailleurs » ou l'espace au-delà de New York

Si, de manière générale, l'action des romans de Paul Auster se passe au sein même de New York, il arrive que certains personnages se déplacent en dehors de cette ville. C'est le cas, par exemple, de Marco Stanley Fogg dans *Moon Palace* qui, partant à la recherche de son passé, quitte la ville et parcourt les États-Unis. Nous trouvons plusieurs voyages « initiatiques » dans les romans de notre corpus qui illustrent le besoin de fuir et de se réfugier dans un « ailleurs » que partagent beaucoup de personnages. Nous nous proposons d'observer les lieux autres que New York, en examinant d'abord les parcours qu'effectuent certains personnages au cours de leurs pérégrinations, avant d'étudier plus longuement un de ces lieux « extérieurs » à la ville qui revient tout au long de notre corpus et qui joue un rôle certain dans son opposition à l'espace urbain : le Vermont.

a) L'« ailleurs » et l'inconnu

Un certain nombre de villes et d'États sont mentionnés dans les romans d'Auster, lors des pérégrinations des personnages hors de leur foyer. C'est le cas notamment des parcours de Benjamin Sachs et de Hector Mann¹⁸ mais il est important de ne pas oublier que ces pérégrinations sont des actes spontanés, des fuites qui n'étaient pas, de prime abord, prévues, mais qui surviennent comme une nécessité à la suite d'événements graves (le décès accidentel de quelqu'un, par exemple). Les lieux vers lesquels les personnages fuient ne sont donc pas choisis dans le cadre d'une décision mûrement réfléchie. C'est souvent le hasard des circonstances qui les conduit dans ces espaces qu'ils ne connaissent pas et qui représentent « l'inconnu » d'où ils peuvent (et doivent) recommencer leur vie en « partant de zéro ». Avant d'observer en détail les circonstances de ces séjours, nous nous attacherons essentiellement dans ce chapitre à décrire les parcours.

Hector Mann étant un acteur, son lieu de résidence principal, avant sa fuite, se situe tout naturellement à Los Angeles. Il loue une maison dans North Orange Drive. Sa disparition mystérieuse le 18 janvier 1929, décrite à la première page du roman, ne manquera pas de susciter la curiosité de journaux locaux comme le *Los Angeles Herald Express*. Ce n'est que cent vingt cinq pages plus loin dans le roman que nous apprenons les réelles circonstances de cette disparition (cf. chapitre trois de notre thèse) ainsi que les lieux parcourus au cours de la fuite. Le trajet et les premiers arrêts que Hector effectue après son départ précipité de North Orange Drive sont résumés assez rapidement : « He lived in Seattle for six months, moved down to Portland for a year, and then went back north to Washington » (144). Il passe ensuite quelque temps à Spokane, dans la famille de son ex-compagne décédée, Brigid O'Fallon, mais sans leur dire qui il est vraiment. Puis il reprend sa fuite lorsqu'il se rend compte que la sœur de Brigid est tombée amoureuse de lui. Le lendemain, il tente de se suicider dans le Montana, puis à Chicago trois jours plus tard. C'est à South Wabash qu'il rencontre la prostituée Sylvia Meyers. Il se rend en sa compagnie à Minneapolis, à Detroit, à Cleveland, à Normal dans l'Illinois ainsi qu'à Fort Wayne dans l'Indiana pour se donner en spectacle. Une fois démasqué, il se rend à Sandusky dans l'Ohio, où, après avoir été victime d'un braquage au sein d'une banque, il tombe amoureux de celle avec qui il passera le reste de sa vie. Lors de leur lune de miel,

¹⁸ Nous reviendrons plus en détail sur les raisons de ces voyages dans notre troisième chapitre.

Frieda et Hector se rendent au Nouveau Mexique et s'y installent. C'est là que Zimmer les rencontrera bien des années plus tard, dans la ville de Tierra del Sueño, la « terre des rêves ».

Le parcours de Hector Mann, riche en rebondissements, représente l'« ailleurs » inconnu qu'il s'impose après la mort accidentelle de sa compagne. C'est ce long trajet qui lui permet de survivre grâce à cette errance salutaire qui prendra fin dans les bras de celle qui deviendra sa femme, Frieda Spelling. Si les États et les villes ne sont énumérés qu'assez rapidement, c'est justement parce qu'ils ne sont pas familiers. Les lieux que parcourt Hector sont impersonnels et peu détaillés, à l'image de l'état de désarroi extrême dans lequel se trouve le personnage. Invisible et privé d'identité, il parcourt ces lieux sans y laisser la moindre trace de son existence. Ce parcours ressemble beaucoup à celui de Benjamin Sachs lors de sa fuite après la mort accidentelle de Dimaggio.

Le parcours de Sachs à partir du moment où il est devenu le célèbre « Phantom of Liberty », tel qu'il est décrit par Peter Aaron dans *Leviathan*, mérite un examen. Nous suivons son trajet à travers les États-Unis au rythme de l'explosion de ses bombes. C'est au cinquième chapitre que nous est donnée une liste de ces explosions : « On January 16, 1988, a bomb went off in front of the courthouse in Turnbull, Ohio » (215) ; « Six days after that, another Statue of Liberty was blown up in Danburg, Pennsylvania » (215) ; « Eleven days after the Pennsylvania incident, another statue was destroyed on a village green in central Massachusetts » (216) ; « Over the next eighteen months, nine more statues were destroyed in various parts of the country » (216). C'est lors de son passage dans le Vermont que Sachs révèle son identité secrète à son ami : il est bel et bien « The Phantom of Liberty » dont tout le monde parle. Après deux nuits passées en compagnie d'Aaron à discuter de cette nouvelle vie qu'il s'est imposée, Sachs disparaît précipitamment et les explosions reprennent : « He lived for another ten months, but I never heard from him again. The Phantom of Liberty struck twice during that period – once in Virginia and once in Utah » (237). Si nous observons l'énumération des États parcourus, nous voyons que le « Phantom of Liberty » semble dans un premier temps se rapprocher de la ville de New York et suivre un itinéraire circulaire autour de la ville, passant de l'Ohio à la Pennsylvanie puis au Massachusetts. Enfin, il passe par le Vermont pour faire ses derniers adieux à son ami Aaron avant de repartir et de sillonner la Virginie et l'Utah, ce dernier étant l'État le plus éloigné de son parcours et se trouvant non loin de

la Californie¹⁹ où Sachs a habité un certain temps avec Lilian, l'ex-compagne de Dimaggio, l'homme qu'il a tué et dont il a repris le combat. Berkeley est en réalité l'un des seuls lieux en dehors de New York et du Vermont qui soit décrit avec précision dans *Leviathan*. Sachs révèle en effet ses premières impressions lors de son arrivée sur place devant la maison de Lilian. Il décrit la ville telle qu'il la découvre : « The air throbbed with an uncommon sweetness. [...] [H]e smelled the jacaranda bushes, the honeysuckle, the eucalyptus trees, the shock of California in its eternal bloom » (170). Il s'agit d'une description presque exotique de la Californie. Après y avoir passé un certain temps, Sachs fuit à nouveau vers l'« ailleurs » après avoir aperçu une personne liée à sa vie passée, un certain Cal Stewart, vieille connaissance de New York qui remet en question sa sécurité et son anonymat en Californie : « It was the first time since coming to California that I'd seen anyone I knew, and the thought that he might recognize me stopped me dead in my tracks. If one person knew where I was, I'd be finished, I'd be absolutely destroyed. I ducked into the first doorway I came to, just to get myself off the street » (226). Cet épisode rappelle l'attitude de Hector Mann qui souhaitait ne pas être reconnu et qui devait prendre la fuite chaque fois qu'il percevait un danger qui aurait pu mettre en danger son anonymat : « There was no doubt about it: the woman had seen his movies. [...] It had happened to him several times in the past three years, and each time he had managed to slip away before the person could start asking him questions » (193-194). L'« ailleurs » est donc toujours associé à l'absence d'identité, à la nécessité de fuir et à la peur d'être reconnu.

Sachs fuit à nouveau, comme Hector, après avoir croisé sa vieille connaissance new-yorkaise (sans que ce dernier ne le voie). Il comprend qu'il ne peut pas rester plus longtemps à Berkeley et quitte la Californie définitivement (« I kept myself clear of California, and I haven't set foot in the state since the morning I left. Eighteen, nineteen months ago », 229). C'est en tout cas ce que prétend Sachs alors qu'il se trouve dans le Vermont en compagnie d'Aaron mais nous pourrions voir dans l'explosion qui se produit un peu plus tard dans l'Utah un indice révélant qu'il est sans doute allé rendre visite à Lilian une dernière fois avant sa mort. Enfin, comme nous l'indique la première page du roman, l'ultime étape du voyage de Sachs a lieu dans le nord du Wisconsin. C'est là qu'est retrouvé son corps déchiqueté.

¹⁹ Si la Californie joue un rôle certain dans la vie de Sachs, un indice prémonitoire nous est donné lorsque nous apprenons à la page 79 que Sachs s'est rendu en Californie afin de travailler sur un scénario écrit à partir de son roman *The New Colossus*. C'est lors de ce déplacement professionnel qu'Aaron a une liaison avec Fanny, ce qui est un des éléments déclencheurs du déclin du mariage de Fanny et Sachs, et donc, d'une certaine façon, du départ de Sachs sur un chemin semé d'embûches qui le conduira à sa mort prématurée.

Comme pour Hector Mann, les pérégrinations vers l'« ailleurs » et l'inconnu de Benjamin Sachs sont marquées par le sceau d'un anonymat soigneusement préservé et d'une véritable perte d'identité, nécessité d'autant plus grande chez Sachs qu'il doit échapper aux recherches pour faire exploser ses bombes et repérer les lieux choisis pour ses attentats. Sa mort même sera à l'image de ce fugitif puisque personne ne saura de prime abord à qui appartient le corps déchiqueté retrouvé au bord de la route dans le Wisconsin.

Sachs parcourt donc les États-Unis de long en large pour assurer le succès de son combat politique. Cependant, avant que sa vie ne prenne le chemin du combat politique dont la fin est si tragique, Sachs passe un certain temps dans un lieu situé loin de New York et qui jouera un rôle important dans sa vie, comme dans la vie d'autres personnages : il s'agit du Vermont. Situé hors de New York et donc appartenant à cet « ailleurs » tant recherché, le Vermont, qui fera pourtant partie des espaces « familiers » semble représenter l'isolement loin de la ville et l'espace « sauvage » dont les personnages ont besoin.

b) Le Vermont, espace sauvage

Le Vermont est un État qui revient souvent dans l'œuvre de Paul Auster. Dans *Leviathan*, c'est là que se déroule l'intégralité de la rédaction du récit assuré par le narrateur. Il s'y trouve une maison appartenant à Fanny, l'ex-femme de Benjamin Sachs. Fanny et Benjamin avaient pour habitude de s'y rendre en été et Sachs y possédait un petit studio dans le jardin qui lui permettait de s'isoler pour écrire, à la façon de Thoreau (nous y reviendrons). C'est également dans le Vermont que Sachs se rend à la suite de son grave accident et c'est encore dans le Vermont que sa vie prend une tournure dramatique lorsqu'il s'égare dans la forêt et finit par tuer accidentellement Dimaggio. Cette sortie de Sachs dans la forêt sera à l'origine du grand changement dans sa vie et Paul Auster saisit cette occasion pour insister sur la nature sauvage de cet endroit : « [Sachs] wanted to see the red and yellow leaves, to watch the slant of the setting sun among the birches and maples, to wander in the glow of the pendant colors » (147). Mais c'est justement parce qu'il oublie de regarder et d'apprécier la nature qui l'entoure (« Instead of looking at the leaves and migrating birds, he started thinking about his book », 147) qu'il se perd en pleine forêt et se trouve en fâcheuse posture. Perdu dans son monde intérieur, il avance de plus en plus

loin dans la forêt sans savoir où il va : « Once he entered the woods [...], he became distracted. [...] He kept on walking, thrashing through the dead leaves and thorny underbrush, talking out loud to himself, chanting the words of his book, paying no attention to where he was » (147). La nuit tombe et Sachs se rend compte qu'il est complètement perdu. Face à l'absence de lumière et de lune, il décide de passer la nuit où il est, se recouvrant de brindilles et de feuilles afin d'avoir moins froid. Comme Marco Stanley Fogg avant lui, Sachs passe la nuit à l'extérieur, mais plus proche encore de la nature que le narrateur de *Moon Palace* puisqu'il est littéralement plongé dans la nature sauvage du Vermont. Lorsqu'il réussit enfin, le lendemain, à trouver de l'aide en marchant jusqu'à une route, le conducteur qui s'arrête pour le ramener chez lui indique qu'il se trouve à quinze kilomètres de sa maison (« ten miles », 151). Sachs se rend alors compte du trajet qu'il a dû parcourir : « Sachs was appalled by how far he had drifted off course. He had evidently walked over the hill and down the other side, landing two towns to the east of where he lived » (150-151). Bien que le conducteur, Dwight McMartin, propose de le ramener chez lui, ils n'arriveront jamais à destination puisqu'ils rencontrent en chemin un certain Dimaggio qui tue Dwight sans sourciller. Choqué par cette scène, Sachs assène un coup mortel à l'assassin. C'est à ce moment-là que la fuite semble inévitable pour Sachs : « If Dwight had lived, he said, the whole story would have been different. The idea of running away never would have occurred to him » (153). En l'absence de témoins, ses explications sembleraient incohérentes et personne ne croirait en son innocence, en particulier parce qu'il a déjà un casier judiciaire. Il fuit donc la scène de crime dans la voiture de Dimaggio, dans un état d'intense panique, comme l'indique le parcours qu'il emprunte : « He drove north on the Interstate for two and a half hours, following the Connecticut River until they reached the latitude of Barre » (155). Il s'arrête alors pour manger avant de prendre la décision de se rendre à New York afin de raconter toute l'histoire à Fanny. Cependant, lorsqu'il arrive à destination, il trouve Fanny en compagnie d'un autre homme, ce qui le pousse à se rendre chez Maria. Celle-ci lui apprend qu'elle connaît la femme de Dimaggio. Sachs décide alors de se rendre chez cette dernière qui vit à Berkeley, afin de la rencontrer et de lui donner l'argent trouvé dans le coffre de son mari.

Après ce départ précipité de Sachs, Peter Aaron prend place dans le studio même de son ami afin d'écrire : « I settled into Sach's old studio on June twenty-fifth [...]. [I]t barely crossed my mind that I was sitting in the same chair that Sachs used to sit in, that I was writing at the same table he used to write at, that I was breathing the same air he had once breathed » (218). C'est là qu'il trouve le calme nécessaire à la réflexion. Loin de

l'atmosphère urbaine de New York, le Vermont est perçu par l'écrivain comme un lieu de repos. Un peu plus d'un mois plus tard (« [i]n early August », 219), Sachs réapparaît dans cette maison, à la grande surprise d'Aaron (« It took some time to recover from the shock », 220). Sachs et Aaron passent alors deux nuits à discuter de ce qui est arrivé à Sachs pendant son absence. Pendant cette longue conversation, la beauté de la nature environnante est rappelée dans une nouvelle description : « He was beginning to ramble. The sun was already up by then, and a thousand birds were singing in the trees: larks, finches, warblers, the morning chorus at full strength » (230) ; « We stayed up late again that night [...]. We were outside this time [...]. I remember the glowing ends of cigars, the fireflies pulsing in the bushes, an enormous sky of stars overhead » (231). C'est dans ce décor digne de Thoreau que le narrateur verra son ami pour la dernière fois. La dernière image du roman, quelques pages plus loin, est celle du studio, ce studio du Vermont au sein duquel a été rédigé l'intégralité du récit. Le Vermont joue indéniablement un rôle essentiel dans ce roman et il sera à nouveau mis en scène dans d'autres romans de Paul Auster.

Nous retrouvons en effet ce décor dans *The Book of Illusions*. C'est là que vit David Zimmer, professeur de littérature comparée à Hampton College (6). C'est dans le Vermont qu'il se trouve lorsqu'il apprend la mort de sa femme et de ses deux enfants dans un accident d'avion. Après une longue période de deuil (nous y reviendrons), la découverte qu'il fait des films de Hector Mann l'incite à quitter sa maison pour la première fois depuis des mois et de partir à la recherche des films qui lui manquent. Il parcourt ainsi un trajet assez conséquent : de Rochester à Paris, en passant par New York, Washington, Berkeley et Londres (18, 25). Après ce long voyage, il décide de ne pas repartir tout de suite dans le Vermont mais plutôt de s'installer à Manhattan : « I wasn't ready to return to Vermont. If I meant to write the book, I would need a place to hole up in, and of all the cities in the world, New York struck me as the one least likely to wear on my nerves » (27). Zimmer fait en quelque sorte le trajet inverse des autres personnages-écrivains austériens qui quittent souvent la ville de New York pour venir écrire au sein de l'atmosphère calme du Vermont. Une fois son livre sur Hector Mann achevé, Zimmer décide cependant de repartir dans le Vermont, ce qu'il considèrera rétrospectivement comme l'un des pires choix qu'il ait faits, mais il ne peut s'empêcher d'être attiré par ce lieu familier (« Vermont was probably the worst choice I could have made, but it was familiar ground for me », 56). Il comprend qu'il ne peut pas retourner dans son ancienne maison à cause de tous les souvenirs de sa famille décédée, et il en achète une dans la ville de « West T— » (57),

située à environ trente kilomètres (« twenty-five miles », 57) au sud de Hampton, sa ville d'origine. Ici encore, comme dans *Leviathan*, le caractère sauvage du Vermont est évoqué : « it had the [...] advantage of complete isolation. Situated halfway up a mountain and surrounded by thick stands of birch, spruce, and maple trees, it was accessible only by dirt road. If I didn't want to see anyone, I didn't have to. More important, no one would have to see me » (57). La nature sauvage de l'extérieur de la maison est reflétée à l'intérieur par le désordre qui y règne : « the chaos of my Vermont living room, surrounded by empty, overturned boxes and towers of unclassified books » (68).

Isolé en haut de sa montagne et ne sortant que rarement de sa maison (« For most of that first winter, I didn't go anywhere. Once every ten days, I would drive to the Grand Union in Brattleboro to shop for food », 70), Zimmer ne peut s'empêcher d'établir un parallèle entre son lieu de résidence et les espaces que son esprit perçoit en travaillant sur la traduction des *Mémoires d'outre-tombe*²⁰. Alors que la neige commence à tomber sur sa montagne du Vermont, il se plonge dans la France des dix-huitième et dix-neuvième siècles qu'évoque Chateaubriand et suit l'écrivain dans ses pérégrinations mondiales (« The snow fell on my little mountain in Vermont, but I scarcely paid any attention. I was in Saint-Malo and Paris, in Ohio and Florida, in England, Rome and Berlin », 70). Ce voyage par l'esprit tandis que le corps ne bouge pas peut faire penser à *Travels in the Scriptorium* et *Man in the Dark*, d'autant plus que dans le deuxième de ces romans, le narrateur se trouve lui aussi dans le Vermont sous un ciel étoilé. Nous y reviendrons.

C'est également ce même décor du Vermont qui apparaît dans *The Brooklyn Follies*. Contrairement à *The Book of Illusions*, une grande partie du roman se déroule à New York (comme le suggère son titre). Cependant, un voyage de New York jusqu'au Vermont (même si les protagonistes n'arriveront finalement jamais à destination) provoque des péripéties importantes dans l'intrigue. En effet, à la suite de l'apparition soudaine de Lucy, la fille d'Aurora dont Tom et Nathan n'ont pas eu de nouvelles depuis des années, les deux hommes décident de conduire l'enfant dans le Vermont afin qu'elle reste quelque temps avec Pamela, la sœur par alliance (« stepsister », 137) de Tom, qui y possède une grande maison où Lucy pourra être bien accueillie jusqu'à ce que les deux hommes retrouvent la trace de sa mère. Ce voyage est d'abord considéré comme une perte par Nathan puisqu'il se rend compte qu'il n'aura pu s'occuper de Lucy que pendant quelques heures et que le

²⁰ Zimmer met en parallèle le Vermont et New York lorsqu'il remarque qu'au moment précis où son ami new-yorkais Alex Kronenberg était en train de lui écrire une lettre pour lui proposer de traduire les *Mémoires d'outre-tombe*, Zimmer était dans le Vermont en train de parcourir ce même livre.

Vermont signifie la fin de leur aventure commune : « the show was apparently traveling from Brooklyn to New England, and I had been replaced by another actor » (139). Cependant, comme nous l'apprenons dans la suite du récit, ce voyage va orienter l'histoire vers un autre chemin.

C'est le chapitre intitulé « Riding North » qui indique le début de ce périple. Le Vermont se situe à environ cinq cents kilomètres (« three hundred miles », 146) de New York et Nathan, Tom et Lucy s'y rendent en voiture. Le trajet de New York à Burlington est décrit en détail par Nathan qui considère que le choix de l'itinéraire est à l'origine des événements qui se sont déroulés par la suite : « Why do I linger over these trivial details? Because the truth of the story lies in the details » (157). Nathan explique qu'il y a deux façons d'entreprendre ce voyage : soit par le trajet rapide, soit par le trajet lent. Ils choisissent de prendre la voie rapide pendant les deux premiers tiers du voyage, parcourant des routes telles que Flatbush Avenue, BQE, Grand Central Parkway et Route 678. Après avoir traversé le Whitestone Bridge jusqu'au Bronx, ils continuent vers le nord pendant une dizaine de kilomètres avant d'arriver à l'autoroute inter-États I-95, qui les conduit hors de la ville et à travers la partie est de Westchester County puis du « lower » Connecticut. Arrivés à New Haven, ils prennent la I-91. Ils traversent ensuite le Connecticut, le Massachusetts et arrivent à la frontière sud du Vermont. La précision avec laquelle est retranscrit le trajet montre à quel point Paul Auster connaît cette route et le nombre de fois qu'il a dû la parcourir. Une fois arrivés à la frontière du Vermont, le chemin le plus rapide pour aller à Burlington aurait exigé de rester sur la I-91 jusqu'à la White River Junction puis de prendre la I-89 vers l'ouest mais, à leur arrivée dans les environs de Brattleboro, Tom décide de quitter l'autoroute et de rouler sur la route nationale afin de pouvoir admirer le paysage campagnard. Ici à nouveau, le caractère sauvage du Vermont est évoqué : « It would add another hour or two to the trip [...], but at least we would have a chance to see something other than a procession of fast-moving, lifeless cars. Woods, for example, and wildflowers along the edge of the road, not to mention cows and horses, farms and meadows, village greens and an occasional human face » (156). Ils prennent alors la sortie trois (« Exit Three », 157), Route Thirty et conduisent vers le nord-ouest pendant une cinquantaine de kilomètres jusqu'à Rutland puis prennent la Route Seven en direction de Burlington. C'est cette décision de prendre l'itinéraire long qui détermine leur sort, comme l'explique Nathan :

If we hadn't made that decision to get off the highway at Brattleboro and follow our noses to Route 30, many of the events in this book never would have taken place. I am thinking especially of Tom when I say that. [...] [F]or Tom, the long-suffering hero of these Brooklyn Follies, it was probably the most important decision of his life. [...] Like Kafka's doll, he thought he was simply looking for a change of scenery, but because he left one road and took another, Fortune unexpectedly reached out her arms to him and carried our boy into a different world²¹. (157)

Les voies du destin sont tracées sur les routes du Vermont. En effet, trente kilomètres environ avant d'arriver à Burlington, Tom, Nathan et Lucy s'arrêtent dans un restaurant au bord de la route afin de se restaurer et de prendre de l'essence. Le fait qu'ils fassent ces deux actions très banales dans cet ordre-là est déterminant pour la suite de l'aventure puisque c'est précisément grâce à ces circonstances que Lucy a le temps de remplir le réservoir d'essence de la voiture de boisson sucrée afin de la faire tomber en panne et de rendre impossible le voyage jusque chez Pamela. En effet, depuis le départ du voyage, Lucy ne cache pas sa réticence à se rendre dans le Vermont (« "Are we still going to stinky Vermont today?" », 143). Lorsque Nathan et Tom se rendent compte que la voiture ne peut plus démarrer, ils appellent une dépanneuse mais, au garage, Al Senior et Al Junior, les deux mécaniciens, n'arrivent pas à déterminer l'origine de la panne. C'est ainsi que Tom, Nathan et Lucy se retrouvent sans véhicule au fin fond du Vermont (« we were stranded on a back road in rural Vermont », 162) et trouvent refuge pendant quatre jours chez Stanley Chowder dans son « Chowder Inn ». Le chapitre qui suit, « Dream Days at the Hotel Existence », est très particulier puisqu'il est entièrement narré au temps présent, comme s'il s'agissait d'une sorte de rêve éveillé (nous y reviendrons). Dans la description de ces quelques jours passés dans cet hôtel, sur une colline du Vermont²², le calme de la nature environnante ainsi que le bien-être qu'il apporte refait son apparition dans l'œuvre austérienne : « I want to talk about the early June weather, about harmony and blissful repose, about robins and yellow finches and bluebirds darting past the green leaves of trees » ; « step into the light of the two o'clock sun and feel the warm embrace of air around your body » ; « the cerulean dusks, the languorous, rosy dawns, the bears yelping in

²¹ Il s'agit peut-être ici d'une allusion au poème de Frost « The Road not Taken », dont la dernière strophe dit : « I shall be telling this with a sigh
Somewhere ages and ages hence:
Two roads diverged in a wood, and I—
I took the one less traveled by,
And that has made all the difference ».

²² Le chemin qui mène en haut de la colline annonce la couleur de la nature sauvage environnante : « A steep dirt road flanked by woods on both sides; bumpy terrain; an occasional low-hanging branch sweeps across the windshield as we climb toward the top of the hill » (167). Cet emplacement peut également nous faire penser au lieu où se trouve la maison de David Zimmer dans *The Book of Illusions*.

the woods at night » (166). Nathan souhaite résumer le bonheur dans le silence du lieu et la communion avec la nature qu'apportent ces quelques jours passés au sein de « Hotel Existence » : « I want to talk about happiness and well being, about those rare, unexpected moments when the voice in your head goes silent and you feel at one with the world » (166). Nathan se rend rapidement compte qu'il est content d'être immobilisé dans ce petit paradis terrestre et qu'il n'est pas pressé de rentrer à New York où règne une atmosphère bien différente du calme ambiant (« I'm glad to be stuck on our hilltop for another day, glad not to have to think about returning to New York just yet », 176). Cependant, si la nature du Vermont procure un immense bonheur, les habitants qui y vivent ne partagent pas toujours ce sentiment, comme l'explique Al Junior à Nathan lorsqu'il tente de trouver la raison de leur panne en l'imputant à des vermontois xénophobes : « There's a lot of resentment against out-of-staters in this part of Vermont. The New York and Boston folks most of all, but I've even seen some morons pick fights with people from New Hampshire. [...] "Vermont for Vermonters!" he's yelling. "Get your New Hampshire ass out of here!" » (188). Le Vermont est alors comparé à la Yougoslavie : « Every idiot's got his turf to defend, and damn the poor stranger who doesn't belong to your tribe » (188). Il semble que les habitants du Vermont ne soient pas aussi agréables que l'environnement merveilleux dans lequel ils vivent et qu'ils manifestent volontiers leur antipathie à l'égard des « étrangers ». Pourtant, une discussion politique entre Tom et Honey nous apprend que la plupart des habitants voteront pour Al Gore aux élections (« Gore will win Vermont », 176). Comme nous le verrons, le thème politique est tout aussi important dans ce roman que ce lieu spécial, éloigné de tout, au sein duquel une grande partie de l'intrigue se déroule. C'est donc dans ce lieu que Tom rencontre Honey, que Nathan décide de garder Lucy à ses côtés, et que l'utopie de l'« Hotel Existence » où les personnages passent leurs jours les plus heureux prend forme.

Si ces romans mentionnent à de nombreuses reprises l'État du Vermont, lieu-clé et parfait symbole de « l'ailleurs » pour des personnages qui fuient la ville, en quête du repos, il n'est pas étonnant que le dernier roman de notre corpus se déroule précisément dans ce lieu. En effet, dès la première page, August Brill évoque « the great American wilderness »²³ ainsi que son activité quotidienne dans cette maison située au milieu de grands espaces dans laquelle il a emménagé à la suite de son accident de la route : « Bright light, then darkness. Sun pouring down from all corners of the sky, followed by the black

²³ La couverture de l'édition Faber and faber représente ce grand espace sauvage de nuit.

of night, the silent stars, the wind stirring in the branches. Such is the routine » (1). C'est dans ce lieu-refuge qu'est venue habiter sa petite-fille Katya, après la mort de son conjoint, Titus : « the roof fell in on Katya, and she dropped out of film school in New York and came home to live with her mother in Vermont » (1-2). Se sentant très seule depuis le départ de son mari, Miriam, la fille d'August, celle à qui appartient cette maison, est soulagée d'avoir auprès d'elle son père et sa fille. Le calme et le silence qui règnent dans ce lieu au fur et à mesure que la nuit progresse sont souvent évoqués par August lorsqu'il raconte son histoire. C'est ce silence qui lui permet d'entendre tout ce qui se passe dans la maison (les visites nocturnes de sa petite-fille à la salle de bains par exemple) mais également au-delà de la maison, dans le calme des environs : « Somewhere in the distance, I hear the sounds of a truck driving down an empty country road » (49). Comme les autres personnages-écrivains qui séjournent dans le Vermont afin d'être au calme et de pouvoir écrire à leur guise, August Brill profite du silence de la nuit rassurante (« engulfed by the endless, soothing dark », 49) pour donner libre cours à son imagination et inventer des histoires sans avoir à subir les contraintes de la ville bruyante, source de tension.

Ayant mesuré la place qu'occupe le Vermont, véritable symbole de « l'ailleurs », à l'antipode de la ville de New York, dans certains romans de Paul Auster, il faut rappeler que notre auteur a souvent recherché un endroit calme et isolé à la campagne pour écrire dans la solitude absolue. Dans *Hand to Mouth*, il parle de plusieurs expériences au cours desquelles, comme ses personnages, il s'isole dans une maison à la campagne. La première de ses expériences a lieu en France²⁴, dans le Var, où lui et son épouse doivent garder une ferme ancienne. Il évoque également une maison dans laquelle ils s'étaient isolés de la même façon au Québec (« We sublet our apartment and went to the Laurentian Mountains in Quebec, holing up in the house of a painter friend for a couple of months while he was away », 100-101). Dans *The Art of Hunger*, c'est la maison dans le Vermont de Fanny et Sachs qui semble être décrite : « We rented a house in Vermont for two months, an old-fallen-down place in the middle of nowhere, a wonderful refuge » (305). C'est dans le fameux « studio de Sachs » que Paul Auster finit d'écrire *The Music of Chance* : « every

²⁴ Si nous ne mentionnons pas la France dans cette présentation de l'« ailleurs » malgré le fait que certains personnages austériens s'y soient rendus, c'est parce que dans notre corpus, la France appartient toujours à un passé plus ou moins lointain au cours duquel certains personnages se sont rendus dans ce pays, à l'instar de Paul Auster. C'est le cas par exemple de Peter Aaron dans *Leviathan* : « France. I lived there for close to five years » (14). La France était également « l'ailleurs » tant souhaité par Frieda Spelling dans *The Book of Illusions* avant qu'elle ne rencontre Hector Mann : « she was planning to move to Paris and would probably never set foot in America again » (202). Enfin, dans *Man in the Dark*, c'est la femme décédée d'August Brill qui était française.

morning I'd walk over to a little outbuilding on the property to work on the book. It was about twenty or thirty yards from the house » (305). Les précisions que Paul Auster apporte dans ses romans à propos du trajet entre New York et le Vermont montrent qu'il lui est familier et qu'il l'a parcouru à de nombreuses reprises au cours de sa carrière d'écrivain. Rien de plus propice à l'écriture donc que l'isolement dans une maison à la campagne et un certain nombre de personnages austériens semblent profiter à un moment ou à un autre dans leur vie de cette possibilité, que ce soit Sachs ou Aaron dans *Leviathan*, Zimmer dans *The Book of Illusions*, Glass dans *The Brooklyn Follies* ou encore Brill dans *Man in the Dark*. Le Vermont apparaît comme une transition entre « l'ailleurs », c'est à dire un monde situé hors de la ville, et un univers familier qui permet aux personnages de s'isoler au sein de leur espace intérieur.

« L'ailleurs » austérien peut revêtir différentes formes selon ce que recherchent les personnages en rupture avec la ville. Il est un refuge pour ceux qui souhaitent fuir la ville, loin de ses bruits et de sa surpopulation. Il est, chez d'autres comme Sachs ou Hector Mann, moins un refuge que la fuite vers un inconnu que l'on ne peut atteindre qu'en se livrant à de longues pérégrinations.

L'espace extérieur joue un grand rôle dans l'œuvre de Paul Auster. New York y tient une place importante et Auster ne cesse de nous montrer au fil de ses romans qu'il connaît parfaitement sa ville. Son lien affectif avec sa ville transparaît à travers les pérégrinations de ses personnages à travers elle. Les lieux qu'il a fréquentés sont régulièrement mis en scène et tiennent une place importante dans l'intrigue des romans. S'oppose à ce milieu urbain familier l'« ailleurs » vers lequel certains personnages austériens fuient afin de se perdre dans l'inconnu, comme nous le verrons dans notre troisième chapitre. Moins inconnu mais tout aussi opposé à la ville, l'État du Vermont fait également son apparition à de nombreuses reprises. Espace « sauvage », il représente une fuite vers un espace plus calme et moins oppressant. La nature est mise en avant, contrastant avec les rues bruyantes et surpeuplées de New York. Lieu également cher à Paul Auster, c'est là qu'il se rend régulièrement lui-même pour travailler dans le calme d'un environnement que Thoreau aurait apprécié. Lieu de retraite à l'abri du monde, le Vermont représente un espace extérieur qui ressemble beaucoup à l'espace intérieur cher à Paul Auster : celui de la « chambre close ».

Chapitre 2 : Espace intérieur : la chambre close et le monde de l'esprit

Le monde intérieur, chez Paul Auster, se présente comme un espace où il n'est possible de se rendre que si l'on se trouve seul. Le personnage doit s'isoler du monde extérieur, de la société, et se concentrer sur lui-même dans un espace clos qui permet cette intimité du corps et de l'esprit. Pour parvenir à cet isolement, « le héros doit abandonner ses repères spatio-temporels, décrocher du “ici et maintenant”, et se perdre dans l'espace » explique Dominique Coquet (58). Corps et esprit se mêlent pour ne former qu'un grand espace mémoriel : « Memory as a room, as a body, as a skull that encloses the room in which a body sits » (*The Invention of Solitude*, 93).

Cet espace intérieur prend la forme de la fameuse « chambre close » qui plonge le personnage qui s'y trouve à l'intérieur de lui-même, pour le meilleur ou pour le pire. Nous verrons dans un premier temps comment cette chambre a été construite à l'aide de références intertextuelles, inter picturales et autobiographiques, puis nous verrons la façon dont elle réapparaît tout au long de notre corpus.

1) Une construction intertextuelle de la chambre close

« [T]out le malheur des hommes vient d'une seule chose, qui est de ne savoir pas demeurer en repos dans une chambre. »²⁵ Pascal.

La solitude occupe une place importante chez Paul Auster, comme l'atteste le titre même de son premier ouvrage en prose. Ce thème de la solitude, souvent traité dans de nombreux domaines, en particulier dans ceux de la religion et de la littérature, donne lieu à des interprétations très variées et souvent opposées, en particulier en français où le choix entre deux termes, l'un positif, l'autre négatif n'est pas établi, contrairement à l'anglais qui propose une distinction entre solitude et loneliness. Le théologien et philosophe Paul Tillich exprime bien les deux aspects de la solitude, dont les définitions plus communes oublient souvent les aspects positifs : « Our language has wisely sensed these two sides of man's being alone. It has created the word “loneliness” to express the pain of being alone. And it has created the word “solitude” to express the glory of being alone. Although, in daily life, we do not always distinguish these words, we should do so consistently and thus

²⁵ Cité en anglais dans *The Invention of Solitude* : « All the unhappiness of man stems from one thing only: that he is incapable of staying quietly in his room » (80).

deepen our understanding of our human predicament » (*The Eternal Now*, chapitre 1, II). Le sens attribué à ces deux mots en anglais varie beaucoup selon les auteurs. Paul Auster choisit le mot « solitude »²⁶. À la suite d'un choix délibéré, certains de ses personnages prennent la décision d'abandonner la vie qu'ils menaient jusque-là et de s'isoler, en espérant tirer des effets positifs de cette expérience, en particulier un dynamisme nouveau favorable à la création, à l'écriture. Un des écrivains qu'évoque souvent Paul Auster est Henry David Thoreau, qui présente le choix de la solitude comme un besoin vital : « I never found the companion that was so companionable as solitude. We are for the most part more lonely when we go abroad among men than when we stay in our chambers » (*Walden*, 135).

Sophie Vallas observe dans sa thèse que « tous [l]es personnages austériens sont d'abord des solitaires, et que la solitude, où qu'on l'expérimente, entraîne le même processus : elle signifie avant toute chose l'absence du monde. Replié sur soi, enfermé dans sa solitude, le sujet austérien gomme dans le même temps le reste du monde » (133-134). C'est en effet leur nature solitaire qui caractérise la plupart des narrateurs austériens : repliés sur eux-mêmes, se situant délibérément hors du monde extérieur, ils se retrouvent seuls face à leur écriture.

Cependant, ce phénomène ne revêt pas une forme unique chez notre auteur. Dès *The Invention of Solitude*, le terme solitude est exploré jusque dans ses profondeurs, à la lumière des lectures et des expériences personnelles de Paul Auster. Cette notion réapparaîtra souvent dans l'œuvre ultérieure et c'est pourquoi il nous paraît important de l'étudier dès à présent.

Dès le premier roman, nous observons, comme nous l'avons déjà signalé, deux formes de solitude qui reviendront à de nombreuses reprises dans l'œuvre austérienne : la solitude néfaste, celle du père qui vit de manière effacée du monde sans en tirer de bénéfice, et, à l'opposé, la solitude auto-imposée, celle du fils, qui favorise la création littéraire.

²⁶ Si le terme « solitude » est utilisé abondamment par Paul Auster, nous pouvons tout de même remarquer que Peter Aaron emploie le terme « loneliness » lorsqu'il songe à la vie qu'a dû mener son ami Sachs (234). Nous y reviendrons page 115. De même, dans *Man in the Dark*, Miriam, la fille du narrateur, demande à ce dernier de venir vivre avec elle dans sa maison dans le Vermont car elle souffre de sa solitude : « I'm so damned lonely in that house, I don't know how much longer I can take it. I need someone to talk to. I need someone to look at, to be there at dinner, to hold every once in a while » (103). Le narrateur explique par ailleurs qu'il souffre lui-même de sa solitude depuis la mort de sa femme : « the end of married life, the loneliness of it all, the fucking loneliness after I lost her » (13).

Symbole par excellence de la solitude chez Paul Auster, l'image de la « chambre nue et dépouillée » que l'on retrouve dès *The Invention of Solitude*, puis à de nombreuses reprises à travers les autres romans de Paul Auster, représente, comme l'explique Sophie Vallas dans sa thèse, « l'installation du je dans un espace vide et dans un corps vidé de tout passé » (87). Cet « espace vide » est l'esprit enfin libéré du personnage. Cependant, cette opération ne peut se produire que dans un lieu physique particulier : un lieu neutre, une chambre vide qui crée une véritable « déterritorialisation », condition nécessaire à l'exercice de l'écriture. En quelque sorte, hors du monde, la chambre close permet d'oublier son corps et de se concentrer sur son monde intérieur. François Gavillon y consacre un chapitre dans *Paul Auster, Gravité et légèreté de l'écriture* :

La topologie des textes de Auster découvre un centre de gravité récurrent : la chambre [room]. Pièce, chambre, studio, bureau, les figures de l'espace fermé sont multiples et on les retrouve dans tous ses romans. [...] L'écrivain se fait inventeur et le laboratoire où le verbe est façonné, c'est la pièce – souvent une chambre aux dimensions réduites. Celle-ci sera tour à tour lieu de réclusion et source de perspectives déployées. Elle sera à la fois prison et horizon, clôture et ouverture, solitude et communion. (37)

François Gavillon précise que, dans un premier temps, « la pièce est assimilée à un néant [void], à un trou noir [black hole] dans lequel s'abîme la raison » et que pour y faire face, « le recours doit venir de l'intérieur » (37) :

À la force de néantisation que génère la pièce, l'homme doit opposer toute la force de sa conscience et la réalité de son être physique pour éviter d'être contaminé par l'obscurité qui gagne. Aussi chaque retour à la chambre est-il un acte pionnier, un réinvestissement de l'espace vide, une réappropriation des ténèbres par la parole. (37)

Paul Auster se garde d'établir une frontière bien précise entre l'espace intérieur qu'explore le personnage et le lieu physique (une pièce close) dans laquelle se produit ce phénomène.

Choisir de s'isoler dans la « chambre close » est une décision difficile à prendre et à mettre en œuvre, un « acte pionnier », qui consiste à s'établir là où il n'y a rien, et à construire à partir du territoire vierge qui s'offre à nous. À l'image de Marco Stanley Fogg dans *Moon Palace* qui traverse le désert à la recherche de ses origines, l'écrivain solitaire entreprend précisément cette démarche, mais au sein même de son esprit. Comme l'observe Jean-Michel Verdun, en « partant à la recherche d'eux-mêmes, ils ne font – en apparence tout du moins – qu'imiter les colons » (89). Tout au long de *The Invention of Solitude*, Auster ne cesse d'opposer la chambre prison où la conscience explose et l'espace

de création qu'elle peut devenir une fois que cet espace a été « colonisé », comme l'exprime le passage suivant de *The Invention of Solitude* :

In spite of what it might seem to be, this room is not a retreat from the world. There is nothing here to welcome him, no promise of a soma holiday to woo him into oblivion. These four walls hold only the signs of his own disquiet, and in order to find some measure of peace in these surroundings, he must dig more and more deeply into himself.
(82)

Comme la citation de Pascal que nous avons placée en épigraphe de ce chapitre, peut le suggérer, c'est l'individu lui-même qui s'abandonne à une solitude néfaste, ou qui choisit une solitude propice à la création. Elle souligne également l'importance de la colonisation de l'espace vide et la nécessité de dompter le néant qui s'y trouve.

Paul Auster puise dans sa propre expérience d'écrivain reclus au sein de la chambre close, mais il a recours également à d'autres références afin de définir ce lieu spécial et c'est dès *The Invention of Solitude* qu'il expose ses premières références à ce sujet. Nous nous proposons de les parcourir brièvement afin de mieux comprendre cette image de la chambre close si importante dans son œuvre.

Influencé non seulement par la littérature mais également par la peinture (*Moon Palace* est riche en références picturales), Auster reprend dans *The Invention of Solitude* l'image de la chambre close, lieu de solitude, que l'on retrouve chez certains peintres. Il est marqué par les peintures de Vermeer, représentant des femmes, seules et immobiles dans des chambres closes inondées par la lumière du monde extérieur. Le tableau *Woman in Blue* semble l'avoir particulièrement marqué, mais il cite également *Woman Pouring Milk*, *Woman Holding a Balance*, *Woman Putting on Pearls*, *Young Woman at a Window with a Pitcher*, *Girl Reading a Letter at an Open Window*. La chambre close est ici représentée comme une image de la vie quotidienne, qui dépeint une personne, seule, dans sa solitude de tous les jours. Pourtant, malgré la figure de l'absence qu'on ressent dans ces portraits de femmes seules, leur solitude ne semble ni particulièrement néfaste, ni bénéfique. C'est le moment présent qui est représenté, le geste quotidien, et la neutralité de ce présent vient pondérer d'autres images de solitude que l'on trouve chez Paul Auster. Nous trouvons, dans les premières phrases de *Travels in the Scriptorium*, une représentation de ce présent suspendu et neutre si bien évoqué par Vermeer : un vieillard est assis sur le bord de son lit,

tête baissée, scrutant le sol, image d'une solitude qu'on ne peut encore décrypter en ces premières lignes du roman.

Autre artiste important qui évoque la solitude de la chambre close : Van Gogh. Auster explique que lorsqu'il était adolescent, il avait écrit une série de poèmes aux sujet des tableaux du peintre. Il s'agit en réalité des premiers poèmes qu'il a écrits de sa vie, les prémisses de sa carrière d'écrivain, et il se rend compte qu'il s'agissait d'une tentative de capturer sur papier les souvenirs d'une journée au cours de laquelle il avait visité une exposition de Van Gogh avec tout son enthousiasme d'adolescent : « the act of writing as an act of memory » (*The Book of Illusions*, 152). Van Gogh tient une place importante dans le processus de création pour Paul Auster qui, dans *The Invention of Solitude*, utilise certains des tableaux de l'artiste pour représenter sa chambre close. Il est aisé de trouver beaucoup d'analogies entre *La chambre de Van Gogh à Arles (The Bedroom)* (1888), et la chambre close que décrit Auster : calme et reposant de prime abord, le tableau met également en scène le sentiment d'emprisonnement dans un lieu sans issue : « The bed blocks one door, a chair blocks the other door, the shutters are closed: you can't get in, and once you are in, you can't get out. Stifled among the furniture and everyday objects of the room, you begin to hear a cry of suffering in this painting, and once you hear it, it does not stop » (153). Cette chambre de Van Gogh semble avoir particulièrement inspiré Auster dans la description de la chambre de Mr. Blank dans *Travels in the Scriptorium* sur laquelle nous reviendrons à la page 61.

Lieu paradoxal, la chambre de l'écrivain est un espace de création, mais également le berceau d'une souffrance solitaire. Auster nous présente la chambre d'Anne Frank, qui représente le lieu d'une mémoire poignante, le souvenir d'une petite fille, condamnée à une mort cruelle et prématurée, qui y écrivait son journal. Ce n'est pas sans raison que la maison dans laquelle se trouve cette chambre a été transformée en musée depuis²⁷. Et c'est ici, dans cette célèbre et funeste chambre, que tout a débuté pour Paul Auster. C'est là que « The Book of Memory » a commencé à prendre forme dans sa tête, face à l'émotion suscitée par un tel lieu de mémoire. Dans la même veine, il évoque cette sensation identique qu'il a à nouveau éprouvée lors d'une visite de la maison d'Emily Dickinson : « the strange exhaustion that had afflicted him that day as he stood in the poet's room: a shortness of breath, as if he had just climbed to the top of a mountain » (131). Auster insère

²⁷ La proximité entre la maison d'Anne Frank et celle de Descartes qui se trouvait dans le voisinage inspire à Auster l'idée d'une uchronie imprégnée d'une immense solitude : celle d'une Anne Frank universitaire, lisant les *Méditations* de Descartes.

dans le corps du texte un extrait de la brochure qu'il a achetée sur place, et où est décrite cette pièce importante, dans la prose maladroite (« awkward prose », 131) d'un auteur anonyme :

“In this bedroom-workroom, Emily announced that the soul could be content with its own society. But she discovered that consciousness was captivity as well as liberty, so that even here she was prey to her own self-imprisonment in despair or fear ... For the sensitive visitor, then, Emily's room acquires an atmosphere encompassing the poet's several moods of superiority, anxiety, anguish, resignation or ecstasy. Perhaps more than any other concrete place in American literature, it symbolizes a native tradition, epitomized by Emily, of an assiduous study of inner life.” (131)

En pénétrant dans l'ancienne chambre d'Emily Dickinson, lieu où ont germé toutes ces idées, on a l'impression de percevoir des bribes de réflexion, comme si elles étaient encore présentes dans ce lieu. La chambre déclenche certaines sensations chez l'artiste qui s'y trouve et qui partage ainsi l'émotion suscitée par la création artistique que ce lieu particulier avait favorisée.

La chambre close peut donc être un lieu de solitude tranquille et quotidienne, celui qu'illustrent les tableaux de Vermeer, mais ce peut également être un lieu paradoxal dans lequel alternent le calme d'une solitude pondérée et l'horreur qu'inspire l'emprisonnement (cf. la chambre de Van Gogh). La chambre close, c'est aussi un lieu de créativité non pas sereine, mais chargée d'anxiété, de peur et de malaise, chargée aussi de d'un grand malheur, situation paradoxale et pénible que Paul Auster ne cessera de mettre en avant dans ses romans par la suite, comme nous le verrons. Enfin, la chambre close, peut être aussi le lieu de la folie, comme le montre l'expérience malheureuse de Hölderlin.

Auster accorde en effet une importance toute particulière au poète allemand dans son œuvre première autobiographique et ne lui consacre pas moins de trois pages (104-106) dans « The Book of Memory ». Hölderlin a sombré dans la schizophrénie après le décès de sa femme et s'est enfermé dans la tour de son ami Zimmer²⁸ où il restera pendant trente-six ans, c'est-à-dire pendant la moitié de son existence. Auster cite le poète à de nombreuses reprises, en particulier lorsque celui-ci évoque sa solitude. La première citation est tirée d'une lettre écrite par Hölderlin, à propos d'un voyage en solitaire de trois mois à travers le Massif Central, peu de temps avant sa première dépression nerveuse. À son retour à

²⁸ La signification de ce nom (« chambre ») est bien évidemment des plus importantes et Paul Auster n'hésitera pas à emprunter ce dernier à plusieurs reprises pour ses personnages (*Moon Palace, The Book of Illusions, Travels in the Scriptorium*).

Stuttgart, il est décrit comme « “deathly pale, very thin, with hollow wild eyes, long hair and a beard, and dressed like a beggar” » (104), et le seul mot qu’il prononce est son propre nom, Hölderlin. Cette description n’est pas sans rappeler celle de nombreux personnages austériens à venir, qui ont eux aussi, à l’image du poète fou, subi une transformation physique et psychologique à la suite d’un certain temps passé dans la solitude. Auster explique comment Hölderlin, vivant seul dans sa tour, a fini par devenir une attraction touristique pour des gens curieux qui viennent voir le vieil homme célèbre devenu fou et dont les propos fantaisistes qu’il tient à propos de sa femme ainsi que le mode de vie solitaire qu’il a choisi éveillent l’intérêt. Lorsqu’il sort de sa chambre, ce qui se produit rarement, il marche sans but à travers la campagne tout en ramassant sur son passage des pierres et des fleurs – une particularité dont Auster semble s’être inspiré pour le personnage de Peter Stillman Sr. dans *The New York Trilogy* – fleurs qu’il déchire ensuite en mille morceaux. Hölderlin est la risée des étudiants en ville et la terreur des enfants. Il s’invente différents noms : Scardinelli, Killalusimeno et même « Lord God » – ici encore, notons les similitudes que l’on retrouve chez Peter Stillman : l’errance, les fausses identités... Dans les années qui ont suivi, certains ont émis une hypothèse selon laquelle la « folie » de Hölderlin n’aurait été en réalité qu’un jeu d’acteur, et que tous ses textes écrits prétendument sous l’emprise de la folie seraient en réalité rédigés dans un langage révolutionnaire soigneusement codé²⁹. Il est mentionné, dans *The Invention of Solitude*, une pièce qui aurait été écrite à la suite de cette hypothèse, et décrirait, dans la dernière scène, une rencontre entre le jeune Marx et le vieux poète. Marx aurait ensuite écrit *The Economic and Philosophical Manuscripts* en 1844, œuvre directement inspirée par cette rencontre avec l’artiste. D’après nos recherches, il s’agit sans doute ici de la pièce de Peter Weiss, datant de 1971, intitulée *Hölderlin*. Auster n’en cite ni le titre, ni l’auteur et ne l’évoque qu’à cette occasion, mais il explique que cette rencontre entre le vieux poète et le jeune philosophe ferait non seulement de Hölderlin le plus grand poète du dix-neuvième siècle mais aussi une figure centrale dans l’histoire de la pensée politique de l’époque puisqu’il aurait créé un lien direct entre Marx et Hegel. Cette dernière supposition paraît probable quand on se rappelle que Hölderlin et Hegel étaient amis et qu’ils avaient fait leurs études ensemble à Tübingen.

A. ne se résout pas à considérer la réclusion du poète dans une chambre comme un acte entièrement négatif qui n’offrirait à Hölderlin qu’un refuge et un abandon. Il considère

²⁹ Ici encore, nous retrouvons l’inspiration derrière la création du personnage de Peter Stillman Sr. : l’obsession pour le langage, la recherche d’une langue originelle, la folie apparente, la vie solitaire...

plutôt l'enfermement du poète dans la chambre close comme un sauvetage : « More than likely, it is the room that restored Hölderlin to life, that gave him back whatever life it was left for him to live » (106). Le sauvetage passe par la chambre close, par ce lieu désormais vital pour la personne qui se trouve dans un état de déperdition. C'est le cas de Hölderlin, c'est aussi le cas de David Zimmer dans *The Book of Illusions* : c'est grâce à son enfermement qu'il réussira à s'extraire d'une situation très périlleuse, comme nous le verrons. Cet enfermement s'impose comme une nécessité ; ce n'est pas vraiment une décision prise en toute conscience : c'est un fait qui s'impose face à la détresse. D'autres types d'enfermement similaires sont mentionnés dans *The Invention of Solitude*. Par exemple, celui de Jonas dans le ventre de la baleine, à propos duquel Auster cite Jérôme de Stridon : « “You will note that where you would think should be the end of Jonah, there was his safety.” » (106). Auster ne voit donc pas l'enfermement comme la mort de l'esprit, mais comme un rempart de protection.

L'image de la chambre close dans toute sa dimension d'isolement, de réflexion, de renaissance et de création est ainsi illustrée par la situation de ce grand personnage bien réel que fut Hölderlin.

2) La mise en scène de la chambre close dans l'(auto)fiction austérienne

a) La solitude et l'enfermement au sein de la « chambre close »

« The Locked Room », titre même d'un des récits de la trilogie new-yorkaise, tient une place importante tout au long de l'œuvre austérienne, comme nous l'avons vu. Que ce soit un isolement choisi ou imposé, le personnage austérien se trouvera toujours à un moment donné confronté à la chambre close dans une situation de solitude intense. Souvent il y restera enfermé pendant une longue période : plusieurs jours, des mois, parfois des années. Cette fuite du monde extérieur est généralement causée par un traumatisme grave, souvent la perte d'un être cher, comme nous le verrons dans la deuxième partie de ce chapitre.

Dans *The Invention of Solitude*, c'est la mort du père qui entraîne chez Auster le besoin de s'enfermer dans la chambre close afin de mettre sur papier toute la peine dont il veut se décharger à la suite de cette perte soudaine. Dans les romans austériens suivants, cet enfermement des personnages et ce repli sur eux-mêmes prendra une forme nettement plus accentuée.

Si ces chambres fictionnelles ainsi décrites se ressemblent tant, c'est parce qu'elles s'inspirent non seulement des références dont nous avons parlé dans la première partie de ce chapitre mais également d'éléments autobiographiques comme l'expérience que l'auteur a lui-même connue dans le minuscule logement de Varick Street déjà évoqué, dans lequel nous croyons voir le premier exemple de « chambre close austérienne ». C'est cette même chambre qu'Auster met en scène dans *Leviathan* lorsque Peter Aaron doit, lui aussi, trouver un logement après avoir divorcé. Il est intéressant de comparer les deux textes qui évoquent le lieu de refuge de chacun des personnages :

Christmas Eve, 1979. He is in New York, alone in his little room at 6 Varick Street. [...] He cannot call it home, but for the past nine months it is all he has had. A few dozen books, a mattress on the floor, a table, three chairs, a hot plate, and a corroded cold water sink. (*The Invention of Solitude*, 80)
My only household possessions that year were a mattress, a small table, two chairs, a hotplate, a smattering of kitchen utensils, and a single carton of books. It was basic, no-nonsense survival [...]. There was a sink and a toilet, but no bath, and the wooden floor was in such poor condition that it gave me splinters whenever I walked on it with bare feet. (*Leviathan*, 57)

Cependant, malgré la situation difficile dans laquelle il se trouve à la suite de son divorce et de la solitude qui l'accompagne, et malgré le confort minime de son nouveau logement, Aaron se rend compte qu'il est heureux au sein de cette pièce : « the truth is that I was happy in that room » (57). L'absence d'objets « superflus » et le fait de n'avoir que le strict minimum influe sur l'esprit, et lorsque Benjamin Sachs vient rendre visite à son ami dans son nouveau logement, il remarque tout de suite l'effet bénéfique de cet environnement sur le travail de l'écrivain : « As Sachs put it the first time he came to visit me, it was a sanctuary of inwardness, a room in which the only possible activity was thought » (57). Ce sont les mêmes conditions spartiates qui permettent à David Zimmer d'écrire son livre sur Hector Mann dans *The Book of Illusions* :

If I meant to write the book, I would need a place to hole up in [...]. [I] took the first place I was shown – a one-bedroom apartment on Pierrepont Street [...]. It was expensive, dingy, and awkwardly designed, but I felt lucky to have it. I bought a mattress for one room, a desk and a chair for the other, and then I moved in. The lease was good for a year. It began on March first, and that was the day I began writing the book. (27-28)

Cet effet bénéfique se confirme car, malgré la description peu élogieuse de leur logement, les personnages qui s'isolent dans leur petit espace sont tous très heureux (« I was happy in that room », « I felt lucky to have it »). En effet, cet isolement leur permet de se concentrer sur eux-mêmes et de réfléchir pour retrouver leurs forces créatrices, dans une démarche qu'ils considèrent comme essentielle.

La solitude que décrit Auster au sein de la « chambre close » dans ses romans s'inspire de la solitude qu'a su décrire Thoreau, dont le nom revient souvent lorsque cet espace intérieur de l'écrivain est évoqué. En effet, la référence à *Walden* de Thoreau est bien présente en ce qui concerne la solitude imposée au personnage dans la « chambre close » chez Auster. Si elle est rappelée chez Benjamin Sachs dans *Leviathan* lors de son isolement volontaire qui conduira à sa renaissance « spirituelle » et son combat idéologique (nous y reviendrons), elle est également l'objet d'étude de Tom Wood dans le cadre de son doctorat inachevé dans *The Brooklyn Follies*. Ce dernier avait choisi d'étudier la fameuse « chambre close » chez Poe et Thoreau, et le titre de la thèse était : « “Imaginary Edens: The Life of the Mind in Pre-Civil War America” » (14). Comme l'explique Tom à Nathan au sujet de sa thèse : « “It's about nonexistant worlds, [...] [a] study of the inner refuge, a map of the place a man goes to when life in the real world is no longer possible” » (14-15), « The mind », l'esprit, complète Nathan. La conversation entre les deux personnages au sujet de cette thèse confirme l'importance que notre auteur accorde à l'influence d'autres auteurs sur ses thèmes de prédilection :

What [Poe's three most neglected works, “The Philosophy of Furniture,” “Landor's Cottage,” and “The Domain of Arnheim”] give is a description of the ideal room, the ideal house, and the ideal landscape. After that, I jump to Thoreau and examine the room, the house, and the landscape as presented in *Walden*. [...] Both men believed in America, and both men believed that America had gone to hell, that it was being crushed to death by an ever-growing mountain of machines and money. How was a man to think in the midst of all that clamor? They both wanted out. Thoreau removed himself to the outskirts of Concord, pretending to exile himself in the woods [...]. To be free. [...] To read books, to write books, to think. To be free to write a book like *Walden*. Poe, on the other hand, withdrew into a dream of perfection. Take a look at “The Philosophy of Furniture,” and you'll discover that his imaginary room was designed for exactly the same purpose. As a place to read, write, and think. It's a vault of contemplation, a noiseless sanctuary where the soul can at last find a measure of peace. (15-16)

La référence à *Walden* de Thoreau est présente également dans le récit dans le récit qu'écrit Sidney Orr dans *Oracle Night*, dans lequel apparaît une référence explicite à cette œuvre lorsque Nick Bowen rend visite au conducteur de taxi retraité, Ed Victory. Ce

dernier vit dans un quartier sordide, dans un logement minuscule qui s'apparente en tous points à la « chambre close » austérienne :

[Ed] asks Bowen to take a seat, unexpectedly referring to a passage from *Walden* as he gestures toward the one chair in the room. Thoreau said he had three chairs in his house, Ed remarks. One for solitude, two for friendship, and three for society. I've only got one for solitude. Throw in the bed, and maybe there's two for friendship. But there's no society in here. (65)

L'unique chaise est un symbole important dans cette solitude puisque nulle autre personne ne peut s'asseoir dans la chambre close. Les visiteurs ne peuvent donc être que de passage, laissant l'hôte dans la solitude absolue.

Si nous comparons ce nombre de chaises avec celui que l'on trouve dans la « chambre close » originelle, celle du 6 Varick Street dans laquelle vécut Paul Auster, nous comptons trois chaises, et non pas une seule, ce qui semble de prime abord rendre cette pièce plus accueillante que celle d'Ed Victory (« three for society »). Cependant, nous pouvons nous demander si ce choix du chiffre trois ne serait pas également un rappel de la famille qu'Auster vient de « perdre » à la suite de son divorce. Les deux chaises supplémentaires ne sont peut-être qu'un rappel douloureux de la perte de son ex-femme et de son fils, désormais absents, et ne sont pas là pour symboliser l'ouverture à une vie sociale active.

De même, la « chambre close » de l'écrivain dans *Oracle Night* présente ce même dépouillement. La solitude que l'on retrouve dans la chambre d'Ed Victory est effectivement reflétée par la sobriété de la chambre de travail de Sidney Orr :

It was hardly bigger than a closet³⁰ in there – just enough space for a desk, a chair, and a miniature bookcase with four narrow shelves – but I found it sufficient for my needs, which had never been more elaborate than to sit in the chair and put words on pieces of paper. (10)

Dans le roman qui suit, *The Brooklyn Follies*, cette même chambre, avec une seule chaise, refait une apparition. Elle appartient cette fois-ci à Tom Wood, le neveu du narrateur, qui s'est isolé volontairement suite à son échec intellectuel, soldé par l'impossibilité d'achever la thèse sur laquelle il travaillait depuis trois ans :

It was a dingy one-closet cell with a metal shower in the bathroom, a pair of windows that looked out on a brick wall, and a pint-sized kitchenette that featured a bar

³⁰ La chambre dans laquelle vit Peter Aaron suite à son divorce est elle, littéralement, un placard (« storage closet », *Leviathan*, 57).

refrigerator and a two-burner gas stove. One bookcase, one chair, one table, and one mattress on the floor. It was the smallest apartment he had ever lived in. (25)

La répétition du mot « one » insiste sur la solitude du personnage : encore une fois, la présence d'une seule chaise est très significative (cf. Thoreau). Les termes employés pour décrire cet espace limité dans lequel Tom vit dans sa solitude sont très négatifs : « dingy », « one-closet cell », « the smallest apartment he had ever lived in ». De plus, comme les autres chambres, elle est fermée, les fenêtres pourtant existantes ne donnent que sur un mur de briques, ce qui oblige le personnage à se concentrer sur lui-même.

Un exemple encore plus drastique de cette absence d'ouverture sur l'extérieur se trouve dans la troisième « chambre close » présentée dans *Oracle Night*. Il s'agit de la deuxième chambre qui appartient à Ed Victory, et qui ressemble beaucoup à la première, mais possède une caractéristique particulière qui l'isole plus encore du monde extérieur : elle se trouve sous terre, dans un abri antiatomique :

[Nick] finds the room rather dismal, as bare and sparsely furnished as Ed's lodgings at the boardinghouse. But all the rudiments are there – except for a window, of course, a prospect to look out on. Bed, table and chair, refrigerator, hot plate, flush toilet, a cupboard filled with canned goods. (84-85)

Comme nous le verrons dans la deuxième partie de ce chapitre, cette absence totale de fenêtres joue un grand rôle dans l'enfermement et la solitude du personnage. Si le monde extérieur lui est inaccessible, il ne peut que se retrouver seul face à lui-même.

Cette chambre souterraine représente la chambre close la plus extrême de l'œuvre austérienne puisque Nick Bowen s'y retrouve piégé et privé de toute possibilité de sortie (comme nous le verrons). La description que fait le personnage de cette chambre avant d'en être victime montre bien ce qui l'attend en y pénétrant : elle est décrite comme une « crypte », un « trou » (« I'm happy living in my hole », 91), autant de qualificatifs qui annoncent l'influence maléfique de cette chambre dont Nick ne sortira jamais.

Cependant, si le sort de Bowen au sein de cette « chambre close » s'avère tragique, il est important d'observer que le vocabulaire employé pour décrire les autres chambres austériennes n'est guère différent de celui qui vient d'être employé : « a place to hole up in » (*The Book of Illusion*, 27). Malgré ce vocabulaire commun, une différence apparaît : en effet, si la chambre close souterraine de Nick Bowen est comparée à une véritable crypte, qui ne peut conduire qu'au désespoir, les autres « chambres closes » austériennes se

rapprochent plus de la cellule d'un moine ou du refuge d'un ermite dans laquelle un espace de reconstruction demeure :

[Bowen] glances around the small, tidy room. It makes him think of a monk's cell or a hermit's refuge: a drab, spartan place with no more than the barest essentials for living. A single bed, a single chest of drawers, a hot plate, a bar-sized refrigerator, a desk, and a bookcase with several dozen books in it [...]. The room represents a world of restraint, inwardness, and discipline, and as Bowen turns his attention back to Victory, [...] he takes in one final detail, which previously escaped his notice. There are no pictures hanging on the walls, no photographs or personal artifacts on display. The only adornment is a calendar tacked to the wall just above the bureau – from 1945, open to the month of April. (*Oracle Night*, 65)

La chambre close, qu'elle soit sous terre ou en surface, est coupée du monde, aussi bien spatialement que temporellement : le calendrier « bloqué » sur le mois d'avril de l'année 1945, la fin de la Seconde Guerre mondiale et la libération des camps de concentration, donne une impression de temps suspendu, à tout jamais maintenu dans ce mois qui a marqué Ed Victory de manière permanente. En effet, plus loin dans le roman, ce dernier explique à Nick Bowen qu'il a lui-même participé à la libération des camps, et il décrit certaines des horreurs qu'il y a vues, annonçant, à ses yeux, la fin de l'humanité.

Le quartier même dans lequel vit Ed confirme cette impression de « fin de l'humanité ». Les expressions utilisées sont : « a sliver of hell, a no-man's land » (63). La violence et la déchéance de l'endroit mettent l'accent, par contraste, sur le refuge intérieur qu'est la chambre du retraité, seul endroit dans lequel Ed Victory peut se retrouver seul et en sécurité. L'accueil qu'il réserve à Bowen la première fois que ce dernier lui rend visite montre à quel point il perçoit l'« extérieur » comme une menace et son minuscule espace vital comme un lieu protégé : « [Nick] has to knock ten or twelve times before the ex-cabdriver asks him to come in. Massive and round, with his suspenders hanging off his shoulders and the top of his pants unbuttoned, Nick's sole acquaintance in Kansas City is sitting on his bed and pointing a gun at his heart » (64). La chambre close est donc aussi un lieu de survie, un espace vital au sein duquel les personnages se réfugient pour être au calme, à l'abri des menaces du monde extérieur³¹.

Cette histoire dans l'histoire de *Oracle Night* montre qu'Auster n'est pas le seul à accorder une grande importance à la chambre close mais que ses narrateurs la présentent également dans leur fiction, mettant ainsi en abyme l'obsession même d'Auster pour ce

³¹ Cette impression est confirmée dans *In the Country of Last Things* dans lequel le personnage d'Anna Blume se trouve en grand danger dans le monde dans lequel elle évolue, en particulier parce qu'elle n'a pas accès à une chambre close.

lieu de solitude. Le personnage-écrivain est une émanation de l'autobiographie austérienne en ce qu'il a conscience, comme Paul Auster, de la nécessité d'une solitude pour produire un travail d'écriture.

Si la chambre close est un véritable leitmotiv chez Paul Auster, c'est dans *Travel in the Scriptorium* qu'elle occupe une place plus importante que dans les autres romans. En effet, unique lieu où se déroule le récit, elle prend un aspect définitivement beckettien et joue presque le rôle d'un personnage dans cette œuvre qui mérite le qualificatif de postmoderne. Une grande part de l'action consiste en une interaction entre Mr. Blank et la chambre close.

L'importance du décor dans ce roman est signalée dès le troisième paragraphe. L'espace dans lequel se trouve Mr. Blank ressemble en tout point aux chambres closes austériennes qu'on retrouve régulièrement dans l'œuvre. Cependant, contrairement aux autres personnages austériens qui sont passés par cette fameuse chambre, Mr. Blank s'interroge tout au long du roman sur son enfermement. Fait inhabituel chez Auster car, soit on s'enferme de son plein gré dans la chambre close afin de s'isoler du reste du monde (que ce soit pour fuir quelque-chose, se ressourcer ou pour écrire sans être diverti), soit on y est enfermé de force par quelqu'un d'autre (situation qui ne se produit que rarement dans les romans austériens, si ce n'est dans le cas de Nashe et Pozzi et de leur mésaventure dans *The Music of Chance* ou de celui de Graf, prisonnier de guerre dans l'histoire dans *Travels in the Scriptorium* (nous y reviendrons)). Pourtant, Mr. Blank est toujours dans le doute quant à sa situation : a-t-il été enfermé malgré lui ou est-il libre de quitter la chambre ? Cette incertitude joue un rôle important car ce personnage interprète ses mésaventures de façon différente selon qu'il se croit enfermé malgré lui ou qu'il pense être libre de sortir. L'ambiguïté de cette situation est maintenue en permanence puisqu'il n'arrivera jamais à savoir s'il est retenu prisonnier dans cette chambre dans laquelle on l'aurait enfermé ou s'il est libre d'en sortir quand bon lui semble. En vérité, il n'a jamais l'occasion d'en franchir le seuil et il ne connaît donc jamais la vérité sur sa situation réelle.

La chambre close représente le seul espace concret de ce roman. Auster accorde une telle importance à cette pièce que nous pouvons nous demander quel intérêt elle peut avoir pour le personnage qui s'y trouve. Les effets d'un séjour dans ce lieu particulier dépendent beaucoup de la personnalité du personnage. Ainsi, celui qui souhaite se livrer à la création littéraire y trouvera un espace favorable à son activité, en particulier parce qu'il lui permet de s'isoler du monde et de ses contingences et de donner libre cours à son imagination créatrice. D'autres personnages y trouveront, à l'opposé, un lieu d'enfermement et

d'oppression, générateur de claustrophobie, de vide. L'impression d'égarement qu'y ressent Mr. Blank est la représentation extrême de ce que peut ressentir toute personne qui a perdu ses repères dans le monde réel à la suite d'une trop grande fréquentation du monde de l'imaginaire. La situation est d'autant plus grave chez Mr. Blank que son égarement s'accompagne de l'impression de ne pouvoir échapper à la fatalité de son malaise. Son âge avancé peut expliquer cette situation et ce personnage dans sa vieillesse pourrait être interprété comme une projection fantasmagorique de l'auteur vieillissant, pris au piège dans un corps défaillant et un esprit égaré dans un monde imaginaire sans espoir d'en sortir.

Les premiers paragraphes du roman nous plongent donc immédiatement dans une atmosphère beckettienne par le biais de cette chambre énigmatique. Ce n'est d'ailleurs pas la première fois que l'esprit de Beckett s'insinue dans l'écriture austérienne, comme le démontre Bénédicte Bazin dans son article intitulé « Beckett le père, Auster le fils ? ». Elle y compare les pièces écrites par ces deux auteurs (*Laurel and Hardy go the Heaven* de Paul Auster ; *Fin de partie* et *En attendant Godot* de Samuel Beckett) :

À [l]a lecture [de *Laurel and Hardy go to Heaven*], l'ombre de la dramaturgie et de la thématique beckettienne de l'exploration du « moi » surgit. Une hypothèse d'intertextualité peut alors être avancée. En effet, *Fin de partie* et surtout *En attendant Godot* ont manifestement fourni un matériau de travail à Paul Auster. Dès le début de la pièce, l'espace scénique affiche le même dépouillement que les pièces beckettiennes.

C'est ce même dépouillement que nous retrouvons au début de *Travels in the Scriptorium* : un vieil homme se trouve au milieu d'une pièce spartiate qui comprend un lit, un bureau, une chaise et une lampe. Une autre comparaison intertextuelle peut être faite en ce début de roman : celui de l'espace zweigien du *Joueur d'Echecs* dans lequel la chambre où est enfermé le prisonnier ressemble en tout point à celle de Mr. Blank, comme le montre cet extrait du roman de Stefan Zweig :

Au premier abord, la chambre qu'on m'assigna n'avait rien d'inconfortable. Elle possédait une porte, un lit, une chaise, une cuvette, une fenêtre grillagée. [...] Autour de moi, c'était le néant, j'y étais tout entier plongé. On m'avait pris ma montre, afin que je ne mesure plus le temps [...]. Cela dura quinze jours, pendant lesquels je vécus hors du temps, hors du monde. La guerre eût éclaté que je n'en aurais rien su. Le monde ne se composait plus pour moi que d'une table, d'une porte, d'un lit, d'une chaise, d'une cuvette, d'une fenêtre et de quatre murs sur lesquels je regardais fixement le même papier. (46, 47)

La disposition des meubles dans la pièce ainsi que le rapport entre le personnage et chaque objet sont d'une grande importance tout au long du roman.

Le premier objet mentionné est le lit sur lequel est assis Mr. Blank. Si ce meuble est mis en valeur si tôt, c'est parce qu'il joue un rôle crucial dans la boucle de fin du roman qui nous montrera Mr. Blank allongé dans son lit, tandis que les lumières s'éteignent, « Sleep well, Mr. Blank » (130). Ainsi, tout commence sur ce lit et tout s'y achève : la boucle est bouclée, la fin du roman revient sur la scène du début, dans un cercle infernal qui est tout aussi oppressant que cette chambre dont Mr. Blank ne sort jamais.

Dès le troisième paragraphe, d'autres meubles présents dans la chambre sont énumérés. Sur chaque objet est accroché une bandelette de papier³² pour de mystérieuses raisons que l'on ne découvrira jamais : « On the bedside table, [...] the word is TABLE. On the lamp, the word is LAMP. Even on the wall, which is not strictly speaking an object, there is a strip of tape that reads WALL » (1). Nous apprendrons par la suite qu'il y a également une fenêtre dont le store est baissé, une porte avec une poignée en porcelaine menant à la salle de bain, un bureau et une chaise.

Après le lit, c'est la chaise qui attire l'attention de Mr. Blank. Alors qu'il s'est assis, les mouvements qu'il effectue sur cette chaise lui permettent de se remémorer de lointains souvenirs d'enfance. Ainsi reviennent ces souvenirs du fond de la mémoire au sein de la « chambre close ». Mr. Blank se concentre ensuite sur le bureau et, plus précisément, sur ce qui se trouve dessus. C'est l'occasion de s'interroger sur la signification symbolique de ce bureau austérien qui revient dans chacun de ses romans. En effet, chez Auster, la narration passe par l'acte d'écriture, véritable rituel s'accompagnant d'une mise en scène de l'écrivain à son bureau. De ce fait, afin qu'il y ait narration, il faut qu'il y ait un bureau pour écrire et une chaise pour s'asseoir. C'est en effet sur ce bureau « austérien » que se construit généralement la narration à la première personne. Nous y reviendrons dans notre troisième et dernière partie. Pourtant, le bureau ne peut tenir le même rôle dans *Travels in the Scriptorium* que dans les romans austériens précédents, car, ici, le récit est écrit à la troisième personne. Mr. Blank n'est pas le personnage-narrateur et ce n'est donc pas lui qui raconte et écrit l'histoire que le lecteur est en train de lire. Dès lors, nous devons nous interroger sur la signification de ce bureau qui, pour la première fois dans une œuvre austérienne, n'est pas utilisé pour l'écriture. En réalité, il semble que ce bureau ne soit qu'une coquille vide, un objet-souvenir d'une vie passée d'écrivain, tout comme Mr. Blank

³² Il s'agit ici de la traduction française de « a strip of white tape » par Christine Le Bœuf (*Dans le scriptorium*, 2007).

qui n'est lui-même que la coque vide d'un homme qui a, semble-t-il, d'après le témoignage des autres personnages, été jadis un écrivain prolifique. L'état maladif dans lequel le personnage se trouve lui rend impossible l'usage de ce bureau à des fins d'écriture. C'est au-delà de ses capacités mentales et au-delà de ses capacités physiques car les médicaments qu'on lui fait prendre ont un effet dévastateur, au point qu'il a besoin de l'aide d'une autre personne pour accomplir les actes les plus simples. L'exemple du tremblement intense de sa main après la prise de ses premiers cachets du matin montre bien qu'il lui serait impossible à ce moment-là de tenir dans sa main un stylo pour écrire : « when he tries to lift the spoon toward his mouth, he is bewildered to discover that his hand is shaking. Not just some mild tremor, but a pronounced and convulsive twitching that he is powerless to control » (15). Le bureau ne serait ainsi qu'une représentation symbolique de son passé, dont le souvenir lui revient petit à petit au fur et à mesure qu'il exécute les exercices proposés par le docteur Farr. Ce n'est pas le bureau en tant qu'objet nécessaire au travail d'écriture qui intéresse Mr. Blank dans ces premières pages du roman, mais plutôt en tant que simple meuble sur lequel ont été posés plusieurs objets : « he understands that the desk itself is responsible for these oppressive thoughts – not the desk as desk, perhaps, but the photographs and papers piled on its surface, which no doubt contain the answer to the question that haunts him » (29). Nous reviendrons plus en détail sur ces objets dans notre deuxième partie (chapitre 4).

Travels in the Scriptorium met donc en scène une « chambre close » dans sa représentation la plus extrême, au sein de laquelle se déroule l'intégralité du récit principal. Ce n'est que par son esprit, stimulé par la lecture et son imagination, que Mr. Blank pourra s'échapper de cet « espace intérieur ». Dans *Man in the Dark*, une situation similaire est mise en scène : le narrateur ne quitte jamais l'espace clos de sa maison, devenue un véritable rempart contre le monde extérieur. Toute possibilité de sortie de l'« espace intérieur » est remise en question à cause de l'état psychologique de ceux qui l'entourent et qu'il souhaite avant tout protéger (sa fille abandonnée par son mari, sa petite-fille en deuil du sien), mais également à cause d'un handicap physique contraignant : il a de grandes douleurs à une jambe à la suite d'un accident de voiture. Il est donc condamné à l'espace clos par son corps, comme Trause dans *Oracle Night*, qui doit rester enfermé chez lui contre son gré à la suite d'une phlébite. Cependant, comme dans *Travels in the Scriptorium*, le voyage par l'esprit est très présent dans le dernier roman de notre corpus, et l'histoire se partage entre un narrateur assigné à son lit par des nuits d'insomnie, et un personnage inventé par ce dernier qui se trouve, au contraire, piégé dans le feu de l'action,

en pleine guerre civile. L'espace clos et le monde extérieur s'opposent donc tout en se rejoignant par la première narration qui engendre la deuxième, dans une hiérarchie verticale qui permet la mise en rapport des deux espaces intérieur et extérieur.

La « chambre close » est donc un lieu de refuge et de solitude absolue. Que l'enfermement soit choisi ou subi, le personnage peut se recentrer sur lui-même et se livrer à la réflexion.

b) Mort symbolique et renaissance au sein de la « chambre close » austérienne

Dans *The Invention of Solitude*, Paul Auster décrit l'espace dans lequel vit son ami S., à Paris : il s'agit de la chambre la plus petite que l'on puisse trouver dans l'œuvre austérienne. L'étroitesse de cette pièce semble, de prime abord, avoir un impact à la fois sur le corps, qui a tendance à se faire le plus petit possible, et sur l'esprit, qui subit le même sort métaphoriquement :

S. lived in a space so small that at first it seemed to defy you, to resist being entered. The presence of one person crowded the room, two choked it. It was impossible to move inside it without contracting your body to its smallest dimensions, without contracting your mind to some infinitely small point within itself. Only then could you begin to breathe, to feel the room expand, and to watch your mind explore the excessive, unfathomable reaches of that space. For there was an entire universe in that room [...] : the representation of one man's inner world [...]. The room he lived in was a dream space, and its walls were like the skin of some second body around him, as if his own body had been transformed into a mind, a breathing instrument of pure thought. This was the womb, the belly of the whale, the original site of the imagination. (94)

Cette description de la « chambre close » montre que, chez Paul Auster, la frontière entre l'espace concret et l'espace mental peut s'effacer et que ces deux espaces finissent par se confondre lorsque l'écrivain effectue un repli sur lui-même pour se tourner vers la créativité.

Comme nous l'avons vu plus haut, la chambre close peut avoir un double effet, le premier étant de condamner définitivement la personne qui s'y trouve à un enfermement mortifère et stérile, le second étant de permettre une renaissance de l'individu car l'isolement bien géré prend un caractère positif en rendant l'individu disponible à l'activité créatrice. En effet, la solitude peut aussi bien provoquer la perte de soi que la redécouverte de soi, comme l'observe Ilana Shiloh en proposant l'exemple de Thoreau : « For Thoreau,

solitude was a means of self-creation, of spiritual rebirth, as it was for Jonah in the belly of the whale » (21).

Tous les personnages-narrateurs, à commencer par Auster lui-même dans *The Invention of Solitude*, choisissent de s'isoler pour échapper au monde extérieur, non pas pour se replier sur eux-mêmes sans perspectives, mais au contraire pour se recentrer sur leur monde intérieur, comme le fait remarquer Pascal Bruckner :

For Auster, confinement is a form of exile.[...] This penchant for narrow spaces, where the spirit can project itself against the walls [...] makes the room a kind of mental uterus, site of a second birth. In this enclosure the subject gives birth, in essence, to himself. From mere biological existence he now attains spiritual life. [...] The self must die, Auster seems to say, in order to live [...]. (28)

C'est à cette occasion que la chambre close en tant qu'espace physique se confond avec la chambre close en tant qu'espace mental du personnage, comme nous l'avons vu. Elle devient véritablement un utérus, un lieu de renaissance, image qui réapparaît dans *The Brooklyn Follies* à l'occasion de la description du logement minuscule de Tom Wood : « the womblike dark of his tiny home » (131). Dans cet espace « hors du monde », mort et renaissance se mêlent ; la chambre est comparée à un cercueil : « the dismal coffin he called his room » (132). En effet, la renaissance ne peut survenir qu'après la mort du moi : « The self must die [...] in order to live ».

Pour que cette double opération, la mort et la renaissance, se produise, la chambre close doit appartenir à une autre dimension et former un lieu intime, atemporel, un lieu de solipsisme absolu dans lequel le personnage austérien, ou Auster lui-même, se retrouve face à lui-même. Le sujet n'a plus le regard d'autrui posé sur lui. Il disparaît en quelque sorte du monde, comme l'illustre ce passage de *Oracle Night* dans lequel le narrateur, Sydney Orr, est tellement plongé dans son écriture qu'il n'entend pas sa femme rentrer à la maison. Lorsqu'il s'arrête d'écrire et quitte le monde imaginaire de son écriture pour revenir au monde « réel », Grace lui dit qu'elle l'a cherché partout mais qu'il n'était pas là. Son bureau était vide, alors même qu'il s'y trouvait. Cette représentation austérienne de la disparition dans le monde créatif montre que la chambre close est un lieu spécial où il se passe des choses qui ne se produisent nulle part ailleurs.

La chambre close n'appartient pas vraiment à la vie mais aux prémisses et à la fin de la vie (« womblike », « coffin »). La renaissance du personnage qui s'est réfugié au sein de cet espace intérieur s'effectue symboliquement en neuf mois. A. reste pendant neuf mois

dans sa chambre du 6 Varick Street (« He cannot call it home, but for the past nine months it is all he has had », *The Invention of Solitude*, 80) ; David Zimmer met neuf mois à écrire son livre sur Hector Mann, *The Silent World of Hector Mann* (« I wrote the book in less than nine months », 55 ; « I locked myself in a room and spent nine months writing », 64), et il passe également neuf mois et demi à rédiger le texte principal de *The Book of Illusions* : « by early January I was writing the first pages of this book. It is late October now » (318) ; de son côté, Sidney Orr met neuf mois à se remettre à l'écriture à la suite de sa maladie (« as I sat at my desk for the first time in almost nine months », 13)³³.

Il est très significatif que la renaissance des personnages austériens exige la même période de gestation que celle de la naissance. La comparaison avec l'utérus prend alors tout son sens : c'est à la fin de la période de gestation que le narrateur austérien « accouche » du travail qu'il a entrepris pendant ces neuf mois et sort de son enfermement, prêt à redécouvrir la vie sous un autre angle. Lieu de « régression » foétale, la chambre close permet aux personnages austériens de connaître une véritable renaissance.

Ainsi, nous voyons que cette fameuse chambre close, ce lieu « d'où tout peut partir, vers quoi tout peut converger » (Cortanze, 34), revient dans tous les romans de notre corpus. Mais quel impact a-t-elle sur les personnages austériens ? Afin de le découvrir, nous nous proposons à présent d'étudier le parcours solitaire que suit chacun des personnages austériens, soit quand ils fuient le monde extérieur pour se réfugier dans le monde intérieur, processus que nous avons évoqué, soit, au contraire, quand ils fuient le monde intérieur pour retourner dans le monde extérieur. En effet, ces deux espaces se recoupent sans cesse dans l'univers austérien, ce qui a un fort impact sur la quête d'identité des personnages.

³³ Ce thème des neuf mois est utilisé par Auster dans d'autres contextes que la renaissance du personnage, par exemple dans le cadre de l'amour entre Grace et Trause (leur liaison dure neuf mois avant que Sidney ne rencontre Grace : « Nine months after this madness begins, I enter the picture », 191).

Chapitre 3 : Bouleversements autofictionnels et fuites « hors du monde » : des tournants identitaires

« Le monde est dans ma tête. Mon corps est dans le monde. »³⁴
Paul Auster

À de nombreuses reprises dans l'œuvre d'Auster, les personnages sont confrontés à un ou plusieurs événements graves qui transforment leur destin. Auster lui-même est soumis à l'un de ces épisodes douloureux : la mort de son père. Le choc émotif qu'elle engendre chez lui va donner un tour nouveau à ses activités : sans renoncer à ses travaux littéraires, il décide de passer de la poésie à la prose et de s'orienter vers une écriture plus « personnelle ». Il faut aussi signaler que, sur le plan matériel, l'héritage qu'il reçoit lui permet de se consacrer désormais entièrement à l'écriture, au sein de sa « chambre close », sans avoir à se soucier du monde extérieur.

Divorce, maladie, mort d'un être cher sont autant d'expériences traumatisantes qui créent une rupture dans la vie des personnages et les poussent à rechercher la solitude pour fuir et tenter de refouler le traumatisme qu'ils ont subi ou, plus simplement, pour tenter d'apaiser leur chagrin. Dans certains cas, cette solitude permet d'attendre patiemment que la mort survienne. Dans tous ces cas, les personnages s'isolent du monde extérieur pour trouver refuge au sein du monde intérieur. Cette attitude n'est pas une fin en soi car cette fuite et le repli sur soi peut permettre une renaissance du sujet. Cet itinéraire est souvent celui des narrateurs austériens dont l'expérience se rapproche des événements vécus par Auster lui-même à la suite d'un malheur. À l'opposé, les « personnages secondaires » austériens font le trajet inverse et fuient la tranquillité de leur monde intérieur pour se confronter au monde extérieur dans un véritable élan d'auto-destruction. Victimes eux aussi d'un événement traumatisant, ils se considèrent directement responsables et vont chercher à tout faire pour se faire pardonner en s'imposant une pénitence correspondant à l'importance de leur faute. Marquant une rupture définitive avec leur vie antérieure, ils deviennent ainsi des « hommes invisibles » au sein de la cité, allant jusqu'à se priver de

³⁴ Il s'agit d'une citation retrouvée dans un des cahiers datant du temps où Paul Auster était étudiant, cité par Gérard de Cortanze dans son ouvrage, *Le New York de Paul Auster*. Dans un entretien avec Auster, ce dernier commente ces deux phrases qui l'ont particulièrement troublé lorsqu'il est retombé dessus bien des années plus tard : « J'avais dix-neuf ans et cela continue d'être ma philosophie. Mes livres ne sont rien d'autre que le développement de cette constatation. » (55). Cette mise en abyme du lien entre le monde et le corps montre bien l'ambiguïté de la séparation et des va-et-vient entre monde intérieur et monde extérieur tout au long de l'œuvre de Paul Auster.

leur identité dont ils ne s'estiment plus dignes³⁵. La situation de ces personnages secondaires a peu de traits communs avec l'expérience autobiographique de Paul Auster mais elle s'enrichit de références intertextuelles chères à cet auteur.

Dans tous les cas, les personnages ont pour point commun de voir leur vie entièrement bouleversée : ils perdent leur identité soit en se retirant du monde « normal » et en s'excluant de la société, soit en coupant tout lien avec leur vie précédente pour devenir des « hommes invisibles » dans le monde extérieur.

C'est cet itinéraire qui se met en place à partir du moment où le personnage a rejeté sa vie antérieure que nous allons observer chez Auster en repérant les éléments autobiographique et les références intertextuelles.

1) Des narrateurs bouleversés par le monde extérieur qui se réfugient dans le monde intérieur

Comme nous l'avons vu, les expériences traumatisantes vécues par les narrateurs austériens ont beaucoup de points communs avec celles qu'a vécues notre auteur. Nous analyserons trois d'entre elles : le divorce, la mort et la maladie, autant de fléaux qui entraînent une rupture dans le monde des personnages : le divorce brise la vie familiale et contraint le personnage à quitter le foyer et à trouver un logement où il devra vivre en solitaire ; la mort d'un être cher (en l'occurrence celle de la famille entière de David Zimmer) crée un tel vide que le personnage, désormais seul, souhaite se retirer complètement du monde ; une maladie grave impose un isolement dans un hôpital, brisant l'écoulement de la vie que l'on menait jusque-là, et contraignant le personnage à adopter une attitude fataliste.

a) L'impact d'un divorce chez Peter Aaron et Nathan Glass

Parmi les nombreux événements malheureux qui peuvent bouleverser le cours d'une vie, le divorce d'avec son conjoint occupe une place importante dans les romans de Paul Auster. Comme nous le savons, notre auteur a lui-même divorcé d'avec sa première

³⁵ Comme nous le verrons, Nick Bowen, que nous incluons dans cette deuxième partie, ne fuit pas afin de se soumettre à une pénitence, mais en fuyant, il se retrouve dans la même situation (voire même dans une situation pire encore) que les autres personnages qui « disparaissent dans la nature ».

femme, Lydia Davis, en novembre 1978. Peter Aaron, le personnage qu'il met en scène dans son roman *Leviathan*, connaît la même expérience douloureuse. Nombreux sont les points communs entre Paul Auster et son personnage de Peter Aaron, comme le constate François Gavillon :

Peter Aaron est lui aussi romancier. Ses initiales sont là pour dévoiler l'identité, à peine dissimulée, de Auster. Quelques indices temporels permettent de fixer à 1947 l'année de naissance de Aaron, qui a donc le même âge que Fogg et que leur auteur commun. Dès lors, la chronologie du personnage suit pas à pas celle de Auster. Une fois de plus, les jeunes étudiants fréquentent l'Université de Columbia, habitent dans l'Upper West Side de Manhattan, du côté de Riverside Drive, puis déménagent pour les Hauts de Brooklyn. Tous sont férus d'art, et de littérature en particulier : Aaron a écrit un essai sur le Dadaïste allemand Hugo Ball. Il s'expatrie ensuite pendant près de cinq ans en France. Il revient aux États-Unis et, de son premier mariage avec Delia (Lydia), naît David (Daniel). Cette première union est un échec et le couple divorce. Aaron s'établit dans un minuscule logement sur Varick Street. Quelques mois plus tard, il rencontre Iris (anagramme de Siri). L'écrivain passe ses vacances en famille dans le Vermont. Pour travailler à ses romans, il conserve l'habitude de s'enfermer dans un petit cabanon. C'est dans cet abri que, dans les toutes dernières lignes du récit, il emmène le détective Harris, pour que celui-ci prenne connaissance de toutes les pièces versées au dossier Sachs. (172)

Les éléments autobiographiques sont effectivement nombreux dans *Leviathan* (nom, date de naissance, études, passions, voyages, vie sentimentale et familiale, lieux d'habitation et de vacances). Il est de ce fait intéressant d'étudier la manière dont Auster met en scène les conséquences du divorce chez Aaron, en particulier la décision que prend ce personnage d'effectuer un repli dans son monde intérieur, attitude qui avait été celle d'Auster lui-même après son divorce.

Peter Aaron est le personnage-narrateur qui décrit avec le plus de précision les circonstances de son divorce et la souffrance qu'il a subie, au point de décider de fuir le lieu où il résidait jusque là. D'autres personnages vivent également cette expérience, mais, chez eux, les conséquences de leur expérience malheureuse sont plus difficiles à déchiffrer du fait qu'à leur divorce viennent s'ajouter d'autres problèmes qu'ils doivent affronter en même temps. C'est le cas, par exemple, de Nathan Glass qui subit, dans une période très brève, à la fois son divorce, sa mise à la retraite (qui est mal vécue : « now that I didn't have a job anymore, there were too many hours in the day », 2) et une maladie grave, comme nous le verrons. Si son divorce n'est pas décrit en détail comme l'est celui d'Aaron, la souffrance de ce personnage est palpable dès les premières pages à travers la dureté et la violence avec lesquelles sa fille Rachel s'adresse à lui pour lui faire les pires reproches : « [she] called me a cruel and selfish person [...]. No wonder "Mom" had

finally divorced me, she added, no wonder she hadn't been able to take it anymore. Being married to a man like me must have been an unending torture, a living hell" (2). Ces trois derniers mots sont répétés en italique (« *A living hell* », 2), comme pour insister sur la cruauté de cette attaque, sa fille reprenant les expressions et les reproches de sa mère auxquels elle adhère entièrement³⁶. Edith, l'ex-épouse n'apparaît pas en « chair et en os » au cours du roman, si ce n'est lors d'un appel téléphonique du narrateur pour savoir si leur fille va bien, mais leurs rares échanges montrent toute l'étendue de la mauvaise relation que les deux ex-époux entretiennent : « I felt some trepidation about having to talk to my ex » (113) ; « By now, the only contact I had with my former helpmeet was looking at her signature on the backs of my canceled alimony cheques » (113). Lors du seul contact entre Edith et Nathan dans le roman, toute la rancœur d'une ex-femme envers son mari ressurgit : « She sounded surprised to hear from me – and also a little disgusted » (114) ; « She let out a strange, piercing laugh – a laugh that was so bitter, so triumphant, so full of smoldering, contradictory impulses, that I scarcely knew what to make of it. The laugh of a liberated ex-wife, perhaps » (114-115). Cet appel bouleverse tellement Nathan (« By the time the conversation ended, I was half in the mood to hop on the next train to Bronxville and strangle Edith with my bare hands », 116) qu'il décide de ne plus jamais la rappeler et de l'exclure définitivement de sa vie : « I would never call her again. Never again for the rest of my life. Under no circumstances, not ever again. [...] That telephone call was the end, and from now on Edith would be no more than a name to me – five tiny letters that signified a person who had ceased to exist » (116). La force avec laquelle est prise cette décision est indiquée par le choix de mots comme « the end », « ceased to exist » ainsi que la répétition, à trois reprises, des mots « never again ». La violence de ce rapport entre les ex-époux explique le besoin du personnage de quitter le domicile autrefois partagé et la grave décision de s'isoler afin de se reconstruire.

La description acerbe de Nathan que faisait Edith par l'intermédiaire de sa fille au début de *The Brooklyn Follies* ressemble à celle que fait la femme de Aaron dans son journal intime, peu avant leur divorce, dans *Leviathan*. Aaron lit, non sans indignation : « I saw that I was the subject of that day's entry, and what I found there was an exhaustive catalogue of complaints and grievances [...]. Delia had covered everything, from the way I

³⁶ L'analyse de Nathan en ce qui concerne cette tirade montre clairement qu'il souffre tout particulièrement du fait que c'est la mère de Rachel qui est à l'origine des critiques adressées par sa fille : « My only child had inhabited this earth for twenty-nine years, and not once had she come up with an original remark, with something absolutely and irreducibly her own » (2). Ce constat ajoute encore à la tension qui subsiste entre les deux parties à la suite de leur divorce.

dressed to the foods I ate to my incorrigible lack of human understanding. I was morbid and self-centered, frivolous and domineering, vengeful and lazy and distracted » (56). Tout comme Nathan qui décide de ne plus avoir le moindre contact avec son ex-épouse après leur échange téléphonique, Aaron, devant la violence des mots qu'il vient de lire, prend une décision immédiate et, dès le lendemain matin, il quitte le domicile familial et part à la recherche de son propre appartement. C'est ainsi qu'il se trouve seul dans un « minuscule logement » dépourvu de grand confort, dans Varick Street, tout comme Auster avant lui.

Si, de prime abord, cette situation d'isolement dans un logement minuscule donne à penser que le personnage s'apprête seulement à se morfondre dans son chagrin, ce n'est pas le cas pour Aaron. En effet, le dénuement de cet appartement qu'évoque l'ami du narrateur, Benjamin Sachs, est présenté comme un élément favorable à la réflexion et à l'écriture³⁷. La décision de vivre dans ce lieu solitaire n'est pas vécue comme un échec personnel. C'est la possibilité offerte de se recentrer sur soi-même, tout à fait le contraire de la solitude négative dans laquelle s'était enfermé le père d'Auster à la suite de son propre divorce. Pour Aaron, qui est un écrivain, c'est l'occasion de ne plus avoir à supporter le poids de la vie en société ou de la vie familiale et de se sentir disponible pour le travail d'écriture. Comme il le dit après avoir lu le journal intime de sa femme Delia, au choc et à la tristesse de la révélation de sa femme vient se mêler un sentiment de libération soudaine : « I almost felt relieved » (56) ; « I felt strangely invigorated, set free by the bluntness and brutality of Delia's words » (56). C'est l'occasion, en profitant de cette liberté, de faire ressurgir son âme d'artiste créateur. C'est bien une attitude à l'opposé de celle du père d'Auster, homme « normal », qui avait vécu sa solitude et son retrait de la société comme une expérience inhumaine. L'écrivain, l'artiste, y voit au contraire une occasion unique d'explorer les profondeurs de son monde intérieur et de s'adonner à son activité créatrice. C'est le cas pour Peter Aaron, comme ce fut le cas, avant lui, de Paul Auster.

Si c'est, d'abord, le divorce qui entraîne Aaron dans une situation de solitude, il faut qu'un deuxième traumatisme intervienne, plus grave encore (la mort de son ami Benjamin Sachs), pour qu'il se mette à écrire. C'est l'expérience même que vécut Paul Auster à cause de la mort de son père qui survint deux mois après son divorce : « My marriage broke up in November 1978 [...]. My father died just two months after that » (*Hand to Mouth*, 122-

³⁷ Comme nous l'avons vu à la page 56, Sachs décrit la chambre de manière positive : « it was a sanctuary of inwardness, a room in which the only possible activity was thought » (57).

123). Le décès avait provoqué une volonté, voire même un besoin d'écrire. Écrire pour ne pas oublier, « remember », comme le dit si bien le dernier mot de *The Invention of Solitude*.

Le décès d'un ou plusieurs être(s) cher(s) est donc également un événement fréquent dans les romans de Auster, qui entraîne, chez ses personnages, un traumatisme qu'ils ont beaucoup de peine à surmonter.

b) L'impact de la mort chez David Zimmer

Nombreux sont les personnages qui subissent le décès d'un être proche dans l'œuvre austérienne (Peter Aaron perd son ami Sachs, Sidney Orr perd son ami John Trause, Nathan Glass perd son ami Henry Brightman...). Cependant, nul ne connaît une expérience plus traumatisante que celle de David Zimmer dans *The Book of Illusions* qui doit continuer à vivre après le décès de sa femme et de ses fils dans un accident d'avion. Dans un premier temps, le narrateur plonge dans une solitude auto-imposée néfaste, puis il sombre dans la dépression, se cloitrant chez lui à l'abri du monde extérieur, cherchant à sortir le moins possible : « I [...] kept myself hidden [...], I had lost the habit of talking to strangers. The only person I knew how to be with now was myself – but I wasn't really anyone » (102).

En effet, Zimmer n'est plus capable d'affronter le monde réel des vivants. Il a besoin de s'isoler et de se couper de tout afin de pouvoir faire son deuil : « I knew that if I tried to go back into [the world] before I was ready, I would be crushed » (55). Il décide donc de déménager pour vivre dans une petite maison (« ridiculous little house »), isolée de tout. Ce faisant, il espère découvrir un projet qui lui permettrait d'oublier sa tristesse et sa dépression (« Another ocean to drown in », 57). Cet isolement se prolonge pendant de longs mois, les rares événements sociaux auxquels il accepte de participer lui apparaissant comme autant de preuves de sa non-appartenance au monde des vivants. Auster en donne un exemple en plaçant son personnage au milieu d'une fête où il doit rencontrer des personnes qu'il connaît et qui connaissaient sa femme décédée. Sa coupure volontaire de la société l'empêche de communiquer avec ses anciens amis rencontrés à cette occasion :

They stuck to supposedly neutral subjects: recent news items, politics, sports. I had no idea what they were talking about. I hadn't looked at a paper in over a year, and as far as I was concerned, they could have been referring to events that had taken place in another world. (71)

Son statut de paria est confirmé par son incapacité à comprendre les sujets d'actualité dont ces gens l'entretiennent. La narration à la première personne renforce chez le lecteur l'impression de se trouver dans une situation d'exclusion et permet de partager la solitude du narrateur. Coupé entièrement du monde dans sa « chambre close », Zimmer a l'impression de vivre désormais dans un monde parallèle, dans une solitude absolue. Il ne se soucie plus du tout de ce qui se passe hors de sa sphère intime intérieure à laquelle lui seul appartient.

La fuite du monde extérieur et le repli sur lui-même semblent avoir provoqué une véritable perte d'identité du narrateur (« I wasn't really anyone », 102), qui ne pense plus faire partie du monde des vivants : « I wasn't really alive. I was just someone who pretended to be alive, a dead man who spent his days translating a dead man's book » (102).

En effet, une de ses seules activités durant toute cette période de repli sur lui-même est la traduction des *Mémoires d'outre-tombe* de Chateaubriand. En travaillant ainsi sur les mémoires d'un mort pour d'oublier son malheur, il se singularise par rapport aux autres narrateurs austériens qui ne pratiquent pas la traduction mais privilégient la création romanesque. Cette activité de traduction, d'ailleurs, ne permet guère à Zimmer de retrouver son identité car il devient en quelque sorte le fantôme d'un autre.

Nous rappellerons qu'Auster s'est lui-même livré à ces travaux de traduction à de nombreuses reprises tout au long de sa vie et, tout comme Zimmer après la mort de sa famille, il continua à le faire au moment de la mort de son père, tout en écrivant *The Invention of Solitude* : « Si d'un côté il publie une traduction alimentaire du dernier livre de la trilogie de Simenon, intitulé *African Trio*, de l'autre, il trouve l'énergie suffisante pour entamer la rédaction de *L'Invention de la solitude* au 6, Varick Street » (Cortanze, 32). Auster décrit ce travail dans son premier ouvrage autobiographique :

He sits at his desk reading the book in French and then picks up his pen and writes the same book in English. It is both the same book and not the same book, and the strangeness of this activity has never failed to impress him. Every book is an image of solitude [...]. A. sits down in his own room to translate another man's book, and it is as though he were entering that man's solitude and making it his own. [...] A. imagines himself as a kind of ghost of that other man. (145-146)

Plus encore qu'un écrivain qui invente des personnages, un traducteur côtoie une autre personne bien « réelle », celui ou celle qu'il traduit. Cette personne est à la fois présente et absente. Comme l'observe Motoyuki Shibata, elle-même traductrice des œuvres de Paul Auster en japonais, l'activité de traduction peut être envisagée comme une forme de lecture : « It can be argued that every reading is an act of translation; translation, the theory goes, is only a more deliberate, more self-conscious kind of reading » (*Beyond the Red Notebook*, 184). Cependant, elle ajoute que lire et traduire sont des activités différentes en ce qui concerne la posture du lecteur/traducteur : « translation is a moderately special kind of experience in that it involves the effort at transparency. There is an element of self-effacement. [...] [T]he translator is forever trying to disappear » (184). Le lecteur n'a pas l'obligation de s'effacer que s'impose le traducteur. L'attitude de lecteur de Sidney Orr qui, tout en lisant *The Time Machine* de H.G. Wells, exprime ses critiques de l'œuvre, en est un bon exemple. Celle de Mr. Blank qui lit et critique en même temps le récit de Trause et se permet même de le reprendre et d'en rédiger la suite, est tout à fait exemplaire de la liberté que peut se permettre le lecteur. Nous y reviendrons.

À l'opposé, le traducteur doit se garder d'émettre le moindre jugement sur les œuvres qu'il traduit et doit se contenter de s'en faire l'écho, dans une autre langue : « One tries to play the role of Echo, to Narcissus that is the author. [...] An Echo never completely successful » (Shibata, 184). L'exercice de traduction génère souvent une impression d'inachevé et d'échec et c'est peut-être pour cela que David Zimmer choisit de se plonger à corps perdu dans cette activité. En effet, Zimmer considère ce travail comme un acte mécanique (« the work was mechanical », 70) qui exige plus de force physique que de force mentale : « Translation is a bit like shoveling coal. You scoop it up and toss it into the furnace. Each lump is a word, and each shovelful is another sentence, and if your back is strong enough and you have the stamina to keep at it for eight or ten hours at a stretch, you can keep the fire hot » (70)³⁸.

Le choix de l'auteur traduit n'est pas fait au hasard, les *Mémoires d'outre-tombe* permettant à Zimmer de se replonger dans l'idée de mort, tout comme Paul Auster qui avait choisi de traduire Mallarmé parce qu'il partageait avec ce poète le souci de la mort de son fils :

³⁸ Comme le note Nathalie Cochoy, Paul Auster considère la traduction comme « un travail “manuel” nécessaire à l'activité créatrice (*Art of Hunger*, 262) » (2009, 172). Au fil des romans, les comparaisons au sujet du travail de traduction ne manquent pas : « Comparée à la reconstruction d'un mur (*Music of Chance*), à un travail forcé (*Moon Palace*) ou à l'alimentation en charbon d'un fourneau (*Book of Illusions*), la traduction donne à voir les manœuvres du texte » (Cochoy, 2009, 172).

The act of translating them was not a literary exercise. It was a way for him to relive his own moment of panic in the doctor's office that summer [...]. For it was at that moment, he later came to realize, that he had finally grasped the full scope of his own fatherhood [...]. Translating those forty or so fragments by Mallarmé was perhaps an insignificant thing, but in his own mind it had become the equivalent of offering a prayer of thanks for the life of his son. (*The Invention of Solitude*, 116-117)

L'analyse de Nathalie Cochoy va dans le même sens :

Dans *The Invention of Solitude*, c'est en guise de prière pour la survie de son fils malade qu'A traduit le poème que Mallarmé écrit pour Anatole, son enfant agonisant. Dans *The Book of Illusions*, c'est en guise de salut après le décès de sa famille que Zimmer traduit les mémoires que Chateaubriand rédigea afin de subsister jusqu'à la mort. Dans l'un et l'autre cas, la beauté du geste traducteur tient à la révélation de la radieuse vacuité de textes qui ne puisent qu'en eux-mêmes la force d'affronter l'inhumain. (Cochoy, 2009, 178)

Le texte à traduire est l'occasion de se replonger dans la situation pénible que l'on subit, avec un certain soulagement : gratitude d'Auster de ne pas avoir eu à subir la même expérience traumatisante que Mallarmé qui perdit son fils, rapprochement avec la mort de Zimmer qui, en traduisant les mémoires d'un mort dont la voix nous parvient « d'outre-tombe », se sent plus proche de sa femme et de ses fils qui sont dans l'au-delà. C'est une manière de regarder la mort en face. Mais c'est également une façon de s'effacer du monde, de laisser de côté sa propre identité et de devenir le fantôme d'un autre, en oubliant, l'espace de quelques instants, sa propre vie. De manière plus autobiographique, nous pouvons également remarquer qu'en mettant son personnage Zimmer face à la situation qu'il a tant redoutée dans le passé (la mort de son fils), Auster insiste peut-être ici à nouveau sur sa gratitude de ne pas avoir eu à subir le même sort de père en deuil. L'exercice de traduction de Zimmer renvoie à l'exercice de traduction de A. dans *The Invention of Solitude*. Les deux exercices sont mis en parallèle, avec d'un côté la gratitude d'Auster, et de l'autre le deuil de Zimmer que notre auteur aurait pu lui-même subir si son fils n'avait pas survécu. La traduction des *Mémoires* présente dans *The Book of Illusions* renvoie donc à une expérience autobiographique de l'auteur. Comme l'observe Nathalie Cochoy dans *Passante à New York*, Paul Auster est un « penseur de la traduction » (170) qui aime à commenter les œuvres qu'il traduit.

La traduction qu'effectue Zimmer lui permet de s'extraire de sa solitude néfaste et stérilisante en le forçant à se concentrer sur autre chose que sur son malheur. *The Book of Illusions* présente deux faits prémonitoires qui semblent confirmer que la pratique de la

traduction est bien l'activité qui peut permettre au personnage de se remettre sur pied. La première est une coïncidence : alors que Zimmer se livrait au plaisir de la lecture des *Mémoires*, quelqu'un l'a contacté pour lui proposer de traduire cet ouvrage :

[J]ust three days after my accidental encounter with those sentences [from *Mémoires of a Dead Man*], I received Alex's letter asking me to translate the book. Was it a coincidence? Of course it was, but at the time I felt as though I had willed it to happen [...]. In the past, I had never been one to believe in mystical claptrap of that sort. But when you live as I was living then, all shut up inside yourself and not bothering to look at anything around you, your perspective begins to change. [...] I couldn't help reading it as a sign. It was as if I had asked for something without knowing it, and then suddenly my wish had been granted. (69)

Cette citation montre bien que depuis sa mésaventure, Zimmer a une nouvelle vision des choses. Désormais pour lui, plus rien ne survient par hasard. Tout est lié.

Le deuxième fait prémonitoire est que, comme Chateaubriand, Zimmer écrira d'outre-tombe³⁹ puisque son roman sera publié après sa mort, comme il l'a voulu : « Following Chateaubriand's model, I will make no attempt to publish what I have written now. [...] If and when this book is published, dear reader, you can be certain that the man who wrote it is long dead » (318). Le fait que Zimmer ait choisi d'appliquer la même méthode que l'auteur qu'il a passé de nombreux jours à traduire au sein de sa chambre close révèle la force de l'impact que cette expérience intérieure a eu sur lui.

De la même façon, la traduction de Mallarmé a eu une forte influence sur Auster. Pourtant cette mise en scène du travail de traduction dans *The Book of Illusions* est pratiquement le seul exemple que nous trouvons chez Auster⁴⁰. Le fait qu'il associe ce travail de traduction avec une situation de désarroi après un grave traumatisme montre bien les choix personnels d'Auster en tant que traducteur et les raisons très personnelles qui l'incitaient à se livrer à cette activité. Il y a, chez Auster, deux types de traductions : celles qu'il choisit, et les traductions alimentaires. Il parle ouvertement de ces dernières dans son ouvrage autobiographique *Hand to Mouth* :

Between March 1975 [...] and June 1977 [...], I [...] translated half a dozen books with my wife, Lydia Davis. These translations were our primary source of income, and we worked together as a team, earning so many dollars per thousand words and taking whatever jobs we were offered. Except for one book by Sartre (*Life/Situations*, a collection of essays and interviews), the books the publishers gave us were dull,

³⁹ Un clin d'œil à cette écriture « d'outre-tombe » apparaît également dans *Oracle Night* dans lequel Sidney ne reçoit la lettre de son ami John Trause qu'après sa mort : « I could hear John's voice talking to me – a living voice talking from the other side of death, from the other side of nowhere » (216).

⁴⁰ Nous la retrouvons dans *The Invention of Solitude* et également dans *Moon Palace*.

undistinguished works that ranged in quality from not very good to downright bad. [...] The key was to work fast, to crank out the translations as quickly as we could and never stop for breath. (97)

Nous pouvons inclure dans ces « traductions alimentaires » faites en collaboration avec sa femme quelques écrits sur la Chine⁴¹ (*Mao Tse-tung : A Guide to His Thoughts*, 1977 ; *China from the 1911 Revolution to Liberation*, 1977 ; *China, the People's Republic, 1949-1976*, 1979) ainsi qu'un ouvrage qui se réfère directement à l'identité juive de Paul Auster : *Arabs and Israelis : A Dialogue* (1975) par Saul Friedlander et Mahmoud Hussein. Comme le mentionne Auster, il traduit également *Life/Situations : Essays : Written and Spoken* (1997) de Jean-Paul Sartre, et *African Trio : Talatala. Tropic Moon. Aboard the Aquitaine* (1979) de George Simenon.

Si certaines traductions étaient donc un travail purement « alimentaire », la plupart ont un rapport étroit avec ses propres centres d'intérêt : le goût pour la poésie avec *A Little Anthology of Surrealist Poems*, publié en 1972, qui contient, entre autres choses, la traduction de poèmes de Breton, Eluard, Artaud et Aragon, ou encore *The Random House Book of Twentieth Century French Poetry*, publié en 1982 ; d'autres poètes français font partie des auteurs traduits : Jacques Dupin (*Fits and Starts : Selected Poems of Jacques Dupin*, 1973 ; *Selected Poems of Jacques Dupin*, 1992), André Du Boucher (*The Uninhabited : Selected Poems of André du Bouchet*, 1976), René Char (*Selected Poems of René Char*, 1992) ; mais également d'autres écrivains français tels que Maurice Blanchot (*Vicious Circles : Two Fictions & "After the Fact"*, 1985) et *Translations* (1997) où on retrouve des traductions de Joseph Joubert⁴², Stéphane Mallarmé, André du Bouchet et Philippe Petit.

Le travail de traduction tient donc un rôle important dans la vie de notre auteur car il représente une activité importante, et le fait même qu'il la mette en scène dans sa fiction, ajoutant ainsi à la part d'autofiction que contiennent ses romans, confirme cette observation.

Cette activité de traduction, qui est un passage obligé pour un certain nombre de personnages austériens, avant qu'ils ne se consacrent à leur propre création littéraire

⁴¹ Ces ouvrages ont peut-être servi d'inspiration pour le personnage de Chang dans *Oracle Night* qui possède un sombre passé en Chine.

⁴² Dans *Oracle Night*, John Trause mentionne un certain « Philippe Joubert » dans la dernière lettre qu'il écrit à Sid avant sa mort : « I made a lightning trip to Paris [...] to talk at the funeral of my old friend and translator, Philippe Joubert » (204). Il pourrait ici s'agir d'une référence à l'écrivain français, d'autant plus que la lettre de Trause ne sera reçue par Sidney qu'après la mort de son ami, comme si elle lui parvenait « d'outre-tombe », tout comme l'œuvre de Joseph Joubert qui ne fut publiée que de manière posthume.

« concourt à recréer une forme d’harmonie entre l’être, l’écriture et l’espace » (Cochoy, 2009, 184). L’exemple en est donné par Marco Stanley Fogg qui réussit enfin à retrouver son identité perdue en effectuant une traduction pour Zimmer (celui de *Moon Palace*) dans un parc, lieu qui lui permet d’apprécier le contraste entre « la langue morte des rapports administratifs qu’il tente de traduire et les cris des enfants qui jouent autour de lui » (Cochoy, 2009, 184).

Pour Zimmer, à l’opposé, dans *The Book of Illusions*, il n’y a pas de cris d’enfants et le travail se fait entièrement au sein de la chambre close dans laquelle il reste enfermé pendant de longs mois, avec pour seul compagnon un mort qui lui parle depuis l’au-delà. Après cette première expérience, Zimmer laisse entrer un deuxième « mort » dans sa solitude : l’acteur de films muets⁴³ mystérieusement disparu et que tout le monde croit mort, Hector Mann, ce « “spectre de chair et d’os” qui, faisant rire Zimmer, le délivre de son deuil » (Cochoy, 2009, 176). Grâce à cette émotion, David Zimmer va sortir de sa torpeur et se consacrer à l’écriture d’un livre sur Hector Mann :

I happened to see a clip from one of his old films on television, and it made me laugh. That might not sound important, but it was the first time I had laughed at anything since June, and when I felt that unexpected spasm rise up through my chest and begin to rattle around my lungs, I understood that I hadn’t hit rock bottom yet, and there was still some piece of me that wanted to go on living. (*The Book of Illusions*, 9)

Ce rire est initiateur de reconstruction progressive puisque Zimmer va passer neuf mois à travailler sur ce projet. Abandonnant l’activité de traducteur, il devient un écrivain. Il n’a plus, désormais, l’obligation de s’effacer entièrement derrière l’écrivain qu’il doit traduire mais il doit rendre compte avec ses propres mots de l’impact qu’a eu sur lui l’œuvre de Hector. Son repli sur lui-même doit cesser car son nouveau travail exige de lui qu’il sorte pour aller voir les films de cet acteur. Le livre qu’il publiera lui permettra de sortir complètement de son enfermement mortifère en particulier parce que Hector Mann lui-même entrera en contact avec lui pour le rencontrer en personne dans son ranch, à Tierra del Sueño, la « terre des rêves ». Ce sera le premier grand voyage dans le monde extérieur de Zimmer qui mettra ainsi un terme à sa solitude. Son intérêt pour cette expédition sera d’autant plus fort qu’il tombera amoureux d’Alma Grund, que Hector Mann avait envoyée à sa rencontre.

⁴³ Paul Auster a toujours eu une affinité certaine avec les films muets dont il écrivit plusieurs scénarios en 1967, comme il l’explique dans *The Art of Hunger* : « Ils étaient longs et très détaillés, soixante-dix ou quatre-vingts pages de mouvements élaborés et méticuleux, où chaque geste était écrit. Un comique étrange, pince-sans-rire. Buster Keaton revisité » (cité par Cortanze, 147).

C'est donc bien son intérêt pour Hector Mann qui permet au narrateur de retrouver son identité d'écrivain et de faire son retour dans le monde extérieur. C'est un vrai renversement de situation qui lui permet de passer du statut d'homme invisible à celui d'homme que l'on souhaite rencontrer et fréquenter.

Malgré l'expérience traumatisante qu'a vécue David Zimmer (comme nous l'avons vu, la mort de sa femme et de ses fils), la solitude qu'il s'est imposée ne l'empêche pourtant pas de travailler, sur une traduction d'abord, puis sur l'écriture d'un livre biographique. Dans son esprit, il ne s'agit pas seulement d'une activité purement littéraire (« Translating [...] was not a literary exercise », *The Invention of Solitude*, 116), mais surtout d'un exercice personnel destiné à lui permettre de revivre son traumatisme, d'apprendre à l'affronter et d'entreprendre un travail sur lui-même afin de pouvoir enfin sortir la tête de l'océan de tristesse dans lequel il se trouve.

Cette véritable renaissance du narrateur, déclenchée par sa rencontre avec l'homme dont il s'est efforcé d'écrire la biographie pendant neuf mois, montre que la solitude première dans laquelle s'était réfugié David Zimmer n'était que la première phase d'un long processus qui devait conduire le personnage vers une issue. Ainsi, comme Paul Auster avant lui, c'est au sein même de sa solitude que David Zimmer renaît, grâce à son travail qui lui permet de retrouver goût à la vie.

c) L'impact de la maladie chez Sidney Orr et Nathan Glass

Si dans les romans que nous avons étudiés jusqu'à présent (*Leviathan*, *The Brooklyn Follies* et *The Book of Illusions*), le « traumatisme » qui mène à la solitude la plus totale est directement lié à des éléments autobiographiques sortis tout droit de la vie de notre auteur (divorce, mort d'un être cher), dans les romans qui suivent, c'est un malheur d'une autre nature qui vient frapper le narrateur : la maladie. S'il n'est pas avéré que Paul Auster en ait été lui-même victime, nous pouvons mettre cette nouvelle préoccupation en rapport avec son âge.

En effet, les romans austériens mettent la plupart du temps en scène des personnages et/ou narrateurs du même âge que l'auteur. C'est le cas de Marco Fogg dans *Moon Palace* et de Peter Aaron dans *Leviathan* qui sont tous deux nés la même année que Paul Auster, en 1947. David Zimmer dans *The Book of Illusions*, dit avoir cinquante-et-un ans au

moment de l'écriture de son récit final, en janvier 1999⁴⁴, soit peu ou prou le même âge que notre auteur au moment de la publication de son roman en 2002. Dans *Oracle Night*, Sidney Orr est présenté comme un homme de trente-quatre ans, mais qu'une grave maladie a transformé en vieillard (« I was only thirty-four, but for all intents and purposes the illness had turned me into an old man », 1). Cependant, le récit étant conté vingt ans plus tard (cf. note de bas de page 1, « Twenty years have elapsed since that morning », 8), cela veut dire que Sidney a cinquante-quatre ans au moment de la narration. Quant à John Trause, il a cinquante-six ans⁴⁵ au moment de sa mort, l'âge de l'auteur au moment de la conception d'*Oracle Night. The Brooklyn Follies*, publié en 2005, met en scène un narrateur dont l'âge se rapproche de celui de notre auteur : « I hadn't been back [to Brooklyn] in fifty-six years [...]. My parents had moved out of the city when I was three » (1). Nathan Glass a donc cinquante-neuf ans, c'est-à-dire « presque soixante ans » (« I was almost sixty years old », 3), comme il l'écrit deux pages plus loin.

Comme l'observe Nathalie Cochoy, « [c]e jeu est moins autobiographique que révélateur de la manière dont l'écriture s'oriente vers la vie » (2009, 194). Les personnages austériens vieillissent au même rythme que l'auteur qui choisit toujours de représenter des personnes dont l'âge est plus ou moins le même que le sien. En nous fiant à la définition du « vieil âge » donné dans *Travels in the Scriptorium*, nous pouvons en conclure que, dans la définition qu'en donne l'auteur, c'est la date fatidique des soixante ans qui nous classe dans la catégorie « vieux » : « the word *old* is a flexible term and can be used to describe a person anywhere between sixty and a hundred » (*Travels in the Scriptorium*, 3).

Cependant, la maladie rattrape les personnages austériens bien avant l'âge de la vieillesse. En effet, le leitmotiv de la maladie commence dès *The Book of Illusions* puisque la fin du roman raconte les circonstances de sa rédaction : David Zimmer a été victime de deux crises cardiaques peu après son cinquante-et-unième anniversaire. Intrinsèquement liée au thème de la mort, c'est cette maladie-là qui revient le plus souvent dans les romans de Paul Auster, comme un rappel de la mort du père, lui aussi foudroyé par une crise cardiaque avant l'heure, qui continue à hanter les récits austériens : « One day there is life.

⁴⁴ « I turned fifty-one in March 1998. [...] They sent me home from the hospital in mid-December, and by early January I was writing the first pages of this book » (317-318).

⁴⁵ « [M]y friend was dead at fifty-six » (206). À noter que nous pouvons également calculer l'âge de Trause plus tôt dans le roman grâce à la fictionnalisation du personnage par Sidney Orr dans son récit flitcraftien, dans lequel il replace Trause dans le même régiment à l'armée qu'Ed Victory en 1944 (87). Trause a alors dix-huit ans, ce qui placerait sa date de naissance à l'année 1926. Comme nous l'indique Sidney Orr à la page 206, Trause meurt le 27 septembre 1982. Comme nous savons que Sidney écrit son récit vingt ans après les faits, soit aux environs de 2002, s'il s'agit de la même année que celle à laquelle Auster a lui-même écrit son roman (avant de le publier en 2003), cela voudrait dire que les faits narrés se sont déroulés en 1982, ce qui donne bien l'âge de cinquante-six ans à John Trause si ce dernier est né en 1926.

A man, for example, in the best of health, not even old, with no history of illness. [...] And then, suddenly, it happens there is death. A man lets out a little sigh, he slumps down in his chair, and it is death. [...] Death without warning. Which is to say: life stops. And it can stop at any moment » (*The Invention of Solitude*, 5). Une crise cardiaque peut survenir à n'importe quel moment, sans prévenir, et peut toucher les hommes qui ne sont « même pas vieux » (« not even old ») et qui n'ont pas de problèmes de santé (« in the best of health »). Paul Auster réinsère donc ce traumatisme causé par la mort soudaine de son père dans ses romans.

Cette maladie réapparaît ainsi tout au long de l'œuvre austérienne chez les personnages principaux et secondaires : dans *The Book of Illusions*, David Zimmer est victime de deux crises cardiaques (auxquelles il survit) ; le mari de Joyce dans *The Brooklyn Follies* est décédé d'une crise cardiaque, et les symptômes que présente Nathan, lorsqu'il pense être victime du même sort, lui rappellent l'expérience tragique qu'elle avait vécue (« Oh, my God, it's just like Tony [...]. Please, Nathan, don't die on me. », 295) ; de plus, la femme de Stanley, le propriétaire de la Chowder Inn, est elle aussi décédée soudainement d'une crise cardiaque⁴⁶ ; dans le récit enchâssé qu'écrit Sidney Orr dans *Oracle Night*, deux personnages sont victimes d'une crise cardiaque : la première mention de la maladie est consacrée à la seconde femme d'Ed Victory qui est décédée à la suite de « problèmes cardiaques » (« died of heart trouble », 86), et Ed Victory lui-même a déjà été victime de deux crises cardiaques lorsque Nick le rencontre (« Already the victim of two heart attacks », 88), puis il est victime d'une troisième crise lorsqu'il se trouve dans l'abri souterrain en compagnie de Nick (89). Une dernière allusion à cette maladie apparaît à la fin du roman lorsque John Trause décède de ce qui s'apparente de prime abord à une crise cardiaque : « The initial cause of death was presumed to be a heart attack » (206).

Auster évoque concrètement les effets de cette maladie foudroyante dans ces trois romans : sensation de brûlure dans la poitrine, douleur dans le bras gauche : « Ed struggles to ride out the pain that's burning in his chest and down his left arm and up into his jaw » (*Oracle Night*, 90) ; « the pain continued to grow, spreading across my upper body as if my insides had caught fire, as if I had swallowed a gallon of hot molten lead, and before long my left arm had gone numb and my jaw was tingling with the pinpricks of a thousand invisible needles » (*The Brooklyn Follies*, 295). La description que fait David Zimmer de

⁴⁶ « [J]ust when they're about to book their first reservations, Peg has a stroke and dies. Right there in the kitchen in the middle of the day. One minute she's alive, talking to Stanley and the chef, and the next minute she's crumpled up on the floor, breathing her last. It happened so quick, she died before the ambulance ever left the hospital » (164).

ses crises cardiaques est plus poétique et fait appel à des images musicales : « The first one had been fairly gentle, a so-called mild infarction, the equivalent of a short solo for unaccompanied voice. The second ripped through my body like a choral symphony for two hundred singers and full brass orchestra, and it nearly killed me » (*The Book of Illusions*, 317).

Dans les romans où le narrateur est directement touché, au cours de sa narration, par la proximité avec sa propre mort (notamment David Zimmer et Nathan Glass), la fin du récit qui suit cet événement montre la façon dont cette frayeur soudaine incite les narrateurs à prendre d'importantes décisions car ils se rendent soudain compte qu'ils ne vont pas vivre éternellement (« I discovered that I was living on borrowed time », *The Book of Illusions*). Dans les deux cas, les narrateurs éprouvent alors le besoin de se mettre à l'écriture afin de laisser quelque-chose derrière eux avant leur mort : « A person dies, and little by little all traces of that life disappear » (301).

La crise cardiaque n'est pas la seule maladie dont soient victimes les personnages austériens. À partir de *Oracle Night*, le narrateur est victime d'une autre maladie qui, elle aussi, va lui aussi avoir un gros impact sur sa vie.

* La renaissance de Sidney Orr après la maladie

L'« événement traumatisant » qui provoque, chez Sidney Orr, une rupture dans sa vie et la décision de s'éloigner du monde des vivants est introduit dès la première phrase de *Oracle Night* : « I had been sick for a long time » (1). Nous apprenons qu'il s'agit d'une maladie très grave et que ses médecins s'étonnent qu'il soit encore en vie : « They had given me up for dead, and now that I had confounded their predictions and mysteriously failed to die, what choice did I have but to live as though a future life were waiting for me? » (1). Plus loin, il décrit plus précisément dans son carnet bleu ce qui lui est arrivé :

Then catastrophe strikes. On January 12, 1982, I collapse in the 14th Street subway station and fall down a flight of stairs. There are broken bones. There are ruptured internal organs. There are two separate head injuries and neurological damage. I'm taken to Saint Vincent's Hospital and kept there for four months. For the first several weeks, the doctors are pessimistic. One morning, Dr. Justin Berg takes Grace aside and tells her they've given up hope. They doubt I'll live more than a few days, and she should prepare herself for the worst. (192)

Cette évocation des événements montre la façon dont le narrateur se voit tout au long du récit : « I'm a dead man now » (193), écrit-il. Le début du récit nous présente donc un personnage que la maladie a brusquement exclu du monde et qui ressent toute la difficulté qu'il aura pour y retourner. Ses handicaps à cet égard sont importants : il se souvient difficilement de qui il est, il sait à peine marcher, et, bien qu'il n'ait que trente-quatre ans, la maladie l'a transformé en vieillard avant l'heure. Son état physique et moral affectent désormais sa vision du monde :

The world would bounce and swim before my eyes, undulating like reflections in a wavy mirror [...]. I drifted along like a spectator in someone else's dream, watching the world as it chugged through its paces and marveling at how I had once been like the people around me: always rushing, always on the way from here to there, always late, always scrambling to pack in nine more things before the sun went down. I wasn't equipped to play that game anymore. I was damaged goods now, a mass of malfunctioning parts and neurological conundrums, and all that frantic getting and spending left me cold. (1-2)

Exclu malgré lui du monde tel qu'il le connaissait avant ses problèmes de santé, le narrateur, comme les personnages que nous avons évoqués précédemment, souffre d'une grande solitude. Les conditions de son isolement sont différentes toutefois de celles d'un Peter Aaron ou d'un David Zimmer. En effet, il ne s'agit pas ici de solitude dans une chambre close, d'un repli volontaire dans l'espace intérieur. En réalité, Sidney Orr est rarement seul et cloîtré chez lui puisqu'il se promène beaucoup dans les rues de New York. Sa solitude ne provient pas d'un enfermement mais plutôt du fait qu'il n'interagit jamais avec les personnes qui l'entourent : c'est un homme seul dans la foule. L'isolement dans l'espace fermé de la chambre close cède la place à un isolement « psychologique » qui prive le personnage du moindre contact avec les gens qu'il côtoie quotidiennement dans les rues de la cité. C'est le cas dans *The New York Trilogy*. Jusque là, la retraite dans l'espace intérieur était métaphorique et spirituelle, mais le corps du malade, lui, souhaite rester dans le monde extérieur, se trouvant ainsi dans un espace où la frontière entre monde intérieur et monde extérieur, entre le corps et le monde est très floue : « I had trouble telling where my body stopped and the rest of the world began » (1-2). Malgré ses tentatives maladroitement pour garder un contact avec le monde extérieur qu'il connaissait jadis si bien, Sidney semble avoir perdu tous ses repères et erre difficilement dans un New York qu'il ne reconnaît plus :

I bumped into walls and trash bins, got tangled up in dog leashes and scraps of floating paper, stumbled on the smoothest sidewalks. I had lived in New York all my life, but I didn't understand the streets and crowds anymore, and every time I went out on one of my little excursions, I felt like a man who had lost his way in a foreign city. (2)

Cette citation rappelle l'égarement de A. à Amsterdam dans *The Invention of Solitude* où il refuse de consulter une carte ou de demander son chemin aux passants. A. apprend petit à petit à jouir de cet égarement, et à se servir de sa perte de repères spatiaux dans le monde extérieur pour se perdre également à l'intérieur de lui-même :

He allowed himself to be lost. [...] Cut off from everything that was familiar to him, unable to discover even a single point of reference, he saw that his steps, by taking him nowhere, were taking him nowhere but into himself. He was wandering inside himself, and he was lost. Far from troubling him, this state of being lost became a source of happiness, of exhilaration. (*The Invention of Solitude*, 91)

L'errance dans le monde extérieur entraîne l'errance dans le monde de l'esprit. C'est donc en marchant dans les rues de New York que Sidney tente de se reconstruire coûte que coûte, à la fois au sein du monde extérieur et au sein de son monde intérieur.

Cependant, comme les autres narrateurs austériens avant lui, c'est dans sa solitude d'écrivain, celle qui n'est accessible que dans la « chambre close », que Sidney Orr « renaîtra ». C'est effectivement grâce à l'achat du carnet bleu dans la boutique de Chang que Sidney regagne l'espace intime de son bureau d'écrivain et se remet, pour la première fois en neuf mois, à écrire.

Si les premiers jours passés dans cet espace clos s'avèrent riches en production, signe que la solitude stérile de Sidney s'est transformée, comme pour les autres personnages-narrateurs avant lui, et est devenue une solitude prolifique, Sidney s'essouffle au bout de quelques jours et l'inspiration vient à lui manquer. Ne sachant comment sortir Nick Bowen, son personnage, de l'impasse dans laquelle il l'a mis, il décide de jeter son cahier à la poubelle (nous y reviendrons).

Cependant, le passage par la « chambre close » n'aura pas été vain puisque la fin du roman présente Sidney comme un homme régénéré, heureux et qui a retrouvé sa place dans la vie, aussi bien dans la société qu'en lui-même. C'est lorsqu'il trouve le chèque de Trause dans la lettre que ce dernier lui a écrite avant de mourir que Sidney se rend compte de la nouvelle vie qui s'offre à lui et des épreuves qu'il a dû affronter afin de parvenir à ce nouveau point de départ :

I found the check inside the envelope, and I felt my eyes watering up with tears. I saw John's ashes streaming out of the urn in the park that morning. I saw Grace lying in her bed in the hospital. I saw myself tearing up the pages of the blue notebook, and after a while [...] I had my face in my hands and was sobbing my guts out. I don't know how long I carried on like that, but even as the tears poured out of me, I was happy, happier to be alive than I had ever been before. It was a happiness beyond consolation, beyond misery, beyond all the ugliness and the beauty of the world. (216-217)

Le généreux chèque que laisse derrière lui Trause rappelle l'héritage que le père de Auster avait laissé à son fils, après sa mort. Cette somme d'argent a, comme nous l'avons déjà signalé, permis à Auster de ne plus souffrir d'un manque d'argent chronique et de pouvoir se consacrer à son travail d'écriture à plein temps.

Sidney Orr se trouve donc dans cette même situation de nouveau départ. Le changement de vêtements qu'il effectue dans les dernières lignes du roman est représentatif de la nouvelle identité et de la nouvelle vie qui s'offrent à lui : ce n'est plus un homme malade et invisible, mais un homme heureux⁴⁷, marchant dans les rues de la ville, en route pour retrouver sa femme qui est désormais toute à lui, maintenant que l'homme que Sidney soupçonnait d'être son amant (John Trause) est mort.

Cette fin de roman heureuse présente le narrateur dans l'« espace extérieur », contrairement à *Leviathan* et à *The Book of Illusions* dont la dernière partie est consacrée à une réflexion sur l'écriture et le cheminement intérieur par lequel est passé le narrateur pour achever son récit. En effet, dans *Leviathan*, l'image finale est celle de Peter Aaron au sein du « studio » dans lequel il a passé ses journées à écrire, tendant les pages de son livre à un des enquêteurs du FBI : « I handed him the pages of this book » (245). De la même façon, *The Book of Illusions* s'achève par les explications que donne le narrateur concernant les circonstances de l'écriture de son récit. Ses derniers mots sont consacrés à l'importance de l'écriture et à son espoir quant à la résurgence de cette histoire : « the story will start all over again. I live with that hope » (321). Rappelons également les derniers mots de *The Invention of Solitude* qui mettent explicitement en scène l'écriture : « He finds a fresh sheet of paper. He lays it out on the table before him and writes these words with his pen. It was. It will never be again. Remember » (185).

La fin d'*Oracle Night* contraste donc avec les romans précédents puisque le roman s'achève non pas au sein de la « chambre close » comme les autres, mais dans les rues de New York (« I was out on the street again », 217). Il en est de même pour le roman qui suit,

⁴⁷ Nous pouvons néanmoins déceler une part d'ironie dramatique dans cette description du « bonheur ».

The Brooklyn Follies, qui présente lui aussi un narrateur, heureux, traversant les rues de New York et prononçant la phrase finale (et emblématique) de ce récit : « as I walked along the avenue under that brilliant blue sky, I was happy, my friends, as happy as any man who had ever lived »⁴⁸ (304). Les narrateurs de ces deux romans ont pu se reconstruire grâce à la liberté que leur donne cet espace extérieur qui les mène sur le chemin des retrouvailles avec celle qu'ils aiment dans l'espoir de commencer une nouvelle vie heureuse.

Ce nouveau bonheur est d'autant plus précieux que le début de ces deux romans présentait une situation bien différente : des narrateurs désespérés d'avoir eu à affronter une terrible maladie dont ils venaient à peine de se remettre, et persuadés qu'ils étaient désormais exclus du monde. L'errrement lent et malsain dans les rues de New York auquel se livrait Sidney Orr au début du roman est devenu, dans ces mêmes rues, une marche sûre et déterminée. Le personnage est désormais un homme sain de corps et d'esprit, en route vers son nouvel avenir. Le cycle de la mort à la renaissance a bien eu lieu.

* La redécouverte de la vie après la maladie chez Nathan Glass

Comme nous venons de le mentionner, *The Brooklyn Follies* et *Oracle Night* débutent de la même façon : dans les deux romans, le narrateur se remet d'une maladie grave, Sidney d'un malaise ayant entraîné une chute aux conséquences très graves (bris d'os, rupture d'organes internes, dégâts neuronaux), Nathan Glass d'un cancer du poumon. Tous deux, bien qu'ils aient eu la chance de survivre, n'arrivent pas à croire qu'ils ont réellement réussi à surmonter la mort et se perçoivent comme des sortes de « morts-vivants ». Ils affirment l'un et l'autre : « I had given myself up for dead » (*The Brooklyn Follies*, 3) ; « They had given me up for dead » (*Oracle Night*, 1). Les premiers mots de *The Brooklyn Follies* (« I was looking for a quiet place to die », 1) montrent bien que Nathan Glass n'envisage aucun avenir après sa maladie et ceux de *Oracle Night* sont aussi pessimistes : « what choice did I have but to live as though a future life were waiting for me? » (1). Il faut bien, pourtant, se résoudre à reprendre le cours de la vie : « I had to find a way to start living again » (4).

Si le narrateur de *The Brooklyn Follies* présente une certaine ressemblance avec Sidney Orr, il partage également des expériences communes avec les autres narrateurs austériens : comme Peter Aaron, Nathan se retrouve seul après son divorce ; comme David

⁴⁸ L'ironie de ce « bonheur » provient de la date puisqu'il s'agit du onze septembre 2001, peu de temps avant que se surviennent les attentats du World Trade Center.

Zimmer, Nathan sait que ses jours sont comptés : « I was living on borrowed time » (318) nous confie David Zimmer après ses deux crises cardiaques ; « I was probably going to be dead before the year was out », « my days were numbered » constate Nathan Glass (2, 3).

L'aspect cyclique de la vie et de la mort, du début et de la fin, apparaît dès la première page du récit de Glass qui nous explique que c'est tout naturellement à son lieu de naissance qu'il doit revenir pour mourir : « I instinctively found myself returning to the neighborhood where we had lived, crawling home like some wounded dog to the place of my birth » (1). Son retour à Brooklyn est présenté comme un repli sur lui-même, afin de fuir le monde extérieur et mourir tranquillement dans le silence de sa solitude : « the building would be relatively silent. More than anything else, that was what I craved. A silent end to my sad and ridiculous life » (1).

De retour à Brooklyn, et désormais retraité d'une société spécialisée dans les assurances-vies (« Mid-Atlantic Accident and Life », 2), Nathan ne sait pas quoi faire de ses journées et s'ennuie considérablement (« there were too many hours in the day », 2, « I didn't know what to do with myself », 3). Sa vie se résume à une série de dégradations : perte de ses cheveux à la suite de sa maladie, altération de sa volonté à cause du choc psychologique entraîné par sa lutte contre la mort et son cancer, cessation de son activité professionnelle après son départ à la retraite et divorce avec sa femme. L'accumulation de ces pertes alimente sa solitude intense et sa volonté de s'enterrer chez lui en attendant la mort.

Malgré le pessimisme dont il fait preuve devant sa fille, Nathan se rend compte qu'il lui faut un projet sur lequel se pencher plutôt que d'attendre passivement que la mort vienne l'emporter : « As long as I was alive, I had to figure out a way to start living again, but even if I didn't live, I had to do more than just sit around and wait for the end » (4).

Comme Sidney Orr, Nathan tente de renouer avec la vie en passant du temps à l'extérieur : « I filled my time by exploring the neighborhood, taking long walks in the park, and planting flowers in my back garden » (4). Cependant, c'est sur le modèle de David Zimmer que Nathan sort enfin de sa torpeur. Rappelons que c'était grâce au rire provoqué par l'acteur de films muets Hector Mann que David avait décidé de se consacrer au projet d'écrire un livre sur l'acteur. De la même façon, c'est grâce au rire que Nathan Glass trouve son propre projet : l'écriture de son « Book of Human Folly » (5), qui sera un recueil de toutes les « bourdes » et tous les lapsus qu'il a commis au cours de sa vie.

L'idée de ce projet lui vient suite à un lapsus qu'il commet dans un restaurant, en demandant un « *cinnamon-reagan* » à la place d'un « *cinnamon-raisin bagel* ». Le serveur

lui demande alors, du tac au tac, s'il ne préfère pas plutôt un « pumpernixon » (5). Ce jeu de mots sur des noms de politiciens annonce non seulement l'importance que la politique occupera dans ce roman mais provoque également le fou rire du narrateur (« I nearly wet my drawers », 5) qui est pris d'une illumination soudaine : « After that inadvertant slip of the tongue, I finally hit upon an idea [...]. I called it *The Book of Human Folly*, and in it I was planning to set down in the simplest, clearest language possible an account of every blunder, every pratfall, every embarrassment, every idiocy, every foible, and every inane act I had committed during my long and checkered career as a man » (5).

C'est donc le rire, de prime abord, qui sort Zimmer et Glass de leur solitude néfaste. Le rire se pratique en société et rapproche ainsi les personnages des autres. Et, en effet, peu de temps après l'apparition de ce rire qui va être le point de départ des projets respectifs de nos deux personnages, c'est le contact humain qui réapparaît dans leurs vies solitaires et qui va les remettre de pied ferme dans le monde extérieur réel : chez Zimmer, il s'agit de la visite d'Alma Grund, venue le chercher pour le conduire chez Hector Mann à Tierra del Sueño ; dans *The Brooklyn Follies*, c'est la rencontre fortuite de Nathan avec son neveu Tom Wood qui est l'élément déclencheur de son retour dans le « monde réel ». La rencontre avec l'« Autre » va, en l'essence, montrer à ces deux narrateurs qu'il leur reste encore de nombreuses choses à vivre avant leur mort, et les incite à sortir de leur enfermement néfaste.

Alors que le début du roman nous présente un narrateur qui souhaite mourir seul, dans le silence absolu, les dernières pages du roman nous révèlent toute l'étendue du changement d'attitude du personnage. Dans les premières pages du récit, il recherchait la solitude quand il se sentait proche de la mort, mais, dans les dernières pages, après son séjour à l'hôpital, il se rend compte qu'en réalité, lorsqu'on sent la mort arriver, on souhaite être entouré de ceux qu'on aime, on ne veut surtout pas être seul : « When a man thinks he's about to die, he talks to anyone who will listen » (298). Inquiet à la pensée qu'il ne restera rien de lui et que sa mémoire sombrera dans l'oubli, il s'interroge sur la façon dont il pourrait échapper à ce sort. Nathan prend alors une décision qui pourrait lui permettre de donner un sens à sa vie : il faut écrire, écrire des livres sur ceux qui sont morts afin de préserver le souvenir de leur vie par delà la mort (nous y reviendrons dans notre dernière partie). Il devient ainsi l'écrivain, l'homme nouveau, ressuscité et ayant enfin un but dans la vie, qui s'épanouit au sein de la chambre close, comme les autres narrateurs austériens avant lui.

Comme *Oracle Night*, *The Brooklyn Follies* prend fin avec un narrateur qui se trouve non plus cloîtré dans sa chambre close et condamné à se morfondre sur son sort, mais dans les rues de New York, marchant d'un pas déterminé vers celle qu'il aime (« If I walked quickly enough, I would be able to get to Carroll Street before Joyce left for work », 303). La renaissance après la « mort » a donc bien eu lieu à nouveau grâce à l'écriture. Le personnage austérien a réussi à s'extraire de son repli sur lui-même aux conséquences si néfastes pour retrouver dans le monde extérieur un nouveau sens à sa vie, une raison d'être. La mention, dans l'avant-dernier paragraphe du roman, de la tragédie du onze septembre à venir donne un sens tout particulier au projet de Nathan, rappelant à quel point l'écriture peut aider à surmonter le deuil. Nous y reviendrons.

Le divorce, le décès d'un être cher et la maladie grave sont autant d'éléments traumatisants issus directement de l'autobiographie de Paul Auster que subissent à leur tour ses personnages. Ces événements poussent au repli sur soi, à un isolement néfaste hors de la société. Mais ce retranchement solitaire au sein de la « chambre close » est également le lieu de leur renaissance. C'est en s'asseyant à leur bureau et en se (re)mettant à l'écriture qu'ils réussissent à se reconstruire et à donner un sens nouveau à leur vie, à retrouver enfin la lumière du jour, un avenir plein de promesses et, tout simplement, le plaisir de vivre.

Si les personnages-narrateurs sont inspirés par les expériences « traumatisantes » vécues par Auster lui-même (mort d'un être cher, divorce, combat de tous les jours contre la vieillesse qui s'empare petit à petit du corps), plusieurs personnages « secondaires » (qui ne sont pas des narrateurs) sont inspirés moins par des éléments autobiographiques que par des références issues d'œuvres qui sont chères à notre auteur. Leur parcours est par ailleurs bien différent de celui des narrateurs puisqu'au lieu de fuir vers l'espace intérieur afin de se reconstruire à la suite d'un événement bouleversant, ils prennent la décision inverse et fuient vers l'espace extérieur.

2) Du rejet de l'espace intérieur à la fuite vers le monde extérieur

L'étude des personnages « secondaires » qui, eux aussi, rencontrent de graves problèmes au cours de leur existence, met en évidence des différences assez nettes entre eux et les personnages-narrateurs sur lesquels nous nous sommes penchés précédemment.

Le repli dans la solitude des personnages non-narrateurs austériens est provoquée, comme chez les personnages-narrateurs, par un événement traumatisant dont les conséquences sont, là aussi, toujours très graves. Les événements traumatisants déclencheurs peuvent être de natures différentes, mais ils ont en commun le fait d'avoir souvent leur origine dans des références littéraires plutôt que dans l'autobiographie. De plus, alors que les personnages-narrateurs se réfugiaient au sein de l'espace intérieur de la chambre close, les personnages non-narrateurs font le choix inverse et décident de quitter leur domicile afin de fuir vers l'espace extérieur, vers l'« ailleurs ».

Si *Walden* de Thoreau joue un grand rôle dans la représentation de la solitude au sein de la chambre close, c'est *Wakefield* de Hawthorne qui semble servir d'inspiration première pour cette nouvelle forme de solitude dans l'espace extérieur que nous présente Auster. Rappelons que cette nouvelle de 1834 raconte l'histoire d'un homme dénommé Wakefield qui décide un jour de disparaître, en quittant sa vie ordinaire et sa femme sans un mot, et en s'installant à une rue de distance de sa maison. Il s'obstine ensuite à passer un certain nombre d'années à vivre ainsi de manière invisible et à observer de loin la vie de sa femme⁴⁹. Les raisons de cette fuite volontaire hors de « son monde » sont inconnues et tout porte à croire qu'il n'y en a aucune (« without the shadow of a reason for such self-banishment »). Cette fuite et ce changement drastique de vie sont des situations qui reviennent souvent dans l'œuvre austérienne, mais rares sont les personnages qui le font sans aucune raison. Comme chez les narrateurs austériens qui trouvent refuge dans la chambre close, ces personnages, plus « excentriques », ont, contrairement à Wakefield, une raison qui explique leur comportement, souvent un bouleversement grave dans leur vie. C'est un peu comme si, tout au long de son œuvre, Auster cherchait à trouver une cause à la fuite de Wakefield.

L'influence de la nouvelle de Hawthorne, apparaît en réalité dès les débuts d'écrivain de Paul Auster. En effet, *Wakefield* est mentionnée dans *Ghosts* lors d'une conversation entre Blue et Black dans laquelle ce dernier raconte l'histoire à Blue. La situation est

⁴⁹ « In some old magazine or newspaper I recollect a story, told as truth, of a man – let us call him Wakefield – who absented himself for a long time from his wife. [T]his [...] is perhaps the strangest, instance on record, of marital delinquency; and, moreover, as remarkable a freak as may be found in the whole list of human oddities. The wedded couple lived in London. The man, under pretence of going a journey, took lodgings in the next street to his own house, and there, unheard of by his wife or friends, and without the shadow of a reason for such self-banishment, dwelt upwards of twenty years. During that period, he beheld his home every day, and frequently the forlorn Mrs. Wakefield. And after so great a gap in his matrimonial felicity – when his death was reckoned certain, his estate settled, his name dismissed from memory, and his wife, long, long ago, resigned to her autumnal widowhood – he entered the door one evening, quietly, as from a day's absence, and became a loving spouse till death. » (*Wakefield*, Hawthorne)

ironique puisque Blue se retrouve lui-même dans la situation de Wakefield, ayant quitté son domicile familial pour sa mission secrète et n'ayant donné aucune nouvelle à sa femme depuis, malgré les mois et les années qui passent. Comme l'observe Marie-Hélène Petit : « Blue reproduit [...] l'expérience de l'isolement vécue à la fois par Thoreau et Wakefield. [...] [L]'individu renonce au quotidien d'un espace familial pour adopter le mode de vie d'un reclus » (125). De même, il est difficile de ne pas voir un Wakefield derrière le Fanshawe de *The Locked Room*. Derrière ce personnage se cache en réalité une double référence à Hawthorne, à qui Auster voue un culte certain⁵⁰. Sa connaissance de l'auteur jusque dans ses manuscrits est mise en scène notamment dans *The Brooklyn Follies* lorsque Harry Brightman se trouve mêlé à une sombre histoire de contrefaçon du manuscrit de *The Scarlet Letter*. Brightman explique le travail nécessaire pour réaliser à la perfection ce faux, et révèle par la même occasion la connaissance qu'a Auster de l'auteur qu'il admire jusque dans ses tics et fautes d'orthographe récurrentes :

[Y]ou have to study all of Hawthorne's extant manuscripts and learn how to imitate his handwriting – which was quite sloppy, by the way, almost illegible at times. [...] You have to know every one of Hawthorne's private tics, the errors he made, his idiosyncratic use of hyphens, his inability to spell certain words correctly. *Ceiling* was always *cieling*; *steadfast* was always *stedfast*; *subtle* was always *subtile*. Whenever Hawthorne wrote *Oh*, the typesetters would change it to *O*. (*The Brooklyn Follies*, 128)

Le Fanshawe de la trilogie new-yorkaise emprunte son nom au personnage de l'œuvre éponyme que Hawthorne écrivit en 1828 (qu'il renia par la suite et dont il tenta de détruire toutes les copies, en vain). Ce Fanshawe originel incarne la solitude : il passe ses journées entières au sein de sa « chambre close », à étudier. Malgré la possibilité qui lui est offerte de sortir de ce lieu et de rejoindre la société en acceptant la main tendue par l'être aimé (« Will it not be happiness to form a tie that shall connect you to the world? To be your guide – a humble one, it is true, but the one of your choice – to the quiet paths from which your proud and lonely thoughts have estranged you? » lui demande Ellen, page 146), Fanshawe refuse et son destin solitaire est ainsi scellé. Il meurt peu de temps après, à l'âge de vingt ans, dans la solitude absolue, malgré l'admiration que lui portent les autres étudiants. La conclusion devant ce sombre destin est que Fanshawe n'était assurément pas fait pour ce monde et que sa solitude lui barrait tout chemin vers les autres : « He left a

⁵⁰ Comme le suggère Marie-Hélène Petit dans sa thèse (21), l'influence de Hawthorne chez Auster est peut-être en partie liée à des raisons géographiques : notre auteur vit effectivement non loin de la Nouvelle-Angleterre de Hawthorne.

world for which he was unfit » (148). En reprenant le thème de ce récit, Auster semble accepter l'idée que certaines personnes ne trouveront jamais leur place en ce monde.

Le Fanshawe d'Auster se réfugie lui aussi dans la solitude et sa fuite est annoncée dès la première page du récit (« Fanshawe had disappeared », 199). Tout porte à croire qu'il est mort, et pourtant, il s'agit d'une disparition volontaire dont les raisons resteront obscures, tout comme celle de Wakefield : « I want you to understand that I haven't lost my mind. I made certain decisions that were necessary, and though people have suffered, leaving was the best and kindest thing I have ever done » explique Fanshawe dans la lettre qu'il envoie au narrateur (*The Locked Room*, 237). Fanshawe et Wakefield représentent tous deux la disparition dans l'espace extérieur⁵¹, thème qui réapparaîtra tout au long de l'œuvre austérienne. Comme nous le retrouverons chez tous les personnages que nous étudierons dans ce chapitre, la fuite vers l'extérieur provoque une profonde rupture identitaire. En fuyant vers « l'ailleurs », les personnages tirent un trait sur leur vie passée et s'efforcent de devenir « invisibles » au sein de la société, en veillant à ne laisser aucune trace derrière eux. Ce faisant, ils cessent officiellement toute activité artistique.

Si la disparition volontaire de Fanshawe, tout empreinte d'un nihilisme explicite qui ne peut qu'enfermer le personnage dans une solitude auto-destructrice, a pour caractéristique de n'être vécue que de loin dans *The Locked Room* (le point de vue de Fanshawe n'est pas réellement étudié), les romans qui suivent se penchent tous sur les raisons de la disparition des personnages. En effet, dans *The Locked Room*, on n'apprend jamais réellement ce qui est arrivé à Fanshawe et le narrateur ne peut que tenter d'émettre des hypothèses à partir d'éléments très flous. Même le cahier rouge dont lui fait don Fanshawe à la fin du récit n'aide en rien le narrateur à comprendre l'attitude de son ancien ami⁵² : les mots qui y sont écrits sont incompréhensibles, chaque phrase écrite annule celle qui la précède, comme si Fanshawe voulait être certain de s'anéantir jusqu'au bout (« in the end the only thing he had really wanted was to fail – even to the point of failing himself », 314). Fanshawe, cet ami de jadis, est devenu un étranger invisible, caché derrière la porte fermée de la « chambre dérobée ». La vie invisible de Fanshawe prend fin avec la destruction du cahier rouge par le narrateur, qui en arrache les pages une à une

⁵¹ Il est cependant à noter que tous deux finissent dans un lieu intérieur, en particulier Fanshawe avec lequel le narrateur ne communiquera qu'à travers la porte fermée de la « chambre close » (« The Locked Room ») au sein de laquelle il s'est enfermé.

⁵² « I at last opened the notebook. I read steadily for almost an hour, flipping back and forth among the pages, trying to get a sense of what Fanshawe had written. If I say nothing about what I found there, it is because I understood very little. All the words were familiar to me, and yet they seemed to have been put together strangely, as though their final purpose was to cancel each other out. » (313-314)

avant de les jeter à la poubelle, comme s'il se débarrassait des cendres encore chaudes d'un corps incinéré, image de ce qu'est devenu Fanshawe après sa fuite : une fin à la hauteur d'une vie imprégnée de nihilisme. Nous pouvons également voir cette même image dans l'explosion en mille morceaux de Benjamin Sachs dont le corps devenu immatériel après sa propre fuite se désintègre une bonne fois pour toutes, à l'image de son identité perdue. La fuite du monde, ou plutôt de la société, entraîne souvent la disparition « réelle », la mort et l'oubli puisqu'il n'y a plus le regard d'autrui qui permet de croire que l'on continue d'exister.

Dans les romans qui suivent, les narrateurs n'abandonnent pas aussi facilement et cherchent à aller jusqu'au fond des choses afin de comprendre ce qui est arrivé aux personnages qu'ils mettent en scène dans leurs récits. C'est ainsi que, petit à petit, un portrait du « Wakefield » austérien, le personnage qui fuit, se dessine, et donne accès à l'esprit de ces hommes mystérieux, rendant « visibles » ceux qui sont devenus « invisibles », en pénétrant le « monde intérieur » de ces personnages qui ont choisi la fuite vers le « monde extérieur ». De Tom Wood à Nick Bowen, en passant par Benjamin Sachs et Hector Mann, nous observerons et tenterons de comprendre le parcours de ces personnages qui, un jour, ont tout quitté, sans prévenir qui que ce soit, pour partir vers « l'ailleurs » et recommencer une nouvelle vie, en rupture totale avec celle qu'ils connaissaient jusque là. Nous verrons comment leur fuite est vécue, chez certains, comme une pénitence dans l'espoir de trouver une renaissance spirituelle, un passage obligé afin de pouvoir poursuivre leur existence (ou leur non-existence). Nous observerons leur changement d'identité, de nom, leur transformation physique et leurs nouveaux métiers, le plus souvent manuels, si différents de ceux qu'ils pratiquaient jadis, et verrons quel impact cette fuite vers l'« extérieur » a pu avoir sur leur identité.

Si les romans austériens qui suivent *The New York Trilogy* sont différents de ce dernier en ce qui concerne le thème de la déambulation dans la ville, prélude à une perte d'identité, ils conservent toutefois le principe selon lequel l'espace est lié à l'individualité (« selfhood ») et à l'identité des personnages. Comme nous le verrons dans la suite de ce chapitre, la fuite hors de l'espace familial vers l'espace extérieur entraîne un véritable brouillage des repères identitaires, que ce soit chez Tom Wood, Benjamin Sachs ou Hector Mann, qui disparaissent tous, chacun à sa manière, de la société (personne ne sait où ils se trouvent, ce qui laisse à penser qu'ils sont morts), qui rompent tout lien avec leur identité passée, et qui finissent par perdre toute forme d'identité, devenant des « hommes invisibles ». Nicole Caleffi observe ce phénomène dans *The New York Trilogy* mais

également dans tous les autres romans de Paul Auster qui ont suivi (« it happens in every Auster's novel ») jusqu'en 1996, année à laquelle son article a été publié : « the main character changes with the surroundings. Each one of Auster's main characters gets gradually to lose his or her identity, until he or she literally vanishes. In Auster's novels the individual identity fades out, and the main character splits; the city often acts as a catalyst in this process ». L'exclusion au sein de la ville conduit souvent à la clochardisation, dont la meilleure représentation dans l'œuvre de Paul Auster est Marco Stanley Fogg dans *Moon Palace* qui est réduit à dormir dans Central Park après avoir été expulsé de son appartement pour cause de loyers impayés. « Paul Auster a une très grande tendresse pour ce déclassé qu'est l'exclu » (58) observe Cortanze, et il ajoute que l'« état de clochardisation est nécessaire à la renaissance » (53). C'est effectivement à partir du moment où il est devenu un « sans domicile fixe » que Fogg se « découvre » au sein du parc, même si son identité sociale a été réduite à néant et qu'il n'a lui-même plus d'existence aux yeux du monde : « À New York, on peut mourir anonymement »⁵³ résume Alfred Kazin. Si c'est essentiellement New York qui joue ce rôle de « catalyseur » dans les premiers ouvrages de Paul Auster (*The New York Trilogy*, *Moon Palace...*), nous voyons s'élargir cet « espace extérieur » dans les romans austériens qui suivent, puisque, comme nous le verrons, c'est le départ hors de la ville, dans l'anonymat de « l'ailleurs » non familial, qui déclenche cette perte d'identité chez les personnages.

Heureusement pour eux, il reste toujours quelqu'un, un témoin, à l'image de Peter Aaron, David Zimmer ou Nathan Glass, pour redonner vie au souvenir de l'homme disparu en évoquant, dans leurs écrits, leur vie passée. Mais avant de nous intéresser à ceux qui écrivent et qui préservent ces souvenirs, nous nous proposons de nous pencher sur cette forme de solitude auto-destructrice qui revient souvent dans les romans de Paul Auster et qui s'inspire d'œuvres telles que celle de Hawthorne. Ces expériences solitaires varient dans leur intensité et dépendent en général de l'événement qui les a provoqués. Nous nous intéresserons à trois personnages en particulier et nous nous concentrerons sur l'étude d'un thème que nous appellerons « la pénitence solitaire ». Nous en étudierons les différents degrés, du moins grave au plus élevé, avec pour objectif d'y recueillir des informations importantes concernant les influences littéraires sur Paul Auster.

⁵³ Cité par Cortanze in *Le New York de Paul Auster* (55).

a) L'échec de Tom Wood et la fausse identité de Harry Brightman

Dans *The Brooklyn Follies*, Tom Wood est considéré par Nathan comme le « héros » de l'histoire (« The distinction of bearing the title of Hero of this book belongs to my nephew, Tom Wood », 12). C'est donc son parcours que se propose d'écrire le narrateur, tout comme Peter Aaron qui a choisi d'évoquer le parcours de Benjamin Sachs ou comme David Zimmer qui s'est consacré à celui de Hector Mann.

Lorsque Nathan retourne s'installer à Brooklyn « pour mourir », il rencontre par hasard son neveu, Tom, qu'il avait perdu de vue depuis plusieurs années (« until I ran into him in Harry Brightman's bookstore on May 23, 2000, I hadn't seen Tom in almost seven years », 13). Brillant étudiant, Tom avait tout pour réussir dans la vie, et la dernière fois que Nathan l'avait vu, il venait d'obtenir son diplôme de l'Université Cornell avec les félicitations et avait reçu une bourse pour préparer un doctorat en littérature américaine à l'université du Michigan. Cependant, au bout de trois années d'études sur un sujet consacré au thème de la « chambre close », Tom s'était rendu compte qu'il ne réussirait jamais à terminer sa thèse de doctorat⁵⁴. Il avait alors pris, dans un élan kafkaïen⁵⁵, la décision de brûler entièrement son travail :

In the fall of 1997, he finally gave up on his doctoral thesis. The night before he left Ann Arbor, he collected all his notes, all his diagrams and lists, all the countless rough drafts of his thirteen-part debacle, and one by one burned every page in an oil drum in the backyard. (74)

Comme pour insister sur cette image de destruction d'une œuvre entière, Kafka est cité à plusieurs reprises au cours du roman, dans des conversations entre Tom et Nathan (cf. l'anecdote de la petite fille qui a perdu sa poupée et que Kafka a aidée, grâce à une correspondance fictionnelle, à affronter le deuil lié à cette « perte d'un être cher »). Dans une interview accordée à François Busnel pour *L'Express* (le 2 juin 2002), Paul Auster revient sur ce désir récurrent de détruire des œuvres d'art par le feu et cite à nouveau Kafka

⁵⁴ Cette fin prématurée des études ressemble à celle que vécut Paul Auster lorsqu'il décida, en 1967, de quitter l'université suite à une mésentente avec son directeur de programme (« je n'avais, je crois, plus envie de poursuivre ces études », cité par Cortanze, 146). Cependant, deux ans plus tard, il obtient son BA (Bachelor of Arts), puis l'année suivante, il termine son MA (Master of Arts) à Columbia. Sur le même modèle, Tom finira par reprendre ses études.

⁵⁵ Bien que Max Brod, l'ami de Franz Kafka qui avait pour instruction de brûler toutes les œuvres de l'auteur après sa mort, n'ait pas mis à exécution les dernières volontés de l'écrivain, cette image de destruction de l'œuvre apparaît à de nombreuses reprises dans l'œuvre austérienne : Hector Mann souhaite qu'on brûle ses films après sa mort dans *The Book of Illusions*, Sidney Orr détruit son cahier bleu dans *Oracle Night*, et Tom Wood brûle l'intégralité de sa thèse.

lorsque François Busnel lui demande ce qui peut déterminer un artiste à vouloir adopter une solution aussi radicale :

C'est ce qu'avait aussi voulu Franz Kafka. Pour quelle raison? C'est difficile à dire. Peut-être parce qu'il n'avait pas confiance en ce qu'il avait créé, peut-être pensait-il qu'il était un écrivain raté. Toujours est-il qu'il a demandé à son ami Max Brod de brûler tout ce qu'il avait écrit. Heureusement pour nous, Brod ne l'a pas fait. Personnellement, je crois que c'est plutôt un acte de désespoir qui pousse un artiste à demander cela. Je ne vois pas comment un créateur peut détruire son travail avec joie. Il y a là une belle réflexion sur le statut de la création, non?

Dans cette même interview, Auster cite également le sculpteur Tinguely qui a fait de la destruction le principe même de ses œuvres : « Pensez au sculpteur Tinguely, qui créait des sculptures qui s'autodétruisaient : dans ce cas, c'était plutôt un jeu de l'esprit, puisque les spectateurs étaient là pour assister au processus de destruction ; ce n'était plus une sculpture, c'était un spectacle ».

Après avoir détruit sa thèse, Tom se rend à New York annihilé : « So he left Ann Arbor and returned to New York, a twenty-eight-year-old has-been without a clue as to where he was headed or what turn his life was about to take » (23). Tom n'est déjà plus le même. La transformation de son état d'esprit (le jeune homme plein d'espoir est devenu un homme perdu) est suivie d'une transformation physique et lorsque Nathan croise son neveu sept ans plus tard, le changement est si radical qu'il en est profondément troublé :

Luckily, I saw Tom before he saw me. God knows what regrettable words would have escaped my lips if I hadn't had those ten or twelve seconds to absorb the shock. I'm not only referring to the improbable fact that he was there, working as an underling in a secondhand bookstore, but also to his radically altered physical appearance. [...] Now, seven years later, he had put on a good thirty or thirty-five pounds, and he looked dumpy and fat. A second chin had sprouted just below his jawline, and even his hands had acquired the pudgy and thickness one normally associates with middle-aged plumbers. It was a sad sight to behold. The spark had been extinguished from my nephew's eyes, and everything about him suggested defeat. (18-19)

Tom Wood semble effectivement être devenu le symbole même de l'échec. Il raconte alors à son oncle son parcours depuis l'interruption de ses études qui a été un élément déterminant dans sa « fuite » du monde de l'esprit vers la « vie réelle », hors de la « chambre close » des études littéraires.

Suite à l'abandon de son travail de doctorat, Tom Wood a renoncé à toutes ses ambitions intellectuelles et décidé de se conformer à la vie qu'il pense mériter à cause de

son échec : il devient alors chauffeur de taxi⁵⁶. La société pour laquelle il travaille porte un nom assez symbolique pour lui. En effet, il voit derrière les « trois D » contenus dans le nom de la société, « the 3-D Cab Company » (31), trois mots commençant par la lettre « d » qui décrivent à la perfection son état d'esprit après son échec et sa reconversion en chauffeur de taxi : « Darkness, Disintegration, and Death » (31). Il considère son nouveau travail comme une façon de faire le deuil de ses ambitions passées : « the job had served as a particularly grueling form of penance, a way of mourning the collapse of his most cherished ambitions » (23). Ce que Tom considère au début comme une solution temporaire se transforme progressivement en une activité permanente, et plus il travaille comme chauffeur, moins il a la force de chercher un autre travail. De ce laisser-aller (« Tom knew that he was letting himself go to hell », 24) et de cette expérience malheureuse, Tom espère cependant pouvoir tirer quelque-chose de positif : « Tom didn't feel sorry for himself. He had found a method to atone for his stupidity, and if he could survive the experience without completely losing heart, then perhaps there was some hope for him after all » (24). La précarité de son emploi, sa solitude et l'étroitesse de son habitation sont autant de facteurs qui s'additionnent. Son appartement minuscule et solitaire, qui ressemble beaucoup à la « chambre close » austérienne, n'inspire aucune réflexion chez Tom, contrairement aux narrateurs austériens. En effet, il s'est volontairement coupé de tout travail intellectuel depuis son échec et ne passe que peu de temps à l'intérieur de son logement, travaillant douze heures par jour et passant le reste de son temps à l'extérieur. Malgré tout le temps qu'il passe à l'extérieur, sa vie sociale s'émiette petit à petit :

More often than not, [his] attempts at sociability ended in painful silence. His old friends, who remembered him as a brilliant student and wickedly funny conversationalist, were appalled by what had happened to him. Tom had slipped from the ranks of the anointed, and his downfall seemed to shake their confidence in themselves, to open the door onto a new pessimism about their own prospects in life. (25)

Contrairement aux narrateurs austériens qui fuient le monde extérieur afin de panser leurs plaies dans la solitude absolue, Tom continue à voir des gens et c'est leur réaction très négative face à son échec qui met fin à sa vie sociale. Qui plus est, sa transformation

⁵⁶ Dans *Oracle Night*, Ed Victory est lui-même chauffeur de taxi. Bien que nous ne sachions pas grand chose de son passé, nous apprenons qu'il vit sous un faux nom, ce qui peut susciter une interrogation sur les raisons de son changement d'identité et sur le parcours qu'il a eu pour en arriver là. Il est probable qu'à l'instar des autres personnages austériens, il a lui-même « fui » sa vie passée à la suite du décès de sa femme, mais nous ne pouvons qu'émettre des hypothèses.

physique est un obstacle supplémentaire : « It didn't help matters that Tom had gained weight, that his former plumpness now verged on an embarrassing rotundity » (25).

L'absence de tout projet en dehors de son travail de chauffeur de taxi ainsi que le discours qu'il tient à ses amis à propos de son métier, en des termes religieux qui n'ont aucun rapport avec cette activité, crée une véritable gêne chez ceux-ci et finit par les éloigner définitivement :

Whenever he mentioned his new job, he described it in odd, almost religious terms, speculating on such questions as spiritual strength and the importance of finding one's path through patience and humility and this confused them and made them fidget in their chairs. Tom's intelligence had not been dulled by the job, but no one wanted to hear what he had to say anymore [...]. (25-26)

Ayant perdu les quelques amis qui lui restaient, il se trouve de plus en plus isolé, et est au plus bas lorsqu'il est contraint de passer la journée de son trentième anniversaire dans une solitude absolue. Ce n'est qu'avec sa rencontre avec le libraire Harry Brightman⁵⁷ qui lui propose un travail à ses côtés que Tom Wood accepte enfin de sortir de sa pénitence. Sa nouvelle vie, hors de la prison que constituait son taxi, se fait donc aux côtés d'un homme qui, lui aussi, sort d'une prison, mais dans le sens le plus littéral de l'expression : « for the past two and a half years his mailing address had been the federal penitentiary in Joliet, Illinois » (33). Si Tom est présenté comme le personnage principal de *The Brooklyn Follies*, c'est en réalité Harry Brightman qui possède le plus de traits communs avec le Wakefield invisible qui fuit sa vie passée, car ce Harry Brightman est un personnage fictif, inventé par un homme qui souhaite oublier son passé : « Harry Brightman did not exist. The name was no more than a name, and the life that belonged to it had never been lived » (32). L'identité du personnage n'est qu'une accumulation de mensonges, comme si Brightman n'était qu'une série de négations :

[N]early everything Tom thought he knew about Harry was false. *Forget* the childhood in San Francisco with the socialite mother and the doctor father. *Forget* Exeter and Brown. *Forget* the disinheritance and the flight to Greenwich Village in the summer of 1954. *Forget* the vagabond years in Europe. Harry was from Buffalo, New York, and he had

⁵⁷ Ce personnage semble inspiré d'une personne que Paul Auster a rencontrée, du nom de John Bernard Myers, dont il fait dans *Hand to Mouth* une description qui ressemble beaucoup à celle de Harry Brightman : « I don't think I've ever known a funnier or more effusive person than John. When I first met him, in late 1974, he had been an integral part of the New York scene for the past thirty years, most famously as director of the Tibor de Nagy Gallery in the fifties, but also cofounder of the Artists Theatre, editor of various short-lived literary magazines, and all-around champion and impresario of young talent. [...] [H]e was proudly and flagrantly homosexual » (99).

never been a painter in Rome, had *never* managed a theatre in London, and had *never* been an auction-house consultant in Paris. (32, c'est nous qui soulignons)

La répétition à quatre reprises du mot « forget » montre qu'il est difficile de cerner le personnage et que l'élaboration de son identité ne peut se faire qu'à partir de l'élimination de ce qu'il n'est pas. Même le petit fragment de phrase écrit à la forme affirmative est aussitôt suivi d'une reprise, sous une autre forme, des éléments de sa biographie qu'il faut éliminer. La triple répétition de « never » efface cette vie passée, que ce soit la version véritable que Harry a cachée pendant toutes ces années ou la version inventée qu'il se plaisait à évoquer. Harry Brightman s'appelle en réalité Harry Dunkel. Ce changement stratégique de nom lui a permis de cacher son passé « sombre » en attirant l'attention sur sa « vive » personnalité nouvelle. En réalité, Harry Brightman est le nouveau nom d'un personnage qui a passé deux ans et demi en prison avant d'arriver à New York. À l'âge de cinquante-sept ans, il a dû recommencer sa vie et, pour mieux y parvenir, il a décidé de tracer un trait sur son véritable passé et d'en imaginer un nouveau qui soit plus compatible avec le personnage différent qu'il est devenu. Ce n'est que lors de la visite d'un « fantôme du passé », la fille de Brightman, que Tom découvre la vérité sur son ami et patron.

Le chapitre « Disturbing Revelations » est consacré au personnage charismatique qu'est Harry Brightman. Nathan nous rapporte le récit que Tom lui a raconté après l'avoir lui-même entendu de la bouche de Harry. La véritable histoire du personnage avant qu'il ne se retrouve à New York se déroule à Chicago. Tout commence après son mariage avec Bette Dombrowski, fille du multi-millionnaire Karl Dombrowski. Grâce à leur argent, Harry ouvre une galerie d'art en février 1968, réalisant ainsi un vieux rêve : « It was the fulfillment of a long-standing dream for the thirty-four-year-old Harry » (39). Il décide de donner à sa galerie le nom « Dunkel Frères », bien qu'il n'ait pas de frère, car il apprécie l'idée d'entreprise familiale (« he felt the name lent a certain Old World quality to the enterprise, hinting at a long family tradition in the business of buying and selling art », 39). De plus, l'association entre un nom propre allemand et un nom commun français donne un certain mystère à ses origines familiales : ce nom pourrait évoquer une ascendance alsacienne ou le destin d'une famille juive allemande qui aurait émigré en France. Le mystère fait partie de l'entreprise : « No one would ever be certain of Harry's origins – and when a man can produce an air of mystery about himself, he always has the upper hand when dealing with the public » (39). Dès cette époque dans sa vie, donc, Harry Dunkel a essayé de cacher ses origines.

C'est lorsque Harry rencontre l'artiste Alec Smith en 1976 que sa galerie connaît le succès : « Harry had found his first and only major artist, and for the next eight years Smith's work kept the gallery solvent » (41). Malheureusement, Smith se suicide trois jours avant son quarantième anniversaire et la galerie de Harry est menacée de difficultés financières, situation qui incite celui-ci à suivre les conseils de son amant, Gordon Dryer. Il s'agit de créer de faux tableaux de l'artiste décédé et de les vendre en les faisant passer pour des œuvres authentiques. Conscient des risques qu'il prend, Harry accepte d'adhérer au projet, après avoir constaté la grande qualité du travail de faussaire de Gordon. L'activité de ce dernier ressemble beaucoup au travail de traducteur que décrit David Zimmer dans *The Book of Illusions* : il s'agit de s'effacer entièrement derrière l'artiste originel, chose que fait Gordon à la perfection : « Dryer had reinvented himself as Smith's double, purging every shred of his own personality in order to slip into the mind and heart of a dead man » (44). Harry commence donc à vendre les faux tableaux, mettant sa réputation en danger tout en empochant des millions de dollars. Il raconte cette période de sa vie à Tom avec toute l'ambivalence qu'elle comporte : « he described those months as the most exhilarating and gruesome period of his life. He was trapped in a state of constant fear [...] and yet notwithstanding the horror, notwithstanding the conviction that he would ultimately be caught, he was happy, as happy as he had ever been » (45).

Comme il fallait s'y attendre, la femme d'Alec Smith finit par découvrir la supercherie et Harry comprend alors que c'est la fin : « Harry understood that his life was in ruins » (46). Arrêté puis condamné, il apprend, dans cette même période, que son épouse vient d'obtenir le divorce. Il se trouve en bien mauvaise posture : « He had been turned into a pauper, a penniless convict without a single resource or plan » (47). Sa déchéance ne pouvait être plus brutale. Cependant, lors de sa sortie de prison deux ans plus tard, un nouveau départ lui est offert par Dombrowski, le père de son ex-femme, qui le contacte pour lui proposer de l'argent et lui permettre ainsi de monter une nouvelle affaire à condition qu'il quitte Chicago et qu'il promette de ne pas chercher à revoir Bette ou leur fille Flora. N'ayant pas le choix, Harry accepte, et c'est à la suite de cet accord qu'il s'installe seul à New York pour y ouvrir sa librairie sous un nom d'emprunt. Pour ce personnage, la fuite vers l'« ailleurs » coïncide avec le début d'une nouvelle vie.

La transformation de Harry, son séjour forcé dans l'espace intérieur de la prison avant son obligation de fuite vers l'espace extérieur est vécu comme une expérience traumatisante, mais c'est aussi l'occasion pour lui de se reconstruire à partir d'un faux nom et d'un faux passé. Il a réussi à le faire dans ce nouvel environnement, mais, hélas pour lui,

le retour inopiné des « fantômes du passé » vont être à l'origine de sa fin tragique puisque l'arrivée inattendue de sa fille à New York le pousse à dévoiler la vérité à Tom, puis à Nathan ; enfin, la réapparition de Gordon et de nouveaux projets illégaux le conduit inéluctablement à sa perte. Le triste sort de Harry Brightman est bel et bien scellé lorsqu'il entreprend de reproduire ses erreurs passées.

En effet, lorsque Gordon, son ex-amant, réapparaît à New York, Harry tombe immédiatement dans le piège de ses sentiments passés et décide de faire confiance à son ancien complice qui lui propose de mettre en place une nouvelle escroquerie : il s'agit cette fois de fabriquer un faux manuscrit. Ce n'est pas un hasard dans le monde austérien si le manuscrit présenté comme un original est attribué à Hawthorne, auteur qu'Auster connaît particulièrement bien. Comme l'explique Gordon, il s'agit de reproduire un faux du manuscrit de *The Scarlet Letter* en prétendant qu'il a été retrouvé dans son grenier. Harry explique à Nathan que la supercherie peut prendre puisque le manuscrit original a disparu et que personne ne sait ce qu'il est devenu : « Some people think it was burned, either by Hawthorne himself or in a warehouse fire. Others say the printers simply threw the sheets in the garbage – or else used them to light their pipes » (127). Harry est persuadé que le mystère qui entoure la perte de ces feuilles doit permettre la réussite de cette escroquerie. Comme il le rappelle, des lettres et manuscrits de Melville⁵⁸ ont bien été retrouvés quelques années auparavant, alors pourquoi pas ceux de Hawthorne ? Malgré les réticences de Nathan qui pense qu'il ne s'agit que d'un piège que tend Gordon afin de se venger de sa dénonciation par son ancien ami au sujet des faux tableaux, Harry décide de mener à bout ce projet. Il s'avère plus tard que Nathan avait raison et, peu après la révélation de la trahison de Gordon, Harry est foudroyé par la mort. Sa mort physique a été précédée d'une mort symbolique. Peu de temps auparavant, s'apercevant que Gordon et son complice venaient de le ruiner, il s'était lancé à leur poursuite dans la rue, au cri de : « *Murderers! Murderers!* » et « They've killed me [...] They stuck a knife in my heart and killed me » (208), comme s'il savait déjà que sa mort était imminente. Ces derniers mots à peine prononcés, Harry s'effondre dans les bras de celle que Tom a surnommé « the B.P.M. » (« Beautiful Perfect Mother », 81), Nancy Mazzucchelli : « Harry let out a long, faint groan, and then [Nancy] felt his body go limp against hers » (208). C'est seulement après son décès que l'identité de cet homme mystérieux est entièrement révélée, sans mensonges

⁵⁸ Nous retrouvons ici à nouveau la mention d'un écrivain important dans l'héritage dont se réclame Paul Auster. Une référence à Melville apparaissait déjà dans *Ghosts (The New York Trilogy)*, lorsque Blue se fait passer pour un mendiant du nom de Jimmy Rose, qui est le titre d'un conte de l'auteur du dix-neuvième siècle.

et sans artifices : « And so it was that Harry Brightman, once known as Harry Dunkel, father of Flora and ex-husband of Bette, died on a Brooklyn sidewalk one sultry afternoon in the year 2000, cradled in the arms of the B.P.M. » (208).

En fin de compte, la possibilité d'un nouveau départ après une fuite vers l'« ailleurs » qui avait été proposée à Harry après sa sortie de prison se solde par une répétition de ce qui l'avait mené à sa perte auparavant. Harry a eu le malheur de s'être laissé rattraper par ses « fantômes du passé » et, la deuxième fois, il n'a pas réussi à leur échapper. C'est pour ne pas reproduire cette erreur que la plupart des personnages austériens qui partent vers l'« ailleurs » évitent soigneusement de rencontrer une personne issue de leur passé. Harry Brightman est bien le seul à avoir succombé aux pièges du passé.

Harry Brightman est donc celui qui sauve Tom de sa pénitence en lui proposant de travailler pour lui dans sa librairie et, ce faisant, lui offre l'occasion de cesser son travail de chauffeur de taxi. Cependant, peu de temps après être venu à son aide, c'est Harry lui-même qui sombre à son tour. La fuite ne mène pas toujours au salut.

Si la pénitence de Tom n'a duré que quelques mois, celle d'autres personnages austériens est beaucoup plus lourde et dure plusieurs années, quelquefois jusqu'à leur mort. L'importance de la pénitence peut être mesurée à la gravité des actes commis et à la puissance du sentiment de culpabilité. Il est intéressant de noter que plutôt que de se rendre à la police pour purger leur peine en prison, certains personnages préfèrent s'infliger eux-même leur propre châtement, qui est souvent beaucoup plus sévère que ce qu'ils auraient eu à endurer s'ils s'étaient rendus, car il est empreint de nihilisme et qu'il répond à un désir d'auto-destruction. C'est le cas notamment de Hector Mann dans *The Book of Illusions* et de Benjamin Sachs dans *Leviathan*, qui doivent faire face à la situation que nous venons d'évoquer, tous deux à la suite de la mort d'un homme (ou d'une femme) dont ils sont responsables.

b) La chute de Benjamin Sachs

La fuite et la solitude que s'impose Benjamin Sachs dans *Leviathan* sont l'exemple d'un itinéraire inverse, comparé à celui des personnages-narrateurs austériens qui progressaient, comme nous l'avons vu, à partir d'une solitude négative et infructueuse vers une solitude vectrice de créativité au sein de leur « chambre close ». Ecrivain et grand

admirateur de Thoreau, Sachs connaît bien la solitude bénéfique, celle de l'artiste qui réussit à se trouver au sein de lui-même, et il éprouve lui aussi le besoin de s'isoler pour écrire. Il part souvent loin de sa famille afin de pouvoir se consacrer à l'écriture dans un endroit vide, où le repli sur soi est possible. Suivant l'exemple de Thoreau qui s'isola pour écrire *Walden*, il se réfugie le plus souvent dans le Vermont où il possède un studio situé à côté d'une forêt, comme nous l'avons vu dans notre premier chapitre. Il sait que personne ne viendra le déranger dans ce lieu. Il découvre cette nécessité d'isolement que l'acte d'écriture semble exiger et il s'en étonne : « “It’s odd”, he continued, “but the two times I’ve sat down and written a novel, I’ve been cut off from the rest of the world. First in jail when I was a kid, and now up here in Vermont, living like a hermit in the woods. I wonder what the hell it means.” » (141). Auster s’amuse ici à concrétiser la métaphore de la « chambre prison » en situant la première expérience d'écriture de son personnage dans une vraie prison. La deuxième expérience de recherche de la solitude par Sachs y ressemble beaucoup :

[I]t was a bit like being in prison again. There weren’t any extraneous preoccupations to bog him down. Life had been reduced to its bare-bones essentials, and he no longer had to question how he spent his time. Every day was more or less a repetition of the day before. Today resembled yesterday, tomorrow would resemble today, and what happened next week would blur into what happened this week. (140)

La solitude a beau être totale, les écrivains austériens savent qu’il existe une communion au sein de l’expérience solitaire, comme le fait remarquer Peter Aaron, écrivain lui aussi, à son ami : « “It means that you can’t live without other people”, I said. “When they’re there for you in the flesh, the real world is sufficient. When you’re alone, you have to invent imaginary characters. You need them for the companionship.” » (141). Ainsi, la solitude de l’écrivain n’en serait pas tout à fait une puisque l’écrivain s’entoure de ses propres « chimères du cerveau »⁵⁹, et c’est ce qui rend son séjour dans la « chambre close » bénéfique et prolifique, grâce à la mise en route du processus d’écriture qu’il permet, contrairement à la solitude de « l’homme invisible » qui s’isole sans accorder de place au monde de l’esprit, comme l’avait fait le père d’Auster :

Ce qui distingue le père de l’écrivain, c’est son détachement, son irréductible absence du monde. La description de cette distance, presque spartiate, fait penser à un corps dépourvu de gravité. La trajectoire paraît libre de gravitation, sans cause, mais

⁵⁹ Il s’agit de la traduction par Christine Lebœuf de l’expression « figments of another mind » (129) qui se réfère aux personnages créés par l’auteur, dans *Travels in the Scriptorium*.

également sans effet. Aussi est-elle le vecteur de l'effacement, de la disparition progressive, mais irrémédiable. [...] [La solitude] de son père n'est pas une solitude à la Thoreau, une expérience délibérée de retour à soi et à la nature. Ici la solitude est un retrait, une peur du regard de soi-même et des autres. La solitude est, selon Auster, une des conditions de l'existence humaine qui interdit à chacun d'entrer en contact réel avec autrui. [...] Chacun se trouve enfermé dans un solipsisme hermétique et élusif. (Gavillon, 25)

Contrairement à cette solitude néfaste, cet effacement du monde, la solitude de l'écrivain apparaît comme une communion : « Dans le recueillement de l'écriture, l'écrivain a soudain l'impression de n'être plus solitaire » (Gavillon, 38). Ou, pour employer les mots d'Auster : « Le plus étonnant, à mon avis, c'est que le moment où l'on est le plus seul, où l'on entre vraiment dans un état de solitude, est aussi le moment où l'on cesse d'être seul, où l'on devient conscient de ses liens avec les autres » (cité par Annick Duperray, 29). Annick Duperray analyse elle aussi cette « solitude sans être seul » dans *Paul Auster – Les ambiguïtés de la narration* :

En quelque sorte, il trouve sa propre identité et sa propre cohérence en « s'inventant », grâce au pouvoir d'une imagination que l'on dira « intersubjective » puisqu'il s'agit de reconstituer et d'intérioriser une multiplicité de voix et d'opinions. Cette improvisation, à mi-chemin du réel et de la fiction, cette « invention », à la limite du moi et de l'autre, met fin à « l'interminable monologue, l'éternelle conversation que nous avons avec nous-mêmes ». (30)

La solitude et la multiplicité de voix intérieures qui surgissent de son imagination lorsqu'il s'isole font donc partie intégrante de la vie d'écrivain de Sachs. Si ce lieu de repli sur soi-même bénéfique est la finalité que recherchent les narrateurs austériens après leurs traumatismes respectifs, Benjamin Sachs choisit, au contraire, de fuir son monde intérieur à la suite de plusieurs événements traumatisants dont il est victime.

C'est le 4 juillet 1986, lors du centième anniversaire de la statue de la Liberté que, pendant une fête, Sachs fait une chute dans le vide, accidentellement précipité par-dessus la rambarde d'un balcon qui se trouve au quatrième étage. Cette chute, qui survient au milieu du roman, est l'élément déclencheur de la transformation de Sachs qui le conduira à sa mort, une mort qui est à l'origine même de l'écriture du roman (dès la première phrase, nous comprenons que la mort de Sachs est l'élément principal de l'histoire : « Six days ago, a man blew himself up by the side of a road in northern Wisconsin », 1). Cette chute est l'élément central du récit (au sens littéral et figuré) et contient de nombreuses

références qui en font un symbole important⁶⁰. De nombreux critiques voient dans cette chute une référence à la Bible. François Gavillon l'apparente explicitement à « la Chute d'Adam », qui déchoit Sachs de « de l'état d'innocence où il était perçu initialement » (102). Comme il l'explique, en étant « [e]xpulsé du royaume de l'innocence, Sachs tombe dans le péché. Ou plutôt dans la conscience du péché, c'est-à-dire dans la culpabilité » (181), comme c'est le cas d'Adam et Eve dans la Genèse biblique, lorsqu'ils sont expulsés du Jardin d'Eden à cause du péché qu'ils ont commis.

Le thème de la chute est récurrent chez Paul Auster. Chute des personnages, chute des mots (à l'instar de Peter Stillman Sr. et Jr.⁶¹), Nathalie Cochoy voit dans ce thème une triple « faute » qui englobe à la fois « Adam », l'« Amérique » et l'« Art » : « celle de l'être, troquant l'innocence de ses rêves contre les affres de la connaissance ; celle des premiers découvreurs, colonisant la terre qu'ils avaient inventée comme un nouvel Eden ; celle de l'artiste, réifiant dans son œuvre la mouvance du monde qu'il souhaitait éclairer » (Cochoy, 2009, 180). C'est donc la faute de l'homme, de ses ancêtres américains et de l'artiste qui est présentée, triple faute dont se retrouve coupable Auster lui-même et qu'il ne cesse de représenter à travers son œuvre. La chute est effectivement à l'origine de changements drastiques dans la vie de ses personnages : la chute de Sachs mais également celle de Sidney Orr dans *Oracle Night* qui le laisse pour mort (« I collapse in the 14th Street subway station and fall down a flight of stairs », 192), ainsi que la chute de la gargouille qui manque s'écraser sur Nick Bowen et l'incite à changer de vie⁶².

Dans *Leviathan*, Sachs voit dans sa chute une forme de punition divine qu'il a bien méritée et qui risque de lui coûter la vie. Si Dieu a choisi de le laisser en vie, ce n'est que pour mieux le châtier, mais la chute lui offre également la possibilité de changer sa vie pour l'améliorer, de tout recommencer à zéro et de se faire pardonner ses péchés. Ce que

⁶⁰ Des indices « prémonitoires » de cette chute apparaissent tout au long du récit, comme, par exemple, la sensation de vertige que décrit la mère de Benjamin Sachs lors de leur visite de la statue de la Liberté. La chute de Sachs du balcon correspondrait ainsi à la concrétisation de cette peur de la chute et de ce vertige.

⁶¹ La recherche de la langue pure et/ou des signifiants les plus appropriés à leur signifié est un thème qui revient à travers l'œuvre d'Auster. *City of Glass* le met en scène avec la recherche de la « langue de Dieu » de Peter Stillman Sr., mais nous le retrouvons également dans l'exercice que donne Thomas Effing à Marco Stanley Fogg dans *Moon Palace* qui consiste à décrire tout ce qu'il voit afin que le vieil homme aveugle puisse lui aussi « voir » le monde à travers les mots. Dans notre corpus, cette problématique est toujours présente, comme nous le verrons dans notre septième chapitre.

⁶² De même, dans *The Book of Illusions*, c'est l'accident et donc la « chute » d'un avion qui est à l'origine de la mort de la femme et du fils de David Zimmer, plongeant ce dernier dans le désespoir, et c'est seulement en surmontant sa peur de l'avion (et donc de la chute) qu'il réussit à commencer une nouvelle vie en se rendant à Tierra del Sueño. Sa réflexion sur le mot « chute » (« fall ») montre à quel point ce mot résume tous les éléments importants de sa vie : « how apt [...] that the word fall should have been the verb in the two sentences that summed up my history of the past three years. A plane falls from the sky, and all the passengers are killed. A woman falls in love, and a man falls with her, and not for an instant as the plane goes down does either of them think about death » (*The Book of Illusions*, 200).

Sachs recherche, avant tout, est de vivre dans le Bien, de donner un sens moral à son existence. C'est donc dans la religion qu'il commence à trouver ce qu'il recherche, malgré le monde chaotique qui l'entoure (« It was chaos out there » (115), dit-il à propos de ce qu'il voit du monde quelques minutes avant sa chute, et c'est peut-être l'influence de ce chaos qui le poussera à succomber au péché). Rappelons que Tom Wood décrit son métier de chauffeur de taxi en termes religieux (*The Brooklyn Follies*, 26). Comme ce dernier, Sachs interrompt toute activité intellectuelle et subit une transformation physique après le traumatisme dont il a été victime. Dans un premier temps, il refuse de se remettre à l'écriture, ce qui inquiète Peter Aaron qui n'a jamais pu dissocier son ami de l'écrivain qui était en lui :

He turned down assignments from magazines, made no effort to renew his professional contacts, seemed to have lost all interest in ever sitting behind his typewriter again. [...] For as long as I had known him, Sachs's life had revolved around his work, and to see him suddenly without that work made him seem like a man who had no life. He was adrift, floating in a sea of undifferentiated days, and as far as I could tell, it was all one to him whether he made it back to land or not. (123-124)

Ce changement drastique d'ordre psychologique est accompagné d'un changement physique. Sachs se rase la barbe et coupe ses cheveux longs : « Sachs shaved off his beard and cut his hair down to normal length. It was a drastic change, and it made him look like an altogether different person » (124). Ilana Shiloh voit dans cette transformation un voyage intérieur décrit en des termes religieux :

The ultimate locus of meaning is traditionally construed to be God, and so Sachs's inner journey is often depicted in religious terms: he shaves his beard, exposing his scars as if they were stigmata marked in his flesh; he delivers his quasi-Biblical exhortations like some anguished, soft-spoken prophet. And the central event and turning point of his life is a fall. (109)

Ilana Shiloh observe également que la chute de Sachs est racontée de deux manières différentes et qu'elle prend un sens différent en fonction de l'interlocuteur qui en parle. Nous avons en effet à la fois le compte-rendu que fait Peter Aaron, l'auditeur, de ce que lui a raconté Sachs, et l'histoire racontée par Sachs lui-même, au discours direct. Le compte-rendu que fait le narrateur est empreint de son propre point de vue d'auditeur, comme nous pouvons le constater en observant certains passages. Lorsque Peter Aaron rapporte ce que Sachs lui a raconté sur les raisons de sa chute, par exemple, le narrateur n'hésite pas à

souligner le fait que ce que son ami lui raconte n'a pas de sens à ses yeux. Aaron semble ne prendre les déclarations de son ami que pour des exagérations et impute cela au fait qu'il doit encore être sous le choc de sa chute :

To be honest, I didn't quite understand what he was trying to say. There was no question that the fall had been a ghastly experience, but I was confused by how much effort he put into describing the small events that had preceded it. The business with Maria struck me as trivial, of no genuine importance, a trite comedy of manners not worth talking about. In Sachs's mind, however, there was a direct connection. The one thing had caused the other, which meant that he didn't see the fall as an accident or a piece of bad luck so much as some grotesque form of punishment. (117)

En employant des termes comme « trivial », « of no genuine importance », « a trite comedy of manners », « not worth talking about » ou encore « grotesque », le narrateur montre à quel point il ne voit pas la chute de Sachs de la même manière que ce dernier. En réalité, c'est Sachs lui-même qui introduit les références bibliques. Comme nous l'avons vu, l'image de la chute est évidemment présente dans la théologie chrétienne, comme, par exemple, la chute d'Adam et Eve. Comme l'explique Ilana Shiloh : « the fall epitomizes both man's deterioration and the promise of his redemption through God's grace » (117), et c'est exactement le sens que Sachs donnera à sa chute, lorsqu'il passera d'un monde intérieur protégé et sûr (à l'image du Jardin d'Eden) au monde extérieur brutal et dangereux (à l'image de l'immersion dans le monde chaotique que subissent Adam et Eve après la chute).

Comme le dit la Genèse, Adam et Eve, en trahissant la promesse qu'ils avaient faite à Dieu, sont condamnés à la chute et doivent quitter le royaume paradisiaque pour vivre désormais sur la terre, un monde où ne règne plus l'harmonie qu'ils avaient connue. À leur innocence originelle se substitue la conscience du péché. C'est exactement ce qui se produit chez Sachs. La perception qu'il avait de sa vie avant la chute change drastiquement après son accident. Il considère désormais sa vie passée comme une illusion, comme un gaspillage : « My whole life has been a waste, a stupid little joke, a dismal string of petty failures » (122). Il comprend que c'est le goût du risque qui l'a poussé à frôler la mort, de même que c'était la tentation qui avait poussé Eve puis Adam à croquer le fruit défendu. Sachs ne supporte plus de vivre une vie « sage », occupée entièrement par une activité consistant uniquement à mettre des feuilles vierges dans une machine à écrire (« I don't want to spend the rest of my life rolling pieces of blank paper into a typewriter », 122). Il souhaite passer à l'action, et ne plus se limiter à des critiques verbales et écrites du

gouvernement et de l'état du monde. Critiques, qui, par ailleurs, n'intéressent plus personne : « it wasn't that he had no audience, but it grew steadily smaller, and the magazines that published his work became steadily more obscure. [...] [F]ewer and fewer people bothered to listen » (104).

C'est ainsi qu'à l'instar d'Eve, puis d'Adam, Sachs décide, inconsciemment au début, de prendre le risque de quitter sa vie plutôt « tranquille » et de s'aventurer dans le monde extérieur chaotique où rien n'est prévisible et où sa vie sera exposée au danger en permanence. Sa chute s'apparente donc à celle d'Adam et Eve, et lorsqu'il essaie de trouver les raisons pour lesquelles il avait pris tant de risques le soir de l'accident, c'est un abîme sans fin qui s'ouvre devant lui :

The question was: Why did I do it? Why was I so eager to court that risk? I must have asked myself that question six hundred times a day, and each time I asked it, a tremendous chasm would open up inside me, and immediately after that I would be falling again, plunging headlong into the darkness. (121)

Sachs conclura d'ailleurs son raisonnement en expliquant à Aaron qu'il a fini par comprendre que c'est la mort qu'il recherchait en prenant le risque de passer par-dessus la rambarde. Inconsciemment, il voulait mettre fin à sa vie, il ne voulait plus vivre (« I learned that I didn't want to live. [...] I climbed onto the railing that night in order to kill myself », 121). François Gavillon explique que « Sachs est soumis à la force d'auto-destruction qui pousse les héros au bout de leurs ressources morales et physiques vers une dépossession absolue » (102). La « destitution totale » qu'il subit lors de sa chute prend la dimension d'une « mort symbolique ». Sachs explique lui-même que, pendant cette chute, il était persuadé d'être mort, avant même l'impact de son corps sur le sol. Son sauvetage miraculeux grâce aux fils d'étendage et sa survie ne lui enlèvent pas la certitude d'être un homme mort :

I realized that I was dead. I don't mean that I sensed I was going to die, I mean that I was already dead. I was a dead man falling through the air, and even though I was technically still alive, I was dead, as dead as a man who's been buried in his grave. [...] I had turned into a corpse, and by the time I hit the clothesline and landed in those towels and blankets, I wasn't there anymore. I had left my body, and for a split second I actually saw myself disappear. (117)

Comme le remarque François Gavillon, Sachs décrit sa chute « au ralenti », comme si ce moment, qui n'a pu durer, en réalité, que quelques secondes, avait une importance

primordiale, ce moment où Sachs « perd tout, y compris l'usage de la parole » (102). Cette impression de passer dans le néant rappelle la remarque de Pascal Bruckner : « The self must die in order to live ». Le néant apparaît lors de deux phases : celle qui survient après la mort, mais aussi celle qui précède la naissance. En se voyant lui-même disparaître, Sachs est témoin de sa propre désintégration, de son passage dans la non-existence. Mais la mort est un passage obligé qui permet de renaître et de commencer une nouvelle vie. Précisément, Sachs, après la première phase où il subit sa mort et l'anéantissement de sa personnalité, commence à éprouver le besoin de commencer une vie entièrement nouvelle, qu'il considère comme une renaissance nécessaire, à condition de couper tout lien avec son passé d'écrivain inactif qui ne lui inspire plus que du dégoût.

La rupture commence par la fuite de Sachs et l'enfermement auquel tous les narrateurs austériens se soumettent. En effet, après sa chute, Sachs part dans le Vermont pour entamer une vie nouvelle et essayer de devenir une personne meilleure. Il y vit comme un moine, se contentant du strict minimum nécessaire à son existence : « Life had been reduced to its bare-bones essentials » (140). C'est alors qu'un deuxième événement très grave survient, qui va à nouveau profondément changer sa vie : comme Hector Mann, Sachs commet accidentellement un meurtre, qui sera à l'origine du nouveau tournant de son existence. Bien que le narrateur minimise l'importance du meurtre de Dimaggio, en le considérant comme le résultat d'une série d'accidents inévitables et de coïncidences malheureuses, la situation particulière dans laquelle Sachs se trouve donne un sens nouveau aux événements et provoque des conséquences importantes : « every course of action on which Sachs decides results from his belief in cosmic justice, in a world where crime should be punished and expiated for » (110).

Après le meurtre, Sachs décide, comme l'avait fait Hector Mann, de fuir le lieu du crime en essayant de se débarrasser des preuves qui pourraient permettre de le trouver (il prend soin d'effacer les empreintes qu'il aurait pu laisser sur la voiture et de se débarrasser de l'arme du crime ; Hector Mann, quant à lui, avait enterré le corps de sa victime⁶³). Tous deux se doutent que la police ne tardera à faire le rapprochement entre eux et le meurtre et décident donc de fuir et de se cacher, en espérant ne pas être retrouvés par la justice.

Dans *Leviathan*, la fuite de Sachs dans l'« espace extérieur » qu'est Brooklyn est vécue comme une véritable descente aux enfers. Il parcourt de long en large le quartier de

⁶³ Bien que ce ne soit pas lui qui l'ait tuée, Hector Mann est en grande partie responsable du meurtre de Brigid O'Fallon.

résidence de Paul Auster, Park Slope, et, à chaque étape, il plonge un peu plus dans le désespoir, comme l'observe Gérard de Cortanze :

Il est une heure du matin, Sachs longe le Gowanus Canal, jette la batte de soft-ball avec laquelle il a tué Dimaggio dans une poubelle, « au coin de la 5e avenue et de President Street ». Il lui reste un mile à parcourir pour retrouver Fanny qu'il surprend en train « de se rouler nue sur le lit avec Charles ». Pris de stupeur, il s'enfuit et tente de lui téléphoner, en vain, d'une cabine, « au coin de la 3e rue et de la 7e avenue »⁶⁴. Après avoir appelé Maria, il finit par attendre le premier métro à Grand Army Plaza et par revenir dans le loft de Manhattan. Ce voyage à Brooklyn est une véritable descente aux enfers de la déception et de la mort. Sachs est meurtri et trahi. Il n'a rien vu de Brooklyn et son cœur est comme arraché. (99-102)

Ce passage du roman comporte de nombreuses références à la perte de repères de Sachs : « the confusion » (158), « caught off balance » (158), « bewilderment » (159), « stunned reaction » (159). Sa déambulation dans les rues de Brooklyn correspond à son état d'esprit : « He ran down the block, running only to be gone, with no thought of what to do next » (159). Il s'agit là des prémisses de sa disparition totale dans le monde extérieur. Privé du seul refuge sur lequel il comptait, son appartement, à cause de la trahison de Fanny (« he had gone home to Fanny precisely because he assumed there would be no surprises there, because it was the one place where he could count on being taken care of. Hence his bewilderment, his stunned reaction when he saw her rolling around naked on the bed with Charles. His certainty had dissolved into humiliation », 158-159), il ne lui reste que la fuite dans le monde extérieur, début d'un long processus destiné à lui permettre d'accomplir sa pénitence dans l'espoir de se faire pardonner la mort de cet homme.

Si, au départ, Benjamin Sachs et Hector Mann fuient tous deux la justice, leur situation d'homme en cavale change lorsqu'ils se rendent compte que l'enquête sur le meurtre piétine et qu'ils risquent de ne pas être officiellement punis. Tous deux suivent la progression de l'enquête et sont abasourdis par l'absence de résultats des policiers qui se révèlent incapables d'exploiter les indices pourtant nombreux : « For all intents and purposes, the case was an enigma » (168) dira Sachs dans un article décrivant l'enquête. Ils comprennent alors que le châtement qu'ils souhaitent inconsciemment ne pourra venir que d'eux-mêmes puisque l'État refuse de faire son travail. Leur fuite prend alors une tout

⁶⁴ Comme le remarque Cortanze quelques pages plus loin, « [c]'est ce même coin de rue qu'Auggie [dans le film *Smoke*] photographie chaque matin à huit heures, depuis quatorze ans » (110). Il cite également les paroles d'Auggie à ce sujet dans le film : « C'est mon coin, après tout. Ce n'est qu'un tout petit bout de l'univers, mais il s'y passe des choses, autant que partout ailleurs. C'est la chronique de mon petit coin » (111). Il s'agit là d'une belle métaphore du travail que fait lui-même Auster à propos de son propre « petit coin », qu'est Brooklyn.

autre dimension : elle devient une punition auto-infligée, dans *Leviathan*, comme dans *The Book of Illusions*, par les deux personnages criminels. La punition prend la forme d'une interdiction d'exister, une interdiction d'être « eux-mêmes », en fuyant tout rapport avec les autres. Tant qu'ils n'auront pas payé pour leur crime, ils n'auront droit ni à l'existence, ni à leur identité. Il doivent donc devenir des « hommes invisibles », et s'enfermer dans la solitude néfaste et destructrice, dans un espace au sein duquel personne ne peut les trouver.

Ce processus d'effacement de son identité passe par différentes étapes pour Sachs, car ce n'est que plusieurs mois après le meurtre qu'il comprend que sa rédemption doit passer par cette épreuve. Il croit tout d'abord qu'en rendant à sa veuve l'argent trouvé dans le coffre de la voiture de l'homme qu'il a tué, celle-ci pardonnera le meurtrier de son mari et que ce geste suffira à le racheter auprès de l'homme mort. Ce qu'il ne semble pas avoir pris en compte est le fait que la repentance ne peut venir d'autrui, mais qu'elle doit venir de soi-même. Malgré tous ses efforts pour s'assurer que la veuve et la fille de sa victime vont bien et qu'il ne leur a pas gâché la vie en faisant disparaître un être qui leur était cher, il se rend compte au bout de plusieurs mois que ce n'est pas comme cela qu'il pourra accéder à la rédemption. Plutôt que de chercher le salut auprès des victimes indirectes du meurtre qu'il a commis, Sachs se rend petit à petit compte de l'importance de la victime elle-même, de son identité, des valeurs en lesquelles elle croyait et de son combat. Lorsqu'il connaît enfin la personnalité de l'homme qu'il a tué – un homme engagé dans un combat militant contre l'État, qui organisait des attentats à la bombe pour exprimer ses protestations – Sachs comprend qu'il ne peut se contenter seulement de payer sa dette envers la veuve de sa victime, mais qu'il doit également rendre des comptes à l'homme qu'il a tué. Il se rend compte qu'il avait plus d'un point commun avec celui-ci et qu'ils auraient pu devenir amis s'ils s'étaient rencontrés dans d'autres circonstances (« He and Sachs had stood for the same things. In another time and another place, they might even have been friends », 170). Il décide tout d'abord d'écrire un livre sur Dimaggio, dans l'espoir de pouvoir enfin se racheter : « I planned it as an elegy, a memorial in the shape of a book. If I could do this for him, I thought, then maybe I could start to redeem myself, then maybe something good could start to come out of his death » (225). Mais il se rend vite compte qu'il n'y parviendra pas ainsi et qu'il faut quelque chose de plus concret, et c'est en tombant par hasard sur la page de garde de son premier et seul roman publié que Sachs comprend enfin ce qu'il faut qu'il fasse : « All of a sudden, my life seemed to make sense to me » (228). Il décide alors d'utiliser l'argent qu'il lui reste pour poursuivre le combat de Dimaggio, en exprimant ses propres convictions. Comme l'explique François Gavillon :

Incapable de trouver dans l'écriture l'engagement total et la mise en danger, le héros abandonne l'écriture au profit de l'action militante. Le risque devient pour Sachs une éthique. Après avoir remboursé sa dette auprès de la veuve de Dimaggio, il continue de mettre en péril son existence pour expier ses fautes [...]. L'action politique devient le seul outil propre à affirmer sa nouvelle conscience et à assurer son salut. [...] L'action, cette fois en adéquation avec les véritables aspirations de Sachs, devient l'instrument d'une libération. (104-105)

Cette « libération » se paie pourtant au prix fort : celui de sa vie et son identité en passant par une solitude plus intense que celle qu'il a connue jusque là. En effet, comme il l'explique au narrateur, ses actions militantes doivent être planifiées à l'avance dans les moindres détails, et, pour repérer chaque endroit où il souhaite faire exploser une bombe, il doit se déguiser :

It was a long, incredible tale, a saga of journeys and disguises, of lulls and frenzies and last-minute escapes. [...] The first step was to concoct an identity and a cover story, and since he was never the same person twice, his powers of invention were constantly put to the test. He always had a different name, as bland and nondescript as he could make it [...], and from one operation to the next, he did what he could to produce minor alterations in his physical appearance. [...] In and out; hello and good-bye. Then he would be gone, as if his body had melted into thin air. It was hard work, but after a year and a half, he hadn't left a single trace behind him. (231-234)

Derrière la multitude de déguisements et de fausses identités se cache un néant absolu, une absence d'identité propre dans sa lutte. L'image « then he would be gone, as if his body had melted into thin air » représente très bien cette disparition volontaire, cette évaporation du corps qui ne laisse aucune trace derrière lui. Comme l'explique François Gavillon, dans *Leviathan*, « la bombe remplace le corps » (99). Sachs, en tant que personne, en tant que corps, est complètement dématérialisé. Son « identité » n'existe plus puisque tout le monde le croit mort. Cette disparition physique se retrouve dans plusieurs autres romans de Paul Auster, notamment dans *The New York Trilogy* et *Moon Palace*. Dans ce dernier, le narrateur/héros, Marco Stanley Fogg, en arrive à souhaiter la disparition totale de son corps, après qu'il a tout perdu (famille, argent, toit, vie sociale...). Comme l'observe François Gavillon : « on se rappelle le nihilisme de Fogg dans *Moon Palace*, la façon à la fois farouche et abandonnée qu'il a d'utiliser son propre corps comme instrument de sabotage » (99). Là aussi, c'est un mouvement de l'espace intérieur à l'espace extérieur (Marco se fait expulser de son appartement) où le monde extérieur est présenté comme un lieu dangereux et violent qui pousse à la disparition totale.

Contrairement à ce que dit l'amant dans l'histoire amusante que raconte Sachs à Aaron au début du roman⁶⁵ (« Everybody has to be somewhere », 21), Sachs réussit à faire disparaître son corps en menant une vie « invisible », coupée du monde, hors de la société : « In and out; hello and good-bye. Then he would be gone, as if his body had melted into thin air » (233-234). D'une façon plus morbide, cette allusion renvoie à la description, dès les premières lignes du roman, de ce corps réduit à l'état de cadavre entièrement déchiqueté dont les fragments sont éparpillés sur le lieu de l'explosion qui est cause, littéralement, de la disparition du corps de Sachs : « the man was killed instantly. His body burst into dozens of small pieces, and fragments of his corpse were found as far as fifty feet away from the site of the explosion » (1). La disparition volontaire et progressive de Sachs finit par un feu d'artifice final qui le fait disparaître réellement et à tout jamais.

Un sentiment de déchéance morale peut déclencher chez un personnage le désir de perdre son identité et de faire en sorte que son corps disparaisse, au sens figuré. Il prend alors la décision de se retirer de son univers social familial et de se dissoudre dans le monde extérieur. Dans le cas de Sachs, il s'agit, au-delà de cette métaphore de la disparition, d'une véritable destruction du corps.

En prenant une nouvelle identité, Sachs se retire donc volontairement de la société pour ne devenir plus qu'une ombre, un fantôme (« Phantom ») qui agit sans qu'on ne le voie. C'est une solitude pernicieuse qui dissout sa personnalité au point de le faire devenir un « homme invisible », sans identité et sans existence officielle. L'abandon de sa véritable identité lui est utile car il lui permet de mener à bien son projet. Pourtant, les résultats positifs qu'il obtient par ses efforts créent un paradoxe étonnant car, alors qu'il doit conserver le plus grand anonymat, son « invention » est propulsée sur les devants de la scène, présentée à la une des informations, suivie par des milliers de personnes, lui offrant un plus large public que lorsqu'il était écrivain. Qui plus est, elle a l'avantage de prendre moins de temps à réaliser qu'un roman et d'avoir un impact immédiat sur le public. Cependant, malgré son succès médiatique et le peu de temps qu'elle exige, cette forme de création nécessite plus de solitude que celle d'écrivain puisqu'il s'agit d'une « œuvre » qui exige un anonymat total. En effet, « The Phantom of Liberty » n'est qu'un symbole sans identité revendiquée, ce qui nécessite des efforts permanents de la part du créateur pour

⁶⁵ « It's like the old Henny Youngman joke. The husband comes home, walks into the living room, and sees a cigar burning in an ashtray. He asks his wife what's going on, but she pretends not to know. Still suspicious, the husband starts looking through the house. When he gets to the bathroom, he opens the closet and finds a stranger in there. "What are you doing in my closet?" the husband asks. "I don't know," the man stutters, shaking and sweating all over. "Everybody has to be somewhere." » (20 -21)

préserver son invisibilité. Comme l'explique Peter Aaron : « Just thinking about this life made me uncomfortable. The constant movement, the pressure of always pretending to be someone else, the loneliness » (234). Auster exprime ici l'ironie de la situation paradoxale dans laquelle se trouve Sachs entre le succès de « The Phantom of Liberty » et son anonymat forcé⁶⁶. Sachs est donc présent partout, mais sans l'être. Son anonymat rend sa solitude d'autant plus intense. Même lorsque son corps déchiqueté et non-identifié est retrouvé, personne ne se doute de l'identité de la personne qui se cachait derrière ce « Phantom of Liberty » devenu si célèbre. La solitude poussée à l'extrême aura donc fini par concrétiser la hantise de tout écrivain : Sachs n'a rien laissé derrière lui qui puisse lui survivre (si ce n'est son seul roman publié qui n'est plus du tout représentatif de l'homme qu'il était devenu). Il est condamné à sombrer dans l'oubli et le néant comme tant d'autres avant lui.

Nous voyons donc que la fuite solitaire vers le monde extérieur dans le but d'expier une faute grave entraîne la perte d'identité et fait du personnage un « homme invisible ». Devenu un être anonyme dans l'immensité du monde extérieur, non plus protégé dans sa solitude par la chambre close, le personnage austérien en fuite se retrouve contraint à affronter le monde en permanence, en s'interdisant tout rapport avec son passé. Contrairement à l'écrivain qui peut se reconstruire au bout d'un certain temps au sein de la chambre close en se recentrant sur le monde de l'esprit, Sachs fait tout pour se perdre et disparaître dans le vaste espace extérieur et ne peut ensuite qu'aller au bout de sa destruction : son identité disparue, c'est ensuite au tour de son corps de disparaître, et seules les pages écrites par son ami Peter Aaron laisseront une trace de sa vie solitaire mouvementée et invisible.

Le désir d'anonymat et d'invisibilité de Benjamin Sachs se rapproche ici quelque peu de la solitude de Hector Mann, qui doit, lui aussi, quitter sa vie « paisible » et artistique afin de « disparaître » dans l'espace extérieur à la suite d'un événement très grave qui bouleverse sa vie du tout au tout. Fausses identités, retrait du monde sous forme de pénitence pour se laver d'une vie passée indigne, œuvre anonyme et condamnée au néant, sont autant de similitudes entre ces deux personnages austériens.

⁶⁶ « In the past few months, the Phantom of Liberty had been the subject of editorials and sermons. He had been discussed on call-in radio shows, caricatured in political cartoons, excoriated as a menace to society, extolled as a man of the people. Phantom of Liberty T-shirts and buttons were on sale in novelty shops, jokes had begun to circulate, and just last month two strippers in Chicago had presented an act in which the Statue of Liberty was gradually disrobed and then seduced by the Phantom. He was making a mark, he said, a much greater mark than he had ever thought possible. » (234)

c) La pénitence de Hector Mann

The Book of Illusions commence comme une histoire de solitude : un narrateur qui a perdu ceux qu'il aimait dans un accident d'avion nous conte l'histoire d'un livre écrit sur un homme que tout le monde croit mort. Cependant, à partir du moment où le narrateur évoque sa propre solitude, le récit se concentre, grâce au procédé d'une histoire dans l'histoire, sur la solitude de l'acteur de films muets disparu, Hector Mann. La solitude de Hector est fort différente de celle du narrateur. En effet, elle ressemble bien plus à celle de Wakefield ou de Fanshawe (*The Locked Room*) qui aboutit à leur mystérieuse disparition :

Two months later, without saying good-bye to any of his friends or associates, without leaving behind a letter or informing anyone of his plans, he walked out of his rented house on North Orange Drive and was never seen again. His blue DeSoto was parked in the garage; the lease on the property was good for another three months; the rent had been payed in full. There was food in the kitchen, whiskey in the liquor cabinet, and not a single article of Hector's clothing was missing from the bedroom drawers. According to the *Los Angeles Herald Express* of January 18, 1929, it looked as though he had stepped out for a short walk and would be returning at any moment. But he didn't return, and from that point on it was as if Hector Mann had vanished from the face of the earth. (1)

Cependant, lorsque nous apprenons les raisons de sa disparition soudaine, sa solitude prend un tout autre sens. En effet, le récit d'Alma Grund (une des seules à connaître la vérité sur ce qui est arrivé à Hector) que nous rapporte le narrateur révèle qu'Hector a disparu à la suite de la mort accidentelle de Brigid O'Fallon, sa maîtresse, tuée par sa fiancée, Dolores Saint John. Notons ici l'importance du nom « Saint John » qui peut être une référence à l'Apocalypse de Jean. C'est effectivement une apocalypse symbolique que crée Dolores dans la vie de Hector qui doit soudain tout fuir, sa carrière, son foyer et ceux qu'il aime. Il se voit contraint de disparaître aux yeux de tous et de se trouver une nouvelle identité⁶⁷. Cette mort est donc un tournant dans son destin. Il se sent coupable : il s'estime effectivement lui-même responsable du meurtre étant donné que c'est lui qui a provoqué une telle situation en entretenant une double relation amoureuse. Comme Benjamin Sachs, Hector fuit d'abord pour se cacher de la police, et sa solitude devient ensuite entièrement volontaire lorsqu'il se rend compte que l'isolement dans lequel vivait Brigid fait que son

⁶⁷ Nous pouvons dresser un parallèle entre la situation de Hector et celle de Nick Bowen dans *Oracle Night* puisque dans les deux récits, les personnages fuient à cause d'une femme : ils quittent la ville, changent de nom et disparaissent aux yeux de tous ceux qui les connaissaient jusque-là.

corps ne sera découvert qu'au bout de longs mois. De criminel en fuite, Hector devient un homme coupable à la recherche d'une rédemption. Sa fuite vers le monde extérieur, son isolement, sa disparition facilitée par ses nombreux changements d'identité, les choses qu'il s'interdit, sa solitude intense, tout est donc volontaire chez le personnage et fait partie des choses qu'il estime nécessaires à sa rédemption.

La pénitence volontaire que s'impose Hector Mann prend la forme d'une solitude intense et d'une vie aussi désagréable que possible : « A man who had done what he had done deserved to be punished. If the world wouldn't do it for him, then he would have to do it himself » (146). Persuadé donc qu'il doit se charger lui-même de sa punition, il prend la décision de renoncer à ce qu'il avait de plus cher jusque là : sa vie quotidienne, son activité professionnelle, son domicile, et même son identité. Aussi, dès le lendemain du meurtre, Hector change son apparence physique avant de se rendre à Central Station. Il choisit de se débarrasser de son trait le plus distinctif, sa moustache : « He disguised himself by removing his most identifiable feature, transforming his face into another face through a simple act of subtraction » (143). Après l'apparence physique, le nom : arrivé dans la gare, Hector trouve une casquette dans les toilettes et, tout en la posant sur sa tête, il s'attribue le nom qui est inscrit à l'intérieur, Herman Loesser, probablement celui de l'individu qui a perdu cet objet. Ce choix lui semble être un bon compromis puisqu'en adoptant le prénom Herman, il lui reste une petite part de son identité passée (« He was Herr Mann, was he not? », 144). Il réussit ainsi à se transformer entièrement, à annihiler l'acteur qu'il était, grâce à une simple opération d'addition et de soustraction : « Hector minus the mustache, and then Hector plus the cap. The two operations canceled him out, and he left the men's room that morning looking like anyone, like no one, like the spitting image of Mr. Nobody himself » (144). Enfin, l'abandon définitif de son domicile et son départ vers l'inconnu ajoutent au changement et à l'annihilation de son identité passée. Ainsi, Hector s'efface afin de s'évanouir dans la nature.

Ses premiers trajets hors de Los Angeles sont divers. Il ne reste jamais longtemps au même endroit, passant six mois à Seattle, un an à Portland, puis retournant à Washington, comme nous l'avons vu dans notre premier chapitre. Son premier objectif est le même que celui de tout fugitif : ne pas être retrouvé par la police (« Hector felt that he was running for his life [...], his ambitions were no different from those of any other criminal », 144). Petit à petit, comme Benjamin Sachs, il se rend compte que l'enquête piétine et que n'étant absolument pas perçu comme suspect, il pourrait retourner chez lui, dans sa maison de

North Orange Drive. Pourtant, il ne le fait pas, estimant qu'il ne mérite pas de retrouver sa vie passée.

Il entame alors l'étape suivante de son parcours du combattant : tout comme Tom Wood, il laisse de côté le travail intellectuel et artistique afin de plonger à corps perdu dans le travail manuel. Il fait en sorte de choisir les petits boulots les plus désagréables qu'il trouve. Il commence par travailler dans une poissonnerie :

The object [...] was to squirm under the stringencies he had imposed on himself, to make himself as uncomfortable as possible. When the work became too easy, he moved on to Portland, where he found a job as a night watchman in a barrel factory. After the clamor of the roofed-in market, the silence of his thoughts. (146)

Le métier de gardien de nuit renforce l'aspect solitaire de sa vie. Non seulement il travaille sans avoir de contacts avec qui que ce soit, mais il vit selon un rythme entièrement différent de celui des autres, veillant la nuit et dormant le jour, ce qui contribue à l'isoler un peu plus encore. Ce mode de vie est loin d'être facile à assumer : « He craved company, he longed to be with a woman again, he wanted bodies and voices around him, and therefore he walled himself up in that vacant factory, struggling to school himself in the finer points of self-abnegation » (146).

Lorsqu'il perd son travail à cause du krach boursier, Hector s'enfoncé un peu plus encore dans le châtement qu'il a voulu s'infliger en décidant d'accepter un travail chez le père de la jeune femme qui est morte par sa faute. Sa décision, mûrement réfléchie, est dictée une fois de plus par son désir de se punir : « Of all the pains he could possibly inflict on himself, none were worse than the thought of going to the city where they lived » (148). Lorsqu'il commence à travailler dans le magasin des O'Fallon, il se rend compte qu'il a fait le bon choix : « [It was] so risky and self-destructive that it amazed him that he had even thought of it, let alone that he had felt he had the nerve to carry it out » (153). Satisfait des souffrances qu'il endure, il tombe amoureux de la sœur de sa victime, Nora, ce qui rend sa vie plus pénible encore : « Nora made life intolerable for him, and yet Nora was the only thing he lived for » (165). Lorsqu'il se rend compte que ses sentiments sont partagés par Nora, il prend une des décisions les plus difficiles de sa vie et décide de fuir, se refusant une vie heureuse et se sentant obligé de rester « à l'extérieur » de la société.

Sa rencontre avec Sylvia Meers, une prostituée, satisfait ses besoins les plus primaires tout en rendant sa solitude toujours plus intense : leur fusion physique purement charnelle rend la distance qui les sépare sur tous les autres points plus prégnante. Dès le

commencement de leur relation, il comprend qu'il sera toujours solitaire en sa présence (« he would always be alone when they are together », 181) et sa pénitence volontaire n'en est que plus exacerbée.

La fuite de Hector Mann est faite d'éternelles fins et de recommencements et à peine a-t-il eu le temps de se retrouver dans une nouvelle situation qu'il doit fuir à nouveau. En effet, peu après avoir rencontré Sylvia Meers, cette dernière découvre son identité secrète et décide de le faire chanter. Il tente alors de se suicider pour la troisième fois depuis sa fuite initiale, mais sans réussir à aller jusqu'au bout de l'acte : « he stood in front of the mirror, pressing the barrel of the gun against his right temple. He came close to pulling the trigger, [...] closer than he had the other two times, but [...] his will failed him once again » (190-191). Face à cette nouvelle situation désespérée, Hector prend la décision de se rendre dans la ville où il avait prétendu avoir passé son enfance au cours de certaines interviews : « The ninth stop on the westbound coach was Sandusky. That was the town where he had never spent his childhood, and remembering how beautiful that word had once sounded to him, Hector decided to go there now – just to see what his imaginary past looked like » (191). Nous retrouvons ici le faux passé de Brightman ainsi que le besoin de retourner vers son lieu de naissance de Nathan Glass (même s'il s'agit, dans le cas de Hector, d'un lieu fictif). Arrivé à Sandusky et errant dans les rues, Hector sent soudain sa fin approcher et ressent toute la puissance d'un sentiment de vide qui l'envahit. Il ne sait plus qui il est et a oublié où il se trouve et à quelle époque :

[H]e was gripped by a feeling of nullity, an exhaustion so great, so relentless, that he had to lean against a wall of a building to prevent himself from falling down. [...] He didn't know what month it was, what year. He couldn't remember his name. Bricks and cobblestones, his breath gusting into the air in front of it, and the three-legged dog limping around the corner and vanishing from sight. It was a picture of his own death, he later realized, the portrait of a soul in ruins, and long after he had pulled himself together and moved on, a part of him was still there, standing on that empty street in Sandusky, Ohio, gasping for breath as his existence dribbled out of him. (192)

Il s'agit en réalité d'un événement prémonitoire puisque, quelques minutes plus tard, Hector se trouve dans une banque lorsqu'une attaque à main armée a lieu. Au moment où le « braqueur » prend en otage une femme, Hector décide de tenter d'intervenir en se précipitant sur le criminel. S'il n'a pas l'intention de prime abord de se faire tuer (« he certainly wasn't intending to get himself killed », 195), atteint d'une balle qui lui perfore la poitrine, il survit et s'en tire de justesse. Comme le remarque Alma :

For better or for worse, Hector had found his bullet. He hadn't meant for it to happen that way, Alma said, but what he hadn't been able to do himself someone else did for him, and the irony was that Knox bungled the job. Hector didn't die from his encounter with death. He simply went to sleep, and when he woke up after his long slumber, he forgot that he had ever wanted to kill himself. (196-197)

Ici encore apparaît le thème de la mort et de la renaissance. Cette dernière commence, pour Hector, aux côtés de cette nouvelle femme, celle qu'il a sauvée, et qui s'appelle Frieda Spelling. Avant que le braquage n'ait lieu, elle avait déjà reconnu le visage de l'acteur, sans réussir à lui donner un nom. Comme il n'avait aucun papier d'identité sur lui, l'homme demeure sans identité officielle, mais Frieda comprend vite de qui il s'agit, malgré l'absurdité de la présence de ce célèbre acteur à Sandusky :

What made no sense was that he had popped up in Sandusky, Ohio, but the truth was that most things made no sense, and if the laws of physics stipulated that every person in the world occupied a certain amount of space – which meant that everyone was necessarily somewhere – then why couldn't that somewhere be Sandusky, Ohio? (198)

Cette réflexion de Frieda nous rappelle celle qu'exprime Sachs dans sa plaisanterie : « Everybody has to be somewhere ». Les personnages austériens qui fuient vers l'extérieur semblent faire mentir les lois de la physique en « disparaissant », jusqu'au jour où ils sont retrouvés, presque morts (Hector Mann) ou vraiment morts (Benjamin Sachs). Certains cependant ne réapparaissent jamais, comme nous le verrons (cf. Nick Bowen).

La nouvelle vie de Hector recommence donc à Sandusky, le faux lieu de sa naissance (« So Hector's life begins in Sandusky, after all. He plucks the name of a town out of thin air, tells a bunch of lies about it, and then he makes those lies come true », 202). Ayant changé de nom tout au long de sa vie (depuis son véritable nom de naissance Chaim Mandelbaum à son nom de scène Hector Mann à son nom de fugitif Herman Loesser), il prend enfin celui qui sera son dernier nom : Hector Spelling. Il épouse la femme qu'il a sauvée et retrouve la sérénité du foyer qu'il avait fui pendant tant d'années. Il est enfin heureux (« He was happy. Probably happier than at any other time in his life », 205), mais il ne manifeste aucune ambition artistique, considérant que sa pénitence n'a toujours pas pris fin. Il passe donc ses journées à planter des arbres⁶⁸.

⁶⁸ Hector considère que ses arbres sont sa plus grande réussite. Nous pouvons voir en eux une forme de « trace », la seule qu'il souhaite laisser derrière lui après sa mort, représentant l'œuvre de l'artiste qu'il s'interdit de poursuivre.

Ce bonheur n'est pourtant pas de longue durée puisqu'un nouvel élément vient bouleverser le foyer Spelling : la mort de leur fils à la suite d'une pique d'abeille. Tout comme Sachs après sa chute, Hector interprète cet événement comme une punition divine (« a form of divine punishment », « the fates had taught him a lesson », 206) liée au fait qu'il menait une vie bien trop heureuse dans son ranch, en compagnie de sa femme Frieda. Les destins de Hector et de Zimmer se confondent alors autour de la mort de leur fils et Hector se retrouve dans la même solitude que celle que Zimmer avait décrite au début de son récit : « Hector collapsed. Months went by, and he didn't do anything at all. He sat in the house; he looked at the sky through the bedroom window; he studied the backs of his hands » (206).

Afin de le sortir de sa dépression, Frieda incite Hector à se retourner vers l'art et à se remettre à produire des films. Le lecteur, qui commence à bien connaître Hector, peut d'ores et déjà s'attendre à ce que cette décision ne puisse être acceptée sans compromis. C'est ainsi que l'acteur prend une décision étrange : il accepte de faire des films à condition que personne n'ait le droit de les voir. C'est la condition *sine qua non* à sa reprise d'activité. Cet acte « nihiliste » (« breathtaking nihilism », 207) est la seule façon pour Hector de concilier son passé artistique avec son présent et la solitude qu'il s'est imposée : « Only by sacrificing the one thing that would have given his work meaning – the pure pleasure of sharing it with others – could he justify his decision to do that work in the first place » (278). Condamné à rester un « homme invisible », à ne laisser aucune trace derrière lui et à ne servir aucune cause, il demande à Frieda et à Alma, dans un élan kafkaïen, de détruire tous ses films après sa mort, afin qu'il ne reste absolument rien de son œuvre. Bien qu'il semble changer d'avis à la fin, en invitant Zimmer au ranch afin de lui faire voir certains de ses films, la solitude que Hector s'impose tout au long de sa vie et sa fuite incessante dans le monde extérieur montre un autre visage de la solitude austérienne.

David Zimmer et Hector Mann ont tous deux une expérience différente de la solitude dans *The Book of Illusions* : rappelons que, pour David, l'isolement au sein de l'espace intérieur était le seul moyen pour lui de rester en vie et d'aller jusqu'au bout de son deuil, sans avoir à subir une pression sociale. De son côté, Hector Mann choisit d'abord l'isolement dans l'espace extérieur dans le but de se punir de la mort qu'il a provoquée. Contrairement à David, il ne s'isole aucunement pour aller mieux, bien au contraire. Il souffre énormément de sa solitude, atteignant ainsi le but qu'il s'était fixé. Cette dernière va d'autant plus loin que ce n'est pas seulement une solitude physique et morale, mais

également un renoncement à toute pratique artistique. Et c'est sur ce point précis que se trouve la différence fondamentale entre les deux personnages : tandis que l'isolement « interne » de l'un lui permet de se consacrer à la création littéraire, l'isolement « externe » de l'autre lui interdit toute activité créatrice. Hector cherche effectivement à se priver de tout ce qui est important à ses yeux : tout ce qui faisait sa vie quotidienne, et surtout son travail d'acteur et de réalisateur auquel il s'était consacré jusque-là. Lorsqu'il décide enfin de reprendre son travail artistique, il ne le fait qu'à condition que personne n'y ait accès. La solitude de Hector reste, jusqu'au bout, une solitude nihiliste, condamnée à ne rien produire qui puisse être gardé.

Le point commun entre les trois personnages que sont Tom Wood, Benjamin Sachs et Hector Mann est qu'à la fin du récit, la vérité est exposée, le mystère qui entoure leur disparition finit toujours par être élucidé, les personnes (ou leur corps) sont retrouvées. Pourtant un personnage austérien échappe à cette règle car, s'il disparaît, comme les autres, son corps ne sera jamais retrouvé malgré les recherches et le mystère reste entier jusqu'au bout, d'autant plus que le récit reste inachevé. Il s'agit d'un personnage inventé par Sidney Orr dans *Oracle Night*.

d) La disparition de Nick Bowen

Dans *Oracle Night*, une grande partie de la narration de Sidney Orr est consacrée au récit qu'il écrit dans son cahier portugais bleu (nous y reviendrons plus en détail dans notre dernière partie). Suite à une conversation qu'il a eue avec son ami, l'écrivain John Trause, au sujet de *The Maltese Falcon* de Dashiell Hammett, Sidney décide de s'inspirer de la parabole de Flitcraft (« the Flitcraft parable ») qui apparaît aux trois-quarts du roman de Hammett, afin de voir ce qu'il reste en lui de son talent d'écrivain de jadis, qu'il n'a pas exercé depuis neuf mois⁶⁹.

Ce nouveau Flitcraft s'appelle Nick Bowen et sa situation de départ ressemble peu ou prou à celle du personnage de Hammett, si ce n'est qu'il ne travaille pas dans l'immobilier mais dans une maison d'édition, à New York. Il est marié à une femme du nom d'Eva. Comme dans l'histoire originelle, Flitcraft/Bowen est un travailleur exemplaire, admiré de ses collègues, il a de l'argent et il est heureux en ménage. Cependant, dans cette nouvelle

⁶⁹ Ici encore encore apparaissent les neuf mois de gestation avant la renaissance de l'écriture.

version de la parabole, malgré les apparences, tout n'est pas idyllique dans la vie de Bowen qui a le malheur de s'ennuyer, aussi bien au travail que dans sa vie de couple. Afin de se changer les idées, il passe une grande partie de son temps libre dans un garage à Tribeca à réparer le moteur d'une vieille Jaguar qu'il a achetée quelques années auparavant⁷⁰.

Dans *The Maltese Falcon*, le personnage de Flitcraft ne semble pas doté d'une grande profondeur puisque, après avoir échappé de peu à la mort, il a décidé d'abandonner la vie qu'il menait jusque là pour, aussitôt que tout danger a été écarté, reprendre sa vie comme elle était auparavant (mais dans un autre lieu, et avec une autre femme), comme l'explique la fin de cet épisode dans le roman de Hammett : « He adjusted himself to beams falling, and then no more of them fell, and he adjusted himself to them not falling ». Le personnage de Bowen est, lui, doté de beaucoup plus de profondeur. Il est décrit dès le départ comme une personne insatisfaite de sa vie. Avant que ne survienne l'élément déclencheur de sa fuite, un premier élément perturbateur vient s'immiscer dans sa vie bien rangée : sa rencontre avec Rosa Leightman. Cette dernière est la petite-fille de Sylvia Maxwell et vient voir Bowen afin de lui confier le roman qu'a écrit sa grand-mère, en vue d'une publication. Le roman s'appelle *Oracle Night*⁷¹. À l'issue de leur entrevue, Bowen se rend compte de la forte impression que Rosa a eue sur lui et l'avouera à sa femme le soir-même : « She's alive – more alive than anyone I've met in months. She's the kind of woman who could turn a man inside out » (21). C'est ce même soir que le second, et principal, élément perturbateur survient, sur le modèle de l'histoire de Hammett : alors qu'il marche dans la rue afin de poster des lettres, la tête d'une gargouille se détache du haut d'un bâtiment et le manque de peu. C'est à ce moment-là que se joue le destin du personnage. La chute de la gargouille est décrite, comme l'était celle de Sachs, au ralenti :

Eleven stories above him, the head of a small limestone gargoyle attached to the façade of an apartment building is slowly breaking loose from the rest of its body as the wind continues to attack the street. Nick takes another step, and then another step, and at the moment the gargoyle head is finally dislodged, he walks straight into the trajectory of the falling object. Thus, in slightly modified form, the Flitcraft saga begins. Hurling down within inches of Nick's head, the gargoyle grazes his right arm, knocks the briefcase out of his hand, and then shatters into a thousand pieces on the sidewalk. (22-23)

⁷⁰ Il s'agit sûrement ici d'un clin d'œil à l'histoire originelle dans laquelle Flitcraft est retrouvé bien des années après sa fuite travaillant dans un garage à Spokane : « He had an automobile-business ».

⁷¹ Nous reviendrons sur l'impact de ce roman qui porte le même nom que celui d'Auster dans notre dernière partie sur la métafiction.

Si l'histoire n'est pas propre à Auster puisqu'inspirée d'Hammett, nous y retrouvons de nombreux éléments austériens. Tout d'abord, la chute, déjà présente dans *Leviathan*, est ici décrite sous un autre angle : ce n'est plus le personnage qui tombe mais un objet qui tombe sur le personnage. La description de l'événement commence par ce qu'il se passe en haut de l'immeuble, rappelant cette anecdote biographique datant de l'enfance de Paul Auster, déjà citée dans notre premier chapitre, dans laquelle il était sur le point de jeter une pièce du balcon de ses grands-parents quand sa grand-mère l'en a empêché en criant : « Ne fais pas ça ! Si ce penny touche quelqu'un, ça va lui traverser la tête d'un seul coup ! » (cité par Cortanze, 13). La chute possible de la pièce du haut de l'immeuble est, comme nous l'avons vu, ce qui illustre en premier lieu New York pour Paul Auster, avec cette notion de danger de mort venant « d'en haut » annoncée par sa grand-mère et que nous retrouvons dans la parabole de Flitcraft. Auster se retrouve donc dans l'œuvre de Hammett et son choix coïncide bien avec les thèmes qui lui sont chers : l'impact du hasard, la chute, le changement drastique de vie et d'identité qui s'ensuit. Car, en effet, à la suite de cet événement, Flitcraft/Bowen va fuir pour ne jamais revenir : il change de lieu, d'identité et de perspectives, à l'image de ces personnages austériens que nous avons observés précédemment dans ce chapitre : Benjamin Sachs et Hector Mann.

Jeté au sol, il est désorienté et effrayé à la pensée de la mort à laquelle il vient d'échapper de justesse : « He is stunned, disoriented, afraid » (23) ; « he should be dead » (23). Conscient d'avoir échappé à un destin tragique et de se voir offrir, par le destin, une nouvelle vie, Nick Bowen considère qu'il doit s'imposer un nouveau départ. Il décide tout d'abord de mettre un terme définitif à la vie qu'il menait jusque là : « if he's managed to escape with his life, it can only mean that a new life has been given to him – that his old life is finished, that every moment of his past now belongs to someone else » (23). Bowen meurt et renaît symboliquement en l'espace de quelques minutes. Tout de suite après la chute de la tête de la gargouille, il se dissocie de son identité passée et devient quelqu'un d'autre. Ce changement d'identité s'accompagne d'un changement de lieu et il décide immédiatement de se rendre à l'aéroport et de s'envoler pour Kansas City. Dans la note de bas de page 7, Sid explique les raisons de ce choix de lieu : « Kansas City was an arbitrary choice for Bowen's destination – the first place that popped into my head. Possibly because it was so remote from New York, a town locked in the center of the heartland: Oz in all its glorious strangeness » (57). C'est bien l'« ailleurs » qui est recherché à la suite de cette tournure des événements, un lieu bien éloigné de New York, l'espace familial. Bowen se rend donc à Kansas City en aller simple, ou, comme l'indique bien l'expression anglaise

« one way », dans un seul sens, sans retour en arrière possible. Il passe donc de l'espace familial de New York à un « espace extérieur » qui lui est totalement inconnu. Sa quête d'une nouvelle vie et d'une nouvelle identité, exige ce départ vers l'inconnu.

Comme dans l'histoire originelle de Hammett, Bowen n'a aucun scrupule quant au fait d'abandonner sa femme de la sorte. Comme l'observe Chris Routledge au sujet de la parabole de Flitcraft : « The parable itself is curious enough, with [...] its fascination with the ruthless lack of moral values in a man whose life is otherwise respectable and mundane ». Plutôt que de se concentrer uniquement sur cet homme sans scrupules, l'histoire de Sid se focalise également sur la réaction de la femme de Bowen, Eva : sa panique, sa peur, sa tristesse, sa colère et son désespoir. Le narrateur prend même un certain plaisir à envisager la perspective de cette description des émotions conflictuelles⁷². L'histoire sera donc divisée en plusieurs points de vue différents qui seront régulièrement mis en parallèle : celui de Bowen dans sa fuite, celui d'Eva dans sa quête pour retrouver son mari (semblable à celle de Sophie à la recherche de son mari, Fanshawe, dans *The Locked Room*), et enfin un troisième point de vue apparaît occasionnellement, celui de Rosa Leightman, « l'autre femme », qui ne comprend pas ce qui se passe dans la tête de Nick Bowen. Trois perspectives différentes parcourent donc l'histoire.

Dès son arrivée à Kansas City, Bowen demande au chauffeur de taxi de l'emmener au meilleur hôtel de la ville. Sa méconnaissance totale de cette ville est explicitée : « He knows nothing about Kansas City. He has never been there, has never met anyone who lives within a hundred miles of the place, and would be hard-pressed to point it on a blank map » (56). L'espace dans lequel il se trouve ne pourrait lui être plus étranger. C'est donc le lieu idéal pour un personnage austérien qui n'a d'autre préoccupation que « se perdre » dans un lieu inconnu. Le conducteur de taxi, qui s'appelle Ed Victory, devient alors son seul point d'attache dans cette nouvelle vie. Ce dernier le conduit au Hyatt Regency en lui confiant qu'il espère que Bowen n'est pas superstitieux au vu des événements qui se sont passés dans ce lieu un an auparavant. En effet, suite à une catastrophe, qui est aujourd'hui considérée comme l'un des pires désastres hôteliers dans l'histoire des États-Unis (nous rappelle la septième note de bas de page), plus d'une centaine de personnes trouvèrent la mort dans cet hôtel. Bowen décide de braver les superstitions, conforté par son aventure avec la tête de la gargouille : « I've already been struck by lightning once today. If it wants to hit me again, it will know where to find me » (57). Bowen apprend lors du trajet de

⁷² Comme nous le verrons dans notre dernière partie sur la métafiction, cette remarque est prémonitoire puisque Sidney sera lui-même confronté à une situation similaire avec sa propre femme.

l'aéroport à l'hôtel qu'il s'agit du dernier voyage en taxi d'Ed Victory et qu'il a l'intention de prendre sa retraite dès qu'il aura déposé Bowen. Lorsque ce dernier lui demande ce qu'il compte faire par la suite, il tend une carte de visite indiquant un certain « Bureau de préservation historique » (« BUREAU OF HISTORICAL PRESERVATION », 58).

En arrivant à l'hôtel, Bowen utilise pour la dernière fois sa carte de crédit (sa femme bloque ses cartes dès le lendemain, persuadée qu'elles ont été volées). C'est donc, dans les faits, la dernière fois qu'il utilise sa véritable identité, celle qui figure sur sa carte. En pénétrant dans l'hôtel, il ne peut s'empêcher de trouver de nombreux points communs entre lui, dans sa situation, et le bâtiment au sombre passé qui a été entièrement rénové depuis l'accident : « The reconstructed lobby looks as if it's just a few days old, and Nick can't help thinking that he and the hotel are more or less in the same situation: both of them are trying to forget their pasts, both of them are trying to begin a new life » (58). Le lieu correspond tout à fait à l'état d'esprit du personnage. Il ne pourrait se trouver à un endroit plus approprié à sa situation.

Une fois installé dans sa chambre d'hôtel, entouré de cette ville qui lui est si peu familière, Bowen se plonge dans la lecture du livre de Sylvia Maxwell, *Oracle Night*, afin de ne plus penser à la vie qu'il vient d'abandonner. À la suite d'une première lecture intégrale qu'il effectue très rapidement, il éprouve le besoin de relire ce roman plusieurs fois d'affilée : « He finishes it that first night before going to bed, and then he spends the entire next day reading it again, and then again, and then a fourth time, plowing through its two hundred and nineteen pages as if his life depended on it » (58). Bien que l'histoire du prophète Lemuel Flagg le touche beaucoup, il ne la lit pas pour se divertir, ni même pour faire passer le temps en attendant de trouver une idée concernant son avenir, car il sait que ce qu'il doit faire absolument est oublier son passé et la personne qu'il a été. Il sent bien que c'est en se laissant emporter corps et âme dans les pages de ce livre qu'il pourra réussir :

He has to train himself not to think about the past. [...] [H]e must act as if he has just been born, pretend that he is no more burdened by the past than an infant is. [...] [W]henever he finds himself drifting into thoughts about his old life in New York – which has been erased, which is no more than an illusion now – he does everything in his power to turn his mind from the past and concentrate on the present. That is why he reads the book. That is why he keeps reading the book. He must lure himself away from the false memories of a life that no longer belongs to him, and because the manuscript demands total surrender in order to be read, an unremitting attentiveness of both body and mind, he can forget who he was when he is lost in the pages of the novel. (58-59)

Cette activité intense de lecture de Bowen rappelle le travail de traduction acharné auquel se livrait David Zimmer dans sa solitude, dans un but assez semblable : s'effacer derrière les paroles de Chateaubriand.

Ainsi, pendant deux jours, Bowen reste cloîtré dans sa chambre d'hôtel, ce nouvel espace intérieur qui lui permet de s'accorder un certain « repos », mais il fait en sorte que sa lecture lui interdise toute réflexion sur lui-même. Au troisième jour de sa fuite, il se rend dans un magasin de vêtements afin de se constituer une nouvelle garde-robe. Comme Hector Mann qui avait changé d'identité en transformant son apparence et en s'appropriant la casquette trouvée dans les toilettes de Central Station, Bowen éprouve la nécessité de s'acheter de nouveaux vêtements pour commencer sa nouvelle vie. Cependant, ses cartes de crédit étant désormais bloquées, comme nous l'avons vu, il doit retarder cet achat fondamental. Il se rend alors compte qu'il est seul au monde, avec seulement soixante-huit dollars en poche. Il a un moment d'hésitation et se demande s'il ne ferait pas mieux de rentrer à la maison : « He thinks about calling Eva and going home, but he can't bring himself to do it. He hasn't come all this way just to turn around and run back at the first sign of trouble, and the fact is that he doesn't want to go home; he doesn't want to go back » (60). Plutôt que d'appeler sa femme et de se replonger dans le passé, il choisit de se tourner vers l'avenir et d'appeler Rosa Leightman afin de lui déclarer sa flamme. Il laisse un message sur son répondeur téléphonique, ignorant que cette dernière est, au même moment, en route pour Chicago afin d'assister au mariage de sa sœur et qu'elle n'écouterait son message qu'une semaine plus tard.

Face à sa situation devenue assez délicate puisqu'il n'a plus d'argent, Bowen se tourne vers la seule personne qu'il connaît à Kansas City, Ed Victory, qu'il n'a, au demeurant, rencontré qu'une seule fois, lors du trajet entre l'aéroport et l'hôtel. L'endroit où vit le vieil homme noir est décrit comme un lieu en pleine décrépitude qui rappelle l'atmosphère que l'on trouve dans *In the Country of Last Things* :

Ed Victory [...] lives in a tiny room on the top floor of a boardinghouse in one of the worst parts of town, a fringe neighborhood of crumbling, abandoned warehouses and burned-out buildings. The few people wandering the streets are black, but this is a zone of horror and devastation, and it bears little resemblance to the enclaves of black poverty that Nick has seen in other American cities. He has not entered an urban ghetto so much as a sliver of hell, a no-man's land strewn with empty wine bottles, spent needles, and the hulks of stripped-down, rusted cars. (63)

La réaction d'Ed lorsqu'il entend quelqu'un frapper à sa porte est très révélatrice de l'insécurité du lieu puisqu'il accueille son visiteur le fusil à la main, prêt à tirer. Comme l'explique ce dernier : « These are troubled times, [...] and this is a troubled place » (65). Malgré les dangers que présente ce nouveau lieu, Bowen se sent attiré, simplement, peut-être parce qu'il représente l'« ailleurs », l'espace « extérieur » dont il a besoin. C'est qu'il ne peut plus supporter de demeurer trop longtemps dans un espace « intérieur ». Même son court séjour dans l'hôtel de Kansas City doit être suivi d'un départ et, peu avant de quitter l'hôtel, il laisse un message sur le répondeur de Rosa dans lequel il explique précisément que la vie est « de l'autre côté de la fenêtre », à l'extérieur : « Life is on the other side of the window, but in here everything looks dead, unreal » (61). Ce dernier trajet qu'effectue Nick lorsqu'il part à la recherche d'Ed Victory, en sortant de l'espace intérieur morne de l'hôtel qu'il ne supporte plus pour se diriger vers l'espace extérieur vivant, qu'il voit comme une promesse de nouvelle vie, est, paradoxalement, celui qui lui sera fatal.

En effet, lorsque Nick se rend chez Ed, en dernier recours puisqu'il ne connaît personne d'autre en ville, c'est pour lui demander de l'aider à trouver du travail car il n'a plus les moyens de subvenir à ses besoins. Ed, à qui Bowen avait tendu un billet de vingt dollars en guise de pourboire lors de son dernier trajet en taxi, trouve ce changement de personnalité bizarre : « A man from New York with a leather briefcase and a quality suit tells me he wants to be a mechanic. He overtips a cabbie and then claims to be broke » (66). La situation ressemble ici encore beaucoup à celle de Hector Mann, qui passe du statut d'acteur relativement connu à celui d'homme de peine. Bowen, comme Hector avant lui, ne souhaite répondre à aucune question et cherche à cacher son identité passée : « No questions. I'm the man who was struck by lightning, remember? I'm dead, and whoever I used to be makes no difference anymore. The only thing that counts is now » (66). Ed lui propose alors de travailler pour lui dans son Bureau de Préservation Historique, et c'est ainsi que Bowen se trouve à nouveau prisonnier au sein d'un espace « intérieur » particulièrement étroit : un abri anti-atomique qui se trouve six pieds sous terre.

Le bunker d'Ed Victory se trouve dans un parc abandonné, à nouveau dans un décor digne de celui d'Anna Blume dans le roman de 1987. La description de l'endroit suffit à imaginer que seules de mauvaises choses peuvent s'y passer :

They walk out into the chill of the early spring afternoon and keep on going for nine or ten blocks, turning left, turning right, slowly wending their way through a network of dilapidated streets until they come to an abandoned stockyard near the river, [...] with no more buildings in sight and nothing else ahead but half a dozen sets of train tracks,

which all run parallel to one another and no longer seem to be in service, given the oxidized condition of the rails and the numerous broken and splintered ties heaped around the surrounding gravel and dirt. (78-79)

Le cimetière de trains et la dégradation de ce lieu déserté amplifient la solitude des deux personnages qui mesurent la distance qui les sépare désormais de la société. C'est paradoxalement en cherchant « la vie de l'autre côté de la fenêtre » que Nick se retrouve dans ce lieu « mort et irréel ». C'est à ce moment-là que le vent se fait sentir sur la rivière et Nick ne peut s'empêcher de repenser au même vent qui avait provoqué la chute de la tête de la gargouille à New York quelques jours auparavant, dont l'une des conséquences est sa présence dans ce décor sordide. Le rapprochement entre les deux lieux et le souvenir de l'accident qui aurait pu provoquer sa mort est prémonitoire quand on sait que cet endroit sera le dernier que verra le personnage avant son emprisonnement sous terre et sa mort (probable), même si l'histoire reste inachevée.

L'entrée du bunker d'Ed est invisible de l'extérieur : « A weatherworn, unpainted square of wood is embedded in the gravel, a kind of hatch or trapdoor, and it blends so unobtrusively with the environment that Nick doubts he would have spotted it on his own » (79). Cette invisibilité du lieu coïncide avec l'invisibilité de Nick aux yeux de sa femme, Eva, mais également aux yeux du monde puisqu'il n'est plus en contact avec la société, en dehors de sa relation avec Ed Victory, le vieillard retraité.

Le bunker est décrit au fil des pages qui suivent : « this dank, subterranean hideout » (79). Deux espaces s'y trouvent : d'un côté, « a large storeroom, a windowless enclosure that measures approximately fifty by thirty feet » (80) dans laquelle est entassée la collection d'annuaires téléphoniques d'Ed ; de l'autre, une « chambre close » dans laquelle Nick est invité à résider. Si ces espaces se trouvent tous deux isolés sous terre, ils ne sont pas de même nature. En effet, la première pièce, appelée la réserve (« storeroom »), contient, pour utiliser les mots d'Ed Victory, « le monde » : « This room contains the world » (82). Sa collection d'annuaires, commencée en 1946, qui est une année symbolique puisqu'elle représente à la fois la fin de la Seconde Guerre mondiale et l'année de naissance de Bowen, s'étend sur trente-six ans et regroupe des annuaires de divers lieux géographiques, qui sont énumérés lors de la description de la pièce :

Atlanta, Buffalo, Cincinnati, Chicago, Detroit, Houston, Kansas City, Los Angeles, Miami, Minneapolis, the five boroughs of New York, Philadelphia, St. Louis, San Francisco, Seattle – every American metropolis is on hand, along with dozens of smaller cities, rural counties in Alabama, suburban towns in Connecticut, and unincorporated

territories in Maine. But America isn't the end of it. Four of the twenty-four double-backed rows of towering metal bookcases are given over to cities and towns in foreign countries. These archives aren't as thorough or exhaustive as their domestic counterparts, but in addition to Canada and Mexico, most nations from western and eastern Europe are represented: London, Madrid, Stockholm, Paris, Munich, Prague, Budapest. (81)

Ed souhaite que sa collection d'annuaires rende un double hommage : la présence d'un annuaire de Varsovie datant de 1937/38 répond au devoir de mémoire (« nearly every Jewish person listed in that book is long dead – murdered before Ed's collection even started », 81) dans cet espace que le vieil homme appelle « maison des souvenirs » (a house of memory », 82). Le deuxième hommage s'adresse à l'époque présente et ce lieu porte également le nom de « sanctuaire du présent » (« a shrine to the present », 82). Passé et présent cohabitent donc dans cette grande pièce souterraine.

C'est dans ce premier espace que Bowen retrouve une certaine stabilité dans sa nouvelle vie, en commençant par travailler pour Ed, dans une entreprise qu'il considère comme parfaitement inutile (« useless as that job might be », 83). Il s'agit de réorganiser le classement des annuaires, un travail qui peut faire penser à la tâche que doivent accomplir Nashe et Pozzi dans *Music of Chance* : il doivent construire un mur pour mieux le démolir ensuite. Ed, pourtant, y tient : « Ed is a stubborn fellow, a man with a vision » (88) et il est prêt à se tuer au travail pour accomplir ce « rêve » (c'est d'ailleurs ce qui finit par se produire). Ce projet que Bowen juge nihiliste lui permet d'assumer son invisibilité nouvelle, tout comme Hector Mann lorsqu'il s'attelait à ses premiers petits boulots manuels qu'il choisissait parce qu'ils étaient désagréables. Bowen a enfin la possibilité de s'acheter de « nouveaux » vêtements (bien qu'ils soient d'occasion) au Goodwill Mission et se plaît à imaginer que ces derniers ont appartenu à des personnes qui sont désormais décédées : « Nick warms to the idea of walking around in a dead man's clothes. Now that he has ceased to exist, it seems fitting to don the wardrobe of a man who has likewise ceased to exist – as if that double negation made the erasure of his past more thorough, more permanent » (86). Propriétaire de cette nouvelle garde-robe, Bowen décide de se donner un nouveau nom, comme Hector Mann avant lui (ou encore Sachs lorsqu'il devient « The Phantom of Liberty », l'homme invisible par excellence). Bowen propose donc à Ed de l'appeler « Bill », un prénom très commun et passe-partout. Cependant, Ed n'est pas dupe et comprend rapidement qu'il s'agit d'un faux nom. Il préfère alors inventer ses propres sobriquets pour son employé, l'appelant tour à tour « Lightning Man », « New

York »⁷³ et « Mr. Good Shoes » (86). Par ailleurs, Bowen ne semble pas être le seul à cacher quelque-chose puisqu'il se doute bien qu'« Ed Victory » n'est pas le vrai nom de son nouvel ami. Cette hypothèse est confirmée quelques jours plus tard lorsqu'il doit conduire à l'hôpital Ed qui est victime d'une crise cardiaque. Il découvre alors sur son permis de conduire que son nom est Johnson (89), « Edward M. Johnson » (91), mais il prend le parti de ne donner aucune importance à cette information (« he quickly decides that this discovery is of little importance », 90). En réalité, les deux hommes semblent avoir dressé un pacte implicite entre eux qui consiste à ne pas se poser trop de questions sur l'autre : « They have established a silent pact about not probing into each other's secrets » (86-87). Il y a pourtant des moments où la vérité est difficile à cacher. C'est le cas par exemple un jour où Ed mentionne un jeune soldat du nom de Trause qui n'avait alors que dix-huit ans et qui se trouvait dans son régiment à la fin de l'année 1944. Ed précise qu'il est devenu écrivain depuis. C'est à ce moment-là que Bowen dit le connaître aussi, avant de se rendre compte de son erreur et de rebrousser chemin en disant qu'il ne voulait pas dire qu'il le connaissait personnellement, mais qu'il avait lu ses livres, alors qu'en réalité il travaillait en proche collaboration avec cet écrivain dans sa maison d'édition⁷⁴.

Si toutes ces conversations se déroulent dans la première pièce de l'abri antiatomique, celle qui contient « le monde », la deuxième pièce du bunker souterrain d'Ed est un espace de solitude, une nouvelle « chambre close » austérienne, poussée à l'extrême dans son retranchement du monde. Le bunker contient donc lui-même deux micro-espaces qui correspondent à ceux que l'on trouve dans le monde : la grande pièce de stockage représente l'« espace extérieur », et la petite chambre dans laquelle Bowen est invité à se loger représente l'« espace intérieur », l'espace de l'isolement.

Lorsqu'Ed montre la chambre souterraine à Bowen pour la première fois, ce dernier la compare à la « chambre close » dans laquelle vit Victory : « he finds the room rather dismal, as bare and sparsely furnished as Ed's lodgings at the boardinghouse » (84). Cependant, elle contient le minimum nécessaire à la survie dans un espace clos : « Bed, table and chair, refrigerator, hot plate, flush toilet, a cupboard filled with canned goods » (84-85). Il s'agit en réalité d'un abri antiatomique, fabriqué par Ed en 1962 pendant la crise des missiles cubains. Il explique que la crise avait cessé avant qu'il n'ait le temps de

⁷³ Le lieu d'où est originaire Nick Bowen est effectivement le seul élément de sa vie passée qu'Ed a en sa possession. Malgré sa fuite et sa tentative d'oublier son passé, cela ne semble pas déranger Bowen que d'être appelé par ce nom de lieu qui correspond à sa vie de jadis. C'est le seul élément passé qu'il accepte de garder.

⁷⁴ Nous pouvons noter la part d'autofiction dans cette anecdote puisque Sidney Orr côtoie lui-même John Trause, comme nous le savons.

terminer son abri, mais qu'il a préféré le garder, « au cas où » : « you never know, do you? Those maniacs who run the world are capable of anything » (85). En entendant ces mots, Nick a soudain peur d'être tombé sur un déséquilibré (« Nick feels a slight flush of alarm when he hears Ed talk like this. [...] [H]e wonders [...] if he hasn't joined forces with an unhinged person, a destabilized and/or demented crank », 85). Mais comme il considère que c'est le destin qui a mis Ed sur sa route, il se sent contraint à accepter ce sort plutôt que d'admettre sa défaite et de retourner chez sa femme. Dans les jours qui suivent, Bowen se rend compte que sa crainte était infondée.

La chambre dans laquelle vit Nick étant souterraine, elle n'a pas de fenêtre, ce qui empêche toute possibilité de se « projeter à l'extérieur », comme l'avait fait Bowen lorsqu'il se trouvait dans sa chambre d'hôtel. Sans fenêtre, il n'a pas de perspective vers laquelle se tourner : « all the rudiments are there – except for a window, of course, a prospect to look out on » (84). Cette remarque est prémonitrice lorsqu'on sait que Bowen n'a plus, en réalité, la moindre perspective d'avenir et qu'il est sur le point de disparaître à tout jamais dans la « chambre close », enterré vivant dans son nouveau sanctuaire.

C'est la semaine suivante que le destin des deux personnages, Ed et Bowen, prend une nouvelle tournure, lorsqu'Ed est victime d'une crise cardiaque, la troisième de sa vie, et qu'il décède sur la table d'opération. Bowen l'avait conduit à l'hôpital la veille et les médecins étaient plutôt optimistes quant aux chances de survie de son ami. Le soir-même, en rentrant seul chez lui, dans le bunker, Nick commet une erreur qui lui sera fatale : il claque la porte de sa chambre derrière lui sans se rendre compte qu'il a laissé ses clés dans l'autre pièce. Comme la porte n'a pas de poignée et qu'elle ne s'ouvre que vers l'intérieur, il se retrouve enfermé, sans possibilité de sortir en l'absence d'aide extérieure (« Ed has installed a self-locking door, and once a person enters that room, he can't get out again unless he uses a key to unlock the door from the inside », 93). Nick ne se rend pas tout de suite compte de la situation dans laquelle il s'est mis, mais son destin est déjà scellé, comme le constate le narrateur omniscient :

Less than an hour after he returns to the underground archive on Wednesday, Bowen commits one of the great blunders of his life, and because he assumes Ed will live – and goes on assuming that even after his boss is dead – he has no idea how gigantic the calamity he has made for himself truly is. (91)

Alors qu'il s'enfermait involontairement, il emportait avec lui l'annuaire de Varsovie, comme si le destin lui annonçait, par l'intermédiaire de cet objet qui contenait la liste de

centaines et de centaines de morts, sa propre disparition prochaine. Ne réalisant pas de prime abord toutes les conséquences de l'oubli de ses clefs, Bowen passe une bonne heure à parcourir l'annuaire morbide. C'est au bout de cette heure, lorsqu'il souhaite se remettre au travail dans la pièce adjacente (celle qui contient « le monde ») qu'il se rend compte qu'il ne peut plus sortir de sa « chambre close ». Ses réactions s'enchaînent : d'abord le rire, puis la panique, et il se rend très vite compte de la gravité de sa situation et de son isolement dans ce petit espace sous terre : « This is a hydrogen-bomb shelter, not an ordinary room, and the double-insulated walls are four feet thick, the concrete floor extends thirty-six inches below him, and even the ceiling [...] is constructed of a plaster and cement combination so solid as to be impregnable » (93).

Il est donc impossible pour Bowen de sortir tout seul, mais il essaie de se calmer en relativisant sur sa situation : lorsqu'Ed sortira de l'hôpital, il viendra le tirer d'affaire, et d'ici là, il a assez de nourriture en réserve pour pouvoir tenir au moins deux semaines. Il décide donc d'attendre, faute de choix :

With no other option available to him, Bowen settles in to wait out his solitary confinement, hoping to discover enough patience and fortitude to bear up to his absurd predicament. [...] Although he doesn't believe in God, he tells himself that God is testing him – and that he mustn't fail to accept his misfortune with grace and equanimity of spirit. (94)

Le vocabulaire employé est religieux : « patience », « fortitude », « predicament », « God », « grace and equanimity of spirit ». La « chambre close » est une épreuve de plus pour Bowen, et il se doit de l'affronter avec calme et sérénité, et de réussir à se retrouver, au sein de cette dernière comme les autres personnages austériens, plutôt que de céder à la panique. Faute d'autres activités possibles, Bowen lit et relit le roman *Oracle Night* et parcourt à nouveau l'annuaire de Varsovie, rappelant les activités de Mr. Blank dans sa chambre close au sein de laquelle la seule activité possible est la lecture des manuscrits posés sur son bureau. Cinq jours se déroulent ainsi jusqu'au dernier coup du sort, au moment-même où Bowen pense qu'il sera bientôt délivré : « Deliverance is at hand, he tells himself, Ed will be coming anytime now, and ten minutes after he thinks that thought, the bulb in the overhead light burns out, and Nick finds himself sitting alone in the darkness » (94). Désormais plongé dans l'obscurité totale, Bowen ne peut qu'attendre sa fin.

L'enfermement sous terre de Bowen et l'obscurité totale dans laquelle il se trouve contrastent avec la vie à la surface et les beaux rayons de soleil qui accompagnent sa femme dans sa quête pour retrouver son mari : « Aboveground, in the brightness of the afternoon sun, Nick's wife is gluing pictures of his face to every wall and lamppost in downtown Kansas City » (93). La multiplication des portraits de Bowen sur terre contraste avec sa disparition physique sous terre. La réponse à la question qui se trouve sur toutes les affiches « HAVE YOU SEEN THIS MAN? » (93) restera fatalement négative puisque la mort d'Ed sonne la mise à mort de Bowen. Il avait décidé de placer sa vie entre les mains du destin, personnifié par ce vieil homme excentrique, et il a payé le prix fort.

L'histoire présente un parallèle entre les pérégrinations de Bowen et celles de sa femme qui, sans toujours s'en rendre compte, suit le même itinéraire que lui. Les deux personnages se retrouvent effectivement aux mêmes endroits, mais à des moments différents. Eva arrive toujours avec un certain retard. Par exemple, en arrivant à Kansas City, elle cherche, comme son mari, un bon hôtel et loge elle aussi au Hyatt Regency, à quelques mètres de la chambre dans laquelle avait séjourné son mari : « her room is [...] on the tenth floor, just down the hall from where Nick stayed for the first two nights after he arrived in town. Except for the fact that her room is a mere fraction of a degree to the south of his, she has the same view of the city he had » (73). Apprenant qu'elle se trouve au même endroit que son mari, à quelques jours d'écart, Eva se réjouit et se sent à nouveau proche de lui, même si elle ne se trouve guère plus avancée dans ses recherches puisque personne ne sait où son mari a pu se rendre une fois sorti de l'hôtel :

She can't begin to guess where Nick might have gone after leaving the hotel, and yet she feels encouraged, as if knowing he was here, in the same place where she is now, can be construed as a sign that he isn't far away – even if it's no more than a suggestive overlap, a spatial congruency that means nothing. (75)

Cette image de proximité dans l'espace mais d'éloignement dans le temps rappelle les impressions qu'avait ressenties Auster lors de la visite de la « chambre close » de personnes auxquelles il s'identifie, Anne Frank ou Emily Dickinson. Les lieux sont des connecteurs et rappellent les personnes en apportant une certaine proximité spatiale. Cependant, l'absence de l'autre est également prégnante dans l'espace qui lui a jadis appartenu, et chez Eva, l'impression d'encouragement qu'elle ressent grâce à cet espace partagé n'est que de courte durée : son mari a bel et bien disparu (« disappeared » (74) d'après l'hôtesse d'accueil de l'hôtel), l'abandonnant sans la moindre explication. Elle

décide tout de même de tout faire pour le retrouver, placardant sa photo dans toute la ville (« on walls, lampposts, and telephone booths », 73) ainsi que dans tous les journaux régionaux. Elle envisage également, comme Sophie dans *The Locked Room*⁷⁵, d'engager un détective privé, mais pas n'importe lequel : un expert dans la traque des personnes disparues (« Not just some ex-cop with an investigator's licence, but an expert, a man who specializes in hunting down the vanished, the evaporated beings of the world », 74).

Le troisième et dernier point de vue présenté dans le récit est celui de Rosa Leightman qui s'inquiète également, de son côté, de la mystérieuse apparition de Nick à Kansas City puis de sa disparition. Comme pour Eva, il y a un décalage temporel entre les appels téléphoniques passés par Nick Bowen et leur réception par Rosa, puis entre les tentatives de Rosa pour le joindre par téléphone et les divers déplacements de Nick (jusqu'à son enfermement et son impossibilité de communiquer avec le monde extérieur).

L'accumulation de ces différents points de vue au sujet de la disparition de Nick Bowen permet au lecteur de se placer à la fois du côté de l'homme qui fuit vers l'« espace extérieur » et du côté des personnes qui subissent cette disparition et qui partent à la recherche de l'homme devenu « invisible » au sein de ce vaste espace. Contrairement aux autres récits austériens, l'histoire de Bowen est contée au fil de l'action par un narrateur omniscient et non pas par un narrateur qui a fait son enquête afin de comprendre ce qui s'est passé (comme c'est le cas de Peter Aaron au sujet de Sachs, de David Zimmer au sujet de Hector Mann ou encore de Nathan Glass au sujet de Tom Wood). La grande différence entre ce récit et les autres cependant est qu'il s'agit d'un récit dans le récit qui se veut fictif puisqu'il est écrit par l'écrivain Sidney Orr. Nous avons donc également ce point de vue supplémentaire : celui de l'auteur. Nous y reviendrons essentiellement dans notre troisième partie qui traite de la métafiction, mais nous mentionnerons brièvement la fin de l'histoire de Bowen telle que Orr nous la rapporte.

La situation finale et sans issue dans laquelle se trouve Bowen rend l'écriture de la suite très délicate pour l'écrivain qui peut tenter d'envisager différentes options afin de sortir son personnage de cette impasse : lui redonner de la lumière (« Matches and candles, for instance, a flashlight, a table lamp », note de bas de page 10, 124) car son but n'est pas de sombrer dans une étude de la terreur et de la folie, et il ne compte pas donner le titre « The Premature Burial » à son récit. Sidney Orr envisage également la possibilité de faire

⁷⁵ Un parallèle peut effectivement être dressé entre Nick Bowen et Fanshawe (*The Locked Room*) puisque tous deux disparaissent mystérieusement sans mot dire, laissant à penser qu'Auster s'est sans doute lui-même inspiré de la parabole de Flitcraft de Hammett (mais également du *Wakefield* de Hawthorne) pour son récit de 1987.

entrer Rosa dans la « chambre close » avec Bowen, sur le modèle du rêve de Grace⁷⁶, mais cette hypothèse n'est aucunement réaliste dans le cadre de l'histoire. En effet, si Rosa peut entrer dans la « chambre close », cela veut dire que Nick peut en sortir. Or, comme l'observe l'auteur : « But the point is that he can't leave. I had given him some light, but he was still locked inside that grim chamber, and without the proper tools to dig his way out, he was eventually going to die in there. » (125). Devant la difficulté de sa tâche, Sidney renonce et abandonne son personnage dans son tombeau souterrain.

La disparition de Nick Bowen est donc définitive et tout espoir de le retrouver un jour est anéanti. Il a fui vers l'extérieur à deux reprises (une première fois, après la chute de la tête de la gargouille, en quittant New York pour se rendre à Kansas City, et une deuxième fois en quittant l'hôtel pour partir à la recherche d'Ed Victory) et s'est retrouvé à deux reprises dans un « espace extérieur » qui semblait accueillant de prime abord, mais devenait très vite un lieu sans attrait, voire sinistre (« in here everything looks dead, unreal », 61). L'hôtel de Kansas City est agréable, mais le manque d'argent pour lui permettre de payer sa chambre plus longtemps et l'attrait pour une nouvelle vie (« Life is on the other side of the window », 61) le décident à reprendre sa fuite vers l'« espace extérieur ». Dans l'abri souterrain, il se trouve pour la seconde fois cloîtré dans un « espace intérieur » qui lui est nocif et cette dernière mise en scène de l'« espace clos » coupera ses derniers liens avec la société. Prisonnier dans la « chambre close », il ne reverra plus jamais le « monde » contenu dans la pièce adjacente qui lui est désormais inaccessible, ni le monde de la surface de la terre.

La fuite vers l'extérieur qui représente l'« ailleurs » est donc présente dans la plupart des romans de notre corpus. Que ce soit Benjamin Sachs, Hector Mann, Harry Brightman ou Nick Bowen, tous ces personnages finissent morts à la fin du roman, comme si ce choix drastique de changement de vie entraînait fatalement une fin tragique après une vie mouvementée. Seul Tom Wood parvient à se tirer de sa situation mais c'est uniquement grâce à une main tendue de l'extérieur (celle de Harry Brightman), main tendue que ne connaîtront pas les autres personnages austériens, contrairement à Marco Stanley Fogg dans *Moon Palace* qui est lui aussi sauvé de son naufrage dans l'espace extérieur par Kitty et David Zimmer.

⁷⁶ Dans ce rêve qu'elle a raconté à Sidney quelques jours auparavant, ils se retrouvent tous deux dans un environnement semblable à celui du bunker d'Ed Victory et sont emprisonnés dans une chambre close de la même manière (119-120).

Nous avons donc vu dans ce chapitre la façon dont les voyages d'un espace à un autre sont toujours provoqués par des bouleversements soudains : divorce, décès d'êtres chers, maladie, chutes presque fatales entraînant une remise en question de l'existence passée... D'un côté, nous avons les personnages-narrateurs qui effectuent la plupart du temps un mouvement vers l'espace intérieur, celui de la « chambre close », afin de se recentrer sur eux-mêmes afin de permettre l'écriture. De l'autre, nous avons les personnages dits « secondaires » qui partent à l'aventure dans le monde extérieur et qui donnent de la matière aux personnages-narrateurs qui leur accordent une place privilégiée dans leurs récits. Si les personnages-narrateurs possèdent plus d'un point commun avec notre auteur en ce qui concerne le travail d'écriture qu'ils effectuent ainsi que leur expérience qui les mène à la « chambre close », les personnages « secondaires » sont eux inspirés de références intertextuelles qui reviennent souvent au fil de l'œuvre austérienne, que ce soit *Walden* de Thoreau, *Wakefield* et *Fanshawe* de Hawthorne ou encore des références à Melville, Chateaubriand, Kafka et bien d'autres.

L'espace intérieur de la « chambre close » tout comme l'espace extérieur de New York ou de l'« ailleurs » participent tous deux à la mise en scène de l'identité austérienne puisque tous ont un lien très profond avec son expérience personnelle, exposée dans ses écrits autobiographiques.

Si l'espace tient une place fort importante dans la mise en scène de l'autofiction chez Paul Auster, nous allons voir qu'il en est de même du temps, que ce soit celui de la mémoire ou encore le temps présent, celui dans lequel évolue l'écrivain lui-même et qu'il met en scène dans ses romans.

Deuxième partie : Le temps austérien

*« Le temps est de cette sorte. Qui le pourra définir ?
Et pourquoi l'entreprendre, puisque tous les hommes
conçoivent ce qu'on veut dire en parlant de temps,
sans qu'on le désigne davantage ? »
Pascal, De l'esprit géométrique.*

Le temps, terme complexe dont « aucune définition [...] n'a reçu jusqu'ici, chez les savants comme chez les philosophes, une approbation unanime » « englobe en général les trois concepts de simultanéité, de succession et de durée » (*Encyclopaedia universalis*). Comme le rappelle l'épigraphe que nous avons choisie pour cette partie, la façon dont Pascal considérait le temps semble montrer la difficulté mais également l'inutilité ressentie à chercher une réelle définition de ce terme :

Sensible à cette difficulté qu'il jugeait caractéristique de toutes les notions premières, Pascal estimait que le temps est de ces choses qu'il est impossible et même inutile de définir ; il s'accommodait d'ailleurs assez bien des désaccords existant à son sujet, puisque ceux-ci ne pouvaient porter préjudice, pensait-il, à l'identité objective qui est désignée par le même terme. (*Encyclopaedia Universalis*)

Il est évident que l'étude du « temps » en littérature est bien différente de celle du temps dans le domaine des sciences dures. Dans le cadre de ce travail, nous nous concentrerons donc sur le « temps » passé personnel et le concept de mémoire, « le temps » dans le récit, mais également sur le « temps » historique plus général.

Dans le premier récit en prose de Paul Auster, *The Invention of Solitude*, c'est d'abord l'histoire personnelle qui est explorée à travers le souvenir du père. La vie du père de l'écrivain est mise en parallèle avec celle du fils et du petit-fils et c'est toute l'histoire familiale qui est ainsi racontée et remémorée dans ce premier livre autobiographique.

Terme complexe, la mémoire est un sujet vaste et difficile à cerner. Nous retiendrons de la définition qu'en donnent Serge Brion, Jean-Claude Dupont et Alain Lieury que la mémoire « est le produit d'une triple évolution sur trois échelles de temps : phylogénétique (car l'espèce humaine est issue d'une longue évolution au cours des temps géologiques), historique (selon le temps générationnel) et génétique (relative au temps individuel) » (*Encyclopaedia Universalis*)⁷⁷. De cette triple évolution, seules les deux dernières nous

⁷⁷ « La mémoire est la propriété de conserver et de restituer des informations. Cette propriété n'est pas exclusivement propre à l'homme. Celui-ci la partage avec les organismes vivants et certaines machines, de sorte qu'il est nécessaire de préciser de quel type de mémoire on parle. L'hérédité elle-même, en tant que conservation et transmission des informations nécessaires à la vie, peut être considérée comme une mémoire ». Serge Brion, Jean-Claude Dupont, Alain Lieury, *Encyclopædia Universalis*.

intéressent dans la mesure où il s'agit d'un rapprochement entre l'échelle historique (dans son sens global comme dans son sens familial) et l'échelle génétique.

Pour Paul Ricœur, la mémoire pose plusieurs problèmes. Le premier est l'absence d'objectivité de la représentation du passé, les souvenirs appartenant à une personne de nature subjective. Ceci peut donc poser des problèmes notamment en termes d'historicité, l'Histoire se voulant la plus neutre possible. Il existe également le problème de la frontière entre réel et imaginaire causé en partie par le regard présent porté sur l'événement passé narré et les modifications que cela entraîne sur le souvenir. En effet, se remémorer le passé est une tâche difficile de par la distance qui sépare les événements passés et le présent, et donc le « je narrant » du « je narré »⁷⁸. Il existe toujours le risque d'une déformation du passé par la mémoire.

Autre élément qui joue un grand rôle dans le processus mémoriel : le rapport à autrui. En effet, si l'individualité de la mémoire est ce qui permet à une personne de se créer une identité propre, c'est la dimension sociale qui joue un grand rôle dans l'acte du souvenir, comme l'explique Maurice Halbwachs :

Si nous examinons d'un peu plus près de quelle façon nous nous souvenons, nous reconnâtrions que, très certainement, le plus grand nombre de nos souvenirs nous reviennent lorsque nos parents, nos amis, ou d'autres hommes nous les rappellent. [...] [C]'est dans la société que, normalement, l'homme acquiert ses souvenirs, qu'il se les rappelle, qu'il les reconnaît et les localise. (7)

Les dispositions sociales joueraient donc un rôle important dans le processus de réinvoque de la mémoire.

Cette dimension sociale semble cependant aller à l'encontre de la façon dont Auster invoque sa propre mémoire, de manière solitaire et par écrit, dans son œuvre première. Ceci peut s'expliquer par le fait que la mémoire contée dans cet ouvrage n'est pas uniquement la sienne, mais également celle du père décédé, qui n'est plus présent pour « se souvenir ». Ne reste que le fils, face à un lieu (la maison du père) et aux objets qui s'y trouvent, comme autant de « connecteurs » entre passé et présent, qu'il se doit de déchiffrer, seul, sans l'aide de celui dont il essaie de pénétrer la mémoire. Et nous retrouvons cette même démarche chez David Zimmer après la mort de Hector Mann, ou encore chez Peter Aaron, à la suite de la mort de Benjamin Sachs. C'est également cette

⁷⁸ Comme l'explique Gérard Genette, il est important de prendre en compte, dans les récits à la première personne, la distance temporelle entre le narrateur (« je narrant ») et le héros (« je narré »), qui crée une dualité du « je » dans le récit. Nous y reviendrons.

démarche que souhaite mettre en œuvre Nathan Glass à propos des personnes disparues dont il compte sauvegarder les souvenirs après leur mort. Ce n'est donc pas seulement un travail individuel, même si les narrateurs s'y consacrent de manière solitaire, assis à leur bureau, mais une mise en commun de plusieurs mémoires, malgré l'absence de « l'autre ». Et cette mise sur papier des souvenirs est ce qui permet la réinvoation de la mémoire : « the act of writing as an act of memory » (*The Invention of Solitude*, 142) ; « [é]crire permet [...] de venir en aide à la mémoire, de vaincre l'oubli » (Devilla, 52).

Chez Paul Auster, une grande importance est accordée aux temps « historique » et « génétique » : temps générationnel et temps individuel se réunissent dans son œuvre première, dans laquelle une véritable réflexion sur la mémoire prend forme grâce au recours à des références qui influencent non seulement l'écriture de *The Invention of Solitude*, mais également les œuvres fictionnelles à venir. Comme l'explique Lorenzo Devilla : « Le premier texte de l'écrivain américain est considéré comme “matrice”⁷⁹ de toute son œuvre dans la mesure où il annonce les thèmes et les motifs qui informeront les romans ultérieurs et que Auster y énonce également sa poétique » (25-26).

Dans cette partie, nous étudierons la façon dont le temps et l'histoire austérienne commencent par la mémoire personnelle, celle qui est propre à chaque famille et qu'Auster souhaite conserver en la couchant sur le papier dans son livre premier. Nous verrons comment cette histoire familiale réapparaît dans les romans de notre corpus, comment chaque narrateur accorde une grande importance aux origines, à l'identité qui en découle, et à la progression de cette dernière au fil du temps. Nous nous intéresserons ensuite à la façon dont il est possible de préserver ce temps passé à travers l'écriture et le récit, afin de lutter contre la fuite du temps. Nous verrons ainsi le rôle de l'écriture dans la préservation de la mémoire passée, qu'elle soit « personnelle » ou « commune », telle la Shoah, qui regroupe à la fois le passé familial de Paul Auster mais également ce passé commun qui se doit d'être partagé afin de ne jamais oublier ce qui s'est passé (« It was. It will never be again. Remember », 185). Cette interaction entre histoire personnelle et histoire « historique » permettra une transition qui s'attachera à une analyse plus approfondie de l'Histoire avec un « H » majuscule, dans l'œuvre de Paul Auster, l'Histoire des États-Unis mais également celle du monde qui nous entoure. Cette grande Histoire, si importante chez notre auteur, est présente dans ses récits, affectant ses personnages dans leur vie de tous les jours, comme nous le verrons.

⁷⁹ Terme emprunté à Sophie Vallas (1996, 93).

À travers cette analyse de la représentation du temps et de l'histoire (personnelle et « générale ») dans l'œuvre austérienne, nous pourrions nous poser la question de la progression de l'autofiction dans les romans de notre auteur.

Chapitre 4 : Le temps austérien premier : mémoire, histoire familiale et mnémotechnique

« *Don't invent it, remember it* »
Philip Roth. *Time*, 4 octobre 2004, 77.

Auster s'appuie sur bon nombre des travaux cités dans *The Invention of Solitude* pour montrer l'importance des lieux et images comme catalyseurs de souvenirs d'autres lieux et d'autres images. L'Art de la mémoire (*Ars memoriae*), autrement dit la mnémotechnique (« mnemotechnics », 80), c'est-à-dire la mémorisation par association d'idées est une pratique qui date de l'Antiquité et qui réapparaît à de nombreuses reprises dans les œuvres littéraires. Ce n'est donc pas sans raison que Paul Auster insiste longuement sur le travail de mémoire que fait Proust dans *À la recherche du temps perdu*. Plusieurs aspects du fonctionnement de la mémoire en ressortent. Auster cite notamment la distinction que fait Proust entre mémoire volontaire et mémoire involontaire⁸⁰, ainsi que l'importance accordée au lien entre toutes choses (« everything is connected »). En effet, comme l'explique Auster, nous avons tendance à voir tout de suite des rapports, des liens dans les œuvres littéraires que l'on a beaucoup plus de mal à voir dans la vie réelle. Il arrive souvent que l'objet de la comparaison entre telle chose ou tel événement soit enfoui dans notre inconscient, auquel il est difficile d'accéder. C'est ici qu'Auster cite Proust :

“The past is hidden,” Proust writes in an important passage of his novel, “beyond the reach of intellect, in some material object (in the sensation which that material object will give us) which we do not suspect. And as for that object, it depends on chance whether we come upon it or not before we ourselves must die.” (174)

Proust fait ici référence à sa fameuse madeleine, l'objet à partir duquel surgit la mémoire.

The Invention of Solitude reprend cette idée d'objets-connecteurs entre présent et passé, mais également la notion de lien entre lieu et représentation mémorielle, comme l'illustre la célèbre citation de Cicéron : « image wed to place ». Si Auster analyse longuement ces deux phénomènes dans son ouvrage autobiographique, nous allons voir que les mêmes éléments de réflexion se retrouvent également dans son travail de fiction, créant un lien entre autobiographie et fiction.

⁸⁰ « [I]t is true that one must make a distinction between voluntary and involuntary memory, as Proust does during the course of his long novel about the past » (*The Invention of Solitude*, 148).

1) Les « connecteurs » entre passé et présent : la « trace »⁸¹

« *La trace est à la connaissance historique ce que l'observation directe ou instrumentale est aux sciences de la nature.* »
Paul Ricoeur, *La mémoire, l'histoire, l'oubli* (2000, 214)

Dans *Temps et Récit*, Paul Ricoeur énumère trois types de « connecteurs » qui permettent de créer des liens entre le temps vécu et le temps universel. Le premier est l'« institution du calendrier » qui s'appuie sur un événement fondateur (tel que la naissance du Christ) mis en relation avec des observations « astronomiques ». Le deuxième connecteur est la notion de « suite des générations » qui engendre la notion d'appartenance à une filiation, nous permettant de parler de nos contemporains, ainsi que de nos prédécesseurs et successeurs, reliant ainsi la notion d'histoire humaine à celle d'espèce humaine. Le troisième connecteur est ce qu'il appelle la « trace ». Il s'agit des archives et documents qui sont autant de vestiges du passage d'un être humain (ou d'un animal). La trace demeure bien après la mort de la personne et combine ainsi « un rapport de *signifiance*, mieux discernable dans l'idée de vestige d'un passage, et un rapport de *causalité*, incluse dans la chose de la marque » (Ricoeur, III, 177). Comme l'explique Peter Kemp, « la trace a son autonomie propre qui vient du fait qu'elle est la trace de l'autre, l'autre qui *a été là* » (2010, 27-28).

Ce sont ces deux derniers connecteurs qui nous intéressent dans notre analyse, bien que la notion de temps universel reste d'une importance évidente. Dans *The Invention of Solitude*, la mise en perspective générationnelle est présente dans l'histoire familiale directe d'Auster (le père, les grands-parents, mais également le fils), dont les souvenirs resurgissent grâce aux objets du père, laissés derrière lui après sa mort. Les photos familiales jouent elles aussi un grand rôle dans cette réinvoation mémorielle, ainsi que l'article de journal sur son grand-père assassiné. Le risque étant toujours de trop s'éparpiller dans les méandres de l'imaginaire, l'auteur peut ainsi s'appuyer sur des documents venus du passé et porteurs de sens : « Le document est en quelque sorte une preuve de ce qu'on dit » (Devilla, 164).

Dans *The Invention of Solitude*, Auster introduit ainsi des « figures familiales » (Devilla, 165) par le biais de documents qu'il retrouve au fur et à mesure qu'avance son écriture et qu'il reproduit dans le corps du texte. C'est le cas par exemple de l'article sur le

⁸¹ Terme employé par Paul Ricoeur, *Temps et récit*, Paris, Seuil, 1983-1985, vol. 3.

meurtre de son grand-père par sa grand-mère dont le secret était resté caché pendant tant d'années : « I read these articles as history. But also as a cave drawing discovered on the inner walls of my skull » (37). Auster relie ainsi l'histoire (history) et sa propre vie, qui se superposent toutes deux par le biais de cet article de journal qui le concerne indirectement (il n'est pas lui-même mentionné dans l'article, mais se sent évidemment concerné par cette tragédie au sein de sa propre famille). Les documents viennent ainsi compléter les souvenirs de l'auteur, et les étayer. Les photos familiales possèdent un pouvoir d'évocation et créent une médiation directe avec le passé. Comme l'explique Devilla :

Grâce aux photos, des temps et des histoires séparés peuvent cohabiter et retracer une mémoire commune. [...] C'est le désir de lier, de colmater, de remédier à l'absence qui motive le recours à l'archive, dont les photographies font partie. À l'instar de la trace qui, selon la formule d'Emmanuel Levinas, « laisse entendre sans faire apparaître »⁸², les clichés de son père que Paul Auster convoque dans *L'Invention de la Solitude* permettent une nouvelle rencontre entre le père et le fils. (167-169)

Nous retrouvons de nombreuses formes de « traces » dans les romans de Paul Auster qui s'inspirent de son autobiographie, issues de cette réflexion première sur les photographies familiales.

a) Les photographies en trois dimensions dans *Oracle Night*

Un épisode marquant de *Oracle Night* illustre parfaitement le processus d'évocation du passé à partir de photographies. John Trause rapporte une aventure survenue à un de ses amis (Richard, un ex-beau-frère), qui avait retrouvé une vieille visionneuse de photographies en trois dimensions et dont l'usage déclencha un véritable bouleversement dans sa vie : face à la découverte de l'objet, il fut en effet transporté brusquement et sans aucune transition du présent dans un passé qu'il croyait avoir évacué :

In one instant, [...] thirty years of his life were erased. It was 1953, and he was in the living room of his family's house in West Orange, New Jersey, standing among the guests at Tina's sixteenth birthday party. He remembered everything now: the Sweet Sixteen bash, the caterers unpacking their food in the kitchen and lining up champagne glasses on the counter, the ringing of the doorbell, the music, the din of voices, the chignon knot in Tina's hair, the whooshing of her long yellow dress. (33)

⁸² cf. « La trace ». In *Humanisme de l'autre homme*. Montpellier : Fata Morgana, 1972, 60.

La scène est décrite jusque dans les moindres détails avec une insistance inattendue sur le bruit ambiant, phénomène particulièrement étrange puisque chacun sait que les photographies ne mobilisent que le sens de la vue. L'excellente qualité de ces photographies en 3D font que l'image projetée engendre tout de suite une impression très vive de se trouver en présence d'un moment de vie figé et suspendu dans le temps : « The 3-D pictures were incredibly well preserved, super-naturally sharp. Everyone in them looked alive, brimming with energy, present in the moment, a part of some eternal now » (34). Personnage peu sensible à la poésie que peut dégager l'évocation nostalgique du passé, Richard s'attache malgré tout à ces images au point de ne plus pouvoir s'empêcher de les regarder le matin en se levant et le soir en rentrant du travail, jusqu'au jour où la vieille visionneuse, usée par l'usage répété qu'il en fait, cesse de fonctionner. L'impossibilité de pouvoir à nouveau regarder ses chères photos prend chez lui la forme d'un véritable deuil : à peine a-t-il retrouvé sa famille disparue qu'il doit à nouveau lui dire adieu : « Another round of grief; another round of sorrow – as if, after bringing them back to life, he had to bury the dead all over again » (35). Trause insiste sur la transformation subie par Richard à la suite de la découverte de ces photos d'une autre époque : « To see this bumbling, ordinary man turned into a philosophical dreamer, an anguished soul longing for the unattainable » (35). Richard réussit pourtant à se reprendre en main et refuse l'offre de Trause de faire réparer sa machine à remonter le temps : « maybe it's not such a good idea for me to be looking at those pictures all the time. [...] You have to live in the present, right? The past is the past, and no matter how much time I spend with those pictures, I'm never going to get it back » (36). Trause est déçu par cette reconquête de la « raison » sur les « sentiments » mais Grace prend la défense de Richard. Tous deux sont des êtres foncièrement réalistes, alors que Trause et Sid sont des écrivains adeptes de l'imaginaire. C'est comme ces deux derniers qu'Auster se comporte lorsqu'il part à la recherche de sa mémoire en observant les photographies de sa famille. Cependant il n'est pas sans savoir que les photos, qui sont autant de traces de son passé, peuvent également être trompeuses. L'exemple de la photo familiale dont une partie a été coupée au ciseau pour faire disparaître l'image du grand-père assassiné en est la preuve. Devilla remarque que « Harry Auster a été viré de cette photo ainsi qu'il a été éliminé de ce monde. En effaçant la partie de la photo qui le représente, on a essayé d'effacer de la mémoire familiale un épisode tragique » (169). Cette tromperie sur les documents oblige ainsi l'auteur à combler les blancs et les lacunes en faisant appel à son imagination.

Nous retrouvons ce même exercice, fictionnalisé, dans un des derniers romans de Paul Auster, *Travels in the Scriptorium*.

b) Les « traces » comme indices d'un passé oublié dans *Travels in the Scriptorium*

Dans ce roman, la situation est donnée dès les premiers paragraphes. Le personnage est un « vieil homme », qui ne sait ni qui il est, ni où il se trouve : « Who is he? What is he doing here? When did he arrive and how long will he remain? » (1). Les difficultés auxquelles il sera confronté lorsqu'il voudra se livrer à un exercice de remémoration sont donc poussées à l'extrême puisqu'il a complètement perdu la mémoire et qu'il est dans l'impossibilité de répondre à des questions élémentaires. Son but dans le roman est d'éclaircir le mystère de sa situation, et le lecteur est immédiatement pris à témoin et sollicité pour participer à une reconquête de la mémoire chez ce vieillard dont on ne sait rien. Un « appareil photographique »⁸³, fonctionnant au rythme d'un cliché par seconde, semble représenter le lecteur en train d'observer le personnage. Mais le texte va encore plus loin puisqu'il nous assigne explicitement un rôle dans le récit : « For the moment, our only task is to study the pictures as attentively as we can and refrain from drawing any premature conclusions » (1). Les données initiales sont bien minces : rien de plus vague que la description physique du personnage : « The old man's age, for example, is difficult to determine from the slightly out-of-focus black-and-white images. The only fact that can be set down with any certainty is that he is not young » (2-3). D'ailleurs, le terme « vieux » (« *old* », 3) convient-il vraiment ? Non, car, bien trop vague, il désigne, nous dit-on, un âge qui peut varier entre soixante et cent ans. Le nom même du personnage est inconnu et il est donc décidé que nous l'appellerons « Mr. Blank », nom qui symbolise l'absence d'identité du personnage. Il est le monsieur rien, le vide, la page vierge (« blank page ») de l'écrivain en manque d'inspiration. La traduction française du roman nous indique même, par une note de bas de page, que « *Blank* signifie blanc, comme une page blanche, ou vide, comme un regard vide, une case vide dans un questionnaire » (11). En l'absence de mémoire, les seuls repères de Mr. Blank sont d'ordre visuels et émotionnels. Il ne sait pas où il est, ni depuis combien de temps il s'y trouve, mais il souffre d'un sentiment profond de culpabilité (« his heart is filled with an implacable sense of guilt », 2). Le solipsisme est

⁸³ Traduction dans la version française de « camera » (1).

donc absolu en ce début de roman. Ce n'est qu'en observant l'espace dans lequel il se trouve et notamment les objets comme autant de documents sur son passé, de « traces » (cf. Ricœur) qu'il trouvera peut-être un sens à sa situation.

Dans la situation où se trouve le personnage, dans cette pièce presque vide, le peu d'objets présents vont jouer un rôle important, d'autant qu'il ne se passe pas un instant sans que Mr. Blank ne se serve de l'un d'eux. Ce sont les meubles qui délimitent l'espace de la chambre close. Chaque mouvement de Mr. Blank s'effectue à partir de l'un de ces meubles jusqu'à un autre. La chambre close prend fin à la porte qui forme le rempart infranchissable entre l'espace clos et le monde extérieur. L'un des meubles que contient la pièce est le fameux bureau de l'écrivain qui réapparaît dans chaque roman austérien. Sur ce bureau ont été posés des objets-indices dont le rôle sera d'aider Mr. Blank à réactiver sa mémoire et retrouver le souvenir de personnes rencontrées dans sa vie passée. Il s'agit de trente-six photos : « three dozen of eight-by-ten black-and-white portraits of men and women of various ages and races » (4). À plusieurs reprises dans le récit, Mr. Blank est invité à chercher une personne particulière dans ce tas de photos afin d'associer un visage à un nom qui lui est indiqué, ce qui n'est pas sans nous rappeler le travail de recherche qu'effectue Paul Auster dans *The Invention of Solitude* à propos de sa propre famille. C'est le cas, par exemple, de la photo d'Anna Blume, qui la représente, alors qu'elle n'est qu'une jeune femme, dans *In the Country of Last Things* (« a young woman in her early twenties. Her dark hair is cropped short, and there is an intense, troubled look in her eyes », 4). Cette photo, qui se trouve tout en haut du tas, paraît familière à Mr. Blank, sans qu'il ne se souvienne de qui il s'agit. Cependant, lorsque Anna vient le voir, il a tellement perdu tout repère mémoriel et temporel qu'il ne comprend pas comment cette femme peut être à la fois la jeune fille de la photo et la femme mûre qui se trouve devant lui (« But, Mr. Blank stammers, but ... the girl in the picture is young. And you ... you have gray hair », 13). Cette photo et la réaction qu'elle suscite montrent à quel point Mr. Blank semble avoir perdu toute notion du temps qui passe, au point d'être incapable de comprendre le phénomène du vieillissement.

D'autres objets se trouvent également sur le bureau. Mr. Blank y découvre un calepin dans lequel il se met à noter, au fur et à mesure, tous les noms des personnages dont il entend parler au fil de sa journée. Ceci constitue un premier pas dans la réappropriation de la mémoire qui passe par une prise de notes assez élémentaire. À côté de ce calepin se trouvent quatre tas de papiers. Celui auquel Mr. Blank accorde le plus d'importance au cours du récit est un manuscrit qui semble avoir été écrit par un prisonnier de guerre qui

attend le moment de son exécution (nous y reviendrons plus en détail dans notre dernière partie). Après en avoir lu quelques paragraphes, Mr. Blank n'arrive pas à déterminer s'il s'agit d'une œuvre de fiction ou d'un authentique rapport, d'un véritable témoignage. Une analyse stylistique rapide lui donne l'impression qu'il s'agit de prose écrite au XIXe siècle. Au fil du texte, Mr. Blank est amené à lire ce « rapport » jusqu'au bout. À la fin de sa lecture, il se rend compte que le texte est inachevé, et il se sent immédiatement envahi par un sentiment de rage et de frustration. Quelques pages plus loin, le docteur Fanshawe, qui le suit, lui donne pour tâche de raconter la suite, et nous assistons dès lors à ce travail de création jusqu'à la fin du roman. Le « témoignage » écrit, dont la véracité reste hypothétique, passe donc définitivement de ce statut ambigu, entre réel et fiction, à celui de texte appartenant au domaine de l'imaginaire. Cependant, c'est grâce à cet exercice d'écriture que Mr. Blank redécouvre petit à petit sa mémoire ainsi que son identité d'écrivain. Le récit permet de dompter le temps et par là même de restructurer la vie. En effet, la capacité retrouvée de bien séparer passé, présent et futur donne un sens à la vie. L'écriture (ou du moins le processus de structuration d'un récit, puisqu'ici Mr. Blank n'écrit pas mais travaille à la manière d'un écrivain), on le voit, joue un rôle essentiel dans ce processus de reconstruction en permettant au personnage de retrouver le pouvoir d'éveiller son souvenir.

Dans *Travels in the Scriptorium*, les objets sont ainsi des documents-connecteurs qui deviennent autant d'indices identitaires qui permettent à Mr. Blank de se réapproprier la mémoire perdue, de la même façon que, dans *The Invention of Solitude*, les photos et les objets abandonnés du père aident Auster à reconstruire cette identité d'homme seul et à l'intégrer au sein de sa famille en lui donnant une histoire qui vient s'associer à celle des autres membres de cette famille, lui apportant du même coup un sens.

c) La sauvegarde de la « trace » avant la mort dans *The Brooklyn Follies*

De la même manière, *The Brooklyn Follies* nous présente également ce travail sur la mémoire à partir de documents « connecteurs » et ce travail d'écriture qui permet au narrateur de réaliser son grand projet : écrire des livres sur les morts, idée qui s'impose à lui alors qu'il se trouve à l'hôpital à la suite d'un malaise. Voyant défiler de nombreux malades dont il ne peut deviner le destin, il se sent confronté au mystère de la vie et de la mort et prend alors conscience du fait que la mémoire et les souvenirs disparaissent bel et

bien avec la mort d'une personne, en particulier lorsqu'elle n'a rien laissé derrière elle, pas même une œuvre qui puisse lui survivre :

Most people vanish. A person dies, and little by little all traces of that life disappear. An inventor survives in his inventions, an architect survives in his buildings, but most people leave behind no monuments or lasting achievements: a shelf of photograph albums, a fifth-grade report card, a bowling trophy, an ashtray filched from a Florida hotel room on the final morning of some dimly remembered vacation. A few objects, a few documents, and a smattering of impressions made on other people. Those people invariably tell stories about the dead person, but more often than not dates are scrambled, facts are left out, and the truth becomes increasingly distorted, and when those people die in their turn, most of the stories vanish with them. (301)

Le narrateur est alors pris d'une idée : créer une société qui publierait des livres sur les personnes oubliées afin de préserver les histoires, les faits et les documents (les « traces ») qu'ils ont laissés avant de disparaître, en les transformant en une narration continue, la narration d'une vie (« My idea was this: to form a company that would publish books about the forgotten ones, to rescue the stories and facts and documents before they disappeared – and shape them into a continuous narrative, the narrative of a life. », 300)⁸⁴. Et c'est, en l'essence, ce que fait Paul Auster dans *The Invention of Solitude* avec l'histoire de la vie de son père : écrire pour comprendre, écrire pour maintenir en vie. Ce qu'explique Nathan dans *The Brooklyn Follies* semble bien être un calque du projet autobiographique austérien :

What young woman wouldn't want to read the definitive biography of her father – even if that father had been no more than a factory worker or the assistant manager of a rural bank? [...] [I]t would be a question of love. A wife or a husband, a son or a daughter, a parent, a brother or a sister – only the strongest attachments. They would come to me six months or a year after the subject had died. They would have absorbed the death by then, but they still wouldn't be over it, and now that everyday life had started for them again, they would understand that they would never be over it. They would want to bring their loved one back to life, and I would do everything humanly possible to grant their wish. I would resurrect that person in words, and once the pages had been printed and the story had been bound between covers, they would have something to hold on to for the rest of their lives. Not only that, but something that would outlive them, that would outlive us all. (302)

Les projets de ces deux narrateurs (Paul Auster dans *The Invention of Solitude* et Nathan Glass dans *The Brooklyn Follies*) sont donc semblables et tous deux procèdent de la même façon : faire de l'histoire d'une vie une narration continue.

⁸⁴ Nous pouvons peut-être dresser ici un parallèle avec le besoin de mémoire juif pendant et après la Shoah, sur lequel nous reviendrons dans notre cinquième chapitre.

Les « connecteurs » sont donc autant de liens entre passé et présent qui permettent l'acte de remémoration, mais ce ne sont pas les seuls éléments qui aident à faire resurgir le passé. En effet, en dehors des objets, la mémoire peut également être liée à des lieux dont l'évocation peut raviver des souvenirs qui étaient jusque là enfouis dans le passé.

2) « Image wed to place »⁸⁵ ou le lien entre expérience et souvenir

« [T]he moment we step into the space of
memory, we walk into the world »
The Invention of Solitude (178)

Dès son œuvre première, Auster nous montre qu'il est tout à fait au courant des travaux consacrés aux systèmes mémoriels et aux mécanismes du processus de remémoration. Il cite les noms de Raymond Lull⁸⁶, Robert Fludd⁸⁷, Giordano Bruno⁸⁸ ou encore de Cosmas Rossellius, dont l'œuvre écrite au XVI^e siècle, *Thesaurus Artificiose Memoriae* (*The Invention of Solitude*, 91) décrit des systèmes mémoriels comme autant de diagrammes de l'enfer. Dans *The Invention of Solitude*, Auster rapproche cette image d'une de ses expériences personnelles, dans le dédale des rues d'Amsterdam où il s'était égaré. Ayant perdu tout repère, il avait l'impression de tourner en rond à l'infini. Cette expérience n'est certes pas unique car il arrive fréquemment qu'une personne s'égare dans une grande ville inconnue mais, plus rarement, il arrive aussi qu'une personne perde ses repères à l'intérieur d'elle-même et s'égare dans les dédales de sa propre mémoire (« He was wandering inside himself, and he was lost », 91). Cette expérience d'un égarement à l'intérieur de lui-même vécue par Paul Auster incite notre auteur à trouver un sens à cette perte de repères, ce qui, du même coup et de façon tout à fait inattendue, lui procure un immense bonheur. Il sent alors qu'il est sur le point de découvrir quelque chose qui, jusque-là, lui échappait. Comme l'explique François Gavillon :

L'auteur finit par se perdre au cours de sa déambulation dans la ville. Mais on sent que ce fourvoisement est consenti. Comme si cette errance – variation sur le thème du “juif

⁸⁵ Citation de Cicéron, reprise par Paul Auster dans *The Invention of Solitude*, page 178.

⁸⁶ Ecrivain et philosophe du XIII^e siècle.

⁸⁷ Physicien, astrologue, mathématicien et cosmologue de la fin du XVI^e, début du XVII^e siècle.

⁸⁸ Moine dominicain, philosophe et théologien italien du XVI^e siècle, condamné à brûler sur le bûcher après avoir été accusé d'hérésie par l'Inquisition suite à ses travaux jugés blasphématoires.

errant” – pouvait révéler une part de connaissance. Comme si, à la manière de Henry Adams, Auster s’en remettait à l’échec pour le mettre sur la bonne voie. (33)

Cette mise en parallèle entre théories historiques et expérience personnelle nous donne un aperçu des « coulisses » de la réflexion austérienne sur la mémoire, et nous donne ainsi une base de réflexion sur laquelle il est possible de s’appuyer lors de l’analyse de son œuvre dans son intégralité.

D’autres grands noms sont évoqués au cours de cette réflexion première, en particulier celui de Saint Augustin, à propos de ses observations sur « l’incommensurabilité de la mémoire, et l’impossibilité paradoxale dans laquelle l’homme se trouve de lui assigner les limites de l’esprit qui la contient » (Gavillon, 33) :

“The power of memory is prodigious,” observed Saint Augustine. “It is a vast, immeasurable sanctuary. Who can plumb its depths? And yet it is a faculty of my soul. Although it is part of my nature, I cannot understand all that I am. This means, then, that the mind is too narrow to contain itself entirely. But where is that part of it which it does not itself contain? Is it somewhere outside itself and not within it? How, then, can it be a part of it, if it is not contained in it?” (93)

Auster voit ce contenant dans l’image du crâne, comme il l’affirme dans le paragraphe qui précède la citation de Saint Augustin : « Memory as a room, as a body, as a skull, as a skull that encloses the room in which a body sits. As in the image: “a man sat alone in his room.” » (93).

Paul Auster a aussi recours à des analyses plus récentes, en particulier à celles de Freud, dont les expériences connues sous le terme de « *unheimlich* », sont consacrées à l’individu et sa mémoire dans le cours de leur développement (159). Freud réapparaît également à la fin de *The Invention of Solitude*, en tant qu’épigraphe possible pour « The Book of Memory ». Auster utilise des citations du célèbre neurologue pour illustrer une comparaison entre les jeux d’enfant, qui nécessitent beaucoup d’imagination et dont l’activité est prise très au sérieux par les protagonistes, et le travail de l’écrivain. En effet, selon Freud, les deux activités consistent à créer un monde qui leur est propre et que les enfants, tout comme les écrivains, façonnent selon leurs envies (« Perhaps we may say that every child at play behaves like an imaginative writer, in that he creates a world of his own or, more truly, he rearranges the things of his world and orders it in a new way [...] (Freud) », 176). La deuxième épigraphe freudienne proposée est tout aussi intéressante puisqu’elle explique pourquoi les écrivains mettent l’accent sur leurs souvenirs d’enfance.

L'hypothèse avancée est que c'est parce que la création imaginaire est une suite ou un substitut à ce jeu enfantin. L'écrivain garde ainsi un pied dans l'enfance, d'où l'importance des souvenirs, comme le décrit Freud, repris par Auster :

“You will not forget that the stress laid on the writer's memories of his childhood, which perhaps seem so strange, is ultimately derived from the hypothesis that imaginative creation, like day dreaming, is a continuation of and substitute for the play of childhood.” (Freud) (176)

En suivant donc les analyses du père de la psychanalyse lorsqu'il rapproche travail de l'écrivain et jeu d'enfant, Paul Auster veut montrer que ses nombreuses références aux enfants et à sa propre enfance ont une légitimité : elles permettent de comprendre sa situation et d'éclairer son autobiographie.

Dans *Travels in the Scriptorium*, le rapprochement entre enfant et écrivain est clairement établi : Mr. Blank, vieillard décrépît, doit se faire aider dans toutes ses tâches les plus quotidiennes (s'habiller, manger, se laver), comme un jeune enfant, avant de pouvoir se replonger dans son travail de création. Qui plus est, le roman est parsemé de souvenirs d'enfance qui reviennent à l'esprit du personnage au fur et à mesure de ses mouvements restreints dans la chambre close. C'est le cas, par exemple, lorsqu'il se balance sur la chaise de son bureau. Ce mouvement lui rappelle le cheval à bascule de son enfance, Whitey :

Rocking back and forth has a soothing effect on him, and as Mr. Blank continues to indulge in these pleasurable oscillations, he remembers the rocking horse that sat in his bedroom when he was a small boy, and then he begins to relive some of his imaginary journeys he used to take on that horse, whose name was Whitey and who, in the young Mr. Blank's mind, was not a wooden object adorned with white paint but a living being, a true horse. (3)

L'évocation de ce souvenir se poursuit à la page 25 : « Mr. Blank is once more thrust back into his early childhood, back to the days of Whitey the rocking horse and their long journeys together through the deserts and mountains of the Far West ».

Tout comme ses personnages qui viennent lui rendre visite dans la chambre close, le cheval de son enfance, Whitey, est, lui aussi, bien réel dans l'esprit de Mr. Blank. Dans son esprit de vieillard, les aventures qu'il a vécues sur le dos de son jouet sont toujours aussi réelles qu'elles l'étaient à l'époque de son enfance. Le travail d'écrivain ne serait donc bel

et bien qu'une continuation de ces jeux d'enfance chargés d'éléments imaginaires. Il est d'ailleurs intéressant d'observer que cette deuxième plongée dans l'enfance évoque l'image d'une mère occupée à habiller son enfant (« He thinks about his mother and how she used to dress him like this in his upstairs bedroom », 25), image mise en parallèle avec l'action d'Anna Blume qui est en train d'habiller le vieux Mr. Blank, comme s'il était encore ce jeune enfant : « Mr. Blank's thoughts are elsewhere, back in his boyhood room with Whitey and his mother, remembering how she used to do these same things for him with the same loving patience, so many years ago now, in the long-ago beginning of his life » (26).

Si des actes et des situations ont la capacité de réactiver des épisodes vécus dans le passé et, jusque là, enfouis profondément dans la mémoire, il en va de même des lieux qui possèdent le même pouvoir. Dans *The Invention of Solitude*, un lieu déclenche, de la même façon, un souvenir dans l'esprit du très jeune fils de Paul Auster : il rencontre un de ses amis à un endroit précis, et trois ou quatre mois plus tard, alors qu'il repasse au même endroit, il se remémore cet épisode, jusqu'aux mots qu'il avait prononcés ce jour-là. Lieu et souvenir sont donc liés dans l'esprit du jeune garçon. Il visualise littéralement son passé, tout comme Mr. Blank dans *Travels in the Scriptorium*.

Les lieux, les objets et les situations sont donc autant de voies vers les souvenirs. Paul Auster tient à le rappeler dans une anecdote qu'il place dans son œuvre première. Il s'agit de plusieurs rencontres avec le poète Francis Ponge. Il explique que tous deux s'étaient rencontrés une première fois lors d'un repas familial avec ses beaux parents qui le connaissaient, et en profite pour faire l'éloge de ce poète : « Ponge, the master poet of the object, who had invented a poetry more firmly placed in the outer world perhaps than any other [...]. He remembers Ponge as a gracious and lively man with sparkling blue eyes. » (147).

C'est lors de leur deuxième rencontre qu'une intéressante réflexion sur la mémoire est entamée. En effet, lorsque A. lui rappelle qu'ils se sont déjà rencontrés mais que Ponge ne s'en souvient sans doute pas, il est abasourdi par la description précise que fait le poète de la pièce dans laquelle ils se trouvaient lors de leur première rencontre. Il se rend ainsi compte que pour Ponge il n'y a pas de frontière entre le travail de l'écriture et celui de l'observation dans la vie courante. L'importance de l'observation doit transcender celle de la conscience de soi-même, c'est de là qu'émerge le pouvoir de la mémoire, celui de vivre sa vie sans jamais rien perdre de ses souvenirs : « If a man is to be truly present among his

surroundings, he must be thinking not of himself, but of what he sees. He must forget himself in order to be there. And from that forgetfulness arises the power of memory. It is a way of living one's life so that nothing is ever lost » (148). Cette façon de valoriser l'observation et l'enrichissement de la mémoire qu'elle apporte semble avoir beaucoup influencé Auster.

La conclusion de cette réflexion est que : « everything, in some sense, is connected to everything else » (80). Ce thème du rapport étroit entre les lieux, les événements et les individus revient sans cesse tout au long de l'œuvre de Paul Auster, compte tenu du rôle important que tient la mémoire chez cet auteur.

Au-delà des « connecteurs » entre passé et présent, que ce soit des documents, des lieux ou des expériences, qui aident à se remémorer des souvenirs passés, il s'agit de réussir à restructurer cette mémoire, et cette restructuration passe par l'écriture.

Chapitre 5 : Temps et récit

*« Le récit est d'abord notre machine à penser
le temps et à nous penser dans le temps »
Henri Godard (2001, 89)*

Mémoire et écriture sont clairement liées dans l'œuvre de Paul Auster : écrire pour ne pas oublier, écrire pour remettre les choses en perspective et faire resurgir le passé. L'écriture permet la remémoration et aide le narrateur (que ce soit Auster dans *The Invention of Solitude*, Peter Aaron dans *Leviathan*, David Zimmer dans *The Book of Illusions*, Sydney Orr dans *Oracle Night* ou Nathan Glass dans *The Brooklyn Follies*) à faire le deuil d'un événement tragique survenu dans son passé. Temps et récit sont donc inextricablement liés et fonctionnent la plupart du temps ensemble pour permettre la réinvoation de la mémoire.

Chez Auster, le temps de la mémoire est fragmentaire, caractérisé par la discontinuité. *The Invention of Solitude* est fragmenté jusque dans sa structure en deux parties et la juxtaposition de paragraphes brefs « comme des coups de projecteurs qui éclairent des détails signifiants » (Devilla, 96). L'écriture n'est pas linéaire et chronologique, elle obéit plutôt « aux caprices de la mémoire » (Gavillon, 25). Comme pour le temps de la mémoire, la fragmentation est une caractéristique de l'écriture d'Auster, à l'image du corps déchiqueté de Benjamin Sachs que Peter Aaron tente de recomposer au fur et à mesure qu'il rassemble les souvenirs de la vie mouvementée de son ami.

Un élément-clé dans la restructuration du récit mémoriel est la notion de temps. En effet, la notion de passé est caractérisée par la conscience du passage du temps, et, par la même occasion, de sa fuite. Auster met précisément en scène cette fuite du temps tout au long de son œuvre à travers la narration personnelle de ses personnages qui tiennent à coucher sur le papier les souvenirs d'un temps passé avant qu'il ne soit trop tard.

1) La fuite du temps

« [C]e temps qu'on ne peut ni ralentir ni arrêter ni a fortiori renverser est la forme la plus inexorable de notre destin et par conséquent de notre finitude » (Devilla, 72)

Si le temps occupe une place très importante dans la littérature, c'est que, comme l'explique Lorenzo Devilla (156), le langage et la narration se proposent justement

d'appréhender le temps. C'est par l'intermédiaire du récit que le sujet accède au passé et que le temps devient ainsi humain. Le récit permet au sujet qui se souvient de s'inscrire dans le temps. Henri Godard formule lui aussi cette idée dans son article sur « La crise de la fiction. Chroniques, roman-autobiographique, autofiction » :

Le récit est d'abord notre machine à penser le temps et à nous penser dans le temps. Roman et autobiographie s'identifient si bien à cette première fonction que lorsqu'il s'agira, contre cette prétendue maîtrise, de signifier au contraire notre impuissance, c'est encore à ces deux formes narratives qu'on recourra, bon gré mal gré. (89)

Pour Godard, le roman et l'autobiographie permettent tous deux de penser le temps ou d'accepter notre impuissance face à ce temps qui passe. Comme il l'explique, roman et autobiographie ont en commun « de saisir l'expérience que nous faisons du temps sous tous ses aspects dans un jeu tel qu'il nous permet de le penser, et avec lui les enchaînements de causalité dont il est la forme » (91). Cependant, le travail de mémoire est difficile en raison de la distance qui sépare les événements du moment de leur narration et qui peut provoquer une déformation du passé. Comme l'explique Lorenzo Devilla :

Le temps travaille en effet les événements du passé rendant vaine toute tentative de projection dans une époque révolue. Le risque auquel s'expose toute remémoration est de fleurir excessivement les souvenirs, de les rendre « trop littéraires ». (33)

Si le temps est un élément indispensable au fonctionnement de la mémoire et s'il est rendu plus perceptible et plus « humain » grâce au récit, c'est aussi lui qui rend les souvenirs lointains et difficiles d'accès. Là est le grand paradoxe du rapport entre temps et mémoire.

Dans son ouvrage autobiographique, Auster se réfère à de nombreux auteurs afin d'analyser son propre rapport au temps, ce repère paradoxal et changeant, et la façon dont ce dernier fuit sans cesse. Prenons, à titre d'exemple, cette illustration du temps présent dans lequel il est impossible de vivre, dépeint par Flaubert et repris par Auster. Flaubert décrit en effet l'image que lui renvoient les femmes et enfants qu'il observe dans la rue : au lieu de les voir tels qu'ils sont dans le présent, il ne peut s'empêcher de les projeter vingt ou trente ans dans le futur, de les imaginer vieux et vieillissant. Il voit également leurs crânes anonymes derrière leur chair et décrit tout cela dans une lettre écrite à Louise Colet en août 1846, que Paul Auster reprend dans son texte : « “ ... I always sense the future, the

antithesis of everything is always before my eyes. I have never seen a child without thinking that it would grow old, nor a cradle without thinking of a grave. The sight of a naked woman makes me imagine her skeleton.” » (92). Ce passage sur la fuite du temps, la décomposition inévitable des corps, et la vision du squelette derrière le corps encore vivant rappelle également le poème « Une charogne » de Charles Baudelaire, qui aperçoit dans l’image de la femme aimée la vision de cette dernière réduite à l’état de cadavre en décomposition après sa mort. Sur le temps présent vient se plaquer cette vision post-mortem :

[V]ous serez semblable à cette ordure,
À cette horrible infection,
Étoile de mes yeux, soleil de ma nature,
Vous, mon ange et ma passion !

Oui ! telle vous serez, ô la reine des grâces,
Après les derniers sacrements,
Quand vous irez, sous l’herbe et les floraisons grasses,
Moisir parmi les ossements. (1968, 59)

De la même façon, Auster a une triple vision de son père dans le temps. Il le visualise tel qu’il était lorsqu’il était encore en vie, mais s’ajoutent à ce souvenir des images de son corps sous terre, gisant dans son cercueil, et de la décomposition progressive que subira ce corps avec le temps : « I not only see him as he was, but as he is, as he will be, and each day he is there, invading my thoughts, stealing up on me without warning: lying in the coffin underground, his body still intact, his fingernails and hair continuing to grow » (*The Invention of Solitude*, 34).

Le temps relie donc irrémédiablement la vie et la mort. Nous retrouvons ce lien dans *Leviathan* dans lequel la fuite du temps met en rapport direct la vie (celle du narrateur qui doit écrire aussi rapidement que possible) et la mort (celle de Sachs à travers l’enquête policière qui se déroule au fur et à mesure de l’écriture).

a) La course contre la montre de Peter Aaron

« I have worked in a state of continual panic – struggling to finish before I ran out of time, never knowing if I would be able to reach the end. » (Leviathan, 242)

Dans *Leviathan*, le temps est une menace, une pression qui s'exerce sur la narration tout au long du récit. Peter Aaron lutte pour finir son récit avant que l'enquête policière sur la mort de son ami Sachs ne soit résolue. *Leviathan* illustre parfaitement l'image d'un « contre la montre » narratif qui se poursuit tout au long du roman. Comme dans la plupart de ses ouvrages, Paul Auster joue ici avec la mise en abyme de l'acte d'écriture (dont nous reparlerons plus en détail dans notre dernière partie sur la métafiction). En effet, l'emphase est mise sur le fait que le narrateur est un écrivain (« I'm a writer » dira Peter Aaron, dès la quatrième page de *Leviathan*), et Auster insiste également sur le fait que c'est le narrateur lui-même qui est « en train d'écrire » les mots que nous, lecteurs, lisons. À de nombreuses reprises, au cours de la narration, l'image du narrateur-écrivain, assis à son bureau, en train d'écrire, nous sera rappelée : « That is where I am now – sitting at a green table in the middle of the largest room, holding a pen in my hand. » (9). Le statut d'écrivain du narrateur est d'une importance extrême dans ces romans, mais avant de nous livrer à une analyse détaillée de ce narrateur-écrivain dans notre troisième et dernière partie, nous nous proposons d'étudier d'abord les différentes temporalités de la narration que la mise en abyme provoque.

Dans *Leviathan*, l'image de l'écrivain en train d'écrire correspond à ce que l'on pourrait appeler la temporalité « de base », c'est-à-dire le temps de la narration, qui est au présent de l'indicatif. Le narrateur est en train de se souvenir de ce qui s'est passé et de transposer ses souvenirs sur le papier. Il nous indique dès les premières lignes du roman la date à laquelle cet acte narratif commence : le 4 juillet 1990 (« As of today (July, 4, 1990) », 1). Cependant, il est intéressant de noter que ce « présent de base », le présent du temps de l'écriture, qui apparaît tout au long du récit, nous rappelle sans cesse que l'histoire n'a pas encore de fin, que l'enquête du FBI au sujet de la mort par explosion d'un inconnu dont ils cherchent à retrouver l'identité (seul le narrateur sait qu'il s'agit de son ami Sachs) n'a pas encore été résolue, et suppose que l'avenir reste incertain, même (et surtout) pour le narrateur :

Until they can establish the identity of their mangled victim, their case has little chance of getting off the ground. As far as I'm concerned, the longer it takes them the better. The story I have to tell is rather complicated, and unless I finish it before they come up with the answer, the words I'm about to write will mean nothing. (1-2)

Le narrateur a donc conscience qu'au moment où il écrit, il ne peut en rien être sûr de la résolution, et donc de la fin, de son histoire. Notons également que ce « présent » n'est pas fixe, mais en mouvement permanent, avançant avec le temps qui passe au fur et à mesure que le narrateur écrit, d'où l'importance de ce rappel continu de l'acte d'écriture du narrateur. Nous pouvons d'ailleurs calculer le temps que ce dernier a dû mettre pour écrire son histoire puisque les repères temporels ne manquent pas. Le roman commence avec : « Six days ago, a man blew himself up by the side of a road in northern Wisconsin » (1), et, à la fin du roman, il explique que la mort par explosion de son ami s'est déroulée il y a de cela deux mois (« That was two months ago », 242), ce qui équivaldrait à un temps d'écriture d'environ deux mois. Ce n'est qu'avec l'élucidation de l'enquête que l'histoire qu'il rédige prend fin, et, comme le narrateur l'avait expliqué au début du roman, il ne pouvait pas prévoir quand cela se passerait. Il explique dans les dernières pages qu'il aurait pu continuer à écrire, et à revoir et corriger son texte pendant plusieurs mois encore, voire des années, s'il n'avait été contraint à s'arrêter :

My plan was to go through the manuscript as many times as necessary, to add new material with each successive draft, and to keep at it until I felt there was nothing left to say. Theoretically, the process could have continued for months, perhaps even for years – but only if I was lucky. As it is, these past eight weeks are all I will ever have. Three-quarters of the way into the second draft (in the middle of the fourth chapter), I was forced to stop writing. That was yesterday, and I'm still trying to come to grips with how suddenly it happened. The book is over now because the case is over. If I put in this final page, it is only to record how they found the answer, to note the last little surprise, the ultimate twist that concludes the story. (242-243)

Après avoir étudié ce temps de l'acte d'écriture (le temps de la narration) et l'avoir mis en évidence, il faut à présent se concentrer sur le temps narré, celui qui correspond au passé du narrateur et qui fait donc appel à ses souvenirs. Le travail de mémoire effectué ici est en l'essence le même que celui que Paul Auster effectue dans *The Invention of Solitude* à la suite de la mort de son père qui est l'élément principal autour duquel tourne toute la narration, de la même façon que la mort de Sachs est celle qui est à l'origine de l'écriture dans *Leviathan*.

Dès les premières pages du roman, le narrateur nous fait savoir que son récit ne sera pas narré de manière uniquement chronologique : le fait même qu'il commence par la fin, c'est-à-dire par la mort de Sachs, personnage que l'on peut considérer comme le « personnage principal » de l'histoire, est une indication des nombreuses analepses (ou prolepses⁸⁹) que l'on retrouvera tout au long du roman. Dans l'annonce de la mort de Sachs dès la première page transparait la mort du père d'Auster qui, elle aussi, était annoncée comme élément principal dès les premières pages de *The Invention of Solitude* : « One day there is life. A man, for example, in the best of health, not even old, with no history of illness. [...] And then, suddenly, it happens there is death » (5). Au paragraphe suivant, Auster mentionne la date correspondant au temps de narration par rapport à cette mort : « The news of my father's death came to me three weeks ago » (5). Notons la ressemblance entre cette phrase et celle de *Leviathan* qui situe le temps de la narration par rapport à la mort de la même façon : « Six days ago, a man blew himself up by the side of a road in northern Wisconsin » (1). Dans *The Invention of Solitude* comme dans *Leviathan*, la narration commence donc par la mort mais dans les deux narrations, l'identité de la personne décédée n'est pas mentionnée tout de suite. Dans l'œuvre autobiographique d'Auster, cette identité apparaît au deuxième paragraphe, mais dans *Leviathan*, cette identité reste cachée pendant plusieurs pages et tout l'intérêt de la narration est de raconter l'histoire du mort avant que le FBI ne découvre de qui il s'agit. Malgré cette différence, ces deux récits qui commencent de la même façon, ont pour objet central la remémoration de la vie d'un mort. Le fait qu'il s'agisse de récits spontanés, déclenchés par une mort soudaine et inattendue, fait que les souvenirs s'entremêlent et que la chronologie de l'histoire est sans cesse bouleversée. Ce manque de linéarité est dû en grande partie aux nombreuses digressions du narrateur qui raconte au fur et à mesure que les souvenirs lui reviennent. Dans *Leviathan*, cependant, c'est également la course contre le temps qui permet ou non les ajouts apportés au fur et à mesure que l'enquête en cours sur la mort de Sachs stagne, et c'est cette stagnation qui laisse à Peter Aaron le temps de revenir sur certains éléments et de les détailler plus minutieusement dans son récit, comme il l'explique dans les dernières pages :

⁸⁹ Nous mentionnons à la fois les analepses et les prolepses dans le sens où tout dépend de la temporalité que l'on choisit comme étant celle de base : puisque nous avons appelé le présent de l'écriture la « temporalité de base », toute allusion au passé sera considérée comme analepse. Cependant, si nous avons considéré la temporalité de base comme étant celle de l'histoire racontée dans son ordre chronologique, tout ce qui ferait allusion à des événements appartenant à la fin de l'histoire (la mort de Sachs, la visite des hommes du FBI...) pourrait être considéré comme prolepse.

I wrote a short, preliminary draft in the first month, sticking only to the barest essentials. When the case was still unsolved at that point, I went back to the beginning and started filling in the gaps, expanding each chapter to more than twice its original length. (243)

Ces digressions sont, la plupart du temps, fondées sur l'opposition entre plusieurs temporalités. Si nous prenons la description de la toute première rencontre entre Sachs et le narrateur par exemple, nous pouvons observer la constante superposition de ce jour précis de la rencontre et du regard rétrospectif du narrateur sur ce même jour, quinze ans plus tard, dans la connaissance de ce qu'il ne savait pas à l'époque : il commence par expliquer les circonstances qui les ont conduits à se rencontrer (ils devaient tous les deux lire des extraits de leurs livres dans un bar, mais à la suite d'une grande tempête, la lecture est annulée, et, n'ayant pas été prévenus à temps, ils se retrouvent tous les deux seuls dans le bar), puis retranscrit mot pour mot leur première conversation. Mais, au bout de quelques phrases au discours direct, le narrateur « rétrospectif » interrompt le dialogue pour mettre en parallèle ce Sachs qu'il a rencontré quinze ans auparavant, et le Sachs qui s'est fait exploser :

In spite of the facts, it's difficult for me to imagine that the person who sat with me in the bar that day was the same person who wound up destroying himself last week. [...] In fifteen years, Sachs travelled from one end of himself to the other, and by the time he came to that last place, I doubt he even knew who he was anymore. So much distance had been covered by then, it wouldn't have been possible for him to remember where he had begun. (13)

Immédiatement après ces remarques, le dialogue de leur première rencontre reprend. Cette coexistence des deux temporalités est destinée à mettre en exergue la grande différence que ces quinze années intermédiaires ont entraînée, ce changement profond qui s'est opéré en la personne de Sachs. Cette distance permet de faire fonctionner la narration rétrospective semblable à celle que nous retrouvons, par exemple, chez Proust, et dont Auster parle longuement dans *The Invention of Solitude*. En effet, la phrase célèbre issue de *À la recherche du temps perdu* montre comment le futur (temps de la narration du point de vue du temps narré) fait irruption dans le passé : « je peux le dire ici, bien que je ne susse pas alors ce qui ne devait arriver que dans la suite »⁹⁰. Cette citation illustre la façon dont la narration d'événements passés est influencée par les éléments découverts après le passage du temps entre l'événement en question et le temps de l'écriture. Cette phrase revient

⁹⁰ Citation de Proust in George Poulet. « Marcel Proust ». In *Etudes sur le temps humain/4. Mesure de l'instant*. Paris : Plon, 1964. Pages 332-333. Cité dans la thèse de Lorenzo Devilla, page 56.

souvent chez Auster. Le fait d'écrire son histoire avec un certain recul par rapport aux évènements passés permet en effet au narrateur de « révéler les ignorances qui étaient les siennes pour mieux faire état du savoir qu'il a acquis ultérieurement » (Raimond, 1989, 118). D'autres romans austériens mettent en avant le passage du temps et la réflexion mûrie qui en ressort. Devilla donne l'exemple de ce passage dans *Moon Palace* :

I was not aware of it at the time, of course, but knowing what I know now, it is impossible for me to look back on those days without feeling a surge of nostalgia for my friends. In [the] same sense, it alters the reality of what I experienced. (49)

L'impact du temps passé est clair et les souvenirs issus de ce passé se trouvent transformés par la différence entre le temps narré et le temps de la narration. Dans *Leviathan*, nous retrouvons un passage similaire :

Knowing what I know now, I can see how little I understood. I was drawing conclusions from what amounted to partial evidence, basing my response on a cluster of random, observable facts that told only a small piece of the story. If more information had been available to me, I might have had a different picture of what was going on, which might have made me a bit slower to despair. [...] As I look back on the situation today, it makes perfect sense that Sachs should have reached out to [Maria]. (126, c'est nous qui soulignons).

Le narrateur insiste sur les informations supplémentaires qui lui manquaient à l'époque des faits et que le temps lui a permis de récolter. Nous retrouvons le même procédé dans *The Brooklyn Follies* où ce n'est que rétrospectivement que le narrateur est capable de se rendre compte de ses erreurs passées : « As later events would prove, I was wrong about that » (147). Nous retrouvons également une situation assez proche dans *The Book of Illusions*, où la forme grammaticale du conditionnel vient remplacer le « bien que je ne susse pas alors ce qui ne devait arriver que dans la suite » en le transformant en « si seulement j'avais su alors ce qui allait se passer par la suite », lorsque le narrateur se rend compte de l'erreur qu'il a faite en laissant Alma, celle qu'il aime, derrière lui au ranch :

If I had seen what was coming, I wouldn't have left Alma alone at the ranch. I would have forced her to pack her manuscript, pushed her into the van, and taken her with me to the airport on that last morning. Even if I hadn't acted then, it still might have been possible to do something before it was too late. (301)

Quelques pages plus loin, David Zimmer fait une liste de toutes les conditions qui ont contribué à la fin tragique d'Alma, qui aurait pu être évitée « si seulement... » : « That's the horror for me: not just being unable to prevent what happened, but knowing that if Alma had called me first, it might not have happened at all » (306). La suite du passage se déroule au conditionnel (« would have » répété à sept reprises dans les lignes qui suivent et « might have »). Tout en racontant l'anecdote passée, Zimmer ne peut s'empêcher de projeter une version parallèle qui aurait engendré une situation différente jusque dans le temps de la narration.

Nous voyons donc que deux formes de réaction sont possibles face au passage du temps : celle du constat (le souvenir reste le même mais prend tout son sens *a posteriori*), et celle de la réalité parallèle (le souvenir se retrouve transformé en ce qui *aurait pu* se passer⁹¹).

Dans le cadre du rapport de la narration au temps et à la mémoire dans *Leviathan*, il est intéressant d'observer la description psychologique que fait le narrateur de son ami Sachs. Celle-ci s'élabore au cours d'une conversation entre ces deux personnages, lors de leur première rencontre. Passé et présent se combinent curieusement pour dresser le portrait psychologique de cet homme. Alors que nous nous attendons à l'évocation des premières impressions que le narrateur a eues de son ami à l'époque, celui-ci nous propose une réflexion qui prend la forme d'un véritable bilan post-mortem. Certaines expressions employées mettent l'accent sur le recul pris par rapport à cet ami désormais disparu : « As I later learned, it was a typical performance for him », « there was always⁹² something impersonal about his probing », « he never judged anyone he met, never treated anyone as inferior, never made distinctions between people because of their social rank », « he often came across as an oddball, a gawky stick of a man with his head in the clouds [...], and yet again and again he would surprise you with a hundred little signs of his attentiveness » (16). La conclusion de cette description psychologique nous renvoie à nouveau explicitement au présent de l'écriture : « as I sit here now trying to make sense of who he was, I can hardly imagine my life without him » (18). Puis nous assistons à un retour direct au dialogue entre eux. Le récit respecte donc une certaine forme de chronologie, puisque la narration revient sans cesse à l'action et au dialogue de cette première rencontre entre le

⁹¹ Le film *Mr. Nobody* (2009) joue précisément sur les réalités parallèles liées à chaque choix que l'on fait qui ouvre une nouvelle possibilité dans l'espace-temps tout au long de la vie. La multitude de possibilités et de mondes parallèles restent ouvertes si l'on refuse de faire des choix. L'idée des mondes parallèles est présente également dans *Man in the Dark* avec l'invention d'un monde dans lequel les attentats du onze septembre n'auraient jamais eu lieu. Nous y reviendrons dans le dernier chapitre de cette partie.

⁹² C'est nous qui soulignons.

narrateur et Sachs, mais chaque étape de ce portrait semble être l'occasion d'une digression sur un moment intemporel (ex : la psychologie du personnage) qui se situe dans cette période de quinze ans durant laquelle ils ont appris à se connaître en permettant le développement d'un lien amical très fort.

Cette première rencontre est décrite jusqu'au moment où ils se sont quittés ce soir-là, en état d'ébriété. Le narrateur revient alors au présent de la narration afin d'expliquer qu'il ne connaît pas grand-chose de Sachs en dehors de ces quinze années d'amitié (son enfance, son adolescence...) et, comme il n'a pas le temps d'enquêter d'avantage (rappel ici encore de cette course contre le temps), il explique qu'il s'en tiendra surtout à ses souvenirs qu'il souhaite exposer le plus honnêtement possible. Cette explication, qui interrompt à nouveau la chronologie de l'histoire, souligne la difficulté de l'enquête que mène le narrateur car il est très difficile de connaître vraiment une personne malgré une amitié et une telle proximité pendant quinze ans :

Even though Sachs confided a great deal to me over the years of our friendship, I don't claim to have more than a partial understanding of who he was. I want to tell the truth about him, to set down these memories as honestly as I can, but I can't dismiss the possibility that I'm wrong, that the truth is quite different from what I imagine it to be.
(22)

La difficulté s'avère plus grande encore lorsque le narrateur explique que tous les autres éléments qu'il détient sur l'identité de son ami viennent directement de la bouche de ce dernier. Il explique que ces éléments rapportés par Sachs lui-même sur sa propre vie ont aidé Aaron, dans le passé, à cerner la personnalité de son ami, à imaginer qui il était avant qu'ils ne se rencontrent, mais ce n'est qu'en se remémorant ces souvenirs qu'il se rend compte que rien de tout cela n'est forcément vrai. Il se rappelle que Sachs avait le don de se dénigrer sans cesse et qu'il n'a aucun moyen de savoir si ce passé plutôt « ordinaire » n'est en réalité qu'une pure invention de son ami. Cette mise en garde rappelle une fois encore la difficulté de l'enquête que mène le narrateur. Notons au passage que cette technique du flou sur ce qui est vrai et sur ce qui ne l'est pas est reprise par Paul Auster de manière décuplée dans *Invisible*, roman dans lequel c'est le narrateur lui-même, Adam Walker⁹³, qui paraît peu fiable alors qu'il entreprend l'évocation, dans son roman qu'il dit « autobiographique », d'une relation incestueuse avec sa sœur qui n'a vraisemblablement jamais eu lieu, d'après cette dernière :

⁹³ Il y a en réalité plusieurs narrateurs dans *Invisible*, et le point de vue change au rythme des chapitres.

I don't understand, she said. Most of it is so accurate, so exactly right, and then there are all those things he made up. It doesn't make any sense. [...] I loved my brother [...]. When I was young, he was closer to me than anyone else. But I never slept with him. [...] What Adam wrote was pure make-believe. (*Invisible*, 255)

Cette révélation de la sœur d'Adam pousse Jim (de son vrai nom James Freeman, autre narrateur de *Invisible*) à remettre en question le statut du roman de son ami : est-ce une autobiographie ou une fiction ? A-t-il inventé cette histoire d'inceste ou est-ce sa sœur, Gwyn, qui ment pour se protéger ? Comme Jim l'observe quelques pages plus loin :

These *other things*, as Gwyn had called them, had been accurately reported in Walker's manuscript, and if these other things were true, why would he have gone to the trouble of fabricating something that wasn't true, damning himself with a highly detailed, self-incriminating account of incestuous love? It's possible that Gwyn's version of those two summer months was correct, but it's also possible that she lied to me. And if she lied, who can blame her for not wanting the facts to be dragged out into the open? Anyone would lie in her situation, everyone would lie, lying would be the only alternative. (259)

La véracité du récit donné par Adam Walker ne sera donc jamais réellement confirmée ou infirmée, de la même façon que les éléments que Sachs donne à Aaron dans *Leviathan* ne pourront jamais être vérifiés par ce dernier.

Aaron revient également sur le souvenir d'un repas de famille chez la mère de Sachs. C'est ce jour-là que Mrs Sachs raconte l'anecdote de leur visite de la statue de la Liberté, alors que Sachs était encore enfant, que nous avons déjà mentionnée dans notre premier chapitre. Après avoir retranscrit mot pour mot, au discours direct, les paroles de Mrs Sachs, le narrateur s'interroge sur l'importance de cet épisode qui est plusieurs fois évoqué dans le livre qu'écrira Sachs par la suite. Le soir même de ce fameux dîner, il en parle à l'intéressé, mais celui-ci s'efforce de détourner la conversation de ce thème et se livre plutôt à une critique de la psychanalyse. Notons à cette occasion l'ironie de Paul Auster qui accorde plusieurs pages à la description de l'enfance de Sachs pour conclure, par la voix de Sachs lui-même, que l'analyse ne sert à rien (ce qui ne semble pas être l'avis de Aaron). Pourtant cet épisode vécu dans son cette enfance a eu un impact sur lui par la suite, même si Sachs le nie totalement, et le narrateur s'y intéresse sans doute à juste titre, ce qui explique le recours fréquent aux analepses (souvent centrées sur une analyse psychologique).

L'analyse que Peter Aaron consacre au roman écrit par Sachs joue elle aussi sur cette mise en rapport de deux temporalités. Aaron commence par expliquer ses premières impressions après sa lecture de l'ouvrage, quinze ans auparavant : il raconte que c'est en lisant ce livre qu'il s'est rendu compte que Sachs et lui-même pourraient devenir amis. Il remonte ensuite de quinze ans en avant, au temps de la narration donc, et se rend compte que son opinion sur le livre n'a pas changé : « I have just spent the morning scanning through it again [...] and am astonished by how little my feelings for it have changed » (36). Après avoir précisé que le livre existe toujours et qu'il peut être trouvé dans les librairies, Aaron revient à nouveau à ses premières impressions sur ce livre.

C'est donc grâce au premier roman de Sachs qu'est née une amitié, qui n'a cessé de se développer par la suite. La relation de Sachs avec sa femme, Fanny, prend également une place importante dans la présentation du personnage. Il s'avère que Aaron l'avait déjà rencontrée sur les bancs de l'université alors qu'ils avaient un cours commun, mais il ne savait évidemment pas à l'époque qu'il s'agissait de la femme de Sachs. L'évocation de ces deux moments éloignés, celui de la première rencontre avec Fanny, étudiante désirable, et celui de la deuxième rencontre avec Fanny, épouse de Sachs, crée un parallèle curieux. Suit une description du couple que forment Fanny et Sachs, centrée encore une fois sur l'aspect psychologique de cette relation. Le narrateur revient à la « temporalité de base » lorsqu'il explique qu'au moment où il écrit ces mots (« As I write these words now », 47), Fanny n'a toujours pas été mise au courant de la mort de Sachs car elle est en voyage. Il préfère attendre qu'elle rentre pour lui annoncer la nouvelle.

Cette mise en parallèle constante entre le temps présent et le passé est utilisée tout au long du roman. Le narrateur utilise le même procédé pour présenter d'autres personnages, Maria Turner en particulier. Cette insistance sur ces mises en parallèle de la temporalité semble être une façon pour le narrateur de « faire le point » après la mort de son ami. Le chemin choisi est celui de la mémoire et des souvenirs, et c'est à partir de repères temporels bien définis qu'Aaron reconstitue cette histoire et en fait un véritable hommage à son ami décédé. Tout comme les hommes du FBI qui mènent eux aussi l'enquête de leur côté, il reconstruit et cherche à élucider. La mise en parallèle de plusieurs temporalités rappelle la course contre la montre à laquelle est contraint le narrateur, mais elle permet aussi de faire une mise au point rétrospective de ce qui s'est passé.

Nous retrouvons cette même structure temporelle déconstruite à base d'analepses et de digressions mises en abyme dans de nombreux autres romans austériens. C'est le cas par

exemple de *The Book of Illusions* où, là encore, la mort précipite les événements : la mort imminente de Hector Mann pousse Alma Grund à contacter David Zimmer pour qu'il puisse admirer l'œuvre du grand acteur avant que tout ne soit détruit après son décès ; parallèlement, la mort imminente du narrateur qui a subi deux crises cardiaques le pousse à raconter son histoire avant qu'il ne soit trop tard. C'est le cas également de Nathan Glass dans *The Brooklyn Follies* dont la proximité avec la mort (même s'il s'avère que ce qu'il croyait être une crise cardiaque n'était en réalité qu'une attaque bénigne) le pousse à mettre en œuvre son projet littéraire dès qu'il sort de l'hôpital. Le fonctionnement de la temporalité dans *The Brooklyn Follies* est lui-même intéressant puisqu'il s'agit encore une fois d'un narrateur qui écrit sur la vie d'un autre : son neveu Tom. Le fait qu'il écrive au fur et à mesure du déroulement de ses aventures, à la façon de Peter Aaron dans *Leviathan*, nous donne à nouveau un très bon exemple de la fuite du temps et du rapport entre narration au présent et passé. Mais un passage en particulier retient notre attention dans ce roman dans le cadre de notre étude de la temporalité : il s'agit en effet d'un présent presque intemporel qui apparaît en association avec ce lieu imaginaire et utopique qu'est le « Hotel Paradise ».

b) Le présent comme rempart au passage du temps dans *The Brooklyn Follies*

Le temps de la narration apparaît par bribes tout au long du récit dans *The Brooklyn Follies*, suivant une technique déjà utilisée par les narrateurs dans les romans austériens écrits à la première personne. Nathan Glass semble soucieux de la structure temporelle de son récit et parsème sa narration de dates afin de mieux se repérer dans la chronologie des événements qu'il narre. Parce qu'il sent parfois qu'il se perd dans les repères temporels à cause du grand nombre d'événements qu'il doit relater (« in the maelstrom of events that followed our abrupt departure from the Chowder Inn, I had been too preoccupied to keep track of dates », 229), il tente de remettre de l'ordre dans les dates rétrospectivement, tout en écrivant son récit : « It was indeed the fifteenth of June, but I was too out of it by then to know that » (229). Les repères temporels viennent ainsi ponctuer le récit, comme, par exemple, à la page 241, où des dates sont énumérées dans un résumé très succinct : « on August 11, 2000, two months after I first saw him » ; « Twelve days later » ; « A scant four days after that ». Il ressent le besoin d'y ajouter également un repère « historique » qui lui permet de placer le récit dans un contexte plus large et de le dater correctement : « Just

one week before the election »⁹⁴ (242). Le narrateur utilise également un grand nombre de repères temporels pour situer des événements par rapport aux autres. C'est le cas, par exemple, de la date de sa proposition de mariage à Joyce⁹⁵, qu'il encercle de marqueurs temporels appartenant à la fois à l'histoire qu'il nous compte et à des événements historiques : « In one of the darkest moments of that fall – two days after Rachel suffered a miscarriage, four days after Bush was illegally handed the election, and twelve days before Henry Peoples managed to zero in on the missing Aurora – I broke down and did it » (277). La date indiquant le début de leur relation devient par la suite lui-même un repère temporel : « We had been together for a year by then » (291). Et il en est de même de petits événements qui sont utilisés à leur tour comme repères temporels, comme le rire de Joyce qui précède de dix minutes ce qui s'apparente à une crise cardiaque de Nathan : « Ten minutes after Joyce emitted that laugh, my own life was coming to an end » (294).

Dans *The Brooklyn Follies*, nous trouvons cependant un chapitre qui sort du paradigme narratorial classique et qui est rapporté entièrement au présent. Le titre du chapitre en question, « Dream days at the Hotel Existence », fait référence à un lieu utopique et imaginaire, dont ont rêvé les personnages mais qui, finalement, ne se concrétisera jamais. Le chapitre commence au présent, sans transition par rapport au chapitre précédent qui est, comme le reste du récit, au passé. Il n'y a pas non plus de transition avec le chapitre qui suit, narré au passé également. Il s'agit donc d'une sorte de chapitre flottant, tel un rêve : « dream days ». Les mots « I want to talk about » (166), répétés à quatre reprises en début de chapitre, insistent sur la narration en cours. Puis le verbe « talk » se transforme en verbe « remember », répété à deux reprises : « I want to remember [...]. I want to remember it all. If all is too much to ask, then some of it. No, more than some of it. Almost all. Almost all, with blanks reserved for the missing parts » (166).

Ce même narrateur insère à de nombreuses reprises des rappels de l'immédiateté de l'action par rapport au récit narré. De nombreux repères signalent en effet la coïncidence temporelle parfaite entre les faits évoqués et le récit. Un bon exemple en est la description de la pièce dans laquelle il se trouve au moment où il écrit les lignes que nous lisons : « the

⁹⁴ Il s'agit ici des élections présidentielles américaines de 2000.

⁹⁵ La liaison du narrateur avec Joyce est un élément de l'histoire que Nathan semble avoir volontairement omis dans son récit jusqu'à la fin de ce dernier. En effet, ce n'est qu'au chapitre « A new life » que le narrateur nous révèle la nature de leur relation : « We had been monkeying around together for almost six months by then » (274).

decor is overly precious, a nostalgic attempt to re-create the atmosphere of a bygone New England that was in fact much grimmer and sparer than the soft, girlish rooms I am looking at now⁹⁶ » (170). Le contraste entre ce décor imité de ceux qui étaient à la mode à une époque révolue et conçu de façon à paraître plus beau qu'il ne l'était à l'origine, et l'immédiateté suggérée par le présent de la narration peut être interprété comme une métaphore de la façon dont le narrateur essaie de recréer les événements passés en les embellissant quelque peu.

Ce chapitre donne l'impression que temps de la narration et temps narré coïncident. C'est en particulier le cas lorsque Nathan explique qu'il ne connaît pas encore la suite de l'histoire qu'il essaie de rapporter, notamment en ce qui concerne la relation entre Tom et Honey : « Whether anything comes of it is another story, to be told by time and the mysterious inclinations of the flesh. I tell myself to stay tuned for further developments » (176). De la même façon, une remarque « banale » sur le temps nous montre que le narrateur ne peut qu'essayer de deviner ce qui arrivera plus tard dans la journée : « The morning air is cool and misty. We're wearing sweaters as we walk out onto the front porch and scan the wet, dew-drenched lawn. Eventually, the clouds will burn away and we'll be given another sparkling afternoon, but for now the shrubs and trees are barely visible » (177). Plus loin, il nous indique : « It's lunchtime » (179). Le temps passe au fur et à mesure qu'il écrit et le narrateur nous inclut dans sa vie quotidienne « en direct », comme s'il cherchait à le capturer et à rester à tout jamais dans ce temps suspendu.

Cependant, plus loin, bien que le présent soit toujours utilisé, il l'est, à cette occasion, de manière rétrospective pour expliquer la difficulté du narrateur à se souvenir de tout dans les moindres détails, provoquant l'impression qu'il est difficile de trouver un sens à ce souvenir dans son ensemble :

The next morning [...] [is] another splendid day, perhaps the most beautiful day of the spring, but it turns out to be a day of surprises as well, and in the end those jolts will overwhelm the perfection of the landscape and the weather, pushing them to the back of my mind. If I remember that day at all, it's only as an unassembled jigsaw puzzle, a mass of isolated impressions. [...] One by one, each element is there, but the whole is lacking, the parts don't cohere, and I can do no more than search for the remnants of a day that doesn't fully exist (194).

Comme dans un rêve, il est impossible de se souvenir de tout dans les moindres détails à son réveil, mais les éléments dont nous nous souvenons nous reviennent à l'esprit dans leur

⁹⁶ C'est nous qui soulignons.

immédiateté, renvoyant à une temporalité mystérieuse, suspendue entre un présent et un passé parallèles à ceux de notre vie réelle. Et c'est cette même impression que transmet ce chapitre rêveur.

La confusion entre temps de la narration et temps narré est particulièrement forte lorsque passé et présent viennent s'emmêler au sein d'une même phrase : « we have no choice but to hit the road that very afternoon » (200). À l'emploi du passé attendu, « we had », se substitue le présent. Mais ce dernier ne coïncide pas avec l'emploi de l'expression « that very afternoon » qui devrait, au temps présent de l'immédiateté, se transformer en « this afternoon ». Ce flou temporel ne peut être expliqué qu'en rapport avec la spatialité de ce chapitre. En effet, l'« Hôtel Existence » est un lieu particulier, situé entre rêve et réalité, un lieu imaginaire dont la réalisation matérielle est abandonnée à la suite de la mort de Henry : « Good-bye to the dream of the Hotel Existence » (200). Comme le suggère la réponse de Stanley lorsque Nathan lui explique qu'à cause de la mort de leur ami ils ne peuvent plus racheter l'hôtel comme ils l'avaient prévu pour le transformer en ce lieu utopique dont ils rêvaient, en vérité aucun d'eux ne croyait vraiment à la possibilité de réaliser un tel projet : « "I knew it wasn't serious," he says. "But that doesn't mean I didn't enjoy talking about it." » (200). Nous pouvons de ce fait imaginer qu'une grande partie de ce chapitre au présent a été écrit lorsque les protagonistes se trouvaient dans l'hôtel de Stanley et avaient encore ce projet en tête. Ces bribes de « journal » auraient ensuite été insérées dans le corps du texte par le narrateur.

Cette bulle personnelle dans laquelle vivent les personnages est cependant mise en rapport avec le monde extérieur qui les entoure. C'est le cas à la page 175 où nous trouvons un bon exemple de l'irruption de temps historique dans le temps de la narration, avec l'évocation des élections présidentielles américaines de l'année 2000 : « the upcoming elections in November » (175). Cette évocation montre que rêve et réalité se rejoignent malgré tout dans cette bulle utopique.

En dehors de ce chapitre très particulier en ce qui concerne la temporalité, le temps de la narration qui parcourt le roman au fil des pages nous donne, comme nous l'avons vu, quelques indices temporels afin de mieux placer le récit dans le temps « réel ». Bien que nous ne sachions pas exactement quand se situe le temps de la narration en termes de datation exacte, nous savons que le récit du narrateur s'achève peu de temps avant l'attentat du 11 septembre 2001. Le fait que Nathan mentionne cet événement sans l'inclure *stricto sensu* dans son récit montre bien qu'il est au courant de ce qui s'est passé ce jour-là, ce qui prouve que le présent de la narration se situe après cette date mais que

Nathan préfère laisser le temps en suspens à quarante-six minutes de l'attentat et ne recapturer que ce bonheur qu'il fait durer, comme s'il souhaitait arrêter le passage du temps et éradiquer de ses souvenirs cet événement tragique :

It was eight o'clock when I stepped out onto the street, eight o'clock on the morning of September 11, 2001 – just forty-six minutes before the first plane crashed into the North Tower of the World Trade Center. Just two hours after that, the smoke of three thousand incinerated bodies would drift over toward Brooklyn and come pouring down on us in a white cloud of ashes and death.

But for now it was still eight o'clock, and as I walked along the avenue under that brilliant blue sky, I was happy, my friends, as happy as any man who ever lived. (303-304)

Cette interruption du passage du temps par le narrateur à la fin de son récit rejoint le temps suspendu dans « Hotel Paradise ». Au fur et à mesure de sa narration, Nathan joue avec le temps et fait durer les moments de bonheur afin de mieux les capturer et de mieux en jouir à nouveau.

c) *Oracle Night* et la distance entre récit et événements

Dans *Oracle Night*, la relation entre temps de la narration et temps narré est particulièrement complexe à cause de la présence de plusieurs récits dans le récit au sein de la narration. Le temps narré principal débute à une date précise, qui apparaît dès la deuxième page du roman (« On the morning in question – September 18, 1982 », 2), et « vient ponctuer la narration à intervalle régulier (3, 11, 54, 108, 182, 218, 222)⁹⁷ » (Maniez, *RFEA*, 62). Nous apprenons à la première note de bas de page qu'il s'est déroulé vingt ans entre le temps de la narration et le temps narré. De ce fait, les souvenirs du narrateur sont parfois vagues et difficiles à rétablir dans leur exactitude, comme dans le cas, par exemple, de la première conversation du narrateur et de Chang, le vendeur de cahiers portugais, qui est pourtant une des rencontres-clefs de l'histoire :

Twenty years have elapsed since that morning, and a fair amount of what we said to each other has been lost. I search my memory for the missing dialogue, but I can come up with no more than a few isolated fragments, bits and pieces shorn from their original context. (8)

⁹⁷ Il s'agit ici de la numérotation des pages de l'édition de *Oracle Night* datant de 2003 et publiée à New York par Henry Holt and Company.

À la fin du récit, à la suite de la mort de John Trause, ces vingt ans passés sont à nouveau mentionnés (« More than twenty years after », 198), et à nouveau mis en rapport avec le problème de perte de mémoire et de flou que ce long laps de temps projette sur l'histoire qu'il est en train de conter : « People came and went during those days, but I have no more than the faintest memories of them, and I can't recall a single conversation I had with anyone » (213). La dernière date mentionnée pour ce qui est du temps narré est le 1er octobre de la même année, date à laquelle Sidney reçoit la lettre que Trause lui a envoyée peu avant sa mort et qui ne parvient au narrateur qu'après la mort soudaine de son ami.

Comme nous l'avons mentionné, il y a plusieurs récits dans ce récit principal. La durée de la narration dans la narration est donnée explicitement dans le texte : Sidney achète son cahier bleu le 18 septembre 1982 et commence à écrire dedans le soir-même ; le 27 septembre il y écrit pour la dernière fois. Ce temps de la narration est mis en parallèle avec le temps narré du récit principal :

The disaster occurs on the day in question, September 18, 1982, no more than an hour or two after I find the blue notebook in Chang's store, perhaps at the very moment I sit down at my desk and write in the notebook for the first time. On the twenty-seventh, I open the notebook for the last time and record these speculations in an effort to understand the events of the past nine days. (194)

Le temps de la rédaction de cette histoire dans l'histoire (celle dont le héros est Nick Bowen) n'a donc duré que neuf jours, commençant le jour même de la « catastrophe » autour de laquelle tourne le récit principal.

Bien que la narration de *Oracle Night* soit essentiellement au passé, nous retrouvons un passage semblable au chapitre « flottant » consacré à l'Hôtel Existence dans *The Brooklyn Follies*, dans lequel le temps du présent vient remplacer le passé dans la narration principale (pages 189 à 195). Ce passage au présent décrit un « scénario » entre fiction et réalité où le narrateur spécule sur la possibilité que Grace et John Trause aient une relation secrète. Il s'agit d'une interprétation hypothétique qui « ne possède pas ce caractère définitif de "remise en ordre" qu'elle a généralement dans le roman à énigme » (Maniez, *RFEA*, 63), ce qui est sans doute une des raisons de cette rupture temporelle entre passé et présent. À la fin de la narration, cette « énigme » au sujet de Grace ne sera jamais réellement résolue par le narrateur et nous constatons une incapacité de Sid à interpréter correctement les événements qu'il décrit, malgré la distance de vingt ans qui sépare le temps de la narration et ce temps narré : « L'histoire qu'il raconte, vingt ans après les faits,

est en fait celle d'un aveuglement aux conséquences tragiques, ce que la structure du roman à énigme permet de mettre en évidence » (Maniez, 69).

Oracle Night présente ainsi une narration dont le but pour le narrateur est de concilier passé, présent et avenir :

[L]e roman met en évidence les fonctions de l'écriture pour le narrateur Sidney Orr, entre maîtrise retrouvée du récit de sa vie et capacité à affronter l'avenir, dans un monde contemporain dont la violence fait irruption dans la vie du couple. Pour le lecteur, l'exercice de négociation constante entre passé, présent et avenir que constitue la lecture de ce roman multiforme mime la condition humaine, constamment confrontée à la « sous-détermination du devenir et du monde. » [Baroni 158] (Maniez, 62)

Dans ce roman, comme dans *Travels in the Scriptorium*, c'est au lecteur d'élucider les mystères pendant que le personnage principal ne fait que spéculer sur les possibles (« our only task is to study the pictures as attentively as we can and refrain from drawing any premature conclusions », *Travels in the Scriptorium*, 1). Ici, au lieu de mieux comprendre les événements après qu'ils se sont produits, le narrateur semble se perdre dans sa narration rétrospective, et continue à ne pas comprendre ce qui, pourtant, s'était déroulé sous ses propres yeux. C'est ainsi au lecteur « qu'est dévolue la tâche d'interpréter les indices éparpillés dans le récit pour en faire jaillir "une vérité" » (Maniez, 62).

Nous voyons donc que la narration rétrospective peut, certes, aider à mieux comprendre les événements après leur survenance, mais qu'elle peut également mettre en évidence le fait que certains tenants et aboutissants de l'histoire n'ont toujours pas été compris par le narrateur. Le lecteur doit ainsi, dans une certaine mesure, se méfier de ce narrateur du fait que sa mémoire peut être mise en cause, ou du fait encore que ce narrateur peut être victime d'un « aveuglement subjectif » et manquer de discernement ou que, pire encore, il cède à la tentation de mentir intentionnellement (cf. *Invisible*). La distance temporelle entre « je narrant » et « je narré » peut donc poser des problèmes en terme de mémoire et c'est sans doute pour cela que la plupart des narrateurs austériens se mettent à écrire peu de temps après que l'événement dont ils parlent est survenu, comme l'illustrent les premiers mots de *Leviathan* : « six days ago » (1). C'est pour la même raison que Nathan Glass souhaite écrire ses « livres sur les morts » pas plus tard que six mois après le décès de ses sujets. C'est aussi pour cela que Paul Auster commence à écrire *The Invention of Solitude* trois semaines après avoir appris la nouvelle de la mort de son père. L'immédiateté de la mise sur le papier de la mémoire est donc d'une importance certaine afin de ne rien perdre de ses souvenirs et de les préserver aussi intacts que possible.

Temps, récit et mémoire entretiennent donc des liens étroits, et les œuvres de Paul Auster insistent souvent sur cette confrontation des narrateurs avec leur passé par le biais de l'écriture. Fort conscient de l'influence de certains auteurs sur la structure de ses récits et sur sa réflexion à ce sujet, Paul Auster n'hésite pas à s'étendre longuement sur *À la recherche du temps perdu* de Marcel Proust dès *The Invention of Solitude*. Dans ses romans qui suivront, l'influence de ce grand auteur est observable.

d) L'influence structurelle de Proust

« *To begin with death. To work my way back
into life, and then, finally, to return to death.* »
The Invention of Solitude (67)

La référence à Proust dès la première œuvre en prose d'Auster n'est bien évidemment pas anodine puisque le romancier français semble avoir exercé une influence directe sur la circularité des récits d'Auster. En effet, cette forme circulaire que prend souvent le récit chez Paul Auster a une consonance très proustienne, comme l'explique Jean-Marie Schaeffer : « la fin du récit embraye sur le début de la narration du récit, puisque le livre se clôt sur la décision du héros Marcel d'écrire le livre que le lecteur vient de lire » (203). Comme l'explique Devilla : « Chez Proust la circularité a pour but d'abolir le temps linéaire et destructeur. Chez Auster [...], la boucle devient métaphore géométrique d'une vision cyclique du temps, basée sur l'« éternel retour », sous l'influence de la pensée philosophique de Nietzsche mais aussi à la suite des études de Mircea Eliade sur les sociétés traditionnelles » (81). Selon les termes de Nietzsche : « Tout va, tout revient, la roue de l'existence tourne éternellement. Tout meurt, tout refleurit, le cycle de l'existence se poursuit éternellement » (1901, 317). En capturant le temps dans une épanadiplose narrative qui constitue une fermeture du récit sur lui-même sous forme de boucle de fin qui embraye sur le début du récit, le temps ne peut plus fuir car il y réside un éternel recommencement.

Inspiré par cette référence intertextuelle proustienne, la deuxième partie de *The Invention of Solitude*, « The Book of Memory », prend une forme circulaire, le premier et le dernier paragraphes étant quasiment identiques :

He lays out a piece of blank paper on the table before him and writes these words with his pen. It was. It will never be. (79)

[...]

He finds a fresh sheet of paper. He lays it out on the table before him and writes these words with his pen.

It was. It will never be again. Remember. (185)

Le début et la fin de « *The Book of Memory* » montrent donc cette image de l'écrivain, assis à son bureau, en train d'écrire, et de se souvenir. Lorenzo Devilla voit également une autre boucle de fin entre l'ouvrage autobiographique d'Auster et son œuvre fictionnelle, reliée par ce thème commun de la mémoire :

L'injonction « se souvenir » qui clôt *L'Invention de la solitude* est paradoxalement ce qui permet la genèse différée du récit de *Moon Palace*. En effet, ce texte est lui aussi fondé sur la narration de souvenirs, comme le met en exergue l'incipit, construit sous la forme d'un résumé proleptique de tout le roman, à la manière des sommaires anticipés qui caractérisent les épopées anciennes. [...] Auster publie *L'Invention de la Solitude* en 1982, la même année où Marco Stanley Fogg décide d'écrire son livre. Cela contribue à renforcer le lien entre le premier texte autobiographique de l'écrivain américain et son roman *Moon Palace*. (28-29)

Des liens au niveau de la narration et de la mémoire relient en effet les romans de Paul Auster à son œuvre première, et la structure circulaire, empruntée à Proust, revient souvent dans son écriture fictionnelle.

Leviathan propose une mise en scène similaire à celle de *The Invention of Solitude* avec une mise en scène de l'acte d'écriture dès le début du récit. La fin du récit, quant à elle, revient sur cette écriture terminée et concrétisée en un livre : « I handed him the pages of this book » (245). Cette dernière phrase invite le lecteur à relire le livre en question, créant une boucle qui recommence sans cesse en capturant le récit dans une temporalité circulaire.

Dans *The Book of Illusions*, la fin du roman s'achève aussi sur (l'espoir d')un nouveau commencement : « [...] and the story will start all over again. I live with that hope » (321). Mais l'exemple le plus prégnant de cette circularité structurelle inspirée de Proust se trouve dans *Travels in the Scriptorium* où la boucle est définitivement (et fatalement) bouclée : coincé dans sa chambre close et condamné à prendre quotidiennement des médicaments qui lui font perdre la mémoire, la mise au lit de Mr. Blank à la fin du livre conduit à son réveil le matin « suivant » en début de roman. Le cercle est infernal et le protagoniste se retrouve piégé à la fois dans une chambre close mais également dans une structure romanesque organisée en une boucle infinie, dans laquelle la perte de mémoire du

personnage est très significative. En effet, sans mémoire, comment structurer le temps ? Comment se repérer entre passé, présent et futur ? Une scène est particulièrement représentative de cette sensation de perte des repères élémentaires qui nous permettent de structurer le temps : lorsque Mr. Blank compare la Anna qui vient lui rendre visite et la photo de cette même Anna trente-cinq ans auparavant, il ne comprend pas comment il peut s'agir de la même personne. Anna lui dit alors : « Time, Mr. Blank [...]. You understand the meaning of time, don't you? » (13). Mr. Blank n'aura, paradoxalement, pas le temps de répondre à cette question car il doit manger son repas avant que ce dernier ne refroidisse, mais le lecteur aura compris que le personnage ne comprend effectivement pas (ou plus) la notion de temps et la structure en boucle du récit qui mène à l'éternel recommencement d'une journée toujours identique ne l'aide en rien. De plus, la fin du roman est d'autant plus cruelle pour le personnage qu'elle propose une mise en abyme dans laquelle le début du roman est repris dans le corps du texte avec pour auteur un certain N.R. Fanshawe (personnage austérien connu, mais également hawthornien). La lecture de ce texte provoque un sentiment de rage chez le protagoniste qui pose la question suivante : « When is this nonsense going to end? » (129). La réponse arrive dès le paragraphe suivant, sans équivoque : « It will never end » (129). À la dernière page, le sort du personnage est scellé :

[W]hen all is said and done, he has probably suffered enough for one day. Anna will feed Mr. Blank his dinner, then wash him and put him to bed. Mr. Blank will lie awake in the dark for some time, listening to the cries of birds in the far distance⁹⁸, but then his eyes will grow heavy, and his lids will close. He will fall asleep, and when he wakes up in the morning, the treatment will begin again. (130)

Nous voyons donc que la structure circulaire est ici directement influencée par la mémoire, ou plutôt par la perte de cette dernière dans le récit. C'est le fait que Mr. Blank ne se souvienne de rien qui permet la mise en place du cercle vicieux. Ici, la capture du temps dans une circularité infinie est vécue comme un enfer et, contrairement aux autres personnages austériens, Mr. Blank aimerait en sortir puisqu'il est incapable de se souvenir de quoi que ce soit malgré la répétition.

⁹⁸ Cette phrase qui apparaît dans le dernier paragraphe de *Travels in the Scriptorium* constitue également un lien avec le roman qui suit, *Man in the Dark*, qui commence avec la même scène dans sa première phrase : « I am alone in the dark, turning the world around in my head as I struggle through another bout of insomnia, another white night in the great American wilderness » (1).

Nous voyons donc l'influence structurelle de Proust qui permet de capturer le temps en utilisant une « écriture circulaire » et de s'en servir pour sauvegarder la mémoire. Nous voyons ainsi à quel point écriture et mémoire sont liées, « the act of writing as an act of memory » (142), comme le dit si bien Auster dans *The Invention of Solitude*. « [M]émoire et écriture finissent par être synonymes » (51), résume Lorenzo Devilla, « [é]crire permet [...] de venir en aide à la mémoire, de vaincre l'oubli » (52). Ces affirmations prennent une résonance toute particulière si l'on se rappelle que Paul Auster s'inscrit dans une tradition juive. Enfant de l'après-guerre, il naît à une époque où commencent à paraître les récits post-Shoah. La préservation des souvenirs devient alors un thème récurrent et nécessaire chez le peuple juif afin de survivre après de tels événements. « Remember », comme le répète Auster tout au long de son œuvre autobiographique.

2) La préservation écrite des souvenirs sous le prisme de l'héritage judaïque

*« [L]es nazis ont voulu tuer le Juif et le témoin,
commettre le crime et en effacer la trace. »
Simone Veil (2007)*

Paul Auster attache beaucoup d'importance au thème de la judéité. Pour l'exploiter dans son œuvre, il fait appel à la fois à la mémoire personnelle (la mémoire familiale), à la mémoire d'une communauté (mémoire juive) et à la mémoire universelle (mémoire collective autour de la Shoah), établissant ainsi un pont entre son passé personnel, celui de ses pères juifs, et un passé commun à tous : la Seconde Guerre mondiale. Comme l'observe Marc Amfreville qui s'inspire de la théorie « qui veut que l'on soit toujours au maximum à cinq personnes d'écart de n'importe quelle autre »⁹⁹ (15) pour affirmer que « [t]out le monde, en vie aujourd'hui, est toujours au plus – et très souvent moins – à cinq personnes de distance d'une victime de la Shoah » (15) : « [l]'histoire nous est commune, elle est devenue le fond collectif de notre humanité » (15).

Nous étudierons, dans un premier temps, la façon dont Paul Auster met en avant cette identité personnelle dans son autobiographie ainsi que le rapport qu'il entretient avec cet héritage que lui a légué sa famille. Nous verrons ensuite la façon dont il introduit cette mémoire dans sa double dimension, à la fois personnelle et universelle, dans ses romans.

⁹⁹ Amfreville donne l'exemple d'un parisien qui connaît un citoyen qui réclame un visa à l'ambassade des États-Unis, qui est en contact avec l'ambassadeur, qui connaît le président, qui a rencontré la reine d'Angleterre.

a) Introduction à l'héritage judaïque austérien

Les prémisses de cette identité lourde à porter sont données dès *The Invention of Solitude* et réapparaîtront dans les romans qui suivront. Dans cette œuvre première, Auster insiste cependant beaucoup plus sur cette judéité qu'il ne le fera par la suite dans ses romans. La raison en est peut-être le sujet même, ce père juif auquel l'œuvre est dédiée, ou peut-être la difficulté de trouver sa propre place dans cette première expérience d'écriture. Cette identité est présentée en partie à travers certaines anecdotes sur son enfance juive aux États-Unis (« He remembers refusing to sing Christmas carols at school because he was Jewish and staying behind in the classroom while the other children went to rehearse in the auditorium. He remembers coming home from the first day of Hebrew school wearing a new suit and being pushed into a creek by older boys in leather jackets who called him a Jew shit », 181). Chez Auster enfant, la judéité semble d'abord perçue comme un embarras, un poids à porter. Mais c'est par la suite, grâce à l'écriture précisément, qu'Auster réussit à se refonder en tant que juif et *The Invention of Solitude* révèle le rapport qu'entretient l'auteur avec sa propre judéité.

On trouve, en effet, dans ce premier écrit autobiographique, à côté des anecdotes tirées de l'enfance, des références à de nombreux grands écrits juifs comme, par exemple, le *Livre de Jonas*, extrait de la Bible hébraïque, dont Auster fait une analyse détaillée. Ce choix n'est pas fortuit quand on connaît l'importance de cette œuvre dans la tradition juive, preuve même de l'intérêt que notre auteur accorde à ses origines. Sur le plan de l'écriture, une des choses qui semblent intriguer Auster dans ce texte est le fait qu'il s'agit de la seule œuvre prophétique qui soit contée à la troisième personne, mais également, sur le plan thématique, le fait que ce soit le récit d'une solitude. Pour Auster, il y a contradiction entre l'emploi de la troisième personne et la description d'une telle solitude : « it is told as if from outside that solitude, as if, by plunging into the darkness of that solitude, the "I" has vanished from itself. It cannot speak about itself, therefore, except as another » (133). Cette réflexion rappelle la célèbre phrase de Rimbaud : « Je est un autre ». « The Book of Memory », également conté à la troisième personne, nous plonge dans la solitude d'Auster, qui s'est apparemment inspiré de ce recul et de la distance créés par le choix narratif du *Livre de Jonas*. Une réflexion sur le langage nous est également livrée (nous y reviendrons dans notre dernière partie), qui montre, là aussi, l'importance de cette œuvre hébraïque dans les prémisses de l'écriture austérienne. Si l'auteur accorde une telle importance au

Livre de Jonas, c'est également pour insister sur le contenu moral dans ce livre si court qui raconte la curieuse et quelque peu comique histoire de Jonas. Tel quel, ce livre n'en occupe pas moins une place importante dans la liturgie ; il est lu chaque année dans la synagogue pour Yom Kippur, le Jour de l'Expiation, le jour le plus solennel du calendrier juif. Auster fait part de sa fascination pour le passage où Dieu explique que les pécheurs, les barbares, sont tout autant ses créatures que le sont les Hébreux, et que s'il y a une justice, elle doit être la même pour tous, que l'on soit juif ou goy, personne ne doit être exclu, ou alors la notion de justice n'a pas de sens. Auster en conclut : « For everything [...] is connected to everything else. And if there is everything, then it follows there is everyone » (171), mettant ainsi en parallèle la tradition juive citée dans *Le Livre de Jonas* avec la notion de rapport universel entre toutes choses. Il explique la façon dont il voit dans cette hérédité juive non pas une barrière avec le reste du monde, mais une interconnexion qui touche tout le monde.

D'autres extraits de textes religieux parsèment *The Invention of Solitude* et Auster en fait une analyse détaillée. À l'aide des références et réflexions qu'il a rassemblées, il s'efforce d'établir un parallèle entre la démarche qu'exigent le besoin de mémoire et la nécessité de produire une trace écrite pour préserver les souvenirs qui lui restent de son père, et la démarche (différente) qu'exige la mémoire collective qui incite à produire une écriture « post-Shoah » destinée à assurer la survie de tout un peuple. En effet, si la première partie, « Portrait of an Invisible Man », se focalise sur l'importance de la préservation de la mémoire du père, le « deuxième livre » (« Book Two », 88) de « The Book of Memory » propose, en première citation, un extrait tiré du testament d'Israel Lichtenstein, écrit à Varsovie et daté du 31 juillet 1942. Le choix d'Auster pour ce texte montre assez l'importance qu'il donne à la préservation des souvenirs tragiques de la Seconde Guerre mondiale et au devoir de mémoire à l'égard de la Shoah. Idah Zigelman, qui a dressé un portrait de cet homme dans « Israel Lichtenstein: His Last Will and Testament », évoque le rôle de « secrétaire des archives » que ce dernier a joué pendant la guerre, à un moment où la préservation, dans son intégralité, des souvenirs de tout un peuple pouvait se faire si des hommes comme lui étaient prêts à se dévouer à cette cause :

Already in the winter of 1939-40 when the first group of collectors was established, Israel Lichtenstein became the secretary of the archives and the collector and the preserver of the materials. Because of his training as a metal worker, which he had acquired before beginning his pedagogic work, he succeeded in preserving all the material that was collected during the whole ghetto period and to hide them in metal boxes which he made with his own two hands. He gathered all this material in the

kitchen of his former school (“Borochov”). There it was sorted, packed and hidden in a special pit dug in the cellar of the house. He was helped by his wife, the artist Gila Sakstein.

His tremendous eagerness to leave behind some remembrance and documentation of the terrible suffering that the magnificent Jewish community of Warsaw had experienced, gave him and his friends the strength to resist the persecution and the destruction. Until the last moment, they were hiding in the depths of the earth doing their holy work. However, with the ghetto revolt and the third German “Aktzia”, he and his family were destroyed by the Nazi fire. (Zigelman, 326)¹⁰⁰

Dans l'extrait du testament de Lichtenstein choisi par Auster, nous pouvons clairement observer l'insistance sur le devoir de mémoire que le « secrétaire des archives » est prêt à accomplir malgré les risques encourus. Il sait d'ores et déjà que le peuple juif est condamné. Il souhaite cependant qu'il en reste une trace grâce aux documents qu'il a soigneusement cachés :

“With zeal and zest I threw myself into the work to help assemble archive materials. I was entrusted to be the custodian. I hid the material. Besides me, no one knew. [...] It is well hidden. Please God that it be preserved. That will be the finest and best we achieved in the present gruesome time ... I know that we will not endure. To survive and remain alive after such horrible murders and massacres is impossible [...]” (88)

Lichtenstein, après s'être consacré entièrement à la mémoire du peuple entier des victimes juives, s'attache au destin de quelques individus qui lui sont proches : sa femme et sa fille, dont il souhaite graver les vies dans le marbre avant leur mort, afin qu'elles ne soient jamais oubliées. Il souhaite également conserver un souvenir de sa propre vie, essentiellement pour que sa famille sache ce qu'il est devenu après à sa mort :

I don't want any gratitude, any monument, any praise. I want only a remembrance, so that my family, brother and sister abroad, may know what has become of my remains ... I want my wife to be remembered. [...] Now together with me, we are preparing to receive death ... I want my little daughter to be remembered. Margalit, 20 months old today. [...] I am not sorry about my life and that of my wife. But I am sorry for the gifted little girl. She deserves to be remembered also ... May we be the redeemers for all the rest of the Jews in the whole world. I believe in the survival of our people. Jews will not be annihilated. (88) (c'est nous qui soulignons).

¹⁰⁰ Le texte est disponible sur le site web <http://jewishgen.org> qui contient un rassemblement de textes destinés à servir de « mémorial » en souvenir des juifs exterminés durant la Shoah : « This material is made available by JewishGen, Inc. and the Yizkor Book Project for the purpose of fulfilling our mission of disseminating information about the Holocaust and destroyed Jewish communities ». Le texte sur Israel Lichtenstein cité peut être trouvé à l'adresse suivante : <http://jewishgen.org/yizkor/radzyn/rad312.html> #Page326.

Le vocabulaire employé et les passages soigneusement choisis par Auster, insistent sur l'importance du souvenir, sur le besoin de mémoire associé à l'espoir de survie de tout un peuple : « a remembrance », « to be remembered » répété à trois reprises, ainsi que le terme « survival ». Ces termes sont ceux mêmes qui s'appliquent à l'œuvre que Paul Auster cherche à accomplir en tentant de préserver la mémoire de son père, afin que celui-ci continue à (sur)vivre grâce aux souvenirs portés sur papier par son fils. Ce parallèle dressé entre le souvenir, la mémoire et l'écriture rappelle le devoir de mémoire juif qu'évoque un auteur comme Jabès dans son ouvrage intitulé *The Book of Questions* : « First I thought I was a writer. Then I realized I was a Jew. Then I no longer distinguished the writer in me from the Jew because one and the other are only torments of an ancient world »¹⁰¹. Comme l'observe Norman Finkelstein :

The irony here is that only a writer who is a Jew would trace the two conditions back to the same source. This vaguely tautological situation is inherited by Auster. Like Jabes, Auster is haunted by Jewish themes, and perhaps more importantly, by the Jewish attitude toward writing: to witness, to remember, to play divine and utterly serious textual games (49).

La présence forte du thème du souvenir s'apparente donc à cette identité juive. Auster le suggère lui-même lorsqu'il cite des textes comme celui de Lichtenstein qui rappellent l'importance du souvenir et de l'écriture dans la poursuite de cette quête. D'autres citations, l'extrait d'une lettre de Nadezhda Mandelstam destinée à son mari Osip Mandelstam¹⁰², emprisonné dans le camp de transit de Vtoraïa Rechka, viennent compléter cette image de la volonté de ne pas oublier et de préserver les souvenirs. Comme Lichtenstein qui ne sait pas si ses « archives » seront retrouvées, Nadezhda écrit sa lettre sans savoir si son mari est encore vivant¹⁰³. Alors même que les mots lui manquent, eux

¹⁰¹ Citation d'Edmond Jabès reprise par Norman Finkelstein dans « In the Realm of the Naked Eye » in Dennis Barone, ed., *Beyond the Red Notebook, Essays on Paul Auster*. Page 49.

¹⁰² Auteur de l'*Épigramme de Staline* qui lui valut deux arrestations, un exil et la mort.

¹⁰³ Cité par Auster, pages 184-185 : « “I have no words, my darling, to write this letter ... I am writing it into an empty space. Perhaps you will come back and not find me here. Then this will be all you have left to remember me by ... Life can last so long. How hard and long for each of us to die alone. Can this fate be for us who are inseparable? Puppies and children, did we deserve this? Did you deserve this, my angel? Everything goes on as before. I know nothing. Yet I know everything – each day and hour of your life are plain and clear to me as in a delirium – In my last dream I was buying food for you in a filthy hotel restaurant. The people with me were total strangers. When I had bought it, I realized I did not know where to take it, because I do not know where you are ... When I woke up, I said to Shura: “Osia is dead.” I do not know whether you are still alive, but from the time of that dream, I have lost track of you. I do not know where you are. Will you hear me? Do you know how much I love you? I could never tell you how much I love you. I cannot tell you even now. I speak to you, only to you. You are with me always, and I who was such a wild and angry one and never learned to weep simple tears – now I weep and weep and weep ... It's me: Nadia. Where are you?” ».

seuls, pourtant, peuvent lui permettre d'apporter un témoignage sur une existence. Nous pouvons voir en cette lettre les prémisses de celle qu'écrira Anna Blume dans *In the Country of Last Things* : écrire dans le vide, sans être assuré que votre destinataire vous lira un jour et en se demandant s'il n'est pas déjà mort. Cette écriture accompagnée d'un tel doute caractérise un bon nombre d'écrits de Juifs au cours de la Seconde Guerre mondiale. Pendant que leur famille, leurs amis, se trouvent prisonniers dans les camps de la mort, certains écrivent dans l'ignorance du destin de leur destinataire, avec l'espoir cependant de perpétuer le souvenir de la Shoah.

Le devoir de mémoire est donc très important pour Paul Auster dans son œuvre autobiographique en raison du sort qui fut réservé aux Juifs, mais il est également présent dans son œuvre romanesque.

b) La mise en scène de la judéité dans les romans austériens

L'exemple le plus frappant du « devoir de mémoire » qui apparaît dans les romans de Paul Auster est très certainement le « Bureau de Préservation Historique » (« Bureau of Historical Preservation ») que l'on (re)trouve dans *Oracle Night*. Comme nous l'avons vu dans notre première partie, il s'agit du projet d'Ed Victory, un chauffeur de taxi que rencontre Nick Bowen dans l'histoire dans l'histoire qu'écrit le narrateur, Sidney Orr. Dans le cadre de ce projet, Ed Victory a constitué une immense collection d'annuaires téléphoniques à partir de l'année 1946, un peu après la fin de la Seconde Guerre mondiale. Tous les annuaires américains couvrant la période de 1946 à 1988 (année de la narration) sont là. S'y mêlent également des annuaires d'années précédentes, ainsi que des recueils provenant d'autres pays. Comme l'explique Ed Victory, il s'agit là d'une collection qui rassemble le monde entier : « This room contains the world [...]. Or at least a part of it. The names of the living and the dead. The Bureau of Historical Preservation is a house of memory, but it's also a shrine to the present. By bringing those two things together in one place, I prove to myself that mankind isn't finished » (82). Victory explique que son arrivée dans les camps de la mort, en tant que libérateur de Dachau, l'a fortement traumatisé et qu'il a commencé à constituer cette collection peu de temps après, pour préserver une trace de l'existence de toutes les personnes qui ont appartenu à ce monde. Parmi ces annuaires téléphoniques, Bowen en aperçoit un provenant de Varsovie et datant

de 1937-1938. Il se rend alors compte que tous les juifs qui doivent y figurer ont été assassinés bien avant qu'Ed ait commencé sa collection. Ce même annuaire polonais réapparaît plus loin, mais, cette fois, dans le récit principal (et non dans le récit dans le récit consacré à Nick Bowen). Deux pages du recueil ont été photocopiées et insérées dans le corps du texte (pages 102 et 103). Le narrateur, Sidney Orr, explique la part de réalité et la part de fiction dans le récit qu'il écrit à propos de Bowen, de Victory et du Bureau de Préservation Historique. Dans une note de bas de page, il révèle qu'il est réellement en possession de l'annuaire en question, dans lequel il a retrouvé le nom de personnes qui pourraient bien être des membres de sa propre famille, rendant ces documents bien plus personnels et bien plus précieux qu'on ne pourrait le penser de prime abord lorsque l'objet apparaît dans l'histoire qu'il conte :

Just for the record, I should also mention that I happen to own a copy of a 1937/38 Warsaw telephone book. It was given to me by a journalist friend who went to Poland to cover the Solidarity movement in 1981. He apparently found it in a flea market somewhere, and knowing that my paternal grandparents had both been born in Warsaw, he gave it to me as a present after he returned to New York. I called it my *book of ghosts*. At the bottom of page 220, I found a married couple whose address was given as Wejnerta 19-Janina and Stefan Orlowscy. That was the Polish spelling of my family's name, and although I wasn't sure if these people were related to me or not, I felt there was a good chance that they were. (101)

Nous voyons donc la façon dont le narrateur fictionalise sa propre histoire familiale, en insérant cet annuaire téléphonique qui lui tient à cœur dans son récit. Comme le fait Ed avec son « Bureau of Historical Preservation » en sauvegardant, grâce à ses annuaires téléphoniques, la mémoire des morts, Sidney insère dans le corps du texte ces deux pages du recueil polonais qui contient vraisemblablement une partie de son histoire familiale. Son identité juive est liée à ce souvenir, à ces noms écrits dans cet annuaire des morts. De la même façon, peut-être pouvons-nous voir derrière le projet de Nathan Glass dans *The Brooklyn Follies* cette marque de judéité, cette volonté de « ne jamais oublier », et de mettre sur papier les souvenirs de ces vies désormais éteintes. C'est ce même rapport à la mémoire que semblent partager la plupart des narrateurs austériens.

Dans ces conditions, il n'est pas étonnant qu'Auster attribue cette identité juive à tous ses narrateurs et à la plupart de ses personnages principaux, faisant de cette dernière un élément constitutif de leur personnalité. Le nom même de ces personnages évoque leur judéité : Peter Aaron et Benjamin Sachs, David Zimmer, Hector Mann, de son vrai nom

Chaim Mandelbaum et Frieda Spelling, Sydney Orr (de son vrai nom « Orlovsky »¹⁰⁴) et Nick Bowen, ainsi que Nathan Glass. Tous ces personnages évoquent leur judéité au fil de la narration, soit en évoquant des épisodes de leur histoire familiale au cours de conversations avec d'autres personnages, soit en exposant leurs activités et leurs projets.

Ce phénomène identitaire n'est pas propre à Auster et plusieurs auteurs juifs américains mettent en scène leurs origines de la même façon comme, par exemple, un autre écrivain new-yorkais, Philip Roth, chez qui « toute l'œuvre est imprégnée par la question douloureuse de l'identité juive – même chez les Juifs qui s'estiment aussi éloignés que possible de leurs racines » (Patricot). La plupart de ses personnages principaux ont des noms explicitement juifs (Peter Tarnopol, Nathan Zuckerman, David Kepesh) et sont tous également des écrivains : « La plupart des personnages principaux de Roth sont des écrivains et professeurs de littérature [...] qui sont autant d'avatars, de variantes de lui-même ou de son narrateur, de fantasmes de lui-même réinventés dans le texte de fiction » (Robin, 26). Ainsi, dans *Operation Shylock: A Confession* (1993), le narrateur, un certain « Philip Roth », part en Israël à la recherche de son double, un deuxième Philip Roth, qui ressemble en tous points au narrateur. Comme le fait remarquer Robin : « tous les deux [sont] nés en 1933 à Newark (New Jersey) et issus d'une famille juive originaire de Galicie » (26), reflétant ainsi l'autobiographie de l'auteur, dans une autofiction digne de ce nom : « Ses personnages ont bien quelque chose de Roth, mais d'un Roth réinventé, déplacé, translaté dans une vie autre, ni tout à fait autobiographie, ils ne sont ni tout à fait fiction en dépit de la page couverture qui parle de “roman”, de récit ou d'autres genres » (Robin, 26).

Cette mise en scène de la recherche de l'identité liée à la judéité est donc présente chez les deux auteurs. Cependant, comme le note Dennis Barone :

[W]hile Auster does not provide an explicit centrality for Judaism in his work, the Jewish tradition is ever present. Auster is not Philip Roth and yet in a metaphoric manner Auster asks questions similar to those Roth probes in a more explicit way. Sometimes Judaism makes a surprising, sudden, and important appearance. (1995, 23)

Le meilleur exemple de cette « apparition soudaine » de la judéité est sans doute l'épisode de *In the Country of Last Things*, au cours duquel Anna Blume rencontre le rabbin dans la bibliothèque, comme l'observe Norman Finkelstein :

¹⁰⁴ « [T]he first Orrs in America had been Orlovskys. My grandfather had shortened the name to make it sound more American ». Note de bas de page, page 9 d'*Oracle Night*.

Anna's sudden admission of her hitherto unrevealed Jewish origins is due to the instinctive trust she puts in the rabbi, for "he reminded me of how things had been when I was very young, back in the dark ages when I still believed in what fathers and teachers said to me." This almost miraculous sense of connection in a world that is literally falling apart leads to a major turning point in the narrative, since it is with the rabbi's help that Anna meets her lover Samuel Farr, a colleague of her brother for whom she is searching. In her last meeting with the rabbi, he tells her that every Jew "believes that he belongs to the last generation of Jews. We are always at the end, standing on the brink of the last moment, and why should we expect things to be any different now?" (112). [...] Like the rabbi's generations of Jews, like Anna Blume, and like Auster in his most Jewish poems, the angel's task, regardless of the pain, is to remember. *In the Country of Last Things* takes the form of a letter, and at the end of the novel, despite – or because of – all that Anna has lived through, she promises to write again. In *Wall Writing*, the scribe writes of the other who is himself, casting the poem into the sea of memory like a letter in a bottle or a prayer to an absent god. (Finkelstein, 51)

Si les personnages de Paul Auster sont juifs, ils le sont à la manière de notre auteur : ce sont des juifs « d'identité » et de tradition familiale, mais non des juifs croyants, comme l'explique Nathan Glass dans *The Brooklyn Follies* : « "All Jews are atheists. Except for the ones who aren't, of course. But I don't have much to do with them." » (251).

Dans *The Book of Illusions*, une part de l'histoire (ou l'Histoire)¹⁰⁵ juive est contée à travers les spéculations de David Zimmer au sujet des origines mystérieuses de celui qui se fait appeler Hector Mann :

Stanislav is located just south of the Dniestr River, halfway between Lvov and Czernowitz in the province of Galicia. If that was the terrain of Hector's childhood, then there was every reason to suppose that he was born a Jew. The fact that the area was thick with Jewish settlements was not enough to persuade me, but combine the Jewish population with the fact that his family left the area, and the argument becomes quite convincing. The Jews were the ones who left that part of the world, and beginning with the Russian pogroms in the 1880s, hundreds of thousands of Yiddish-speaking immigrants fanned out across western Europe and the United States. Many of them went to South America as well. In Argentina alone, the Jewish population increased from six thousand to more than one hundred thousand between the turn of the century and the outbreak of World War I. No doubt Hector and his family helped add to those statistics. If they hadn't, then it was scarcely possible for them to have landed in Argentina. At that moment in history, the only people who traveled from Stanislav to Buenos Aires were Jews. (85-86)

La judéité de Hector Mann est donc présentée à travers le prisme de l'Histoire juive dans un premier temps. Puis David Zimmer analyse la façon dont cette judéité supposée aurait

¹⁰⁵ Il réside une part d'ambiguïté entre les notions de « petite histoire » et de « grande Histoire » lorsqu'on parle de judéité puisqu'il s'agit de l'histoire personnelle d'une communauté mais qui, à travers la Shoah notamment, s'étend à toute l'humanité (les nazis jugés ayant été accusés de « crime contre l'humanité »).

pu causer des ennuis dans le Hollywood de l'époque où Hector Mann faisait ses débuts dans l'industrie du cinéma :

It wasn't a crime to be a Jew in Hollywood back then. It was merely something that one chose not to talk about. Jolson had already made *The Jazz Singer* at that point, and Broadway theatres were filled with audiences who paid good money to see Eddie Cantor and Fanny Brice, to listen to Irving Berlin and the Gershwins, to applaud the Marx Brothers. Being Jewish might have been a burden to Hector. He might have suffered from it, and he might have been ashamed of it, but it was difficult for me to imagine that he had been killed for it. There's always a bigot around somewhere with enough hatred in him to murder a Jew, of course, but a person who does that wants his crime to be known, to make use of it as an example to frighten others, and whatever Hector's fate might have been, the one certain fact was that his body was never found.
(86)

La judéité hypothétique de Hector Mann est donc interprétée par Zimmer comme une cause possible de son meurtre hypothétique, ce qui montre assez le poids de cette identité.

Dans la suite du roman, la judéité de Hector Mann apparaît explicitement à travers des détails donnés au lecteur comme, par exemple, sa circoncision (« the man, whose penis was circumcised », 151) qui s'oppose au catholicisme de la famille de Brigid O'Fallon, son amante cachée. Puis, à la page 174, Hector annonce explicitement son identité juive au père O'Fallon. L'acteur déchu semble considérer qu'il s'agit d'un motif suffisant pour que le père refuse de lui accorder la main de sa fille :

But I must not marry Nora. I am a Jew, and such things are not permitted.
What kind of a Jew?
A Jew. There is only one kind of Jew.
Do you believe in God?
What difference does that make? I am not like you. I come from another world.
Answer the question. Do you believe in God?
No, I do not. I believe that man is the measure of all things. Both good and bad.
Then we belong to the same religion. We're the same, Loesser. The only difference is that you understand money better than I do. (174-175)

La dernière phrase de O'Fallon rappelle les clichés familiers qui insinuent que les juifs ont un rapport particulier à l'argent, mais le thème de la religion et de la foi en Dieu, abordée ici, revient souvent. À plusieurs reprises, le narrateur juif athée est opposé à un « extrémiste » chrétien. C'est le cas, déjà, dans *City of Glass* : Peter Stillman Sr. séquestre son fils au nom de la religion pour lui faire connaître la langue originelle « de Dieu » (nous y reviendrons dans notre troisième partie). Cet épisode nous donne la mesure des dégâts que cet extrémisme religieux peut causer sur un jeune homme. Le fils, Peter Stillman Jr.,

séquestré puis soumis au projet de son père, sort de cette expérience marqué à tout jamais. Le thème de la séquestration et de la « confiscation » du langage réapparaît à nouveau dans *The Brooklyn Follies* lorsque David Minor, le mari d'Aurora, empêche celle-ci de quitter la demeure familiale et instaure un jour de silence par semaine. Bien que l'expérience soit moins traumatisante que celle de Stillman Jr., la condamnation de la religion ainsi conçue et ainsi pratiquée est très explicite dans les répliques de Nathan à l'encontre de Minor, qu'il considère comme un « fanatique » dès leur première rencontre (« he was talking like a fanatic », 249) et dont il n'hésite pas à critiquer la posture : « [Minor] had come out with that idiotic, reactionary pronouncement about marriage » (254). Il est assez évident qu'un tel personnage est incapable de comprendre qu'un juif puisse être athée, comme l'illustre la réplique de David Minor lorsque Nathan lui avoue son athéisme : « “Are you telling me you're an atheist? [...] You're not making fun of me, are you, Mr. Glass?” » (251). Pourtant, c'est là toute la spécificité de la judéité austérienne qui tire son inspiration des écrits judaïques premiers, mais n'en garde presque que l'héritage littéraire : celui de l'écrit et de la mémoire.

La judéité et son histoire ont donc un impact littéraire et parsèment l'autobiographie et les récits austériens. Selon François Gavillon, cette influence serait à l'origine de ce qu'il appelle la « fragmentation ». Chez Auster, cette « fragmentation » trouverait son origine dans la Kabbale et dans les écrits de Jabès. Pour confirmer cette hypothèse, il est intéressant de se référer à l'usage de cette notion chez Deleuze qui en élargit la portée en en faisant un trait particulier de l'identité américaine : « le fragment est l'inné américain [...] l'Amérique elle-même est faite d'États fédérés et de peuples divers immigrants » (1983, 76). Comme l'observe Derek Rubin : « Auster, as we learn in his autobiographical work, is a third-generation American Jew whose grandparents immigrated to the United States from Eastern Europe. Like most of the members of his generation, he is on the surface fully Americanized » (61). Identité américaine et identité juive se retrouvent toutes deux dans les ouvrages de notre auteur¹⁰⁶. Cette double appartenance semble conditionner le positionnement identitaire d'Auster dans *The Invention of Solitude* (« the Auster of

¹⁰⁶ Ici également nous retrouvons des parallèles avec Philip Roth qui met lui aussi en scène cette ambiguïté identitaire entre judéité et américanité. Le personnage « the Swede », à la fois juif et foncièrement américain, l'illustre parfaitement dans *American Pastoral* : « The Jewishness that he wore so lightly as one of the tall, blond, athletic winners must have spoken to us too – in our idolizing the Swede and his unconscious oneness with America, I suppose there was a tinge of shame and self-rejection. Conflicting Jewish desires awakened by the sight of him were simultaneously becalmed by him; the contradiction in Jews who want to fit in and want to stand out, who insist they are different and insist they are no different [...] » (20).

Solitude centers himself through a historical search », Barone, 1994, 32). Comme le résume Rubin :

[C]rucial to that historical search is Auster's Jewish past: his own private past, that of his family, and that of the Jewish people as a whole. There is also the importance of Scripture – of specific texts from the Old Testament, but also of the concept of the Book itself, and of the act of commentary or interpretation, all of which are central to Jewish life, religion, and culture. (61)

Comme nous l'avons vu, le temps austérien se concentre de prime abord sur le passé et la mémoire personnels : souvenirs d'enfance, passé familial, héritage judaïque. Cet héritage pose des bases importantes pour l'œuvre austérienne, mais ouvre également la porte vers une mémoire commune : celle de la Shoah. L'écrit prend alors tout son sens face à un peuple proche de la disparition. Ecrire pour ne pas oublier un proche, une communauté, une époque, un monde... Mais écrire également pour structurer ses souvenirs et le temps qui passe.

Dans le dernier chapitre de cette deuxième partie, nous nous proposons de nous intéresser à l'Histoire (celle du monde) dans l'œuvre de Paul Auster et nous intéresser au rôle qu'elle joue. Souvent présente en arrière-plan, elle a une influence certaine sur les personnages qui l'évoquent dans leurs récits personnels. Nous verrons ainsi comment se mêlent et interagissent « petite histoire » (l'histoire personnelle des personnages) et « Grande Histoire ».

Chapitre 6 : Histoire, histoire : temps personnel et temps universel

Si le passé personnel des personnages a une grande importance dans les romans de Paul Auster, le passé historique mondial y est également présent. Comme l'observe Sophie Vallas dans sa thèse (74), nous trouvons chez Paul Auster une mise en parallèle constante entre les termes « history » (l'Histoire avec un grand « H ») et « his story » (« son histoire », celle en l'occurrence des personnages de sa fiction ou la sienne, lorsqu'il insère des événements tirés de sa propre vie dans ses romans). « Identité individuelle et destin national sont indissociables », observe François Gavillon (99). Si Paul Auster met en scène essentiellement le temps personnel dans son autobiographie, ses romans suivants s'orientent, de manière plus générale, sur le monde qui l'entoure. C'est ainsi qu'il se sert de dates historiques importantes et qu'il les introduit dans sa fiction.

Selon Paul Ricoeur, il existe une complémentarité entre histoire et fiction. En effet, généralement le récit de fiction emprunte au récit historique des faits passés dont se sert la voix narrative dans son récit. C'est ce qu'il appelle l'« historicisation de la fiction » (Ricoeur, 1985, 275). Cet « empiètement » réciproque entre histoire et fiction crée ce qu'il appelle « le temps humain » « où se conjuguent la représentance du passé par l'histoire et les variations imageantes de la fiction sur l'arrière plan de la phénoménologie du temps » (Ricoeur, 1985, 279). C'est grâce à ce phénomène que romancier et historien sont tous deux capables d'apporter un éclairage sur la notion de temps.

Cependant, cette représentation de la relation entre fiction et histoire est loin de faire l'unanimité. Selon le narratologue Raphaël Baroni, par exemple, « l'ambition historiographique » (*Poétique*, n° 151, 2007, 266) est radicalement opposée à celle de la fiction. Il soutient que l'histoire donne une « explication provisoire » et que la fiction donne une « histoire définitivement ambiguë ». Comme l'observe Lorenzo Devilla dans sa thèse, « [c]'est le caractère incertain de la synthèse des historiens, qui fait écho à la discordance orchestrée des intrigues fictionnelles, que réside le caractère convergent de ces deux formes de configuration narrative » (157).

Nous nous proposons donc d'observer les dates historiques importantes et les événements qu'elle évoquent qui apparaissent dans l'œuvre de Paul Auster, ainsi que la façon dont elles sont insérées dans la fiction. Pour ce faire, cette étude de l'Histoire sera divisée en deux temps : l'Histoire antérieure à la vie de notre auteur, c'est-à-dire celle sur laquelle il a un certain recul ; et l'Histoire qui se déroule sous les yeux de notre auteur dans

toute son immédiateté (cf. les attentats du onze septembre). Ceci devrait nous permettre de mieux comprendre l'identité historique austérienne.

1) Histoire passée

La fiction de Paul Auster emprunte beaucoup de dates historiques passées très symboliques. Avant d'aborder les livres de notre corpus, rappelons en brièvement quelques-unes qui apparaissent dans ses œuvres précédentes.

In the Country of Last Things est un exemple intéressant de ce rapport entre l'Histoire et la fiction austérienne. En effet, il s'agit d'une dystopie¹⁰⁷ empruntant la forme épistolaire fortement inspirée par l'histoire du XXe siècle. Le titre initial qu'Auster comptait donner à ce roman était « Anna Blume Walks Through the 20th Century », comme il rappelle lui-même :

[M]y private working subtitle for the book was “Anna Blume Walks Through the 20th Century.” I feel that it's very much a book of our own moment, our own era, and many of the incidents are things that have actually happened. For example, the pivotal scene in which Anna is lured into a human slaughterhouse is based on something I read about the siege of Leningrad during World War II. These things actually happened. And in many cases, reality is far more terrible than anything we can imagine. Even the garbage system that I described at such length was inspired by an article I once read about the present-day garbage system in Cairo. Admittedly, the book takes on these things from a somewhat oblique angle, and the country Anna goes to might not be immediately recognizable, but I feel that this is where we live. It could be that we've become so accustomed to it that we no longer see it. (*The Art of Hunger*, 275)¹⁰⁸

Ici, la fiction se nourrit d'événements réels observés qu'elle transpose et adapte à ses besoins. L'Histoire est fictionnalisée et représentée symboliquement à travers diverses références qui sont parsemées tout au long de ce récit dystopique.

Dans *Moon Palace*, l'Histoire apparaît dès la première ligne : « It was the summer that men first walked the moon » (1). L'événement historique du premier homme sur la lune permet au lecteur de situer le récit dans le temps (l'été de l'année 1969) sans que le

¹⁰⁷ Le terme « dystopie » est dérivé du mot « utopie », apparu pour la première fois sous la plume de Thomas More (*Utopia*, 1516), bien que les utopistes existent depuis l'Antiquité, à commencer par Platon, qui, avec *La République* notamment, « a posé la première pierre de cette Cité idéale » (Faye, 36). La dystopie ou anti-utopie, au contraire, met en scène un « rêve d'Enfer anticipatif » et c'est Evgueni Zamiatine avec *Nous autres*, écrit en 1920, qui en fut l'un des instigateurs. Le premier cercle des anti-utopistes est allé au-delà de la description en (pré)voyant ce que l'avenir réservait de diabolique à l'homme et à la littérature. En général, la dystopie (ou anti-utopie) est un phénomène de réaction qui résulte d'une inadéquation entre l'auteur et la pensée dominante d'une époque.

¹⁰⁸ Entretien avec Joseph Mallia dans *The Art of Hunger*.

narrateur ne soit obligé de citer explicitement la date. Dans cet ouvrage où la lune occupe une place importante, la mention de cet événement et la date qu'il rappelle inaugure le roman en intervenant dès sa première phrase et fait écho au titre même. Le thème de la lune est exploité par la suite : en effet, le mot lune se trouve dans le nom du restaurant qui constitue lui-même le nom du roman. De plus, lorsque Marco Stanley Fogg est sommé, par Thomas Effing, d'aller voir un tableau au musée, il se trouve que le tableau en question s'intitule « Moonlight » et, en son centre, tout comme au centre du roman d'ailleurs, se trouve encore une fois la lune. Enfin, le narrateur porte le nom de Fogg, qui était déjà celui du personnage principal dans le roman de Jules Verne, *Le tour du monde en quatre-vingts jours* (1873), et cette référence à Jules Verne renvoie également à *De la terre à la lune* (1865¹⁰⁹). Ainsi, la date historique des premiers pas de l'homme sur la lune lance, dès le début du roman, la thématique qui sera au centre du récit de Marco Stanley Fogg.

Comme l'explique Paul Auster dans un entretien de 1996 (Chénétiér), il se considère comme un grand lecteur d'Histoire (« a great reader of history ») et s'est senti contraint de lire énormément à ce sujet pendant l'écriture de *Moon Palace*. Cependant, il explique que son intérêt pour le passé américain ainsi que l'Histoire présente ne date pas seulement de *Moon Palace*, qui est loin d'être le seul roman « historique ». En effet, il considère que, chacun à leur façon, *City of Glass*, *Leviathan*, *Mr. Vertigo* et *Music of Chance* parlent tous des États-Unis et de son Histoire (Chénétiér, 1996, 16). Et c'est précisément l'Histoire dans *Leviathan* et dans *The Book of Illusions* que nous nous proposons d'étudier à présent. Si nous avons choisi ces deux romans-là en particulier, c'est parce que l'un s'intéresse à l'Histoire d'un point de vue politique et philosophique, et que l'autre s'intéresse à l'Histoire d'un point de vue artistique et culturel.

a) *Leviathan*, Benjamin Sachs et la bombe atomique

Leviathan, qui emprunte son titre à la fois au monstre aquatique mythologique symbolisant le paganisme, et à l'ouvrage de philosophie politique de Thomas Hobbes, semble annoncer une évolution dans l'œuvre de notre auteur dans le sens d'une dimension politique plus marquée. En effet, personnage hautement politisé, Benjamin Sachs, à travers ses convictions premières, qui se rapprochent de celles de Thoreau (et pour lesquelles il ira en prison), se transforme, par le hasard des circonstances, en terroriste masqué, s'en

¹⁰⁹ La première date mentionnée en chiffres dans *Moon Palace* est d'ailleurs 1965 (1), soit exactement cent ans après la publication du roman de Jules Verne.

prenant à un des symboles de l'Amérique, la statue de la Liberté, dont il fait exploser plusieurs petites répliques.

Dès la première page du roman, la description de la mort de Sachs causée par l'explosion d'une bombe, rappelle un événement historique important, qui a visiblement beaucoup marqué le personnage : celui de la bombe atomique lancée sur Hiroshima. En effet, la bombe miniature qui provoque la mort de Sachs n'est qu'un écho de la grande bombe dont le lâcher sur le Japon coïncide avec sa date de naissance. La mort de Sachs, simple épisode, malgré son aspect tragique, de l'histoire personnelle du personnage, est présentée comme un reflet, à petite échelle, d'un grand événement appartenant à l'Histoire. Comme le remarque Sophie Vallas dans sa thèse, les personnages austériens sont obsédés par leur naissance (103). C'est le cas précisément de Benjamin Sachs qui voit dans le moment précis où il est venu au monde un véritable symbole :

He was born on August 6, 1945. I remember the date because he always made a point of mentioning it, referring to himself as "America's first Hiroshima baby", "the original bomb child", "the first white man to draw breath in the nuclear age." He used to claim that the doctor had delivered him at the precise moment Fat Man was released from the bowels of the Enola Gay [...]. (22-23)

Contrairement à beaucoup des personnages austériens qui ont l'impression que leur histoire commence sans eux, qu'ils arrivent au monde à un moment inapproprié ou trop tardif, dans un monde qui est « toujours-déjà là » (Vallas, 104) (c'est le cas de Marco Stanley Fogg dans *Moon Palace* qui déclare : « The story had begun without me, so to speak, and by the time I entered it myself, the action was already far advanced, the whole thing was flying out of control », 291), Sachs, lui, au contraire, arrive au monde précisément au moment où celui-ci est en train de changer et où commence l'ère nucléaire, avec toutes les conséquences qui en découlent. La naissance de Sachs et ce grand événement historique paraissent coïncider si parfaitement que Aaron se sent obligé de commenter et avoue qu'il a toujours considéré ce détail autobiographique comme une exagération (« that always struck me as an exaggeration », 23). Il explique que Sachs avait pour habitude d'élever au niveau d'une véritable mythologie (« mythologizing », 23) les plus petits événements de sa vie : « he could bombard you with an never-ending supply of strange historical connections » (23). L'utilisation du verbe « bombard » ici n'est évidemment pas une coïncidence, et rappelle à nouveau la naissance et la mort de Sachs, deux événements liés à ce thème de la bombe. Aaron dresse une liste d'événements issus

de coïncidences historiques que Sachs lui a rapportés. Ces derniers évoquent des personnages historiques comme Peter Kropotkin, Mrs Jefferson Davis, Booker T. Washington (« this unlikely trio sat around drinking tea together and making polite conversation: the Russian nobleman who sought to bring down all organized government, the ex-slave turned writer and educator, and the wife of the man who led America into its bloodiest war in defense of the institution of slavery », 23), Louise Brooks, Vivian Vance (« It thrilled him to have discovered [...] that the two sides of American womanhood, the vamp and the frump, the libidinous sex-devil and the dowdy housewife, should have started in the same place, on the same dusty street in the middle of America », 23-24). Comme le conclut Aaron : « Sachs loved these ironies, the vast follies and contradictions of history » (24).

Bien que Sachs utilise l'humour pour raconter ces anecdotes, Aaron n'est pas dupe de cette apparente désinvolture avec laquelle son ami s'exprime et il connaît bien toute l'importance qu'il leur donne en réalité. Elles sont bel et bien une façon de se définir lui-même en s'impliquant dans l'Histoire : « it was also an attempt to define who he was, a way of implicating himself in the horrors of his own time » (24). L'invention (et l'utilisation) de la bombe atomique semble avoir si profondément marqué Sachs qu'il voit en sa génération quelque-chose de nouveau, que nulle autre génération n'a connu auparavant :

Sachs often talked about "the bomb". It was a central fact of the world for him, an ultimate demarcation of the spirit, and in his view it separated us from all other generations in history. Once we acquired the power to destroy ourselves, the very notion of human life had been altered; even the air we breathed was contaminated with the stench of death. (24)

Les deux bombes atomiques lancées sur Hiroshima et Nagasaki marquent effectivement le début d'une nouvelle ère et d'une nouvelle conception du monde. Nous vivons désormais dans une époque qui « nous contraint à vivre chaque jour en côtoyant l'Inconcevable » (Hupp, 1976, 10), comme l'explique Philippe Hupp dans son introduction à l'anthologie *Mourir au futur*. L'« Inconcevable » dont parle Hupp, c'est la possibilité de néantisation de l'homme par l'homme qui est désormais réalisable grâce à (ou à cause de) la bombe atomique. C'est la possibilité de la disparition de l'humanité à cause d'elle-même qu'observe le philosophe Karl Jaspers dans son ouvrage intitulé *La bombe atomique et l'avenir de l'homme*, dans lequel il explique que la bombe atomique est « un événement

absolument nouveau » puisqu'elle « conduit l'humanité à la possibilité de se détruire totalement elle-même » et à « la destruction totale de la vie sur terre » (15), mais également, en cas de guerre, à l'« anéantissement immédia[t] de toute vie dans l'espace » (19). Comme il l'explique dans son introduction :

Jusqu'à présent l'homme pouvait se suicider individuellement. Il pouvait tuer et être tué dans des combats. On pouvait exterminer des peuples. Mais maintenant l'humanité peut être anéantie en totalité par l'homme. [...] Il y a bien eu jusqu'à nos jours des idées vaines de la fin du monde. [...] Mais à présent nous nous trouvons devant la possibilité réelle d'une telle fin. (Jaspers, 1963, 21-22)

En créant la bombe atomique, l'homme a donné un visage au « néant ». Comme l'explique Jaspers, avant même que la bombe atomique n'existe, l'idée de fin du monde était présente, mais dans la tête des hommes, cette fin ne pouvait venir que d'un élément extérieur et indépendant de l'homme, de la colère des dieux, d'une catastrophe naturelle, d'une collision galactique... Les hommes ne pouvaient donc rien y faire, ne pouvant aller à l'encontre d'une catastrophe imprévisible d'une telle taille. Mais voilà qu'arrive la bombe atomique et la possibilité donnée à l'homme de causer lui-même la destruction à grande échelle en appuyant sur un simple bouton. L'idée de fin du monde devient donc presque palpable, le néant qu'une telle explosion est capable de produire prend forme sous nos yeux. Et c'est avec Hiroshima, puis Nagasaki que la fin déclenchée par l'homme apparaît concrètement pour la première fois. Les conséquences immédiates sont effrayantes : la disparition d'une grande ville en quelques secondes, la mort de milliers de personnes (140 000 personnes décédées à Hiroshima, 70 000 à Nagasaki, sans compter tous les décès plus tardifs dus aux conséquences des irradiations), ainsi que le vide et les ruines qui apparaissent là où se trouvait une ville entière. Mais ce qui est peut-être plus effrayant encore, c'est la nouvelle conscience de ce vide qui apparaît alors dans l'esprit des hommes. Il est désormais évident que « ce que jusqu'à présent des catastrophes cosmiques auraient seules pu faire, l'homme lui-même en est maintenant capable » (Jaspers, 1963, 551). Cette nouvelle conscience est ce que François Meyronnis appelle « le règne du "ON DISPARAÎT" » (2003, 140), qui s'installe dans l'esprit des hommes à l'échelle de la planète à la suite de la catastrophe d'Hiroshima, à laquelle il convient d'ajouter la Shoah. Il parle encore de la « mise en joue » perpétuelle « du vivant ». Avec l'ère nucléaire est apparue la possibilité de concrétisation du « néant » et donc un nihilisme sans doute encore plus profondément marqué. Hiroshima serait en quelque-sortie la continuation d'Auschwitz

dans la déshumanisation de la mort. Dans les camps de la mort, nous ne sommes plus face à nos victimes, nous ne voyons plus en eux des hommes. La bombe atomique va encore plus loin en effaçant toute trace des victimes, en désintégrant les corps...

C'est donc l'année même où commence cette ère nouvelle, où naît cette nouvelle conscience, que Benjamin Sachs vient au monde. Nous avons parlé plus haut de sa propension à voir des symboles dans les faits historiques et de la façon dont il essaie de transformer les faits ordinaires en mythes :

By gorging himself on those facts, he was able to read the world as though it were a work of the imagination, turning documented events into literary symbols, tropes that pointed to some dark, complex pattern embedded in the real. [...] The business about his birth was part of this same compulsion. (24)

Cependant, même si Sachs a le don de faire passer sa vision du monde par le filtre de son imagination, le narrateur ne tardera pas à avoir la preuve de l'influence de l'Histoire sur Sachs tout au long de sa vie.

C'est effectivement par la vision de Sachs, la plupart du temps, que nous aurons cette mise en parallèle d'éléments de l'histoire personnelle des personnages et de l'Histoire du monde, et, plus spécifiquement, de celle des États-Unis. L'Histoire joue un rôle fondamental dans la construction même de l'identité des personnages d'Auster. C'était déjà le cas dans *Moon Palace* par exemple, où Marco Stanley Fogg n'arrive à se (re)construire qu'en remontant plusieurs générations en arrière (via maintes coïncidences) et en observant l'impact de l'Histoire sur son histoire personnelle. Comme l'explique François Gavillon :

Le parcours du héros ressemble souvent à une quête. Quête d'identité, quête d'informations permettant de reconstruire à la fois l'histoire familiale et l'Histoire nationale. [...] Mais parallèlement aux trajectoires des héros, apparaît en filigrane un réquisitoire contre une nation qui a perdu son chemin, une Amérique dévoyée. Aucun roman ne manque de faire référence à quelque grande responsabilité ou culpabilité historique. (13)

Des repères historiques sont disséminés tout au long de *Leviathan*, et leur impact sur les personnages, comme sur le déroulement du récit, est très important. Le début du troisième chapitre en est un bon exemple : on y décrit le début de l'ère de Ronald Reagan. Avec l'apparition du « nouvel ordre » américain des années 1980, et des nouvelles valeurs qu'il véhicule, les articles polémiques de Sachs ne trouvent plus d'écho. Le monde a changé et l'esprit de révolte n'est plus d'actualité (« in the present climate of selfishness

and intolerance, of moronic, chest-pounding Americanism, [Sachs's] opinions sounded curiously harsh and moralistic », 104). Sachs est de plus en plus marginalisé. Même s'il continue à écrire, son public devient de plus en plus restreint. Il souffre beaucoup de cette mise à l'écart dont il est victime par la force des choses, même s'il ne laisse rien paraître. Le narrateur, sans en être absolument certain, mesure l'impact sur son ami du dédain du public à son égard et croit observer chez lui une véritable dégradation de son « identité sociale ».

Le vaste changement historique, idéologique et politique qui s'opère sous l'influence du président Reagan, et la désaffection du public pour les écrits de Sachs et les effets qu'elle a sur le personnage annoncent « l'accident » qui est sur le point de se produire et qui amplifiera l'effet des changements qui ont déjà commencé à affecter la personne de Sachs. « L'accident » lui-même s'inscrit dans ces repères historiques que le roman contient en abondance, puisqu'il se déroule un jour très particulier : le 4 juillet 1986, au cours d'une fête en l'honneur du centième anniversaire de la statue de la Liberté. Rappelons que la statue de la Liberté est déjà apparue dans le roman, notamment dans l'anecdote que raconte la mère de Sachs dont nous avons précédemment parlé. Cet épisode prend une importance particulière pour Sachs puisque c'est également ce jour-là qu'il gagne son pari contre sa mère, qui l'avait contraint à « bien s'habiller » pour l'occasion alors que celui-ci savait pertinemment que les fils de l'amie de sa mère qui les accompagnaient seraient habillés « normalement ». Lorsque les autres enfants arrivent, portant leurs vêtements de tous les jours, Sachs gagne son pari et obtient du même coup le droit de s'habiller comme bon lui semble. Pour prouver l'importance que ce jour-là a eue sur sa vie, il ajoute : « It was the first major victory of my life. I felt as if I'd struck a blow for democracy, as if I'd risen up in the name of oppressed peoples all over the world » (33). Comme l'explique Annick Duperray dans *Paul Auster, Les ambiguïtés de la négation*, « Sachs [...] considéra l'aventure comme sa première leçon de théorie politique ». Elle cite les paroles de Sachs : « I learned that freedom can be dangerous. If you don't watch out, it can kill you » (99), qui prennent une résonance sinistre chez les lecteurs qui savent déjà comment Sachs va mourir.

L'Histoire est donc perçue par Benjamin Sachs comme une source de symboles qu'il s'efforce d'interpréter à l'échelle de sa vie. Ces symboles revêtent une telle importance à ses yeux qu'il s'investit corps et âme dans leur étude au point de payer ses efforts par une perte de sa propre identité et même, inéluctablement, par sa mort.

Si les dates sont autant de symboles historiques pour Sachs, elles le sont évidemment également pour Auster. L'obsession de ce personnage pour la bombe atomique et la nouvelle ère qui débute le jour de sa naissance, n'est pas sans rappeler la biographie de Paul Auster lui-même qui est né en 1947, au début de la « Guerre froide », en même temps donc qu'un moment historique important.

Si Benjamin Sachs est poursuivi par l'Histoire tout au long de sa vie, les autres personnages austériens sont peut-être moins marqués de ce sceau, bien que l'Histoire continue à occuper une place importante dans les autres romans. En effet, chaque personnage y représente une époque particulière. Hector Mann en est un bon exemple dans *The Book of Illusions*.

b) Hector Mann et ses pérégrinations au sein d'une époque changeante

Hector Mann, qui possède quelques traits communs avec les acteurs à la grosse moustache Hank Mann et Charlie Chaplin, est touché de plein fouet par les effets d'un changement technique majeur qui se produit à son époque. Acteur de films muets alors même que la scène cinématographique est en train d'évoluer vers le cinéma parlant, il va connaître, comme beaucoup d'autres à cette époque, les effets de ce changement historique¹¹⁰, qui jouera, de manière quelque peu détournée et symbolique, un rôle dans sa disparition.

Dès les premières pages de *The Book of Illusions* ce changement d'ère cinématographique est évoqué. Comme l'explique David Zimmer, Hector disparaît à un moment crucial de sa carrière, peu avant l'adoption définitive du cinéma parlant. Il disparaît au moment-même où sa carrière aurait pu prendre un tournant vers la grande

¹¹⁰ La déchéance et la détresse des acteurs célèbres du cinéma muet, incapables de franchir le mur du cinéma parlant sont particulièrement bien illustrées par un film comme *Sunset Boulevard* (Billy Wilder, 1950), dans lequel Norma Desmond, actrice idolâtrée au temps du muet, persiste à vivre à Hollywood, dans l'illusion entretenue par son premier mari qui est revenu vivre auprès d'elle et s'est transformé en domestique entièrement dévoué à son service. Les symboles indiquant la fin d'une ère se multiplient dans ce film : demeure somptueuse se dégradant un peu plus chaque jour, voiture luxueuse mais surannée, solitude quelquefois interrompue par la visite d'une poignée d'invités d'une tristesse infinie, anciens acteurs du muet jouant leur propre rôle (dont Buster Keaton), visite des studios où, jadis, Norma triompha et consacrés désormais entièrement au parlant. Les tendances suicidaires de Norma et son fol espoir de trouver à nouveau un rôle dans un film dont elle écrit le scénario ajoutent encore à l'atmosphère sinistre que dégage ce film bien représentatif. Il n'est pas étonnant que l'un des protagonistes, qui était sur le point de révéler à l'actrice la réalité de sa situation, soit assassiné par le premier mari qui craint de voir Norma succomber à la suite de cette révélation. Nous retrouvons cette même problématique dans d'autres films, tel que *The Artist* ou encore *Singing in the Rain*.

popularité et où Hector aurait pu enfin obtenir la reconnaissance publique qu'il méritait. Sa disparition se passe dans des conditions mystérieuses sans que les raisons en soient données au lecteur de prime abord. Ce que nous savons c'est que la fin du cinéma muet coïncide avec la disparition de l'acteur, ce qui semble lier les deux événements qui participent tous deux à faire plonger Hector Mann dans les abysses de l'oubli :

If Hector had been a bigger star, the stories no doubt would have persisted. He would have lived on in the things that were said about him, gradually turning into one of those symbolic figures who inhabit the nether zones of collective memory, a representative of youth and hope and the devilish twists of fortune. But none of that happened, for the fact was that Hector was only just beginning to make his mark in Hollywood when his career ended. He had come too late to exploit his talents fully, and he hadn't stayed long enough to leave a lasting impression of who he was or what he could do. A few more years went by, and little by little people stopped thinking about him. By 1932 or 1933, Hector belonged to an extinct universe, and if there were any traces of him left, it was only as a footnote in some obscure book that no one bothered to read anymore. The movies talked now, and the flickering dumb shows of the past were forgotten. No more clowns, no more pantomines, no more pretty flapper girls dancing to the beat of unheard orchestras. They had been dead for just a few years, but already they felt prehistoric, like creatures who had roamed the earth when men still lived in caves. (2-3)

Cet extrait nous rappelle l'immense bouleversement dans le monde cinématographique qu'a été le passage au cinéma parlant. Les personnages récurrents très typés (« clowns », « pantomines », « pretty flapper girls dancing to the beat of unheard orchestras ») qui rencontraient un grand succès auprès du public, sont désormais considérés comme vétustes et dépassés. Le changement radical que provoque l'apparition du son dans le film pose des difficultés d'adaptation pour les acteurs spécialisés dans les films muets qui souhaiteraient poursuivre leur carrière. C'est notamment le cas chez les acteurs spécialisés dans la comédie basée sur les gags visuels. L'arrivée du parlant se révèle fatale pour la plupart des acteurs muets, à l'exception de certains comme Charlie Chaplin, Laurel et Hardy ou encore les Marx Brothers. Paul Auster admire ces acteurs et les évoque dans son œuvre à de nombreuses reprises. L'une de ses pièces de théâtre s'intitule *Laurel and Hardy go to Heaven*. Il les fait apparaître à nouveau dans *The Brooklyn Follies*, sous forme de photographies accrochées sur les murs de « Hotel Paradise » : « The walls were covered with eight-by-ten black-and-white photographs of old Hollywood comedy stars. [...] Of the three rooms he has prepared for us, one is devoted to the Marx Brothers, another to Buster Keaton, and the last to Laurel and Hardy » (170-171). Ces acteurs de films muets apparaissent également dans *Invisible*, au cours d'un long échange sur leurs goûts réciproques entre le narrateur, Adam Walker, et sa sœur dont il se sent si proche : « You

defend Keaton, she defends Chaplin, and [...] you both howl at the sight of the Marx Brothers » (127).

Tous ces acteurs qui ont débuté leur carrière dans des films muets ont réussi à poursuivre leur carrière au-delà du changement vers le cinéma parlant. Tous ont dû modifier leur jeu afin d'inclure le son dans leurs films, et tous ont fini par apprendre à utiliser leur propre voix dans leur travail cinématographique.

Il en va tout autrement d'Hector Mann qui doit faire face à des difficultés particulières liées à son rapport au langage. Ce changement profond du septième art est un double handicap pour lui. En effet, comme nous l'apprenons quelques dizaines de pages plus loin dans le roman, Hector est un immigré qui a conservé un accent espagnol très prononcé. C'est en tout cas ce que décrit la journaliste Brigid O'Fallon dans son interview de l'acteur pour le magazine *Photoplay* du mois de février : « Charmed by his heavy Spanish accent, and yet praising him for the fluency of his English » (80). De plus, la journaliste retranscrit phonétiquement les réponses de Hector (« *Ees very simple* », 80). Les interviews données par l'acteur sont cependant contradictoires. En effet, au mois de mars, Randell Simms publie une interview avec l'acteur dans le magazine *Picturegoer*, dans laquelle il décrit l'anglais de Hector comme étant parfait et sans la moindre trace d'un accent : « this Argentinian laugh machine speaks flawless English, with scarcely the trace of an accent. If you didn't know where he was from, you would swear that he had been raised in Sandusky, Ohio » (81).

Face à ces contradictions, David Zimmer se demande si cette deuxième interview, dans laquelle on complimente Hector sur son anglais parfait, n'est pas une forme de publicité destinée à permettre à Hector de trouver des rôles dans des films parlants :

[W]as Simms intentionally mangling the truth, emphasizing Hector's proficiency in English as a way to convince producers of his potential as a sound actor in the months and years ahead? Perhaps the two of them had conspired on the article together, or perhaps a third party had payed Simms off, possibly Hunt, who by then was in deep financial trouble. Could it be that Hunt was trying to increase Hector's market value in order to sell off his services to another production company? (82)

L'agence avec laquelle travaille Hector Mann s'appelle Kaleidoscope (86), nom qui, avec ses connotations colorées, peut être interprété comme une référence implicite à un nouveau changement (plus progressif) dans l'industrie cinématographique, en anticipant sur le passage du noir et blanc à la couleur (changement cinématographique qui, bien que révolutionnaire, sera cependant moins contraignant pour les acteurs que le changement du

muet vers le parlant), rappelant ainsi le changement que subit Hector. Sa carrière au sein de Kaleidoscope et du cinéma muet aura duré dix-sept mois, entre 1927 et 1928.

Ainsi, à travers le prisme de l'Histoire cinématographique, nous avons pu voir comment la chute de Hector Mann est non seulement liée au meurtre de Brigid O'Fallon, comme nous l'avons vu dans notre première partie, mais également au nouvel impact d'un changement technologique qui semble, de prime abord, être une cause possible de la brusque interruption de la carrière de l'acteur au moment même où il était en passe d'atteindre la notoriété. Bien que la raison principale derrière la fin de carrière de Hector soit un bouleversement personnel, l'analyse de David Zimmer dans son livre sur l'acteur insinue que l'Histoire du cinéma aurait pu avoir une influence directe sur le destin du personnage et pourrait avoir été la cause de sa disparition mystérieuse, l'incitant à devoir renoncer à sa carrière d'acteur à tout jamais. En effet, même si Brigid O'Fallon n'avait pas trouvé la mort, rien ne dit que la carrière de Hector Mann aurait pu continuer à l'ère du parlant. Cependant, nous ne le saurons jamais puisqu'ici encore, l'histoire personnelle vient se mêler à l'Histoire générale.

À travers les exemples issus de *Leviathan* et de *The Book of Illusions*, nous voyons qu'Auster traite d'épisodes marquants, à la fois dans l'Histoire politique du monde (la bombe atomique et ses conséquences plus philosophiques) ainsi que dans l'Histoire du cinéma auquel Paul Auster voue une passion.

Si ces deux exemples mettent en scène des faits historiques antérieurs à l'époque dans laquelle vit notre auteur au moment où il les écrit, nous allons voir qu'au fur et à mesure de la progression de son œuvre et de la date de parution de ses romans, un autre événement y fait soudain une apparition, de manière plus subtile mais néanmoins importante dans son immédiateté : celui des attentats du onze septembre 2001.

2) L'Histoire « au présent »

Si la bombe atomique sur Hiroshima et la fin du cinéma muet ne sont pas des épisodes historiques que Paul Auster a réellement vécus lui-même, il est un grand événement historique qui s'est déroulé de son temps et a définitivement marqué les États-Unis et le monde de manière générale : ce sont les attentats du onze septembre 2001, perpétrés notamment sur les tours jumelles (Twin Towers) de New York. Non seulement notre auteur

a été « témoin » (non forcément un témoin direct de la scène, mais témoin dans le sens où nous l'avons tous été), mais l'endroit où ont eu lieu ces attentats a tout particulièrement ému Paul Auster qui habite lui-même dans la ville touchée par cet événement.

Lors d'une conférence donnée à Lyon le 12 janvier 2009, l'auteur décrit ce qu'il a lui-même vu dans les rues de New York au commencement de l'ère de « l'après-onze septembre » et les nombreuses scènes de solidarité spontanée qui n'auraient jamais eu lieu sans cette tragédie :

Après le 11 septembre, [deux choses] se sont passées à New York. D'abord, une sorte de tendresse qui m'a beaucoup frappé. C'était comme si tout le monde était ensemble. Il n'y avait pas de noirs ou de blancs, musulmans ou juifs, chrétiens, tout le monde était ensemble. C'était comme une tragédie qui a frappé une famille. C'est comme [si] un jour ton père et ta mère sont tués dans un accident de voiture. Et je crois que tout le monde à New York a ressenti ces attaques comme une chose personnelle. Et comme c'est souvent le cas après une mort, une perte, les gens sont très doux entre eux. Ma femme, Siri Hudsvetdt, a dit que quelques mois après les attaques, elle était dans le métro à New York, et il y avait deux femmes qui parlaient, [...] une femme russe et une femme noire américaine, qui étaient étrangères, pas amies, et elles parlaient, et une des femmes a dit : « vous vous souvenez [comment] après le 11 septembre [...] les gens étaient [entre] eux, si gentils tout le temps ? »[...]¹¹¹

Peu après le onze septembre, de nombreux écrivains (entre autres Jonathan Safran Foer, Jay McInerney, Don DeLillo, Ken Kalfusont...) ont décidé d'intégrer les attentats dans leurs romans. Cependant, comme le note Paolo Simonetti :

[A]part from some notable exceptions, even the most interesting of so called "9/11 novels" share an understated, quite submissive tone. Perhaps Theodor Adorno's famous (and often misunderstood) contention that "writing poetry after Auschwitz is barbaric" (Adorno 1955, 31) applies to this more recent historical event as well. (2011, 13-14)

Ce choix d'écrire au sujet du onze septembre dans l'immédiateté est un choix qu'Auster ne fait pas. C'est avec recul qu'il a écrit sur la Shoah car « la fiction est lente » (« [f]iction is slow »), rappelle-t-il lors d'un de ses entretiens radiophoniques sur la National Public Radio : « fiction doesn't happen the next week »¹¹². De la même façon que l'exprimait Adorno au sujet de la Shoah, Auster semble penser qu'il s'agit d'attendre un certain temps avant de se consacrer à l'écriture au sujet du onze septembre, afin de trouver la « dimension littéraire appropriée » (« an appropriate literary dimension », Simonetti, 13). En réalité, si Auster fait le choix de ne pas parler explicitement des attentats dans ses

¹¹¹ Extrait retranscrit à partir de mon propre enregistrement sur dictaphone de la conférence du 12 janvier 2009 à Lyon.

¹¹² Cité par Paolo Simonetti, page 14.

romans, cela ne veut pas pour autant dire qu'il ne le fait pas implicitement, de manière « oblique » : « some of the greatest art about a particular time is told obliquely » (Auster, NPR, 2002).

Mais comment décrire « l'innommable » ? Cette question a maintes fois été posée au sujet de la Shoah, et c'est peut-être la même question qui explique qu'Auster n'inclut jamais réellement les scènes de la catastrophe du onze septembre et la mort de milliers de personnes dans ses romans, mais préfère évoquer cet événement de manière allusive à travers certains détails, certains décors ou des événements à venir, plutôt que de le mentionner explicitement. Comme l'observe Marc Amfreville :

À l'évidence, l'action terroriste dans sa brutalité physique – je songe ici aux images que chacun garde en mémoire de l'instant précis de la collision des avions dans la matérialité tout à la fois imposante et aérienne des tours –, dans sa difficulté même à être décrite, appelle un registre métaphorique qu'il serait vain de vouloir dénoncer. (34)

La représentation ou les dessins peuvent parfois mieux signifier que les mots lorsqu'il s'agit de décrire « l'innommable ». Dans son texte « The Art of Worry », rédigé neuf mois¹¹³ après les tragiques événements du onze septembre afin d'illustrer le recueil de dessins d'Art Spiegelman, *Bons Baisers de New York* (2003), Auster décrit les dessins et non pas les événements, mais, ce faisant, il ne peut éviter d'évoquer concrètement les faits. L'art de dire l'indicible est un exercice des plus délicats :

Paul Auster montre comment l'élan traducteur, transformant le manquement des mots en avènement d'image, esquisse le geste fraternel qui seul peut suturer les blessures du temps. [...] Disposées en colonnes grises et noires, en caractères de taille distincte, les deux versions du texte reflètent les variations de teinte qui font soudain surgir le souvenir des tours au cœur du monochrome noir de Spiegelman. Accordé à l'image, le texte en traduction est un vibrant hommage aux dessins de celui qui a su ériger l'inquiétude en credo de survie. Car c'est dans la matière des mots que l'écrivain salue les vertus apaisantes d'un art qui s'abstient de juger les maux qu'il interprète. Dans le corps de son texte, l'auteur décrit successivement deux dessins de l'artiste. Mais en jumelant le dessin qui va jusqu'aux limites les plus extrêmes de l'abstraction pour traduire l'indicible « holocauste » de septembre 2001, et l'esquisse représentant un baiser entre un juif orthodoxe et une femme noire, réalisé au lendemain des affrontements de Crown Heights, en février 1993, l'auteur fait miroiter l'espoir de réconciliation que les transpositions de l'art superposent aux blessures du deuil. (Cochoy, 2009, 193)

¹¹³ La réapparition de cette durée de neuf mois, non plus dans les romans austériens mais dans sa propre vie, est à nouveau significative, comme si ces lignes étaient le fruit des attentats du onze septembre, auxquelles Auster a donné naissance neuf mois après l'événement.

Si Paul Auster ne parle pas explicitement des attentats du onze septembre dans ses romans, cela ne l'empêche cependant aucunement, peut-être paradoxalement, d'en parler dans des entretiens, conférences et articles de presse. Le 8 septembre 2002, il participe, avec Salman Rushdie, à une réflexion sur la façon dont le onze septembre nous force à « réimaginer le monde » (« reimagination of the shape of the world ») sur la National Public Radio (avec Linda Wertheimer dans l'émission « All Things Considered »). Le lendemain (le 9 septembre 2002), Auster parle à nouveau sur la même radio du onze septembre lors de son interview autour de la sortie de *The Book of Illusions*. Il publie également le même jour un article intitulé « The City and the Country » dans *The New York Times* qui traite du onze septembre. Dans cet article, Auster insiste sur la douleur des New-Yorkais qui sont si touchés, à la fois physiquement et émotionnellement, par le tragique événement : « we experienced that day as a family tragedy. Most of us went into a state of intense mourning, and we dragged ourselves around in the days and months that followed engulfed by a sense of communal grief. It was that close to all of us, and I doubt there are many New Yorkers who don't know someone who didn't lose at least one friend or relative in the attack¹¹⁴ ». Comme le note Amfreville : « le corps social des habitants de New York, des Américains en général, voire du monde occidental, est rapporté, sur le mode de la synecdoque, à un individu ayant souffert une intrusion intrapsychique » (34). Auster poursuit son article de manière plus « politisée » en montrant comment cette douleur des victimes est à l'opposé du désir de vengeance que souhaite assouvir le Gouvernement américain en se lançant en guerre contre « l'ennemi » : « It has been a year now. When the Bush administration launched its war on terrorism by invading Afghanistan, we in New York were still busy counting our dead ». Paul Auster semble ressentir une grande différence entre New York et le reste des États-Unis : « Only a small minority of New Yorkers voted for George W. Bush, and most of us tend to look at his policies with suspicion. He simply isn't democratic enough for us ». Il mentionne le magazine de poésie qu'il a reçu par la poste qui portait en page de couverture le titre « USA OUT OF NYC ». Ce titre reflète le sentiment des New-Yorkais qui considèrent presque leur ville comme un état indépendant prêt à faire sécession en raison de leur désaccord avec beaucoup de décisions imposées par la Maison Blanche.

¹¹⁴ La citation de Marc Amfreville à propos de la Shoah pourrait être reprise ici en remplaçant ce « trauma » de l'Holocauste par celui du onze septembre, « traumatisme national » (34) qui touche d'autant plus que ce n'est plus « à cinq personnes de distance » que l'on se trouve d'une victime du onze septembre, mais souvent beaucoup moins.

Ce combat politique que semble porter en lui Paul Auster depuis l'élection de George W. Bush et renforcé par les attentats du onze septembre semble annoncer une nouvelle conscience de l'auteur qui devient « auteur-citoyen ». C'est précisément au lien entre sa littérature « post-9/11 » et ce « nouveau Paul Auster » que nous souhaitons nous consacrer dans la dernière partie de ce chapitre.

Depuis 2001, Paul Auster a publié un certain nombre de romans qui contiennent tous, que ce soit de manière explicite ou implicite, des traces du onze septembre en leur sein. Nous avons choisi de nous concentrer sur, d'un côté, les romans traitant de « l'avant-9/11 » (*Oracle Night* et *The Brooklyn Follies*), avant de nous pencher sur « l'après-9/11 » dans un deuxième temps, avec une étude des repères historiques dans *Man in the Dark*.

a) *Oracle Night* et *The Brooklyn Follies* ou comment parler des attentats du « 9/11 » sans en parler

Dans le premier roman publié après les attentats, *The Book of Illusions*, le onze septembre n'est absolument pas mentionné mais un accident d'avion¹¹⁵ dans lequel sont tués la femme et le fils du narrateur, agit comme prolepse de ce grand événement tragique. À la suite de cette grande perte, David Zimmer prend la décision, comme nous l'avons vu dans notre première partie, de se retrancher dans la « chambre close ». Cette forme atténuée des attentats du onze septembre montre à quel point la mort soudaine de personnes qui ne s'y attendaient pas est une réelle tragédie.

Dans *Oracle Night*, les attentats du onze septembre ne sont pas non plus mentionnés explicitement mais apparaissent sous forme imagée dans la vitrine de la boutique « Paper Palace » de Chang. En effet, lorsque Sidney Orr voit la papeterie pour la première fois, il est séduit par la vitrine qui représente, à l'aide de stylos et de règles, la ligne d'horizon de New York avec les nombreux gratte-ciels et tours (« the clever display in the window (towers of ball-points, pencils, and rulers arranged to suggest the New York skyline) », 3). Lors de la deuxième visite du narrateur après le déménagement précipité de Chang, la vitrine a changé du tout pour le tout :

The display in the window proved to be different from the one that had caught my attention in Brooklyn the previous Saturday. There were no paper towers to suggest the New York skyline, but the replacement was even more imaginative than the old one, I

¹¹⁵ Il s'agit sans doute du fruit de la coïncidence puisque les attentats n'avaient pas encore eu lieu à l'heure où Auster a écrit le roman, bien que ce dernier ait été publié en 2002.

felt, even more clever. A tiny doll-sized statue of a man sat at a small table with a miniature typewriter on it. His hands were on the keys, a sheet of paper had been rolled into the cylinder, and if you pressed your face against the window and looked very closely, you could read the words that had been typed on the page : *It was the best of times, it was the worst of times, it was the age of wisdom, it was the age of foolishness, it was the epoch of belief, it was the epoch of incredulity, it was the season of Light, it was the season of darkness, it was the spring of hope, it was the winter of despair; we had everything before us, we had nothing before us...* (181-182)

Les tours ont ainsi été remplacées par une image de l'écrivain à son bureau, muni de sa machine à écrire¹¹⁶ et tapant le paragraphe d'introduction de *A Tale of Two Cities* de Charles Dickens¹¹⁷. Comme l'observe Benny Pock, le remplacement des tours par un écrivain au travail met l'accent sur l'acte de reconstruction qui passe par les histoires et l'imagination :

The 9/11 theme is subliminally hinted at [...]. The obliteration of the skyline has put a writer into its place. It seems as if it is through the typewriter that the place under attack is rebuilt from rubble. [...] The picture plays another riff on the idea that stories and imagination are a necessary constituent of the rebuilding project, the image in the shop-window marks the point in the novel where the relevance of personal narratives touches with the collective narrative arising from the trauma of 9/11. [...] The open-endedness of the future inherent in the potentiality of the stories is also suggested by what is written on the page inserted into the typewriter in the shop-window of *Oracle Night*. (Pock, 9)

Ce travail de représentation sans mots ressemble beaucoup au travail de Spiegelman avec ses dessins des deux tours après le onze septembre que nous avons mentionnés plus haut. L'écriture du « trauma » suite au « traumatisme national » (Amfreville, 34) subi est donc ici mis en scène par Paul Auster sans pour autant qu'il se livre lui-même à une écriture à ce sujet dans son roman de 2003. En effet, ce n'est que dans le roman qui suit, *The Brooklyn Follies*, que le onze septembre fait son apparition de manière explicite.

Dans un entretien radiophonique donné sur ABC Radio National en 2008, Paul Auster explique que bien que *The Brooklyn Follies* ait été conçu avant le onze septembre, c'est dans l'ombre de l'événement qu'il a été écrit : « the book changed its shape as I wrote it and as the historical context changed » (ABC Radio National, 2008). Comparant le roman de Paul Auster à de nombreux écrits de divers auteurs suite au onze septembre, David

¹¹⁶ On peut y voir ici un reflet d'Auster qui, malgré l'apparition des ordinateurs et traitements de texte continue à rester fidèle à sa machine à écrire. Nous y reviendrons dans notre dernière partie.

¹¹⁷ Nous pouvons peut-être voir en cette référence un clin d'œil à la femme de Paul Auster qui a écrit sa thèse de doctorat sur Charles Dickens et qui était aux côtés de Paul Auster lors des attentats du onze septembre.

Hellman explique que *The Brooklyn Follies* est sans doute le premier écrit authentique à traiter du monde du « post-9/11 » :

A few writers have taken on the onerous task of delivering up a literary balm to a wounded nation, an answer to our questions by authorial proxy, but more often than not the result has been forced and flawed by self-consciousness. The problem with these efforts has been their attempt to personalize a tragedy while facing the gray stone wall of the future.

The answer to this problem may actually be looking back at the world that preceded Sept. 11 and looking at it as a collective experience, which is exactly what Paul Auster's new novel, "The Brooklyn Follies," does.

Plutôt que de se focaliser sur le onze septembre en soi, *The Brooklyn Follies* se concentre sur les événements qui l'ont précédé. En effet, l'événement en lui-même n'est mentionné qu'à la dernière page du roman en tant que prolepse qui n'appartient pas au temps du récit diégétique puisqu'il ne surviendra qu'après la fin du récit de Nathan : le récit s'achève quarante-six minutes avant que le premier avion n'entre en contact avec une des deux tours jumelles. Le roman se termine ainsi sur un paradoxe puisque le narrateur sait parfaitement ce qui va arriver (« It was eight o'clock [...] on the morning of September 11, 2001 – just forty-six minutes before the first plane crashed into the North Tower of the World Trade Center. Just two hours after that, the smoke of three thousand incinerated bodies would drift over toward Brooklyn and come pouring down on us in a white cloud of ashes and death », 303-304) mais il le dit au moment même où sa narration prend fin, et qu'il se décrit comme le plus heureux des hommes. Nous assistons ici à la différence entre le « je narrant », qui sait ce qui est sur le point d'arriver, et le « je narré », qui ne le sait pas et est le plus heureux des hommes : « But for now it was eight o'clock, and as I walked along the avenue under that brilliant blue sky, I was happy, my friends, as happy as any man who had ever lived » (304).

Il semblerait donc que si *The Brooklyn Follies* est le premier roman à mentionner explicitement le onze septembre, ce n'est que pour mieux l'esquiver en l'excluant de l'histoire et se focalisant exclusivement de « l'avant onze septembre » (« a picture of life before 9/11 », Auster, *La Clé des Langues*, 2009). Le onze septembre est un élément d'une telle importance historique qu'il marque la fin d'une ère et le début d'une nouvelle :

The 9/11 attacks literally close the novel, as well as, in Auster's own words, "a certain moment in our history" (*La Clé des Langues*, 2009). Such an ending shapes the entire

book as a sort of elegy of pre-9/11 America, the story of America's loss of innocence and the end of the nation's myth of invulnerability. (Simonetti, 17)

Cette fin et ce nouveau départ sont rappelés dans le changement d'appellation de l'oncle et du neveu lors de leurs retrouvailles (« Uncle Nat » devient « Nathan » et « Dr. Thumb » devient « Tom »¹¹⁸). Comme le remarque Tom : « “We've entered a new era, Nathan. The post-family, post-student, post-past age of Glass and Wood. [...] The *now*. And also the *later*. But no more dwelling on the *then*.” » (22). Comme l'observe Paolo Simonetti : « Auster makes thus clear that the new millennium requires an original approach to history and temporality, different from the witty linguistic plays of postmodernism, and in his most recent novels he tries to negotiate a new relationship between history and fiction » (19).

The Brooklyn Follies porte donc en lui le combat que le onze septembre et « l'avant-onze septembre » semblent avoir inspiré à Paul Auster, notamment contre l'administration Bush. En effet, comme le décrit le résumé sur la quatrième de couverture de *The Brooklyn Follies*, le roman a pour trame de fond les élections présidentielles « contestées » de l'année 2000 (« set against the backdrop of the contested US presidential election of 2000 »). Si les événements principaux du récit sont tous des événements personnels (la reconquête de la vie de Nathan, la remise sur le droit chemin de Tom, le sauvetage de Lucy et d'Aurora, la vérité sur Harry, ainsi que des fins heureuses : Tom et Honey, Aurora et Nancy, Nathan et Joyce), les élections de 2000 sont présentes comme une sorte de « décor de fond ». En effet, le résultat des élections présidentielles qui annonce la victoire de George W. Bush déclenche de fortes contestations auxquelles participent activement les personnages austériens. Auster montre ainsi à quel point l'Histoire et ce qui est ressenti comme ses injustices ont un impact sur la vie « ordinaire » :

The entire world changed for me after that. [...] Tom and Honey sat horrified in front of their television set for the next five weeks, watching the Republican Party call in their thugs to challenge the Florida returns and then manipulate the Supreme Court into staging a legal coup on their behalf, [...] these offenses were committed against the American people and my nephew and wife marched in demonstrations, sent letters to their congressman, and signed countless protests and petitions [...]. (244)

Comme nous l'avons vu plus haut, le récit de Nathan dans *The Brooklyn Follies* s'achève quarante-six minutes avant les attentats du onze septembre. Il ne traite donc pas

¹¹⁸ Si ce changement de nom représente surtout le passage à l'âge adulte de Tom, il rappelle également le sérieux qui suit le onze septembre, lorsque les frivolités du passé cèdent leur place au drame du présent.

des conséquences de l'élection de George W. Bush dont les décisions sont vivement contestées par Paul Auster et un certain nombre d'autres de ses amis écrivains new-yorkais, mais semble anticiper, à travers cette description de l'élection « contestée » de Bush, que l'auteur n'hésite pas à reprendre à son compte sans ses interviews (« Gore a gagné et à cause des manipulations politiques, juridiques des Républicains, ils ont pris l'élection »¹¹⁹), les événements à venir.

Le 17 avril 2004, le *Times Online* évoque ce nouveau Paul Auster : « This is Auster, the poet, translator, novelist, essayist, editor, screenwriter, radio personality and film director, in a new incarnation: intellectual “engagé” » (James Bone). Et c'est justement ce nouvel écrivain « engagé » qui écrit, en 2008, le roman *Man in the Dark*, qui traite, pour la première fois dans son œuvre de « l'après-9/11 ».

b) *Man in the Dark*, « l'après-9/11 » et la réinvention de l'Histoire sous forme de combat politique

Après la publication de *The Brooklyn Follies*, Paul Auster s'est attelé à l'écriture de deux romans qu'il considère comme un dyptique. En effet, tandis que l'un se passe en une journée (*Travels in the Scriptorium*), l'autre se déroule en une nuit (*Man in the Dark*). Si, de prime abord, *Travels in the Scriptorium* est un roman qui se déroule hors du temps du fait que le personnage principal a perdu tous ses repères (« Who is he? What is he doing here? When did he arrive and how long will he remain? », 1), son lien étroit avec *Man in the Dark* semble prouver que ce roman n'est pas exclusivement métافictionnel, comme nombre de critiques l'ont laissé entendre. De nombreux critiques ont été rapides à dénigrer ce qu'ils ont considéré comme un « puzzle métافictionnel gâché ». Dans son article « Ruins – Writing “Ground Zero”: *Travels in the Scriptorium* », Simonetti fait une énumération de certaines de ces critiques : « Critics have largely dismissed *Travels in the Scriptorium* as a belated (and largely failed) metafictional puzzle “swallowing its own tail until there is nothing left” (Zipp 2007), “self-regarding almost to the point of narcissism” (Royle 2006), [...] “a backward step from Auster’s last novel” (Hickling 2006) » (20). Simonetti explique cependant que le statut de diptyque donné à *Travels in the Scriptorium*

¹¹⁹ Cette citation est tirée d'une interview donnée le 16 janvier 2009 pour Rue89 (cf. <http://blogs.rue89.com/cabinet-de-lecture/2009/01/19/paul-auster-avec-obama-la-fin-de-40-ans-de-conservatisme>)

et *Man in the Dark* devrait nous pousser à chercher un peu plus loin que ce premier niveau de lecture :

In depicting an amnesiac old man trapped in a room, spied on by hidden cameras and microphones, ridden by guilt and unsure about what he has forced his “operatives” to do, the novel reflects the paranoid mood and the confused feelings of American people towards the government’s responsibilities for the 9/11 attacks and the “war on terror”.
(21)

Simonetti poursuit en expliquant que le sentiment de culpabilité mais également d’injustice que ressent Mr. Blank dès les premières pages du roman pourrait être lui aussi lié au onze septembre puisque c’est la réaction qu’ont eu la plupart des citoyens américains à la suite de cette attaque sur leur sol. Il trace ainsi un lien entre ce roman et celui qui le précède : « In a way, the novel begins where *The Brooklyn Follies* ended, with an old man recovering from some disease, oppressed by old age as well as by a number of questions » (21). Afin de montrer le lien entre *The Brooklyn Follies* et *Travels in the Scriptorium*, Simonetti cite un passage issu de la fin du roman de 2005, lorsque Nathan se trouve à l’hôpital et qu’il se rend compte de l’absence d’intimité que le fait d’être malade provoque :

[L]ying in that boxed-in enclosure with the beeping machines and the wires clamped to my skin was the closest I have come to being nowhere, to being inside myself and outside myself at the same time. [...] To be diminished in such a way is to lose all right to privacy. (*The Brooklyn Follies*, 297)

La situation de Nathan à la fin de *The Brooklyn Follies* est donc similaire à celle de Mr. Blank tout au long de *Travels in the Scriptorium*. Cependant, le lien entre le roman de 2005 et le diptyque qui suit ne se limite pas à cela puisque le combat politique que Paul Auster exprime à la fois dans *The Brooklyn Follies* et dans *Man in the Dark* pourrait se retrouver dans ce roman métافictionnel sous une forme symbolique : celle de l’écriture « post-Ground Zero », c’est-à-dire l’écriture à partir des ruines des deux tours et le besoin de tout recommencer à zéro afin de mieux comprendre.

Man in the Dark, quant à lui, est très différent de *The Brooklyn Follies* dans sa critique des États-Unis, bien que le roman mette en scène certains des mêmes événements historiques. En effet, ce sont bien ces mêmes élections de 2000, déjà évoquées dans son roman de 2005, qui reviennent ici et exercent une influence sur le reste de l’histoire.

Comme l'explique l'auteur dans ses nombreux entretiens après la publication du roman, c'est l'élection « volée » de George W. Bush contre Al Gore qui l'a en partie inspiré pour écrire son roman. Après ce qu'il appelle « des manipulations politiques et juridiques des Républicains » (entretien donné à Rue89, le 16 janvier 2009), l'auteur pensait que les citoyens, à commencer par les Démocrates, se soulèveraient en organisant des manifestations publiques. Le fait que ce ne fut pas le cas l'a déçu puisqu'il était lui-même « enragé » par ce qui s'était passé : « Je trouvais que c'était un des pires moments dans l'Histoire des États-Unis » (Rue 89). C'est à partir de ce moment-là que Paul Auster a eu l'impression que le monde s'était scindé en deux : d'un côté, il y avait un « vrai monde » dans lequel Al Gore avait été élu légitimement ; de l'autre se trouvait un « faux monde », celui dans lequel George W. Bush avait été élu président. Dans le monde d'Al Gore, Auster imagine qu'il n'y aurait pas eu de guerre en Irak, ni même, peut-être, de onze septembre. C'est à partir de ces réflexions à ce sujet que l'idée de guerre civile est née dans la tête de l'auteur. Et c'est ce qu'Auster décide de mettre en scène dans son roman en s'inspirant de cette « trahison électorale » comme point de départ de manifestations anti-Bush, qui, en s'intensifiant, prennent la forme d'une véritable guerre civile. Cette réalité parallèle qui n'a jamais eu lieu prend la forme d'un récit enchâssé dans son roman, qui permet de montrer à la fois le monde « réel », celui qui partage la même Histoire que la nôtre (incluant le onze septembre et la guerre en Irak), et le monde fictionnel « parallèle », dans lequel l'Histoire est tout à fait différente.

S'ajoute à cette première idée pour le roman (celle d'une Histoire parallèle) un événement qui a touché notre auteur personnellement et qui est contenu dans la dédicace du roman : la mort d'Uri Grossman, fils de l'écrivain israélien, David Grossman et ami cher de Paul Auster. Comme Auster l'explique dans un entretien pour Rue89 (2009), il a été très touché par le décès du fils de son ami en 2006 lors de la guerre entre Israël et le Liban, d'autant plus que Grossman, écrivain engagé en faveur de la paix, s'était rendu au bureau d'Olmert pour le supplier de mettre en place un cessez-le-feu quelques jours avant le décès de son fils, Uri. Comme l'explique Auster, il a décidé de transposer cet événement tragique dans son roman dans l'histoire de Titus¹²⁰ qu'il considère comme « le noyau » de l'histoire. Cette dédicace au fils de l'ami qui a perdu la vie si bêtement peut être considérée comme une dénonciation des guerres « stupides » dans ce roman austérien. Cette mort d'un

¹²⁰ Peut-être pouvons-nous voir en ce nom Titus celui, déjà mentionné dans *The Invention of Solitude*, du fils de Rembrandt, que ce dernier a peint à quatre reprises au cours de sa courte vie, avant que le fils ne décède de manière prématurée avant son père (cf. *The Invention of Solitude*, pages 102-103).

être proche permet un parallèle entre histoire personnelle et Histoire générale, qui donne une certaine forme d'authenticité aux événements historiques.

Nous pouvons d'ailleurs nous livrer à nouveau ici à un parallèle entre l'œuvre de Paul Auster et celle de Philip Roth. En effet, dans *The Plot Against America* (2004), Roth nous conte « la façon dont la grande histoire va avoir une influence sur la petite » (Schmitt, 2007, §10), comme l'explique Arnaud Schmitt dans un article paru dans la revue *Transatlantica* : « [D]ans *The Plot Against America* l'auteur américain reste dans une logique binaire en mêlant deux lignes diégétiques, *l'histoire et l'Histoire*. Le texte trace dans un premier temps deux lignes en parallèle avant de les croiser ». *The Plot Against America* conte l'histoire d'une famille juive, les Roth (ici aussi, le mélange d'autobiographie et de fiction joue un rôle important). Cette famille vit dans un quartier de Newark, dans le New Jersey, au début des années 1940. Cette date même annonce d'ores et déjà l'impact que la grande Histoire aura sur la petite histoire de cette famille, bien que cette dernière soit à l'abri du vieux continent qui est passé sous l'influence d'Hitler. Mais c'est en réalité une uchronie¹²¹ que nous conte Roth, en fictionnalisant la « grande Histoire » et en la réécrivant pour mieux décrire la force de son impact sur sa famille de juifs américains. En effet, comme le décrit Arnaud Schmitt, c'est l'arrivée au pouvoir de l'aviateur Charles A. Lindbergh en 1940, après que celui-ci a battu Franklin Roosevelt aux élections présidentielles, qui déclenche un changement profond dans « l'histoire » de la famille Roth puisque Lindbergh se révèle être un fervent antisémite et décide de se rapprocher de l'Allemagne hitlérienne. Si, de prime abord, l'interaction entre « histoire » et « Histoire » paraît unilatérale (« Le modeste destin des Roth n'a aucun impact sur l'impérieux destin de la nation et du monde », Schmitt), l'auteur établit néanmoins une « liaison directe entre les deux fabula » à travers le personnage du rabbin Bengelsdorf qui décide de se rapprocher de l'administration Lindbergh. Ce rabbin, qui est marié à la tante du Philip Roth fictionnel a donc un pied dans l'histoire personnelle du jeune Roth et un pied dans la grande Histoire puisque c'est lui qui décide de faire voter une loi, « Homestead 42 », qui « a pour but de disséminer à travers le territoire américain des communautés vivant jusque-là regroupées » (Schmitt). Nous voyons donc la façon dont « histoire » et « Histoire » s'entremêlent et comment cette dernière a un impact direct sur la vie de la famille Roth.

¹²¹ Il s'agit d'un néologisme inspiré du terme « utopie » afin de désigner un « non-temps ». En littérature, il s'agit d'une réécriture de l'Histoire basée sur la modification de certains éléments qui appartiennent à l'Histoire « réelle » afin de créer un temps parallèle et une « nouvelle Histoire » fictionnelle.

L'uchronie présentée dans *The Plot Against America* rejoint celle qu'écrit Paul Auster dans *Man in the Dark*, sous forme de récit enchâssé. En effet, le récit principal de *Man in the Dark* présente un vieil homme qui se raconte à lui-même des histoires afin d'oublier ses problèmes : « I lie in bed and tell myself stories. They might not add up to much, but as long as I'm inside them, they prevent me from thinking about the things I would prefer to forget » (2). La mise en scène d'un récit enchâssé au sein de l'histoire permet une mise en parallèle de deux mondes et de deux Histoires différentes. C'est ce deuxième récit que nous étudierons dans un premier temps, afin d'analyser les repères temporels et les changements historiques que nous y trouverons. Nous reviendrons ensuite au récit principal afin de comprendre comment la mort de Titus a influencé cette mise en scène d'un monde parallèle destinée à dénoncer les injustices qu'engendrent des guerres sans merci qui entraînent la mort d'un grand nombre d'êtres humains, simplement à cause de décisions arbitraires prises par des gouvernements.

L'histoire enchâssée qui a pour héros Owen Brick, personnage inventé par le vieillard August Brill (à la manière de Sidney Orr, qui invente le personnage de Nick Bowen¹²², dans *Oracle Night*), commence de la même façon que *Travels in the Scriptorium* : Brick se réveille et ne se souvient de rien (« he has no idea how he has landed in this spot, no memory of having fallen into this cylindrical hole », 3). Le trou dans lequel commence l'histoire semble représenter la prison symbolique (« cylindrical jail », 6) dans laquelle l'on se retrouve lorsqu'on est forcé à prendre part à une guerre qu'on ne comprend pas et pour laquelle on ne se sent pas préparé. Brick se rend assez rapidement compte qu'il ne pourra s'échapper de ce trou tout seul (« It doesn't take long for him to understand that escape is out of the question », 5). Sa seule issue de secours est celle que lui propose son compagnon d'armes, Serge Tobak, qui, en l'aidant à sortir du trou, le place sur le chemin de la guerre. Malgré la main tendue, Brill décrit les difficultés que Brick éprouve à essayer de grimper à la corde que lui a envoyée Tobak : « Brick is a magician, not a bodybuilder, and even if climbing a yard or so of rope is not an inordinately strenuous task for a healthy man of thirty, he nevertheless has a good deal of trouble hoisting himself to the top » (7). Cette citation semble insister sur l'absence de préparation physique des hommes que l'on envoie à la guerre, comme ce fut le cas pendant les deux guerres mondiales.

¹²² Notons la similitude qu'il y a entre les deux noms Nick Bowen et Owen Brick (ce sont presque des anagrammes), qui établit implicitement un parallèle entre les deux personnages inventés au sein des récits enchâssés.

Lorsque Brick réussit enfin à sortir de sa « prison cylindrique », il demande des explications à son compagnon d'armes, à la manière de Mr. Blank : où est-il et que fait-il là ? Lorsque la guerre est mentionnée, il croit tout d'abord qu'il doit s'agir de la guerre en Irak, mais il est aussitôt contredit : « Fuck Iraq. This is America, and America is fighting America » (8). Il s'agit en réalité d'une guerre civile au sein même des États-Unis¹²³, rapidement suivie dans ce projet par seize autres états, déclenchant ainsi une guerre civile qui a pour conséquence la mort de plusieurs millions de personnes : « More than thirteen million dead already. If things go on like this much longer, half the population will be gone before you know it » (10).

À la page 30, nous apprenons la date à laquelle se déroule le récit dans le récit : le 19 avril 2007. Face aux événements auxquels il est confronté dans ce monde parallèle, Brick s'exclame : « it's the right year, but everything else is wrong » (30). En effet, les attentats du onze septembre et la guerre en Irak n'ont jamais eu lieu, comme le révèle la conversation entre Brick et Molly, au cours de laquelle cette dernière s'étonne de ce que Brick lui dit :

[I]f I said the words September eleventh to you, would they have any special meaning?
 Not particularly.
 And *the World Trade Center*?
 The twin towers? Those tall buildings in New York? [...] What about them?
 They're still standing?
 Of course they are. What's wrong with you? (31)

Cependant, comme le constate tristement Brick : « One nightmare replaces another » (31). L'Histoire différente de celle qu'il connaissait jusque là perturbe gravement les repères du personnage qui a l'impression de se trouver dans un autre pays : « this country, which is supposed to be America but isn't America, at least not the America I know » (36).

Dans *Man in the Dark*, l'absence d'informations télévisées ou radiophoniques¹²⁴ et l'impossibilité de trouver la moindre trace écrite concernant les événements¹²⁵ poussent

¹²³ Paul Auster s'inspire ici du titre du magazine de poésie « USA OUT OF NYC » dont il parle dans ses entretiens. Il le fictionnalise et en décrit les conséquences dans le récit inventé par August Brill dans *Man in the Dark*.

¹²⁴ « all the transmission towers in the state were blown up in the first weeks of the war, and the government doesn't have enough money to rebuild them » (52).

¹²⁵ « he walks around the room looking for newspapers and magazines, hoping to find something that will tell him about the war, something that will give him a clue about where he is, some scrap of information that will help him understand a little more about the bewildering country he's landed in. But there are no magazines or newspapers in the living room » (54).

Owen Brick à trouver des indices historiques par lui-même. En ce sens, ce monde parallèle peut être considéré comme l'antithèse du monde dans lequel nous vivons où il y a, au contraire, un surplus d'informations de toutes parts, et ce notamment après le onze septembre. Déjà en 1996, Auster se disait assez méfiant de ce qu'il lisait quotidiennement dans les journaux :

Most of our contemporary history comes out of newspapers, people recording what happens; and they *always* get it wrong. It happens so consistently, that you learn that everything you read in the newspaper is wrong – even though the journalist is trying his best, is not purposely distorting the facts. (propos recueillis par Marc Chénétier, 1996, 29)

L'exemple du onze septembre, documenté de toutes parts par les médias avec des descriptions, des analyses, des témoignages, des vidéos et des photographies, nous montre cependant que malgré l'information fournie, un certain nombre de personnes doute encore de la véracité de la version officielle de l'événement. Sans pour autant se ranger du côté des « négationnistes », Auster se permet d'émettre certains doutes au sujet de ce que les médias nous donnent à voir et leur lien avec le Gouvernement :

Under the new Bush administration, one truly feels that the media is functioning as a kind of propaganda machine for the government. It's very, very frightening. Look at the paper sitting here on the table, the *New York Times*. It's a middle-of-the-road paper, but it's certainly not pro-Bush. But they can't attack him to the degree I think they would like to because then the reporters would lose their sources. No one from the administration would talk to them anymore. So they're in a very delicate position. But other organs of the media are just blatantly pandering to the public, giving them what they think the public wants, entertaining war coverage on cable TV. It's become impossible for me to look at that stuff anymore – it seems so tainted and biased and twisted. (entretien avec John Reed pour le *Brooklyn Rail*, le 4 juillet 2003)

Dans *Man in the Dark*, Owen Brick fait donc appel à ses propres ressources pour tenter de retrouver ses repères dans ce monde nouveau dans lequel il se trouve. Il se rend alors compte que certains indices semblent indiquer que cette Amérique parallèle a malgré tout quelques points communs avec l'Amérique « réelle ». Brick le constate en posant des questions à Molly sur la Seconde Guerre mondiale, ainsi que sur les équipes de baseball qu'il connaît (les New York Yankees et les Rockettes). Il est intéressant ici de constater que, ce faisant, il met sur le même plan la guerre et le sport, comme si ces deux éléments constituaient, l'un comme l'autre, une référence historique solide. Comme le note Gérard de Cortanze : « Le base-ball est un des thèmes majeurs de Paul Auster, qui en parle avec

abondance dans tous ses livres » (145). Ici encore, nous voyons l'importance qu'il accorde à ce sport. L'évocation qu'il en fait ici permet à son personnage de trouver plusieurs repères bien utiles dans le désarroi où il se trouve.

Heureux d'avoir pu recueillir ces premiers éléments, Owen Brick fait une nouvelle découverte qui ne manque pas de le rassurer : les billets de banque qu'il a en poche comportent le visage d'Ulysses S. Grant : « That proved to him that this America, this other America, which hasn't lived through September 11 or the war in Iraq, nevertheless has strong historical links to the America he knows. The question is: at what point did the two stories begin to diverge? » (50).

Malheureusement, lorsque la réponse à sa question lui est finalement donnée par Virginia Blaine qui lui explique en détail ce qu'il s'est réellement passé, Brick ne peut plus la suivre dans ses explications : « she launches into a long, meandering account of the civil war, no doubt feeling an obligation to fill him in on the historical background of the conflict, but the problem is that Brick is in no condition to follow what she's saying » (61). Puisque nous, lecteurs, dépendons de l'état d'esprit de Brick pour en savoir plus étant donné que le récit est présenté de son point de vue, nous n'aurons jamais les informations exactes et complètes concernant cette Histoire parallèle, mais, tout au plus, des bribes d'informations, retranscrites sous forme de suite de mots isolés, séparés les uns des autres par des points de suspension :

The election of 2000 ... just after the Supreme Court decision ... protests ... riots in the major cities ... a movement to abolish the Electoral College ... defeat of the bill in Congress ... a new movement ... led by the mayor and borough presidents of New York City ... secession ... passed by the state legislature in 2003 ... Federal troops attack ... Albany, Buffalo, Syracuse, Rochester ... New York City bombed, eighty thousand dead ... but the movement grows ... in 2004, Maine, New Hampshire, Vermont, Massachusetts, Connecticut, New Jersey, and Pennsylvania join New York in the Independant States of America ... later that year, California, Oregon, and Washington break off to form their own republic, Pacifica ... in 2005, Ohio, Michigan, Illinois, Wisconsin, and Minnesota join the Independant States ... the European Union recognizes the existence of the new country ... diplomatic relations are established ... then Mexico ... then the countries of Central and South America ... Russia follows, then Japan ... Meanwhile, the fighting continues, often horrendous, the toll of casualties steadily mounting ... U.N. Resolutions ignored by the Federals, but until now no nuclear weapons, which would mean death to everyone on both sides. ... Foreign policy: no meddling anywhere. ... Domestic policy: universal health insurance, no more oil, no more cars or planes, a fourfold increase in teachers' salaries (to attract the brightest students to the profession), strict gun control, free education and job training for the poor ... all in the realm of fantasy for the moment, a dream of the future, since the war drags on, and the state emergency is still in force. (62-63)

Ce texte décousu résume ce qui, selon Paul Auster, aurait pu se produire dans un univers parallèle à la suite de l'élection de George W. Bush. Ainsi pour répondre à la question de Brick (« at what point did the two stories begin to diverge? », 50), il semble bien que la divergence entre les deux Histoires commence à partir de l'élection de George W. Bush, en 2000. C'est bien à partir de cet événement que s'est déclenchée la rébellion d'un peuple américain qui n'avait pas été confronté aux attentats du onze septembre. Lors de plusieurs entretiens, Paul Auster explique qu'il a toujours pensé que cet événement tragique du « 9/11 » aurait pu être évité car le Gouvernement savait très bien qu'il existait une forte probabilité de menace terroriste.

Si la réponse à la question de Brick peut être acceptée telle quelle, au sein du récit dans le récit, c'est uniquement parce que le personnage n'a pas le recul nécessaire pour répondre à cette question d'une autre façon, alors que nous, les lecteurs, savons qu'en réalité c'est dans l'imagination de l'écrivain que le monde s'est scindé en deux. En effet, comme nous le verrons plus longuement dans notre dernière partie, ce monde parallèle est le fruit de l'imagination d'un seul homme, qui engage ses personnages dans une guerre sans merci et leur en fait subir toutes les conséquences. La mission du héros de ce récit parallèle est d'en tuer l'auteur afin de mettre fin à cette guerre civile (« the war was in one man's head, and if that man was eliminated, the war would stop », 69). Nous pouvons voir dans cette proposition une métaphore de la solution « imagée » qu'Auster propose pour mettre fin à la guerre en Irak : « tuer » (au sens de « se débarrasser de », en combattant et en dénonçant) celui qui en est responsable : en l'occurrence, George W. Bush et le Gouvernement Américain.

Paul Auster réaffirme donc dans ce roman ses arguments politiques de « citoyen engagé », en dénonçant les décisions politiques dont les conséquences historiques sont en train de se dérouler sous ses yeux. Il met cette guerre imaginaire en rapport avec d'autres guerres, bien réelles celles-là, qui sont en train de se dérouler dans le monde « non parallèle » d'August Brill, le monde qui partage son Histoire avec la nôtre :

The weird world, the battered world, the weird world rolling on as wars flame all around us: the chopped-off arms in Africa, the chopped-off heads in Iraq, and in my own head this other war, an imaginary war on home ground, America cracking apart, the noble experiment finally dead. (49)

Le poids des images des scènes d'exécutions par décapitation en Irak est renforcé par l'expérience personnelle que les personnages August Brill et sa petite-fille en ont faite. En

effet, Titus, l'ex-fiancé de Katya, a subi le terrible sort de certains otages en Irak, dont l'assassinat atroce (décapitation à l'arme blanche) a été filmé et divulgué sur internet. Si la mort d'Uri Grossman, dont est inspirée ce décès dans *Man in the Dark*, n'a pas eu lieu d'une manière aussi barbare (« Uri Grossman almost made it home from Lebanon. During the last day of the Second Lebanon War in August 2006, Grossman's tank was hit and he died two weeks before his 21st birthday », Rabbi Rick Jacobs, *Haaretz*, 24 avril 2012), elle n'en est pas moins la perte d'un être cher dans une guerre qui nous dépasse et qui est dénoncée dans toute son atrocité. Comme le rappelle Paul Auster dans ses entretiens, peu de temps avant cette mort, David Grossman avait fait plusieurs demandes afin que l'armée israélienne ne prenne plus part à la guerre contre le Liban, mais sans succès. Quelques jours plus tard, son fils mourait. Si Paul Auster dit clairement que le décès de Titus est inspiré de celui d'Uri Grossman, il n'est pas certain que le père de ce dernier, écrivain lui aussi, ait voulu écrire explicitement sur la mort de son propre fils dans son dernier roman, *To the End of the Land*, dans lequel est évoquée la possibilité, pour une mère, d'éviter la mort de son fils en étant absente de son domicile au moment où un représentant de l'armée doit venir lui annoncer l'horrible nouvelle :

The central character is a woman named Ora, who is petrified that her son, Ofer, would die during his army service. She comes to believe that if she's not home when the army sends officers to inform her that her son was killed then nothing bad could happen to him. Grossman writes, "If they don't find her, if they can't find her, he won't get hurt." (Rabbi Rick Jacobs).

En réalité, Grossman a écrit le roman avant le décès d'Uri et espérait que le livre protégerait, en quelque sorte, son fils : « "At the time, I had the feeling – or rather a wish – that the book I was writing would protect him." » (cité par Daphne Merkin, « Consolation Prize », *Tablet*, 15 octobre 2010). Merkin dénonce d'ailleurs le fait que les critiques littéraires se soient fondés presque exclusivement sur les événements biographiques de l'auteur, que ce dernier a, par ailleurs, lui-même mis en avant dans une postface au sujet de son fils :

In case one had not happened to learn of this sad news when it occurred, Grossman has further blurred the boundaries of life and art by providing a short italicized afterword in which he refers to the incident, providing touching details such as his having discussed the book and its characters with Uri when they talked on the phone or when he came home on leave. (Merkin)

Merkin pose alors la question suivante, que l'on pourrait aussi poser à Paul Auster qui assume de façon très explicite, dans ses entretiens, la part d'autofiction dans son roman *Man in the Dark* : « It's all very heartfelt, for sure, but how to approach the book without a burden of blinding sympathy for the trying circumstances under which it was written? ». En effet, en insistant sur la façon dont la mort d'Uri l'a personnellement touché, Auster se prête au jeu de l'autofiction de manière plus explicite que dans le passé, en expliquant clairement que ses sources sont issues du « monde réel » : « j'ai transposé cet événement [la mort du fils de David Grossman] dans l'histoire de Titus dans le livre, qui est vraiment le noyau de ce que je raconte ». Cette affirmation ne lui interdit pas de fictionnaliser le décès d'Uri, en le rendant plus tragique qu'il ne l'est, en puisant, là encore, dans des faits réels comme, par exemple, la diffusion sur le réseau internet d'une décapitation, scène que nous avons déjà évoquée. La mort de Titus est alors décrite de la manière la plus cruelle et la plus abominable qui soit.

Dans *Man in the Dark*, la guerre n'est pas évoquée à partir du point de vue de Titus, mais par l'intermédiaire des réactions qu'elle suscite chez ceux qui la subissent au sein de leur foyer et qui doivent faire face au pire lorsque la mort touche l'un des leurs. La durée de neuf mois revient à nouveau ici pour décrire le temps que Katya, l'ex-fiancée de Titus, met pour se remettre de son deuil. En effet, cela fait neuf mois qu'elle a emménagé chez sa mère, chez qui réside également son grand-père, August Brill. Incapable de sortir de son agonie et de penser à autre chose, elle passe ses journées à regarder des films en compagnie de son grand-père. Son deuil est d'autant plus difficile à surmonter que la mort de Titus, comme nous l'avons déjà dit, a été diffusée sur le réseau internet, afin que le monde entier puisse la voir. En temps normal, la mort d'un être proche se produit dans un cercle intime et n'est pas offerte en pâture aux gens en quête d'images sensationnelles. De plus, les décès liés à la guerre ne sont que rarement filmés et la famille en deuil ne peut qu'imaginer ce qui a dû se passer sur le terrain. Mais peu après le décès de Titus, Katya et August décident de regarder la scène filmée de la décapitation de cet être qui leur était cher, et en sont marqués à tout jamais. Comme l'explique Katya, c'est pour tenter d'oublier ces images qu'elle regarde des films, afin de ne plus se laisser submerger par la vue insupportable de l'exécution :

I need the images. I need the distraction of watching other things.
Other things? I don't follow. Other than what? [...]
Titus.
But we looked at that video only once – more than nine months ago.

Have you forgotten it?

No, of course not. I think about it twenty times a day.

That's my point. If I hadn't seen it, everything would be different. People go off to war, and sometimes they die. You get a telegram or a phone call, and someone tells you that your son or husband or your ex-boyfriend has been killed. But you don't see how it happened. You make up pictures in your mind, but you don't know the real facts. Even if you're told the story by someone who was there, what you're left with is words, and words are vague, open to interpretation. We saw it. We saw how they murdered him, and unless I blot out that video with other images, it's the only thing I ever see. I can't get rid of it. (166-167)

La réalité parallèle présentée dans le récit enchâssé d'August Brill ainsi que la mort de Titus dans le récit principal illustrent bien le combat politique que Paul Auster entend mener au sein de sa fiction, en particulier contre George W. Bush, et qu'il considère comme un acte civique absolument nécessaire en ces temps mouvementés.

Si Paul Auster a, à de nombreuses reprises, évoqué la Seconde Guerre mondiale et la Shoah dans toute son horreur dans ses romans, nous constatons qu'il devient, dans *The Brooklyn Follies* et dans *Man in the Dark*, un auteur engagé dans son époque, souhaitant combattre les injustices du présent qu'il pense pouvoir contribuer à supprimer, à l'instar de Tom et Honey dans *The Brooklyn Follies* qui prennent parti contre une décision qu'ils considèrent comme anti-démocratique.

Nous assistons ainsi à une évolution chez notre auteur qui, d'abord critique des faits de la Seconde Guerre mondiale et défenseur de ses origines juives, choisit plus tard de s'engager dans un combat politique plus ancré dans l'Histoire de son époque, et résolument tourné vers l'avenir. De la même manière que ses personnages sortent progressivement de l'espace intérieur et se déplacent vers un espace extérieur, nous voyons ici un changement d'horizon chez notre auteur qui, sortant d'un certain solipsisme axé sur son propre passé, choisit de s'engager dans le monde en s'intéressant à l'Histoire de tous.

Histoire et histoire se rejoignent donc dans les romans de Paul Auster. Tout au long de l'œuvre de cet auteur, certaines grandes dates historiques viennent coïncider avec des dates beaucoup plus « personnelles » qui concernent seulement la sphère intime de certains personnages.

Les événements, qu'ils appartiennent à l'Histoire ou à l'histoire personnelle d'un personnage, sont marqués de l'empreinte de l'auteur puisqu'ils correspondent à des dates importantes dans sa vie que nous avons pu repérer comme telles en lisant sa biographie. Il n'est pas rare que telle ou telle date qui a eu un impact sur la vie personnelle de Paul

Auster resurgisse dans ses romans (les événements historiques qui entourent sa date de naissance, 1947, par exemple, ou encore le onze septembre).

C'est donc un mélange de fiction et de réalité temporelles qui apparaît à la fois au niveau historique comme au niveau personnel. Comme Roth, Paul Auster fait usage de l'autofiction, disséminant des repères temporels puisés directement dans sa vie au sein de sa fiction.

L'uchronie employée dans *The Plot Against America* ressemble beaucoup à celle de *Man in the Dark*, dans lequel l'Histoire bascule dans un monde parallèle qui n'est pas celui que nous connaissons. Cependant, dans les précédents romans de notre auteur (à l'exception de *In the Country of Last Things* auquel il faut donner le statut de dystopie), l'Histoire telle qu'on la connaît est souvent mise à contribution. Comme l'explique Dennis Barone :

This is historiographic metafiction as Linda Hutcheon defines it. [...] [P]ostmodern fiction or, more precisely, historiographic metafiction is about "issues such as those of narrative form, of intertextuality, of strategies of representation, of the role of language, of the relation between historical fact and experimental event, and, in general, of the epistemological and ontological consequences of the act of rendering problematic that which was taken for granted by historiography – and literature" (Hutcheon xii). Paul Auster's fiction is about all these issues, too. His writing is unique and important synthesis of postmodern concerns, premodern questions, and a sufficient realism. (1995, 21)

C'est justement ce « sufficient realism », ce réalisme « suffisant », qui fournit au lecteur les repères historiques et géographiques dont il a besoin, ce qui n'interdit pas à Paul Auster de remettre en question un certain passé national, réel et/ou mythique. Lorsque Benjamin Sachs fait exploser des répliques de la statue de la Liberté dans *Leviathan*, par exemple, c'est au symbole de la nation qu'il s'attaque. Comme l'observe Jean-Michel Verdun, « Paul Auster déconstruit ; il détruit dans une certaine mesure le passé national, réel ou mythique » (1997, 119).

Reprenant les mots de Kathie Birat, Jean-Michel Verdun explique que « l'usage par Paul Auster du "déjà écrit", du "prédestiné" ([Kathie Birat] emploie le terme "preinscribed meanings") est l'une des pierres angulaires du monde fictionnel de l'écrivain. [...] Tout est donc bien "déjà écrit", "déjà établi" par l'Histoire » (Verdun, 1997, 87-89).

Paul Auster utilise donc bien une base « réaliste » dans ses romans. De la même façon que le New York qu'il représente ressemble beaucoup au New York actuel, la base historique de sa fiction est identique à l'Histoire que nous connaissons. Dennis Barone

compare d'ailleurs, dans son essai introductif de *Beyond the Red Notebook, Essays on Paul Auster*, les romans de Paul Auster à ceux de son ami, Don DeLillo :

Delillo's novels are concerned with actual events of the world today, are concerned with what Auster calls the "sociological moment" whereas at the centre of Auster's writing is a "preoccupation with the possibilities of *telling*, of making a de facto 'reality' which can meld with the reality we otherwise know." (1995, 11)

Cette possibilité d'une réalité alternative proposée par Paul Auster est bien illustrée dans son dernier roman, *Man in the Dark*, qui met en scène une réalité parallèle à celle qui a eu lieu après le 11 septembre aux États-Unis.

Comme l'explique Paul Ricoeur dans *Temps et Récit*, nos actions ne prennent sens que lorsqu'elles sont racontées. C'est la narration qui permet d'établir les rapports qui existent entre l'individu et le monde. C'est à travers l'écriture que l'homme peut connaître et expliquer le monde qui l'entoure. En plaçant ses personnages dans des décors réalistes, tout en conservant l'aspect fictionnel, Paul Auster questionne cette réalité ainsi que la nôtre et l'histoire du monde dans lequel nous vivons. C'est précisément cette activité d'écriture que nous nous proposons d'analyser dans notre dernière partie, en étudiant le rapport que l'auteur entretient avec son œuvre et la façon dont il se plaît à mettre en scène sa propre identité artistique dans tous ses romans.

Troisième partie : Métafiction et mise en scène de l'écriture

Tous les textes de Auster, qu'ils soient essais autobiographiques ou fictions, ont un point commun essentiel, celui d'avoir pour sujet principal la question de l'écriture. (Gavillon, 172)

Paul Auster is not so much a writer's writer as a writer for people who long to be writers. His novels have a habit of unpacking themselves as they go, showing their workings with the gentle condescension of a creative writing tutor addressing a roomful of hopeful amateurs. His frankness about technique is complemented by the modesty of his sets. All you need is a bed, a chair, a notebook, a room – or perhaps Manhattan or Brooklyn, if you prefer some slightly bigger rooms – and you're there, a modern postmodernist, like Beckett and Kafka, only cooler. (Sophie Harrison, 2007)¹²⁶

Depuis sa première œuvre en prose, Auster joue à se regarder écrire et à se mettre en scène au travail. L'évocation de l'écrivain, assis à son bureau, un stylo à la main, est partout présente dans son œuvre. Dans cette dernière partie, nous nous proposons d'analyser la façon dont Paul Auster met en scène son identité d'écrivain, comment il se décrit comme écrivain au travail et comment il reflète cette identité dans tous ses narrateurs qui se livrent à des réflexions similaires à celles que nous retrouvons dans l'œuvre autobiographique de notre auteur, *The Invention of Solitude*. Nous verrons comment il insiste sur les difficultés de ce métier si contraignant, source à la fois de grandes souffrances et de moments de joie intense lorsque l'inspiration fait enfin son apparition. Nous verrons également la façon dont fiction et réalité se confondent dans les deux derniers romans de notre corpus où auteur et personnages se retrouvent côte à côte dans un monde de l'entre-deux. Nous commencerons tout d'abord par une analyse de l'utilisation du langage, outil premier de tout écrivain, et la façon dont il est présenté dans son œuvre, puis l'environnement et les « accessoires » utilisés, avec une insistance particulière sur les supports de l'écriture et le fameux carnet, si important notamment aux débuts d'Auster et qui joue un grand rôle dans *Oracle Night*. Nous nous intéresserons ensuite à la nature du travail de l'écrivain (la recherche, l'inspiration, la mise sur papier, la structure de l'écrit et l'utilisation de la réflexion orale et méthodologique), mais également la mise en scène de l'écrivain dans l'acte et la mise en abyme de son travail d'écriture : chaque récit est parsemé de réflexions sur la façon dont il a été écrit, et sur la structure autour de laquelle il s'articule. Nous verrons la façon dont Paul Auster insiste sur cette mise en abyme dans le corps même du texte, en y insérant de nombreux récits dans le récit, que ce soit des narrations dans la narration, ou encore des récits écrits en tant que fiction dans le récit

¹²⁶ Bien que cette analyse soit ironique, elle résume assez bien la mise en scène perpétuelle de l'écriture que Paul Auster présente dans chacun de ses romans.

principal. Nous étudierons également la façon dont les deux derniers romans austériens de notre corpus présentent, à la différence des autres, des écrivains sans texte, dont le récit est transmis oralement. Mais nous constaterons, là encore, que la méthodologie auctoriale fonctionne. Et enfin, nous nous pencherons sur la mise en scène du rapport de l'auteur avec son œuvre, particulièrement représenté dans *Travels in the Scriptorium* qui insiste fortement sur une intratextualité que nous analyserons en détail.

Chapitre 7 : Le langage, un mystère à déchiffrer

Le langage et son pouvoir ont exercé sur Paul Auster, dès son jeune âge, une véritable fascination qu'il évoque déjà dans *The Invention of Solitude* :

He can remember himself at eight or nine years old, and the sudden sense of power he felt in himself when he discovered he could play with words [...] – as if he had accidentally found a secret path to the truth: the absolute, universal, and unshakeable truth that lies hidden at the centre of the world. (171)

Cette citation peut s'apparenter à la découverte de cette passion que deviendra l'écriture chez Auster. Avec la découverte du pouvoir des mots vient la découverte de ce que l'écrivain peut faire avec ces mots. Le langage, au centre de tout travail d'un écrivain, fait l'objet d'une réflexion permanente dans l'œuvre austérienne.

Tout au long de son œuvre, les réflexions sur ce thème langagier se succèdent. L'observateur peut y déceler une évolution. Le langage est un élément bipolaire chez Paul Auster, vecteur de repli sur soi mais également d'ouverture au monde, comme nous l'avons vu précédemment. Le langage fonctionne aussi comme élément autofictionnel en évolution. C'est ce que nous nous proposons d'observer dans ce septième chapitre avant de nous pencher sur la mise en scène de l'écriture et du métier d'écrivain dans l'œuvre.

Chez Auster, les interrogations sur le langage portent aussi bien sur ses origines que sur les problématiques les plus pointues qu'il suscite. Qu'est-ce que le langage ? D'où vient-il ? À quoi sert-il ? De quelle manière l'utilise-t-on ? Quels sont ses déficiences et comment les contourner ? Autant de questions qui reviennent sans cesse comme autant de problèmes à résoudre au cours de ses récits. Dans ses premiers écrits, Auster se réfère aux mythes langagiers originels, puis, au fil de ses romans, il se livre à de nouvelles interrogations, par exemple sur le rapport entre signifiant et signifié ou encore l'utilisation du langage à d'autres fins que celle de la communication. Nous étudierons les premières réflexions d'Auster centrées sur l'absence de langage, puis nous suivrons l'évolution de sa pensée sur ce thème important. Ce travail devrait nous permettre de mieux saisir l'identité d'écrivain de Paul Auster à travers son rapport avec le langage.

1) Le besoin de langage et les conséquences de la privation de parole

Chez Auster, l'absence de langage se manifeste sous deux formes différentes : l'absence complète et souvent forcée, imposée par l'entourage, mais également une autre forme d'absence : l'absence de la maîtrise de la langue qui provoque des problèmes similaires mais d'une intensité non comparable.

a) Le silence et ses conséquences

Les premiers récits qui traitent du langage auxquels fait référence Auster à ses débuts d'écrivain sont principalement de nature mythologique ou biblique. *The Invention of Solitude* nous replonge dans les malédictions de Cassandre, de Jonas, ou encore dans l'épreuve que subit Shéhérazade. Deux de ces personnages, Cassandre et Jonas, sont véritablement victimes du langage.

En effet, Cassandre, qui refuse l'amour d'Apollon après avoir reçu de sa part un don de prophétie, est condamnée à être une prophète dont la voix ne peut être entendue par personne. Cette absence de pouvoir communicatif l'annihile jusque dans sa personne. Elle peut encore parler, mais personne ne croira jamais à ses prédictions. En l'absence de toute possibilité de communiquer, elle se retrouve seule, piégée et condamnée à être à tout jamais prise pour une folle qui ne peut proférer que des mots dépourvus de sens : « The future falls from her lips in the present, each thing exactly as it will happen, and it is her fate never to be believed » (*The Invention of Solitude*, 136). « Never to be believed » mais également « never to be heard » puisque ses paroles sont ignorées par tous et considérées comme rien de plus qu'une suite décousue de mots qui ont perdu tout sens. La perte de ce pouvoir essentiel qu'est celui du langage compréhensible et sensé lui sera ainsi fatale puisque bien qu'elle ait essayé de prévenir Agamemnon de leur meurtre à venir, ce dernier n'avait pas voulu la croire, les condamnant ainsi tous deux à une mort prématurée.

De son côté, Jonas est tiraillé entre le fait de devenir un faux prophète s'il parle ou de ne pas être prophète en restant silencieux. En effet, s'il parle et prédit que les Ninevites seront anéantis dans quarante jours à cause de leur cruauté, cette prophétie n'aura plus lieu puisque ces derniers se repentiront afin de ne pas subir le courroux de Dieu. Il serait alors taxé de faux prophète. À l'opposé, s'il ne parle pas, il n'y a pas de prophétie et Jonas n'est donc plus un prophète malgré la volonté de Dieu : « Hence the paradox at the heart of the

book: the prophecy would remain true only if he did not speak it » (*The Invention of Solitude*, 134). Tirailé entre ces deux résolutions, il choisit la deuxième et doit fuir ; il se trouve alors dans une solitude absolue et décide de s'imposer un silence complet : « In the depth of that solitude, which is equally the depth of silence, as if in the refusal to speak there were an equal refusal to turn one's face to the other [...] – which is to say: who seeks solitude seeks silence; who does not speak is alone; is alone, even unto death » (133-134). Ici aussi, l'absence de langage et l'absence de sens sont à l'origine de la déchéance du protagoniste.

Shéhérazade, troisième exemple choisi par Paul Auster dans *The Invention of Solitude*, a, quant à elle, un rapport différent au langage puisque c'est lui qui la sauve de son martyre. En effet, c'est uniquement parce que sa voix ne faiblit jamais qu'elle est sauvée de la mort. La façon dont elle se sert du langage pour se maintenir en vie est reflétée dans son premier conte qui oppose le génie au marchand : comme l'observe Auster, au lieu de supplier le génie de laisser le marchand en vie, les trois vieillards lui content leurs propres histoires afin de détourner son attention de la situation réelle, et ceci est un renvoi direct à l'histoire principale puisque Shéhérazade raconte elle-même des histoires afin de sauvegarder sa vie en distrayant son auditeur. À la fin de ces trois premières histoires dans le récit rapporté par les vieillards, la vie du marchand est sauvée, et c'est ainsi que commencent *Les Mille et une nuits*. Ces premières phrases d'ouverture contiennent ainsi l'essence du projet dans son intégralité : parler pour distraire, parler pour rester en vie. La fin des *Mille et une nuits* ressemble fortement à cette introduction car c'est à la suite des nombreux contes qu'elle a racontés au roi au fil des jours, détournant ainsi son attention de la réalité de son sort, que Shéhérazade obtient la vie sauve, ce qui montre symboliquement à quel point l'art de raconter des histoires peut être un exercice vital. C'est une illustration parfaite du « speak or die » qui motive souvent les narrateurs austériens.

Ces contes dans lesquels le langage est un enjeu vital ont marqué Paul Auster et leur évocation dans *The Invention of Solitude* indique un premier rapport de l'auteur au langage, qui fera surface dans d'autres ouvrages.

Le langage apparaît donc comme vecteur de vie lorsqu'il est utilisé à bon escient (Shéhérazade), et vecteur de mort lorsqu'il est absent ou lorsque son usage est rendu impossible. C'est aussi un concept complexe et puissant qui ne cesse de fasciner.

Dans sa première œuvre fictionnelle, *The New York Trilogy*, Paul Auster accorde une place importante au thème langagier, notamment quand il met en scène les Stillman,

personnages qui incarnent une problématique ayant longtemps fasciné les chercheurs, à cheval entre religion et science du langage. *City of Glass* est en effet un récit sur la recherche de la langue originelle à travers les expérimentations de Peter Stillman Sr. sur son fils, Peter Stillman Jr.. Persuadé qu'isoler un enfant dans le silence et dans le noir absolu permettra de découvrir les mystères du langage originel « de Dieu », Stillman Sr. n'hésite pas à mettre en pratique ses théories en utilisant son propre fils comme cobaye. Bien des années plus tard, c'est ce même fils, handicapé par les expériences subies au cours de son enfance, qui tente d'expliquer, tant bien que mal, comment il lui a été si difficile de reconquérir les mots après toutes ces années passées dans le silence imposé par son père, au nom d'une recherche sur le langage :

“The father talked about God. He wanted to know if God had a language. [...] The father thought a baby might speak it if the baby saw no people. [...] Every time Peter said a word, his father would boom him. At last Peter learned to say nothing. [...] Peter kept the words inside him. All those days and months and years. There in the dark, little Peter all alone, and the words made noise in his head and kept him company. That is why his mouth does not work right. [...] Peter can talk like people now. But he still has the other words in his head. They are God's language, and no one else can speak them. They cannot be translated.” (20)

L'importance de la réflexion sur une langue originelle est confirmée par les nombreuses expérimentations consacrées à ce sujet dans *City of Glass*. Sont mentionnées, par exemple, des notes d'Hérodote décrivant l'isolement dans lequel auraient été placés deux enfants par le pharaon Psamtik, au septième siècle avant J.C. L'historien prétend que les enfants auraient appris le langage par eux-même (« the children learned to speak – their first word being the Phrygian word for bread », 33), même si des doutes ont été émis sur la véracité de tels propos. L'empereur du Saint-Empire romain germanique, Frederick II, aurait lui aussi entrepris cette expérience, afin de découvrir le langage « naturel » de l'homme. Les cobayes seraient cependant morts avant d'avoir prononcé le moindre mot. Et, enfin, le roi d'Écosse, James IV, aurait déclaré au début du sixième siècle, que des enfants écossais isolés de la même manière auraient parlé l'hébreu, ce qui s'avéra n'être qu'un canular. Auster mentionne également d'autres observations relevées à la suite d'isolements accidentels : marins naufragés comme Alexander Selkirk (que certains considèrent comme le modèle qui a inspiré Daniel Defoe dans la création du personnage de Robinson Crusoe), enfants perdus dans la forêt, élevés par des loups, enfants maltraités par leurs parents. Au-delà de ces expérimentations sur le terrain, Auster cite également

Montaigne qui a envisagé cette question du langage dans *l'Apologie de Raimond Sebond*, ou encore Swift et Defoe (cf. *Mere Nature Delineated*, 1726) (33-34).

Dans tous les cas cités, Auster semble vouloir montrer que l'accès au savoir en ce qui concerne le langage « originel » passe par la souffrance et l'isolement et n'aboutit à aucun résultat probant. Le « langage de Dieu » ne semble pas exister, ou, du moins, il est impossible d'y accéder en privant un enfant de l'usage de la parole. La privation du langage n'entraîne que souffrances car le langage a une importance vitale pour l'être humain.

Les deux premières œuvres austériennes sont les seules à mettre en scène la privation de la parole de manière aussi drastique et inhumaine, cependant nous devons noter que ce thème de la privation de parole revient dans un des romans beaucoup plus récents de Paul Auster, comme une sorte de clin d'œil pour rappeler ses réflexions sur le langage dans la *Trilogie*.

En effet, dans *The Brooklyn Follies*, roman paru en 2005, soit vingt ans après la publication de *The New York Trilogy*, nous retrouvons un personnage qui nous rappelle Peter Stillman Sr. Il s'agit de David Minor, un père « religieux » qui prône le silence afin de recevoir la parole sacrée. Au fil du récit, nous apprenons que des « fidèles du Temple de la Parole Sacrée » (« Temple of the Holy Word », 252), forment une secte à laquelle appartiennent Minor et sa famille (Aurora, la sœur de Tom, et sa fille, Lucy). Les fidèles pratiquent un rituel hebdomadaire imposant le silence complet : un jour par semaine, ils bannissent le langage parlé et écrit de leur quotidien. Cette pratique est destinée à préparer l'esprit à la réception de la parole de Dieu : « Daddy says silence purifies the spirit, that it prepares us to receive the word of God » (184), explique Lucy, qui est elle-même « en mode silencieux » lorsqu'elle apparaît pour la première fois dans le récit. Ne connaissant jusque-là rien de ce rituel « religieux », Nathan, le narrateur, et son neveu, Tom, ne comprennent pas le sens du refus de communiquer de la petite fille. Doivent-ils attribuer ce silence à la fatigue, à l'anxiété, à la faim, ou encore à un handicap ? La nièce de Tom communique pourtant avec eux par des hochements de tête : « A few nods and shakes of the head, but no words, no sounds, no effort to use her tongue at all » (133). Le silence doit s'étendre jusque dans l'écrit car Lucy décline l'offre que lui fait Tom d'aller chercher du papier et un stylo (133). Pourtant, le lendemain, par mégarde, elle rompt son vœu de silence et, lorsqu'elle se rend compte de ce qu'elle a fait, elle est saisie d'une réaction

d'effroi qui montre bien à quel point la règle du silence et du contrôle du langage est importante dans sa famille :

[T]he sky fell on top of her. I have rarely witnessed a face change expression more rapidly than hers did at that moment. In a single flash, the bright smile turned into a look of piercing, devastating horror. She clamped her hand over her mouth, and within seconds her eyes were brimming with tears. [...] [F]rom the look on that tormented little face of hers, it was as if she had committed an unpardonable sin. (144)

Pour essayer de se faire pardonner cette faute qu'elle considère comme extrêmement grave, elle décide de s'imposer un châtiment corporel : « In a sudden blast of anger at herself, she started banging the side of her head with the heel of her left hand, a wild pantomime display that seemed to express how stupid she thought she was. She did it three times, four times, five times [...]. Eyes burning with disgust and self-loathing, she began slapping her left hand with her right » (144). Pour avoir brisé le rituel du silence, Lucy s'impose en outre vingt-quatre heures sans parole supplémentaires. La repentance se fait donc dans le silence. Pourtant, plus tard, lorsque David Minor rencontre Nathan, il lui explique que le jeûne de la parole ne s'applique qu'aux adultes et que les enfants de moins de quatorze ans n'y sont pas astreints (252). Lucy semble donc s'être elle-même imposé le rituel, par mimétisme, et pour se sentir proche de sa mère qu'elle venait de quitter : « I did it for Mama. So she'd know I was thinking about her » (184).

La situation des Stillman et de David Minor/Lucy ne sont donc pas identiques dans leur extrémisme, mais s'inspirent d'une même idée, à savoir que la parole de Dieu passe par le silence et que le langage des hommes est futile, comme l'explique David Minor : « If the word is God, then the words of men mean nothing. They're no more significant than the grunts of animals or the cries of birds. To breathe God into us and absorb His Word, the reverend instructs us to refrain from indulging in the vanity of human speech » (251-252).

En mettant en scène ces deux personnages qui poussent à l'extrême les exigences de leur croyance et causent ainsi une grande souffrance chez ceux qui les entourent (Stillman fait souffrir son fils ; David Minor fait souffrir sa femme, Aurora, et la fille de cette dernière, Lucy), Auster s'engage dans une critique acerbe de l'utilisation de la religion et de l'idée selon laquelle le langage de l'homme n'a pas de valeur en lui-même et qu'il faudrait même le bannir au profit d'une langue supérieure et accessible seulement par la

voie du silence. On peut aisément comprendre que pour un écrivain, se priver du langage équivaut à s'annihiler soi-même.

Ajoutons à ces exemples de privation de parole une dernière illustration, quelque peu différente, de la souffrance qu'entraîne le silence : celle de Nick Bowen, au fond de son « trou ». Comme nous l'avons observé dans notre première partie, Bowen finit sa triste aventure seul et sans espoir, piégé au fond d'un bunker six pieds sous terre. Il est intéressant de nous pencher sur les raisons de cette fin tragique qui semblent, ici aussi, liées à un silence et à une absence de communication.

En effet, lorsque Nick fuit New York afin de rejoindre Rosa Leightman, il tente d'appeler cette dernière au téléphone à plusieurs reprises et lui laisse des messages sur son répondeur, lui avouant son amour et la suppliant de le rappeler. Lors de son premier appel alors qu'il vient d'arriver à Kansas City, il tombe directement sur le répondeur de Rosa et lui laisse un message qui n'a pas beaucoup de sens (« a rambling monologue that makes little or no sense, not even to him », 60). Une retranscription de ce dernier nous est donnée puis le lecteur apprend grâce à une prolepse que Rosa n'entendra ce message qu'une semaine plus tard. Un parallèle est dressé entre ce que sont en train de faire les deux personnages au moment de l'appel et nous voyons à quel point le destin de Bowen dépend de peu de choses : à vingt minutes près, il aurait réussi à avoir Rosa directement au téléphone :

A week goes by before she listens to the message. If Nick had called twenty minutes earlier, she would have answered the telephone, but Rosa has just left her apartment, and therefore she knows nothing about his call. At the moment Nick records his words on her machine, she is sitting in a yellow cab three blocks from the entrance to the Holland Tunnel, on her way to Newark Airport, where an afternoon flight will take her to Chicago. (61-62)

À ce parallèle dressé entre Nick et Rosa s'ajoute un troisième parallèle, avec la mise en scène de ce que fait la femme de Nick, Eva, à ce moment-là également. De son côté, elle tente elle aussi de joindre Rosa Leightman, en vain, et à chaque non-réponse de la part de cette dernière, Eva interprète son silence comme autant de preuves de la culpabilité de ceux qu'elle imagine être désormais des amants : « When Rosa fails to return the call, Eva dials again that night and leaves another message. This pattern is repeated for several days – a call in the morning and a call at night – and the longer Rosa's silence continues, the more enraged Eva becomes » (63). Cette interprétation du silence de Rosa va en

s'amplifiant lorsque Eva se rend chez elle et que personne ne répond lorsqu'elle frappe à la porte : « Eva takes this as definitive proof that Rosa is with Nick » (63). Face au silence à la fois de son mari et de Rosa, Eva ne peut en tirer que des conclusions hâtives afin de tenter d'expliquer ce silence : « by now, Eva is beyond the pull of logic, frantically stitching together a story to explain her husband's absence » (63). De son côté, Nick interprète lui aussi le silence de Rosa d'une mauvaise manière, comme il le lui dit dans un de ses messages : « you seem to be telling me you aren't interested – what else can your silence mean? » (77).

Ce n'est donc qu'une semaine après le premier appel de Nick que Rosa Leightman rentre chez elle et découvre les divers messages que Mr et Mrs Bowen lui ont laissés. C'est le mot qu'Eva a glissé sous sa porte que Rosa voit en premier, dans lequel cette dernière demande à Rosa de l'appeler dès que possible. Cependant, lorsque Rosa essaie de joindre Eva, elle n'y arrive pas. La secrétaire d'Eva informe Rosa que cette dernière est en déplacement (elle se trouve en réalité à Kansas City où elle est à la recherche de son mari). Le mot énigmatique laissé sous sa porte rend Rosa perplexe, d'autant plus qu'elle ne découvre les messages laissés par le mari et la femme que dans le désordre. Lorsqu'elle écoute sur son répondeur les messages de Nick et sa déclaration d'amour, elle commence un peu mieux à comprendre le désarroi de la femme de ce dernier, mais lorsqu'elle tente de le rappeler, il est lui aussi injoignable. De même lorsqu'elle tente de rappeler Eva et que cette dernière ne reçoit ses messages qu'après le départ de Rosa pour Kansas City : « As it happens, Eva is so swept up in her Kansas City drama that she will forget to call her office for several days, and by the time she does contact the secretary, Rosa herself will be gone » (78).

La communication entre Rosa, Eva et Nick est donc marquée par le sceau de la malchance puisqu'à chaque fois que l'un tente d'appeler l'autre, ce dernier est absent et il n'y aura jamais de vraie communication entre les trois personnages, chacun restant face au silence des deux autres. Ce silence est ainsi à l'origine de la fin dramatique de Nick Bowen puisque c'est parce qu'il n'a pas réussi à joindre Rosa qu'il s'est tourné vers la seule autre personne qu'il connaissait à Kansas City : Ed Victory. En acceptant de travailler pour ce dernier et de vivre dans son bunker, il a scellé son propre sort et, avec la mort de Victory et le silence de Rosa, personne ne le retrouvera jamais. Il est d'ailleurs ironique de constater que Nick se retrouve enfermé dans sa prison un annuaire téléphonique à la main puisqu'il n'aura jamais réussi à parler à qui que ce soit au téléphone pendant tout le récit.

Dans ses écrits, notamment dans ses deux œuvres en prose premières, *The Invention of Solitude* et *The New York Trilogy*, Paul Auster associe silence et absence de parole à souffrance. Les exemples qu'il donne, qu'il s'agisse de Cassandra, de Jonas, de Shéhérazade, de Peter Stillman Jr., de Lucy ou encore de Nick, Eva et Rosa, sont autant d'illustrations de l'importance du langage dans la vie. N'oublions pas que l'œuvre autobiographique de Paul Auster, *The Invention of Solitude*, est avant tout un acte d'écriture accompli dans le but d'assurer la survie de l'auteur dans l'épreuve du deuil.

Ce thème de la privation de parole ou d'impossibilité de communiquer dans l'œuvre d'Auster peut également être présent sous une forme plus bénigne telle que la difficulté pour un étranger à maîtriser la langue, qui peut entraîner une véritable privation de moyen de communication.

b) La non-maîtrise du langage et ses conséquences

Paul Auster a passé quatre ans de sa vie en France. Bien qu'il maîtrise très bien le français aujourd'hui et fasse de nombreuses conférences dans notre langue, nous pouvons imaginer qu'au début de ce séjour il en allait tout autrement. La mauvaise maîtrise d'une langue provoque de nombreux problèmes dans la vie de tous les jours, au niveau de la compréhension et de l'expression, mais également au niveau identitaire : qui sommes-nous si nous ne pouvons communiquer avec les autres ? Quels changements s'opèrent lorsqu'on adopte une nouvelle langue qui n'est pas « la nôtre » ? Comme l'explique Juan Ramon Jiménez, le célèbre poète espagnol : celui « qui apprend une nouvelle langue acquiert une nouvelle âme » (*Primeras prosas*).

C'est notamment dans *The Book of Illusions* qu'est mis en scène ce problème langagier provoqué par la mauvaise maîtrise de la langue anglaise par le personnage de Hector Mann, que nous avons déjà mentionné dans notre partie précédente. Comme il s'agit d'un acteur de films muets, il est impossible pour le narrateur de savoir de prime abord en quelle langue s'exprime Hector, et ce n'est d'ailleurs pas la première question qui lui vient à l'esprit. Ce qu'il est intéressant de noter, c'est que, lorsque David Zimmer commence à faire quelques recherches pour son projet de livre consacré à cet acteur, il remarque l'existence d'un flou volontaire autour des capacités de Hector Mann à parler anglais. En effet, les seuls indices sur lesquels peut se baser David sont des interviews

données par l'acteur à l'époque de sa gloire, qui s'avèrent chargées de contradictions. La journaliste Brigid O'Fallon, qui s'entretient avec Hector, tombe sous le charme de l'accent espagnol très prononcé de celui-ci et elle retranscrit phonétiquement, comme nous l'avons vu, les réponses qu'il lui donne lorsqu'elle lui demande pourquoi il a un nom allemand. Elle fait ainsi remarquer à quel point la prononciation et la syntaxe de l'anglais sont mal assimilées par Hector. Pourtant, le mois suivant, le journaliste Randall Simms, du *Picturegoer*, est impressionné par l'anglais parfait de l'acteur. De même, lorsque Hector Mann est cité, ce n'est plus une grossière imitation de son anglais hésitant qui est retranscrite mais un anglais parfait « *I was a very bad boy. My parents threw me out of the house when I was sixteen, and I never looked back* » (81). Comme nous l'avons vu dans notre sixième chapitre, le narrateur commente cette retranscription et son incompréhension face à la grande divergence entre les deux articles (« The man who speaks these words bears no resemblance to the man who spoke to Brigid O'Fallon one month earlier », 81). Il se demande alors si tout ceci n'est pas une stratégie commerciale visant à promouvoir l'acteur de films muets à l'ère du cinéma parlant. Toujours est-il que les deux articles sont irréconciliables (« the articles could not be reconciled, no matter how many excuses one makes for the journalists », 82). Ces fluctuations sont d'autant plus troublantes que l'acteur semble également modifier au fur et à mesure son autobiographie, se prétendant tantôt originaire d'Allemagne et émigré en Argentine avant d'arriver aux États-Unis, tantôt originaire de Stanislav, émigré à Vienne puis aux États-Unis avant de s'installer à Buenos Aires. Parallèlement à ces divergences géographiques, sa langue natale subit des transformations, Hector se prétendant bilingue à l'origine (« *I speak the German with [my parents] at home, the Spanish at school. English come later, after I go to America. Steel not so hot.* », 81), avant de parvenir à une maîtrise complète de l'anglais qui indiquerait que Hector est arrivé beaucoup plus tôt qu'il ne le prétend aux États-Unis, comme l'observe Zimmer à propos de cette dernière citation extraite de l'article de Simms : « [Simms'] observation raises disturbing questions about Hector's origins. Even if one accepts Argentina as the place where he spent his childhood, he seems to have left for America much earlier than the other articles suggest » (81).

Cette confusion lors de l'établissement des origines de Hector perturbe Zimmer parce que les nombreuses contradictions accumulées lors des interviews l'empêchent de pouvoir donner un sens à l'ensemble de ces informations: « Put all these contradictions together, and you wind up with nothing, the portrait of a man with so many personalities and family histories that he is reduced to a pile of fragments, a jigsaw puzzle whose pieces no longer

connect » (83). Les seules informations qui paraissent vraies sont celles qui se présentent sous forme récurrente dans ses interviews, qu'il s'agisse de l'allemand ou du polonais parlé par ses parents, du temps que Hector a passé en Argentine, ainsi que de son émigration de l'ancien au nouveau monde. Ces origines floues ne permettent donc ni au narrateur ni au lecteur de savoir si Hector maîtrise ou ne maîtrise pas la langue anglaise. En réalité, ce n'est que grâce à la narration d'Alma que la lumière finit par être faite sur ce problème. En effet, elle raconte à David les énormes difficultés qu'Hector a rencontrées à cause de sa mauvaise maîtrise de la langue anglaise. Ce n'est qu'au milieu du roman que nous apprenons la vérité sur les origines de l'acteur : Hector Mann vient en réalité d'Amérique du Sud et sa préoccupation principale semble être sa capacité à communiquer avec ceux qui l'entourent, qui parlent tous anglais. Il s'exprime avec difficulté, comme, par exemple, lorsqu'il souhaite déclarer ses sentiments à Dolores Saint John et que les mots ne lui viennent pas « en anglais » : « He couldn't find the words to express himself in English. [...] If the words came out wrong, he felt that he would scare her off and ruin his chances forever » (131). Il songe alors à un moyen de communication plus à sa portée, l'écriture : « what he hadn't been able to say to her in person, he finally found the courage to put down on paper » (132). Le langage écrit, qui met une certaine distance entre le locuteur et le destinataire, facilite la communication. Ce recours à l'écrit, qui sauve Hector dans sa tentative désespérée de se faire comprendre, peut être mis en parallèle avec le langage écrit des livres. Comme le dit si bien Auster dans cette phrase qui montre la profonde relation qui existe entre auteur et lecteur : « a book is the only place where two strangers can meet on absolutely intimate terms » (NPR).

Hector Mann n'est cependant pas le seul étranger dans l'œuvre de Paul Auster à mal maîtriser la langue anglaise. En effet, nous y rencontrons toute une variété de protagonistes qui usent de la langue anglaise tant bien que mal. C'est le cas par exemple du conducteur de taxi russe dans *Oracle Night* (« Our driver, whose name was Boris Stepanovich, muttered curses to himself in Russian », 43), dont l'erreur de syntaxe qu'il fait par manque de maîtrise de la langue provoque le rire de Grace (« Grace let out a small laugh when she heard the malapropism – *What means that?* », 44). Nous avons un autre exemple dans le même roman en la personne de Chang, personnage qui joue un rôle certain et dont l'accent est décrit dès qu'il ouvre la bouche pour la première fois dans le récit : « “Lovely book,” he said, in a heavily accented English. “But no more. No more Portugal. Very sad story.” » (5). Sidney ne comprend pas grand chose à ce que raconte Chang et semble l'attribuer à la

mauvaise maîtrise de la langue de l'homme chinois¹²⁷ (« I couldn't understand what he was saying, but rather than put him on the spot and ask him to repeat it, I mumbled something about the charm and simplicity of the notebook and then changed the subject », 5), alors que comme nous l'apprenons au cours du récit, le mystère qui entoure les cahiers importés du Portugal est bien plus profond qu'une question d'incompréhension liée à une langue mal maîtrisée. Ici encore, nous voyons la façon dont la mauvaise maîtrise de la langue est un désavantage de taille puisque si Chang avait émis les mêmes mots avec un accent américain parfait, le narrateur aurait eu beaucoup moins de réticences à demander de plus amples informations au sujet des cahiers portugais.

Nous voyons donc à travers ces exemples de personnages immigrés le handicap subi lorsqu'il y a mauvaise maîtrise de la langue parlée du pays dans lequel on vit. L'importance particulière que Hector Mann accorde à l'acquisition d'une bonne maîtrise de l'anglais rappelle, s'il le fallait, cette fonction de communication du langage. Cependant, l'acquisition de la langue anglaise par Hector lui apporte bien plus que la possibilité de communiquer aisément. Son autodidaxie va effectivement beaucoup plus loin que le simple apprentissage communicatif. Son nouvel outil lui donne désormais accès aux grands classiques : Dickens, Flaubert, Stendhal, Tolstoï, Socrate, Sophocles, George Eliot et Dante¹²⁸, ce qui lui ouvre les portes d'une bonne communication avec les autres, mais aussi et surtout de la communication avec lui-même, centrée, grâce à cette langue nouvelle pour lui, sur les conditions de sa survie et sur les souffrances de son âme : « Imprisoned in his private Alcatraz, he spent the years of his captivity acquiring a new language to think about the conditions of his survival, to make sense of the constant, merciless ache in his soul », 147). Le nouveau vocabulaire l'aide à prendre conscience de son moi et lui permet de se comprendre lui-même et de saisir les problèmes posés par sa condition d'être humain.

Ce questionnement sur la survie, dont prend conscience Hector, est fondamental pour Auster qui, tout au long de son œuvre, ne cesse de répéter que la pratique de l'écriture est intrinsèquement liée au fait de vivre : écrire est une question de survie. Il insiste fréquemment sur le fait que sa propre vie et son œuvre ne sont qu'une seule et même chose. Et le rôle de l'écriture dans la vie de l'auteur est très évident dans *The Book of*

¹²⁷ D'autres exemples d'incompréhensions liées à la mauvaise maîtrise de la langue de Chang apparaissent au cours du récit, dont l'emploi du mot « potted » par Sidney que Chang ne comprend pas, de la même façon que Mr. Blank ne comprend pas certains mots imagés, comme nous le verrons.

¹²⁸ Notons tout de même qu'en ce qui concerne la plupart de ces auteurs, il s'agit de traductions.

Illusions. Rappelons aussi la proximité entre le nom même d'Auster et celui qui désigne l'écrivain : auteur/author.

La question du sens vital du langage est ce que Paul Auster semble vouloir transmettre à ses lecteurs en les invitant à utiliser leurs capacités cognitives : le langage permet non seulement de communiquer mais de nous comprendre nous-même, de mieux saisir le monde qui nous entoure et la place que nous y tenons.

Le besoin vital de langage ne peut malheureusement pas faire oublier que ce dernier ne manque pas de défauts, en particulier l'inadéquation entre le langage et le monde qui nous entoure. Ce sujet est traité fréquemment par Paul Auster.

2) L'inadéquation du langage

« On the self-reflexive level, Auster's narratives exploit the inadequacy of language and logic and the failure of fiction as a means of apprehending reality », Ilana Shiloh.

La représentation est au cœur de la littérature et de l'art de manière générale. La littérature est généralement considérée comme une représentation de la vie, qu'elle soit réaliste ou non. La question de la représentation est des plus compliquées et ce jusque dans la définition même du terme. Si l'auteur est à l'origine de la création de cette représentation langagière, il ne faut pas oublier que le lecteur joue lui aussi un rôle important puisque le texte lui est adressé dans le but de lui transmettre un message, une histoire, une réflexion. C'est ensuite au lecteur de déchiffrer l'information qui lui est donnée pour transformer le texte en représentation dans son esprit, une représentation qui est propre à chacun, tout comme l'est la perception que nous avons du monde autour de nous. Ce que cherche à transmettre l'auteur à l'aide du langage est une certaine harmonie dans la représentation afin que l'histoire qu'il raconte et l'histoire qui est lue par « l'autre » soient les plus identiques possible. Comme l'analyse Leibniz :

La représentation a un rapport naturel à ce qui doit être représenté ... Il est vrai que la même chose peut être représentée différemment, mais il doit toujours y avoir un rapport exact entre la représentation et la chose, et par conséquent entre les différentes représentations d'une même chose... Aussi faut-il avouer que chaque âme se représente l'univers suivant son point de vue, et par un rapport qui lui est propre ; mais une parfaite harmonie y subsiste toujours. (Leibniz, *Essais de Théodicée*, III, §357).

L'harmonie est en effet ce qui est le plus recherché dans la représentation, que ce soit entre l'auteur et ses lecteurs, ou entre le « monde réel » et la façon dont il est représenté à travers le langage dans la littérature. Cette recherche de la représentation parfaite se trouve au cœur même de l'œuvre austérienne, et elle semble, dans un premier temps, vouée à l'échec.

a) Le langage et sa réception

« On notera, dans tous les cas, la fonction décisive du spectateur dans la constitution de la représentation narrative. » L. Marin, Encyclopedia Universalis, Article « Représentation narrative »

Le langage est avant tout un moyen de communication. Même si la forme et l'esthétique tiennent une place importante en littérature, un auteur a aussi pour objectif de se faire comprendre par son lecteur. Or, au cours de l'écriture, plusieurs problèmes se posent et doivent être affrontés : le lecteur va-t-il réagir au récit comme l'auteur souhaite qu'il réagisse ? La représentation qu'il se fera des personnages et des décors au fur et à mesure de leur description sera-t-elle la même que celle que souhaite transmettre l'auteur ? Le langage est le vecteur de l'histoire et Paul Auster, que l'on peut rattacher au courant postmoderne, aime pratiquer la mise en évidence des artifices de l'écriture. Le lecteur, solidaire de l'auteur dans sa solitude, tient une place importante et l'auteur n'hésite pas à se mettre à sa place à de nombreuses reprises en utilisant le procédé de la mise en abyme auto-réflexive sur sa propre écriture que nous analyserons dans les chapitres qui suivent. Ce langage auquel il est soumis, l'auteur doit tenter de s'en servir de la façon la plus juste possible afin de transmettre le mieux possible contenu de la narration à son destinataire. Comme l'explique Annick Duperray :

« C'est le langage qui parle, ce n'est pas l'auteur »¹²⁹. L'écrivain serait [...] ce sujet assujéti aux lois du langage et de la communication, acculé à cohabiter avec le lecteur qui, au nom du plaisir du texte, cherche à le neutraliser, à l'évincer. D'où l'impression de devoir écrire « avec un masque sur la figure », d'avoir à jouer à « être un autre ».

(12)

¹²⁹ La citation de Roland Barthes est tirée de « La mort de l'auteur ».

L'auteur se doit de dompter ce langage du mieux qu'il peut, sous peine de se retrouver, comme Cassandra ou Jonas avant lui, dans le silence (ici symbolique et représenté par la fameuse « page blanche » qui effraie tant) et dans l'impossibilité de communiquer avec les autres. Si le silence et l'absence de mots enferment les personnes dans leur propre solitude, le langage les en libère. C'est sûrement pourquoi Auster, qui écrit pourtant cloîtré dans l'enceinte de sa fameuse chambre close et dans une solitude absolue, semble éprouver le besoin de se mettre à la place de « l'autre » au cours de la rédaction, voire même de céder sa place à son lecteur, comme il l'exprime dans cet extrait d'interview : « Il y a une chose que j'essaie de faire dans tous mes livres, c'est de laisser au lecteur assez de place dans ma prose pour qu'il puisse l'habiter. Parce que finalement, je crois que c'est le lecteur qui écrit le livre et non l'auteur »¹³⁰. Cette déclaration peut paraître paradoxale puisque le fait d'écrire un roman dont le narrateur ressemble fortement à l'auteur ne semble, à première vue, guère laisser de place à une « habitation du texte » par le lecteur. Cependant, ce qu'Auster veut dire par là est qu'écrire est une question de survie, et que survivre, « c'est chercher la reconnaissance de l'autre jusqu'au point paradoxal où la portée de l'œuvre va dépendre de la manière dont le lecteur peut l'universaliser, se l'approprier, la dépersonnaliser, pour y inscrire ses propres obsessions, ou comme le dirait la psychanalyse, son propre symptôme » (Duperray, 11).

Écrire, ce serait donc accorder à la fois une importance à sa propre identité (d'où, sans doute, ce besoin de revenir sans cesse aux éléments autobiographiques qui ont marqué Auster dans sa propre vie), et à sa propre représentation du monde, mais également laisser une large place à l'altérité et donc au lecteur.

Comme l'explique Vincent Jouve dans *La lecture*, ce n'est que dans les années 1970 que la critique littéraire commence à s'intéresser au lecteur qui, pourtant, dans son essence, donne à la littérature sa raison d'être. En effet, c'est avec l'expansion de la pragmatique que les critiques se sont penchés sur la théorie de la réception : si l'acte de parler est toujours dirigé vers une tierce personne, pourquoi en serait-il autrement dans l'acte d'écriture ? Comme le résume Vincent Jouve :

L'influence de la pragmatique sur l'étude des textes est donc claire. Si dans le parler quotidien, le langage est toujours au service d'un effet à produire, le phénomène ne peut qu'être exacerbé dans une œuvre littéraire où l'agencement des termes doit fort peu au hasard. Comprendre une œuvre ne peut, dès lors, se réduire à en dégager la structure ou

¹³⁰ Cité par Annick Duperray, page 11.

à la rattacher à son auteur. C'est la relation mutuelle entre écrivain et lecteur¹³¹ qu'il faut analyser. (4-5)

De la même façon qu'il y a une grande différence entre auteur et narrateur (l'auteur étant la personne « réelle » qui a écrit le livre, le narrateur, celui qui conte l'histoire au sein du récit), il y a une distinction à faire entre le lecteur « réel » et le lecteur « virtuel ». Comme le narrateur qui est une création de l'auteur, le lecteur « virtuel » est une figure abstraite auquel s'adresse le narrateur, puisque tout texte s'adresse à quelqu'un (Jouve, 24). Comme l'explique Walter Ong : « The writer's audience is always a fiction »¹³². Il s'agit là effectivement d'une hypothèse nécessaire qui se doit d'accompagner tout acte d'écriture, en s'adressant à un autre que soi. En réalité, chaque texte s'adresse implicitement à un lecteur spécifique. Entrent en compte le genre, les thèmes, etc., autant d'éléments en fonction desquels les choix des lecteurs diffèrent. Comme l'explique Jouve, il peut arriver qu'à la lecture de quelques pages d'un roman, le lecteur n'arrive pas à « entrer » complètement dans l'histoire et abandonne la lecture du livre. Malgré la distinction claire entre lecteur « virtuel » et lecteur « réel » (celui qui tient le livre entre ses mains), les deux termes sont intimement reliés parce que le premier est un rôle proposé au second. Si le lecteur accepte le rôle, le livre lui devient accessible. Il peut cependant choisir de refuser ce rôle en refermant simplement le livre.

Genette, quant à lui, établit une distinction entre les deux types de narrataires que sont le narrataire « intradiégétique » et le narrataire « extradiégétique ». Le premier renvoie à un narrataire-personnage au sein de l'histoire, notamment dans le cas de récits enchâssés dont abondent les récits austériens. Quelques exemples seraient : Marco Stanley Fogg lorsqu'il écoute le récit de vie de Thomas Effing ; ou encore David Zimmer lorsqu'il écoute Alma lui raconter la « vraie histoire » de Hector Mann. Le narrataire « extradiégétique » renvoie, lui, au lecteur « virtuel », celui qui est intrinsèque à l'écriture d'un texte, dont la présence est implicite et nécessaire : le « narrataire effacé » qui se concrétise lorsque le lecteur commence à lire le roman.

¹³¹ Rappelons que la première école de pensée à mettre en place une analyse basée sur la relation entre le texte et le lecteur, plutôt que sur le texte et l'auteur, est l'École de Constance. Cependant, au sein même de l'école, deux branches distinctes ressortent : la première, présidée par Hans Robert Jauss, s'articule autour de son œuvre *Kleine Apologie der ästhetischen Erfahrung (Pour une esthétique de la réception, 1972 ; 1978)* ; la deuxième, dirigée par Wolfgang Iser, se base sur *Der implizite Leser (Le lecteur implicite, 1972)* et *Der Akt des Lesens. Theorie ästhetischer Wirkung (L'acte de lecture, 1976)*.

¹³² Cité dans *La lecture*, page 33. Il s'agit du titre de l'article de Walter Ong paru dans le premier numéro du volume 90 de *PMLA* datant de janvier 1975.

Ces bases établies, nous pouvons distinguer trois niveaux de relation au texte pour le lecteur. Inspiré par le système proposé par Michel Picard dans *La lecture comme jeu* (1986), Vincent Jouve choisit d'appeler ces niveaux : « le lectant », c'est-à-dire le lecteur qui lit le texte tout en gardant en tête l'image de l'auteur comme rappel de sa relation au texte qu'il voit comme une construction bâtie par l'architecte-auteur ; « le lisant », c'est-à-dire la part du lecteur qui se laisse bercer par l'illusion que crée l'histoire et qui y croit, comme s'il s'agissait d'un monde et de personnages réellement existants ; et enfin « le lu », c'est-à-dire l'inconscient du lecteur réagissant aux structures fantasmatiques du texte. Le premier niveau « lectant » permet au lecteur de se souvenir de l'objectif principal d'un texte : transmettre un message entre un auteur et celui qui le lit et rappeler qu'il faut parfois lire au-delà des mots et découvrir le contenu implicite au texte. Ceci peut amener le lecteur de *The Book of Illusions*, par exemple, à un questionnement du type : « quel est le sens caché derrière la description de l'orage qui est faite par Zimmer lors de la première apparition d'Alma ? », ou encore : « pourquoi Auster insiste-t-il autant sur l'importance de la moustache de Hector Mann dans ses films muets ? ». Ce sont là des questions essentielles auxquelles le lecteur doit réfléchir en lisant le roman puisque Paul Auster place des liens implicites entre des éléments qui, de prime abord, n'ont aucun rapport les uns avec les autres, et qui réapparaissent tous par la suite non sans conséquences, reliés par des occurrences qui sont le fruit d'une pure « coïncidence » bien organisée. Un bon exemple nous est fourni par un thème apparemment anodin mais récurrent dans *The Book of Illusions* : la moustache de Hector Mann qui, au-delà du lien implicite qu'elle établit entre Hector et le plus célèbre des acteurs de films muets, Charlie Chaplin, accompagne également l'idée de changement profond chez ce personnage lorsqu'il décide de raser entièrement cette moustache symbolique après sa fuite. C'est parce qu'Auster a insisté précédemment sur cet accessoire du visage d'Hector que sa disparition doit avoir un effet sur le lecteur. Paul Auster ayant bien montré au lecteur à quel point cette moustache marquait l'identité de Hector Mann, acteur de films muets, le lecteur comprend que le rasage de cette dernière n'est en aucun cas un geste dénué de signification. Il produit et indique un changement radical, aussi bien physique que psychologique chez le personnage. En effet, ce geste marque le début d'une nouvelle vie pour Hector et indique également au lecteur qu'il n'y a plus de retour en arrière possible. Hector, en tant qu'acteur de films muets n'est plus.

L'utilisation que fait Auster du temps (dans le sens climatique du terme) lors de l'entrée en scène d'Alma, n'est pas dénuée de signification non plus. Comme l'explique

David Lodge dans *The Art of Fiction*, la description du temps était peu utilisée dans la fiction jusqu'à la fin du dix-huitième siècle et l'apparition du romantisme. Selon lui, cette nouveauté climatique est due essentiellement à deux phénomènes : « [a] heightened appreciation of Nature engendered by Romantic poetry » (85) ainsi que l'importance accordée désormais en littérature à l'individu dans sa perception du monde extérieur. Les romanciers commencent alors à utiliser le temps afin de mettre l'accent, de manière implicite, sur l'humeur de leurs personnages, comme cela se produit dans la vie quotidienne. En fiction, cependant, le temps est utilisé de manière inversée : paradoxalement, c'est l'humeur des personnages qui influence le temps qu'il fait. C'est ce que John Ruskin appelle « pathetic fallacy » en désignant la projection des émotions humaines sur des phénomènes ou objets du monde naturel. Il oppose l'apparence ordinaire et « vraie » des choses aux fausses apparences extraordinaires qui n'apparaissent que sous l'influence de nos propres émotions humaines que nous projetons sur les objets (« the difference between the ordinary, proper, and true appearances of things to us; and the extraordinary, or false appearances, when we are under the influence of emotion, or contemplative fancy ; false appearances, I say, as being entirely unconnected with any real power or character in the object, and only imputed to it by us »). Comme l'explique David Lodge, pour Ruskin, l'utilisation de « pathetic fallacy » est jugée négative car l'emploi excessif de cette figure de style dans la littérature est l'un des symptômes de la décadence de l'art et de la littérature moderne (« a symptom of the decadence of modern (as compared to classical) art and literature », 85). À l'opposé, utilisée de manière pondérée, elle peut s'avérer riche en suggestions, surtout lorsque l'utilisation littérale du langage n'est pas suffisante dans la représentation que l'auteur cherche à partager avec son lecteur. Elle permet également de combler les lacunes du langage qui s'avère parfois insuffisant pour évoquer le monde dans lequel nous évoluons. C'est un véritable combat auquel se livre Paul Auster pour trouver les mots qui peuvent représenter une réalité complexe et surmonter l'inadéquation entre ces mots et les choses qu'ils représentent.

b) Un signifiant trop éloigné de son signifié

Cette inadéquation entre le langage et le « monde réel » devient un leitmotiv dès le début de l'œuvre de Paul Auster. En effet, la plupart de ses personnages sont confrontés à un problème de taille : celui de ne pas pouvoir compter sur le langage pour refléter la

réalité. Une des causes de cette difficulté semble résider dans la scission entre signifiant et signifié. Si ce problème est mis en scène à de nombreuses reprises dans l'œuvre de Paul Auster, c'est dans *Travels in the Scriptorium* que nous en avons le meilleur exemple.

Dans ce roman de 2006, rappelons que le personnage principal est Mr. Blank, un écrivain qui ne manque pas de ressemblances avec Paul Auster. Il a perdu la mémoire mais la recouvre petit à petit au fur et à mesure qu'avance le récit. Nous n'apprenons pas tout de suite qu'il s'agit d'un écrivain, mais la place importante accordée au langage dès la première page du roman semble annoncer déjà la nature de son activité. Le langage est présent visuellement dans le décor sous la forme de bandelettes de papier qui ont été placées sur chaque meuble de la pièce dans laquelle se trouve le personnage et sur lesquelles est inscrit le nom de chaque objet. Le troisième paragraphe du roman nous renvoie alors au dilemme de Fogg dans *Moon Palace* dont nous parlerons plus loin. En effet, dans ce même paragraphe, on nous indique que Mr. Blank regarde le mur ainsi que l'étiquette qui s'y trouve, et qu'il prononce, à voix basse, le mot « mur ». La narration commente alors ce geste :

What cannot be known at this point is whether he is reading the word on the strip of tape or simply referring to the wall itself. It could be that he has forgotten to read but still recognizes things for what they are and can call them by their names, or, conversely, that he has lost the ability to recognize things for what they are but still knows how to read. (2)

Nous sommes ici confrontés à un questionnement sur le repère utilisé pour définir l'espace : le mot « mur » se réfère-t-il à l'objet mur directement, ou au mot mur qui est écrit sur le bout de papier ? Il semble en ce début de roman impossible de répondre à cette question étant donné la situation du personnage qui a été victime d'une maladie qui lui a fait oublier jusqu'à sa propre identité. Ainsi sont mis en rapport l'amnésie, la perte de tous ses repères par le personnage et cette interrogation sur le repère utilisé (la reconnaissance de l'objet ou la lecture du mot). Le personnage est-il égaré au point de ne plus connaître le nom des objets sans lire leur appellation sur les bandelettes ? Ou alors a-t-il perdu ses acquis au point de ne plus savoir lire ? Comme nous le constaterons dans la suite du roman, Mr. Blank souffre surtout d'un problème de mémoire. Ses autres facultés mentales semblent fonctionner correctement : il sait lire et reconnaître les objets pour ce qu'ils sont. Un passage dans le roman une centaine de pages plus loin va cependant remettre en question ces fondements. En effet, en relevant la tête après avoir noté quelques noms dans

son calepin, le vieillard se rend soudain compte que les bandelettes ont été interverties et ne correspondent plus aux objets sur lesquels elles sont collées. Il est alors pris d'un sentiment d'effroi face à ce chaos soudain qui l'entoure, où les mots ne correspondent plus aux objets qu'ils sont censés désigner : « he is horrified to discover that not a single label occupies its former spot. The wall now reads CHAIR. The lamp now reads BATHROOM. The chair reads DESK »¹³³ (103). Le chamboulement est tel qu'il imagine qu'il a peut-être été victime d'une attaque cérébrale, qu'il ne sait plus lire, ou alors que quelqu'un ou même un groupe de personnes est en train de lui jouer un mauvais tour et cherche à lui faire perdre la raison. Il se souvient alors de son ancienne identité d'écrivain, lorsqu'il ne supportait que la précision et la clarté et n'utilisait qu'un langage aussi proche que possible de la « vérité ». Si nous considérons que Mr. Blank est un reflet de l'écrivain Paul Auster vieillissant qui lui attribue la création de ses propres personnages, nous pouvons imaginer que Paul Auster renvoie ici à sa propre utilisation du langage dans ses récits passés, rappelant le soin qu'il mettait dans le choix et l'organisation des mots afin d'éviter de sombrer dans le chaos :

Mr. Blank is a man of order [...]. From long experience, he has come to appreciate the importance of precision and clarity in all things, and during the years when he was sending out his charges on their various missions around the world, he always took great pains to write up his reports on their activities in a language that would not betray the truth of what they saw and thought and felt at each step along the way. (104-105)

Mr. Blank se sent alors contraint de replacer toutes les bandelettes sur les objets adéquats, car même s'il se sent encore capable d'identifier les objets pour ce qu'ils sont à ce moment-là, il sait qu'il est sur le déclin et qu'un jour viendra où le recours aux bandelettes sera indispensable à son cerveau défaillant. Cet exercice qui, de prime abord, semble assez facile à mettre en pratique, s'avère en réalité semé d'embûches puisque les bandelettes sont difficilement décollables : « the strips of tape on which the words have been written are endowed with almost supernatural powers of adhesion, and to peel one of

¹³³ Nous pouvons mettre cette scène en rapport avec un passage dans *Ghosts (The New York Trilogy)* dans lequel Blue doit écrire un rapport sur son travail d'observation de Black et se rend compte que les mots peuvent obscurcir ce qu'ils essaient de dire. S'ensuit un épisode où il regarde autour de lui dans la pièce dans laquelle il se trouve et énumère les objets. Ce passage ressemble beaucoup au même épisode dans *Travels in the Scriptorium* : « Blue looks around the room and fixes his attention on various objects, one after the other. He sees the lamp and says to himself, lamp. He sees the bed and says to himself, bed. He sees the notebook and says to himself, notebook. It will not do to call the lamp a bed, he thinks, or a bed a lamp. No, these words fit snugly around the things they stand for, and the moment Blue speaks them, he feels a deep satisfaction, as though he has just proved the existence of the world » (148, c'est nous qui soulignons).

them off the surface to which it is attached requires unstinting concentration and effort » (105). Ce passage peut être considéré comme une illustration du lien entre signifiant et signifié mais aussi du caractère aléatoire de leur rapport : en effet, l'interversion des étiquettes qui a été effectuée mystérieusement donne de nouvelles attributions aux mots et Mr. Blank éprouve une difficulté certaine à les décoller et à séparer ces nouveaux signifiants et signifiés. L'exercice prend une demi-heure et Mr. Blank paie de sa personne en se cassant quatre ongles en essayant de décoller les bandelettes. Ce remplacement des signifiants épuise le vieillard, illustrant ainsi la façon dont la sortie du chaos langagier est difficile et mobilise des ressources physiques aussi bien que mentales. Mr. Blank finit d'ailleurs par se trouver mal, il transpire, sent sa tête tourner et doit aller vomir dans le lavabo de sa chambre. Si la reconquête langagière s'achève par un succès dans les faits, la conclusion de cet épisode dans la tête de Mr. Blank est que ses ennemis, sans doute imaginaires, l'ont empoisonné, aussi bien physiquement, que mentalement. Auster nous montre ainsi la difficulté qu'il y a quand on veut associer signifiants et signifiés et remédier au chaos dans lequel nous plonge sans cesse le monde.

La recherche d'une adéquation parfaite entre signifiant et signifié est donc une quête délicate et vouée à l'échec. En effet, quel est le degré de proximité entre un mot et l'objet qu'il est censé représenter ? Afin de représenter un objet, de quelle quantité de description avons-nous besoin afin que le narrataire puisse l'imaginer correctement ? C'est justement une question sur laquelle se focalise Paul Auster dans *Moon Palace*, et que nous mentionnons rapidement car la réflexion est intéressante dans l'analyse du rapport au langage de Paul Auster dans son œuvre globale. En effet, lorsque Marco Stanley Fogg commence à travailler pour Thomas Effing, un vieillard aveugle et contraint à rester sur un fauteuil roulant, sa mission est de remplacer l'absence de vision du vieil homme par le langage en lui décrivant le monde tel qu'il se présente à lui. Un long passage est dédié à la complexité de cette quête de la représentation verbale que doit mener Fogg. En effet, très vite, la difficulté de la tâche apparaît, face à un monde en mouvement perpétuel (le passage du temps, le positionnement du soleil, les mouvements spatiaux, la perception subjective...) :

[These objects] were deeply familiar to me, and I felt that I knew them by heart. But that did not take into account the mutability of those things, the way they changed according to the force and angle of the light, the way their aspect could be altered by what was happening around them: a person walking by, a sudden gust of wind, an odd

reflection. Everything was constantly in flux, and though two bricks in a wall might strongly resemble one another, they could not be construed as identical. More to the point, the same brick was never really the same. It was wearing out, imperceptibly crumbling under the effects of the atmosphere, the cold, the heat, the storms that attacked it, and eventually, if one could watch it over the course of the centuries, it would no longer be there. All inanimate things were disintegrating, all living things were dying. (122)

Le problème de Marco est qu'il continue à essayer de décrire ces objets avec une précision extrême, empilant tant de mots les uns sur les autres qu'au lieu de « révéler » (« reveal ») les objets, il ne fait que les obscurcir. C'est alors qu'il découvre le pouvoir secret de la suggestion. En effet, puisque les mots en eux-mêmes ne peuvent réellement représenter ce qui nous entoure, il est nécessaire de les combiner avec autre chose : la suggestion. C'est ainsi que Fogg découvre qu'en laissant Effing faire le plus gros du travail tout seul, en lui faisant construire une image sur la base de quelques indices, en laissant plus d'« air » autour des choses, les résultats sont beaucoup plus satisfaisants. Et c'est cette même liberté que chaque auteur laisse à son lecteur, dans le domaine de la représentation, l'invitant à utiliser sa propre imagination lorsqu'il lit une histoire. Dans *The Book of Illusions*, David Zimmer reprend cet éloge de la liberté d'interprétation et explique qu'il pense que c'est justement cette même liberté qui manque dans les films avec son et couleurs lorsqu'on les compare aux anciens films muets en noir et blanc. En effet, il observe que plus un film se rapproche de la réalité, plus il échoue dans sa représentation du monde :

Too much was given, [...] not enough was left to the viewer's imagination, and the paradox was that the closer movies came to simulating reality, the worse they failed at representing the world – which is in us as much as it is around us. That is why I had always instinctively preferred black-and-white pictures to color pictures, silent films to talkies. Cinema was a visual language, a way of telling stories by projecting images onto a two-dimensional screen. The addition of sound and color had created the illusion of a third dimension, but at the same time it had robbed the images of their purity. They no longer had to do all the work, and instead of turning film into the perfect hybrid medium, the best of all possible worlds, sound and color had weakened the language they were supposed to enhance. (14)

Ces remarques sont d'autant plus intéressantes que Paul Auster est cinéophile et aussi réalisateur. Son goût prononcé pour le cinéma en noir et blanc du début et du milieu du XXe siècle se manifeste au fil de ses romans : dans *The Book of Illusions* essentiellement autour de l'histoire de Hector Mann, comme nous l'avons observé dans notre sixième chapitre, mais également dans *The Brooklyn Follies* dans les portraits sur les murs de

l'hôtel de Stanley (« The walls are covered with eight-by-ten black-and-white photographs¹³⁴ of old Hollywood comedy stars », 170). De même, dans *Man in the Dark*, le narrateur prend plaisir à regarder des films comme *Grand Illusion* (Renoir, 1937), *The Bicycle Thief* (De Sica, 1948), *The World of Apu* (Ray, 1959), avec sa petite-fille, étudiante en cinéma. Ajoutons également à cette liste d'autres films qui apparaissent dans le dernier roman de Paul Auster, *Sunset Park*, dans lequel Alice Bergstrom incarne elle aussi une étudiante en littérature et cinéma (« Her subject is America in the years just after World War II, an examination of the relations and conflicts between men and women as shown in books and films from 1945 to 1947, mostly popular crime novels and commercial Hollywood movies », 96). On y retrouve *Out of the Past* (Tourneur, 1947) mais également et surtout *The Best Years of Our Lives* (Wyler, 1946) sur lequel travaille Alice Bergstrom dans le cadre de sa thèse et qui revient sans cesse au fil du roman.

Le pouvoir de suggestion du cinéma muet par rapport au cinéma parlant et en couleurs est donc l'équivalent du rapport entre le pouvoir de la suggestion et le fait de tenter de « tout dire », comme le fait Marco Stanley Fogg. L'un se veut identique au réel, l'autre cherche seulement à le suggérer, laissant le destinataire/auditeur/spectateur/lecteur faire le reste du travail et créer le monde ainsi suggéré dans son esprit.

3) La reconquête du sens

L'expérience de Marco Stanley Fogg dans *Moon Palace* montre la façon dont le personnage réussit à décrire le monde à un Thomas Effing aveugle en laissant à ce dernier assez de liberté pour lui permettre de participer lui aussi à la représentation du monde, comme c'est le cas, par exemple, chez le lecteur d'un roman, qui jouit d'une plus ou moins grande liberté dans la construction d'une image liée aux personnages ou aux lieux. Paul Auster préfère pourtant souvent à la description physique (la plupart de ses personnages-narrateurs ne sont jamais décrits) l'utilisation de jeux de mots autour des noms des personnages afin de les qualifier implicitement. En effet, la suggestion vient souvent de ces noms riches en significations.

¹³⁴ Notons que ces « eight-by-ten black-and-white portraits » apparaissent également dans *Travels in the Scriptorium* (page 4), à la différence près que les visages qui y apparaissent ne sont pas ceux de stars hollywoodiennes mais ceux de personnages austériens.

a) Reconquérir le sens par la suggestion et le sens caché des noms propres

Si certains noms de personnages sont plus explicites que d'autres (Mr. Blank est nommé comme tel faute d'autres indices sur son identité réelle), c'est bien dans *The Book of Illusions* que Paul Auster insiste tout particulièrement sur le sens caché des noms. Si nous prenons, par exemple, David Zimmer, le narrateur du roman, nous voyons dans ce nom d'origine allemande une référence à la fameuse chambre close austérienne dans laquelle le personnage s'enferme comme tant d'autres avant lui à la suite d'un deuil. Si cette référence paraît assez claire pour les lecteurs austériens qui connaissent bien l'importance de la chambre close chez l'auteur, nous retrouvons dans le roman d'autres noms empreints de significations tout aussi importantes.

C'est le cas de Hector Mann, dont le vrai nom est en réalité Chaim Mandelbaum. Les noms par lesquels ce personnage est désigné changent à de nombreuses reprises tout au long du roman, comme nous l'avons vu dans notre première partie (au troisième chapitre), et chaque nom nouveau comporte une charge de signification qui lui est propre, à commencer par son nom originel, « Mandelbaum », qui, traduit de l'allemand en français, signifie « amandier ». Nous constatons que Zimmer et Mann sont des noms allemands. Ce ne sont pas seulement des noms propres : ils désignent une chambre et un homme. « Mandelbaum », l'amandier, pourrait d'ailleurs, comme pour Zimmer, se référer à un élément personnel de la vie de Hector Mann, tel, par exemple, le grand intérêt qu'éprouve, à la fin de sa vie, ce personnage pour les arbres qu'il plante sur sa terre de Tierra del Sueño. Cette activité représente pour lui ce qu'il a fait de mieux au cours de vie, bien plus que ses films qui avaient pourtant occupé une si grande place (« his greatest accomplishment. Better than his films, [...] better than anything else he's ever done », 205). Le mot « Baum » n'est certainement pas choisi au hasard et rattache ainsi l'acteur à sa passion pour l'arboriculture.

Intéressons-nous maintenant à son nom d'emprunt : « Hector Mann ». Comme nous le savons, « Mann » en allemand signifie « homme ». Ce nouveau patronyme est peut-être l'indice d'une certaine humanité chez ce personnage. En effet, *The Book of Illusions* est en réalité l'histoire de Hector et non de David Zimmer, puisque c'est bien la vie de l'acteur, dans son intégralité, qui est racontée, de sa naissance jusqu'à sa mort. Les autres personnages n'ont pas droit à un tel récit de vie. *The Book of Illusions* est avant tout l'histoire d'un homme et de sa pénitence afin de regagner son humanité en s'infligeant des

punitions plus dures les unes que les autres à la suite d'un meurtre dont il se sent coupable. Il est d'ailleurs intéressant, à la lumière de cette interprétation, de constater le changement de nom que Hector s'impose lorsqu'il décide de s'enfuir. Hector Mann devient Herman Loesser, comme si le meurtre dont il se sent coupable l'avait déchu (en partie) de son statut d'être humain : il ne s'appelle plus « Herr Mann » mais « Herman Loesser », qui se prononce « Lesser », comme si le nouveau prénom contenait encore une part de sa personnalité d'avant la catastrophe, tandis que le reste d'humanité contenu dans le mot « Mann » était amoindrie (« less ») à cause de ce meurtre. Hector accepte aussi le fait que son nouveau nom renvoie au mot « loser » et lui attribue ainsi une identité de « perdant », inaugurée par cette fuite : « It struck Hector as a good name, perhaps even an excellent name [...]. He was Herr Mann, was he not? [...] Herman Loesser. Some would pronounce it *Lesser*, and others would read it as *Loser*. Either way, Hector figured that he had found the name he deserved » (144).

Un dernier changement de nom intervient au cours du roman lorsque Hector adopte le patronyme de sa femme Frieda, devenant ainsi « Hector Spelling » (203). Ici, le nom fait sans équivoque référence au langage : « Spelling », l'orthographe. Mais nous pouvons également y voir le mot « spell », dans le sens de « enchantement », lié à la façon dont Hector Mann « enchante » David Zimmer tout au long de son récit, au point qu'il en écrira un roman, qui enchantera à son tour les lecteurs.

Les noms des personnages dans *The Book of Illusions* prennent donc tous part au sens du roman, en particulier grâce aux jeux de mots qu'ils autorisent. Mais ce rôle ne s'arrête pas au nom des personnages principaux seulement : d'autres noms polysémiques apparaissent dans les films de Hector, dans un jeu de mise en abyme destiné à rappeler qu'Auster lui-même utilise cette technique. Le meilleur exemple est sans doute l'analyse à laquelle se livre le narrateur à propos du nom du bandit, C. Lester Chase, dans le film de Hector Mann intitulé *Mr. Nobody*, ceci pour rappeler au lecteur, si besoin était, l'importance et les conséquences de ce choix :

Once you've figured out the origins of this character's odd and artificial name, it becomes hard not to see him as a metaphorical stand-in for Hunt. Translate *hunt* into French, and the result is *chasse*; drop the second *s* from *chasse*, and you wind up with *chase*. When you further consider that *Seymour* can be read as *see more* and that *Lester* can be abbreviated as *Les*, which turns *C. Lester* into *C. Les* – or *see less* – then the evidence becomes fairly compelling. (39)

En se livrant à cette analyse, le narrateur semble inviter ses lecteurs à trouver le sens caché derrière le nom de chaque personnage. Cependant, il semblerait également qu'il les prévienne contre les dangers d'interprétations hasardeuses qui iraient bien au-delà du sens. L'explication plutôt farfelue que propose David du nom de Chase apparaît comme une plaisanterie d'Auster au sujet de cette surinterprétation de son narrateur. Nous pourrions par ailleurs continuer à interpréter le nom du personnage Seymour Hunt en y ajoutant une part autofictionnelle propre à Hector Mann : le mot « hunt » pourrait en effet faire référence à la chasse à l'homme que pensait subir l'acteur-réalisateur à la suite de la mort de Brigid et qui l'a obligé à se cacher pendant toutes ces années.

À l'instar de cette interprétation nominale de David Zimmer dans sa narration, nous pouvons également nous pencher sur le nom d'autres personnages secondaires dans *The Book of Illusions*. Le nom « Alma Grund » pourrait être interprété à travers le latin « alma » qui signifie « bienfaitante » ou alors le mot espagnol (puisqu'ils se trouvent après tout à Tierra del Sueño) qui signifie « âme », ainsi que le nom commun « Grund » qui signifie « raison » ou « base » en allemand. Cette « base bienveillante » ou alors cette « raison de l'âme » est celle qui redonne foi en la vie à David, même si l'histoire d'amour entre lui et Alma s'achève tragiquement par le suicide de cette dernière. C'est grâce à elle qu'il est enfin sorti de sa chambre close mortifère pour se rendre au Blue Stone Ranch à Tierra del Sueño, la « terre des rêves », et c'est également grâce à elle qu'il a écrit le récit contenu dans *The Book of Illusions*, ce qui justifie bien le nom de cette femme.

Mentionnons deux autres noms dans le roman qui sont eux aussi riches en significations : celui du fils de David, Todd, dont le prénom ressemble étrangement à celui du fils de Hector, Tad. La similarité entre leurs prénoms représente la similitude de leurs vies : tous deux sont morts en bas âge. Qui plus est, les deux noms ressemblent de manière assez morbide au mot « Tod », la « mort » en allemand (ici encore, l'allemand joue un rôle important dans la signification du nom des personnages).

Notons enfin la signification cachée du nom de Dolores Saint John, fréquemment appelée « Saint John » dans le roman, du nom de l'apôtre à qui nous devons le récit biblique de l'*Apocalypse de Jean*. Cette référence n'est évidemment pas sans rapport avec le « tsunami » que le meurtre accidentel de Dolores a déclenché. Ajoutons encore que son prénom signifie « souffrance » en espagnol.

Ainsi, nous voyons qu'Auster a souvent recours à des mots appartenant à des langues différentes pour donner un surplus de signification aux noms de ses personnages :

l'allemand, utilisé à quatre reprises (Zimmer, Mann, Grund, Tad/Todd/Tod), et l'espagnol (Alma, Dolores, Tierra del Sueño). Les exemples trouvés dans *The Book of Illusions* ne sont pas uniques. Les autres romans austériens présentent d'autres personnages au nom polysémique. C'est le cas de Harry Brightman dans *The Brooklyn Follies*. Comme Hector Mann, il a lui aussi changé de nom au cours de sa vie à la suite d'une tournure défavorable des événements, passant de Harry Dunkel à Harry Brightman, deux noms qui s'opposent dans leur signification, comme l'explique Flora, sa fille, lorsqu'elle expose cette double identité à Tom : « “It means *dark*, in case you didn't know. My father is a dark man, and he lives in a dark wood. He pretends he's a bright man now, but that's only a trick. He's still dark. He'll always be dark – right up to the day he dies.” » (35). En réalité, ce changement de nom est contraire à celui de Hector qui, lui, emprunte un nouveau patronyme pour mieux signifier la nature de son être, passant du statut d'homme (« Mann ») à celui de « raté » (« Loesser »). Ici, Harry passe de l'ombre à la lumière, alors qu'en réalité le cours de sa vie présente une courbe opposée, passant d'homme riche et influent à celui de prisonnier pauvre (« He had been turned into a pauper, a penniless convict without a single resource or plan », 47). Cependant, « Dunkel » peut également représenter ce « sombre » passé qu'il cache au monde derrière une luminosité artificielle.

The Brooklyn Follies regorge également de patronymes issus de noms communs. Les personnages en sont eux-mêmes conscients comme l'illustre une remarque de Harry au sujet des noms du narrateur et de son neveu : « How interesting. Tom Wood and Nathan Glass. Wood and Glass. If I changed my name to Steel, we could open an architecture firm and call ourselves Wood, Glass and Steel » (57-58). Sans vouloir se perdre dans la surinterprétation, nous pouvons voir derrière ces noms à base de matériaux l'idée de fragilité (comme du verre) de Nathan « Glass », qui, à peine remis d'un cancer, doit retourner à l'hôpital à la suite d'une attaque dans les dernières pages du roman¹³⁵, alors que, de son côté, Tom « Wood », pourtant malmené par la vie, reste assez « solide » dans ses choix. De même, brûler sa thèse lorsqu'on s'appelle « Wood » est assez significatif.

Enfin, ajoutons à cette liste de noms polysémiques issus de *The Brooklyn Follies* deux noms de personnages, qui ont une résonance dans la vie de notre auteur : l'emprunt du nom de James Joyce pour nommer le mari de celle que Tom appelle « B.P.M. », qui s'appelle elle-même Nancy Mazzucchelli, nom que Paul Auster semble avoir emprunté, dans un élan

¹³⁵ Nous pouvons également voir derrière ce nom « Glass » la famille du même nom qui apparaît dans les nouvelles de Salinger : Bessy, Seymour, Webb, Beatrice, Walt, Waker, Zachary Martin et Frances Glass. La ressemblance passe par le nom mais également par les origines juives de la famille et le fait qu'elle habite à New York. Le choix de ce nom de famille pour Nathan est loin d'être anodin.

autofictionnel, à David Mazzucchelli, l'illustrateur de la version en bandes-dessinées de *City of Glass*.

Ces nombreux jeux de mots appliqués aux noms des personnages livrent implicitement au lecteur des éléments qui peuvent expliquer leurs décisions. Ce procédé permet à l'auteur de faire l'économie d'explications complexes et trop explicites, comme, par exemple, l'importance de la chambre close chez Zimmer ou l'initiation de l'« apocalypse » par Dolores Saint John. Les mots s'enrichissent de plusieurs sens, ce qui évite à l'auteur de faire les mêmes erreurs que Marco Stanley Fogg qui pêche par sa volonté de trop en dire.

Paul Auster utilise donc le nom de ses personnages comme autant de vitrines de leur moi caché, mais ce surplus de signification se retrouve aussi dans les passages les plus lyriques de ses romans. Paul Auster présente, dans ses écrits en prose, des marques de ses débuts en littérature alors qu'il se consacrait surtout à la poésie.

b) L'influence de la poésie dans l'art de la suggestion

L'activité du jeune écrivain, consacrée essentiellement à la poésie, a marqué le style de Paul Auster dans toute sa création littéraire, jusque dans l'écriture de ses romans. En effet, la force poétique qu'il donne aux mots est une des caractéristiques de son écriture dans ses récits fictionnels. C'est là encore dans *The Book of Illusions* que cet aspect est particulièrement marqué.

En effet, *The Book of Illusions* accorde, comme nous venons de le voir, un grand pouvoir de suggestion au nom des personnages, mais il contient également une force poétique (implicite) exceptionnelle dont le meilleur exemple nous est donné dans le passage où David Zimmer commente un livre de botanique intitulé « Weeds of the West » qu'Alma lui a donné pour l'aider à « tuer le temps ». Il décrit ainsi les consonances des noms inconnus de plantes qu'il découvre :

Their names had an impressive music. [...] The words had a chewy Saxon thickness to them, and I took pleasure in sounding them out to myself, in feeling their stolid, clanging resonances on my tongue. As I look at that list now, it strikes me as near gibberish, a random collection of syllables from a dead language – perhaps from the language once spoken on Mars. (295)

Le plaisir que prend David à lire ces noms sans qu'il en comprenne le sens montre bien que c'est ici le pouvoir esthétique/poétique des mots qui l'intéresse. Le plaisir est d'abord celui de la lecture à voix haute, de la récitation de ces mots. Leur sens importe peu dans ce premier moment, puis cette « intrusion de la poésie dans la prose » (Maniez, « Le récit en sursis : *The Book of Illusions* de Paul Auster ») peut être appréciée et interprétée comme un poème : « Cette langue archaïque que David prend plaisir à mâcher est peut-être la langue du deuil, tirée du *Book of Weeds*, et le lecteur peut y trouver la “résonance” de toute l'histoire qu'il vient de lire, ou qu'il va lire » (Maniez). L'énumération de noms de plantes prendrait alors un sens global tout autre que celui de chaque mot pris séparément :

Bur chervil. Spreading dogbane. Labriform milkweed. Skeletonleaf bursage. Common sagewort. Nodding beggarstocks. Plumeless thistle. Squarerose knapweed. Hairy fleabane. Bristly hawksbeard. Curlycup gunweed. Spotted catsear. Tansy ragwort. Riddell groundsel. Blessed milkthistle. Poverty sumpweed. Spineless horsebrush. Spiny coclebur. Western sticktight. Smallseed falseflax. Flixwood tansymustard. Byer's woad. Claspig pepperweed. Bladder campion. Nettleleaf goosefoot. Dodder. Prostate spurge. Twogrooved milkvetch. Everlasting peavine. Silky crazyweed. Toad rush. Henbit. Purple deadnettle. Spurred anoda. Panicle willowweed. Velvety gaura. Rigput brome. Mexican sprangletop. Fall panicum. Rattail fescue. Sharppoint fluvellin. Dalmatian toadflax. Bilobed speedwell. Sacred datura. (295-296).

En suivant les photographies qui se trouvent à chaque page du livre, David Zimmer énumère chaque nom de plante dont la consonance lui a plu¹³⁶. Claire Maniez voit un sens à cette énumération poétique : ce poème-inventaire de plantes extraterrestres (« inventory of extraterrestrial plants », 316) contiendrait en réalité un résumé de toute l'histoire :

Comment ne pas lire dans le « spreading dogbane » l'accumulation des catastrophes dont le récit s'est fait la chronique ? La sagesse du langage se lit peut-être ironiquement en filigrane dans le « common sagewort », au prix d'un jeu de mots bilingue. La céréale automnale de « Fall panicum » se fait l'écho des réflexions de David sur la polysémie du verbe « fall », dans l'avion qui descend sur Albaqurque : « how apt, finally that the word *fall* should have been the verb in the two sentences that summed up my history of the past three years. A plane falls from the sky, and all the passengers are killed. A woman falls in love, and a man falls with her, and not for an instant as the plane goes down does either one of them think about death. In midair, with the land revolving below us as we banked into our final turn, I understood that Alma was giving me the possibility of a second life. » (200) Cette promesse d'une seconde vie avec Alma sera cependant remise en cause par le « poison sacré » qu'elle absorbe pour expier la faute d'avoir tué, elle aussi.

¹³⁶ Nous retrouvons ici l'analogie entre les photographies et la poésie que décrit Paul Auster dans son entretien avec Larry McCaffrey et Sinda Gregory en 1995 (cf. *The Red Notebook and Other Writings*) : « In some sense, poetry is like taking still photographs, whereas prose is like filming with a movie camera » (133).

Comme l'explique Claire Maniez, « la présence de ce texte dans les dernières pages du roman s'impose au lecteur comme une dernière énigme à résoudre, ou plutôt comme un dernier récit à lire ». C'est également un poème, qui peut se lire hors contexte et uniquement pour le plaisir esthétique de ce rassemblement de syllabes apparemment dépourvu de sens.

En dehors de ce « poème », nous retrouvons d'autres éléments « poétiques » dans l'œuvre austérienne. C'est le cas par exemple des terrifiantes crises cardiaques que subit David Zimmer dans *The Book of Illusions* qui manquent chaque fois lui coûter la vie. Assez curieusement, Auster utilise des comparaisons poétiques pour les décrire. Ainsi, comme nous l'avions vu dans notre première partie, la première crise cardiaque est comparée à « a short solo for unaccompanied voice ». La seconde crise est évoquée, elle aussi, sur le mode poétique et musical : « the second one ripped through my body like a choral symphony for two hundred singers and full brass orchestra, and it nearly killed me » (317).

D'autres passages encore montrent également le pouvoir qu'ont les mots pour évoquer de magnifiques images, même lorsqu'il ne s'agit que de décrire des choses aussi triviales que la simple nourriture : « The eggs were hot and yellow, steaming up from the blue china in a swirl of vapour – as if the smell of those eggs had become visible » (230). De simples actions donnent lieu à des images, comme dans le passage où Mary gronde David pendant qu'elle jette les vestes des invités sur le lit. Les mouvements saccadés de cette femme sont comparés à la violente ponctuation qu'elle utilise dans les phrases qu'elle prononce au même moment : « The coats were like punctuation marks – sudden dashes, hasty ellipses, violent exclamation points – and each one broke through her words like an axe. » (76).

Cependant, si ce pouvoir de suggestion permet de surmonter le problème de la non-fiabilité du langage, cela ne signifie pas pour autant que la quête pour appréhender le réel est achevée. Comme l'explique Ilana Shiloh : « [The] pursuit is bound to fail [...] because the sign is ultimately empty, the thing cannot become one with its name, and because the artist's vision will always transcend its actual realisation » (28). Elle poursuit : « Auster, like his subsequent fictional characters, is haunted by the gap between seeing and writing, by the absence at the core of the sign. Like Stillman in *City of Glass*, or Blue in *Ghosts*, he pursues the dream of a perfect match between a thing and its name and between his inner vision and its textual inscription » (28). Auster est donc conscient de l'échec du langage

dans la quête de représentation du monde réel, mais contrairement à ses personnages, il sait aussi que la notion de « vrai langage » n'est qu'une utopie, et qu'aucun signifiant ne peut coïncider parfaitement avec son signifié.

Si Paul Auster fait un travail considérable afin de « reconquérir le sens », c'est également parce qu'il sait que le langage a un énorme pouvoir qui va bien au-delà des simples mots sur une page. Il met ce pouvoir en scène à travers son œuvre également.

4) Le pouvoir du langage ou « words can kill »

Le pouvoir presque « mystique » des mots apparaît souvent dans l'œuvre de Paul Auster. Il se manifeste dans un lien qui s'établit tantôt entre paroles et événements et tantôt entre écriture et destin. Nous nous pencherons dans un premier temps sur l'énigmatique pouvoir que semblent posséder les mots au sein du récit et sur l'impact de ce pouvoir sur les actions, puis nous nous intéresserons à la façon dont les mots sont utilisés dans le processus de création des personnages. Ces deux analyses porteront notamment sur *Oracle Night*, *Travels in the Scriptorium* et *Man in the Dark*, trois œuvres dans lesquelles le dicton « words can kill » est fort bien mis en œuvre. Ces trois romans sont reliés d'une manière particulière puisque *Oracle Night* et *Travels in the Scriptorium* partagent tous deux un récit rapporté par John Trause comme nous le verrons. Mais intéressons-nous dans un premier temps à cette relation si particulière entre les mots et leur impact sur les actions dans le récit.

a) L'impact des mots hors de la page

L'œuvre austérienne présente fréquemment des parallèles entre les mots et les actions qui se déroulent dans les récits. L'exemple le plus marquant se trouve dans *Oracle Night* dans lequel nous voyons à quel point les mots peuvent avoir une influence néfaste et déclencher un phénomène négatif au-delà de la page sur laquelle ils sont écrits.

Dans *Oracle Night*, John Trause raconte à Sid l'anecdote d'un écrivain maudit par son écriture. Il s'agit d'un auteur français que Trause a rencontré à Paris dans les années cinquante et dont il a oublié le nom. Auteur de deux romans et d'un recueil de nouvelles, cet écrivain venait également de publier un poème narratif dont le sujet était la noyade d'un jeune enfant. Trause raconte que deux mois après la publication de ce dernier livre,

l'écrivain partit en vacances avec sa femme et sa fille sur la côte normande et que sa fille de cinq ans se noya le dernier jour de leur séjour. Face à cette tragédie, l'écrivain, bien que d'un caractère peu enclin à la superstition, ne put s'empêcher de se rendre responsable de cette mort qu'il imputa au poème sur la noyade qu'il venait d'écrire et il prit une décision irrévocable et douloureuse, celle de ne plus jamais écrire un seul mot :

Lost in the throes of grief, he persuaded himself that the words he'd written about an imaginary drowning had caused a real drowning, that a fictional tragedy had provoked a real tragedy in the real world. As a consequence, this immensely gifted writer, this man who had been born to write books, vowed never to write again. Words could kill, he discovered. Words could alter reality, and therefore they were too dangerous to be entrusted to a man who loved them above all else. (196-197)

Ce sacrifice artistique ressemble beaucoup à celui de Hector Mann après la mort de Brigid, qui a pour conséquence de le pousser à mettre fin à sa carrière d'acteur de films muets et à s'enfuir (même si la situation est évidemment différente de celle de l'écrivain français puisque Hector est en partie (physiquement) responsable de cette mort). Plus tard, le même Hector Mann considère, mais sans raison concrète cette fois, qu'il est responsable de la mort de son fils parce qu'il a été trop heureux malgré la mort de Brigid pour laquelle il se punissait depuis des années : « Hector saw it as a form of divine punishment. He had been too happy. Life had been too good to him, and now the fates had taught him a lesson » (206-207). Même si Hector, contrairement à l'écrivain français, continue à exercer sa passion, celle de réaliser des films, c'est avec la ferme intention de s'interdire de les montrer à qui que ce soit : « If a tree falls in the forest and no one hears it fall, does it make a sound or not? [...] If someone makes a movie and no one sees it, does the movie exist or not? » (207).

Ni Hector, ni l'écrivain français dont parle Trause ne peuvent être tenus pour responsables de la mort de leur enfant. Ils sont persuadés que ce sont les mots qu'ils ont écrits (ou les films qu'il a produits dans le cas de Hector) qui ont provoqué cette terrible tragédie et que les mots ont un pouvoir mystérieux et bien réel qui va au-delà des pages sur lesquelles ils se trouvent. Cette anecdote marque Trause et Orr qui en parlent pendant un long moment mais adoptent des points de vue foncièrement opposés. En effet, Orr interprète cette tragédie de manière rationnelle, en bon partisan des forces du hasard et de la coïncidence :

I was quite firm in dismissing the writer's decision as an error, a misbegotten reading of the world. There was no connection between imagination and reality, I said, no cause and effect between the words in a poem and the events in our lives. It might have appeared that way to the writer, but what happened to him was no more than a horrible coincidence, a manifestation of bad luck in its cruelest, most perverse form. [...] I saw his silence as a refusal to accept the power of the random, purely accidental forces that mold our destinies [...]. (197)

De son côté, Trause prend, à la grande surprise du narrateur, le point de vue inverse et insiste sur le pouvoir presque magique des mots :

“Thoughts are real,” he said. “Words are real. Everything human is real, and sometimes we know things before they happen, even if we aren't aware of it. We live in the present, but the future is inside us at every moment. Maybe that's what writing is all about, Sid. Not recording events from the past, but making things happen in the future.” (197-198)

Si le narrateur revient sur cette anecdote vers la fin de son récit c'est parce que, trois ans après cette conversation, son point de vue change et qu'il ressent désormais lui-même cette peur du pouvoir des mots. En effet, c'est après avoir fini d'écrire un récit consacré à une liaison secrète entre Grace et Trause qui durerait depuis plusieurs années (nous y reviendrons) qu'il prend la décision de déchirer son carnet bleu, persuadé que cet acte de sabotage dans son écriture marquera la fin de ses problèmes :

I was more or less convinced that the failures and disappointments of the past week were finally over. But they weren't over. The story was just beginning – the true story started only *then*, after I destroyed the blue notebook [...]. Is there a connection between the *before* and *after*? I don't know. Did the unfortunate French writer kill his child with his poem – or did his words merely predict her death? I don't know. What I do know is that I would no longer argue against his decision today. [...] More than twenty years after the fact, I now believe that Trause called it right. (198)

Que cette foi dans le pouvoir des mots relève de la simple superstition ou d'une conviction soigneusement étayée par des éléments réels, le narrateur préfère appliquer le principe de précaution et détruire son ouvrage pour éviter tout risque. La destruction physique des mots est nécessaire afin de s'absoudre, tant est puissant le pouvoir des mots et leur impact dans le « monde réel » pour ces narrateurs austériens. Nous y reviendrons, mais avant cela, concentrons-nous sur le pouvoir des mots en termes de création de personnages et de pouvoir exercé sur ces derniers.

b) Le pouvoir quasi-divin de la création

Si *Oracle Night* et *Travels in the Scriptorium* sont reliés par le récit de Trause, *Man in the Dark* et *Travels in the Scriptorium* sont eux aussi reliés très étroitement dans ce que l'auteur appelle le « diptyque » qu'ils forment. En effet, les deux romans ont une situation de base similaire et mettent tous deux en scène un auteur enfermé dans une chambre close et livré au courroux de ceux qu'il a maltraités (et maltraite encore dans le cas d'August Brill) au sein de ses œuvres. Dans les deux romans, nous pouvons voir en ces personnages-écrivains des avatars austériens qui sont condamnés à subir les conséquences du pouvoir des mots qu'ils ont écrits au fil de leur œuvre. Les personnages qu'ils ont ainsi créés dans leurs romans viennent (ou ont pour mission de venir) leur rendre visite et les hantent : ils en veulent à leur créateur pour ce qu'il leur a fait subir et tiennent à ce que ce dernier le sache. Certains personnages envisagent même de tuer ce père inconscient du mal qu'il a produit autour de lui avec ses mots.

Le langage donne le pouvoir de créer mais il engage aussi la responsabilité de l'écrivain vis-à-vis des personnages qu'il a créés¹³⁷. Dans *Travels in the Scriptorium*, les personnages décident de faire un procès à l'écrivain : il se plaignent d'avoir été cruellement maltraités dans les récits auxquels ils ont pris part, mais également par la suite, au-delà de la fin des récits. En effet, les personnages affirment avoir continué à vivre entre leur existence dans l'œuvre de Mr. Blank/Paul Auster et leur réapparition dans la chambre close de Mr. Blank. C'est l'objet même de la discussion entre Mr. Blank et celui qui est devenu son avocat, Quinn. Après avoir évoqué l'usage que l'auteur, Mr. Blank/Paul Auster, a fait de lui dans ses romans *City of Glass*, *The Locked Room* (202), *In the Country of Last Things* et *Mr. Vertigo*¹³⁸, (nous y reviendrons dans notre dixième chapitre), Quinn tient également à dire ce qu'il a fait après sa participation dans ces romans, c'est-à-dire en dehors de l'œuvre de l'écrivain. Il est intéressant de noter que l'auteur, Mr. Blank, questionne tout naturellement Quinn à ce sujet, comme si celui-ci était un vieil ami perdu de vue et non un personnage issu de son imagination :

¹³⁷ Nous retrouvons cette même responsabilité dans « Conversation with my Father » de Grace Paley dans lequel la narratrice est obligée de changer la fin de son histoire car elle se sent une obligation vis-à-vis de son personnage qu'elle a laissé en si mauvaise posture à la fin de sa nouvelle : « That woman lives across the street. She's my knowledge and my invention. I'm sorry for her. I'm not going to leave her there in that house crying ».

¹³⁸ Bien que Quinn mentionne son rôle dans *Mr. Vertigo*, son nom n'apparaît pas dans le récit.

You retired me after that. [...] I'd put in all those years, and the time had come for me to go. Operatives don't last forever. It's the nature of business.
 When was that?
 Nineteen ninety-three.
 And what year is it now?
 Two thousand and five.
 Twelve years. What have you been doing with yourself since ... since I retired you?
 Traveling, mostly. By now, I've visited nearly every country in the world.
 And now you're back, working as my lawyer. I'm glad it's you, Quinn. I always felt I could trust you.
 You can, Mr. Blank. That's why I was given the job. Because we go so far back together. (121)

Ce thème métافictionnel ainsi présenté dans *Travels in the Scriptorium* trouve sa résonance dans *Man in the Dark* où les personnages cherchent eux aussi à se venger du sort que leur a réservé leur créateur, mais de manière beaucoup plus violente et sans faire de sommation, à l'instar de ce passage dans *Travels in the Scriptorium* où Quinn lit à Mr. Blank une partie de la sentence que prononce contre lui un personnage qui tient à rester anonyme :

He shall be drawn through the streets to the place of his execution, there to be hanged and cut down alive, and his body shall be opened, his heart and bowels plucked out, and his privy members cut off and thrown into the fire before his eyes. Then his head shall be stricken off from his body, and his body shall be divided into four quarters, to be disposed of at our discretion. (122)

La violence de cette image montre combien est forte la colère qu'éprouvent certains personnages à l'égard de leur créateur, et c'est la même fureur sanguinaire qui s'exprime dans *Man in the Dark* lorsque Owen Brick, un des personnages du roman, a pour mission de tuer l'écrivain-créateur du monde fictionnel, August Brill, comme nous le verrons.

Dans *Travels in the Scriptorium*, Mr. Blank se sent donc menacé par ses ex-« agents », ceux qu'il appelle les « spectres » qui le hantent. Il s'agit des personnages qu'il a créés au fil de ses romans lorsqu'il était encore un écrivain prolifique : « The damned specters, Mr. Blank says. They're back again. [...] My victims. All the people I've made suffer over the years. They're coming after me now to take their revenge » (80-81). Un de ces « spectres » semble en effet en vouloir tout particulièrement à Mr. Blank à qui il reproche de lui avoir rendu la vie très difficile. Il s'agit d'un de ses ex- « agents », Flood, qui le rend responsable de tout ce qui lui est arrivé : « Mr. Blank ... you're cruel ... cruel and indifferent to the pain of others. You play with people's lives and take no responsibility for what you've done. [...] I blame you for what's happened to me. I most sincerely blame you, and I despise you for it » (53). À la fin du roman, lorsque Mr. Blank reçoit la visite de son

avocat, Daniel Quinn, personnage austérien récurrent fort connu, ce dernier lui apprend que Flood avait pour intention de tuer son créateur en essayant de le convaincre de le suivre hors de sa chambre : « You were very wise to refuse his invitation to go to the park. Later on, we discovered that he'd concealed a knife in his jacket. Once he got you out of the room, he was planning to kill you » (123). La chambre close est donc à la fois une prison et un sanctuaire pour Mr. Blank, un lieu où viennent lui rendre visite les personnages qu'il a inventés tout au long de sa carrière d'écrivain, mais également un espace où il doit rendre des comptes à ces spectres imaginaires issus de ses romans. Certains lui ont pardonné le sort qu'il leur a fait subir (Anna Blume, par exemple, qui a pourtant vécu un dur périple dans *In the Country of Last Things*), mais d'autres ont soif de vengeance et imputent à Mr. Blank tous les malheurs qu'ils ont subis au cours de leur vie dans les romans mais aussi après leur participation à ces romans.

Dans *Travels in the Scriptorium*, nous assistons à un réel procès à l'encontre de l'écrivain, Mr. Blank, dans lequel l'intégralité des faits décrits dans ses romans lui sont imputés comme autant de crimes « réels », comme le lui explique Quinn, son avocat : « So many charges have been filed against you, I'm drowning in paperwork. [...] From criminal indifference to sexual molestation. From conspiracy to commit fraud to negligent homicide. From defamation of character to first-degree murder. Shall I go on? » (121). Lorsque Mr. Blank clame son innocence, la réponse de Quinn reste énigmatique : « It all depends on how you look at it » (122). L'avocat choisit un cas particulier. Il s'agit du sort qu'a réservé l'écrivain à Benjamin Sachs (*Leviathan*). Une série de quatre photographies résume les faits incriminant l'auteur : les deux premières montrent Sachs sur un balcon puis sa chute lors de l'accident qui change le cours de sa vie ; la troisième photographie le montre en train d'asséner un coup de batte fatal à un homme barbu (dans lequel les lecteurs fidèles reconnaîtront le personnage de Dimaggio) ; et enfin, la quatrième photo montre Sachs en train de fabriquer une bombe artisanale, celle-là même qui le tuera, comme le décrit la première phrase de *Leviathan* : « Six days ago, a man blew himself up by the side of a road in northern Wisconsin » (1). La réaction de Mr. Blank face à ces photos le montre en homme qui se sent coupable de ces crimes :

Mr. Blank clutches his face, tearing at the skin with his fingers. He is finding it difficult to breathe now [...]. [H]e lets the four photographs slip out of his hands and fall to the floor, and then, bringing those same hands up to his face, he covers his eyes and begins to weep. (125)

Cependant, une fois Quinn parti, Mr. Blank se reprend en main et se répète qu'il ne faisait que son travail : « I was only doing my job. If things turned out badly, the report still had to be written, and I can't be blamed for telling the truth, can I? » (125).

De son côté, August Brill, le narrateur-créateur de personnages de *Man in the Dark*, se retrouve dans cette même situation d'obligation de raconter des histoires. Comme c'est le cas dans *Travels in the Scriptorium*, les personnages inventés par Brill en veulent à leur créateur. Et c'est à Owen Brick qu'incombe la lourde tâche de tuer l'auteur.

Si Brick n'est pas au courant de cette mission de prime abord, il semblerait que tous les personnages qu'il rencontre au cours de ses déambulations au sein de l'Amérique parallèle inventée par August Brill soient montés contre l'écrivain, ce créateur de guerre qui est à l'origine de nombreuses morts. Le vocabulaire utilisé par Tobak pour décrire la mission de Brick est assez intéressant puisqu'il montre que l'assassinat de l'auteur est dans l'intérêt de l'histoire et de tous les personnages qui se trouvent dans ce monde fictionnel : « the big job », « the assignment » (9). Il décrit également Brick comme un « libérateur », l'homme qui apportera la paix dans ce monde : « liberator », « maker of peace » (9). Comme l'explique Tobak lorsque Brick lui demande les raisons de cette mission qui consiste à assassiner l'auteur : « Because he owns the war. He invented it, and everything that happens or is about to happen is in his head. Eliminate that head, and the war stops » (10). Face à cette explication, Brick ne peut s'empêcher de faire remarquer à son compagnon que l'écrivain semble avoir les traits de Dieu, mais Tobak le rassure : « Not God, Corporal, just a man » (10). Brick spéculait alors sur ce qui se passera et ce qu'ils deviendront si l'écrivain est bel et bien tué : « maybe we just disappear » (10) ; « If he created your world, then the moment he's dead, you won't exist anymore » (70). C'est un risque que les personnages semblent être prêts à prendre.

Nous voyons donc le pouvoir que l'écrivain a sur ses personnages et le problème que cela pose à ces derniers qui cherchent un moyen de s'échapper de leur carcan de papier dans lequel la guerre fait rage, au point que leur sort après la mort de l'écrivain leur importe peu. Il est fait mention du sentiment de culpabilité qu'éprouve l'écrivain en inventant une telle histoire, mais s'arrêter ne semble pas être envisageable : « he's racked with guilt, but he can't stop himself » (10).

Si Owen Brick n'a de prime abord aucune intention d'assassiner qui que ce soit et tente de s'enfuir afin de ne pas devoir mettre en œuvre la mission qu'on lui a assignée, il est vite rattrapé par les autres personnages qui lui font comprendre qu'il n'a pas le choix.

Face au rêve prémonitoire qu'il fait, Brick se rend soudain compte de l'absence de pouvoir qu'il a sur son destin et sa colère monte : « Brick pounds his fist on the table, finally giving vent to the rage that has been building inside him. I don't like this! he shouts. Someone's inside my head. Not even my dreams belong to me. My whole life has been stolen. [...] Who's doing this to me? » (67). Le personnage comprend alors à quel point l'auteur a un pouvoir total sur lui et il accepte enfin d'écouter ce que Frisk a à lui dire sur cet homme dans l'esprit duquel leur monde a été inventé. Un clin d'œil est fait à *Travels in the Scriptorium* lorsque Frisk présente la cible, photographie à l'appui, à Brick : « For a long time, Blank was our leading suspect, but then we crossed him off the list. Brill is the one. We're sure of that now » (70).

Le problème principal auquel sont confrontés les personnages est que August Brill n'écrit pas ses histoires sur un support en papier : « Brill doesn't write anything down. He's telling himself the story in his head » (70). Brick, qui est à la recherche de preuves de la véracité de cette histoire de mondes parallèles inventés dans la tête d'un homme, a de grandes difficultés à croire les autres personnages sur parole. Ils lui expliquent alors que l'histoire n'est pas la leur mais la sienne : « This is your story, not ours. The old man invented you in order to kill him » (70). De ce fait, certains personnages semblent penser qu'en tuant Brick, l'histoire prendra fin¹³⁹.

Une fois qu'il a compris qu'il n'échappera pas à sa mission, Brick cherche à trouver d'autres solutions que l'assassinat afin de tenter d'arrêter Brill dans sa création : « He contemplates driving up to Vermont and talking to Brill. Would it be possible to convince the old man to stop thinking about his story? » (97). Cependant, il abandonne rapidement cette idée lorsqu'il imagine que Brill ne ferait alors que le prendre pour un imbécile en lui demandant de quitter sa maison. Nous constatons donc ici que Brick, qui, jusque-là, ne croyait aucunement aux mondes parallèles et à cet « esprit créateur » commence à envisager la possibilité que le « créateur » qu'il doit assassiner vive dans le même monde que lui et qu'il puisse aller lui rendre visite, comme le font les personnages de Mr. Blank dans *Travels in the Scriptorium*. Un nouveau lien est dressé entre ce roman et *Man in the Dark* lorsque August Brill explique les raisons pour lesquelles il s'est inséré dans sa propre histoire imaginaire – de la même façon que Mr. Blank se glisse au milieu de ses personnages :

¹³⁹ S'il est vrai que le récit enchâssé prendra fin avec la mort de Brick, nous verrons que la guerre continuera tout de même puisque Brill est encore vivant : « And the war goes on ». L'auteur a « gagné » et les personnages ne peuvent que subir ce qui se passe dans sa tête. S'ils remettent cet ordre des choses en question, ils sont tués, comme c'est le cas de Brick à la fin de l'histoire.

The mind that created the war was going to belong to someone else, another invented character, as unreal as Brick, Flora and Tobak and all the rest, but the longer I went on, the more I understood how badly I was fooling myself. The story is about a man who must kill the person who created him, and why pretend that I am not that person? By putting myself into the story, the story becomes real. Or else I become unreal, yet another figment of my own imagination. (102)

Le monde fictionnel et le monde « réel » se confondent dans cette analyse de Brill qui pourrait tout aussi bien s'appliquer à Mr. Blank. Les deux personnages se replient dans le monde imaginaire. Chez August Brill, c'est pour fuir ses problèmes. Chez Mr. Blank, les raisons restent floues. Personnages et auteur se retrouvent ainsi au même niveau, ni tout à fait imaginaires, ni tout à fait réels.

Nous voyons donc la façon dont August Brill semble vouloir se servir du langage et des personnages ainsi créés pour se suicider lui-même afin de ne pas penser aux problèmes de la vie quotidienne qui l'oppressent : « [I might] spend the next several hours thinking of ever more artful and devious ways to kill myself. That task has been reserved for Brick, the protagonist of tonight's story » (102). De leur côté, les personnages n'ont aucun scrupule à vouloir tuer l'auteur puisque cela mettrait une fin à la guerre qu'ils sont en train de vivre. Les deux parties semblent donc tirer un bénéfice de cette « mort de l'auteur » et de la fin de l'histoire. Cependant, l'auteur ne peut pas se laisser faire car il se doit de continuer à raconter son histoire : « Brill can never give up, since he must go on telling his story [...] and he can't allow anyone or anything to stop him » (116). Cette fin est opposée à celle de *Travels in the Scriptorium* puisque dans ce dernier, ce sont les personnages qui « gagnent » en « piégeant » à leur tour l'écrivain-créateur dans un monde parallèle, celui de la chambre close : « The room is his world now » (129). Il réside une ambiguïté autour de ce sort qui peut être vécu comme une punition ou alors comme une forme de bienveillance des personnages à l'égard de leur créateur. Ces derniers, en tout cas, semblent penser que c'est dans l'intérêt de Mr. Blank :

Mr. Blank may have acted cruelly toward some of his charges over the years, but none of us thinks he hasn't done everything in his power to serve us well. That is why I plan to keep him where he is [...] and the longer the treatment goes on, the more he will come to accept the generosity of what has been done for him. (129)

Tandis que les personnages de *Man in the Dark* souhaitent assassiner leur créateur, ceux de *Travels in the Scriptorium* tentent de le protéger afin qu'il ne meure jamais : « Mr.

Blank is old and enfeebled, but as long as he remains in the room with the shuttered window and the locked door, he can never die, never disappear, never be anything but the words I am writing on his page » (129-130).

Nous constatons donc que les mots et les récits produits par l'écrivain ont des conséquences qui dépassent largement la simple création romanesque. Les personnages créés semblent continuer à vivre au-delà des pages, révélant la force créatrice issue du langage. La fin de *Travels in the Scriptorium*, très particulière, met en scène un narrateur à la première personne qui apparaît soudain pour conclure l'histoire en évoquant le sort qu'« ils » (les « spectres » issus de l'esprit de Mr. Blank) réservent à leur créateur : enfermé dans sa chambre close, le vieillard est ainsi devenu l'un des leurs (« Mr. Blank is one of us now », 129) et cette projection spectrale de l'écrivain continuera à exister bien au-delà de la mort de l'auteur « réel » qui n'est qu'un simple mortel, grâce aux mots sur la page, tout comme les autres personnages qu'il a inventés au cours de sa carrière d'écrivain : « [W]e, the figments of another mind, will outlive the mind that made us, for once we are thrown into the world, we continue to exist forever, and our stories go on being told, even after we are dead¹⁴⁰ » (129). C'est dans sa chambre close que Mr. Blank continuera à exister, cette chambre close qui constitue désormais son unique univers, au sein duquel il ne cessera jamais d'exister.

De la même façon que Nathan Glass redonne vie à des personnes décédées dans ses « récits de vie », ou que David Zimmer parvient « littéralement » à extraire Hector Mann du règne des morts grâce au livre qu'il a écrit sur lui (c'est en effet ce livre qui a poussé l'acteur à donner signe de vie en écrivant à Zimmer), les « spectres » de *Travels in the Scriptorium* inscrivent Mr. Blank, « le créateur », dans le marbre de l'écriture. Dans *The Invention of Solitude*, Paul Auster réussit à préserver la mémoire de son père grâce à l'écriture ; dans *Travels in the Scriptorium*, c'est sa propre mémoire d'écrivain qu'il grave. Comme l'explique Michel Picard : « Élaborer à l'avance son propre deuil, à l'aide de fallacieuses promesses d'immortalisation. L'art, anti-destin, serait la meilleure des assurances sur la mort » (61).

Nous avons donc vu à travers ce chapitre la façon dont Paul Auster présente le langage tout au long de son œuvre, de sa cruelle absence à son immense pouvoir qui va au-delà des

¹⁴⁰ Nous avons un renvoi ici au projet de Nathan Glass dans *The Brooklyn Follies* dans lequel les mots continuent à faire vivre les morts.

mots sur une page, en passant par les difficultés de son appropriation. Si le langage constitue l'outil premier de l'écrivain, il en est d'autres qui sont nécessaires tels que les supports d'écriture sur lesquels Paul Auster insiste dans sa mise en scène de l'écrivain tout au long de son œuvre.

Chapitre 8 : Le carnet rouge

« *He lays out a piece of blank paper on the table before him and writes these words with his pen.* »
(*The Invention of Solitude*, 79)

Dès *The Invention of Solitude*, Paul Auster met en scène l'écriture en insistant sur le support écrit et l'activité « manuelle » de l'écrivain, comme l'exprime l'épigraphe ci-dessus mais également le deuxième paragraphe de « *The Book of Memory* » : « He finds a fresh sheet of paper and lays it out on the table before him. He writes until he has covered the entire page with words. Later, when he reads over what he has written, he has trouble deciphering the words » (79). Ces mots reviennent en écho tout au long du roman : « He lays out a blank sheet of paper on the table before him and writes these words with his pen » (79, 85, 185, cité à deux reprises dans la même page). D'autres mises en scène de l'écriture apparaissent tout au long du texte également, dont voici quelques exemples : « Later that same day he writes steadily for three or four hours. Afterwards, when he reads over what he has written, he finds only one paragraph of interest » (85, écho de la citation ci-dessus page 79) ; « Several blank pages » (102).

L'écriture sur des feuilles volantes semble constituer la manière de travailler de notre auteur dans son récit autobiographique. Cependant, contrairement à ce qui est dit dans *The Invention of Solitude*, Auster n'a jamais caché sa préférence pour le travail sur sa fidèle machine à écrire¹⁴¹, à laquelle il a consacré, en collaboration avec le peintre new-yorkais Sam Messer, un ouvrage s'intitulant *The Story of my Typewriter* (2002), dans lequel il explique : « Since [...] 1974, every word I have written has been typed out on that machine ». Il précise même qu'il s'agit d'une ancienne Olympia (« a vintage manual Olympia typewriter »).

Il apparaît que, malgré la préférence de Paul Auster pour l'utilisation de cette machine, les auteurs-narrateurs qu'il met en scène ne sont jamais explicitement représentés associés à une machine à écrire. En réalité, seuls deux personnages¹⁴² semblent travailler sur machine à écrire : Benjamin Sachs dans *Leviathan* qui parle de « “Typing for Dollars” » (49), en évoquant son travail d'écriture d'articles, mais qui est également représenté assis

¹⁴¹ Il semble que la méthode de travail de Paul Auster consiste à rédiger manuellement une première ébauche dans un cahier, comme nous le verrons, puis à reprendre le texte sur sa machine à écrire.

¹⁴² Bien que Sidney Orr se serve lui aussi d'une machine à écrire pour le scénario qu'il écrit dans le cadre d'une adaptation cinématographique de *The Time Machine*, son travail principal d'écriture se fait à la main, contrairement aux deux autres personnages mentionnés.

devant sa machine par le narrateur : « It was nothing for Sachs to write ten or twelve pages at a single sitting, to start and finish an entire piece without once standing up from his typewriter » (49) ; et David Zimmer qui, lors de ses rares excursions hors de chez lui, achète des rubans pour sa machine à écrire (« my little excursions to Montague Street to stock up on food and paper, ink and typewriter ribbons ») mais nous ne le verrons jamais se servir de sa machine. La plupart des narrateurs-écrivains austériens semblent adeptes de l'écriture manuelle avant tout. Il semblerait donc que malgré l'utilisation de sa fameuse machine à écrire, Paul Auster reste sur une idée assez « traditionnelle » de l'image de l'écrivain, assis à son bureau, un stylo à la main.

Comme l'observe Sophie Harrison, les « fournitures de bureau » ont toujours eu une place importante chez Paul Auster :

It should be said that Auster is also interested in what stories are written on. He has always been a stationery fetishist: Sidney Orr is practically debauched by an attractive Portuguese notebook in "Oracle Night"; Quinn, too, is always on the lookout for good spiral notebooks. Mr. Blank has it bad: as if the annotated furniture and the typescript-strewn desk weren't enough, soon, with terrible inevitability, even the ceiling begins to resemble "a sheet of blank paper." All the world's a page!¹⁴³

Le carnet rouge¹⁴⁴ (« the red notebook »), qui apparaît également parfois sous une autre couleur (cf. le carnet portugais bleu de *Oracle Night*), est un objet qui revient à de nombreuses reprises dans l'œuvre de Paul Auster. Objet phare de la métafiction au sein de son œuvre, il fait partie des éléments qui participent au portrait de l'auteur dépeint par Auster au fil de ses romans. Utilisant lui-même « des cahiers Clairefontaine à petits carreaux » (Cortanze, 159) pour ses premières ébauches d'écriture, il les décrit comme « une sorte de maison pour les mots »¹⁴⁵. Si nous nous intéresserons essentiellement à son apparition au sein de notre corpus, il est important de revenir à la première apparition de l'objet, dans *The New York Trilogy*, même si cette œuvre a déjà été maintes fois étudiée, dans la mesure où elle constitue pour nous une introduction à la métafiction austérienne. Nous nous intéresserons d'abord à l'origine de ce carnet rouge, qui annonce l'importance de l'écrit et les limites de ce dernier (à l'image du nombre limité de pages que possède un

¹⁴³ Derrière l'ironie de Sophie Harrison se trouve à nouveau ici une observation intéressante au sujet des supports d'écriture austériens.

¹⁴⁴ Bien que la taille et la description de l'objet semble indiquer qu'il s'agirait plus d'un « cahier » que d'un « carnet », la traduction de l'œuvre autobiographique *The Red Notebook* (1993) a choisi le titre *Le carnet rouge*, ce qui explique ce choix de terme dans notre thèse.

¹⁴⁵ Paul Auster est ici cité par Gérard de Cortanze (110).

carnet) pour, ensuite, étudier l'évolution de sa représentation à travers l'œuvre austérienne, et notamment dans *Oracle Night*.

1) Les origines du « red notebook »

Le fameux carnet rouge austérien apparaît pour la première fois sous la forme d'un objet concret, ou même d'un personnage à part entière, dans *The New York Trilogy*, livre qui marque les premiers pas de Paul Auster dans la fiction postmoderniste. Nous pouvons cependant noter une première apparition timide de ce carnet (même si sa couleur n'est pas précisée) dans *The Invention of Solitude* qui contient déjà de nombreuses références métafictionnelles. Si le support utilisé est principalement des feuilles volantes et non le carnet, ce dernier apparaît à la page 85 de *The Invention of Solitude*, et sert, comme nous le verrons dans *Travels in the Scriptorium*, principalement à prendre des notes, et non à écrire la prose à proprement parler. En effet, dans ce passage, A. décide de noter dans son carnet un paragraphe qu'il juge digne d'intérêt afin de pouvoir y revenir plus tard : « he decides to keep it [the paragraph] for future reference and copies it into a lined notebook » (85).

Malgré cette apparition furtive au sein de l'autobiographie de Paul Auster, c'est dans *City of Glass (The New York Trilogy)* que le « red notebook » lui-même apparaît pour la première fois dans l'œuvre austérienne. Présent également dans *Ghosts* et *The Locked Room*, le carnet joue un rôle phare dans la trilogie, anticipant le rôle qu'il jouera tout au long de l'œuvre austérienne.

C'est dans les mains de Quinn que le fameux carnet rouge fait son entrée dans l'œuvre de Paul Auster : « He opened the red notebook and set it squarely on his lap » (49). Son carnet rouge sert essentiellement de support pour des prises de notes en rapport avec le dossier Stillman sur lequel il enquête, mais à la fin du récit, le carnet joue également un autre rôle :

For the first time since he had bought the red notebook, what he wrote that day had nothing to do with the Stillman case. Rather, he concentrated on the things he had seen while walking. He did not stop to think about what he was doing, nor did he analyse the possible implications of this uncostumary act. He felt an urge to record certain facts, and he wanted to put them down on paper before he forgot them. (108)

Non plus utilisé uniquement à des fins utilitaires professionnelles (des notes de détective privé), le carnet rouge est utilisé désormais par Quinn pour recueillir une sorte de journal intime, dans une démarche qui ressemble beaucoup plus à celle d'un écrivain, reflétant ainsi le travail auctorial de Paul Auster. Ce que Quinn écrit est retranscrit en partie directement dans le corps du texte, sur trois pages (108-110). Comme nous le verrons dans la deuxième partie de ce chapitre, cette double utilisation du carnet avec deux écrits distincts réapparaît dans *Oracle Night* avec les trois textes différents qu'y inscrit Sidney Orr (le récit de Bowen, ses réflexions sur la fin de l'humanité, ainsi que le texte dont on ne saura jamais s'il est réalité ou fiction sur la relation secrète de Grace et Trause).

À la fin de *City of Glass*, le carnet rouge, qui tient déjà une place importante dans le récit, devient l'objet d'une pratique quasiment obsessionnelle pour le personnage qui passe tout son temps à écrire dedans, ne s'arrêtant que pour accomplir ses besoins les plus élémentaires (manger et dormir) : « After his meal, he began to write in the red notebook. He continued writing until darkness returned to the room. [...] Not long after that he fell asleep again. When he woke up, there was sunlight in the room and another tray of food beside him on the floor. He ate what he could of the food and then went back to writing in the red notebook » (128-129) ; « When it was dark, Quinn slept, and when it was light he ate the food and wrote in the red notebook » (129).

The New York Trilogy introduit donc, avec la présence de ce carnet rouge, la perte totale de repères que l'on peut subir lorsqu'on se retrouve plongé dans l'écriture. Chez Quinn, cette perte de repères est poussée à l'extrême. En effet, en entrant dans l'appartement vide des Stillman, Quinn se débarrasse de sa montre, ainsi que de tous ses vêtements¹⁴⁶, s'isolant ainsi entièrement hors de la société, aussi bien spatialement (en s'enfermant dans la « chambre close ») que temporellement (en se débarrassant de sa montre) pour écrire. Le seul repère et indice du monde extérieur qu'il lui reste alors est la lumière du jour, ou l'absence de cette dernière, mais il lui est impossible cependant de compter le nombre de jours qui passent pendant qu'il dort, comme l'indique son premier réveil dans l'appartement : « It was dark in the room when he woke up. Quinn could not be sure how much time had passed – whether it was the night of that day or the night of the next » (126). En ce sens, le sort de Quinn ressemble beaucoup à celui du prisonnier Graf dans *Travels in the Scriptorium* qui a pour ordre d'écrire et qui tente tant bien que mal de compter les jours qui passent au fur et à mesure de son emprisonnement (« According to

¹⁴⁶ « [Quinn] took off his watch and put it in his pocket. After that he took off all his clothes, opened the window, and one by one dropped each thing down the airshaft » (126).

my calculations, I have been here for forty-seven nights. This tally could be wrong, however. [...] [I]t is possible that I lost count somewhere and failed to notice when a particular sun might have risen or another might have set », 9). La grande différence entre Quinn et Graf, cependant, est que tandis que le premier s'est intentionnellement mis dans cette temporalité hors du monde et ne tient pas compte du temps qui passe, si ce n'est qu'il différencie le jour de la nuit, Graf est prisonnier malgré lui et tente tant bien que mal, malgré les tabassages et les phases de perte de conscience qu'il subit, de compter le nombre de jours qui passent. Mr. Blank est de ce fait placé dans une sorte de juste milieu entre ces deux situations puisqu'il ne sait pas s'il est prisonnier de la chambre dans laquelle il se trouve ou s'il y est de son plein gré : est-il un Quinn, l'écrivain dont toute la vie ne tourne plus qu'autour de son écriture, ou est-il un Graf, un prisonnier qu'on force à écrire ? Nous retrouvons donc chez Quinn le comportement extrême d'un écrivain, celui qui s'isole du monde pour ne se consacrer qu'à son écriture, comme David Zimmer dans *The Book of Illusions*, qui ne sort plus de chez lui et ne se consacre plus qu'à sa traduction et à son écriture après la mort de sa femme et de son fils.

Malgré cette absence de repères temporels précis que s'impose Quinn, et qui n'est pas sans rappeler certaines des pires formes de tortures que l'on impose aux prisonniers qu'on veut briser (cf. *Le joueur d'échecs* ou 1984), les jours défilent et la terre continue à tourner pour le reste du monde. De ce fait, Quinn subit la progression des saisons mesurée à la réduction progressive de la durée de lumière du jour qui annonce l'approche de l'hiver. L'écrivain subit donc le monde extérieur, qu'il le veuille ou non, et à cause de ce changement progressif des saisons, le temps que Quinn peut consacrer à l'écriture dans son carnet se trouve diminué du fait que ce personnage s'arrête systématiquement dès que la lumière faiblit. La présence d'une ampoule au plafond ne change rien car il se refuse à l'allumer (« There was a small light fixture in the middle of the ceiling and a switch for it by the door, but the thought of using it did not appeal to Quinn », 128). Cette diminution de la longueur des jours est mise en parallèle avec la diminution du nombre de pages vierges dans le carnet rouge de Quinn au fur et à mesure que ce dernier les remplit d'écriture. Quinn commence à s'en inquiéter et décide de peser soigneusement chaque mot avant de l'écrire, tout en regrettant la frivolité avec laquelle il écrivait au début. Il en vient également à regretter tout ce qu'il a écrit sur Stillman qui semble sans intérêt désormais, comme s'il abandonnait une histoire à laquelle il avait consacré une grande partie de son temps et de son énergie, de la même façon que Sidney Orr abandonne son récit sur Bowen dans *Oracle Night*. L'abandon fait effectivement partie du métier d'écrivain, comme

l'illustre cette citation de Beckett que reprend l'écrivain John Trause dans une lettre à Grace (*Oracle Night*) : « *My case is that van Velde is ... the first to admit that to be an artist is to fail, as no other dare fail, that failure is his world* » (162). Nous voyons donc derrière cet abandon de l'enquête sur Stillman la représentation de l'échec, l'impossibilité d'arriver au bout de l'histoire. Mais le carnet va encore plus loin dans la représentation puisque son nombre limité de pages entraîne la disparition mystérieuse de Quinn, l'écrivain, et reflète ainsi les limites de l'écriture et son pouvoir au-delà des mots sur la page. L'arrivée de Quinn à la fin du carnet et l'impossibilité pour lui d'écrire plus semble en effet annoncer une sorte de mort : Quinn est même victime d'une récapitulation rapide (un « flashback ») de l'ensemble de sa vie passée, comme cela se produit quelquefois peu avant une mort imminente. Il se remémore ainsi le moment de sa naissance et redécouvre la gentillesse de toutes les personnes qu'il a connues. La dernière phrase qu'il écrit dans le carnet est de nature métafictionnelle et relie la fin du carnet à une interrogation sur la suite de l'histoire, au-delà des pages du carnet : « “What will happen when there are no more pages in the red notebook?” » (131) ; qu'il y a-t-il donc après l'écriture ? *Travels in the Scriptorium* nous donne de précieux indices à ce sujet, comme nous le verrons.

La fin de *City of Glass* adopte le point de vue du narrateur et de Paul Auster (le personnage intradiégétique) qui cherchent tous deux Quinn en vain et ne retrouvent que le carnet rouge qu'il semble avoir laissé derrière lui. Il est alors expliqué par le narrateur, qui n'apparaît que brièvement à la fin de l'histoire de manière explicite¹⁴⁷, que l'intégralité du récit est basé sur ce carnet rouge : « I have followed the red notebook as closely as I could, and any inaccuracies in the story should be blamed on me. There were moments when the text was difficult to decipher, but I have done my best with it and have refrained from any interpretations. The red notebook, of course, is only half the story, as any sensitive reader will understand » (132). Le fait que la quasi-intégralité du récit soit basée sur le carnet rouge rend le mystère d'autant plus grand en ce qui concerne l'auteur de ce carnet puisque nous ne saurons jamais ce qui lui est arrivé (puisqu'il n'a pas eu la place de l'écrire dans son carnet dont il avait atteint la dernière page). L'importance accordée ici au support écrit et à sa finitude montre donc les limites de l'écriture, en terme d'espace et de pages vierges, limites qui sont désormais plus ou moins ébranlées face à l'utilisation des traitements de

¹⁴⁷ Nous pouvons noter qu'un indice de la présence d'un narrateur à la première personne est donné à la première page de *City of Glass* sous la forme d'une première personne pluriel lorsque Quinn est décrit : « As for Quinn, there is little that need detain us. [...] We know, for example, that he was thirty-five years old. We know that he had once been married [...]. We also know that he wrote books. To be precise, we know that he wrote mystery novels » (3, c'est nous qui soulignons).

textes sur ordinateur, dont semble ne pas se servir notre auteur. Auster reste effectivement résolument fidèle à sa machine à écrire et aux feuilles vierges qui, elles non plus, ne connaissent pas de limitations.

C'est donc dans *City of Glass* que le carnet rouge prend place dans l'œuvre austérienne, mais il est important de noter que c'est dans les deux récits qui le suivent au sein de la trilogie que le tampon de la marque austérienne est confirmé.

Dans *Ghosts*, deuxième récit de cette trilogie, nous retrouvons ainsi un carnet dans lequel un personnage nommé Blue note tout ce qu'il apprend à propos d'un autre personnage, Black, qu'il espionne tout comme Quinn espionnait Stillman. Ce rappel situationnel relie déjà les deux récits. Ce n'est cependant pas le seul carnet présent puisque Black en possède également un dans lequel il écrit à longueur de journée. Les deux carnets sont mis en parallèle dès le début du récit : « All [Blue] can say for certain, therefore, is that Black is writing in a notebook with a red fountain pen¹⁴⁸. Blue takes out his own notebook and writes: 3 Feb. 3 pm Black writing at his desk » (137). Il s'agit ici d'une (double) mise en parallèle de deux écritures grâce à l'existence de ces deux carnets : Blue écrit à propos de Black qui est lui-même en train d'écrire. À la fin du récit, nous apprenons qu'en réalité c'est Black qui a engagé Blue et l'a chargé de l'observer – thème qui réapparaîtra ensuite dans *Leviathan*, roman dans lequel Maria Turner engage un détective privé et lui donne pour mission de la suivre et de prendre des notes sur ses moindres mouvements¹⁴⁹. Comme l'explique Black, Blue lui était nécessaire en tant que témoin, en tant que personne observant qui donne un sens à la mission que s'est fixée Black. Blue est l'observateur intradiégétique, celui sans qui il n'y aurait pas d'histoire :

¹⁴⁸ Notons ici que la couleur citée n'est pas directement attribuée au carnet mais au stylo à plume qui, de par sa couleur, rappelle le carnet rouge.

¹⁴⁹ Le personnage Maria Turner est directement inspiré de l'artiste française Sophie Calle qui a elle-même entrepris cette expérience en se faisant suivre par un détective privé afin de « fournir des preuves photographiques de son existence » (« to provide photographic evidence of my existence », *Did you See Me?*, 101). Comme elle l'explique dans *M'as-tu vue ?* (2003) : « Selon mes instructions, dans le courant du mois d'avril 1981, ma mère s'est rendue à l'agence "Duluc, détectives privés". Elle a demandé qu'on me prenne en filature et réclamé un compte-rendu écrit de mon emploi du temps ainsi qu'une série de photographies à titre de preuves » (101). Le résultat de ce projet peut être trouvé dans son œuvre *La filature* (avril 1981). D'autres projets de l'artiste française ont également été fictionnalisés dans *Leviathan*, tels que les filatures d'inconnus à travers les rues de Paris (Calle)/New York (Turner) que l'on trouve dans *Filatures parisiennes* (1978-1979), ou encore la filature d'un homme jusqu'à Venise (Calle)/Nouvelle Orléans (Turner), issue de *Suite vénitienne* (1980). De même pour le *Rituel d'anniversaire* (1980-1993) qui apparaît également dans *Leviathan*. Si la réalité inspire donc la fiction pour Auster, il est intéressant d'observer que la fiction inspire également la réalité pour Sophie : en effet, « the chromatic diet » et les journées entières sous le signe du B, du C ou du W (*Leviathan*, 60-61) sont deux projets inventés par Auster que Sophie Calle s'appliquera à mettre en pratique après avoir lu *Leviathan*.

Blue, I've needed you from the beginning. If it hadn't been you, I couldn't have done it. Needed me for what?

To remind me of what I was supposed to be doing. Every time I looked up, you were there, watching me, following me, always in sight, boring into me with your eyes. You were the whole world to me, Blue, and I turned you into my death. You're the one thing that doesn't change, the one thing that turns everything inside out. (194)

La fin du récit est bien noire avec le meurtre de Black par Blue (reflet de la « mort de l'auteur » barthésien ?). Ce dernier récupère ainsi le manuscrit dont il suivit l'écriture pendant si longtemps en guettant de sa fenêtre. Blue se rend alors compte que, comme le lui avait dit Black peu auparavant, il connaît déjà l'histoire par cœur (« Black was right, he says to himself. I knew it all by heart », 195). Comme l'observe François Gavillon :

Blue et Black sont inscrits dans un rapport de symétrie où tous deux s'identifient mutuellement par le regard spéculaire, au point de fusionner en une seule personne. Initialement, les deux personnages représentent deux moments complémentaires de l'écriture. Black est immergé dans le travail d'écriture [...], alors que Blue est la conscience extra-scripturale. Une fois l'écriture terminée, cependant, les deux moments deviennent synchrones : Blue trouve ses écrits chez Black et ce dernier lui confirme que leurs idées sont liées depuis le début. (177)

La dialectique de l'observation est très présente chez Paul Auster puisqu'il joue sans cesse à se regarder écrire, et il projette cette image d'auto-réflexivité¹⁵⁰ dans ses romans, comme dans le duo Black/Blue, ou encore le jeu du détective de Maria Turner dans *Leviathan*.

Comme dans *City of Glass*, *Ghosts* s'achève par la lecture du manuscrit de la personne disparue (Quinn, Black, puis Fanshawe dans *The Locked Room*). Ce qui arrive au protagoniste après la fin de la lecture des pages est très flou. Un narrateur à la première personne apparaît de la même façon que dans le récit précédent pour réciter ce qui s'apparente à un épilogue (« But the story is not yet over », 195) dans lequel Blue se lève, met son chapeau et franchit la porte. Ce qui lui arrive après cette dernière scène relève de la pure spéculation, la dernière phrase n'apportant aucun éclaircissement : « And from this moment on, we know nothing » (196).

The Locked Room s'achève de la même manière. Retrouvant un rôle-phare dans le troisième et dernier récit de la trilogie, le fameux carnet rouge austérien est attribué cette

¹⁵⁰ L'origine du terme se trouve chez : M. Boyd, *The Reflexive Novel: Fiction as Critique*, London: Associated Presses, 1983 ; R. Siegle, *The Politics of Reflexivity*, Baltimore & London: John Hopkins University Press, 1986 ; M. Ashmore, *The Reflexive Thesis : Wrighting Sociology of Scientific Knowledge*, Chicago & London: University of Chicargo Press, 1989.

fois-ci à un personnage excentrique, Fanshawe, qui l’offrira, dans les dernières pages du récit, au narrateur (« “Behind you. On the floor of the closet under the stairs. A red notebook.” [...] It was a standard spiral affair with two hundred ruled pages », 311). Comme dans les autres récits trilogiques, la lecture du carnet marque la fin du récit, à la différence près que le narrateur de *The Locked Room* choisit d’ignorer le carnet et ne le reprend pas mot à mot, contrairement aux narrateurs de *City of Glass* et *Ghosts*. En effet, il est tellement déçu par ce qu’a écrit Fanshawe, par l’aspect incompréhensible du texte, qu’il décide de se débarrasser de son manuscrit :

After ten minutes of fighting off the impulse, I at last opened the notebook. I read steadily for almost an hour, flipping back and forth among the pages, trying to get a sense of what Fanshawe had written. If I say nothing about what I found there, it is because I understood very little. [...] One by one, I tore the pages from the notebook, crumpled them in my hand, and dropped them into a trash bin on the platform. (313-314)

Nous retrouvons ce geste destructeur dans *Oracle Night* lorsque Sidney Orr déchire une à une les pages de son carnet portugais bleu avant de jeter le tout aux ordures : « One by one, I ripped the pages out of the blue notebook and tore them into little pieces. [...] I dropped the bag into a trash can on the corner [...] » (195-196). Même si les circonstances sont quelque peu différentes (Sid détruit son carnet pour tenter d’oublier ce qu’il vient d’écrire ; le narrateur de *The Locked Room* détruit le carnet de Fanshawe non seulement parce que ce qui y est écrit est incompréhensible mais aussi parce qu’il veut oublier toute cette histoire), le vocabulaire employé est très similaire. Ce geste de destruction, souvent présent dans l’œuvre austérienne, prend un sens fort chez les lecteurs qui y voient encore une fois l’expression du sentiment d’échec que ressent l’auteur devant la difficulté qu’il y a à écrire et devant tout le temps gâché dans cette activité, sentiment que l’on retrouve dans les ouvrages autobiographiques d’Auster (*The Invention of Solitude*, *Hand to Mouth* mais également *Beyond the Red Notebook and other stories*), dans lesquels il explique à quel point un écrivain peut travailler pendant des semaines et des mois en vain, sans concrétisation finale. Ce sentiment d’échec apparaît encore dans le nihilisme de Hector Mann (*The Book of Illusions*) qui, comme Kafka, qui est cité en tant que référence intertextuelle dans le récit, fait promettre à sa famille (chez Kafka il s’agit de son meilleur ami, Max Brod) de détruire ses œuvres après sa mort. Le thème de l’absence de concrétisation est également présent dans *Oracle Night* lorsque le scénario d’un film qu’écrit Sidney Orr, destiné à une adaptation au cinéma de *The Time Machine* de Wells,

n'est pas retenu par le réalisateur, ou encore lorsque le personnage Nick Bowen est abandonné dans l'obscurité d'un bunker souterrain dont il ne ressortira jamais. Les deux histoires finiront à la poubelle.

Nous voyons ainsi que dans les trois récits de *The New York Trilogy*, la fin de l'écriture dans le carnet (rouge) est également synonyme de la fin de l'histoire. L'écriture dans ce carnet est le fil rouge de la narration, et lorsque ce support d'écriture est consommé jusqu'au bout et qu'il ne reste plus de pages à remplir, le récit lui-même ne peut plus continuer et se termine par une sorte d'épilogue, prononcé par un narrateur effacé qui n'apparaît que pour marquer cette fin et expliquer la mise en forme du récit. Notons également qu'à la fin de chaque récit, l'auteur initial du carnet a disparu ou est mort. La présence de ce récit, reconstruit à partir des textes trouvés dans le carnet après la disparition de l'auteur, semble faire écho à la « mort de l'auteur » de Barthes et illustrer la fameuse phrase du critique : « c'est le langage qui parle, ce n'est pas l'auteur » (Barthes, 1984, 62).

La mise en scène du carnet est en réalité le reflet du « vrai roman » qu'écrit Auster. Sa présence dans le récit est un rappel métafictionnel du processus de l'écriture et de l'importance de la lecture sur laquelle est basée la retranscription de l'histoire que nous lisons.

Nous nous proposons à présent de voir comment se présente ce support écrit dans les œuvres qui suivent, ainsi que d'étudier le rôle du carnet, qui, introduit dès *The New York Trilogy*, peut être considéré comme l'un des nombreux leitmotifs austériens.

2) La réapparition du « red notebook » dans l'œuvre austérienne

Si *Leviathan*, *The Book of Illusions* et *The Brooklyn Follies* mettent tous trois en scène des narrateurs qui écrivent, c'est dans *Oracle Night* principalement que le carnet reprend la place centrale qu'il avait dans *The New York Trilogy*, même si nous le retrouvons également dans *In the Country of Last Things*¹⁵¹. Notons également que Mr. Blank, dans *Travels in the Scriptorium*, dont le titre même met l'accent sur l'écriture, est lui aussi en possession d'un carnet, dont il se servira pour énumérer des noms. Si nous avons fait le choix de nous concentrer essentiellement sur *Oracle Night*, en observant les rappels qui

¹⁵¹ Dans *In the Country of Last Things*, Anna Blume écrit sa lettre (qui constitue la narration) dans un carnet bleu.

renvoient à la trilogie, rappelons que *The Red Notebook* est également le titre d'un ouvrage autobiographique de notre auteur, paru en 1993, faisant écho au carnet introduit dans l'œuvre fictionnelle première de Paul Auster. Dans cet ouvrage, Auster raconte plusieurs histoires courtes « extraordinaires » issues de sa vie réelle qui traitent du hasard et des coïncidences dans la vie de tous les jours¹⁵². Il s'agit d'un mélange entre événements autobiographiques et anecdotes qui ont été racontées à Auster et qu'il retranscrit. Nous pouvons imaginer que le « carnet rouge » a été utilisé par l'auteur afin de noter ces histoires avant de les publier. Ceci montre le lien profond entre fiction et autobiographie.

C'est essentiellement dans *Oracle Night* que l'objet joue un très grand rôle, semblable à celui qu'il joue dans *City of Glass*. Nous distinguerons deux aspects différents du carnet : la première impression et l'attraction surnaturelle provoquée par l'objet ; mais également le côté obscur de ce carnet et le malheur qu'il semble provoquer.

a) Un carnet envoûtant

Le fameux carnet apparaît très tôt dans *Oracle Night*, puisque le début du roman est marqué par la découverte, par le narrateur, de « carnets portugais » dans la boutique de Chang. Ces « carnets » ne sont pas sans ressemblance avec les cahiers qu'utilise Paul Auster lui-même, comme le remarque Anne Garner dans son article sur l'exposition des manuscrits de l'auteur à la New York Public Library avec la Henry W. and Albert A. Berg Collection : « Like Sidney Orr, the protagonist of *Oracle Night* who writes in expensive European notebooks with a glossy blue cover, Auster himself writes his first drafts in the French-manufactured Clairefontaine notebooks. Auster's own draft of *Oracle Night* is in a brilliant blue notebook ». Comme nous l'avons vu, Gérard de Cortanze mentionne lui aussi la présence de « cahiers Clairefontaine grand format achetés en France » (31) dans son ouvrage sur Paul Auster. Dès le départ, donc, la mise en abyme est présente : « Looking at the manuscript creates a kind of Russian doll effect where the viewer opens one blue notebook only to read about another, where a miraculous story involving yet another manuscript unfolds » (Garner). L'expérience commune entre auteur et narrateur rend l'étude de ces fameux cahiers d'autant plus importante.

¹⁵² En l'essence, son projet *I Thought my Father was God* rejoint cette idée d'histoires curieuses et extraordinaires mêlant vie quotidienne et faits exceptionnels, racontées par des personnes qui ont vécu ces événements.

Dans *Oracle Night*, le narrateur décrit la découverte de ces carnets comme le « coup de foudre » qu'il pourrait éprouver pour une femme :

The Portuguese notebooks were especially attractive to me, and with their hard covers, quadrille lines, and stitched-in signatures of sturdy, unblottable paper, I knew I was going to buy one the moment I picked it up and held it in my hands. There was nothing fancy or ostentatious about it. It was a practical piece of equipment – stolid, homely, serviceable, not at all the kind of blank book you'd think of offering someone as a gift. But I liked the fact that it was cloth-bound, and I also liked the shape: nine and a quarter by seven and a quarter inches, which made it slightly shorter and wider than most notebooks. I can't explain why it should have been so, but I found those dimensions deeply satisfying, and when I held the notebook in my hands for the first time, I felt something akin to physical pleasure, a rush of sudden, incomprehensible well-being. (5)

Comme le décrit Sidney, lorsqu'il prend le carnet en main, la sensation ressentie est presque celle d'un homme qui toucherait les courbes sensuelles d'une femme, non pas d'une très belle femme, celle d'une aventure d'un soir, mais une femme plus modeste (« stolid, homely » ; « slightly shorter and wider »¹⁵³), une femme avec qui l'on pourrait commencer l'aventure d'une vie entière.

À la page 40, nous apprenons que le narrateur et son ami John Trause se servent tous deux de carnets semblables pour leur travail d'écriture et que ces derniers exercent vraisemblablement un pouvoir, à la fois esthétique et mental, sur eux. Sidney s'en rend compte en traversant le bureau de Trause et, bien qu'il ne veuille pas violer l'intimité d'écrivain de son ami (« I had never gone near John's desk before », 38), il ne peut résister à l'envie incontrôlable de vérifier s'il s'agit ou non du même carnet que le sien :

The notebook was closed, lying faceup on a small dictionary, and the moment I bent down to examine it, I saw it was the exact double of the one lying on my desk at home. For reasons that still baffle me, I became enormously excited by this discovery. [...] and yet, given the deliciously pleasant sensations I'd felt that morning when I'd bought my own blue notebook, and given that I'd spent several productive hours writing it earlier that day (my first literary efforts in close to a year), and given that I'd been thinking about those efforts all through the evening at John's, it hit me as a startling conjunction, a little piece of black magic. (38-39)

Le dédoublement du carnet chez les deux écrivains rappelle les deux carnets de Black et Blue dans *Ghosts*. La comparaison entre les personnages de ces deux récits ne s'arrête

¹⁵³ Ces mêmes adjectifs « short » et « homely » sont employés lors d'une réflexion au sujet de Régine Dumas, la fille de la bonne de John Trause, qui prépare le repas un jour lorsque Sidney va rendre visite à son ami. Il déplore la beauté de Régine qui lui rappelle celle de la Princesse Africaine dont il est tombé sous le charme la veille. Il pose alors la question suivante : « Why couldn't Régine Dumas have been a short, homely girl [...] ? » (140)

pas là puisque la mort de Trause à la fin de *Oracle Night* rappelle celle de Black à la fin de *Ghosts* (même s'il ne s'agit évidemment pas des mêmes circonstances puisque ce n'est pas Orr qui tue Trause), et ce n'est qu'après la mort de son ami que Orr reçoit sa lettre, de la même façon que ce n'est qu'après la mort de Black que Blue lit ce qu'il avait écrit dans son carnet. Après la mort ne subsiste que le texte.

La découverte chez Trause du même carnet portugais que celui qu'il vient d'acheter le matin même est jugée comme quelque-chose de presque surnaturel par Sidney qui ne peut alors s'empêcher de raconter à son ami sa première « rencontre » avec le carnet alors qu'il se trouvait chez Chang le matin même :

“The strangest thing happened to me today. When I was out on my morning walk, I went into a store and bought a notebook. It was such an excellent notebook, such an attractive and appealing little thing, that it made me want to write again. [...] [T]he notebook seems to have charged me up, and I can't wait to write in it again tomorrow. It's dark blue, a very pleasant shade of dark blue, with a cloth strip running down the spine and a hard cover. Made in Portugal, of all places.” (39-40)

Ici encore, nous pouvons relever un parallèle entre *Oracle Night* et *The New York Trilogy*. En effet, le rapport de Orr au carnet ressemble beaucoup à celui de Quinn, qui ne peut s'empêcher d'écrire du matin au soir dans son carnet jusqu'à en faire sa seule et unique activité. C'est le carnet qui donne à Sidney une envie irrésistible d'écrire à nouveau. Ce support semble primordial dans son activité et agit même sur sa personne (« the notebook seems to have charged me up », 40). L'objet semble exercer un pouvoir surnaturel sur son porteur. Et il semble que cette analyse soit partagée par Trause qui en fait une description très similaire : « “I used to buy those notebooks on my trips down to Lisbon. They're very good, very solid. Once you start using them, you don't feel like writing in anything else. [...] [T]here's no question that they're extremely seductive” » (40). La description du carnet que font Trause et Orr commence toujours par une observation plutôt objective sur son côté pratique, avant de se concentrer sur la sensation agréable qu'il procure et sur la renaissance de leur motivation pour la pratique de l'écriture qu'il apporte aux écrivains en manque d'inspiration.

La couleur du carnet semble également avoir un grand rôle dans cette attirance que ressentent les écrivains envers l'objet. Si c'est le carnet rouge qui dominait jusqu'ici dans les écrits austériens, c'est la couleur bleue qui est choisie dans *Oracle Night*¹⁵⁴. Lorsque

¹⁵⁴ L'édition Picador du roman de Paul Auster joue sur ce carnet bleu en l'utilisant en couverture, comme si le roman lui-même était un carnet bleu. Notons que la couleur bleue renvoie également au personnage « Blue », dans *Ghosts*.

Trause demande s'il reste des carnets de couleur bleue dans le magasin de Chang, Sid lui répond qu'il a acheté le dernier et qu'il ne reste plus que les couleurs noire, rouge et marron, ce à quoi Trause répond :

“Too bad. Blue is the only color I like. Now that the company’s gone, I guess I’ll have to start developing new habits.”
“It’s funny, but when I looked over the pile this morning, I went straight for the blue one myself. I felt drawn to that one, as if I couldn’t resist it. What do you think that means?”
“It doesn’t mean anything, Sid. Except that you’re a little off in the head. And I’m just as off as you are. We write books, don’t we? What else can you expect from people like us?” (41)

La réflexion sur la bizarrerie des écrivains vient compléter l’observation de cette étrange attraction que Trause et Sid ressentent tous deux pour le même carnet, dont il ne restait qu’un seul exemplaire dans la boutique de Chang. Nous pouvons dès lors nous demander si cette attraction pour le carnet bleu ne pourrait être considérée comme une métaphore de leur amour pour la même femme : Grace. Il s’agirait ainsi d’une note prémonitoire que le lecteur ne comprendra qu’à la fin de sa lecture. Ce parallèle entre la couleur bleue et Grace apparaît clairement lorsque le narrateur parle à Grace de cette conversation durant laquelle lui et Trause se sont découvert la même passion pour la couleur bleue, en employant les mots suivants : « I discovered that John and I have the same passion. [...] It turns out that we’re both in love with the color blue » (44). En quelque sorte, c’est comme si Sidney découvrait ce soir-là, à travers le carnet bleu, la liaison amoureuse secrète de son ami Trause avec sa femme. D’autant plus que Grace avoue elle aussi avoir une passion irrésistible pour cette couleur : « blue is a good colour. Very calm, very serene. It sits well in the mind. I like it so much, I have to make a conscious effort not to use it on all the covers I design at work » (44). Ceci est un clin d’œil à la couverture du roman de Paul Auster, qui est elle-même bleue. Ajoutons à cela l’anecdote que raconte Sid sur la secrète « Blue Team » dont il est si fier (« a kind of secret society, a brotherhood of kindred souls », 45 ; « a human ideal, a knit-tight association of tolerant and sympathetic individuals, the dream of a perfect society », 46). Il est intéressant d’ailleurs de noter l’énumération que fait Sid des qualités qu’il fallait pour faire partie de l’équipe bleue :

A good sense of humour, [...] a taste for the ironies of life, and an appreciation of the absurd. But also a certain modesty and discretion, kindness toward others, a generous heart. [...] A Blue Team member had to be curious, a reader of books, and aware of the

fact that he couldn't bend the world to shape his will. An astute observer, someone capable of making fine moral distinctions, a lover of justice. (47)

Si Grace voit derrière cette description un sentiment de supériorité, Orr ne voit dans cette équipe bleue que des personnes honnêtes et solidaires. La différence d'attitude des personnages face à cette description est un indicateur de la façon dont chacun d'entre eux se situe face à cet exemple de « bonne personne » (« good person »). Sidney sait qu'il a toutes les qualités requises pour faire partie de l'équipe bleue puisqu'il a jadis fait partie des rares élus à l'intégrer. Grace, quant à elle, ne se sent pas à sa place au sein de l'équipe bleue et son attitude tend à montrer qu'elle culpabilise à propos de quelque chose : « people don't always act the same way. They're good one minute and bad the next. They make mistakes. Good people do bad things, Sid » (48). Pourtant, une quarantaine de pages plus loin, Sidney décrit Grace comme un exemple parfait de membre de l'équipe bleue : « She might not have supported the concept, but Grace was a permanent, dyed-in-the-wool member of the Blue Team » (96). Bien qu'ayant des indices tendant à prouver le contraire, Sidney voit Grace comme un être parfait, incapable de faire le mal. Lorsqu'il écrit plus loin sa version du triangle amoureux entre lui, Grace et Trause, il montre, en déchirant le carnet, qu'il préfère ignorer l'évidence et ne voir que le bien dans les gens. Comme il le dit à propos du roman *Oracle Night* au sein du roman principal : « We don't want to know when we will die or when the people we love will betray us » (109).

La description de la « Blue Team », couplée aux mentions des couleurs rouge et blanche des deux autres équipes du camp de vacances dans lequel Sidney passait ses étés lorsqu'il était enfant (« Since the camp colors were red and white, one side was called the Red Team and the other was called the White Team », 45), et du vocabulaire en un sens politisé (« a perfect society », 46) peut également nous faire penser aux opinions politiques de Paul Auster, dont il ne s'est jamais caché. Le bleu représenterait le parti Démocrate, le rouge, le parti Républicain, à la tête duquel se trouvait George W. Bush l'année où a été écrit *Oracle Night*, personnage politique qui revient à de nombreuses reprises dans *The Brooklyn Follies*, comme nous l'avons vu. Il est intéressant également de noter les origines de cette équipe bleue dont parle Sidney : cette dernière est née dans la tête de celui qu'ils surnommaient « the Rabbi », dans un camp de vacances dans lequel les deux équipes principales étaient bleue et grise, des couleurs hautement symboliques aux États-Unis puisqu'elles rappellent la guerre de sécession (dont une version annexe réapparaîtra dans *Man in the Dark*), les troupes bleues représentant l'Union, les grises la Confédération.

Nous voyons donc que la couleur du carnet n'est pas dépourvue de signification. D'ailleurs, les couleurs agissent comme autant de rappels du carnet même lorsqu'il n'est pas présent physiquement dans le récit. En effet, si les passages dans lequel le carnet bleu apparaît sont assez explicites, d'autres passages le font apparaître sous forme symbolique. C'est le cas par exemple lorsque Sidney Orr suit Chang dans l'arrière-salle de l'atelier clandestin dans lequel vingt femmes chinoises travaillent sur des machines à coudre. Cette arrière-salle contient un « sex club » dont les ampoules de couleurs différentes rappellent au narrateur les fameux carnets portugais l'espace d'un instant : « I noticed some dim low-wattage lamps glowing in various places around the room. Each one had been fitted with a bulb of a different color – red, yellow, purple, blue – and for a moment I thought about the Portuguese notebooks in Chang's bankrupt store » (132). De même, lorsque Chang présente « the African Princess » à Sidney, l'attraction qu'il a pour elle peut être mise en parallèle avec l'effet qu'a eu sur lui le carnet portugais bleu de Chang quelques jours plus tôt. En effet, il commence par une description de son physique, puis de la façon dont elle bouge. Lorsqu'elle s'approche d'eux, le narrateur fait le commentaire suivant : « Her skin looked so smooth and inviting. I found it almost impossible to resist touching it » (134), qui ressemble beaucoup à la réaction au toucher du carnet qu'a eue Sidney quelques jours plus tôt : « when I held the notebook in my hands for the first time, I felt something akin to physical pleasure, a rush of sudden, incomprehensible well-being » (5).

En dehors de cette relation charnelle avec le carnet, nous trouvons une nouvelle allusion symbolique dans l'évocation du Portugal lorsque l'agent de Sid lui apprend qu'un éditeur portugais est intéressé par ses romans. Sidney semble croire alors au destin et lui répond : « It's a terrific country. I've never been there, of course, but that's where I live now, whether I like it or not. Portugal is perfect. The way things have been going these past few days, it had to be Portugal » (139-140). En mentionnant le pays, il ajoute deux remarques reliant ce dernier à la littérature : « Pessoa is one of my favorite writers. [...] The Lisbon earthquake inspired Voltaire to write Candide » (139).

Le rapport premier que Sidney a au carnet bleu est donc des plus positifs : son attraction immédiate pour l'objet lui permet de se remettre à l'écriture pour la première fois depuis sa maladie ; qui plus est, la couleur bleue lui rappelle la « Blue Team » de son enfance et l'honneur qu'il avait ressenti à être appelé à en faire partie. Cependant, malgré cette attraction irrésistible que ressentent Sidney et Trause pour le carnet, ils ne sont pas

dupes du pouvoir que ce dernier semble exercer sur eux, qui n'est pas unilatéralement positif.

b) Le côté obscur du carnet

Trause, qui utilise les carnets portugais depuis plusieurs années, décrit, lors de la première conversation à ce sujet avec Orr, un élément inquiétant qui vient compléter l'aspect presque surnaturel qui entoure l'objet :

“Be careful, Sid. I've been writing in them for years, and I know what I'm talking about.”

“You make it sound as if they're dangerous.”

“It depends on what you write. Those notebooks are very friendly, but they can also be cruel, and you have to watch out that you don't get lost in them.” (40)

C'est exactement cette image de l'écrivain se perdant dans le carnet (« get lost in them ») que décrit Sid à son ami une centaine de pages plus loin. En effet, il raconte que lorsqu'il a commencé à écrire dans son carnet pour la première fois, son corps semble avoir disparu du « monde réel » : « The first time I used the notebook, Grace tells me I wasn't there anymore. [...] That I disappeared. I know it sounds ridiculous, but she knocked on my door while I was writing, and when I didn't answer she poked her head into the room. She swears she didn't see me. [...] I don't remember anything but sitting at my desk and writing » (147). Cette scène semble insinuer que l'écrivain se serait retrouvé dans le monde de l'imaginaire et que son corps « réel » se serait évanoui, ne pouvant être à deux endroits à la fois. De même, il n'aurait pas entendu le téléphone sonner (« I didn't hear the ring. I always hear the phone when it rings », 148). Un autre exemple de disparition se trouve à la page 98 lorsque l'écrivain constate à sa grande surprise que la boutique pourtant florissante de son ami chinois semble avoir disparu du jour au lendemain : « to my absolute astonishment, everything was gone » (98). Orr en arrive même à se demander s'il n'a pas imaginé sa visite précédente ou s'il s'est perdu dans ses repères temporels : « For a moment or two, I wondered if I hadn't imagined my visit to the Paper Palace on Saturday morning, or if the time sequence hadn't been scrambled in my head » (98-99).

On assiste ainsi à une personnification du carnet, que Trause décrit comme ayant un fond de cruauté. Le carnet semble effectivement posséder un côté plus sombre qui porte malheur à ceux qui le choisissent comme support et les condamne à ne jamais terminer leur

travail, que ce soit par manque de place (Quinn) ou par manque d'inspiration (Orr). Dans *Oracle Night*, ce côté sombre et mystérieux qui entoure le carnet est représenté par la voix intérieure qui semble émaner du carnet et donner de l'inspiration à Sid, puis s'éteint petit à petit, au fur et à mesure que l'écriture avance, pour aboutir à un silence complet avant même que l'écrivain n'ait eu le temps de terminer son récit :

Until then, writing in the blue notebook had given me nothing but pleasure, a soaring, manic sense of fulfillment. Words had rushed out of me as though I were taking dictation, transcribing sentences from a voice that spoke in the crystalline language of dreams, nightmares, and unfettered thoughts. On the morning of September 20, however, two days after the day in question, that voice suddenly went silent. I opened the notebook, and when I glanced down at the page in front of me, I realised that I was lost, that I didn't know what I was doing anymore. [...] I didn't have the faintest idea of how to get [Bowen] out of there. [...] I sat at my desk for more than an hour with the pen in my hand, but I didn't write a word. Perhaps that was what John had been referring to when he spoke of the "cruelty" of the Portuguese notebooks. You flew along in them for a while, borne away by a feeling of your own power, a mental Superman speeding through a bright blue sky with your cape flapping behind you, and then, without warning, you came crashing down to earth. (96)

Plus loin dans le roman, Sid conclut sur ce point en expliquant que « ever since I bought that notebook, everything's gone out of whack. I can't tell if I'm the one who's using the notebook or if the notebook's using me » (148). Nous assistons ainsi ici à un renversement des rôles : l'écrivain ne contrôle plus rien, c'est le carnet bleu, l'objet, qui le dirige.

L'événement qui semble marquer la fin définitive de l'histoire de Bowen est la dernière rencontre entre le narrateur et Chang dans la boutique de ce dernier, qui s'est très mal passée (« my ferocious encounter with Chang », 187). En effet, Chang en veut terriblement à Orr d'être parti sans lui dire au revoir le soir où il l'a présenté à la princesse africaine. De ce fait, lorsque Sidney réapparaît dans sa boutique quelques jours plus tard, Chang lui dit sans détour que leur amitié est finie et qu'il n'est plus le bienvenu chez lui. Avant de quitter la papeterie, Sid ne peut s'empêcher d'aller voir une dernière fois les carnets portugais, et constate qu'il n'en reste qu'un. Ce n'est sûrement pas un hasard s'il s'agit du fameux carnet rouge. Lorsque le narrateur rejoint Chang au comptoir afin d'acheter le carnet, le commerçant chinois refuse catégoriquement de le lui vendre, prétendant que le carnet est réservé pour quelqu'un d'autre. Sidney réplique que s'il est réservé, il n'a rien à faire sur les étagères de la boutique, et il propose de l'acheter pour deux fois plus cher que le prix indiqué sur l'étiquette (dix dollars plutôt que cinq). Chang lui dit alors qu'il veut bien le lui vendre, mais pour dix mille dollars, sans quoi, il faudra

que Sidney opte pour un autre carnet. Face à l'incrédulité de Sidney qui décide pourtant de ne pas revenir sur sa position, nous nous rendons compte alors de l'ampleur de la folie qui entoure le carnet : ce dernier semble si important et unique (il s'agit, après tout, du fameux « red notebook » !) que Chang n'est pas prêt à le vendre pour moins de dix mille dollars, tandis que Sid préfère se battre pour le carnet rouge portugais plutôt que d'opter pour un autre type de carnet : « We had entered a domain of pure lunacy » (185). Le combat est rapide et brutal et Sidney se retrouve vite à terre. Il comprend qu'il ne reverra plus jamais le carnet. Pourtant, il a mis toutes ses forces à le garder entre ses mains, presque comme si sa vie en dépendait :

I tried to slip past [Chang], using my shoulder to push him aside, but Chang held his ground, and a moment later he had his hands on the notebook and was yanking it away from me. I pulled it back and clutched it against my chest, straining to hold on to it, but the owner of the Paper Palace was a fierce little engine of wire and sinew and hard muscle, and he tore the thing from my grip in about ten seconds. I knew I would never be able to get it back from him [...]. (185)

Si Orr tente de garder le carnet coûte que coûte, avec des gestes très démonstratifs (« I [...] clutched it against my chest »), la ferveur de Chang semble supplanter celle du narrateur : le Chinois continue à donner des coups de pied à Sidney même une fois que ce dernier est à terre, puis il jette son client hors de son magasin en lui proférant de sérieuses menaces : « “You stay away from here!” he shouted. “Next time you come back, I kill you! You hear me, Sidney Orr? I cut out your heart and feed it to the pigs!” » (186). Nous voyons donc à nouveau ici le pouvoir que semble exercer le carnet sur les personnages qui s'en approchent, jusqu'à rendre leurs réactions disproportionnées, proches de la folie.

C'est le surlendemain de cet épisode marquant que Sidney écrit donc pour la dernière fois dans son carnet bleu et qu'il décide enfin d'abandonner son histoire flitcraftienne :

I started on a fresh page about halfway in, leaving the Flitcraft debacle behind me for good. Bowen would be trapped in the room forever, and I decided that the moment had finally come to abandon my efforts to rescue him. If I had learned anything from my ferocious encounter with Chang on Saturday, it was that the notebook was a place of trouble for me, and whatever I tried to write in it would end in failure. Every story would stop in the middle; every project would carry me along just so far, and then I'd look up and discover that I was lost. (187-188)

Ici, nous retrouvons l'éternelle peur de la page blanche, que tout écrivain connaît à un moment ou à un autre. Mr. Blank, de par son nom et sa situation, est d'ailleurs une

personnification de cette page blanche, un vieil écrivain perdu, ne se rappelant de rien, incapable de faire quoi que ce soit... Pourtant, l'échec fait partie du métier d'écrivain, comme l'exprime très bien la citation de Beckett au sujet de Van Velde citée plus haut (162)¹⁵⁵. Et cet échec est partout présent dans les ouvrages autobiographiques de Paul Auster, entre difficulté de l'écriture, rejet de ses romans et projets par les éditeurs, impossibilité de vivre de son art (*The Art of Hunger; Hand to Mouth...*).

Le basculement final de Sidney dans le désespoir artistique et personnel, qui entraîne la destruction du carnet, est déclenché par le dernier texte qu'il y écrit. Rappelons à cette occasion que Sidney utilise son carnet pour trois textes distincts : le premier est le récit qu'il consacre à son personnage Bowen, le deuxième est une réflexion sur la fin de l'humanité, et le troisième est un texte mi-réel mi-fictionnel au sujet de Grace et Trause. Il est intéressant de noter que le deuxième texte qu'il écrit est en quelque sorte à contre-courant des deux autres puisqu'il ressemble plus à un essai de type philosophique qu'à un récit. De plus, cette notion de « contre-courant » est renforcée par le fait que Sid décide de l'écrire non pas à la suite de son carnet, mais en partant de la fin (« writing backward in the notebook, beginning with page ninety-six, then turning to page ninety-five, and so on », 104), créant une sorte de travail parallèle inversé mêlant réel et fiction dans ses réflexions. En effet, les expériences traumatisantes qu'il fait raconter à son personnage Ed Victory dans son premier récit sont inspirés de faits réels : « Although Ed was a fictional character, the story he told about giving milk to the dead baby was true » (100). Sid explique qu'il a lu cette histoire dans un livre consacré à la Seconde Guerre mondiale. Le hasard fait que le jour après qu'il a écrit le passage de son récit consacré au bébé mort dans les camps de concentration que la mère tient dans ses bras en croyant qu'il est encore vivant, Sid tombe sur un article dans le journal *Newsday* qui vient compléter ses craintes sur la fin de l'humanité (« I understood that I was reading a story about the end of mankind, that that room in the Bronx was the precise spot on earth where human life had lost its meaning », 101). Il dit avoir conservé cet article pendant vingt ans et peut le citer *verbatim* puisqu'il l'a devant ses yeux au moment où il écrit. Auster insère ainsi l'article dans le corps du texte, page 100. L'article s'intitule « Born in a Toilet, Baby Discarded » et raconte un fait divers au sujet d'une prostituée qui a donné naissance à un bébé dans des toilettes et qui s'en est débarrassée dans une benne à ordures. Sidney est tellement bouleversé par cette

¹⁵⁵ Mentionnons également l'expression « splendid failure » utilisée par Faulkner dans sa préface à son roman préféré, *The Sound and the Fury*.

histoire monstrueuse qu'en rentrant chez lui ce soir-là, il se sent contraint d'écrire quelque-chose à ce sujet dans son carnet :

I went into my workroom, sat down at my desk, and opened the blue notebook. Not to the story I had been writing earlier, but to the last page, the final verso opposite the inside back cover. The article had churned up so much in me, I felt I had to write some kind of response to it, to tackle the mystery it had provoked head on. (104)

Le « mystère » restera pourtant entier pour le lecteur puisque nous savons uniquement que Sid a écrit pendant une heure (« I kept at it for about an hour », 104) et n'aurons pas plus de détails à ce sujet, contrairement aux deux autres récits qu'il écrit dans le carnet¹⁵⁶.

Le troisième et dernier texte que Sid écrit donc dans son carnet est le fruit d'une réflexion sur sa propre vie. Avant de commencer à écrire, Orr sonde le nombre de pages qu'il lui reste dans le carnet pour ce nouveau texte (« Forty of the ninety-six pages were already filled but there were more than enough blanks to hold another few hours' work »¹⁵⁷, 187). Il prend son temps pour choisir le sujet de ce dernier texte, et c'est une prise de recul par rapport à sa vie qui le mène à penser à Grace et à observer des photos d'elle pendant une heure entière avant de commencer à écrire. Comme souvent dans les romans austériens, il vient un moment où le narrateur est obligé de spéculer sur ce qui est arrivé à celui dont il conte l'histoire. C'est le cas, par exemple, de Zimmer lorsqu'il lance l'hypothèse selon laquelle Frieda aurait tué Hector elle-même afin de se débarrasser du narrateur-intrus, ou qu'Alma aurait disséminé des œuvres originales de Hector Mann afin de ne pas les voir partir en fumée après sa mort ; ou encore, lorsque Aaron ne peut connaître l'entière vérité sur Sachs et qu'il imagine ce qui a dû se passer lors de son escapade solitaire. Dans *Oracle Night*, c'est au sujet de la relation ambiguë entre Grace et Trause que Orr spéculé : « with no facts to support one interpretation or another, I had nothing to guide me but my own instincts and suspicions » (189). Il écrit alors un récit de la relation tumultueuse entre Grace avec Trause, ce dernier étant de vingt-six ans l'aîné de la jeune fille, et la façon dont elle a mené une double vie depuis sa rencontre avec le narrateur, n'étant pas parvenue à se détacher de Trause. Cette situation crée un problème de paternité concernant le bébé qu'elle attend et pousse Grace à vouloir avorter. Ceci expliquerait son discours sur la confiance et son souhait de voir Sid continuer à l'aimer.

¹⁵⁶ Un quatrième texte écrit par Orr apparaît dans *Oracle Night* : il s'agit du projet de scénario de film que son agent lui propose au sujet du livre *The Time Machine* de H.G.Wells. Nous y reviendrons dans notre neuvième chapitre.

¹⁵⁷ Notons ici que Sid fait preuve de plus de clairvoyance que Quinn qui est victime du manque de place dans son carnet.

Cette version de l'histoire explique tous les comportements bizarres de Grace au fil du temps : ses disparitions, ses changements d'humeur, ses crises soudaines. Sidney termine alors sa version de l'histoire avec la volonté de ne pas tenir compte de cette découverte qu'il ne peut prouver et qui lui importe peu, au final, tant que Grace continue à l'aimer : « as long as she continues to want to stay married to me, I will never breathe a word to her about the story I've just written in the blue notebook. I don't know if it's fact or fiction, but in the end I don't care » (195). Une fois ces dernières phrases notées, Sidney se fait à manger, puis, très méthodiquement, il commence à arracher une à une les pages du carnet bleu : « One by one, I ripped the pages out of the blue notebook and tore them into little pieces » (195-196). Il énumère une à une les histoires qui s'évanouissent ainsi : « Flitcraft and Bowen, the rant about the dead baby in the Bronx, my soap opera version of Grace's love life – everything went into the garbage bag » (196). Il décide même de déchirer les pages blanches qui restent, détruisant ainsi entièrement le carnet bleu. Il dépose ensuite le tout dans une grande poubelle située au-delà de l'ancienne boutique de Chang, dans un lieu assez éloigné de chez lui, comme si la pensée même de garder le carnet chez lui dans sa propre poubelle lui est insupportable et ne constituait pas une fin assez définitive.

Ce qui est évidemment ironique, c'est que malgré la destruction du carnet, son contenu se retrouve dans la narration finale de Sidney dans *Oracle Night*, contrairement au contenu du carnet rouge de Fanshawe dans *The Locked Room*, qui, une fois le carnet déchiré, n'apparaît pas dans le récit. Nous pouvons cependant nous demander si le manuscrit écrit par un mystérieux « Fanshawe » dans *Travels in the Scriptorium* n'est pas la retranscription d'une partie du carnet détruit. Nous y reviendrons.

Nous voyons donc bien l'importance, dès le début du roman, du carnet dans *Oracle Night*, comme dans *The New York Trilogy*, à la différence près que le carnet rouge est devenu bleu (et que le carnet rouge est hors limites dans *Oracle Night*). Ce roman de 2003 est le dernier en date à mettre en scène le fameux carnet austérien de la sorte. Cependant, nous pouvons noter des réapparitions, des rappels, dans *Travels in the Scriptorium*, dans lequel un bloc-notes (« pad of paper », 29) se trouve sur le bureau de Mr. Blank, qui va lui être crucial afin de se remémorer les noms des personnages qu'il rencontre au cours de sa journée. Dans ce roman, les seuls mots écrits par le personnage principal sont une énumération de noms de personnages. Il s'agit par là même d'un des seuls personnages austériens, pourtant écrivain et présenté assis à son bureau, qui n'écrive pas le roman que nous sommes en train de lire (ce n'est pas le seul puisque *The New York Trilogy*, *Music of*

Chance, Tumbuctu et *Mr. Vertigo* sont dans le même cas, mais Paul Auster nous avait habitué dans ses derniers romans à mettre en scène un narrateur-écrivain et notre corpus en est de ce fait presque entièrement constitué (*Leviathan, The Book of Illusions, Oracle Night, The Brooklyn Follies, Man in the Dark*)).

Le bloc-note que trouve Mr. Blank sur son bureau n'est donc utilisé qu'à des fins utilitaires : noter les noms dont il entend parler et dont il n'a plus aucun souvenir. L'utilité (et l'utilité seulement, ce qui contraste largement avec le degré d'attraction que ressent Sidney Orr pour son carnet bleu) de l'objet est clairement mise en évidence dans le premier passage dans lequel il apparaît :

He glances down and notices a pad of paper and a ballpoint pen – objects he does not remember having been there during his last visit to the desk. No matter, he says to himself, and without another thought he picks up the pen with his right hand and opens the pad to the first page with his left. In order not to forget what has happened so far today – for Mr. Blank is nothing if not forgetful – he writes down the following list of names [...].

This small task accomplished, he closes the pad, puts down the pen, and pushes them aside. (29)

La minutie de la description de la position des mains de Mr. Blank s'appliquant à la tâche montre que les gestes accomplis ont plus d'importance que la réflexion de celui qui écrit. De plus, les mots utilisés dans la dernière phrase citée montrent l'aspect pratique de l'activité, au détriment d'une possible créativité : « task », « accomplished ». Cette même « tâche » sera accomplie à nouveau aux pages 55, 71, 102, 125, avec, à chaque fois, le même rituel durant lequel Mr. Blank attrape le stylo et le bloc-notes, ouvre ce dernier pour y écrire quelques noms, puis le referme aussitôt. Notons tout de même qu'à la page 102, la réalité physique du bloc-note est mentionnée, avec l'arrivée en fin de page et le besoin d'écrire les autres noms sur la page qui suit : « because all the lines on the first page have been filled, he turns to the second page » (102). Il s'agit là de la seule mention qui sera faite en termes de description de l'objet lui-même.

Nous pouvons comparer ce bloc-notes et l'utilisation qui en est faite à la brève mention du carnet dans *The Invention of Solitude*, dont A. ne se sert que pour prendre des notes et non pour écrire réellement sa prose : « [He] copies [the paragraph] into a lined notebook » (85). Ceci participe au parallèle dressé entre Paul Auster et Mr. Blank, dans lequel nous pouvons voir une projection fantasmagorique de l'auteur.

Si un bloc-notes est bel et bien présent dans *Travels in the Scriptorium*, c'est pourtant le manuscrit sur feuilles volantes qui constitue le support principal de l'écriture (et de la lecture) dans ce roman, comme c'est le cas dans *The Invention of Solitude*. Il nous paraît de ce fait intéressant de nous intéresser de plus près à la constitution de ces manuscrits et de la façon dont les narrateurs décrivent leur travail au fur et à mesure qu'ils écrivent, prenant ainsi la place du vrai auteur, Paul Auster, qui, grâce à cette mise en abyme de l'écriture, peut se permettre d'évoquer les difficultés rencontrées par l'écrivain au cours de son travail d'écriture, mais aussi à l'étape de la finition en vue de la publication ou de la mise en format livre.

Chapitre 9 : La mise en scène de l'écriture

« *L'écriture est sûrement une maladie. On écrit pour combler un manque, parce que quelque chose ne va pas.* »¹⁵⁸
Paul Auster

Que se passe-t-il lorsque récit et fiction nourrissent la matière même du livre de l'expérience troublante de leur perméabilité ? Lorsque personnage et auteur bavardent dans un espace qu'il vaut mieux dès lors appeler prudemment textuel, tant les catégories de la fiction et de l'actualité sont perturbées par ces intrusions incongrues. Quand l'étrangeté d'une telle pratique en vient à miner la cohérence des ontologies de la fiction et de l'actualité, et que la littérature fait d'une telle mise en jeu des limites son projet, on en viendra, en terme assez large et postmoderne, à parler de *frame break* (rupture du cadre) et en terme poétique plus spécifique de *métalepse* narrative. (Mellier, 102-103)

Quelles sont les limites des énonciations « fictives » et « actuelles » ? Comme l'observe Denis Mellier, Paul Auster établit, dans ses romans, « une communication inhabituelle entre l'intérieur et l'extérieur de la fiction » (103). Paul Auster l'exprime lui-même explicitement au sujet de *City of Glass* : il s'agit d'« ouvrir le processus, [d']abattre les murs, [d']exposer les tuyauteries » (*L'Art de la faim*, 282-283). Nous sommes alors confrontés, pour utiliser l'expression de Genette dans *Figures III*, à une « frontière mouvante mais sacrée entre deux mondes : celui où l'on raconte, celui que l'on raconte » (245) ou, plus spécifiquement dans la fiction, à « celui que l'on écrit, celui d'où l'on écrit » (Mellier, 103).

La présence d'un narrateur-écrivain est constante chez Paul Auster, ce qui lui permet de donner une grande place dans ses romans à ce thème qu'il considère des plus importants : le travail d'écriture. On sent chez Auster la volonté d'insister sur l'effort qu'exige l'écriture, sur le sens du mot travail dans cette démarche. Aussi ces personnages austériens qui consacrent leur activité à l'écriture commentent-ils l'acte d'écrire et la méthode qu'ils utilisent pour produire du texte. Comme nous allons le voir, le narrateur-écrivain explique au lecteur la façon dont il a commencé à écrire son récit, les circonstances entourant ce début de travail. Par la suite, lorsque le récit est bien « lancé », nombreuses sont les remarques sur la mise en forme du texte puis sur sa transformation en livre-objet, celui que nous tenons entre nos mains. Au fil des romans, nous allons voir le travail de chaque narrateur et la façon dont il se met en scène en tant qu'écrivain, reflétant ainsi le travail de Paul Auster lui-même.

¹⁵⁸ Entretien avec Gérard de Cortanze dans *Le New York de Paul Auster*, page 58.

La première de ce chapitre se focalisera sur l'écrit, la constitution du récit, que ce soit le récit principal que narre le personnage ou les récits dans le récit qu'il présente ; la deuxième partie se concentrera sur le dyptique *Travels in the Scriptorium / Man in the Dark*, qui est différent des autres romans dans ce sens qu'il présente bel et bien des personnages-écrivains (Mr. Blank, August Brill), mais qu'aucun des deux n'écrit son récit au cours du roman : ils ont tous deux uniquement recours à l'oral. Cette oralité des récits pourra être mise en parallèle avec des références intertextuelles issues de *The Invention of Solitude*, notamment les *Mille et une nuits*, montrant à nouveau comment ce premier ouvrage autobiographique continue à jouer un rôle tout au long de l'œuvre autrichienne.

1) L'écrivain au travail

a) L'histoire d'une écriture contre la montre : le récit commenté par Peter Aaron

Dans *Leviathan*, l'écriture du récit que nous, lecteurs, sommes en train de lire, est mis en exergue dès la deuxième page : « The story I have to tell is rather complicated, and unless I finish it before they come up with their answer, the words I'm about to write will mean nothing ». Dès le début donc, nous assistons à une mise en scène particulière du travail de l'écrivain mis en rapport avec la temporalité de la narration. Comme nous l'avons vu dans notre chapitre sur le rapport entre temps et récit, Peter Aaron nous explique que son récit a été écrit comme s'il s'agissait d'une véritable course contre la montre, car il a dû l'achever avant que les hommes du FBI ne découvrent son lien avec son ami décédé, Benjamin Sachs : « I have worked in a state of continual panic – struggling to finish before I ran out of time, never knowing if I would be able to reach the end. » (242). Comme l'observe Denis Mellier, « la conscience de la simultanéité de la vie et de l'écriture est exploitée et donne forme au roman » (112). Les deux mondes, textuel et extratextuel, se rejoignent ainsi sans pour autant provoquer une « crise de la représentation », puisque l'auteur « s'inscrit [...] dans un projet romanesque qui l'intègre pleinement » (Mellier, 112). Comme le note François Gavillon, « [l]'effet de distanciation obtenu, à l'adresse du lecteur, confère à la fiction [...] un caractère réflexif où se dévoile l'instance autoriale » (143). Les intrusions métafictionnelles « suggèrent le fonctionnement réel de la fiction » (171). Nous ne sommes plus dans un projet postmoderniste visant à briser les frontières

afin de perdre le lecteur, comme c'était le cas dans la trilogie, mais plutôt dans un environnement mêlant le fond et la forme, ainsi que l'explication de cette mise en forme. Nous voyons ainsi l'ombre de Paul Auster derrière la figure de Peter Aaron, qui s'approprie l'écriture du récit, et décrit même les motivations qui le poussent dans son travail : « I don't want to present this book as something it's not. There is nothing definitive about it. It's not a biography or an exhaustive psychological portrait [...]. I want to tell the truth about [Sachs], to set down these memories as honestly as I can » (22).

En réalité, Aaron n'est qu'un observateur impuissant, qui assiste au triste sort de son ami Benjamin Sachs sans pouvoir changer le destin qui l'attend. Cependant, sa place dans le roman est celle d'un personnage principal, si ce n'est *le* personnage principal, quoi qu'il en dise. Le récit à la première personne de Peter Aaron pourrait tout simplement commencer avec un : « Call me Aaron » (Gavillon, 173). Son rôle est des plus importants puisque c'est à travers lui que naît l'histoire :

Comme Ishmael, Aaron observe, abasourdi et impuissant, le combat qui se joue devant lui. Impuissant, mais pas muet, puisque c'est par sa bouche que nous parvenons les échos de cet engagement épique. Le narrateur rappelle son homonyme biblique. Il est celui par qui l'histoire arrive, celui par qui fleurit la fiction. De son bâton-stylo, Aaron fait jaillir l'eau du rocher, l'encre magique qui féconde la création littéraire. Ironie réflexive donc, qui ramène le texte de l'extérieur, où il s'éloignait, vers sa paternité. (Gavillon, 173-174)

Les ressemblances entre Peter Aaron et Paul Auster vont au-delà de leur proximité d'écrivain. En effet, le mimétisme surgit jusque dans leurs noms : ils portent les mêmes initiales. Ils semblent également avoir eu des parcours très similaires, comme nous l'avons vu dans notre première partie : tous deux nés en 1947, ils ont tous deux étudié à l'université de Columbia, puis ont déménagé à Brooklyn. Ils s'expatrient tous deux pendant plusieurs années en France, puis reviennent aux États-Unis et ont un fils (David/Daniel) issu de leur premier mariage avec Delia/Lydia. Cette union prend fin, puis vient la rencontre avec la seconde femme (Iris/Siri), et naît alors une petite Sonia/Sophie, en 1987. Comme l'observe François Gavillon, « [c]e jeu insistant sur les prénoms montre combien l'auteur se regarde écrire et destine ses clins d'œil à des lecteurs parfois intimes » (172). Auster donne également à son double, Aaron, un certain nombre de ses passions : Aaron écrit un essai sur Hugo Ball, Dadaïste allemand, qui se rapproche fortement de celui d'Auster, « Dada Bones » dans *The Art of Hunger*. Si Aaron possède de nombreux traits communs avec Auster ce n'est évidemment pas le seul narrateur-auteur austérien qui en ait,

notamment au niveau des influences littéraires (cf. *The Book of Illusions* et *The Brooklyn Follies*, notamment). Cependant, c'est sans doute celui qui s'en rapproche le plus.

Dans *Leviathan*, nous ne savons pas exactement sur quel support travaille Peter Aaron (dans un carnet, sur des feuilles volantes ?), mais nous avons plusieurs descriptions de l'écrivain au travail qui montrent qu'il écrit à la main : « That is where I am now – sitting at a green table in the middle of the largest room, holding a pen in my hand. » (9). D'autres rappels de ce travail d'écriture reviennent au fil du roman : « I'm here in Vermont writing this story » (7) ; « As I write these words now » (47).

La mise en abyme présentée du narrateur-écrivain au travail est totale puisque Aaron se présente comme l'auteur du livre que nous, lecteurs extradiégétiques, sommes en train de lire, se substituant ainsi au véritable auteur de l'ouvrage, Paul Auster. C'est un procédé dont Auster s'était déjà servi dans certains de ses romans précédents, tel que *Moon Palace*, par exemple, comme l'observe Lorenzo Devilla dans sa thèse :

À l'instar [...] de Paul Auster dans *L'invention de la solitude*, Fogg aussi renvoie à l'acte d'écriture, se montrant en tant que narrateur écrivant. Ce narrateur assume en effet plusieurs fonctions : il est le protagoniste principal et nous précise même qu'il est aussi l'auteur de *Moon Palace* : « the idea to write this book » (page 103), lui est venue [...] après la rencontre avec Zimmer, quatre ans auparavant. (Devilla, 53)

Comme nous le savons, Aaron écrit son récit aussi rapidement que possible, afin de terminer sa rédaction avant que l'enquête du FBI n'aboutisse. Il insiste dès le début du roman sur les repères temporels qui nous permettent de suivre la progression de son écriture au fur et à mesure que le temps de la narration passe. Ainsi, dès la première page, Aaron nous annonce la date de commencement de son travail d'écriture : « As of today (July, 4, 1990) » (1). Comme nous l'avons vu dans notre première partie, le temps de la rédaction du texte est d'environ deux mois : le roman commence avec : « Six days ago, a man blew himself up by the side of a road in northern Wisconsin » (1), et, à la fin du roman, Aaron explique que la mort à la suite d'une explosion s'est déroulée deux mois auparavant (« That was two months ago. », 242)¹⁵⁹. Deux mois est une durée relativement courte pour un récit de cette ampleur. La fin du roman insiste sur la méthodologie de son

¹⁵⁹ Cette insistance sur le temps de l'écriture apparaît régulièrement dans l'œuvre austérienne dès lors que la narration est à la première personne et que le narrateur se décrit dans l'acte d'écriture. Dans *The Locked Room*, par exemple, nous pouvons, comme le note Stephen Bernstein (*Beyond the Red Notebook*), calculer le temps qu'a mis le narrateur pour écrire son récit en se basant sur les repères temporels cités à travers la narration. Il peut ainsi conclure que : « one might conjecture that the narrator "writes" *The Locked Room* from pre-November 1983 through May of 1984 » (105).

travail d'écriture, en particulier sur la contrainte que lui impose la limite du temps¹⁶⁰. Il explique ainsi dans les dernières pages de son récit la façon dont il a commencé par un premier jet limité à la rédaction de l'essentiel, ce qui lui a pris un mois. Ensuite, constatant que l'enquête n'était toujours pas résolue, il a repris son texte et a rajouté de la matière à chaque chapitre, doublant la longueur de chacun d'eux. Aaron a continué à procéder de cette façon jusqu'à ce que l'enquête soit terminée. Il explique que cette dernière étape de reprise du texte aurait pu continuer pendant des mois, voire des années, s'il avait eu l'occasion de continuer paisiblement ce travail. Cependant, lorsqu'il fut arrivé aux trois-quarts de son deuxième brouillon (au milieu du quatrième chapitre), il dû s'interrompre à cause de l'arrivée des enquêteurs : « The book is over now because the case is over » (243). Il explique qu'il a rajouté une dernière page afin d'expliquer la façon dont s'était résolue cette l'affaire (« If I put in this final page, it is only to record how they found the answer, to note the last little surprise, the ultimate twist that concludes the story », 243).

Si nous regardons la taille des chapitres, qui sont au nombre de cinq, nous pouvons observer que le premier chapitre occupe cinquante pages (1-50), le deuxième : cinquante-deux pages (51-103), le troisième : trente-huit pages (104-142), le quatrième : soixante et onze pages (143-214) et le dernier chapitre : trente pages (215-245). S'il paraît évident que le dernier chapitre est plus court que les autres et que Aaron n'a sûrement pas eu le temps de le développer comme il a pu le faire avec les chapitres précédents, les rallongeant tous d'environ vingt-cinq pages (« expanding each chapter to more than twice its original length » (243), le quatrième chapitre reste le plus long malgré le fait que le narrateur dit avoir dû interrompre son développement.

La méthodologie de l'écriture est donc détaillée explicitement, tout comme l'est la recherche effectuée par le narrateur afin de constituer son récit. De la même façon que David Zimmer cite les sources qui lui ont permis d'écrire son livre sur Hector Mann dans *The Book of Illusions* (nous y reviendrons), Peter Aaron décrit les sources dont il s'est servi afin d'écrire une biographie aussi complète que possible de son ami Sachs. Il inclut ainsi une réflexion sur le premier et seul roman écrit et publié par son ami, *The New Colossus*. Il se rappelle les premières impressions qu'il a ressenties en découvrant cet écrivain et son livre, la chance qu'il a eue de le rencontrer dans un bar déserté à cause des intempéries et l'échange que fut la lecture de leurs œuvres respectives favorisée par ces circonstances inhabituelles. Aaron fait ainsi une critique littéraire de l'ouvrage de son ami, commentant

¹⁶⁰ Si Quinn est confronté aux limites physiques de son carnet rouge, Aaron, quant à lui, est limité par le temps. Nous pouvons établir un parallèle entre ces deux limitations qu'Auster impose à ses personnages.

d'abord le livre de manière objective, le définissant comme un roman historique, basé sur des faits réels et vérifiables, et dont la plupart des personnages ont réellement existé¹⁶¹ ; puis il se livre à une analyse stylistique :

Sachs continually throws the reader off guard, mixing so many genres and styles to tell his story that the book begins to resemble a pinball machine, a fabulous contraption with blinking lights and ninety-eight different sound effects. From chapter to chapter, he jumps from traditional third-person narratives to first-person diary entries and letters, from chronological charts to small anecdotes, from newspaper articles to essays to dramatic dialogues. It's a whirlwind performance, a marathon sprint from the first line to the last, and whatever you might think of the book as a whole, it's impossible not to respect the author's energy, the sheer gutsiness of his ambitions. (37)

Ce mélange des genres rappelle les débuts de Paul Auster, en particulier son premier ouvrage, *The Invention of Solitude*, qui est truffé de photos, d'extraits de divers documents (articles, traductions de poésie, extraits d'ouvrages...). Mais il rappelle également certains autres romans : *Oracle Night*, avec l'insertion de photocopies d'articles et d'annuaires téléphoniques historiques, ainsi que le mélange des genres dans les textes qu'écrit Orr dans le carnet bleu ; ou encore *The Brooklyn Follies*, dans lequel Nathan Glass change de genre textuel au cours de la narration avec la mise en forme théâtrale qui apparaît aux pages 98 à 108 ; et c'est également le cas de *Travels in the Scriptorium*, avec ses multiples manuscrits qui parsèment et le bureau de Mr. Blank et le texte principal. Nous ne pouvons nous empêcher de voir dans cette analyse d'Aaron des remarques d'Auster sur son propre travail, qu'il considère sûrement comme tout aussi ambitieux : « la méthode prêtée à Sachs est celle de l'auteur » (Gavillon, 175).

L'effort de véracité entrepris par Sachs dans *The New Colossus* est reflété dans le travail de Peter Aaron, qui souhaite lui aussi ne s'en tenir qu'à la vérité au sujet de son ami. Il admet lui-même ses propres limites dans son travail de biographe, ainsi que la présence de trous et d'épisodes flous, et d'une certaine incertitude en ce qui concerne la vie de son ami :

Even though Sachs confided a great deal to me over the years of our friendship, I don't claim to have more than a partial understanding of who he was. I want to tell the truth about him, to set down these memories as honestly as I can, but I can't dismiss the possibility that I'm wrong, that the truth is quite different from what I imagine it to be. (22)
[...] These stories came straight from Sachs himself. They helped to define my sense of what he had been like before I met him, but as I repeat his comments now, I realize that

¹⁶¹ « *The New Colossus* is a historical novel, a meticulously researched book set in America between 1876 and 1890 and based on documented, verifiable facts. » (37)

they could have been entirely false. Self-deprecation was an important element of his personality [...]. [H]e liked to portray himself in the most unflattering terms. (31)

Le fait que Sachs soit lui aussi écrivain permet à Aaron de comparer en connaisseur leur manière de travailler. Il se dit admiratif de la méthodologie de Sachs chez qui l'écriture venait naturellement et presque sans efforts, comme un test d'endurance entre son corps et son esprit¹⁶², alors que pour lui, Aaron, le travail d'écriture est un acte beaucoup plus laborieux et lent. Il décrit ainsi la façon dont il se perçoit en tant qu'écrivain :

I have always been a plodder, a person who anguishes and struggles over each sentence, and even on my best days I do no more than inch along, crawling on my belly like a man lost in the desert. The smallest word is surrounded by acres of silence for me, and even after I manage to get that word down on the page, it seems to sit there like a mirage, a speck of doubt glimmering in the sand. [...] Sachs never had any of these difficulties. Words and things matched up for him [...]. The act of writing was remarkably free of pain for him, and when he was working well, he could put words down on the page as fast as he could speak them. (49-50)

Cette remarque sur l'écriture de Sachs et la capacité qu'a celui-ci d'écrire aussi rapidement qu'il parle peut être mise en rapport avec l'emploi de l'oral chez Mr. Blank ou encore l'« oralité silencieuse » d'August Brill, qui tous deux ne passent pas par l'écriture, comme nous le verrons plus loin. Notons par ailleurs, comme François Gavillon, la grande ironie dont fait preuve Auster dans ces critiques qu'Aaron s'adresse à lui-même : « L'ironie métafictionnelle perce dans les propos de Aaron lorsque celui-ci regrette de n'avoir aucun talent pour la mystification, alors que c'est précisément une scène en trompe-l'œil que Auster est en train de monter pour le plaisir du lecteur » (174). Gavillon poursuit en montrant à quel point auteur et narrateur « viennent ainsi à se confondre » tout au long de l'ouvrage « dans l'ironie d'une écriture-miroir » : « Aaron s'installe à la table de travail de Auster dans le petit studio retiré. Il prend en main son stylo, engage les feuilles dans sa machine à écrire. Aaron écrit le roman de Auster : les deux textes portent le même titre » (175).

Nous voyons qu'en insistant sur la méthodologie de l'écriture, en la mettant en scène pour exposer toutes les difficultés rencontrées, tout cela en rapport avec le livre que nous,

¹⁶² « I was always astonished by how quickly he worked, by his ability to crank out articles under the pressure of deadlines, to produce so much without seeming to exhaust himself. [...] Work was like an athletic contest for him, an endurance race between his body and his mind [...]. » (49)

lecteurs, tenons entre nos mains (ce sont bien les pages du livre dont nous venons d'achever la lecture qui est donné aux enquêteurs du FBI : « I handed him the pages of this book »¹⁶³, 245), le narrateur-écrivain tente d'effacer la présence de la figure auctoriale extra-diégétique, tout en prenant la place de celui dont la dure tâche est d'écrire. Cette mise en abyme revient ainsi à de nombreuses reprises au fil de l'œuvre austérienne.

b) *The Book of Illusions* et le travail de recherche de David Zimmer

The Book of Illusions est assez proche, dans sa forme, de *Leviathan* : il met lui aussi l'accent sur l'acte d'écriture et sur le travail du narrateur-écrivain qui se nomme ici David Zimmer. Cependant, contrairement à Peter Aaron qui est considéré comme un écrivain, avant même qu'il ait écrit *Leviathan*, David Zimmer, est, lui, un enseignant-chercheur et un traducteur : « I had started teaching literature as a graduate student in my mid-twenties, and since then all my work had been connected to books, language, the written word. I had translated a number of European poets (Lorca, Eluard, Leopardi, Michaux), had written reviews for magazines and newspapers, and had published two books of criticism » (13-14). Il est donc nécessaire de faire une différence entre l'ouvrage qu'il nous présente au début de son récit, *The Silent World of Hector Mann*, qui, malgré sa divergence en termes de sujet étudié (puisque'il s'agit ici de cinéma et non plus de littérature), reste un travail d'universitaire, même s'il a été entrepris pour d'autres raisons que la simple recherche, et le récit du narrateur qu'il nous conte dans *The Book of Illusions*.

La nature exacte du récit de David Zimmer ne sera révélée au lecteur qu'à la fin du texte, contrairement à *Leviathan* dans lequel Peter Aaron révèle la nature de son ouvrage dès les premières pages, ainsi que les raisons qui l'ont poussé à écrire. Il faut donc attendre les toutes dernières pages de *The Book of Illusions* pour que David Zimmer explique la nature réelle de son travail et les difficultés qu'il a rencontrées dans son entreprise : « This is a book of fragments, a compilation of sorrows and half-remembered dreams, and in order to tell the story, I have to confine myself to the events of the story itself. [...] This is the first piece of writing I have attempted since *The Silent World of Hector Mann* » (316). Il précise également que son travail a été écrit en suivant le modèle donné par

¹⁶³ Si le récit donné aux hommes du FBI est le même que celui que nous venons de lire, les derniers paragraphes forment un épilogue qu'Aaron a écrit après avoir rendu ses pages aux enquêteurs : « The book is over now because the case is over. If I put in this final page, it is only to record how they found the answer, to note the last little surprise, the ultimate twist that concludes the story » (243).

Chateaubriand, dont il a traduit les *Mémoires d'outre-tombe*, et qu'il souhaite, lui aussi, que son livre ne soit publié qu'après sa mort :

Following Chateaubriand's model, I will make no attempt to publish what I have written now. I have left a letter of instruction for my lawyer, and he will know where to find the manuscript and what to do with it after I am gone. [...] If and when the book is published, dear reader, you can be certain that the man who wrote it is long dead. (318)

Comme dans *Leviathan*, David Zimmer parle de l'objet-livre, celui que nous tenons entre nos mains, dont il affirme être l'auteur (faisant ainsi à nouveau disparaître Paul Auster) et il s'adresse même directement à ses lecteurs pour expliquer les raisons de sa publication post-mortem (« dear reader »).

Si *Leviathan* a été écrit en deux mois sous l'effet de la pression imposée par les événements, le narrateur de *The Book of Illusions* a mis plus de temps à écrire son récit dont la rédaction s'étale de janvier à octobre (« by early January I was writing the first pages of this book. It is late October now », 318). Ces neuf mois et demi d'écriture correspondent peu ou prou à nouveau aux neuf mois de gestation que nous avons observés dans notre première partie, comme si le narrateur avait accouché de ce roman, non sans peine. Notons que la rédaction de *The Silent World of Hector Mann* a elle aussi duré neuf mois.

Comme dans *Leviathan*, dans lequel, comme nous l'avons vu, le narrateur se livre à une analyse comparative entre sa façon d'écrire et celle de son ami Sachs, *The Book of Illusions* se sert de *The Silent World of Hector Mann*, le dernier ouvrage publié par le narrateur, pour proposer une analyse critique de son écriture et de sa façon de travailler. Il est en effet plus facile de décrire une œuvre finie qu'une œuvre en cours de route. À la page trois, le narrateur nous présente donc ce premier ouvrage comme une étude et non pas une biographie (« *The Silent World of Hector Mann* was a study of his films, not a biography », 3). Comme nous l'apprendrons plus tard, la « biographie » de Hector Mann est en réalité présente dans le récit principal, mais plutôt que de parler de ce dernier, comme le fait Aaron au début de sa narration, ou encore Nathan Glass dans *The Brooklyn Follies* (« until now my sole object has been to introduce myself to the reader and set the scene for the story I am about to tell. I am not the central character of that story. The distinction of bearing the title of Hero of this book belongs to my nephew, Tom Wood », 12), Zimmer préfère commencer par une description de son étude des films de Hector Mann. Il explique la raison pour laquelle il a fait le choix d'écrire un tel livre : « I wrote

the book because I wanted to share my enthusiasm for Hector's work ». Cependant, quelques pages plus loin, il met également en lumière les raisons beaucoup plus profondes et personnelles qui l'ont poussé à ce travail d'écriture : « My outward purpose was to study and master the films of Hector Mann, but the truth was that I was teaching myself how to concentrate, training myself how to think about one thing and one thing only » (27). Nous voyons donc que c'est d'abord pour oublier ses malheurs (la mort de toute sa famille dans un accident d'avion) que David Zimmer se plonge dans ce travail d'écriture, de la même façon qu'Auster écrivit *The Invention of Solitude* pour combler le vide créé par la disparition soudaine de son père. Dans les deux cas, les hommes endeuillés ont perçu une somme assez conséquente d'argent qui leur permet de se consacrer entièrement à leur écriture (« I wound up winning the compensation jackpot », 16), même si, contrairement à Auster, Zimmer cherche de prime abord à donner tout son argent aux autres car il n'en veut pas (« It was a grotesque situation, a sickening excess of wealth, and every penny of it had been procured with blood. If not for a sudden change of plans, I probably would have gone on giving away the money until there was nothing left », 17).

Les trois premiers chapitres tournent autour de ce premier ouvrage. La fin du premier chapitre de *The Book of Illusions* lance le début de la rédaction du livre de David Zimmer : « that was the day I began writing the book » (28) et le deuxième chapitre est consacré entièrement à Hector Mann. Le narrateur s'efface entièrement pour laisser place à celui sur lequel il a travaillé pendant de longs mois. Dans ce deuxième chapitre, Zimmer nous présente une analyse cinématographique de Hector Mann, qui contraste quelque peu avec le reste du roman, plus autobiographique. Zimmer sait évidemment pour quel public il a écrit *The Silent World of Hector Mann* : « the readers tend to be professors who are busy teaching and writing books of their own » (58). Le troisième chapitre commence par la phrase : « I wrote the book in less than nine months » (55). Nous voyons donc que l'acte d'écriture entoure ce deuxième chapitre, qui donne lui-même une illustration du fruit du travail de recherche effectué par Zimmer pour l'écriture de son ouvrage critique. Il explique que le travail a été difficile, intense et exécuté sans marquer de pauses :

The manuscript came to more than three hundred typed pages, and every one of those pages was a struggle for me. If I managed to finish, it was only because I did nothing else. I worked seven days a week, sitting at the desk from ten to twelve hours a day, and except for my little excursions to Montague Street to stock up on food and paper, ink and typewriter ribbons, I rarely left the apartment. I had no telephone, no radio or TV, no social life of any kind. (55)

Nous retrouvons l'exposé de la méthode de travail de l'écrivain, fondée sur un travail intense et sans interruption, sur la solitude, voire l'isolement. Cette méthodologie de travail de David Zimmer pour son premier livre nous en dit long sur l'identité à la fois d'écrivain et d'homme du personnage, et nous rappelle les épisodes autobiographiques d'Auster lorsqu'il était seul à Paris dans sa minuscule chambre de bonne et consacrait tout son temps à la dure tâche de l'écriture. L'activité d'écrivain prend les allures d'une véritable obsession : on ne vit plus que pour l'écriture. Le troisième chapitre est d'ailleurs parsemé de remarques sur cette folie de l'écrivain qui cherche à s'isoler à tout prix et à se concentrer sur son travail au point de ne pas penser à quoi que ce soit d'autre : « I was in the book, and the book was in my head, and as long as I stayed inside my head, I could go on writing the book. It was like living in a padded cell » (55) ; « I holed up in that small apartment » (55) ; « I could carry on with my crazed, solitary life » (57). Comme Aaron, Zimmer trouve que son travail avance bien lentement (« it was slow work », 55), mais il se résigne à poursuivre à ce rythme et réussit à finir son travail.

Au-delà du travail d'écriture, David Zimmer nous explique également la façon dont il a procédé pour entreprendre une recherche sur l'acteur de film muets, reflétant d'une certaine façon l'approche d'Aaron pour écrire sur son ami Sachs. Là où Aaron se sert de ce que lui a raconté son ami ainsi que du livre que ce dernier a écrit, Zimmer regarde les films de Hector Mann et s'inspire des articles qui ont été écrits à son sujet. Il cite des extraits de ces derniers dès la première page pour renforcer ses dires (« According to the *Los Angeles Herald Express* of January 18, 1929, it looked as though he had stepped out for a short walk and would be returning at any moment », 1), mais il n'hésite pas non plus à se déplacer pour aller voir les films introuvables de cet acteur (pages 18-19). De même, par la suite, lorsque Hector entre en contact avec lui grâce à sa femme et à Alma Grund, il se sert de la recherche faite par cette dernière dans sa grande entreprise d'écriture de la biographie de Hector Mann pour compléter sa propre recherche, car c'est en terminant le récit que nous comprenons que ce roman « post-mortem » qu'écrit David Zimmer est en réalité le livre biographique qu'il disait ne pas vouloir écrire dans *The Silent World of Hector Mann*. Il a en quelque sorte repris le travail d'Alma, qui avait été brûlé par Frieda Spelling après la mort d'Hector, afin de le publier à sa place, puisque cette dernière s'est suicidée, réduisant à néant tout son travail. La description de ce travail de recherche effectué par

Zimmer pour écrire son ouvrage critique sur Hector Mann n'est donc pas sans lien avec le récit plus biographique que nous lisons dans *The Book of Illusions*. La méthode de travail est proche, qu'il s'agisse d'une étude critique, ou d'un récit plus personnel. Nous avons d'ailleurs vu que le livre qu'a écrit David Zimmer sur Hector Mann avait en réalité un fond plus intime (oublier la mort de sa femme et de ses enfants).

Nous voyons donc que le travail d'écriture, qu'il relève d'une recherche universitaire ou qu'il soit plus « personnel », n'en est pas moins un travail de dur labeur, que les romans de Paul Auster mettent en scène. *The Book of Illusions* est par ailleurs un des seuls romans qui évoque le travail de traduction, activité à laquelle s'est beaucoup livré Paul Auster au cours de sa carrière d'écrivain. Les extraits cités ainsi que les remarques critiques consacrées aux *Mémoires d'outre-tombe* de Chateaubriand montrent toute l'ampleur du travail entrepris par Auster au cours de cette retranscription du travail de traduction.

Si dans *Leviathan* et *The Book of Illusions*, nous avons pu observer le narrateur-écrivain à l'œuvre dans un travail consacré avant tout à la recherche de la vérité (qu'est-il vraiment arrivé à Sachs ? Quelle est la vérité sur la vie cachée de Hector Mann ?), *Oracle Night* nous plonge plutôt dans la méthode de travail de l'écriture fictionnelle, ce qui constitue une première dans l'œuvre austérienne dans laquelle les narrateurs avaient pour habitude de tenter de conter un récit véridique.

c) *Oracle Night* et les affres de la création chez Sidney Orr

Comme *The Book of Illusions*, *Oracle Night* contient d'autres textes écrits par le narrateur au sein même du récit principal. Cependant, contrairement à Zimmer, Orr ne réussit pas à trouver une fin à son travail, ce qui le conduit à abandonner son histoire fictionnelle et à détruire son carnet, faisant ainsi table rase de plusieurs jours de travail. Si la tâche effectuée n'est pas la même que celle qu'ont entreprise Aaron et Zimmer dans la recherche d'une reconstitution de la vérité, Orr base tout de même sa fiction sur des faits issus de la vie réelle, à l'instar de Paul Auster.

Dans la note de bas de page 9 (105-107), Orr mentionne un roman qu'il a écrit dans le passé. Ce dernier s'intitule *Tabula Rasa* et raconte l'histoire d'un musicien qui se remet d'une longue maladie et rapièce petit à petit sa vie. Un parallèle intéressant est ainsi tracé avec la vie du narrateur-écrivain qui se remet lui-même d'une longue et grave maladie (« I

had been sick for a long time », 1). Cependant, ce n'est pas un récit autofictionnel à proprement parler puisqu'il a écrit le roman avant de tomber malade. Il s'agit donc d'une histoire prophétique (« a prophetic story, as it turned out », 105), qui fait un clin d'œil à l'interrogation de Trause et Orr sur le pouvoir des mots : au même titre que le poète français pense avoir provoqué la noyade de sa fille avec son poème, nous pourrions nous demander si Orr n'a pas « provoqué » sa maladie en écrivant *Tabula Rasa*. Plus loin, un rappel de cette « prophétie » survient aux pages 119-121 lorsque Grace raconte à Sid son rêve dans lequel ils se retrouvent tous deux enfermés dans une chambre souterraine. Sid se rend compte que ce rêve ressemble étrangement à l'emprisonnement de Bowen dans la chambre souterraine qu'il vient d'écrire :

I know you never go into my workroom. But if you did, and if you happened to open the blue notebook I bought on Saturday, you'd see the story I've been writing is similar to your dream. The ladder that goes down to an underground room, the library bookcases, the little bedroom at the back. My hero is locked in that room right now, and I don't know how to get him out¹⁶⁴. (120-121).

La fin du rêve de Grace sonne également comme une prophétie, lorsqu'elle raconte qu'elle s'est réveillée au moment où Sid et elle se sont rendus compte qu'ils étaient enfermés dans la pièce : « “So you don't know what happens to us after we're locked in the room.” “I didn't get that far.” » (121). Si Grace semble très optimiste quant à leurs chances de s'en sortir si elle avait pu poursuivre son rêve sans se réveiller (« we would have found a way out. People can't die in their dreams, you know. Even if the door was locked, something would have happened to get us out. That's how it works. As long as you're dreaming, there's always a way out », 121), ce n'est pas le cas de Sid qui sera contraint d'interrompre son histoire et de laisser son Bowen à tout jamais dans l'obscurité de son enfermement (« Bowen would be trapped in the room forever », 187). Il est intéressant d'observer par ailleurs que dans le rêve de Grace, les annuaires téléphoniques d'Ed Victory sont remplacés par des centaines de livres portant le nom de Sid :

“We found ourselves in a room. Smaller than the ones upstairs, with a much lower ceiling. The whole place was filled with bookshelves. Metal ones, painted gray, like the ones they use in libraries. We started looking at the titles of the books, and it turned out

¹⁶⁴ Rappelons, comme nous l'avons vu dans notre première partie, qu'avant que le narrateur ne se rende compte qu'il ne va jamais réussir à terminer son récit, il décrit la chambre souterraine, comme une crypte (« the crypt below the railroad tracks », 85). Nous avons ici encore un exemple de prophétie non intentionnelle de l'auteur qui condamne son personnage dès la première évocation de son nouveau logement sous terre, qui est décrit comme un lieu de mort.

they'd all been written by you, Sid. Hundreds and hundreds of books, and every spine had your name on it: Sidney Orr." (119-120)

Cette vision est paradoxale dans ce sens que l'histoire que reflète le rêve en question sera abandonnée par Sidney, et ce sans aucune possibilité d'y revenir (puisqu'il détruit son carnet bleu). Mais peut-être est-ce une vision future, d'un écrivain prolifique qui se retrouvera enfermé dans une pièce, entouré des livres qu'il a écrits tout au long de sa vie. Pourrions-nous y voir les prémisses d'un Mr. Blank dans *Travels in the Scriptorium* ?

N'oublions par ailleurs pas que le roman s'intitule *Oracle Night*, la « nuit de l'oracle », et que ce titre fait une double référence, à la fois au roman de Paul Auster et également au roman dans le récit de Sidney, écrit par la grand-mère de Rosa Leightman. Et c'est justement dans ce deuxième roman qu'est raconté le destin tragique de Lemuel Flagg, un lieutenant anglais qui a perdu la vue pendant la guerre mais qui, en compensation, a acquis des dons de prophète. Son destin ressemble alors à celui de Jonas que Paul Auster mentionne à de nombreuses reprises dans *The Invention of Solitude* : apprenant par ses dons que sa future épouse lui sera infidèle, il préfère, comme Jonas, fuir plutôt que de parler et de vivre ce qui va suivre. Flagg choisit le suicide au mensonge. Nathalie Cochoy voit un parallèle inversé entre l'attitude de Flagg et celle de Sidney : si d'un côté est fait le choix de « se taire plutôt que de mentir », de l'autre, Sidney « témoigne de la continuité d'une parole qui préfère se tromper plutôt que de s'abstraire de la réalité » (Cochoy, 2009, 194). En effet, contrairement à Flagg qui fuit face à la perspective d'une infidélité prochaine de celle qui devait devenir son épouse, Sidney « choisit d'ignorer la possible liaison de son épouse Grace avec John Trause [...]. Lorsqu'il déchire le scénario vaudevillesque qu'il finit par en faire, il donne à voir le bénéfice du doute qu'à l'instar de l'oracle, la traduction délivre comme un vœu de pardon » (Cochoy, 2009, 194). De la même façon, lorsque Sidney perd le manuscrit que lui a confié Trause, intitulé « The Empire of Bones », il se débarrasse non intentionnellement de ce récit au sujet, entre autre, d'un triangle amoureux, que Trause lui a peut-être donné comme un indice de leur propre situation :

The story was about the cutthroat machinations of a political conspiracy, but it was also about a marital triangle (a wife running off with her husband's best friend), and if there was any truth to the speculations I put down in the notebook on the twenty-seventh, then perhaps John gave me the story in order to comment on the state of my marriage – indirectly, in the finely nuanced codes and metaphors of fiction. (202)

Plus loin, Sid spécule sur les raisons derrière ce choix de Trause : « giving me the story would have served as a veiled, cryptic form of revenge, a churlish sort of one-upmanship – as if to say, You don't know anything, Sidney » (203). Une double prophétie entourerait donc le manuscrit de Trause, écrit en 1952, l'année de naissance de Grace : il raconte une histoire d'amour qui s'avère très proche de la situation dans laquelle se trouvent Grace, Sidney et John ; mais il tient un rôle important dans la préfiguration de la destruction du carnet bleu de Sidney lorsque ce dernier perd le manuscrit dans le métro, faisant ainsi sombrer dans le néant cette histoire d'infidélité maritale.

Autre prophétie qui apparaît dans le roman : l'expérience d'Eva, la femme de Bowen dans le récit dans le récit qu'écrit Sid en s'inspirant de la parabole de Flitcraft que Trause lui a suggérée quelques semaines auparavant comme possible histoire à développer. Ici encore, le récit traite d'infidélité, et lorsque Sidney se penche sur le côté de l'histoire consacré au point de vue d'Eva, la femme abandonnée (sa peur, sa tristesse, sa colère et son désespoir), il décrit, sans s'en rendre compte, une réaction qu'il aura lui-même plus tard lorsque Grace disparaît toute une nuit. Comme il l'explique : « I relished the prospect of entering that misery, of knowing that I would be able to live those passions with her and write about them in the days ahead » (54). Quelques jours plus tard, il « entre » lui-même dans cette souffrance lorsqu'il constate que Grace ne rentre pas de son travail à l'heure habituelle et qu'elle n'est pas allée ce matin-là à son travail. Les réactions de Sid sont alors les mêmes que celles d'Eva : au début, il pense que quelque-chose d'affreux est arrivé à sa femme, puis, après avoir parlé au patron de cette dernière, qui lui a dit que Grace l'a prévenu qu'elle ne viendrait pas au travail ce jour-là mais reviendra le jour d'après, Sid se rend compte que la disparition de Grace est volontaire. Il repense à la façon dont elle est partie en courant le matin-même en se rendant au travail et a la réflexion suivante : « she'd broken free of my arms and started running along the sidewalk, not even bothering to turn around and wave good-bye before disappearing down the stairs. It was the behavior of someone who had come to an abrupt and impulsive decision, whose mind had been made up about something » (157). Cette attitude est proche de celle de Bowen lorsqu'il décide de tout laisser derrière lui, sans se retourner et sans prévenir qui que ce soit. Sid a soudain l'impression de ne plus connaître sa femme, tout comme Eva ne comprend pas la décision de son mari : « Grace had become a blank to me » (157). Sid est d'ailleurs tellement influencé par son histoire flitcraftienne qu'il imagine le pire malgré lui, et lorsque Grace rentre au foyer le lendemain matin, il est profondément surpris puisqu'il pensait qu'il ne la

reverrait jamais : « She came home a few minutes past seven, roughly two hours after I had resigned myself to the fact that I would never see her again » (157). Comme Bowen, Grace avait déjà, dans l'esprit de Sid, disparu complètement.

Comme le conclut Sidney à la fin du roman : « We sometimes know things before they happen, even if we don't know that we know » (198). Il se rend alors compte que le *Oracle Night* au sein de son récit dans le récit est en réalité inspiré de sa propre vie et n'est autre que la projection de sa propre condition d'homme malade, perdu dans le monde et non d'un roman qu'il aurait lu dans le passé comme il le pense de prime abord¹⁶⁵ :

I was a lost man, an ill man, a man struggling to regain his footing, but underneath all the missteps and follies I committed that week, I knew something I wasn't aware of knowing. At certain moments during those days, I felt as if my body had become transparent, a porous membrane through which all the invisible forces of the world could pass – a nexus of airborne electrical charges transmitted by thoughts and feelings of others. I suspect that condition was what led to the birth of Lemuel Flagg, the blind hero of *Oracle Night*, a man so sensitive to the vibrations around him that he knew what was going to happen before the events themselves took place. I didn't know, but every thought that entered my head was pointing me in that direction. Stillborn babies, concentration camp atrocities, presidential assassinations, disappearing spouses, impossible journeys back and forth through time. The future was already inside me, and I was preparing myself for the disasters that were about to come. (198-199)

Inconsciemment, Sidney s'est servi de sa propre expérience et de sa propre biographie dans son récit enchâssé qui porte le même titre que le roman de Paul Auster. Ce dernier joue à nouveau ici sur les mécanismes de l'écriture et de la façon dont l'écrivain puise son inspiration, parfois sans même s'en rendre compte, dans sa propre vie.

Oracle Night est sans doute, avec *Travels in the Scriptorium* et *Man in the Dark*, le roman le plus métafictionnel mettant en scène l'écriture créative. En effet, c'est dès la page 10 qu'est décrite la première tentative d'écriture de Sidney Orr dès l'acquisition de son carnet. L'objectif de ce « premier jet » n'est pas encore très précis dans son esprit, et il cherche simplement à écrire quelque-chose, sans se soucier de la nature de la chose. Est alors décrite la préparation des « outils » (« I put a fresh cartridge in my fountain pen, opened the notebook to the first page, and looked at the top line », 10), ainsi que le vide qui

¹⁶⁵ Sidney Orr se demande effectivement s'il ne s'est pas servi, inconsciemment, d'un roman qu'il aurait lu dans le passé pour cette histoire dans l'histoire qu'il invente. Il tente de comprendre comment il a créé le personnage de Sylvia Maxwell, l'auteur du livre *Oracle Night* que veut publier Nick Bowen à la demande de Rosa Leightman. Il voudrait savoir si le nom de ce personnage Sylvia Maxwell n'est pas celui d'une romancière ou si le titre de son roman n'est pas le titre d'un vrai ouvrage paru. Lorsqu'il pose la question à son ami John Trause, ce dernier dit connaître un auteur du nom de Sylvia Monroe qui a écrit un roman dont le titre contient le mot « Night », mais ceci paraît assez peu probant.

règne dans la tête de l'écrivain au moment même où il se met en condition pour écrire : « I had no idea how to begin. The purpose of the exercise was not to write anything specific so much as to prove to myself that I still had it in me to write – which meant that it didn't matter what I wrote, just so long as I wrote something » (10). Il décide alors de se focaliser sur le support, et commence à observer minutieusement les petits carreaux de la page sur laquelle il se propose d'écrire. Puis, il décapuchonne son stylo et se lance. Comme l'observe Claire Maniez : « Conçue comme un “exercice” destiné à lui prouver qu'il est encore capable d'écrire, l'entreprise tourne à la séance d'écriture automatique : “The words came quickly, smoothly, without seeming to demand much effort. I found that surprising, but as long as I kept my hand moving from left to right, the next word always seemed to be there, waiting to come out of the pen.” [(13)] » (*RFEA*, 2009, 64). Orr explique lui-même le but de cet exercice qu'il s'impose : « If I could jot down a couple of reasonably interesting ideas, then at least I could call it a beginning, even if I broke off after twenty minutes and never did another thing with it » (13).

Ces premiers pas dans la reprise de l'écriture pour cet auteur qui n'a pas pratiqué depuis un certain temps ne sont pas sans nous rappeler l'expérience de Mr. Blank. En effet, Orr et Blank sont plus ou moins dans le même état psychologique avant de reprendre l'écriture : tous deux se retrouvent dans des corps de vieillards¹⁶⁶ et tous deux ont perdu la mémoire et ne se souviennent plus de leur propre identité de prime abord (« When the day came for me to leave the hospital, I [...] could barely remember who I was supposed to be », (*Oracle Night*, 1)). Dans *Travels in the Scriptorium*, c'est sur les conseils du Dr. Farr que Mr. Blank s'efforce de rédiger une suite à l'histoire sans fin qui a été déposée sur son bureau. Dans les deux cas, que ce soit Orr ou Mr. Blank, le but affiché est de regagner leur « moi écrivain », de se prouver à eux-mêmes qu'ils sont encore capables de faire le travail.

Au fur et à mesure qu'il reprend l'écriture, Orr commente lui-même sa méthode de travail. Après avoir mis sur papier ses premières idées concernant l'histoire de Bowen, basée sur l'épisode de Flitcraft (« the Flitcraft episode », 12) issu du septième chapitre de *The Maltese Falcon* de Dashiell Hammett, Orr interrompt le récit dans le récit afin d'analyser la progression de son histoire. Il tente de mettre au point un plan d'écriture, et

¹⁶⁶ Bien que Sidney n'ait que trente-quatre ans, la description qu'il fait de lui-même à la première page du roman ressemble fortement à celle de Mr. Blank : « the illness had turned me into an old man – one of those palsied, shuffling geezers who can't put one foot in front of the other without first looking down to see which foot is which » (1). Notons également que cette image de corps « décrépît » apparaît également chez Trause, anagramme d'Auster, qui se retrouve lui aussi cloué au lit à cause l'état de sa jambe, une projection d'un August Brill avant l'heure.

fait une liste des questions encore en suspens qu'il devra élucider avant de pouvoir réellement se mettre à l'écriture de l'histoire :

There were other decisions to be made, of course, a host of significant details that still had to be conjured up and worked into the scene – for purposes of fullness and authenticity, for narrative ballast. [...] I wasn't writing the story yet, I was merely sketching out the action in rough strokes [...] My job that morning was simply to follow what was happening inside me, and in order to do that I had to keep the pen moving as fast as I could. (19-20)

Tout au long de ce récit qu'il écrit, Orr va déposer des commentaires métatextuels tels que « to be determined later » (20), rappelant ainsi qu'il s'agit toujours d'un premier brouillon, qui ne sera, au final, jamais relu et mis en page puisque Orr ne terminera jamais son histoire.

C'est donc à la page 13 que commence le récit dans le récit dont le personnage principal est Nick Bowen, et dont le rédacteur est Sidney Orr, déjà narrateur de *Oracle Night*. Comme dans *Travels in the Scriptorium* ou encore *Man in the Dark*, « les aventures de Nick Bowen, avatar du Flitcraft de Hammett, sont laissées en suspens chaque fois que Sidney Orr est amené à interrompre l'écriture de son scénario par les aléas de la vie quotidienne » (Maniez, *RFEA*, 65). C'est ainsi qu'Orr doit interrompre son travail une première fois à la page 24 (« That was where I left [Bowen] that morning – suspended in midair, winging madly toward an uncertain future »), parce qu'il sent qu'il commence à manquer d'« essence » (« I could feel myself beginning to run out of gas », 24), métaphore de son inspiration qui s'étirole petit à petit. Il pose donc son stylo et se lève de son bureau, tout en faisant le bilan de ce premier jet de travail d'écrivain : « All in all, I had covered eight pages in the blue notebook » (24).

Comme nous le savons, Sidney Orr a été victime d'un terrible problème de santé et tente de s'en remettre petit à petit, et c'est en se remettant à écrire qu'il se rend compte que le remède n'est peut-être pas le repos qu'on lui a prescrit, mais bel et bien l'écriture (« Maybe rest wasn't the cure, [...] but work. Maybe writing was the medicine that would make me completely well again », 95). Comme le note Claire Maniez, le fait de se remettre à écrire « remplit pour Sid une fonction quasi psychanalytique » (*RFEA*, 66).

Cependant, cette voix magique, qui l'accompagne dans ses premiers pas vers la guérison mentale et la reprise de son activité principale d'écrivain, se fait tout à coup silencieuse, et c'est alors tout ce nouveau monde en lequel Sidney avait cru par anticipation qui s'effondre. Le manque d'inspiration influe directement sur la façon dont le

personnage-écrivain se perçoit. Michael Cunningham décrit dans *The Hours* une belle opposition entre l'écrivain qui se réveille et se rend compte qu'il s'agit d'un « bon jour », qu'il est inspiré et qu'il ressent en lui ce « deuxième moi » plus pur, cette âme qui lui permet d'écrire en se basant directement sur son intellect, ses émotions et son expérience ; et, de l'autre côté, l'homme (ou la femme) qui se retrouve soudain perdu(e), un stylo à la main, sans la moindre idée de comment commencer son histoire :

This is one of the most singular experiences, waking on what feels like a good day, preparing to work but not yet actually embarked. At this moment there are infinite possibilities, whole hours ahead. Her mind hums. This morning she may penetrate the obfuscation, the clogged pipes, to reach the gold. She can feel it inside her, an all but indescribable second self, or rather a parallel, purer self. If she were religious, she would call it the soul. It is more than the sum of her intellect and her emotions, more than the sum of her experiences, though it runs like veins of brilliant metal through all three. It is an inner faculty that recognizes the animating mysteries of the world because it is made of the same substance, and when she is very fortunate she is able to write directly through that faculty. Writing in that state is the most profound satisfaction she knows, but her access to it comes and goes without warning. She may pick up her pen and follow it with her hand as it moves across the paper; she may pick up her pen and find that she's merely herself, a woman in housecoat holding a pen, afraid and uncertain, only mildly competent, with no idea about where to begin or what to write. (34-35)

La répétition de « she may pick up her pen and ... » montre qu'il s'agit d'un rituel, sans cesse renouvelé, dont l'écrivain ne peut jamais deviner l'issue à l'avance : soit elle prend son stylo et les mots s'écrivent tous seuls, d'une manière presque surnaturelle, soit elle prend son stylo et se rend compte qu'elle n'est qu'une femme effrayée en peignoir qui ne sait pas par où commencer. Le contraste entre ces deux images et la force mystérieuse qui semble surgir lorsque l'inspiration est au rendez-vous nous rappelle Sidney Orr et son combat pour continuer à écrire dans son carnet bleu. Lorsque la « voix du carnet » se fait silencieuse, il se sent soudain perdu, ne sachant plus où il va et il est incapable de continuer à écrire : « that voice suddenly went silent. [...] I realized that I was lost, that I didn't know what I was doing anymore. [...] I didn't have the faintest idea of how to get [Bowen] out of there » (96). Notons que le silence soudain de cette voix va de pair avec la disparition de la boutique de Chang (pages 98-99) et participe ainsi à la perte totale de repères du narrateur, aussi bien au sein du récit qu'il écrit (il ne sait comment sortir son personnage de l'impasse dans laquelle il l'a mis) qu'au sein de sa propre vie. Les repères de Sidney, qu'ils soient d'ordre temporel ou d'ordre mémoriel, sont profondément perturbés, et cette double situation fictionnelle (l'incapacité à retrouver son chemin dans le récit sur Bowen) et « réelle » (l'incapacité de se souvenir si la boutique de Chang a

réellement existé) rappelle les premières pages du roman dans lesquelles le narrateur évoque la perte complète de ses repères : « I felt like a man who had lost his way in a foreign city » (2).

Chez Sidney Orr, donc, l'écriture est fluctuante. Par moments, il laisse libre cours à son imagination et le carnet semble l'aider dans sa voie. À d'autres moments, il semble complètement perdu, victime de sa maladie, qui le fait devenir le fantôme de lui-même. L'angoisse de la page blanche (« writer's block ») est la peur suprême de tout écrivain et c'est exactement ce qui arrive à Sidney Orr au bout de quelques pages d'écriture. Il se sent impuissant, honteux et « dégoûté » : « I felt disgusted, ashamed that I had allowed three dozen hastily written pages to delude me into thinking I had suddenly turned things around for myself » (97). Les mots employés sont très sévères, et c'est toute sa vie qu'il remet en question, comme si l'histoire de Bowen était une représentation métaphorique de sa propre vie. Il n'hésite d'ailleurs pas à mêler la première personne à la troisième, rendant plus floue encore la barrière entre réel et fiction : « All I had accomplished was to back myself into a corner. Maybe there was a way out, but for the time being I couldn't see one. The only thing I could see [...] was my hapless little man – sitting in the darkness of his underground room, waiting for someone to rescue him » (97-98).

Sidney se demande alors s'il ne ferait pas mieux de jeter son histoire principale dans laquelle Bowen est bloqué, et de garder l'histoire dans l'histoire, celle de Sylvia Monroe, pour la recycler : « There could be one piece to salvage from it, but I'm not sure. A novel within the novel. I keep thinking about it, so maybe that's a good sign » (167). Comme nous l'avons vu plus haut, cette histoire au sein de l'histoire est d'autant plus importante qu'elle reflète de manière subtile (assez subtile du moins pour que Orr ne s'en rende pas compte de prime abord) la condition d'homme malade du narrateur. Et ce n'est pas le seul élément biographique qui apparaît dans son récit. En effet, d'autres liens avec sa propre vie apparaissent de manière implicite dans son récit dans le récit. Comme le remarque Claire Maniez :

À la métalepse principale viennent s'ajouter d'autres effets de porosité entre la réalité du narrateur et la fiction qu'il écrit : c'est ainsi que Sid avoue avoir emprunté pour le héros de son récit l'appartement de John Trause [22, forme d'hommage¹⁶⁷] ; la femme de Nick a le corps de Grace ; Nick connaît l'écrivain John Trause et découvre qu'Ed

¹⁶⁷ « Nick and Eva return to their place in the West Village. It's a tidy, well-appointed duplex on Barrow Street – John Trause's apartment in fact, which I appropriated for my Flitcraftian tale as a silent bow to the man who'd suggested the idea to me » (22).

Liberty, l'homme qui le prend en charge à Kansas City, ancien combattant de la Deuxième Guerre mondiale, y a connu le même John Trause alors âgé de dix-huit ans¹⁶⁸. (RFEA, 65)

Dans *Oracle Night*, un autre élément autofictionnel qui apparaît dans le récit enchâssé de Sid est sans doute le coup de foudre de Nick pour Eva qui ressemble en tous points à celui que Sid a éprouvé pour Grace la première fois qu'il l'a vue (et, dans une mise en abyme encore plus profonde, à celui que Paul Auster a eu pour sa femme Siri Hustvedt). Comme l'explique Sidney dans sa troisième note de bas de page : « [Grace] stayed for about a quarter of an hour, and by the time she walked out again and returned to her office, I was in love with her » (15). Il choisit donc de rendre hommage à la puissance de cette émotion en mettant la même scène dans son roman. Il place la rencontre dans un bureau d'éditeur afin de resituer sa propre rencontre avec Grace (« I happened to meet Grace in a publisher's office as well, which might explain why I chose to give Bowen the job I did », note de bas de page 3, 15). Ensuite Sid décrit la réaction de son personnage lorsqu'il voit Rosa pour la première fois, et la similitude de l'émotion avec celle qu'il a ressentie le jour de sa rencontre avec Grace :

Sylvia Maxwell's grand-daughter enters the office. She is dressed in the simplest clothes, has almost no makeup on, and yet her face is so lovely, Nick finds, so achingly young and unguarded, so much (he suddenly thinks) an emblem of hope and uncoiled human energy, that he momentarily stops breathing. That is precisely what happened to me the first time I saw Grace – the blow to the brain that left me paralyzed, unable to draw my next breath – so it wasn't difficult for me to transpose those feelings onto Nick Bowen and imagine them in the context of that other story. To make matters even simpler, I decided to give Grace's body to Rosa Leightman – even down to her smallest, most idiosyncratic features, including the childhood scar on her kneecap, her slightly crooked left incisor, and the beauty mark on the right side of her jaw. (15)

Nous pouvons peut-être mettre cette remarque métafictionnelle et autofictionnelle en rapport avec l'apparition d'une certaine Iris dans *Leviathan*, qui ressemble en de nombreux points à la Siri de Paul Auster. Il est intéressant d'ailleurs de noter que Brian McHale compare la métalepse à l'amour : « Metalepsis, the violation of ontological boundaries, is a model or mirror of love » (226). Il rappelle la proposition « semi-sérieuse » de John Barth au sujet d'une théorie érotique sur la lecture : « John Barth has half-seriously proposed an erotic theory of reading, whereby the author plays the masculine role, the reader the

¹⁶⁸ « One afternoon, when Ed is talking about his experiences as a soldier in World War II, he brings up the name of a young private who joined his regiment in late 'forty-four, John Trause. [...] He's a famous writer now [...]. That's when Bowen makes a near catastrophic slip. I know him, he says [...] » (87).

feminine role, and the text functions as their intercourse » (226)¹⁶⁹. La fictionnalisation de la femme aimée et de l'amour ressenti pourrait donc être considérée comme une représentation de cette « théorie érotique ». L'autofiction en ce qui concerne les personnages est pleinement assumée par l'auteur.

Plus loin, nous assistons également à une inversion de cette autofiction : la fiction se mêle à la réalité lorsque Orr se retrouve dans l'appartement de son ami Trause après qu'il l'a fictionnalisé dans son récit : « I had stolen John's apartment for my story in the blue notebook, and when we got to Barrow Street and he opened the door to let us in, I had the strange, not altogether unpleasant feeling that I was entering an imaginary space, walking into a room that wasn't there » (26). Il s'agit ici en réalité d'une mise en parallèle de ce que fait lui-même Auster à travers son œuvre, en insérant des éléments de sa « vie réelle » dans sa fiction. Nous en voulons pour preuve cet aveu que l'on peut trouver dans *The Art of Hunger* où Auster explique qu'il a souhaité utiliser la maison de ses amis pour son récit, de la même manière que Sidney le fera plus tard dans *Oracle Night* :

I already knew that the final scene in the book was going to take place in a house in Boston, at 9 Columbus Square, which happens to be a real address. The house is owned by good friends of mine, and I have slept there on many occasions over the past fifteen years or so. That's where I was going to stay this time as well, and I remember thinking how odd it would be to visit this house again now that I had fictionalized it for myself, had appropriated it into the realm of the imagination. (*The Art of Hunger*, 284)

D'autres anecdotes viennent compléter ce mélange réel/fiction que Sidney n'hésite pas à mettre en évidence. C'est le cas par exemple de l'épisode où il s'achète des cigarettes Pall Mall « in honor of the late Ed Victory » (99), le personnage de son récit. De même, il explique qu'il fait référence à de vrais documents issus d'archives d'époque pour écrire son récit sur Bowen. En effet, l'histoire du bébé mort dans les camps de Dachau que raconte Ed est en réalité tirée d'un livre sur la Seconde Guerre mondiale qu'a lu Sid et qu'il cite en note de bas de page : « *The Lid Lifts* by Patrick Gordon-Walker (London, 1945). More recently, the same story was retold by Douglas Botting in *From the Ruins of the Reich: Germany 1945-1949* (New York: Crown Publishers, 1985), p 43 » (100)¹⁷⁰. De même, l'article « Born in a Toilet, Baby Discarded » ainsi que deux pages de l'annuaire de Varsovie apparaissent sous forme de photocopies dans le texte, aux pages 102-103, comme

¹⁶⁹ William Gass a aussi abondamment utilisé cette métaphore.

¹⁷⁰ Il s'agit de deux ouvrages qui existent réellement, contrairement à celui de James Gillespie, *The Labyrinth of Dreams: A Life of John Trause*, un ouvrage biographique consacré à l'écrivain que Sidney lit en 1994, l'année de sa sortie, et sur lequel il se base pour décrire les derniers jours de la vie de son ami.

nous l'avons vu. Tout ceci présuppose que Paul Auster est lui aussi en possession de ces documents. Toutes ces explications au sein du récit sont en réalité une mise en évidence de ce rapport entre réel et fiction et l'insertion de vrais documents extraits d'archives d'époque dans le texte fictionnel participe à l'effet de réel du texte.

Observons à présent l'utilisation abondante que fait Sid des notes de bas de page. Il s'en sert pour informer les lecteurs de détails qu'il ne souhaite pas insérer dans le récit principal. Nous pouvons nous poser des questions sur ce choix puisque la plupart des notes de bas de page contiennent des informations très importantes pour la bonne compréhension du récit dans son intégralité. C'est le cas par exemple des notes 2, 3 5, 6 et 12 qui introduisent et décrivent les personnages principaux : John Trause et Grace (ainsi que Jacob, le fils de Trause, à la note 13). La note 3 est consacrée à la rencontre entre Grace et le narrateur. La note de bas de page est d'ailleurs tellement longue qu'elle s'étend sur quatre pages (15-18). La description de leur rencontre se poursuit à la sixième note de bas de page, qui, elle aussi, est extrêmement longue (50-53) et prend même la place du texte principal, avec cinq lignes de texte, contre trente-quatre lignes de notes de bas de page qui occupent les trois quarts de la page (51). La note 4 revient sur la relation entre Grace et Trause et nous donne des indications prémonitoires sur la nature de leur lien très profond (« John loved Grace, and Grace loved him back », 25). Cette note constitue une annonce de la relation beaucoup plus charnelle entre eux que le narrateur découvrira à la fin du récit.

Les notes de bas de page permettent à Sid de se décrire lui-même, ou du moins d'évoquer sa carrière artistique. C'est le cas de la note 9 dans laquelle il fait un bref résumé de son travail d'écrivain et des livres qu'il a publiés dans le passé. Sidney se sert également des notes de bas de page pour faire des commentaires métatextuels sur son récit (cf. la note 1 sur son impossibilité de se souvenir du dialogue exact entre lui et Chang lors de leur première rencontre, comme nous l'avons vu dans notre chapitre sur la mémoire). De même, la note 7 explique le processus créatif en expliquant le choix du lieu de Kansas City et le lien entre récit et réalité : « Kansas City was an arbitrary choice for Bowen's destination – the first place that popped into my head. [...] Once I had Nick on his way to Kansas City, however, I remembered the Hyatt Regency catastrophe, which was a real event that had taken place fourteen months earlier (in July 1981) » (57). La note 8 indique les ouvrages dont Sidney a tiré son inspiration pour certains passages de son récit fictionnel : des livres d'histoire ainsi que des archives d'époque (l'annuaire de Varsovie de l'année 1937/38). La note 10 ressemble aux réflexions orales de Mr. Blank au sujet de son

récit ou aux réflexions silencieuses de August Brill. Sid y expose ses pensées au sujet du récit qu'il est en train d'écrire : ses idées, ses doutes, ses hypothèses en vue de la suite de l'histoire... La note 11, quant à elle, expose les doutes du narrateur sur la véracité des dires de Chang en repensant à cet homme vingt ans plus tard, à la manière de Zimmer et Aaron.

Cette mise en forme originale dans laquelle les notes de bas de page forment presque un récit parallèle au texte principal (difficile de savoir si c'est le texte ou la note de bas de page qui est le plus important aux pages 15, 16, 17, 51, 52, 106, 128 et 173) participe à l'illustration de la perte de repères et de la confusion du narrateur qui ne semble pas pouvoir faire la part des choses et ne peut donner à son texte que la forme d'un semi-brouillon. Il semble lui-même se perdre dans ses réflexions et mêle par moments fiction et réalité, comme c'est le cas aux pages 15 à 18, où un parallèle peut être dressé entre l'histoire dans l'histoire de Bowen au cours de laquelle il rencontre Maxwell et la description en note de bas de page de la rencontre entre Sid et Grace. On a du mal à saisir laquelle des deux est la principale. Il est intéressant également de voir la façon dont ces notes de bas de page seront insérées au sein du récit principal dans *Travels in the Scriptorium* et *Man in the Dark*. Nous voyons ainsi que les remarques considérées comme « annexes » par Sidney Orr prennent une place importante dans le processus d'écriture présenté dans ces deux romans, comme nous le verrons un peu plus loin.

Si certaines remarques métatextuelles sont placées sous forme de notes de bas de page dans *Oracle Night*, d'autres apparaissent explicitement dans le corps du récit principal au fur et à mesure que Sidney se livre à des réflexions sur son travail d'écriture. C'est le cas par exemple de l'observation qu'il fait de son personnage principal qu'il décrit comme une inversion de lui-même au niveau physique : « I expressly made him someone I was not, an inversion of myself. I am tall, and so I made him short. I have reddish hair, and so I gave him dark brown hair. I wear size eleven shoes, and so I put him in size eight and a half » (16). Alors que les descriptions des personnages narrateurs sont très rares chez Auster, nous avons ici à la fois une description du personnage dans le récit dans le récit, mais également une description du narrateur lui-même (grand, roux, aux grands pieds). Le personnage se concrétise ainsi sous les yeux du narrateur, en même temps que sous ceux du lecteur. C'est ainsi que Sid visualise Bowen, comme si ce dernier avait pris vie et se trouvait à ses côtés dans son bureau :

[O]nce I had finished putting him together in my mind, he became astonishingly vivid to me – almost as if I could see him, almost as if he had entered the room and were standing next to me, looking down at the desk with his hand on my shoulder and reading the words I was writing ... watching me bring him to life with my pen. (17-18)

Cette description peut se rapprocher des réflexions de Giono dans son roman *Noé* (1947) lorsqu'il évoque l'apparition physique des personnages dans le bureau de l'écrivain, qui vont jusqu'à passer à travers son propre corps, tout occupés de leur interaction avec les autres personnages présents dans la pièce¹⁷¹. C'est ainsi que l'action du récit (le meurtre des autres personnages par « monsieur V. ») se déroule sous les yeux du narrateur, dans sa propre maison : « Le meurtre de Bergues s'est passé du côté de la porte d'entrée; et monsieur V. a tué Dorothée sur le fauteuil où je fais asseoir mes amis et mes visiteurs » (17). Cette concrétisation du récit imaginé sous les yeux de l'écrivain rappelle *Travels in the Scriptorium* qui constitue le bilan du travail effectué par l'écrivain jusque-là, et nous verrons plus en détails la façon dont chaque personnage réapparaît pour faire face à son créateur dans notre dernier chapitre sur l'intratextualité.

Mentionnons pour terminer le quatrième texte écrit par Sidney qui est présent dans *Oracle Night* : il s'agit du scénario qu'écrit Orr pour un remake de *The Time Machine* de H.G.Wells, sur la suggestion de son agent, Mary Sklarr. Contrairement aux trois autres textes de l'écrivain, c'est le seul qu'il écrit en utilisant sa machine à écrire et non à la main dans le carnet bleu (« I sat down at my typewriter and worked on the film treatment for Bobby Hunter », 121), afin de l'envoyer directement à son agent dans le but de faire valider son projet le plus rapidement possible.

Autre grande différence dans le traitement du texte vis-à-vis des trois autres : il s'agit de « travail professionnel », à la demande de son agent, dans l'espoir de gagner une grosse somme d'argent. Contrairement aux autres textes qui sont personnels et écrits sans attentes financières particulières, le but réel de ce projet de scénario est entièrement d'ordre lucratif : « I am interested. Very interested. Especially if there's real money involved » (105). Sid ne cache pas le fait que ce sont surtout les cinquante mille dollars de cachet qui expliquent son intérêt pour le projet (« fifty thousand dollars was a lot of money, and I wasn't going to let a few logical flaws stand in my way », 109). Il sait par ailleurs qu'il ne

¹⁷¹ « [M]onsieur V. [...] traversait les rayons de ma bibliothèque, [...] tombait pile derrière le dossier de mon fauteuil. De là, il guettait [...]. Dès qu'il a vu Marie Chazottes tourner le coin de mon divan, monsieur V. m'a traversé (comme il le faisait chaque fois, aller et retour – c'était sa route –), a coïncidé avec moi le temps d'un éclair (il n'y avait que le petit geste que j'étais obligé de faire pour écrire qui dépassait un peu) [...]. » (Giono, *Noé*, 17)

l'écrit pas pour lui-même, mais pour que le réalisateur du film à venir, Bobby Hunter, en soit satisfait. Sid se met au travail de manière très professionnelle et, contrairement à sa démarche dans son récit Flitcraftien, c'est dans sa tête¹⁷² qu'il élabore la base de son scénario, sans l'écrire de prime abord¹⁷³. Les grandes lignes de l'intrigue lui viennent à l'esprit alors qu'il est en train d'éplucher des pommes de terre (« as I started slicing away the skins over a brown paper bag, the plot of the story finally came to me », 110). Auster met ainsi en scène l'écrivain dans sa vie quotidienne la plus banale : il se trouve dans sa cuisine, préparant un repas, tout en sondant les abysses de son imagination, nous rappelant que l'inspiration est parfois associée aux actes les plus ordinaires. Cependant, ces bases étant ainsi posées, Orr ne peut retenir ses sarcasmes en exposant tout le mal qu'il pense de l'histoire qu'il vient d'élaborer : « It was pure rubbish, of course, fantasy drek of the lowest order, but it felt like a possible movie to me, and that was all I was hoping to accomplish [...]. It wasn't prostitution so much as a financial arrangement » (113) ; « I wanted the money, that's all » (167). Cette même insistance sur le besoin d'accomplir ce travail pour gagner l'argent dont il a cruellement besoin apparaît de nouveau plus loin lorsque Sid explique à Trause le projet sur lequel il travaille : « "I know it's idiotic," I said, "but if they go for the idea, we'll be solvent again. If they don't, we're still in the red. I hate to count on such flimsy prospects, but it's the only trick I have up my sleeve." » (149). La situation dans laquelle se trouve Sid ressemble beaucoup à celle d'Auster à ses débuts d'écrivain. Auster semble ici mettre en scène une expérience qu'il a lui-même vécue, notamment lorsqu'il a écrit *Squeeze Play* (sous le pseudonyme de Paul Benjamin) en répondant soigneusement aux attentes du lecteur de romans policiers afin de gagner un peu d'argent et sans la moindre prétention « artistique ». Ce n'est pas sans raison d'ailleurs qu'il a utilisé un pseudonyme pour ce roman qu'il a longtemps eu du mal à assumer et qu'il ne place pas au même niveau que ses autres romans. Une mise en scène de ce travail d'écriture « alimentaire » se retrouve également dans *City of Glass* avec un Quinn qui écrit lui aussi sous un pseudonyme : « he wrote mystery novels. These works were written under the name of William Wilson, and he produced them at a rate of one a year, which bought in enough money for him to live modestly in a small New York apartment » (*The New York Trilogy*, 3). Écrire pour vivre nous renvoie également au titre d'un des écrits autobiographiques d'Auster : *Hand to Mouth*. Il est donc intéressant de retrouver un écho

¹⁷² Nous pouvons comparer sa réflexion silencieuse (dans sa tête) à celle de Brill dans *Man in the Dark* dont l'intégralité du récit est « pensée » et non écrite.

¹⁷³ Nous ne saurons d'ailleurs pas exactement à quoi ressemble le texte fini qu'il envoie à son agent.

de cette utilisation de l'écriture comme moyen de gagner un peu d'argent, même si l'auteur doit renoncer à ses ambitions « artistiques ».

Le caractère entièrement commercial de cette activité est apparent dès le début. Les termes utilisés pour décrire le projet sont assez désobligeants à propos du genre auquel appartient le texte originel de Wells (« "It's a dumb project, Sid. Not your kind of thing at all. Science fiction." », 105) et du style de l'auteur (« I found it thoroughly disappointing – a bad, awkwardly written piece of work, social criticism disguising itself as adventure yarn and heavy-handed on both counts », 108). Sid n'est certes pas avare en critiques à l'égard de Wells¹⁷⁴, même lorsqu'il lui trouve des éléments positifs: « If there was anything that grabbed me about the book, it was the underlying conceit, the notion of time travel itself. Yet Wells had somehow managed to get that wrong too, I felt » (108). Se livrant à l'analyse de l'histoire originelle dont il doit s'inspirer pour écrire son scénario, il dénote de nombreuses incohérences : pourquoi un voyageur temporel irait-il dans le futur plutôt que dans le passé, qui nous est plus personnel et plus touchant ? Ce ne sont pas les énigmes historiques non résolues qui manquent : pourquoi ne pas en profiter pour retourner en arrière et mieux comprendre le passé ? Pourquoi aurait-on plus envie de rencontrer des personnes pas encore nées que des morts, qu'ils soient célèbres ou membres de notre propre famille ? Qui plus est, si une machine à voyager dans le temps existe à la fin du dix-neuvième siècle, par quelle logique les personnes du futur n'en auraient-elles pas elles aussi ? Et si c'est le cas, pourquoi ne voyageraient-elles pas dans le temps également, rendant toute notion de temps linéaire obsolète ?

Comme nous l'avons observé, ce nouveau texte ne se retrouve donc pas dans le carnet puisque Orr le tape à la machine afin de l'envoyer à son agent. Au lieu des quatre pages de résumé qu'il avait prévu initialement d'écrire, il en écrit six, se sentant obligé de préciser certains détails techniques¹⁷⁵. Avant de recevoir la réponse des producteurs, il demande à son agent ce qu'elle a pensé de son projet de scénario. La réponse de Mary Sklarr indique sans ambiguïté l'impression négative qu'elle partage avec Orr sur l'industrie hollywoodienne du cinéma : « it seemed fine to me, Sid. Very interesting, nicely worked out. But you never know with those Hollywood people. My guess is it's too complicated for them » (139). Il s'avère en effet que l'agent de Sid a raison et lui annonce, peu de temps

¹⁷⁴ S'il ne ménage pas Wells, rappelons que Sid avait également émis des critiques vis-à-vis de Hammett et de son *Flitcraft* : « too pat for my taste » (97), « not strong enough for the kind of story I was interested in telling ». Il avait ainsi modifié l'histoire afin de la rendre plus intéressante à ses yeux.

¹⁷⁵ Malgré le scénario basique qu'écrivait Orr pour le film, il n'hésite pas à insérer des références, telles que le nom des personnages, Jack and Jill, les personnages issus de la célèbre comptine pour enfants.

après, que le scénario n'a pas été retenu : « “They said your plot was too cerebral” » (167). La réponse acerbe de Sidney en dit à nouveau long sur son rapport avec les grosses productions hollywoodiennes : « “I’m surprised they know what the word means” » (167). Si l'avis de l'équipe de Bobby Hunt importe peu à Sid qui les méprise quelque peu, il en est tout autrement lorsqu'il s'agit de l'avis de son ami, l'écrivain Trause. Nous pouvons le constater lorsque Sid lui parle du projet de scénario et que la réaction de ce dernier bouleverse notre narrateur :

I told John about the treatment, giving him a quick summary of the plot I'd cooked up for my version of *The Time Machine*, but he didn't offer much of a response. *Clever*, I think he said, or some equally mild compliment, and I felt stupid, embarrassed, as though Trause looked on me as some tawdry hack trying to peddle my wares to the highest bidder. (148-149)

Cette réaction révèle à quel point l'écrivain doute toujours de son identité de « bon écrivain », et doit parfois tout remettre en question, soit par son propre regard soit par celui de l'« Autre », se demandant s'il a vraiment du talent et s'il est réellement fait pour ce métier.

La mention de ce texte au sein du récit rappelle l'importance de la notion de « métier » dans *Oracle Night*. En effet, si la plupart des personnages austériens écrivent, tous ne sont pas des écrivains « professionnels ». Cette évocation du besoin d'argent et de la nécessité d'accepter de se livrer à une production « alimentaire » est un rappel des difficultés inhérentes à un tel métier ainsi que du caractère solitaire et personnel qui accompagne inévitablement une telle activité professionnelle, mais aussi du besoin impérieux de produire quelque chose qui soit accepté par ceux qui se chargent de l'édition de livres ou de la production de films.

Oracle Night présente donc un narrateur au travail qui s'éparpille dans de nombreux projets et n'en finit pas un seul. Ses remarques métafictionnelles tout au long de son écriture montrent cependant au lecteur ce qu'est le métier d'écrivain et le plonge au cœur de la « faillite » que peut être ce travail de longue haleine.

Nous voyons donc à quel point chaque narrateur-écrivain austérien a ses propres raisons pour écrire et sa propre méthode. Si Zimmer écrit pour oublier son chagrin, qu'Aaron écrit pour faire part de la vérité au sujet de son ami Sachs et que Orr se remet à l'écriture pour guérir mais également pour gagner sa vie, il est un autre narrateur qui trouve

dans son projet d'écriture autre chose encore : celui de la préservation des souvenirs de personnes disparues.

d) Nathan Glass et « *The Book of Human Folly* »

Comme David Zimmer, Nathan Glass est un narrateur qui se sent proche de la mort, comme l'indique sans ambiguïté la première phrase de *The Brooklyn Follies*: « I was looking for a quiet place to die » (1). Le vocabulaire relatif à la maladie et à la fin de vie est partout présent dans les premières pages : « crawling home like some wounded dog » (1), « [a] silent end to my sad and ridiculous life » (1), « I was probably going to be dead before the year was out » (2), « my days were numbered » (3), « I had given myself up for dead » (3). Victime d'un cancer du poumon, Nathan a du mal à croire en la rémission de sa maladie et n'a aucune envie de se projeter dans l'avenir pour y bâtir des projets (« I didn't give a flying fuck about projects », 2). Pourtant, peu de temps après son déménagement à Brooklyn, son lieu de naissance, un simple épisode anecdotique le met sur la piste d'un premier projet. Comme nous l'avons vu précédemment, c'est un jeu de mots prononcé par un serveur qui donne à Nathan l'idée d'écrire un livre au sujet de tous les lapsus, gaffes et situations embarrassantes dont il a été l'acteur tout au long de sa vie (« an account of every blunder, every pratfall, every embarrassment, every idiocy, every foible, and every inane act I had committed during my long and checkered career as a man », 5). Ce projet initial, qu'il intitule « *The Book of Human Folly* », commence sur de petits bouts de papier :

I called the project a book, but in fact it wasn't a book at all. Working on yellow legal pads, loose sheets of paper, the backs of envelopes and junk-mail form letters for credit cards and home-improvement loans¹⁷⁶, I was compiling what amounted to a collection of random jottings, a hodgepodge of unrelated anecdotes that I would throw into a cardboard box each time another story was finished. (6)

Comme l'explique Nathan, le fait de ne pas avoir un support « stable », mais seulement de petits supports éclectiques, ne permet pas d'avoir une vraie méthode de travail : « There was little method to my madness. Some of the pieces came to no more than a few lines, and a number of them, in particular the spoonerisms and malapropisms I was so fond of, were just a single phrase » (6). Il s'agit donc plus de prises de notes que d'écriture en soi

¹⁷⁶ Cette façon d'écrire sur toutes sortes de supports rappelle la folie de Blakelock décrite dans *Moon Palace* : « Ce besoin de peindre, inhumain, permanent, frénétique, sur tout ce qui lui tombait sous la main, "papier, carton, boîtes à cigares, stores des fenêtres" » (Cortanze, 109).

puisque ces petits bouts de papier sont des pense-bêtes destinés à se remémorer les anecdotes passées. Au fur et à mesure que son projet prend de l'ampleur, Nathan commence à organiser ses boîtes de notes : « I abandoned my one-box system in favor of a multi-box arrangement that allowed me to preserve my finished works in a more coherent fashion » (7).

Cependant, c'est au deuxième chapitre que nous nous rendons compte que ce projet initial de livre n'est pas celui que nous lisons, puisque Nathan explique que l'histoire n'a pas encore commencé et qu'il ne s'agissait là que d'une introduction. Il insiste ainsi dès le début de sa narration sur la nature de son récit et semble partir du principe que le lecteur comprendra mieux sa narration s'il sait qui l'a écrit et dans quelles circonstances. Paul Auster joue ici avec une lecture « psychologique » du texte, qui prône que ce qui est écrit est déterminé par qui l'a écrit, une grille de lecture qui a souvent été utilisée par les critiques et chercheurs pour étudier ses propres textes. En attribuant cette technique à son narrateur, Paul Auster devance les critiques en analysant lui-même son propre texte avant que ces derniers n'aient l'occasion de le lire. Comme l'explique David Lodge : « Metafictional writers have a sneaky habit of incorporating potential criticism into their texts and thus “fictionalizing” it » (208). Ce jeu métafictionnel montre, entre autres, à quel point les auteurs sont sensibles au fonctionnement de la critique littéraire.

Si nous observons de plus près l'introduction auctoriale de *The Brooklyn Follies*, nous pouvons noter que le narrateur s'identifie clairement comme l'auteur du texte et, ce faisant, utilise un vocabulaire spécifique, insistant sur le fait que c'est lui qui s'adresse au lecteur (et non Paul Auster) et que c'est donc à lui que revient le travail d'organisation du roman que nous sommes sur le point de lire :

I have rattled on for a dozen pages, but until now my sole object has been to introduce myself to the reader and set the scene for the story I am about to tell. I am not the central character of that story. The distinction of bearing the title of Hero of this book belongs to my nephew, Tom Wood [...]. (12)

Nous pouvons noter ici les différentes références à l'activité d'écriture contenues dans le vocabulaire employé : « pages », « reader », « story », « tell », « central character », « Hero ». Nous avons aussi une part d'auto-critique de la méthodologie auctoriale (« I have rattled on ... »). Comme l'explique Dennis Barone : « Auster limits readers' reactions by the inclusion of authorial intrusions that seems to explain the work » (1995, 7). Le

narrateur-écrivain est ainsi placé sous le feu des projecteurs, situation lui permettant d'exposer les mécanismes du processus d'écriture.

La physicalité du livre ou du moins du manuscrit que Nathan Glass est en train d'écrire est ainsi présente tout au long de la narration. En effet, nombreuses sont les remarques qui fonctionnent comme des rappels de ce qui a été dit précédemment, souvent entre parenthèses : « (as I have amply demonstrated in earlier chapters of this book) » (240) ; « (more about that later) » (240) ; « This was the encounter I alluded to some fifteen or twenty pages ago » (117).

Nathan Glass, comme Peter Aaron, insiste sur la véracité de ce qu'il raconte, rappelant les romans du dix-huitième siècle et leur volonté de faire croire au lecteur que le récit conté s'est réellement déroulé, souvent dès le titre¹⁷⁷. Nathan insère ainsi des commentaires tels que : « Truth be told (how can I write this book if I don't tell the truth?) [...] » (66). De même que Aaron dans *Leviathan*, Glass met souvent en parallèle le temps de la narration et le temps narré, ainsi que le fait de vivre et le fait de raconter qui revient à de nombreuses reprises dans l'œuvre d'Auster¹⁷⁸. Si Nathan Glass n'est pas pris dans une course contre la montre contre les membres du FBI, il l'est bel et bien contre la mort. En effet, la fin de *The Brooklyn Follies* ressemble beaucoup à celle de *The Book of Illusions* : les deux narrateurs frôlent la mort et survivent. S'il s'agit d'une série de crises cardiaques chez David Zimmer, il ne s'agit chez Nathan Glass que d'une « fausse » frayeur : ce qu'il prenait pour une crise cardiaque n'est qu'une inflammation de l'œsophage (« inflamed esophagus », 296), mais c'est le séjour à l'hôpital qu'il doit subir à la suite de cette alerte qui révèle les vraies raisons de son travail d'écriture. En effet, c'est en s'entretenant avec les autres patients de sa chambre d'hôpital, chacun racontant l'histoire de sa vie, qu'il constate que la proximité de la mort entraîne une soif de communication : « When a man thinks he's about to die, he talks to anyone who will listen » (298). Au fil de la journée, les patients de sa chambre sont emmenés vers leur futur incertain et ne reste alors que leur lit vide, que Nathan perçoit comme le symbole de leur mort et de leur disparition : « the bare bed seemed to be haunted by some mysterious force of erasure, blotting out the men who had lain on it and ushering them into a realm of darkness and oblivion. The empty bed signified death, whether that death was real or imagined » (300). C'est alors qu'une idée germe chez Nathan, dans cette

¹⁷⁷ Comme l'observe M.J. Rustin : « Il suffit de feuilleter les bibliographies du roman français au XVIIIe siècle pour constater que les auteurs de ce temps se plaisaient à présenter leurs récits – d'une façon ou d'une autre – comme des “histoires véritables” » (89).

¹⁷⁸ Les termes « living » et « telling » sont souvent mis en parallèle afin de montrer à quel point ces activités sont difficiles à concilier, mais aussi indissociables.

situation qui le place à proximité de la mort, et s'établit ainsi le lien entre littérature et mort. Sa mission sera d'écrire la biographie d'inconnus (« nobodies »), ceux qui ne laissent pas derrière eux de grandes œuvres : « An inventor survives in his inventions, an architect survives in his buildings, but most people leave behind no monuments or lasting achievements » (301). Le projet de Nathan consiste à garder une trace de la vie de toutes ces personnes anonymes ayant mené des vies ordinaires avant que les souvenirs de leur existence ne disparaissent à tout jamais :

I was no one. Rodney Grant was no one. Omar Hassim-Ali was no one. Javier Rodriguez – the seventy-eight-year-old retired carpenter who took over the bed at four o'clock – was no one. Eventually, we would all die, and when our bodies were carried off and buried in the ground, only our friends and families would know we were gone. Our deaths wouldn't be announced on radio or television. There wouldn't be any obituaries in the *New York Times*. No books would be written about us. That is an honor reserved for the powerful and famous, for the exceptionally talented, but who bothers to publish biographies of the ordinary, the unsung, the workaday people we pass on the street and barely take the trouble to notice? (300, 301)

Pour accomplir ce projet, Nathan décide de créer une entreprise qui publierait des livres consacrés aux « personnes oubliées » (« the forgotten ones », 301). Leurs souvenirs personnels seraient recueillis avant leur décès pour permettre l'élaboration du récit d'une vie (« the narrative of a life », 301). Comme il l'explique dans l'avant-dernier chapitre : « One should never underestimate the power of books » (302). Nous retrouvons ici l'importance que donne Auster à la littérature qui, en survivant après la mort des auteurs ou des personnes qu'ils évoquent dans leurs œuvres, permet de leur laisser une place dans le monde, en souvenir de leur existence passée. Nous pouvons voir un rappel de *The Invention of Solitude* dans la description d'objets de la vie quotidienne laissés derrière le disparu dans *The Brooklyn Follies* :

[M]ost people leave behind no monuments or lasting achievements: a shelf of photograph albums, a fifth-grade report card, a bowling trophy, an ashtray filched from a Florida hotel room on the final morning of some dimly remembered vacation. A few objects, a few documents, and a smattering of impressions made on other people. (*The Brooklyn Follies*, 301)

There is nothing more terrible, I learned, than having to face the objects of a dead man. [...] What is one to think, for example, of a closetful of clothes waiting silently to be worn again by a man who will not be coming back to open the door? Or the stray packet of condoms strewn among brimming drawers of underwear and socks? Or an electric razor sitting in the bathroom, still clogged with the whisker dust of the last shave? (*The Invention of Solitude*, 10)

Mais ce n'est pas le seul parallèle que l'on puisse observer entre le projet de Nathan et le travail d'Auster puisqu'en 2001 ce dernier lance un projet en association avec la National Public Radio qui résultera en un ouvrage intitulé *I Thought My Father Was God and other true tales from NPR's national story project*, dans lequel l'auteur regroupe les témoignages d'auditeurs de la National Public Radio en un grand recueil d'histoires « extraordinaires » vraies, comme autant de traces de vie de personnes « ordinaires ». Nous voyons donc que la volonté de garder une « trace » de la personne disparue (chez Auster : le père) s'est transformé en un projet de grande envergure incluant le plus de monde possible. Il en est de même chez Nathan qui commence en notant des anecdotes drôles sur des petits bouts de papier et finit en voulant écrire des biographies de personnes disparues. En déclarant qu'il s'agit là de l'idée la plus importante qu'il ait jamais eue (« the single most important idea I has ever had », 300), Nathan rappelle implicitement au lecteur la présentation du récit qu'il a faite dans les premières pages du roman, et la façon dont il avait présenté Tom Wood comme le « héros ». Nous pouvons en conclure que le récit de Nathan est en réalité une de ces biographies d'inconnus, ce qui prouve que le projet de Glass a bien vu le jour.

Dans une moindre mesure, l'histoire d'autres personnages est contée également dans le récit de Nathan : celle de Harry Brightman dont nous avons parlé dans notre troisième chapitre, ou encore celle de l'existence sans cesse renouvelée d'Aurora. Raconter l'histoire de ces personnages est une façon de les faire exister, et c'est en effet de cette manière que Paul Auster semble faire usage de la littérature, comme moyen de lutte contre le sort inévitable de l'humanité, la mort, en montrant comment l'écriture joue ce rôle salvateur.

L'importance du projet de Nathan est soulignée par le contexte historique précis dans lequel se situe son récit : « It was eight o'clock [...] on the morning of September 11, 2001 – just forty-six minutes before the first plane crashed into the North Tower of the World Trade Center » (303). De ce fait, le projet de Nathan qui consiste à écrire des biographies à propos d'inconnus pour permettre à ceux-ci de survivre au-delà de la mort prend une nouvelle dimension devant le grand nombre de victimes de l'attentat du onze septembre. Raconter les histoires de ces vies ordinaires montre que cette tragédie aurait pu arriver à n'importe qui, et que toute vie est différente et tout aussi importante que n'importe quelle autre. Comme l'explique Paul Auster dans une interview radiophonique avec Cherry Gross pour son émission « Fresh Air » (National Public Radio, 2002), à la suite des attentats du onze septembre, les gens ont ressenti le besoin de parler afin de se souvenir. Rappelons que cette expression, « se souvenir », est celle qui revient comme un leitmotiv dans *The*

Invention of Solitude, dans le contexte de l'écriture de la mémoire du père : « He finds a fresh sheet of paper. He lays it out on the table before him and writes these words with his pen. It was. It will never be again. Remember. » (185). Il est clair que, pour Auster, le travail de mémoire est l'une des fonctions principales que doit assurer la littérature, et il n'hésite pas à mettre l'accent sur ce rôle tout au long de son œuvre.

La mise en exergue de la difficulté de la tâche de l'écrivain, que ce soient la grande quantité de temps consacré à cette activité, la recherche, la réflexion et les relectures incessantes du manuscrit, montre à quel point le métier d'écrivain est difficile et exige un investissement personnel total. Si les narrateurs-écrivains de Paul Auster n'hésitent pas à parsemer leurs récits de remarques sur la difficulté de leur tâche, c'est tout particulièrement le cas des personnages principaux du diptyque *Travels in the Scriptorium/Man in the Dark* puisqu'ils oralisent directement toutes ces remarques, et nous proposent ainsi le déroulement d'un « stream of consciousness » auctorial tout au long de leur création imaginaire.

2) L'écrivain qui n'écrit pas – l'oralité des récits

Si *Leviathan*, *The Book of Illusions*, *Oracle Night* et *The Brooklyn Follies* mettent tous en scène l'écrivain dans son travail d'écriture, ce n'est pas tout à fait le cas des deux derniers romans de notre corpus, *Travels in the Scriptorium* et *Man in the Dark*. Le manuscrit est certes présent dans *Travels in the Scriptorium* et joue un rôle important tout au long du récit, mais les quatre tas de feuilles manuscrites (« There are four piles in all, each about six inches high », 4), dont certaines sont écrites à la main¹⁷⁹ et d'autres tapées à la machine à écrire, qui se trouvent sur le bureau de Mr. Blank ne sont pas, contrairement aux autres romans, écrits par le personnage principal du roman, mais par des personnages qu'on ne verra jamais et dont les noms sont familiers aux lecteurs austériens. Le récit de Graf a été écrit par un certain John Trause (cf. *Oracle Night*). Quant au manuscrit intitulé lui aussi « *Travels in the Scriptorium* », c'est un dénommé N.R. Fanshawe (cf. *The New York Trilogy*) qui en serait l'auteur. Le texte écrit tient donc une place importante dans *Travels in the Scriptorium* mais il est remplacé par un récit oral lorsque Mr. Blank reprend l'histoire de Graf et la termine. *Man in the Dark*, quant à lui, va encore plus loin puisque,

¹⁷⁹ Il semble d'ailleurs y avoir un lien entre l'écriture manuscrite sur les feuilles et celle qui se trouve sur les bandelettes collées sur les objets de la pièce (« The handwritten words, printed out in block letters similar to the one on the strips of white tape », 5), mais le lecteur ne saura jamais réellement à qui appartient cette écriture.

là où Mr. Blank parle de vive voix, August Brill ne fait qu'imaginer dans sa tête, dans le plus grand silence.

Comme nous le savons, Paul Auster accorde une importance certaine aux *Mille et une nuits* dans *The Invention of Solitude*. Cette tradition d'oralité et de métafictionnalité, avec la mise en abyme des histoires au sein de l'histoire principale qui semble l'avoir influencé dans ses écrits, fait à nouveau son apparition, en quelque sorte, dans le diptyque composé de *Travels in the Scriptorium* et *Man in the Dark*. Un beau clin d'œil apparaît d'ailleurs dans l'histoire dans l'histoire, dont le narrateur est Sigmund Graf, dans *Travels in the Scriptorium* : seul dans sa cellule avec, pour seule compagnie, du papier et un stylo, Graf prend la place de Shéhérazade, qui sait que sa seule chance de survie est de réussir à continuer à divertir le sultan, lorsqu'il écrit : « If I keep him sufficiently entertained, perhaps he'll let me go on writing forever » (32). C'est ainsi la formule de *The Invention of Solitude* qui réapparaît ici : « Speak or die, for as long as you keep on speaking, you will not die » (160).

Ce sont les remarques métafictionnelles au sujet de ce récit dans le récit que nous allons observer dans un premier temps afin de comprendre les mécanismes de la création littéraire dans la tête de ce vieil écrivain. Puis nous nous pencherons sur *Man in the Dark* et sa narration « silencieuse » et solipsiste.

a) *Travels in the Scriptorium* et le récit oral de Mr. Blank

Dans *Travels in the Scriptorium*, les récits que l'on retrouve dans les manuscrits sur le bureau de Mr. Blank sont reproduits dans le corps du texte. Ils ne sont ni transformés, ni résumés mais directement insérés dans le texte principal, ce qui n'est pas forcément le cas des autres récits enchâssés dans les romans austériens. Nous nous focaliserons essentiellement sur le principal récit dans le récit, mais nous mentionnerons également les deux autres manuscrits que lit Mr. Blank afin d'observer sa réaction en tant que lecteur face à ces textes. En effet, c'est grâce à ceux-ci que nous aurons de précieuses indications sur son rapport à l'écriture. Lorsqu'ensuite, au cours du récit, le personnage-lecteur devient auteur, ce n'est plus l'œuvre d'un autre qui subit les remarques métatextuelles du vieillard

mais bien la sienne, ce qui permet une comparaison entre le statut (ou l'identité) de lecteur et celui d'auteur¹⁸⁰.

Le premier texte qui attire l'attention de Mr. Blank dès la page 5 est celui qui se trouve le plus à gauche du bureau, tout comme s'il s'agissait des premiers mots sur une page. Cette première page contient un seul paragraphe, mais ce dernier semble provoquer un grand effet sur le lecteur, Mr. Blank. En effet, il éveille un dégoût profond chez le personnage. Dans les deux phrases qu'il contient¹⁸¹, quelque chose lui a visiblement déplu. Peut-être est-ce le mot « *humanity* » qui déclenche cette réaction ou alors l'humilité contenue dans l'idée formulée. Nous n'en saurons pas plus. Dans les six lignes du récit principal qui sont consacrées à cette première page (5), nous avons une description du type d'écriture (« *handwritten words, printed out in block letters similar to the ones on the strips of white tape* », 5), une description de l'effet qu'ont ces mots sur le lecteur, Mr. Blank (« *the look of disgust that comes over his face as he scans these sentences* », 5), ainsi qu'un questionnement sur l'identité de l'auteur de ces lignes qui reste un mystère. D'ores et déjà, nous avons un aperçu de la réflexion qui entoure chaque texte au sein du récit principal.

Le rejet de cette première page n'empêche pourtant pas la poursuite de la lecture et la seconde page de la pile (« *the next page on the pile* », 5) semble même éveiller un certain intérêt chez Mr. Blank. Il s'agit vraisemblablement d'un manuscrit dactylographié, écrit, semble-t-il, par un prisonnier de guerre qui attend d'être exécuté. Il s'agit ici du premier (et principal) récit enchâssé. Semblable à la narration de Bowen dans *Oracle Night*, ce récit est fragmenté au fur et à mesure de la progression de la lecture mais également de l'« écriture »¹⁸², lorsque Mr. Blank reprendra en main l'histoire dans un exercice créatif sur la suggestion du docteur Farr. À ce morcèlement du récit s'ajoute une deuxième subdivision entre deux parties distinctes du texte ayant chacune un auteur différent : une première partie écrite par une tierce personne (Trause), et une deuxième partie orale inventée au fur et à mesure par Mr. Blank. Cette division du texte correspond au passage du statut de lecteur de Mr. Blank à celui d'écrivain.

¹⁸⁰ Comme nous l'avons vu plus haut, nous retrouvons une situation similaire dans *Oracle Night* lorsque Sidney écrit un scénario de film basé sur l'œuvre originelle de Wells et qu'il se laisse aller à des remarques plutôt acerbes sur le texte d'origine. Lorsque c'est à son tour de reprendre l'histoire, nous voyons que l'auteur est tout aussi critique vis-à-vis de sa propre œuvre qu'il n'écrit que dans un but alimentaire.

¹⁸¹ « *Viewed from the outmost reaches of space, the earth is no larger than a speck of dust. Remember that the next time you write the word *humanity** » (5).

¹⁸² Nous parlons d'« écriture » dans le sens où c'est son identité d'écrivain que Mr. Blank retrouve en reprenant et en inventant la suite du récit. Cependant, Mr. Blank n'écrit pas, à proprement parler, puisqu'il conte son récit oralement.

La fragmentation du texte est mise en scène dès les premières pages du roman. En effet, à peine a-t-il lu un paragraphe de ce mystérieux récit que le vieil homme est interrompu par l'appel téléphonique de Flood. Des interventions venues de l'extérieur viennent donc se mêler à l'expérience de lecture auquel se livre le personnage et c'est à de nombreuses reprises que sa lecture est ainsi interrompue. De ce fait, nous tenterons dans un premier temps de rassembler les pièces de ce récit dans le récit et de voir comment surviennent et de quelle nature sont ces interruptions extratextuelles. Ensuite, nous observerons la transition identitaire de Mr. Blank, qui passe du statut de lecteur à celui d'auteur, et par là même de vieillard sénile à écrivain productif. Ici encore, Auster nous propose une réflexion sur le travail de l'écrivain dans ses moindres détails.

La première apparition du récit dans le récit est donc à la page 5. Après la première interruption dans sa lecture qu'il subit (à cause de l'appel téléphonique de Flood), Mr. Blank se rend compte qu'il éprouve une appréhension à la seule idée de reprendre sa lecture. Il essaie de se raisonner : « It's only words, he tells himself, and since when have words had the power to frighten a man half to death? » (8). Ces mots sont bien évidemment ironiques dans le cadre de l'œuvre austérienne puisque, comme nous avons eu l'occasion de le voir dans les différents romans, les mots possèdent bel et bien un certain pouvoir et peuvent avoir des incidences sur le « réel », comme l'illustre l'anecdote sur le poète français que rapporte Trause à Orr dans *Oracle Night*. L'ironie derrière la remarque de Mr. Blank sur l'absence de pouvoir des mots est d'autant plus claire que *Travels in the Scriptorium* est justement le « livre-bilan » (nous en parlerons plus longuement dans notre prochain chapitre), celui dans lequel Mr. Blank doit répondre de ses actes d'écrivain, dans lequel chacun de ses mots est passé au crible et a d'importantes conséquences.

Malgré sa peur des mots, Mr. Blank reprend sa lecture à la page 8. Le sentiment d'oppression est d'autant plus grand que la situation d'emprisonnement décrite dans le récit de Graf reflète la situation de Mr. Blank dans sa chambre mystérieuse, dont il ne sait s'il est prisonnier ou non. De la même façon que l'histoire de l'emprisonnement accidentel de Nick Bowen a des répercussions sur l'état d'esprit de Sidney Orr dans *Oracle Night*, celui de Graf perturbe Mr. Blank qui peine à reprendre sa lecture. Les situations se ressemblent sur plus d'un point : tous deux sont enfermés dans une chambre close, tous deux ont perdu trace du temps, même si Graf tente tant bien que mal de compter les jours qui passent (9). Cette deuxième phase de lecture s'achève deux pages plus loin, avec la

transformation de la peur initiale de Mr. Blank en désarroi. Afin de trouver un sens au texte, il tente d'en faire une analyse stylistique basée sur les trois paragraphes qu'il en a lus. Il n'arrive pourtant pas à identifier ce texte : est-ce un vrai rapport ? De quand date-t-il ? (« Is it an actual report, he wonders, [...] and why does the prose sound like something written in the nineteenth century? », 10). La confusion que ressent Mr. Blank va au-delà d'un simple questionnement sur le texte : ce sont des questions sur la fiction mais également sur la réalité de sa propre condition qui sont posées (Qui est-il ? Où est-il ? Que fait-il là ?), mêlant ainsi fiction et réalité dans une mise en abyme dans laquelle le texte lu et la réalité de Mr. Blank s'entremêlent dans une quête de la vérité. Il se pose alors des questions allant dans ce sens : les lieux cités dans ce manuscrit (Ultima, la Confédération, The Alien Territories) existent-ils réellement ? Mr. Blank partage-t-il le même monde que ce texte ? Le texte contenu dans les feuilles, bien loin d'éclaircir le mystère autour de la scène inaugurale du roman, nous conte une histoire dans l'histoire, qui, à première vue, n'a pas de rapport direct avec l'histoire principale dont Mr. Blank est le héros. Cependant, au fur et à mesure que Mr. Blank poursuit sa lecture du texte, des similarités entre le narrateur du récit et lui apparaissent : bien que les conditions de vie semblent beaucoup plus dures pour le prisonnier de guerre, tous deux, enfermés dans une chambre close spartiate, disposent des mêmes objets : un lit, une fenêtre, une chaise, un bureau, du papier, un stylo et de l'encre. En dehors du fait que le prisonnier de guerre (dont le nom, Sigmund Graf, est révélé page 41) est traité durement et n'a aucune illusion sur le sort qui lui est réservé, alors que Mr. Blank, lui, est bien traité et n'est pas certain d'être vraiment prisonnier dans sa chambre, la grande différence entre les deux personnages est que Graf est confronté à des feuilles blanches et doit écrire, alors que Mr. Blank est confronté à des feuilles remplies et doit lire, du moins dans un premier temps, car, plus tard, il devra inventer la suite même du texte.

La troisième reprise du manuscrit se situe vingt pages plus loin, après le passage d'Anna. C'est dans ce troisième extrait qu'apparaissent les premières remarques sur les conditions d'écriture du manuscrit par le narrateur, avec une description de la mise en place du « coin bureau » dans sa cellule. Les différents objets sont apportés dans la pièce quasiment vide jusque-là et montrent l'importance de cet ajout, que Graf décrit comme extraordinaire :

Then, less than an hour ago, an extraordinary event took place. The sergeant unlocked the door, and in walked two young privates carrying a small wooden table and a straight-backed chair. They set them down in the middle of the room, and then the

sergeant came in and put a tall stack of blank paper on the table along with a bottle of ink and a pen.
– You're allowed to write, he said. (30)

Au début, Graf ne comprend pas pourquoi on lui offre la possibilité d'écrire, mais petit à petit, il se rend compte qu'il s'agit peut-être d'une chance que lui offre le Colonel : peut-être souhaite-t-il accorder la possibilité à Graf de mentir au sujet de ce qui s'est passé afin de se sauver lui-même. Graf pose alors deux questions d'ordre matériel au sergent avant que ce dernier ne parte : combien de temps lui accorde-t-on pour écrire ? Et que se passera-t-il s'il n'a plus assez de papier ? Ces deux questionnements renvoient à ceux que nous avons déjà pu observer dans les romans antérieurs de notre auteur : la question du temps nous rappelle la course contre la montre de Peter Aaron dans *Leviathan* ; celle des limites du support d'écriture nous rappelle Quinn et son carnet rouge dans lequel il ne reste plus de pages pour continuer à écrire dans *The New York Trilogy*. Si la question du temps ne trouve pas de réponse (« the subject wasn't discussed », 31), le Colonel semble avoir insisté sur le fait que Graf aura autant de papier que nécessaire (« You'll be given as much ink and paper as you need. The Colonel wanted me to tell you that », 31). Les pages suivantes sont consacrées à un questionnement intérieur de Graf sur les raisons pour lesquelles on l'incite à se livrer à cette activité d'écriture. Il se rend alors compte de la chance qu'il a et du bonheur qu'il éprouve en écrivant. Il prend plaisir à décrire le bruit que fait son stylo sur la feuille, les formes qui se dessinent progressivement sur la feuille blanche et les mouvements de sa main :

I can honestly say that I am happier now than at any time since my arrest. I am sitting at the table, listening to the pen as it scatches along the surface of the paper. I stop. I dip the pen into the inkwell, then watch the black shapes form as I move my hand slowly from left to right. I come to the edge and then return to the other side, and as the shapes thin out, I stop once more and dip the pen into the inkwell. So it goes as I work my way down the page, and each cluster of marks is a word, and each word is a sound in my head, and each time I write another word, I hear the sound of my own voice, even though my lips are silent. (33)

C'est ici une évocation de la voix intérieure, celle qui nous donne l'inspiration et nous dicte ce qu'on doit écrire, comme celle qui semble venir du carnet bleu dans *Oracle Night*, ou comme la voix intérieure d'August Brill dans *Man in the Dark* qui n'aboutit pas à une concrétisation écrite, comme nous le verrons.

Il est intéressant d'observer que la première chose que fait Graf, aussitôt après le départ du sergent, est d'utiliser la table et la chaise pour tenter d'atteindre la fenêtre qui se trouve en hauteur. Malgré ses efforts, il n'arrive pas à se hisser assez haut pour voir à l'extérieur. Résonnent alors dans sa tête les échos de la chambre close austérienne : « If I can't spend my days looking out of the window, then I will be forced to concentrate on the task at hand » (34). La chambre close favorise le travail puisqu'elle n'offre aucune possibilité de divertissement.

À la page 34, nous trouvons à nouveau une pause dans la lecture du manuscrit de la part de Mr. Blank. Fiction et réel se mêlent puisque ce sont les efforts de Graf pour tenter d'atteindre la fenêtre qui rappellent à Blank qu'il est lui-même dans une situation similaire et que lui-même n'a pas encore pu regarder par la fenêtre de sa chambre. Nous constatons ici la force de l'impact de l'écrit sur le réel.

Le récit dans le récit reprend à la page 41 avec une présentation du narrateur : « My name is Sigmund Graf » (41). Comme Nathan Glass dans *The Brooklyn Follies*, ce n'est qu'après avoir exposé une première partie sur son passé immédiat que le narrateur du manuscrit se présente et décrit plus explicitement qui est le héros du récit, à l'aide d'une courte biographie qui mène progressivement au présent de la narration. Graf décrit ainsi ce qui s'est passé pour en arriver à sa situation actuelle. Six pages plus loin, Mr. Blank perd sa concentration à cause d'un cri d'oiseau, puis de la visite de Flood. Le récit de Graf ne reprend qu'à la page 63, et doit à nouveau cesser page 69 à cause de la sonnerie du téléphone. Cette interruption se produit à un moment propice de la narration puisque la conversation entre Graf et Joubert vient de se terminer : « The moment Mr. Blank comes to the end of the conversation between Graf and Joubert, the telephone starts to ring » (69). Cette coupure bien placée n'empêche pas Mr. Blank d'exprimer son mécontentement de lecteur face à cette énième interruption : « Cursing under his breath » ; « What do you want? Mr. Blank says harshly » (69) ; « If you hadn't interrupted me with this goddamned call » (70). Lors de cet appel téléphonique, Mr. Blank apprend enfin la provenance réelle du manuscrit qu'il est en train de lire : il s'agit d'une fiction, alors que Mr. Blank pensait qu'il s'agissait d'un vrai rapport. La réaction de Mr. Blank face à cette nouvelle reflète celle du lecteur qui se serait laissé piégé par cette confusion des genres : « I didn't know it was a story. It sounds more like a report, like something that really happened » (70).

Sa lecture du récit reprend deux pages plus loin et se termine brusquement à la page 75. Mr. Blank comprend alors qu'il n'y a pas de fin à l'histoire, et toute sa frustration de lecteur trahi se fait ressentir :

Mr. Blank tosses the typescript onto the desk, snorting with dissatisfaction and contempt, furious that he has been compelled to read a story that has no ending, an unfinished work that has barely even begun, a mere bloody fragment. What garbage, he says out loud [...], regretting having wasted so much time on that misbegotten excuse of a story. (75)

Notons l'utilisation du discours indirect libre, notamment dans les expressions « a mere bloody fragment » et « that misbegotten excuse of a story », qui ne sont pas prononcées par Mr. Blank mais qui s'insèrent dans cette énumération d'insatisfaction. Le contrat lectoral n'a pas été respecté : un auteur doit la fin de son récit à son lectorat, semble nous dire Mr. Blank. Comme l'observe Melliandro Mendes Gallinari dans son article intitulé « La "clause auteur" : l'écrivain, l'*ethos* et le discours littéraire » (2009) : « la notion de contrat apparaît comme la condition permettant aux participants d'un acte de langage de se comprendre et de dialoguer en co-construisant le sens qui est l'objectif essentiel de tout acte de communication (Charaudeau 2002 : 138) ». S'appuyant sur *Pragmatique pour le discours littéraire* de Maingueneau (1990), Gallinari explique que :

[L]es œuvres sont conçues comme des actes de langage plus étendus. Dans ce sens, elles configurent un type particulier de discours, lequel est naturellement soumis à certaines règles, à des conventions tacites qui s'appliquent d'une manière générale à l'exercice de la parole. Conséquemment, la compréhension des œuvres dépend de la coopération des parties impliquées dans l'énonciation (production et réception), de la perception d'un minimum de présupposés esthétiques et idéologiques ainsi que de quelques points d'accord sur l'univers du discours. Dans le cas contraire, il n'y aurait aucun échange communicatif, parce que celui-ci est articulé et autorisé par l'existence d'un savoir social partagé, d'une mémoire discursive comprise ici comme un langage commun permettant une relation intersubjective.

Dès lors qu'il s'agit de textes fictionnels, la question du contrat devient particulièrement délicate en raison de la pluralité d'éléments liés à la spécificité du littéraire. À titre d'illustration, on peut mentionner les problèmes du style et du genre, ou encore celui du positionnement esthétique, politique ou idéologique. Tous ces facteurs peuvent être considérés comme des « clauses » contractuelles particulières proposées aux lecteurs potentiels. (15-16)

L'obligation d'un auteur de proposer une fin à son récit dès lors qu'il en a écrit le début semble faire partie de ces « clauses contractuelles » auctoriales et le non-respect de ces dernières provoque un sentiment de trahison chez l'autre partie, en l'occurrence le lecteur, comme l'illustre très bien *Travels in the Scriptorium*. En effet, après avoir constaté l'absence de fin du récit, Mr. Blank exprime sa colère auprès du docteur Farr qui vient lui rendre visite pour « sa consultation » : « What's the point? It's only the beginning of a story, and where I come from, stories are supposed to have a beginning, a middle, and an

end »¹⁸³ (79). En l'absence de fin, l'histoire ne semble plus rien valoir et Mr. Blank considère sa lecture comme une perte de temps, comme si l'inachèvement de l'œuvre la rendait nulle.

La fin (ou non-fin) du manuscrit marque donc la fin de la première partie de ce récit dans le récit. La réaction de Mr. Blank confronté à cette absence frustrante de dénouement déterminera son statut. Deux choix s'offrent à lui : soit il reste frustré dans une position de lecteur stérile, soit il change d'identité et passe du statut de lecteur à celui d'écrivain, en imaginant la suite du récit. C'est grâce à l'exercice suggéré par le docteur Farr (« You have the beginning. Now I want you to give me the middle and the end. [...] [T]hink of it as an exercise in imaginative reasoning », 80) que Mr. Blank fait le choix de la deuxième option et se met à imaginer une suite à l'histoire sans fin. Un changement s'opère soudain chez le personnage : il passe du statut de vieil homme sénile et quasi-handicapé à celui d'écrivain débordant d'imagination. La reconquête de l'identité d'écrivain semble être en marche. L'esprit prend le dessus sur le corps vieillissant. Ainsi, à travers cet exercice de création, Auster nous propose un voyage au centre de l'univers auctorial qui permet au lecteur de prendre toute la mesure de la difficulté de la création et de tous les pas à franchir afin de produire un récit, qui sera ponctué de nombreuses remarques métafictionnelles du protagoniste qui s'improvise narrateur.

Avant la reprise de la deuxième partie du récit, contée par Mr. Blank, quelques pages de « transition » sont nécessaires afin de permettre au Dr. Farr de fournir des explications à Mr. Blank sur l'exercice qui lui est demandé, ainsi que sur la nature du texte originel. Il lui explique qu'il s'agit en réalité d'un récit écrit par John Trause (cf. *Oracle Night*). Nous pouvons donc en conclure, en tant que lecteurs austériens assidus, qu'il s'agit là du manuscrit que l'écrivain avait donné à Sidney Orr et que ce dernier a perdu en rentrant chez lui le jour-même. Il y a donc en réalité bien une fin à l'histoire, mais celle-ci n'a pas été donnée à Mr. Blank (ni aux lecteurs d'*Oracle Night*) car cela fait partie de son traitement :

Trause did finish it. The manuscript comes to a hundred and ten pages, and he wrote it in the early fifties, when he was just starting out as a novelist. You might not think much of it, but it's not bad work for a kid of twenty-three or twenty-four. I don't understand. Why not let me see the rest of it?

¹⁸³ Cette remarque est bien ironique de la part de Paul Auster, auteur qui s'insère pleinement dans le genre postmoderniste qui n'hésite pas à brouiller les conventions fictionnelles.

Because it's part of the treatment, Mr. Blank. We didn't put all those papers on the desk just to amuse you. They're here for a purpose. (79)

Une fois que les bases de l'exercice de création sont posées, la deuxième partie du récit dans le récit peut commencer.

Au début de l'exercice, le docteur Farr accompagne Mr. Blank dans sa réflexion au sujet de l'histoire, en lui posant des questions qui le mettent sur la bonne piste : « Why don't you tell me some of your thoughts about the Confederation? That might help get you started » (81) permet à Mr. Blank de resituer le contexte de l'histoire ; « what happens to Graf when he gets to Ultima? » (81) permet de relancer les péripéties et de reprendre le récit là où il s'était achevé dans le manuscrit. Farr pose également des questions concernant l'intrigue, permettant à Mr. Blank d'expliquer pourquoi les choses ne sont pas telles qu'elles paraissent : « Why is De Vega in on the plot? » ; « how does Graf know that De Vega is in on it, too? » (82). Les questions sont pointues, le docteur Farr souhaite que le scénario soit le plus clair possible, se mettant à la place du lecteur, et pousse Mr. Blank à être le plus précis possible. Il n'hésite pas non plus à encourager son patient lorsqu'il estime qu'il fait du bon travail : « Very nice. The names are a good touch, Mr. Blank. [...] [Y]ou're in good form, beginning to hit your stride » (83).

De son côté, Mr. Blank est également satisfait de ses progrès. Malgré sa vieillesse et son handicap physique et mental exposés au début de *Travels in the Scriptorium*, il se sent pousser des ailes dès qu'il commence cet exercice créatif : « My brain is turning at a hundred miles an hour. Haven't felt so full of beans all day » (83). Non seulement il réussit à répondre aux questions du docteur au sujet de l'histoire, mais il réussit à se mettre à la place de son lecteur (« The reader can never be certain ... », 84), à hiérarchiser les informations (il ne considère pas la question concernant la façon dont Graf réussit à franchir la frontière comme importante lorsque Farr la lui pose : « It doesn't really matter. The important thing is that he gets accross one night », 84), et à structurer son récit (« ... and the second part of the story begins », 84). Il insère également des éléments autofictionnels dans son récit, tels que le nom du cheval de Graf, Whitey, qui est le même que son cheval à bascule d'enfance (cf. « Whitey the rocking horse », 25).

L'échange de questions et réponses entre le docteur et le patient dans cet exercice créatif se poursuit jusqu'à la page 87, moment auquel la consultation est interrompue par l'entrée en scène de Sophie, qui apporte le déjeuner de Mr. Blank. Le sentiment de frustration du vieil homme face à cette interruption non plus de sa lecture mais de sa

narration – puisque le lecteur est devenu le narrateur – est d’autant plus grande qu’il se sent capable de continuer sa narration et qu’il ne souhaite pas devoir s’arrêter alors qu’il est en si bon chemin. Sa réaction première face à l’entrée de Sophie est d’exprimer son envie de continuer, par un geste d’impatience, presque enfantin (« What’s happening? Mr. Blank asks, pounding the arm of his chair and speaking in a petulant tone of voice. I want to go on telling the story », 88-89). Lorsqu’il comprend que la consultation est finie par manque de temps et qu’ils poursuivront la séance le lendemain, il commence à hausser le ton (« But I haven’t finished! The old man shouts. I haven’t come to the end! », 89 ; « Tomorrow? Mr. Blank roars, both incredulous and confused », 89).

L’interruption dure plusieurs dizaines de pages pendant que Sophie et Mr. Blank s’affairent autour du repas de ce dernier et ce n’est qu’à la page 107 que Mr. Blank se remet dans des dispositions propices à la poursuite de son récit. Un certain nombre d’images issues du monde de l’écriture s’imposent alors à lui. C’est tout d’abord le plafond blanc de la chambre qui apparaît aux yeux de Mr. Blank telle une feuille de papier vierge : « instead of looking at a ceiling he fancies that he is staring at a sheet of blank paper » (107). Cette métaphore inaugure un décor de plus en plus auctorial et c’est soudain le contour d’un homme, assis à son bureau, en train d’insérer une feuille dans sa machine à écrire qui s’offre à Mr. Blank :

As Mr. Blank pursues this thought, something stirs inside him, some distant memory he cannot fix in his mind, that keeps breaking apart the closer he gets to it, but through the murk that is blocking him from seeing the thing clearly in his head, he can dimly make out the contours of a man, a man who is undoubtedly himself, sitting at a desk and rolling a sheet of paper into an old manual typewriter. (107)

Il ne s’agit pas de n’importe quel homme mais bel et bien de lui-même. Il sait qu’il s’agit d’un souvenir et se demande combien de fois dans sa vie passée il a accompli cet acte au fil des années. Il se rend ainsi compte que cela a dû se produire des milliers de fois, mettant en jeu une infinité de feuilles de papier (« more sheets of paper than a man could possibly count in a day or a week or a month », 108). Le « stream of consciousness » se poursuit lorsque la machine à écrire rappelle enfin au vieillard le manuscrit incomplet de Trause. Il décide alors de se remettre au travail en structurant rapidement l’histoire jusqu’à sa fin (« to map out the tale to its conclusion », 108) dans l’attente de la prochaine visite du docteur Farr. Mais, avant de pouvoir commencer, il se livre à un exercice de questionnement méthodologique : devrait-il poursuivre le récit dans sa tête,

silencieusement, ou se livrer plutôt à une poursuite de son improvisation orale même s'il n'y a plus personne dans la pièce pour l'écouter ? Cette question est bien évidemment intéressante si nous la mettons en parallèle avec le choix que fait le narrateur de *Man in the Dark* qui se raconte à lui-même des histoires. Mr. Blank fait pourtant le choix inverse et, face à sa solitude pesante, il décide de poursuivre à haute voix, comme si le docteur était encore avec à ses côtés (« he decides to pretend that the doctor is in the room with him and to proceed as before », 108). C'est ainsi à partir du dernier paragraphe de la page 108 que Mr. Blank reprend sa narration, qui sera parsemée de remarques métafictionnelles. Désormais seul dans la chambre, Mr. Blank va mettre en scène la situation précédente dans laquelle le docteur lui posait des questions et lui y répondait : cette fois-ci, c'est Mr. Blank qui fera à la fois les questions et les réponses. Les premières lignes de la reprise de la narration de Graf montrent toute l'ampleur de l'exercice solitaire auquel se livre Mr. Blank :

Let's get on with it, shall we? he says. The Confederation. Sigmund Graf. The Alien Territories. Ernesto Land. What year is it in this imaginary place? About eighteen-thirty, I'd guess. No trains, no telegraph. You travel by horse, and you can wait as long as three weeks for a letter to arrive. Much like America, but not identical. [...] All right, where were we? Graf is in the Alien Territories, looking for Land, who might or might not be a double agent, who might or might not have absconded with Graf's wife and daughter. Let's back up a little bit. I think I went too fast before, jumped to too many hasty conclusions. (108-109)

Souffrant du poids de sa solitude, Mr. Blank invente un auditeur imaginaire lors de ses réflexions en utilisant la première personne du pluriel « we » : « Let's get on with it, shall we? » ; « where were we? » ; « Let's back up a little bit ». Il fuit la solitude et cherche à se convaincre qu'il n'est pas seul et qu'on l'écoute, à la façon d'un écrivain qui construit un lecteur intradiégétique, tout en présupposant la présence d'un lecteur extradiégétique pour être sûr d'écrire pour quelqu'un et garantir son espoir d'être lu. Mr. Blank recommence par ailleurs sa narration par une énumération de termes importants afin de resituer l'action du récit qu'il doit poursuivre : le lieu (« The Confederation »), le personnage principal (« Sigmund Graf »), son but à atteindre (« The Alien Territories ») et celui qu'il cherche (« Ernesto Land »). Ensuite, il revient sur l'époque (aux environs de 1830) et décrit l'impact de l'Histoire sur l'histoire (les moyens de communication sont très lents, ce qui jouera un grand rôle dans la trame du récit). Il précise également qu'il s'agit d'un endroit qui ressemble aux États-Unis mais qui ne l'est pas tout à fait, de la même façon que le New

York de Paul Auster ressemble au New York « réel » sans réellement être tout à fait la même ville. La mise en scène étant en place, Mr. Blank se livre à une auto-critique métafictionnelle et propose de revenir sur ce qui a été dit précédemment : « I think I went too fast before, jumped to too many hasty conclusions » (109). Cette remarque nous rappelle l'auto-critique de Peter Aaron dans *Leviathan*, quand il avoue avoir été pris par le temps, lui qui a toujours été un travailleur plutôt lent, contrairement à son ami Sachs.

Cette première auto-critique de Mr. Blank annonce les nombreuses autres à venir. Mais il n'hésite pas non plus à critiquer l'œuvre de départ de Trause et à en modifier certains aspects, tout comme Sidney Orr lorsqu'il reprend l'œuvre de Wells pour en faire un scénario de film. C'est le cas par exemple du terme « Primitives », que Mr. Blank juge plat : « It's too flat, too blunt, has no flair » (109). Sa réflexion est retracée jusque dans les moindres détails, avec chaque hésitation, chaque proposition non retenue :

Let's try to think of something more colorful. Hmmm ... I don't know ... Maybe something like ... the Spirit People. No. No good. The Dolmen. The Olmen. The Tolmen. Awful. What's wrong with me? The Djiin. That's it. The Djiin. Sounds a little like Injun, but with other connotations mixed in as well. All right, the Djiin. (109)

Le temps de la réflexion apparaît dans le corps même du texte à travers les hésitations de Mr. Blank sous la forme de points de suspension et d'onomatopées (« Hmmm ... »). C'est le cas également lorsqu'il cherche des noms pour ses personnages, montrant à quel point le choix des noms est crucial : « Let's find some names for them. It's always more interesting when a character has a name. Captain... hmmm... Lieutenant-Major Jacques Dupin [...]. Dr. Carlos... Woburn... [...] » (83).

De même, tout au long de la fluctuation de son imagination, Mr. Blank va pointer du doigt les réflexions qui lui viennent spontanément à l'esprit (« this is something I didn't think of before », 109). Nous participons ainsi directement à l'apparition d'idées dans la tête de Mr. Blank. La création se fait de manière improvisée.

Il explique également les mécanismes du récit et met l'accent sur « ce qui marche » et « ce qui ne marche pas » : « If this story is going to add up to anything [...], there has to be a third explanation, something no one ever would have expected. Otherwise, it's just too damned predictable » (110). Toute l'expertise d'auteur de Mr. Blank ressort dans cette remarque et il en profite pour critiquer les récits mal construits, mal menés et dépourvus de suspens.

Le vieil écrivain n'hésite pas non plus à donner son avis honnête sur de nombreux points de l'histoire, notamment ceux qui l'ennuient et qu'il sauterait volontiers, comme dans le cas de « l'affaire domestique » qui entoure Land, sa femme et sa fille :

To be perfectly honest, this domestic issue bores me. It can be resolved in any one of several ways, but each solution is an embarrassment: too trite, too hackneyed, not worth thinking about. [...] As far as I'm concerned, I'd just as soon forget about Beatrice and Marta. Let's say they died in a cholera epidemic and leave it at that. Poor Graf, of course, but if you want to tell a good story, you can't show any pity. (110-111)

On sent à nouveau derrière cette dernière phrase toute l'expérience d'un écrivain ayant déjà plusieurs écrits à son compte. Il fait également preuve de beaucoup d'ironie lorsqu'il se moque de ce que pourrait devenir son histoire s'il se perd dans la description de ce côté familial et émotionnel du récit : « at that point the story devolves into a simple melodrama of a cuckold trying to defend his honor » (110). Mr. Blank ironise également sur l'âge que devait avoir Trause lorsqu'il a écrit ce récit jamais publié (et ne s'étonne d'ailleurs guère de l'absence de publication¹⁸⁴), et le fait qu'il s'est bloqué dans l'élaboration de son histoire en accordant trop d'importance à la femme et à la fille de Graf : « Trause was apparently quite young when he wrote this piece, and it doesn't surprise me that he never published it. He worked himself into a corner with the two women » (111). Cette remarque est fort intéressante puisque nous y dénotons une référence à *Oracle Night* avec l'expression « worked himself into a corner » qui nous rappelle le même terme employé par Sidney Orr lorsqu'il se rend compte qu'il a piégé son Bowen et qu'il ne réussira jamais à le sortir de là, faisant ainsi de son récit une histoire sans fin à tout jamais abandonnée.

Peu après cette réflexion sur la mort prématurée des deux femmes, alors que Mr. Blank revient vers sa narration à proprement parler (avec un vocabulaire métafictionnel : « as he tries to pick up the thread of the narrative », 111), l'écrivain est pris d'une illumination soudaine qui se traduit physiquement. La réaction physique du vieillard face à cette trouvaille créative soudaine est impressionnante : une vague de plaisir lui parcourt le corps et il se met à se cogner la poitrine, à donner des coups de pieds et à rire de manière convulsive (111). Cette démonstration physique de joie de l'inventeur face à une nouvelle idée brillante montre l'intensité de son investissement mental et physique dans son travail créatif. Corps et esprit semblent liés et ce qui se passe au sein de l'esprit est extériorisé de

¹⁸⁴ Cette réflexion renvoie à celle de Trause lui-même dans *Oracle Night* lorsqu'il offre son récit à Orr : « A couple of weeks ago, I found a box with some of my old stuff. [...] Ancient material, written when I was still in my teens or twenties. None of it was ever published. Thankfully, I should add, but in reading over the stories, I found one that wasn't half terrible. I still wouldn't want to publish it » (149)

manière exagérée chez ce vieillard qui ne contrôle plus tout à fait son corps, presque comme s'il s'agissait d'un enfant qui exprime une grande joie. Nous pourrions ainsi y voir un parallèle entre la créativité et le monde de l'enfance, comme si la reconquête de l'identité de l'écrivain était une sorte de retour vers l'enfance, ce temps lointain durant lequel nous jouions sans cesse à inventer des histoires.

Pourtant, malgré sa satisfaction, Mr. Blank ne peut s'empêcher d'exprimer une grande inquiétude à la pensée de ce qu'il a à raconter : « even if Mr. Blank is happy to have reshaped the story according to his own design, he knows that it is a gruesome story for all that, and a part of him recoils in terror from what he has yet to tell » (113). Loin d'être insensible à ce qu'il écrit, l'écrivain investit toute sa sensibilité lors de la rédaction du récit qu'il s'efforce de concevoir.

Mr. Blank s'adresse alors directement à son interlocuteur imaginaire et décide de « réécrire » entièrement la deuxième partie de son récit : « Hold on, Mr. Blank says, raising a hand to his imaginary interlocutor. Scratch everything. I've got it now. Back to the beginning [...] of part two » (112). Il est intéressant d'observer la façon dont, même si son récit est intégralement oral, Mr. Blank utilise du vocabulaire spécifique à l'écriture (« Scratch everything »). Il demande à effacer tout ce qu'il avait jusqu'alors mis en place afin de faire table rase de sa deuxième partie, comme un écrivain qui rayerait d'un trait tout un passage de son manuscrit afin de le ré-écrire. Il demande à son auditeur d'« oublier » certaines parties de l'histoire qu'il souhaite reprendre autrement : « Forget the massacre of the Gangi. Forget the second massacre of the Gangi » (112). Il explique alors sa nouvelle idée, celle qui va mener à une histoire de meilleure qualité, qui ne se termine pas dans une impasse comme celle de Trause.

Observons à présent la manière dont Mr. Blank expose le nouveau plan de son récit. Il commence par faire un tri entre les éléments qu'il considère comme les plus importants et ceux qu'il considère comme des détails narratifs, qu'il met de côté. C'est le cas par exemple lorsqu'il décrit la réaction de Graf face à la trouvaille du cadavre de son ami Ernesto Land : « We won't dwell on Graf's response to this horror: the puking and weeping, the howling, the rendering of his garments. What matters is this » (112). Mr. Blank nous aiguille vers ce qui est digne d'intérêt du point de vue de l'auteur dans le développement de l'histoire. Pour ce qui est du reste, ce sont des détails que l'écrivain remplira plus tard. Mr. Blank nous donne donc à visualiser le squelette de son histoire. C'est ainsi que nous voyons comment l'auteur met en place son coup de théâtre final en dévoilant le vrai rôle que va jouer Graf, malgré lui, dans l'histoire : c'est son témoignage

sur ce qu'il a cru voir qui provoque la guerre. En effet, tabassé dès le début de son emprisonnement, tout laissait à penser qu'il allait bientôt être exécuté, alors qu'en réalité tout ce qu'on voulait de lui était qu'il conte son histoire (qu'il croit réelle mais qui n'est en réalité qu'une mascarade). Mr. Blank reprend peu ou prou ici les mots de Nathan Glass à la fin de *The Brooklyn Follies* lorsqu'il voit les patients se succéder à l'hôpital, et qui, face à la mort, veulent à tout prix parler et raconter l'histoire de leur vie : « when a man thinks he's about to die, he's going to spill his guts on paper the moment he's allowed to write » (114). Mr. Blank explique alors que ce n'est qu'une fois libéré et de retour chez lui que Graf se rend compte qu'il a été piégé et que c'est entièrement de sa faute si la guerre se profile à l'horizon, menaçant même de détruire la Confédération tout entière. Lorsqu'il se rend compte de ce qu'il a mis en route, il décide de mettre un terme à sa vie. Cette fin assez morbide¹⁸⁵ explique la hantise que ressent Mr. Blank peu avant de la raconter. Et c'est ainsi que Mr. Blank termine sa narration, en mettant l'accent sur le fait que c'est bien la fin de son récit : « And that's it. End of story. Finità, la commedia » (115). De la même façon que lors de son éclat de génie, le corps de Mr. Blank subit à nouveau l'effet du travail de son esprit qu'il a volontairement extériorisé avec son « stream of consciousness » prononcé à haute voix. Il est fatigué, sa gorge est irritée, et il finit par s'endormir. Nous voyons donc l'impact et l'effort physique d'un tel effort de création.

Cette mise en exergue de l'acte de création joue un rôle important dans le roman. Comme de nombreux autres narrateurs austériens, Mr. Blank est mis en scène dans l'acte d'élaboration du récit à l'aide de nombreuses remarques métafictionnelles, telles que la description de la moindre hésitation du vieillard (« hmmm ... »), de ses erreurs de direction pour son histoire, ses premiers brouillons mis à la corbeille (métaphoriquement) et la reprise du récit du point zéro.

Si cet exercice fait pousser des ailes au personnage, un dernier texte dans le texte principal provoque l'effet contraire et cause la rechute de Mr. Blank.

Il s'agit du troisième récit au sein du récit que Mr. Blank trouve également sur son bureau, sous le manuscrit de Graf. Ce nouveau texte est plus long et contient une page de couverture qui révèle le titre et le nom de l'auteur :

¹⁸⁵ Nous pouvons comparer cette fin à celle du récit d'August Brill dans *Man in the Dark*. En effet, ce dernier décide lui aussi de terminer son histoire de façon tragique avec la mort de ses personnages, Owen Brick et Virginia Blaine.

Le titre est le même que celui du roman d'Auster, le nombre de pages correspond parfaitement, ce nouveau récit dans le récit reprend mot pour mot le début du texte du *Travels in the Scriptorium* de Paul Auster : cette surprenante mise en abyme fait planer un grand mystère en ce qui concerne le récit principal, comme si le récit de Fanshawe était en quelque-sortie prophétique et annonçait déjà la situation de Mr. Blank (comme le roman *Tabula Rasa* de Sidney Orr dans *Oracle Night*).

De la même façon que le récit de Trause est issu d'un roman précédent de Paul Auster, ce dernier texte, qui a été écrit par un certain Fanshawe, semble sortir tout droit de *The Locked Room (The New York Trilogy)*. Tout comme Trause, Fanshawe possédait une grande quantité d'œuvres non publiées, laissées derrière lui après sa disparition, et ce *Travels in the Scriptorium* semble en faire partie, laissant planer le doute sur l'identité de l'auteur du texte principal (est-ce Auster ou Fanshawe ?) dans un mélange ambigu entre fiction et réel.

Ce dernier texte semble achever Mr. Blank qui interrompt sa lecture d'énervement. Il se débarrasse du manuscrit en le jetant derrière lui, tape du poing sur son bureau et demande : « When is this nonsense going to end? ». Ce seront les derniers mots du personnage puisqu'au paragraphe qui suit, une nouvelle voix apparaît, à la première personne, celle des premières lignes du roman qui semblait expliquer au lecteur son rôle (« our only task is to study the pictures as attentively as we can and refrain from drawing any premature conclusions », 1). À l'avant-dernière page du roman (129), elle reprend en main le récit de manière explicite avec l'emploi à de nombreuses reprises de la première personne (en l'espace d'un peu plus d'une page, « us » est répété à trois reprises, « I » à cinq reprises et « we » est employé trois fois). Ce narrateur qui semble omniscient se présente comme étant une des chimères du cerveau¹⁸⁶ de Mr. Blank (« we, the figments of another mind », 129). Si, jadis, c'était Mr. Blank qui envoyait ses « agents » dans des aventures à sa guise, c'est désormais cette mystérieuse chimère qui semble détenir le pouvoir sur le vieillard : « I plan to keep him where he is » (129). Mais ce pouvoir va encore plus loin puisque Mr. Blank semble être lui-même devenu une « chimère », des mots sur une page, qui l'empêchent à tout jamais de « disparaître » : « Mr. Blank is old and

¹⁸⁶ La traduction est de Christine Le Bœuf. Cf. *Dans le scriptorium*, Actes Sud, 2007. Page 144.

enfeebled, but as long as he remains in the room with the shuttered window and the locked door, he can never die, never disappear, never be anything but the words I am writing on his page » (129-130). Les rôles se sont inversés : les mots sont devenus hommes (cf. les personnages qui viennent rendre visite à Mr. Blank tout au long de la journée) et l'écrivain est devenu mots.

La fin de *Travels in the Scriptorium* est sûrement une des fins les plus sombres qu'ait écrites Paul Auster. Bien qu'il utilise souvent la structure circulaire (la fin de ses récits faisant boucle avec le début, comme nous l'avons vu dans notre cinquième chapitre), son utilisation dans un tel contexte d'enfermement rend le sentiment de claustrophobie, qui est omniprésent tout au long de la narration, encore plus oppressant. La fin du roman avec la mise au lit de Mr. Blank renvoie au début du roman où ce dernier se réveille sans savoir ni où il est, ni qui il est. Le roman s'est donc déroulé en une journée, qui recommencera à l'infini strictement de la même manière. Cette fatalité de sa situation est explicitée avec une des dernières phrases du récit : « He will fall asleep, and when he wakes up in the morning, the treatment will begin again » (130). À peine cette journée éprouvante se termine-t-elle qu'elle recommence, telle quelle. Tout est donc à refaire, tout est à réapprendre. L'espace clos reste omniprésent quoi qu'il arrive. Le vieillard quasi-sénile et handicapé est donc redevenu écrivain, mais au prix d'un éternel recommencement. Métaphore du travail sans fin de l'écrivain ? De son emprisonnement au sein de ses récits, tout comme Bowen emprisonné dans le bunker d'Ed Victory ? Ecrire serait ainsi une activité à double tranchant, qui apporte autant de bonheur que de sentiments d'oppression et d'emprisonnement « dans le scriptorium »¹⁸⁷ de sa propre œuvre.

Dans *Travels in the Scriptorium*, tout est donc poussé à l'extrême, que ce soit l'environnement dans lequel évolue le personnage qui se limite à cette chambre close spartiate, les moments de solitude absolue du personnage, le mélange de fiction et de réalité, ou l'insistance sur le processus de création du récit conté. La poursuite du récit dans le récit dans *Travels in the Scriptorium* montre donc, au moment même où son travail s'effectue, au discours direct, le travail de l'écrivain et sa réflexion méthodologique lorsqu'il construit une intrigue. À travers la narration orale, saupoudrée de remarques métafictionnelles, de Mr. Blank, nous voyons les questions essentielles que se pose l'auteur et la façon dont il n'hésite pas à changer son intrigue en cours de route, quitte à tout effacer

¹⁸⁷ Le titre du roman constitue d'ailleurs quasiment un oxymore puisque voyager, au sens propre du terme (cf. « Travels »), semble impossible au sein de l'espace clos dans lequel se trouve Mr. Blank, cette chambre close qui semble représenter le « scriptorium ».

afin de recommencer pour ne garder que le meilleur. L'impact de l'histoire sur l'écrivain est également mis en évidence : sa fatigue due au travail accompli mais également ses réactions de joie lorsqu'il trouve une idée qui lui convient, ou encore sa tristesse lorsqu'il se rend compte de la fin sinistre et tragique qu'il a prévue pour son personnage. Grâce à l'exercice créatif et à l'élaboration de la suite du récit, Mr. Blank réussit donc à retrouver une partie de son identité passée, mais, de plus, il réussit à surmonter les affres de la vieillesse, le temps de la narration, montrant à quel point l'écriture lui est vitale. La frontière entre fiction et réalité est floue, que ce soit entre le récit dans le récit et le récit principal (entre Graf et Blank) ou avec le dernier manuscrit que lit Mr. Blank qui reprend le texte du roman lui-même, rendant presque translucide la lisière entre l'auteur du *Travels in the Scriptorium* du texte, Fanshawe, et l'auteur « réel », Auster. De plus, les récits qui s'inscrivent dans le récit principal ne sortent pas de nulle part mais de romans précédents de Paul Auster. Et c'est grâce à ce lien entre *Travels in the Scriptorium* et les autres romans d'Auster que nous pouvons parler de « roman-bilan », comme nous le verrons dans notre dixième chapitre.

C'est en grande partie ce récit uniquement oralisé qui fait de *Travels in the Scriptorium* et *Man in the Dark* un diptyque. En effet, tout comme Mr. Blank, August Brill conte lui aussi son récit dans le récit au moment même où il est en train de l'élaborer, mais, cette fois-ci, directement dans sa tête et non à haute voix.

b) *Man in the Dark* et la narration silencieuse

De la même façon que *Travels in the Scriptorium* se passe intégralement en une journée, *Man in the Dark* se passe intégralement en une nuit. August Brill, le narrateur, souffre d'insomnie et, lorsqu'il se retrouve seul le soir dans sa chambre, il se raconte des histoires afin d'éviter de penser aux malheurs qui l'entourent : « That's what I do when sleep refuses to come. I lie in bed and tell myself stories. They might not add up to much, but as long as I'm inside them, they prevent me from thinking about the things I would prefer to forget » (2) ; « I don't want to start thinking about Sonia. It's still too early, and if I let myself go now, I'll wind up brooding about her for hours. Stick to the story. That's the only solution » (22). Les histoires sont donc un divertissement, la solution même qui permet d'échapper à l'emprise d'un réel devenu trop oppressant.

Plus loin, August Brill explique qu'il avait jadis nourri le projet d'écrire ses propres mémoires à la demande de sa fille Miriam, mais que, pour diverses raisons, il a fini par abandonner son manuscrit :

I should be working on my manuscript, the memoir I promised to write for Miriam after I retired three years ago, the story of my life, the family story, a chronicle of a vanished world [...]. For over a year I went at it every day, building up a hefty pile of pages, about half the story I'd guess, perhaps a little more, but now I seem to have lost the stomach for it. Maybe it started when Sonia died, I don't know, the end of married life, the loneliness of it all, the fucking loneliness after I lost her, and then I cracked up that rented car, destroying my leg, nearly killing myself in the process, maybe that added to it as well: the indifference, the feeling that after seventy-two years on this earth, who gives a damn if I write about myself or not? It was never anything that interested me, not even when I was young, and I certainly never had any ambition to write a book. (13-14)

Cet extrait nous propose un certain nombre d'éléments qui doivent nous permettre de comprendre la situation dans laquelle se trouve le narrateur et les raisons pour lesquelles il a abandonné son manuscrit (le décès de sa femme, son accident de voiture qui l'a rendu handicapé d'une jambe). Nous apprenons que, contrairement à la plupart des autres narrateurs austériens, Brill n'a jamais eu pour ambition d'écrire des livres et qu'il n'a jamais voulu être écrivain. En réalité, ce narrateur est un critique littéraire : « I liked to read [books], that was all, to read books and then write about them afterward » (14). Brill explique qu'il est un « sprinter » et non un coureur de fond. En ce sens, il se rapproche plus d'un Sachs que d'un Aaron :

I was always a sprinter, never a long-distance man, a greyhound working on a deadline for forty years, an expert at cranking out the seven-hundred-word piece, the fifteen-hundred-word piece, the twice-weekly column, the occasional magazine assignment, how many thousands of them did I vomit forth? (14)

Cependant, contrairement à Sachs, Brill ne s'est jamais lui-même attelé au travail d'écrivain et il n'est pas étonnant que les termes utilisés pour décrire son travail (« a greyhound working on a deadline », « crank out », « vomit ») soient bien moins élogieux que ceux qu'employait Aaron pour rendre hommage à son ami. En effet, il semble bien que la production de plus de 1500 articles critiques représente une somme de travail dont la valeur est d'ordre quantitatif plutôt que qualitatif et c'est en connaissance de cause que Brill affirme, plus loin, qu'il ne pense pas que son travail soit réellement digne qu'on s'en souvienne : « The articles were hardly worth the trouble » (101). De manière quelque peu

ironique, Auster semble attaquer ici certains de ses « détracteurs » dont il a subi les articles critiques négatifs dans le passé, eux qui sont bien incapables d'écrire un roman. Comme l'observe Tom LeClair : « With [...] "Man in the Dark," Auster takes revenge on his worst reviewers by making his protagonist/narrator a 72-year-old literary critic with multiple miseries ». LeClair poursuit son analyse en montrant que c'est toute la narration de Brill qui souffre de l'insuffisance de son style et de son imagination, bref, de son incapacité à écrire des romans, renforçant ainsi le message d'Auster à ses « adversaires » :

[Brill] doesn't realize the full extent of the punishment Auster has in store for him. Although a lifelong reader, Brill is in the dark as a storyteller: his alternative-world plot is hackneyed in concept and rickety in execution. But if his account of a war between American liberals and conservatives is sketchily imagined, Brill does no better with his personal materials, confabulated anecdotes rendered in a flat, chronicling style. One of his favorite phrases, which closes the book, is taken from Nathaniel Hawthorne's daughter Rose: "the weird world rolls on." The sentence summarizes Brill's banality and lack of originality, which discourages emotional engagement from anyone not a blood relative. (LeClair)

Auster est très sévère à l'égard de son personnage dont le seul « écrit » qui ne soit pas un article, en l'occurrence ses mémoires, a été abandonné en cours de rédaction. Incapable d'écrire des romans, August Brill choisit de limiter son activité littéraire à la production d'histoires qu'il se raconte à lui-même, sans jamais les coucher sur le papier, ce qui constitue une façon assez égoïste d'envisager l'activité d'écrivain. Le fait de ne pas écrire ses récits et donc de n'en laisser aucune « trace », rapproche son travail narratif de celui de Mr. Blank, à la différence près que ce dernier, ancien écrivain, oralise son récit à la recherche d'un « public », même imaginaire, alors que Brill reste dans un silence absolu. Il s'agit donc d'un travail solitaire, comme celui de tout écrivain, mais également d'un travail entièrement solipsiste. Brill est différent des autres narrateurs austériens qui écrivent tous dans l'espoir d'être lus. Il se raconte une histoire de la même façon qu'il pourrait lire un livre (et non l'écrire) : dans le but de se divertir, et non pas pour divertir les autres. Il s'agit là encore d'une accusation d'Auster à l'encontre de ceux qui se permettent de juger ses romans sans oser eux-mêmes se « jeter à l'eau » et subir le regard de l'autre sur leur travail créatif. Nous nous proposons d'observer cette démarche littéraire très particulière d'un narrateur non-écrivain et la façon dont ce récit dans le récit apparaît tout au long du roman, par intermittence, comme dans *Travels in the Scriptorium*.

Le récit enchâssé apparaît dès la deuxième page du roman. Avant de commencer le travail de narration, August Brill explique la difficulté principale sur laquelle il butte lorsqu'il entreprend de conter ses histoires, le problème de la concentration : « Concentration can be a problem, however, and more often than not my mind eventually drifts away from the story I'm trying to tell to the things I don't want to think about » (2). S'il insiste sur ses problèmes de concentration dans les premières pages du roman, nous pouvons imaginer qu'il s'agit pour lui d'expliquer les raisons pour lesquelles son récit sera entrecoupé d'éléments extradiégétiques. Ces interruptions dans la narration sont en effet fréquentes dans *Man in the Dark*, tout comme dans *Travels in the Scriptorium*. Cependant si, dans ce dernier, les éléments interruptifs sont le plus souvent d'ordre extérieur (la plupart du temps à cause de la visite d'autres personnages), dans *Man in the Dark* c'est bien l'esprit du personnage principal qui est sans cesse attiré par des bruits ou pensées qui lui font perdre le fil de son récit. C'est le cas par exemple à la page 12 où nous sommes confrontés à une première interruption due au bruit d'une porte qui s'ouvre quelque-part dans la maison silencieuse dans laquelle vit Brill : « A door has just opened upstairs, and I can hear the sound of footsteps traveling down the hall » (12). Cet incident déclenche une réflexion sur la triste vie de Katya, sa petite-fille, sur les films qu'ils regardent ensemble, et sur le manuscrit qu'il a abandonné. Une fois ces pensées évacuées, le narrateur tente de revenir à son récit et, comme Mr. Blank avant lui, il se voit contraint de faire le résumé de ce qui s'est passé jusque-là afin de se recentrer sur l'histoire et de pouvoir la poursuivre :

Where was I? Owen Brick ... Owen Brick walking down the road to the city. The cold air, the confusion, a second civil war in America. A prelude to something, but before I figure out what to do with my befuddled magician, I need a few moments to reflect on Katya and the films. (14)

Brill décide alors d'abandonner à nouveau son récit pour se livrer à de plus longues réflexions sur l'histoire de sa petite-fille, Katya. Nous voyons donc que les pensées non-fictionnelles viennent sans cesse interrompre le récit fictionnel qui se déroule dans la tête du narrateur. Des réflexions sur la situation dans le « monde réel » sont ainsi mises en parallèle avec l'univers dystopique dans lequel évolue le personnage Owen Brick.

La première interruption dans l'histoire qu'invente Brill s'étire de la page 12 à la page 22. Puis une seconde interruption survient à la page 43, causée, comme le confie le

narrateur, par une envie pressante de soulager un besoin naturel¹⁸⁸ : « Suddenly, an urgent need to empty my bladder » (43).

À plusieurs reprises, Brill souhaite reprendre le cours de son histoire mais se trouve à nouveau confronté à des obligations : « I want to go back to my story and discover what happens to Owen Brick, but the latest installments of Miriam's books are lying on the lower shelf of the bedside table, and I promised to read them and give her my comments » (44). Le récit reprend page 49, mais non sans un temps d'adaptation et de remise en situation de notre narrateur qui doit d'abord éteindre la lumière, se remettre dans le noir, écouter les bruits environnant, regarder l'heure et songer au temps qui reste avant l'aube :

I switch off, and once again I'm in the dark, engulfed by the endless, soothing dark. Somewhere in the distance, I hear the sounds of a truck driving down an empty country road. I listen to the air rushing in and out of my nostrils. According to the clock on the bedside table, which I checked before turning off the lamp, the time is twenty past twelve. Hours and hours until daybreak, the bulk of the night still in front of me... [...] My thoughts drift back to Wellington, and suddenly I can see Owen Brick again [...].
(49)

Le récit enchâssé se poursuit alors jusqu'à ce qu'une nouvelle interruption survienne à la page 72, déclenchée par un nouveau problème physique du narrateur : « I feel a cough gathering in my chest, a faint rattle of phlegm buried deep in my bronchia, and before I can suppress it, the detonation comes blasting through my throat » (72). À chaque fois que Brill est interrompu de la sorte par son corps vieillissant et malade qu'il a de plus en plus de peine à contrôler, son esprit effectue un retour obsessionnel sur les films qu'il regarde en compagnie de Katya, dont il entreprend de parler en détail. Ici, il se livre à une analyse détaillée de *Tokyo Story* (Yasujiro Ozu, 1953) de la page 73 à 79. Puis, ses pensées l'entraînent dans le passé et l'amènent à se féliciter de n'avoir jamais eu à prendre part à une guerre : « in my own life I've been spared all things military. An accident of birth, the fluke of entering the world in 1935¹⁸⁹, which made me too young for Korea and too old for Vietnam » (79). Il se rappelle cependant l'année 1967 et les émeutes raciales de Newark auxquelles il a assisté et qui ressemblaient fortement à la guerre pour lui :

¹⁸⁸ Ici encore, ce passage peut nous faire penser à *Travels in the Scriptorium*, avec son personnage principal qui est victime des mêmes problèmes.

¹⁸⁹ L'attitude d'August Brill envers sa date de naissance ressemble à celle de Marco Stanley Fogg qui a l'impression que l'histoire a commencé sans lui, contrairement à Sachs qui se dit premier enfant de l'ère nucléaire. Cependant, contrairement à Fogg, le fait d'être né dans l'entre-deux guerres est considéré comme une bonne chose par Brill, puisque cela lui aura évité de devoir partir à la guerre.

That was my war. Not a real war, perhaps, but once you witness violence on that scale, it isn't difficult to imagine something worse, and once your mind is capable of doing that, you understand that the worst possibilities of the imagination are the country you live in. Just think it, and the chances are it will happen. (82)

Ce que Brick a vu à Newark semble l'avoir inspiré pour évoquer sa guerre civile dans l'Amérique parallèle qu'il a inventée. Brill semble par ailleurs éprouver de l'admiration pour son beau-frère, Gilbert Ross, qui fait le choix d'interrompre sa carrière au sein du gouvernement à la suite de ces émeutes :

That fall, when Gil was put in the untenable position of having to defend the city of Newark against the scores of lawsuits from shopkeepers whose businesses had been destroyed in the riot, he quit his post and never worked in the government again. (82)

Brill en profite pour tracer une biographie rapide de Gil, qui est mort prématurément d'un cancer : « Fifteen years later, two months short of his fifty-third birthday, he was dead » (82). La réflexion sur la vie de son beau-frère, sa mort et celle de la sœur du narrateur, Betty, rappelle le projet de Nathan Glass dans *The Brooklyn Follies* : écrire la biographie de « gens ordinaires ». La différence dans le cas présent est le fait que l'Histoire ait eu un si grand impact sur le personnage, qui, de par son combat politique, a été amené à côtoyer les plus grands de ce monde (« Gil shaking hands with John F. Kennedy during a visit to Newark in 1962 or 1963 as Kennedy said to him: We've been hearing great things about you », 84) avant de se retrouver confronté aux émeutes raciales et à changer sa vie de manière radicale face à l'Histoire qu'il a vécue sur le terrain.

Le récit dans le récit de Brick reprend à la page 88, comme si l'interruption n'avait été que de courte durée : « No, I haven't forgotten. The cough sent me spinning into another zone, but I'm back now, and Brick is still with me » (87). S'ensuit une réflexion sur ces sauts incessants entre imaginaire et passé non-fictif et la difficulté à rester concentré : « how to stop the mind charging off wherever it wants to go? The mind has a mind of its own » (87). Ces réflexions qui reviennent tout au long du récit sur la difficulté à conserver sa concentration rappellent que le métier de romancier est difficile, qu'il est un travail de longue haleine et non un « sprint », à l'opposé du travail court et rapide du critique littéraire qui n'est pas obligé de se concentrer très longtemps sur chaque article qu'il produit.

Comme Mr. Blank, August Brill atteint un point, dans son histoire, où il doit faire des choix et où, dans ce but, il expose les différentes possibilités qui s'offrent au personnage et se livre à des réflexions qui s'adressent directement à un auditeur imaginaire :

Fret not. I'm treading water because I can see the story turning in any one of several directions, and I still haven't decided which path to take. Hope or no hope? Both options are available, and yet neither one is fully satisfying to me. Is there a middle way after such a beginning, after throwing Brick to the wolves and bending the poor sap's mind out of shape? Probably not. Think dark, then, and go down into it, see it through to the end. (88)

Le récit de Brick reprend après ces quelques réflexions sur l'orientation à donner à son histoire. À ce moment de la narration, August Brill, qui a déjà créé, dans son récit, une Amérique parallèle à celle de la réalité dans laquelle le onze septembre n'aurait jamais eu lieu, souhaite établir un nouveau parallèle entre deux mondes : celui de l'auteur et celui des personnages. En effet, Brick se retrouve enfin à nouveau chez lui et non dans les tranchées d'une guerre civile « imaginée » par une tierce personne qu'il ne connaît pas mais qu'il a pour mission d'assassiner afin de mettre fin au massacre. C'est en rapportant à sa femme, Flora, ce qui lui est arrivé qu'il se rend compte qu'il ne croit pas à l'existence de mondes parallèles :

It barely made sense to him at the time, but now that he's back in his own apartment, sitting in the kitchen and drinking coffee with his wife, all that talk about multiple realities and multiple worlds dreamed and imagined by other minds strikes him as out-and-out gibberish. (89-90)

C'est ici que nous constatons une grande différence entre les personnages qui viennent rendre visite à Mr. Blank dans *Travels in the Scriptorium* et Owen Brick dans *Man in the Dark* : tandis que les premiers mettent l'entière responsabilité de leur sort sur les épaules du vieillard-écrivain, Brick et sa femme ont des doutes sur le fait qu'un tel « créateur » puisse exister (« I bet he doesn't even exist »¹⁹⁰, 92). Ces derniers décident même de faire une recherche sur internet au sujet d'August Brill afin de s'assurer qu'il s'agit d'un personnage « réel » qui existe bel et bien dans leur monde. Et c'est ainsi qu'ils trouvent de nombreux éléments biographiques sur le vieil homme :

¹⁹⁰ La réaction des personnages face à l'annonce de la présence d'un « créateur » est semblable à celle de certaines personnes envers l'existence ou non de Dieu. Plutôt que d'y « croire » sans preuves, Brick et sa femme préfèrent chercher des preuves de son existence. L'écrivain est ainsi mis en scène sous une forme déifiée dans le récit enchâssé.

[W]ithin minutes they have uncovered vast amounts of information, including biographical data from *Who's Who in America* (born NYC, 1935; married Sonia Weil, 1957, divorced 1975; married Oona McNally, 1976, divorced 1981; daughter Miriam, born 1960; B.A. From Columbia, 1957; honorary doctorates from Williams College and the Pratt Institute; member of the American Academy of Arts and Sciences; author of more than 1,500 articles, reviews, and columns for magazines and newspapers; book editor of the *Boston Globe*, 1972-1991), a Web site containing over four hundred of his pieces written between 1962 and 2003, as well as a number of photographs taken of Brill in his thirties, forties, and fifties, leaving no doubt that these are younger versions of the old man in the wheelchair parked in front of the white clapboard house in Vermont. (92-93)

Les résultats de la recherche sur internet prouvent donc non seulement qu'August Brill existe bien mais également que cet August Brill est bien celui qui conte l'histoire de Brick puisque tous les éléments biographiques correspondent à ceux issus de la narration première : il s'agit d'un critique littéraire habitant dans le Vermont qui fut marié à deux reprises et qui a une fille du nom de Miriam. Brill met ainsi en scène son curriculum vitae dans son histoire dans un élan autofictionnel assez explicite. En ce qui concerne le site internet regroupant ses articles, il explique plus loin, lors d'une énième interruption dans le récit, qu'il s'agit d'une idée de sa fille (« The Web site was Miriam's idea », 101), prouvant une fois de plus que la personne dont parle Brick et le narrateur de *Man in the Dark* sont bien la même personne. La frontière entre fiction et réalité devient alors ambiguë. Brill exerce même une influence sur la vie de Brick lorsque ce dernier se met à lire ses articles et à lire des livres, chose qu'il n'avait jamais faite auparavant (« I don't read books, I don't know anything about book critics », 93). Cependant, il décide de cacher cette nouvelle passion à sa femme sachant qu'elle ne croit aucunement aux mondes imaginaires et que ce qui l'intéresse est la vie quotidienne dans ce qu'elle a de plus banal :

[H]e begins reading Brill's old reviews on the internet – always in secret, of course, since he doesn't want Flora to know that he's still thinking about the man he was instructed to kill – and every time he comes across an article about a book that sounds interesting, he checks it out of the library. He used to spend his evenings watching television with Flora on a sofa in the living room. Now he lies on the bed and reads books. So far, his most important discoveries have been Chekhov, Calvino and Camus. In this way Brick and Flora swim along in their conjugal nothing, the little life she lured him back to with the good sense of a woman who doesn't believe in other worlds, who knows there is only this world and that numbing routines and brief squabbles and financial worries are an essential part of it, that in spite of the aches and boredoms and disappointments, living in this world is the closest we will ever come to seeing paradise. (96-97)

Est ici mise en scène une opposition entre vie imaginaire et vie « réelle », celle du quotidien. Flora représente l'absence d'imagination, la routine de tous les jours et la platitude des petits problèmes de la vie quotidienne. Le vocabulaire utilisé dans cette description est péjoratif (« their conjugal nothing », « the little life », « numbing routines », « brief squabbles », « financial worries », « aches », « boredoms », « disappointments »), signe révélateur d'un changement de point de vue chez Brick au moment où il fait le bilan de son existence après son passage dans le monde parallèle. En effet, si sa vie avec Flora le satisfaisait jusque-là, elle devient petit à petit plus difficile à affronter par un Brick qui a été « contaminé » par « l'autre monde », celui de l'imaginaire et de la littérature : « deep inside himself he knows that he has been contaminated by his visit to the other world and that sooner or later everything will come to an end » (97).

La barrière entre les deux mondes parallèles est à nouveau franchie lorsque Frisk et Rothstein, tous deux issus de l'Amérique en pleine guerre civile, apparaissent sur le pas de la porte de Brick munis de revolvers, pour le prévenir qu'ils ne lui accordent qu'une semaine de plus pour tuer Brill. Le vieillard interrompt une fois de plus son récit pour savoir l'heure qu'il est (« I don't know what time it is », 100). C'est ici qu'il évoque le site internet créé par Miriam que nous avons mentionné plus haut, montrant ainsi le lien entre le site internet que visitent Owen et Flora et le vrai site internet qui existe dans la vie d'August. Il explique que si Miriam l'a construit, c'était afin de lui permettre de laisser une « trace » de son travail derrière lui : « *for posterity*, as she put it » (101). Cette parenthèse établit une nouvelle différence fondamentale entre les articles de critiques littéraires qui sont souvent voués à l'oubli après leur publication et, à l'opposé, les œuvres romanesques qui survivent à la mort de leur auteur. Ce n'est effectivement que grâce au site internet créé par sa fille que les articles de Brill sont préservés. Ici encore, Auster semble lancer une pique à ceux qui l'ont offensé dans le passé.

Cette nouvelle pause dans le récit enchâssé de Brick présente un risque grave pour le vieillard car il risque de sombrer à nouveau dans le triste souvenir de son épouse décédée : il craint alors que ses gémissements et ses pleurs réveillent Miriam et Katya. Il redoute également de se laisser envahir par des tentations de suicide. Comme il l'explique, cette tâche qui consiste à tuer August Brill a été donnée à son personnage, Owen Brick. En exprimant cette idée de suicide « assisté » aussi clairement, Brill transgresse les frontières établies entre fiction et réalité en montrant trop clairement que le Brill de son histoire est bien lui : « The story is about a man who must kill the person who created him, and why pretend that I am not that person? By putting myself into the story, the story becomes real.

Or else I become unreal, yet one more figment of my own imagination » (102). Brill ajoute également quelques remarques sur la construction de son récit et souligne le fait que l'idée de s'insérer dans l'histoire n'est venue que tardivement puisqu'à l'origine c'était un autre personnage qui devait incarner « l'esprit créateur de guerre » : « the fact is that the Brill character wasn't in my original plan. The mind that created the war was going to belong to someone else, another invented character, as unreal as Brick and Flora and Tobak and all the rest » (102). Comme dans *Travels in the Scriptorium*, le récit change au fur et à mesure que de nouvelles idées viennent à l'« auteur ».

Le récit enchâssé reprend enfin à la page 104 et ce sera sa dernière apparition dans le roman. Brick décide d'accepter sa mission car il n'a visiblement pas d'autre choix. Cependant, Brill n'entend pas se laisser faire et se rend bien compte du fait que, s'il souhaite continuer à raconter son histoire, il ne va pas avoir d'autre solution que de tuer ses personnages :

[T]hese lives will stop, since they must stop, since neither one of them can ever make it to Vermont to talk to Brill, for Brill might weaken and then give up, and Brill can never give up, since he must go on telling his story, the story of the war in that other world, which is also this world, and he can't allow anyone or anything to stop him. (116)

Brill provoque alors un événement complètement inattendu (« and then an unexpected event comes crashing down on us to jolt us out of our torpor », 117) : les troupes fédérales attaquent la maison de Virginia dans laquelle se trouve Brick et le tuent sans sommation :

A contingent of Federal troops has massed in the middle of the street, fifty or sixty helmeted men, all of them armed with machine guns. Brick raises his hands in a gesture of surrender, but it doesn't do him any good. The first bullet hits him in the leg, and he falls down, clutching the wound as blood spurts onto his fingers. Before he can inspect the damage and see how badly he is hurt, a second bullet goes straight through his right eye and out the back of his head. And that is the end of Owen Brick, who leaves the world in silence, with no chance to say a last word or think a last thought. (117-118)

Brill montre l'opposition entre cette fin tragique de Brick et l'activité du Brill fictionnel à ce moment précis : « Meanwhile, seventy-five miles to the northwest, in a white wooden house in southern Vermont, August Brill is awake, lying in bed and staring into the dark. And the war goes on » (118). Cette mise en parallèle est à la fois intradiégétique mais également un reflet de la « réalité extradiégétique » puisque c'est également ce qu'est en train de faire le Brill qui raconte l'histoire.

Cette fin tragique marque la victoire de l'auteur qui prouve que son monde est à sa discrétion et que les personnages n'ont aucun pouvoir décisionnel sur ce qui se passe au sein de l'histoire qu'il invente. Brill se pose cependant la question : « Does it have to end this way? » (118). Il répond par l'affirmative : le sujet qu'il a choisi pour son histoire est la guerre et cette dernière est violente et s'achève fatalement par une mort. Il ajoute : « I feel I would be insulting Titus and Katya if I softened the blow » (118). Cette phrase peut tout aussi bien s'appliquer à Auster vis-à-vis d'Uri Grossman.

C'est ainsi sur cette mort, qu'August Brill décide d'achever son histoire et de passer à une autre, sur un autre sujet : « The only solution is to leave Brick behind me, make sure that he gets a decent burial, and then come up with another story » (118). Cette fin de récit qui semble bâclée et qui s'est imposée presque malgré lui à l'auteur est peut-être encore une façon pour Auster de dire aux critiques littéraires que s'ils s'essayaient à l'écriture romanesque, ils ne s'en tireraient sans doute pas très bien et auraient beaucoup de peine à produire un bon roman.

Cependant, si Brill a vraisemblablement du mal à aller jusqu'au bout des choses, aussi bien dans ses récits fictionnels que dans les mémoires qu'il avait promis d'écrire pour sa famille, il est à noter qu'en réalité la fin de son roman lui permet d'accomplir ce dernier acte en racontant à sa petite-fille Katya l'histoire de la rencontre entre lui-même et sa femme Sonia, la grand-mère de Katya, et tous les souvenirs douloureux qui accompagnent ces révélations. Ce sont en réalité ceux-là mêmes que Brill cherche à fuir depuis le début du roman et ce récit oral lui permet d'extérioriser ses souvenirs et ses regrets. Comme le résume LeClair :

Brick's story is interrupted by Brill's memories, by his awareness of physical discomforts and, near dawn, by his granddaughter, who also can't sleep. She lies down next to him and slowly, persistently, forces him to reveal the most painful part of his past, his betrayals of her beloved grandmother. By morning Brill has, through this nocturnal transmission, finished his memoir.

La fin de *Man in the Dark* contraste avec le reste du roman puisque, pour la première fois, August Brill s'adresse oralement à quelqu'un. Son histoire est donc enfin écoutée, lui permettant de sortir, l'espace d'un instant, de son solipsisme. Cependant, cette expérience ne se renouvelle pas et, lorsqu'il tente d'enchaîner sur une histoire inventée, Katya s'endort au bout de cinq minutes :

I launch into a story I sketched out last week – the romantic adventures of Dot and Dash, a chubby waitress and a grizzled short-order cook who work in a New York City diner – but less than five minutes into it, Katya falls asleep, and our conversation comes to an end. (168)

Cet échec peut être interprété comme un nouveau message d'Auster adressé aux critiques littéraires, leur rappelant la dure réalité des exigences du public et les échecs auxquels est confronté tout écrivain au long de sa carrière et qu'il faut savoir surmonter coûte que coûte. Pourtant Brill ne se décourage pas pour autant et se sent même revigoré par sa conversation avec sa petite-fille. Lorsque sa fille entre dans sa chambre à l'aube, il souhaite les inviter toutes deux à sortir pour le petit-déjeuner : « I think we should go all out this morning. Scrambled eggs and bacon, French toast, pancakes, the whole works. A farmer's breakfast » (180). Le fait de raconter quelque-chose et d'être écouté semble avoir transformé Brill, rappelant à nouveau l'immense pouvoir des récits, qu'ils soient conçus sous forme écrite ou sous forme orale.

Dans ce chapitre, nous avons donc vu la façon dont chaque narrateur-écrivain met en scène son travail et montre ainsi au lecteur les difficultés qu'il doit affronter, mais également sa méthodologie de travail ainsi que ce que lui apporte l'écriture. Les exemples observés nous donnent autant d'indications sur les personnages mais également sur le travail de l'auteur lui-même.

Maintenant que nous avons analysé en détail la façon dont sont présentés le langage, le support utilisé pour l'écriture, et la méthode de travail des personnages-écrivains, nous nous proposons de terminer cette partie en observant le roman que nous avons décidé de sous-titrer l'« œuvre-bilan » de Paul Auster tant il rassemble tous les romans précédents de l'auteur à travers une intratextualité foisonnante.

Chapitre 10 : Intertextualité, intratextualité et « œuvre-bilan »

« Comme si l'acte d'écrire était une énigme sans fin... Auster ne parvient [...] jamais tout à fait à achever ses romans, comme si tous les espaces littéraires ne constituaient que des esquisses du prochain "livre à venir" »
(Sophie Chambon, 52)

La plupart des romans précédents de Paul Auster sont riches en références intertextuelles qui renvoient, la plupart du temps, à des auteurs ou artistes qui lui sont chers. Au fur et à mesure que ses œuvres paraissent, cependant, et alors même que ses romans se focalisent moins sur le monde intérieur de l'auteur et bien plus sur le monde extérieur (*The Brooklyn Follies* est beaucoup moins introspectif que *The New York Trilogy* par exemple), les références de l'auteur à ses propres œuvres sont de plus en plus fréquentes. En effet, certains noms de personnages reviennent : c'est le cas d'Anna Blume dans *In the Country of Last Things* et dans *Moon Palace* (à la fois héroïne de l'un et petite-amie absente dans l'autre), mais c'est surtout dans *Travels in the Scriptorium* que l'intertextualité prend la forme d'un repli sur soi tout à fait conforme à la nature solipsiste du roman. En effet, dans ce roman, si l'on exclut la mention du nom de Fanshawe qui renvoie à la fois à *The New York Trilogy* mais aussi à Hawthorne, il n'y a aucune référence à une œuvre qui ne serait pas écrite par Paul Auster lui-même. C'est dans ce cadre que nous avons choisi d'utiliser le terme d'« intratextualité » pour désigner ces nombreux renvois à d'autres romans ou à des personnages austériens. Comme l'explique Nathalie Limat-Letellier, l'intratextualité se produit lorsqu'un écrivain « réutilise un motif, un fragment du texte qu'il rédige ou quand son projet rédactionnel est mis en rapport avec une ou plusieurs œuvres antérieures (auto-références, auto-citations) » (1998, 27). Ce procédé joue plusieurs rôles dont l'un est de provoquer un effet immédiat sur le lecteur assidu d'un écrivain, comme l'observe François Ricard :

[C]omme à tout voyageur, il nous arrive d'aimer, autant que le plaisir de la découverte, celui de la reconnaissance : la joie de nous retrouver en territoire connu, non tant pour nous y reposer que pour éprouver plutôt cette impression que je nommerais, faute d'un terme plus juste, la nouveauté du familier, quand un lieu déjà visité, tout en demeurant le même, nous semble néanmoins, lorsque nous y revenons, s'être légèrement transformé [...]. (Ricard, 1974, 97).

Comme l'explique, de son côté, Christine Genin dans *L'Expérience du lecteur dans les romans de Claude Simon : lecture studieuse et lecture poignante*, le phénomène intertextuel provoque plusieurs effets chez le lecteur : un « supplément de signification [...], mais aussi et surtout d'émotion » (350). En effet, ce phénomène procure un sentiment de gratification au lecteur qui reconnaît l'intertexte, mais aussi une « reconvoction d'émotions ressenties à la lecture d'autres textes ou à la contemplation d'autres tableaux » qui apporte un « surcroît d'émotion à la lecture présente » (350). Kareen Martel reprend cette analyse dans son article « Les notions d'intertextualité et d'intratextualité dans les théories de la réception » (2005) en l'appliquant plus spécifiquement à l'intratextualité. Elle y explique que la complicité que peut ressentir le lecteur avec l'écrivain lorsqu'il s'aperçoit qu'ils partagent tous deux « un bagage de connaissances, un savoir, des éléments culturels » s'avère d'autant plus importante lorsque « l'intertexte est attribué au même auteur » :

Les lecteurs fidèles forment en quelque sorte un cercle privilégié dont l'assiduité est récompensée par des clins d'œil complices. Puisqu'il se sent privilégié et reconnu, le lecteur peut se montrer davantage bienveillant à l'égard de l'œuvre qu'il soumet à son regard critique. La bienveillance du lecteur peut également relever de l'impression de familiarité et de la présence d'un univers clos que l'intratextualité contribue à créer. (Martel, 2005, 12)

Martel reprend ensuite Ricard qui explique très bien en quoi ces « ponts » dressés entre plusieurs livres du même auteur participent à la constitution d'un « tout unifié » qui confère à l'œuvre « l'aspect d'un système cohérent » (1974, 98-99). Et c'est bien cet aspect que nous souhaitons montrer dans le roman *Travels in the Scriptorium* que nous considérons comme une sorte de bilan de l'œuvre austérienne car il contient non seulement un aspect autofictionnel par sa représentation d'un vieil écrivain dont les souvenirs de la vie passée sont très flous mais dont chaque nouvel indice nous conduit à voir des parallèles de plus en plus évidents entre le personnage et l'auteur du roman, mais c'est également une œuvre-bilan dans le sens où l'aspect métafictionnel est clairement représenté dans l'acte de création qui se produit sous nos yeux. L'intratextualité que nous trouvons tout au long de ce roman original contribue à créer une rupture avec l'évolution romanesque d'Auster, qui nous avait habitué, depuis *Moon Palace*, à des romans narrés à la première personne et qui se tournaient de plus en plus vers le monde extérieur plutôt que le monde intérieur et solipsiste de *The New York Trilogy*. En se focalisant sur un homme seul, contraint à rester dans une chambre close, c'est plus à l'univers noir et au nihilisme de la trilogie qu'à

l'optimisme (relatif) de la fin d'un *Moon Palace*, d'un *Oracle Night* ou d'un *Brooklyn Follies* que nous sommes confrontés. Le renvoi à cette première œuvre fictionnelle ainsi que les nombreuses références intratextuelles aux autres romans austériens font de *Travels in the Scriptorium* une sorte de tournant dans l'œuvre austérienne, comme s'il souhaitait établir un bilan de son œuvre avant de poursuivre¹⁹¹.

Phénomène fréquent chez les auteurs postmodernistes, c'est grâce au procédé de l'intratextualité que leurs récits fragmentés prennent l'apparence, assez paradoxalement, d'une œuvre complète, unie et cohérente au sein de laquelle chaque roman est relié aux autres par des références plus ou moins explicites. Cette méthode, dont Paul Auster s'est déjà servi dans de nombreux romans précédents, est à nouveau utilisée ici, mais de façon plus systématique et plus explicite qu'il ne l'avait fait jusqu'à présent. En faisant l'analyse des références contenues dans ce roman, nous pourrons observer l'intratextualité austérienne dans sa globalité. Nous verrons ainsi en quoi *Travels in the Scriptorium* joue bien le rôle d'un roman-bilan, entre métafiction et autofiction, en « faisant le point » sur l'œuvre de l'auteur, et en mettant en évidence les liens qui existent entre chacun de ses romans, constituant ainsi une vraie identité littéraire propre à Paul Auster.

Dans ce roman, deux « catalogues » apparaissent qui montrent un certain nombre de personnages comme autant de références à l'œuvre de Paul Auster. D'un côté, nous avons un tas de photographies ; de l'autre, une liste de personnages dressée par Mr. Blank au fur et à mesure de la progression du roman.

Une assez longue description à la page 40 passe en revue les personnes qui apparaissent dans les photographies qui se trouvent sur le bureau de Mr. Blank :

An old man in a wheelchair, as thin and delicate as a sparrow, wearing the dark glasses of the blind. A grinning woman with a drink in one hand and a cigarette in the other, wearing a 1920s flapper dress and a cloche hat. A frighteningly obese man with an immense hairless head and a cigar jutting from his mouth. Another young woman, this one Chinese, dressed in a dancer's leotard. A dark-haired man with a waxed moustache, decked out in tails and a top hat. A young man sleeping on the grass in what looks like a public park. An older man, perhaps in his mid-fifties, lying on a sofa with his legs propped up on a pile of pillows. A bearded, scraggly-looking homeless person sitting on a sidewalk with his arms around a large mutt. A chubby black man in his sixties holding up a Warsaw telephone book from 1937-38. A slender young man sitting at a table with five cards in his hand and a stack of poker chips in front of him. (40)

¹⁹¹ Lorsque nous avons commencé notre travail de thèse, *Travels in the Scriptorium* était le dernier roman paru de Paul Auster. Le roman était tellement différent de ceux qui le précédaient qu'on aurait pu penser qu'il s'agissait de son dernier, dans lequel il exposait le bilan de son œuvre.

Bien que Mr. Blank n'arrive à retrouver aucun souvenir de ces personnages qui apparaissent sur les photos, le lecteur fidèle de Paul Auster aura réussi à tous les replacer. La première description d'un homme en fauteuil roulant portant des lunettes d'aveugle n'est autre que Thomas Effing, le vieil homme dont Marco Stanley Fogg s'occupe dans *Moon Palace*. La femme qui a un verre à la main est sans doute Frieda Spelling de *The Book of Illusions*. L'homme obèse est Salomon Barber, le père de Marco Stanley Fogg et la jeune danseuse chinoise est Kitty, la fiancée de Marco dans *Moon Palace*. L'homme à moustache est Hector Mann, l'acteur de films muets autour duquel tourne toute la narration de David Zimmer dans *The Book of Illusions*. Le jeune homme qui dort sur l'herbe est sans nul doute Marco lui-même, devenu sans-abri et ayant trouvé refuge à Central Park. L'homme d'une cinquantaine d'années allongé sur un canapé est John Trause tout droit sorti de *Oracle Night*, obligé de garder ses jambes dans cette position à cause de sa phlébite. C'est ensuite « Santa Claus » et son chien Mr. Bones qui sont dépeints, du roman *Timbuktu*. L'homme noir tenant à la main un recueil téléphonique de Varsovie est Ed Victory, qui apparaît dans *Oracle Night*, dans l'histoire dans l'histoire que Sydney Orr, le narrateur principal, rédige au cours de sa narration. Et enfin, l'homme qui joue au poker sort de *The Music of Chance* : c'est Jack Pozzi.

Si ces personnages ne sont qu'énumérés dans cette longue liste sans qu'il n'y ait de commentaires annexes sur eux, ce n'est pas le cas des personnages sur la liste que dresse Mr. Blank. En effet, à chaque fois que le vieillard rencontre ou entend parler d'un nouveau personnage, il l'inscrit dans son bloc-notes, ce qui fait que cette liste apparaît à plusieurs moments dans le roman. Elle débute à la page 29, puis se poursuit pages 55, 71, 102 et 125. À chaque fois, elle apparaît sous la forme d'une liste de noms sur la page, comme un collage directement issu du carnet dans lequel écrit Mr. Blank. Comme cette liste n'apparaît nulle part dans son intégralité dans le roman, nous l'avons reconstituée en prenant tous les noms qui se trouvaient à la page 71 et en y ajoutant ceux que l'on trouve à la page 125 :

James P. Flood
Anna
David Zimmer
Peter Stillman, Jr.
Peter Stillman, Sr.
Fanshawe
Man with house
Samuel Farr
John Trause
Sophie

Daniel Quinn
Marco Fogg
Benjamin Sachs

Cette liste pourrait s'apparenter à une prise de notes par un écrivain à l'affût d'idées destinées à alimenter une histoire en gestation. Comme nous le voyons, les noms qui y figurent sont ceux d'anciens personnages inventés par Paul Auster. Chaque nom est donc riche en signification.

Nous nous proposons de découper cette liste en deux sortes de noms : ceux appartenant à des personnages qui sont mentionnés au cours du récit mais qu'on ne voit pas « en chair et en os », et ceux appartenant à des personnages qui apparaissent dans le roman et qui interagissent directement avec Mr. Blank. Nous verrons comment chaque personnage représente un aspect spécifique de l'œuvre austérienne.

1) Des figures fantômes du passé

Nous distinguons deux sortes de personnages « absents » mais mentionnés dans le récit : ceux qui ont laissé un manuscrit derrière eux (Fanshawe et Trause), et ceux qui ne sont présents que dans la mémoire d'autres personnages ou qui laissent leur empreinte sur Mr. Blank (Zimmer et Stillman).

a) Peter Stillman et David Zimmer

Si le lien n'est peut-être pas évident de prime abord, il semble y avoir un certain nombre de points communs entre Mr. Blank et Peter Stillman Jr., personnage issu de *City of Glass* dans *The New York Trilogy*.

Le premier point commun et celui qui est le plus mis en avant dans le roman concerne la couleur des vêtements que portent tous deux les personnages. En effet, lorsque Anna Blume aide Mr. Blank à s'habiller intégralement en blanc, elle lui explique, face à sa surprise, qu'il s'agit d'une requête spéciale de la part de Peter Stillman (« Not the father, the son. Peter Stillman, Junior », 25) : « He's another one of your charges. When you sent him out on his mission, he had to dress all in white » (25). La description qui est faite de Peter Stillman Jr. dans *City of Glass* montre effectivement la grande ressemblance vestimentaire des deux hommes : « Everything about Peter Stillman was white. White

shirt, open at the neck; white pants, white shoes, white socks. Against the pallor of his skin, the flaxen thinness of his hair, the effect was almost transparent, as though one could see through to the blue veins behind the skin of his face » (15). Tout est blanc chez Peter Stillman, de la couleur de ses vêtements à celle de sa peau et de ses cheveux, à cause de l'absence de lumière qu'il a subie pendant ses années d'enfermement. Cette description physique de Stillman renvoie à la description qui est faite des vêtements que doit porter Mr. Blank suite à la « requête » de Stillman dont parle Anna : « The clothes turn out to be all white: white cotton trousers, white button-down shirt, white boxer shorts, white nylon socks, and a pair of white tennis shoes » (24, 25). Tout au long de la journée, Mr. Blank prêtera une attention particulière à cette requête puisque, lorsqu'il enlève ses chaussures, il est rassuré de savoir que, grâce à la blancheur de ses chaussettes, il reste tout de blanc vêtu (« I'm still dressed all in white, aren't I? », 50). Nous pouvons également noter le fait que, comme Stillman, Mr. Blank n'a plus accès à la lumière du jour. Cependant, la couleur de la peau et des cheveux du vieillard n'est pas décrite. Nous ne pouvons donc savoir si les similarités physiques entre les deux hommes au niveau de la couleur vont au-delà de leurs habits blancs.

Mais il n'y a pas que par la couleur de leurs vêtements que Mr. Blank et Stillman Jr. ont des points communs. En effet, leurs déplacements physiques se ressemblent étrangement. D'un côté, nous avons la description des gestes saccadés de Peter Stillman :

The act of moving from one place to another seemed to require all his attention, as though not to think of what he was doing would reduce him to immobility. [...] It seemed to Quinn that Stillman's body had not been used for a long time and that all its functions had been relearned, so that motion had become a conscious process, each movement broken down into its component submovements, with the result that all flow and spontaneity had been lost. (*The New York Trilogy*, 15)

De l'autre, une description similaire évoque les déplacements de Mr. Blank : sa difficulté à se lever sans avoir la tête qui tourne, la nécessité qu'il éprouve de se concentrer sur le moindre mouvement effectué, du plus infime au plus « compliqué », pour se déplacer seulement d'un bout de la pièce à l'autre.

Une autre ressemblance entre Mr. Blank et Stillman réside dans le rapport particulier qu'a chacun d'eux avec le langage. De son côté, Mr. Blank semble ne plus avoir accès qu'au côté « littéral » du langage. À plusieurs reprises, le vieillard exprime son incompréhension face à des expressions qui font appel à la compréhension du sens figuré des mots. C'est le cas par exemple de l'expression « do you have to go? » qu'emploie

Anna pour demander à Blank s'il souhaite se rendre aux W.C., ce à quoi le vieil homme répond, naïvement : « Go? [...] Go where? » (16). De la même façon, l'expression « in two shakes of a cat » qu'emploie Flood, page 49, est incompréhensible pour Mr. Blank, qui s'exclame : « A cat? What are you talking about? ». Le personnage semble donc avoir perdu tout sens de l'utilisation figurée du langage, comme nous l'avons vu dans notre chapitre sur le langage. Quant à Peter Stillman, son rapport au langage est d'autant plus perturbé qu'il a dû tout réapprendre à sa sortie de son enfermement. De ce fait, on assiste à un monologue déstructuré, ponctué de contradictions, de mots inventés et dont l'essence repose plus sur le lyrisme des mots que sur leur sens. En fait, Mr. Blank et Stillman ont un rapport opposé au langage : pour l'un, seul compte le sens des mots ; pour l'autre, seuls comptent l'esthétique et le lyrisme. Mais dans les deux cas, leur rapport au langage diffère de celui d'une personne « normale ».

Nous avons donc vu que le personnage principal de *Travels in the Scriptorium* ressemble beaucoup à un personnage qui appartient au premier récit fictionnel de notre auteur. Nous constatons ainsi l'existence d'un lien établi par l'auteur entre son premier roman et celui de 2006 à travers ces ressemblances explicites (la couleur des vêtements) mais également implicites (les déplacements et la maîtrise du langage).

Un autre personnage absent mais important apparaît également lors de la visite d'Anna Blume. Il s'agit de David Zimmer. Ce n'est pas un hasard si ce nom apparaît aux côtés de celui d'Anna Blume dans *Travels in the Scriptorium*. En effet, David Zimmer apparaît pour la première fois dans l'œuvre autrichienne dans *Moon Palace*, roman dans lequel il est ami avec le narrateur, Marco Stanley Fogg. Dans ce récit, David Zimmer vit une relation de longue distance avec une dénommée Anna Blume que l'on ne verra jamais au cours du roman. Quelques années plus tard, Paul Auster utilise à nouveau ce nom de David Zimmer pour son narrateur dans *The Book of Illusions*. Zimmer apparaît donc comme un personnage mineur dans *Moon Palace*, mais il joue le rôle principal dans *The Book of Illusions*. Nous ne pouvions jusqu'ici être certains qu'il s'agissait bien du même David dans ces deux romans, puisque dans *Moon Palace* il est amoureux d'une dénommée Anna Blume et que dans *The Book of Illusions* il subit le décès de deux femmes qu'il a aimées au cours du roman, et qu'aucune des deux ne se prénomme Anna (même si le prénom de la deuxième, Alma, s'en rapproche). Cependant, quelques indices tendent à nous faire penser qu'il s'agit peut-être de la même personne. En effet, la fin de *The Book of Illusions*

mentionne brièvement où il en est dans sa vie personnelle lorsqu'il termine l'écriture des dernières pages de son récit. Il explique qu'il ne vit désormais plus seul. Il ne dira rien de plus à ce sujet, feignant de craindre le manque d'intérêt du lecteur pour cette information : « I should also say (for those who care about such things) that I no longer live alone » (316). Le narrateur lui-même ne mentionne pas le nom de cette nouvelle femme, mais *Travels in the Scriptorium* nous indique qu'Anna et David ont bien été mariés et que David est mort d'une maladie cardiaque (« he had a bad heart », 22), ce qui correspond bien au bilan de santé que nous donne le narrateur de *The Book of Illusions* à la fin du roman : « I turned fifty-one in March 1998. Six months later, [...] I had my first heart attack. The second one came on November twenty-sixth » (317). Nous pouvons en conclure que cette femme avec qui David vit à la fin de *The Book of Illusions* n'est autre qu'Anna Blume, son amour de jeunesse retrouvé, chose que l'on ne pouvait présupposer avant de lire *Travels in the Scriptorium* qui a été publié quatre ans après le roman de 2002. Ce lien entre les romans n'est qu'un exemple des nombreux chaînons manquants que vient nous apporter *Travels in the Scriptorium*, l'« œuvre-bilan ».

Le premier ouvrage fictionnel de Paul Auster fait son apparition assez tôt dans *Travels in the Scriptorium* et la ressemblance entre Mr. Blank et Stillman renforce ce lien entre les débuts de Paul Auster et son roman de 2006. De la même façon, la mention de David Zimmer renforce le lien entre des romans qui contiennent des personnages portant le même nom, montrant à quel point l'œuvre de Paul Auster suit une logique interne qui est exposée dans *Travels in the Scriptorium*. Cette « exposition » se poursuit avec les manuscrits que découvre Mr. Blank tout au long du récit, et qui renvoient à deux personnages-écrivains fort importants dans les romans précédents.

b) Fanshawe et Trause : des écrivains absents qui ont laissé leur trace

Comme nous l'avons vu dans notre première partie, le nom Fanshawe est riche en significations. Un personnage de ce nom apparaît effectivement dans *The Locked Room* (*The New York Trilogy*) et nous avons déjà observé les références à Hawthorne qu'il contient. Dans *Travels in the Scriptorium*, Fanshawe, personnage qu'on ne verra jamais, est présenté comme étant l'auteur du roman *Neverland* dans lequel apparaît Flood, le premier personnage à entrer en contact avec Mr. Blank. Fanshawe serait donc le « créateur » du

personnage de Flood (« Fanshawe used you as a character », 52), qui cherche à tout prix des informations sur ce roman mystérieux qui lui donnerait des indices sur sa vie. Comme Flood l'explique à Mr. Blank, la seule mention au sujet du roman *Neverland* qu'il ait trouvée est cette courte citation : « (*Montag's house in chapter seven; Flood's dream in chapter thirty*) » (52). S'il la cite de mémoire c'est parce qu'il l'a lue dans une œuvre de Mr. Blank dans laquelle il en parlait. Il s'agit ici de *The New York Trilogy* dans lequel cette même citation apparaît. La confusion entre fiction et réalité est importante ici puisque l'œuvre de Paul Auster est explicitement attribuée à Mr. Blank qui doit rendre des comptes à ce sujet. Flood reproche à Mr. Blank de ne pas assumer son travail et d'avoir laissé certains de ses personnages à leur triste sort (comme nous le verrons). Ce reproche fait écho à celui que l'on pourrait également faire à Fanshawe, qui, dans *The Locked Room*, n'assume pas son travail d'écrivain et fuit pour se réfugier à l'abri du regard de tous avant même d'avoir publié un seul mot. Derrière ce choix du nom, c'est, comme nous l'avons vu, une référence explicite à Hawthorne qui apparaît, lui qui n'a jamais assumé son premier roman du même nom (*Fanshawe*, 1828) et qui a cherché à le faire disparaître, en vain. Cette question autour du fait de ne pas assumer ses écrits semble également être un reproche que Paul Auster s'est adressé à lui-même lors de ses débuts d'écrivain. Son premier roman, *Squeeze Play*, écrit sous un pseudonyme (celui de Paul Benjamin) n'a en effet jamais été complètement assumé. Nous pouvons nous demander dès lors si Fanshawe ne représente pas un aspect de Paul Auster qu'il a tenté de maîtriser en écrivant *The New York Trilogy* sous son propre nom et d'en assumer toutes les conséquences, sans plus se cacher. Le reproche que fait Flood à Mr. Blank de ne pas prendre ses responsabilités d'écrivain peut donc être lue comme une critique que Paul Auster se fait à lui-même, éprouvant le besoin de faire revenir ses personnages antécédents du monde des morts afin de leur assigner une fin « réelle », de s'assurer qu'ils ne lui en veulent pas de ce qu'il leur a fait subir, et d'accepter de subir les conséquences de ses actes en tant qu'écrivain. Les conséquences s'avèrent d'ailleurs très graves, allant jusqu'à la tentative de meurtre sur sa personne par Flood dont l'informe son avocat, Daniel Quinn. Il s'avère donc que certains de ses personnages lui en veulent à un tel point qu'ils sont prêts à tuer l'auteur qui leur a fait subir un sort particulièrement difficile dans sa fiction, image qui revient dans *Man in the Dark*, dans lequel la mission d'Owen Brick est d'assassiner August Brill, celui qui est à l'origine de la création (ici, à nouveau, résonne la mort de l'auteur de Barthes).

La référence à Fanshawe est importante puisqu'il s'agit d'un personnage-type qui revient sans cesse à travers l'œuvre austérienne. Il représente en quelque sorte la source

d'inspiration de l'écrivain, celui qui fascine à un tel point que le narrateur consacra une bonne partie de sa vie à écrire un livre sur lui afin de conter ses aventures extraordinaires. C'est le cas de Fanshawe dans *The Locked Room*, mais aussi de Benjamin Sachs dans *Leviathan*, Hector Mann dans *The Book of Illusions* et Tom Wood dans *The Brooklyn Follies*.

D'autre part, si le personnage reste mystérieux tout du long de l'œuvre de Paul Auster (dans *The Locked Room*, il ne sort jamais de la pièce dans laquelle il s'est enfermé, dans *Travels in the Scriptorium*, il n'apparaît jamais en chair et en os), dans *Travels in the Scriptorium*, nous retrouvons l'un de ses manuscrits à la page 126, qui porte le même titre que celui du roman de Paul Auster et dont le texte est le même que celui que nous lisons depuis la page 1 du roman. Il est ainsi suggéré que *Travels in the Scriptorium* correspond à une des œuvres écrites par Fanshawe avant sa disparition dans *The Locked Room* ; ainsi est faite une référence à *The New York Trilogy* par ce procédé de mise en abyme de l'écriture.

De la même façon, le fameux « John Trause » qui apparaît dans *Travels in the Scriptorium* est le même que celui qui figure dans *Oracle Night*. En effet, le récit de Graf que lit Mr. Blank tout au long du roman est en réalité celui que Trause donne à Sidney et que ce dernier perd dans le métro en rentrant chez lui. Lorsque Sid lui demande de quoi parle le récit en question, l'auteur lui fait un résumé rapide : il s'agit d'une parabole politique (« political parable », 150) qui se déroule dans un pays imaginaire, basé sur l'Amérique du Nord et l'Amérique du Sud des années 1830, mais en réalité il s'agit d'une critique des années 1950 (« McCarthy, HUAC, the Red Scare – all the sinister things that were going on then », 150). Le narrateur est un homme qui est envoyé dans les territoires primitifs (« primitive territories ») et qui se fait piéger par le gouvernement, est arrêté et accusé de trahison. Le titre de ce roman est « The Empire of Bones » (151). Sid accepte le manuscrit et est submergé de bonheur à l'idée de reprendre le récit de son ami, mais, en sortant de chez Trause, il le perd dans le métro et n'aura donc jamais l'occasion de le lire. Le lecteur lui-même en sera tout autant privé. Le récit apparaît pourtant dans *Travels in the Scriptorium* et est présent dans le texte puisqu'il s'agit du manuscrit que Mr. Blank est prié de lire et de compléter. Rien ne se perd chez Auster et c'est ainsi que nous retrouvons dans son « œuvre-bilan » différents extraits d'œuvres qui n'ont pas figuré dans ses romans précédents (comme c'est le cas également du texte de Fanshawe). *Travels in the Scriptorium* semble réunir en un seul roman tous les ingrédients qui ont fait la réputation de la littérature austérienne.

Si certains personnages ne sont que mentionnés dans *Travels in the Scriptorium*, il en est d'autres qui rendent visite à Mr. Blank. Les différentes réactions ainsi que les différents rôles qu'ils jouent tous vis-à-vis de Mr. Blank nous donnent de précieux indices sur ces personnages et le lien affectif que l'auteur (l'avatar de Paul Auster joué par Mr. Blank) partage avec eux.

2) Des personnages qui rencontrent enfin leur créateur

a) Anna, Sophie et Samuel Farr : des aide-soignants issus de l'imaginaire passé

Dans *In the Country of Last Things*, c'est une certaine Anna Blume qui narre le récit. Cette Anna Blume réapparaît à nouveau dans *Moon Palace*, dans un rôle plus mineur : elle entretient une relation de longue distance avec David Zimmer, le colocataire de Marco Stanley Fogg. Dans *Travels in the Scriptorium*, un personnage du nom d'Anna Blume apparaît à la page 12. Elle est là en tant qu'aide-soignante et apporte le petit-déjeuner du vieil homme. Elle l'aide ensuite à se laver et à s'habiller. Des indices indiquent, tout au long du roman, que cette Anna, qui apparaît, plus âgée, dans *Travels in the Scriptorium*, est bien la même Anna que celle de *In the Country of Last Things*. Citons, par exemple, ce passage dans lequel elle parle du lieu très dangereux où elle a été envoyée en « mission », qui ressemble beaucoup à l'univers de ce premier roman dans lequel elle apparaît : « You sent me off to a dangerous place, a desperate place, a place of destruction and death » (21). Mr. Blank se souvient alors qu'il était jeune lorsqu'il l'a « vue » pour la première fois (il avait vingt-et-un ans), mais elle n'en finissait pas de disparaître de son esprit, et c'est au bout de quelques années (quatre ans) seulement qu'elle est réapparue « You didn't know what to do with me, that's why. It took you a long time to figure it out » (24). C'est à ce moment-là qu'il l'envoie en « mission ». Le lecteur austérien assidu peut alors comprendre qu'il s'agit ici d'une référence à l'invention du personnage d'Anna Blume par Paul Auster mais également à l'écriture du roman *In the Country of Last Things*, qui correspond à la première « mission » du personnage. Nous pouvons également nous demander si le personnage d'Anna Blume ne serait pas inspirée de la fille de Paul Auster. C'est en effet un des souvenirs vagues de Mr. Blank dont il n'arrive pas à déchiffrer le sens :

[A]nd there is Mr. Blank, many years ago now it would seem, back in the days of his early manhood, [...] holding a small child in his arms, a one-year-old girl child dressed in a white T-shirt and a white diaper [...] and he wonders now, lying on the bed with his eyes closed, if this small person isn't Anna Blume at the beginning of her life, his beloved Anna Blume, and if it isn't Anna, whether the child might not be his daughter. (116)

L'image d'Anna Blume et de la fille de Mr. Blank se confondent dans l'esprit du vieillard, et ce non sans raison puisque le personnage d'Anna Blume semble avoir été « créé » avec la parution de *In the Country of Last Things* l'année de la naissance de la fille de Paul Auster, Sophie, en 1987. Nous retrouvons donc ici à nouveau un parallèle entre la vie de l'auteur et sa création littéraire.

C'est par la mention du mariage d'Anna avec un dénommé David Zimmer que *Travels in the Scriptorium* nous indique que les personnages ont continué à vivre au-delà de leurs sphères textuelles. En effet, la fin de *In the Country of Last Things* est laissée en suspens : nous ne savons pas ce qu'il est advenu d'Anna, si elle a réussi à s'en sortir, ni même si elle est encore vivante¹⁹². Le fait de la retrouver dans *Travels in the Scriptorium*, vieillie, montre que Paul Auster ne perd pas trace de ses personnages qui poursuivent leur existence, au fil du temps, tout comme n'importe quel autre être vivant, au-delà du texte.

À la page 88, un nouveau personnage apparaît, interrompant la session de travail de Mr. Blank et du docteur Farr. Cette irruption semble symboliser l'enchevêtrement de toutes les histoires austériennes dans ce même roman : les personnages des œuvres précédentes de Paul Auster s'y rencontrent tous, bien qu'issus de mondes romanesques différents, et la présence d'un nouveau personnage vient ainsi annuler celle du précédent, comme autant de souvenirs qui se succèdent dans la tête de l'écrivain. C'est ainsi que Mr. Blank ne sera jamais confronté à plus d'un personnage à la fois.

Ce nouveau personnage s'appelle Sophie et tient ici le même rôle que celui attribué à Anna : c'est une infirmière qui doit s'occuper de donner à manger au vieil homme. Dans *Travels in the Scriptorium*, les femmes prennent un rôle maternel et s'occupent du vieillard comme s'il s'agissait d'un enfant (elles le lavent, l'habillent, lui donnent à manger...), cependant Mr. Blank garde sa part « d'homme » lorsqu'il est confronté à des envies plus charnelles. Comme les autres personnages avant elle, Sophie sort tout droit d'une histoire

¹⁹² Nous pouvons comparer cette fin de *In the Country of Last Things* à la fin de *City of Glass* où du protagoniste, seul demeure son écrit. Nous ignorons totalement ce que ce personnage est devenu après avoir achevé son texte.

de Paul Auster : *The Locked Room (The New York Trilogy)*, comme Fanshawe. De nombreuses allusions font référence à ce récit austérien, notamment lorsque Mr. Blank la questionne sur son identité. De la même façon qu'Anna, Sophie a vieilli et a également grossi depuis la prise de la photo qui se trouve sur le bureau du personnage principal. Mr. Blank souhaite tout savoir sur cette photographie et prête une attention particulière aux détails : « What's going on here? Who's that person standing in the hallway, and why do you look like that? Apprehensive somehow, but at the same time pleased » (92). C'est ainsi que Sophie doit replacer cette image dans le contexte de l'histoire dont elle est issue : il s'agit de la deuxième visite que lui rend celui qui deviendra son deuxième mari. Ce dernier est le narrateur de *The Locked Room*. Nous sommes ici confrontés à un changement de perspective : nous passons du récit à la première personne du personnage-narrateur de *The Locked Room* à cette prise de vue extérieure où on voit ce même personnage-narrateur « à la troisième personne », comme s'il était observé par un nouveau narrateur omniscient, ou du moins un narrateur qui connaît la fin de l'histoire. Il s'agit d'une nouvelle façon de voir ce personnage qui n'est jamais décrit dans *The Locked Room*. C'est à présent Sophie, sa femme, qui raconte cette même histoire. Nous assistons donc à la même histoire contée d'un point de vue différent. C'est d'ailleurs ce qui caractérise cet aspect intratextuel austérien dans *Travels in the Scriptorium* : tous ses romans antérieurs sont mentionnés, mais racontés par un personnage différent de celui qui tenait le rôle principal à l'origine, et souvent la nouvelle narration provient de personnages qui n'avaient qu'un rôle secondaire, voire mineur (cf. Flood) dans l'histoire originelle.

C'est ainsi que Mr. Blank demande à en savoir plus à propos de l'histoire dont est issue Sophie, qui nous apporte la plupart des éléments déjà présents dans *The Locked Room*, à savoir que son mari, Fanshawe, était un homme tourmenté, qu'il a tourné le dos à beaucoup de choses (sa famille, son travail, lui-même) pour finir par se détruire et disparaître. Mais ce qui paraît plus intéressant est la « suite » que rapporte Sophie et que *The Locked Room* ne nous a pas livrée. En effet, le récit issu de la trilogie se termine en suspens, le narrateur (le second mari de Sophie) quittant un Fanshawe qui ne veut pas se montrer. Après avoir lu le petit carnet rouge que ce dernier lui a donné afin de lui expliquer tout ce qui lui est arrivé, le narrateur avoue qu'il n'y comprend strictement rien et jette le carnet en un geste qui se veut l'aveu d'une défaite, tant pour le narrateur que pour le lecteur qui reste sur sa faim. Ce que nous apprenons donc de cette Sophie vieillissante est qu'elle est en réalité au courant de la fuite volontaire de Fanshawe et du fait qu'il n'était pas mort, contrairement à ce que tout le monde pensait : dans *The Locked Room*, il

semblait que seul le narrateur possédait cette information et l'avait volontairement cachée à sa femme. Nous apprenons également que le narrateur et Sophie ont eu un mariage long et heureux (ce qui était plus qu'incertain étant donné l'issue de l'histoire et le grand trouble qu'a apporté dans le couple cette obsession du narrateur pour Fanshawe), et que leurs deux fils, de très jeunes enfants à l'époque de l'histoire, ont tous deux réussi dans la vie : « Ben is a doctor, and Paul's studying to become an anthropologist » (95)¹⁹³. Nous constatons encore une fois ici le passage du temps fictionnel : les personnages créés vieillissent au même rythme que n'importe quelle personne issue du réel, comme si Paul Auster éprouvait le besoin de mettre un point final à ses histoires laissées en suspens.

C'est également lors de l'entrevue avec Sophie que celle-ci explique à son « créateur », Mr. Blank, qu'il a toujours préféré Anna à ses autres créations : on voit donc cette relation ambiguë entre l'auteur et ses personnages, ce mélange entre fiction et réalité, et cette volonté d'Auster de voir vieillir ses personnages, qui continuent à vivre dans sa tête au-delà des histoires dans lesquelles il les fait évoluer. Ce flou entre les frontières du réel et de l'imaginaire est renforcé par le fait que le vieillard tient absolument à avoir des rapports physiques avec tous les personnages féminins qui lui rendent visite : il apprécie la présence de leur corps, la chaleur qui s'en dégage (« Sophie's warm and ample body », 95), mais veut aller plus loin, essayant de les toucher, poussé qu'il est par sa libido de vieillard devant leur féminité. C'est ainsi qu'il accepte de prendre ses cachets à la seule condition que Sophie se déshabille et le laisse parcourir sa poitrine avec ses mains. Cet acte pourrait être simplement imputé au fait que c'est un vieil homme obsédé (« You're a dirty old man, Mr. Blank », 98), s'il n'y avait cette relation de créateur à sa création entre les deux personnages. En effet, Mr. Blank est le créateur de Sophie, comme il est le créateur des autres personnages qui viennent lui rendre visite. Il peut ainsi faire d'eux ce que bon lui semble dans les histoires qu'il écrit à leur sujet. Mais il semble pourtant que, depuis qu'il les a créés, ses « créatures » ont continué à vivre indépendamment. Ils ont donc tous la liberté de refuser ce genre de demande venant de ce vieillard handicapé qu'est devenu leur créateur. Afin d'obtenir ce qu'il souhaite, celui-ci est obligé d'accepter des compromis (« I'll take off the blouse. But the bra stays where it is. Understood? », 97). Le contact physique avec ses personnages est un moyen de se les réapproprier tout en leur donnant une dimension réelle : le fait de toucher la poitrine de Sophie a un impact physique sur le sexe du vieillard et lui procure du plaisir. Nous pouvons voir en cette image celle du plaisir

¹⁹³ L'utilisation des noms « Ben » et « Paul » semble renvoyer au pseudonyme dont s'est servi Paul Auster pour son premier roman *Squeeze Play* : Paul Benjamin.

que peut éprouver un écrivain face à ses créations, mais aussi le pouvoir de la fiction sur le réel, provoquant de vrais effets physiques et émotionnels sur ceux qui la lisent¹⁹⁴. Le fait de refaire surgir ces personnages d'histoires passées permet également de montrer cette relation ambiguë qui existe entre écrivain et personnages.

S'ajoute à ces deux aide-soignantes la présence du docteur de Mr. Blank, celui qui l'incite à entreprendre l'exercice consistant à poursuivre le récit de Graf, qui s'appelle Samuel Farr. Dès que le docteur lui donne son nom, Mr. Blank sait qu'il l'a déjà entendu quelque-part : « Farr ... Hmm ... Yes, Samuel Farr ... You wouldn't happen to know a woman named Anna, would you? » (71). Ce n'est pas sans raison que les deux personnages sont liés dans la mémoire brouillée de Mr. Blank : ils appartiennent effectivement tous deux au roman *In the Country of Last Things* dans lequel ils sont amants. Cependant, lorsque le vieillard pose la question, le Dr. Farr semble assez réticent à répondre : « We'll talk about that later » (71) ; « that was a long time ago » (77). Contrairement aux autres personnages qui ont vieilli au fur et à mesure du passage des années, le Dr. Farr ne semble pas avoir pris une ride, ce qui perturbe beaucoup Mr. Blank lorsqu'il compare l'homme qui se trouve devant lui et la photo posée sur son bureau. Anna, elle, a vieilli, mais le Dr. Farr est toujours un jeune homme : « [Anna's] hair is gray, her husband is dead, and time is turning her into an old woman. But not you, Farr. You were with her. You were in that terrible country I sent her to, but that was more than thirty years ago, and you haven't changed » (77). Face à cette interrogation, le Dr. Farr semble hésiter, puis finit par répondre qu'il n'a pas le droit d'en parler. Mr. Blank imagine alors le pire : « Mr. Blank looks at him in horror. You're telling me you're dead, he cries out. That's it, isn't it? » (78). La réponse de Farr laisse alors planer le doute sur la condition de Mr. Blank : « I'm just as alive as you are, believe me » (78), ce à quoi Mr. Blank répond :

Well, who's to say if I'm alive or not? Mr. Blank says, staring grimly at Farr. Maybe I'm dead too. The way things have been going for me this morning, I wouldn't be a bit surprised. Talk about the treatment. It's probably just another word for death. (78)

Cette remarque rappelle à quel point l'espace et le temps dans lesquels évolue le récit de *Travels in the Scriptorium* sont particuliers, au point que Mr. Blank ne peut même pas être

¹⁹⁴ C'est également une réaction similaire qu'a Sidney Orr lorsqu'il découvre le carnet bleu dans la boutique de Chang et qu'il le parcourt de ses mains, touchant ainsi le support de l'écriture, ce lien entre l'écrivain et son lecteur.

sûr de faire partie du règne des vivants. Avant qu'il ne commence la « consultation » à proprement parler, Farr ajoute ces quelques phrases énigmatiques : « You don't remember now [...], but the whole thing was your idea. We're just doing what you asked us to do » (78). Commence alors la consultation lors de laquelle Farr demande à Mr. Blank de reprendre le récit de Trause et d'inventer la suite.

Nous ne saurons jamais exactement en quoi consiste cette « idée » de Mr. Blank qui l'a mené à cette situation qu'il ne comprend pas et où il se retrouve confronté à ses « agents ». Cependant, la présence d'une de ses « victimes » nous donne quelques indices sur ce que lui reprochent ses personnages.

b) James P. Flood : une victime qui en veut à son créateur

Le premier nom qui apparaît dans la liste que dresse Mr. Blank et le premier personnage qui lui rend visite est James P. Flood. Dans *Travels in the Scriptorium*, Flood se décrit comme un ancien policier (« ex-policeman ») qui n'a qu'un rôle mineur dans l'histoire (« I'm just a minor character in this business », 6). Sa description physique, donnée à la page 48, lui donne plus d'épaisseur :

The man appears to be in his early fifties, with neatly combed hair and a small brown mustache with flecks of gray in it. Neither short nor tall [...], but more on the short side than the tall, and from his erect, almost ramrod posture as he stands there in his tweed suit, he looks like a military man of some kind, or perhaps a lower-level civil servant.
(48)

Grâce au dialogue entre Mr Blank et cet ancien inspecteur, nous apprenons que ce dernier cherche des réponses auprès du vieil homme concernant un certain rêve dont il aurait parlé dans un de ses « rapports ». D'après ses explications, James P. Flood serait un personnage issu d'un roman intitulé *Neverland* qu'aurait écrit Fanshawe, ce dernier étant un personnage sorti tout droit de *The New York Trilogy*. Le « rapport » de Mr. Blank auquel fait référence Flood s'avère être *The Locked Room*, le troisième récit dans *The New York Trilogy*. Flood semble insinuer que c'est Mr. Blank qui a écrit ce récit, et que le fait qu'il y parle du roman *Neverland* (roman écrit par Fanshawe) prouve qu'il l'a lu (« you must have read *Neverland* yourself, [...] you're one of the only people in the world to have done so », 52). Flood part donc du principe que les livres mentionnés dans ce récit sont tout aussi réels que lui, personnage issu du même récit. Dans *The Locked Room*, tout ce que

nous savons au sujet de ce roman de Fanshawe est qu'il fut inspiré par des éléments autobiographiques¹⁹⁵ (ces derniers semblent liés à une expérience personnelle que Fanshawe aurait vécue en travaillant pour un producteur de cinéma excentrique). Une brève remarque écrite entre parenthèses résume par ailleurs deux éléments importants de l'histoire : « (*Montag's house in chapter seven; Flood's dream in chapter thirty*) » (52). Nous n'en saurons pas plus, et vraisemblablement Flood non plus bien que son nom apparaisse explicitement dans la citation. Ayant appris cette dernière par cœur, Flood veut donc à tout prix en savoir plus sur ce récit puisqu'il pense qu'il lui donnera de précieuses informations au sujet de sa propre vie qui est en lambeaux. Il est persuadé que Mr. Blank, auteur de *The Locked Room*, pourra lui donner les éléments de réponse qu'il cherche.

La mise en abyme globale de ce passage et les différents niveaux de narration présentés sont assez significatives : Flood semble issu d'un texte écrit par Fanshawe, qui est lui-même issu d'un texte écrit par Mr. Blank, qui est, lui aussi, à son tour, issu d'un texte écrit par Paul Auster, qui est en réalité l'auteur de tous les textes qui viennent d'être mentionnés si l'on excepte *Neverland* dont il n'a écrit que le titre dans *The New York Trilogy*. Cette mise en abyme dont Auster s'est déjà servi dans ses romans précédents, prend ici une forme encore plus extrême dans sa posture postmoderniste puisqu'elle est intratextuelle et trace un lien entre tous les romans, chaque nom renvoyant à des œuvres différentes du même auteur. Ce premier nom de la liste révèle bien toute l'étendue de l'intratextualité austérienne dans ce roman.

Comme l'explique Flood, sa vie entière dépend du décryptage que pourra faire Mr. Blank du roman *Neverland* et du « rêve » de Flood. Malheureusement, si Mr. Blank ne se souvient de rien au sujet de sa propre vie, il a d'autant plus de mal à se souvenir de celle des autres, surtout lorsqu'elles sont imaginaires. Il n'hésite d'ailleurs pas à le faire savoir à Flood : « I don't see why you should get so worked up about it. The dream never really happened. It's nothing but words on a page – pure invention. Forget about it, Mr. Flood. It's not important » (52-53). Face à l'excès de passion de Flood à ce sujet, Mr. Blank ne peut s'empêcher de rire, ce qui provoque la colère de son interlocuteur qui lui reproche de ne pas prendre ses responsabilités d'écrivain. Et c'est justement sur cette responsabilité

¹⁹⁵ Dans son article « An Examination of the Identity of Author and Character and Their Relationship Within the Narrative Structure of Paul Auster's *New York Trilogy* », Nicholas Dawson voit un parallèle entre l'œuvre de Fanshawe dans *The Locked Room* et celle de Paul Auster : « Fanshawe's work is very close to Auster's, the bulk of it being three novels, including "Neverland" and "Blackouts". The former refers to the paradoxical home of Peter Pan, the boy who never grew up, while a fantastical city of glass is the home of the child-like Peter Stillman. The latter is the name of the play from which "Ghosts" metamorphosed ».

d'écrivain vis-à-vis de ses personnages que porte le dernier entretien qu'a Mr. Blank avec Quinn.

c) Un bilan littéraire en la personne de Quinn

L'entrée en scène (assez tardive dans le roman) de Quinn joue un double rôle. Tout d'abord, c'est un personnage-clé du roman austérien qui revient sans cesse à travers l'œuvre de l'écrivain et qui joue un rôle important de par les liens qu'il crée entre les différents romans. Il s'agit donc ici de son rôle passé dans l'œuvre austérienne. Mais il joue également un deuxième rôle dans *Travels in the Scriptorium* grâce à son statut d'avocat de Mr. Blank. C'est en effet en expliquant au vieillard qu'il est accusé de nombreux crimes et délits que Quinn va ajouter un peu plus de porosité dans les frontières entre réalité et fiction et montrer l'aspect « réel » des productions écrites d'un auteur.

L'apparition de Quinn dans *Travels in the Scriptorium* met en lumière de nombreux liens entre les romans précédents de Paul Auster. Les prémisses de ce rôle du personnage sont données lorsque Mr. Blank le prend tout d'abord pour Marco Fogg (117) (le narrateur de *Moon Palace*), puis fait une description physique de Quinn en le comparant au docteur Farr. Nous voyons donc que dès son entrée en scène, Quinn n'apparaît pas seul mais entouré des spectres d'autres personnages austériens. Après avoir compris que Mr. Blank n'arrivera pas à se souvenir de son nom, Quinn se présente et la réaction du vieillard face à cette révélation (« He is mortified with shame, embarrassed to such a point that a part of him, the innermost part of him, wants to crawl into a hole and die », 120) montre l'attachement que l'écrivain voue à ce personnage, son tout premier « operative » : « My dear Quinn – my brother, my comrade, my loyal friend » (120). S'ensuit une liste des missions que l'écrivain lui a confiées : c'est en effet le personnage qui est apparu le plus de fois dans les différents écrits de l'auteur. Il y a tout d'abord eu le « Stillman case », dont deux des autres protagonistes ont été mentionnés précédemment dans le roman : Peter Stillman Junior et Senior. Ensuite il est fait mention de « that strange business with Fanshawe ». Ici, c'est une référence à *The Locked Room (The New York Trilogy)* : Daniel Quinn y jouait le rôle du détective employé par Sophie, la femme de Fanshawe, pour le retrouver. Quinn ne joue qu'un rôle mineur dans ce récit puisqu'il n'y apparaîtra que par la mention de son nom, mais ce dernier ne passe pas inaperçu dans *The New York Trilogy* puisqu'il est apparu également dans la première histoire de la trilogie en tant que

personnage principal. Le lecteur reconnaît donc le nom immédiatement lorsqu'il réapparaît dans le troisième récit. Puis, Quinn a également un rôle dans *In the Country of Last Things*, dans lequel il fabrique le faux passeport qui permettra à Anna de partir à son tour en mission. Ici aussi, c'est un rôle mineur, mais cette mise en relation du personnage avec Anna n'est pas sans effet sur Mr. Blank qui voue une réelle passion à cette dernière. Bien que le nom de Quinn ne réapparaisse pas dans les romans suivants (jusqu'à *Travels in the Scriptorium*), le personnage s'octroie une dernière référence austérienne que le lecteur découvre ainsi dans *Travels in the Scriptorium* : « last but not least, there was my aunt, Molly Fitzsimmons, the woman who married Walt Rawley. I helped him write his memoirs » (120). Lorsque Mr. Blank lui demande qui est ce Walt, Quinn lui répond qu'il s'agit de « Walt the Wonder Boy », celui-là même qui apparaît dans le roman de Paul Auster intitulé *Mr. Vertigo*. Quinn semble donc constituer un lien entre presque tous les romans austériens et son apparition dans *Travels in the Scriptorium* induit de nombreuses références aux autres romans austériens : *Moon Palace* (avec la référence à Marco Stanley Fogg), *City of Glass*, *The Locked Room*, *In the Country of Last Things* et *Mr. Vertigo*. Après ces nombreuses apparitions, Mr. Blank met Quinn à la retraite (« Operatives don't last forever. It's the nature of the business », 121). Il fait ensuite référence à des dates : 1993 est l'année durant laquelle Quinn a fait sa dernière apparition dans les romans de Mr. Blank (et il s'agit effectivement de l'année durant laquelle Paul Auster a écrit *Mr. Vertigo*) ; puis c'est 2005 qui est mentionné, année durant laquelle fut écrit *Travels in the Scriptorium*. Nous voyons donc bien que ces dates correspondent à une réalité hors de la fiction, dans la vie réelle de Paul Auster. Quinn explique que durant ces douze années sans travail (c'est-à-dire où il n'apparaissait pas dans les romans austériens), il a beaucoup voyagé et a parcouru presque tous les pays du monde jusqu'à sa réapparition dans *Travels in the Scriptorium* : « And now you're back, working as my lawyer » (121).

Quinn refait donc surface dans l'« œuvre-bilan » après douze longues années d'absence et va jouer un rôle déterminant pour l'avenir de celui qui l'a créé, Mr. Blank. En effet, c'est à Quinn qu'incombe la dure tâche de défendre le vieil écrivain lorsqu'il est inculpé pour les nombreux faits qui lui sont reprochés. Enfilant à présent le costume d'avocat de Mr. Blank, Quinn explique à ce dernier qu'il est accusé de nombreux délits, comme nous l'avons vu précédemment. L'énumération des délits qui lui sont reprochés participe à l'intratextualité austérienne puisque chaque fait cité fait référence à un épisode survenu dans les romans précédents de Paul Auster. Comme nous l'avons vu, l'exemple précis d'un de ces passages est donné à Mr. Blank par Quinn : il s'agit du sort que

l'écrivain a réservé au personnage de Benjamin Sachs dans son roman *Leviathan*. Les quatre photographies qui montrent trois passages différents de ce roman (l'épisode de la chute du balcon, l'épisode où Sachs tue un homme avec une batte de baseball ; et enfin l'épisode qui débute et clôt le roman : l'explosion de Sachs alors qu'il fabriquait une bombe artisanale) semblent indiquer que ce qui est reproché à Mr. Blank repose uniquement sur ses écrits : la fiction et la réalité ne forment qu'un et tous les événements décrits sur le papier, tout droit sortis de l'imagination de l'auteur, sont donc jugés comme s'il s'agissait de faits survenus dans la réalité et non dans des romans. Ceci rappelle à nouveau une scène de *Noé* de Jean Giono, dans laquelle le narrateur met en scène le tragique sort qu'il a fait subir au personnage du récit qu'il vient d'achever :

Je venais de finir d'écrire *Un Roi sans divertissement*. La tête de Langlois venait à peine d'éclater sur mon papier que je me suis dit (et très violemment) : « Tu as mené ce personnage jusqu'au bout de ton destin. Il est mort, maintenant. Il est là, étendu par terre dans son sang et sa cervelle répandus. » (7)

Il est intéressant de noter que comme pour Mr. Blank, le narrateur de *Noé* est condamné à rester attaché à ses personnages, même après la fin de ses romans, voire même après leur mort : « Logiquement [...], je ne dois plus m'occuper de Langlois (qui est mort. *Mais pourquoi suis-je condamné à croire toujours en vous ?*) » (9).

Mr. Blank réalise, lui, l'ampleur des dégâts qu'il a causés en provoquant intentionnellement la mort de Sachs, et verse même quelques larmes. Mais après le départ de Quinn, il se resaisit et se rend compte qu'il ne faisait que son travail : « the report still had to be written, and I can't be blamed for telling the truth » (125). Cette remarque métafictionnelle vise à montrer que les histoires se créent elles-mêmes, que les personnages ont une volonté propre, et que l'écrivain n'est là que pour mettre par écrit une vérité fictionnelle. En réalité, l'auteur se dédouane des choses qu'il a fait subir à ses personnages en insistant sur le fait que les histoires ne viennent pas entièrement de lui et qu'il ne fait que subir un devoir de vérité que lui imposent les chimères du cerveau (« figments ») dans sa tête.

Nous avons donc vu que chacun des noms sur la liste inscrite dans le bloc-notes de Mr. Blank correspond non seulement à un personnage que le vieil homme rencontre ou dont il entend parler au cours de la narration, mais également à des personnages austériens qui sont déjà apparus auparavant dans un ou plusieurs roman(s) de l'auteur. De même, la suite

de descriptions de personnages austériens sur les photographies vient compléter la liste de noms dont nous avons précédemment parlé et insiste sur l'aspect intratextuel du roman. Le « scriptorium » dans lequel se retrouve coincé Mr. Blank est le scriptorium austérien. C'est en ce sens un récit introspectif qui va au-delà de l'introspection présente dans *The Invention of Solitude*. L'auteur se concentre moins sur lui-même en tant qu'homme qu'en tant qu'écrivain. *Travels in the Scriptorium* allie à la fois tous les aspects du postmodernisme chers à Paul Auster lors de ses débuts d'écrivain (notamment dans *The New York Trilogy*) et cet aspect autobiographique et introspectif propre à son œuvre première, *The Invention of Solitude*. C'est donc un double genre, celui de l'autofiction, qui est ici poussé à l'extrême des deux côtés, tant au niveau autobiographique que fictionnel postmoderniste.

Ainsi, nous avons pu observer que *Travels in the Scriptorium* contient une synthèse de tous les romans écrits par Auster jusque-là. Tous apparaissent sous la forme des personnages qui en sont issus et ce regroupement permet au lecteur austérien de voir les différents liens qui existent entre les histoires ainsi que de comprendre la façon dont Auster a toujours vu tous ses romans comme une seule et même œuvre (rappelons la citation d'Annick Duperray : « tous ses livres « n[e sont] en fait qu'un seul livre », 7). Chaque personnage austérien qui est réintroduit dans *Travels in the Scriptorium* apporte des réponses à la fois sur la suite d'histoires dont la fin est restée pendant des années en suspens, mais également sur la relation ambiguë entre l'auteur et les personnages qu'il crée.

Si *Travels in the Scriptorium* apparaît comme une œuvre-bilan, présentant l'auteur vieillissant et handicapé, hanté par ses personnages de fiction passée, il n'en demeure pas moins que c'est un des seuls romans dans lequel le personnage principal n'est pas « l'auteur » du récit narré. C'est d'ailleurs le seul personnage-écrivain (avec August Brill) qui n'écrit pas une seule phrase, en dehors de la liste de noms dans son bloc-notes que nous avons étudiée, mais, paradoxalement, c'est celui qui est le plus hanté par ses écrits avec la matérialisation de ses personnages, comme si les mots avaient été remplacés par ces spectres qui paraissent tout ce qu'il y a de plus réel pour l'auteur. Entouré de ces êtres issus d'un autre monde, le monde de l'écrit, Mr. Blank se retrouve perdu « dans le scriptorium », à l'intérieur de ses récits, en compagnie de tous ces personnages à qui il a donné la vie et qui lui reprochent de les avoir abandonnés par la suite. D'autres auteurs ont aussi commenté ce passage du fictif au réel, cette « concrétisation » des personnages créés auquel, inévitablement, l'auteur s'attache et dont il a, en quelque-sort, la responsabilité :

Ce sont [mes personnages] qui m'ont empêché de dormir, qui m'ont réveillé la nuit, mes Bruno, Valérie, Esther, Michel, Isabelle. Et maintenant ils vivent, oui, ils ont gagné. C'est là que le romancier peut s'inquiéter, parce qu'il a en effet ce pouvoir, ordinairement réservé à Dieu, de donner la vie. (Houellebecq, 2008, 266)

Si le début de l'œuvre de Paul Auster se focalise sur le support écrit (notamment le carnet), au fil des romans, l'acte d'écrire prend le pas sur le support (qu'il soit manuscrit ou tapé à la machine à écrire) et c'est plutôt l'image de l'auteur assis à son bureau en train d'écrire qui est mise en avant plus que l'utilisation qu'il fait de ses « outils ». Nous avons un bref retour à l'obsessionnel support dans *Oracle Night* dans lequel le carnet bleu prend part au récit tel un personnage à part entière et le hante de bout en bout jusqu'à sa destruction par Sidney Orr, avant d'arriver au point presque « final » de la métafiction austérienne avec l'absence d'écrit et le remplacement de ce dernier par l'oral, ce qui, paradoxalement, matérialise les mots et fait apparaître dans le monde de l'auteur les personnages qu'il a créés dans ses récits.

Mais ce n'est pas la seule progression qui a lieu au cours de l'œuvre puisqu'au fur et à mesure des romans, nous assistons également à un vieillissement progressif du narrateur, et le thème de la maladie apparaît de plus en plus souvent : comme nous l'avons vu, David Zimmer est victime de deux crises cardiaques et ne souhaite publier son texte qu'après sa mort, sur le modèle de Chateaubriand ; Sidney Orr est un miraculé qui reprend petit à petit pied dans le monde suite à une terrible maladie qui l'a terrassé ; Nathan Glass se remet d'un cancer et cherche un endroit où mourir dès la première page de *The Brooklyn Follies*, puis dans les dernières pages il pense être sur le point de mourir (mais ce n'est qu'une fausse frayeur) ; Mr. Blank est un vieillard handicapé de corps et d'esprit et qui a perdu tous ses repères, aussi bien spatiotemporels que mémoriels ; et August Brill, âgé de 72 ans, vient de sortir de l'hôpital et est en chaise roulante à cause de sa jambe, écrasée dans un accident de la route peu de temps après le décès de sa femme. Avec la vieillesse et la maladie vient une forme d'abandon : le tempo de *Travels in the Scriptorium* ou de *Man in the Dark* est bien loin de celui d'un Peter Aaron qui fait une course contre la montre tout au long de sa narration. L'action semble se dérouler presque au ralenti dans ces deux derniers romans de notre corpus, et il n'y a que peu, voire pas, d'action. Les deux récits se déroulent dans une seule pièce dont le personnage principal ne sort jamais et ce n'est que dans le récit dans le récit que se développe ce qui « manque » d'une certaine manière dans

la narration principale : une intrigue de récit d'aventure. Les deux récits dans le récit se ressemblent d'ailleurs dans leur genre et thématiques principales : politique, guerre, des États-Unis issus d'un monde parallèle... Mais ce qui rapproche surtout ces deux récits est l'absence de support écrit de l'écrivain qui les raconte, que ce soit à l'oral (Mr. Blank) ou silencieusement dans sa tête (August Brill). Pourtant, ce sont les deux romans dans lesquels il y a le plus de proximité entre monde « réel » et monde fictionnel, et ce de manière « concrète » puisque la frontière entre les deux mondes est franchie par les personnages. Ces derniers rencontrent (ou ont pour mission de rencontrer) leur auteur-créateur en chair et en os, comme si Paul Auster nous disait que l'absence de support écrit menait à la matérialisation des mots, libérant les personnages de leur carcan de papier. De leur côté, les personnages-écrivains se retrouvent isolés en compagnie de leurs personnages qui les accompagnent tout au long de la journée (*Travels in the Scriptorium*) ou de la nuit (*Man in the Dark*), comme s'ils faisaient presque partie d'eux ou du moins de leur vie quotidienne. C'est en ceci que nous pouvons voir se dessiner une identité littéraire qui vient se plaquer sur l'identité de l'écrivain jusqu'à se confondre avec cette dernière. C'est en ceci que nous pouvons dire que l'œuvre de Paul Auster fait partie intégrante de son identité.

Conclusion

L'œuvre de Paul Auster présente, dès le premier écrit en prose, d'importants liens avec la vie de l'auteur. Les thèmes qui lui sont chers, les œuvres qui l'ont marqué et des anecdotes issues de sa vie sont déjà présents dans l'autobiographie d'Auster, *The Invention of Solitude*, et réapparaissent ensuite tout au long de ses romans sous diverses formes que nous avons étudiées comme autant de manifestations de l'autofiction dans son œuvre. Si le nom « Paul Auster » apparaît clairement dans *The New York Trilogy*, les apparitions des avatars de l'auteur sont plus furtives et plus implicites dans la suite de son œuvre. C'est au lecteur de rassembler les indices disséminés au fil des romans afin de constituer une image globale d'une figure auctoriale qui se veut mi-réelle mi-fictionnelle. Comme l'annonce clairement la première page de *Travels in the Scriptorium* : « our only task is to study the pictures as attentively as we can and refrain from drawing any premature conclusions ». Philippe Gasparini parle d'un « faisceau d'indices » (thèse, 62), présent au sein de l'autofiction :

Pourquoi ne pas admettre qu'il existe, outre les nom et prénom, toute une série d'opérateurs d'identification du héros avec l'auteur : leur âge, leur milieu socioculturel, leur profession, leurs aspirations, etc. ? Dans l'autofiction, comme dans le roman autobiographique, ces opérateurs sont utilisés à discrétion par l'auteur pour jouer la disjonction ou la confusion des instances narratives. Et c'est à partir de leur degré de fictionnalité que l'on peut différencier les deux stratégies. (Gasparini, 2004, 25)

Ce « faisceau d'indices » permet au lecteur d'identifier le héros du roman à l'auteur. Ces indices sont très variés, comme nous l'avons vu : il peut s'agir d'une ressemblance entre le nom du héros et celui de l'auteur (Peter Aaron (*Leviathan*) partage les mêmes initiales que Paul Auster ; le nom de famille de John Trause (*Oracle Night*) est une anagramme du nom de l'auteur). Il peut également s'agir d'éléments biographiques : une date importante, commune entre un personnage et l'auteur, la même année de naissance, une activité professionnelle identique à celle de l'auteur : Peter Aaron, Benjamin Sachs, Sidney Orr, John Trause et Mr. Blank sont tous écrivains ; David Zimmer est traducteur. Chez Auster, de nombreux indices sont également d'ordre intertextuel, comme nous l'avons vu, ce qui crée une identité « diffractée dans la polyphonie » (Devilla, 328) des influences littéraires austériennes. Thoreau et Hawthorne, notamment, ajoutent leur voix au texte austérien grâce aux références récurrentes à Walden, Wakefield et Fanshawe. D'autres voix,

fictionnelles cette fois-ci, viennent s'ajouter à celle du narrateur au fur et à mesure qu'il avance dans ses enquêtes (dans *The Book of Illusions*, l'histoire de Hector est contée par Alma par l'intermédiaire de David qui la retranscrit dans son récit ; de même dans *Leviathan* lorsque Maria raconte à Peter ce que Sachs a fait pendant une partie de la période de sa disparition et que Peter le couche par écrit), créant un tissu d'histoires rapportées qui participent à la « création du moi dans le langage » (Lejeune, 1998, 146). Des exemples précis issus de *The Book of Illusions* montrent que chaque personnage apporte sa part d'identité auctoriale : la tache de naissance sur la joue d'Alma est un renvoi intertextuel à la nouvelle *The Birthmark* de Nathaniel Hawthorne (120) ; Hector Mann renvoie à la passion de Paul Auster pour le cinéma muet ; et David Zimmer est un homme solitaire qui passe ses journées à traduire les œuvres d'un mort, travail que Paul Auster a lui-même entrepris à de nombreuses reprises. S'ajoute à cette intertextualité une intratextualité qui fait son apparition à travers les noms de personnages récurrents dans ses romans précédant *Travels in the Scriptorium* (David Zimmer, Anna Blume...) et puis, de manière beaucoup plus explicite, dans le roman de 2006, dans lequel tous les personnages austériens réapparaissent. Enfin, d'autres indices auctoriaux apparaissent dans l'environnement des personnages : décors extérieurs (New York et le Vermont en particulier) ou intérieurs (la « chambre close »). D'autres indices, encore, sont présents au niveau de la temporalité dans les récits, qu'elle soit d'ordre personnelle (histoire familiale, héritage judaïque) ou plus universelle (l'Histoire des États-Unis et celle du monde), comme nous l'avons vu. À ces « indices » autobiographiques au sein de l'œuvre s'ajoute un épitexte foisonnant, à base d'entretiens, de conférences et d'articles écrits par Paul Auster. L'acte de lecture, à la lumière de toutes ces informations, se fonde alors sur un travail de « coopération textuelle » (Umberto Eco) qui se traduit par des mises en parallèle de l'autobiographie généreusement offerte par l'auteur dès *The Invention of Solitude*, puis au fil de ses entretiens dont nous avons cité des extraits au cours de notre travail. La lecture autobiographique des textes est ainsi encouragée par Auster lui-même, lecture renforcée par la grande importance que celui-ci accorde à la mise en scène de son travail d'écriture afin de ne jamais laisser le lecteur oublier l'artifice fictionnel. Cette mise en scène permet à Auster de tenter de répondre à une série d'interrogations qu'il souhaite partager avec son lecteur : qu'est-ce que l'écriture ? Qu'est-ce que le langage ? Comment s'en sert-on ? Quel rôle joue-t-il et quelle est l'importance de l'environnement de l'écrivain reclus au sein de la chambre close ? Comment s'opère la création du récit ? Autant de questions que Paul Auster ne cesse de se poser tout au long de son œuvre en décrivant des écrivains au travail,

assis à leur bureau, isolés dans la « chambre close ». Il évoque non seulement le labeur que représente l'élaboration du texte mais aussi le travail de recherche que l'écrivain doit effectuer et tous les doutes qui accompagnent l'exercice de création. Cette forte composante métafictionnelle permet à la fois une mise en scène de l'identité auctoriale mais également une prise de distance de l'auteur par rapport à son travail. Il peut ainsi faire preuve d'ironie ou encore se parodier lui-même. Cette « stratégie d'esquive » (cf. Maurice Couturier) crée une rupture dans le récit ainsi qu'une réflexion sur le fondement même de la fiction. Comme l'observe Devilla : « Tous ces miroirs et ces échos contribuent à créer une ambiguïté générique, situant les textes que nous avons analysés à la croisée de l'autobiographie et de la fiction » (331). Le texte est alors soumis à une « double réflexion », « à la fois fictionnelle et autobiographique » (Gasparini, 2004, 231), que cette dernière soit simultanée (Gasparini) ou alternée (Schmitt¹⁹⁶). Cependant, certains critiques n'ont pas hésité à aller jusqu'à remettre en cause la nature littéraire de ces textes bien trop axés, selon eux, sur une expérience personnelle de l'auteur. C'est le cas, par exemple, de Gilles Deleuze :

Écrire n'est pas raconter ses souvenirs et ses voyages, ses amours et ses deuils, ses rêves et ses fantasmes [...]. La littérature suit la voie inverse, et ne se pose qu'en découvrant sous les apparentes personnes la puissance d'un impersonnel qui n'est nullement une généralité, mais une singularité au plus haut point [...]. La littérature ne commence que lorsque naît en nous une troisième personne qui nous dessaisit du pouvoir de dire « je ». (1993, 12-13)

À première vue, nous pourrions nous demander alors si, à la lumière de cette observation de Deleuze, les romans autofictionnels de Paul Auster appartiennent réellement au domaine de la littérature. Or, il s'avère qu'Auster répond lui-même à cette question dès 1987, lors de son entretien avec Joseph Mallia dans lequel il revient sur son œuvre première, *The Invention of Solitude*. Il explique que si la première partie est écrite à la première personne, ce n'est pas le cas de la deuxième partie, « *The Book of Memory* », qui est pourtant plus personnelle encore que « *Portrait of an Invisible Man* » :

I began writing ["The Book of Memory"] in the first person, as the first part had been written, but couldn't make any headway with it. This part was even more personal than the first, but the more deeply I descended into the material, the more distanced I became from it. In order to write about myself, I had to treat myself as though I were someone else. (*The Art of Hunger*, 277)

¹⁹⁶ Arnaud Schmitt, dans son article « La perspective de l'autonarration », préconise un principe d'alternance entre lecture référentielle et lecture fictionnelle plutôt que la lecture simultanée que propose Gasparini.

Auster reprend ici l'expression de Rimbaud, « Je est un autre », pour expliquer à quel point l'on devient « un autre » lorsque l'on commence à réfléchir et à écrire au sujet de soi-même (« In the process of writing or thinking about yourself, you actually become someone else », 277). S'il ne cache pas le caractère autobiographique de *The Invention of Solitude* et *City of Glass*, par exemple, il insiste sur le fait qu'il n'écrit pas réellement sur lui-même dans les deux livres :

I wouldn't actually say that I was "writing about myself" in either book. *The Invention of Solitude* is autobiographical, of course, but I don't feel that I was telling the story of my life so much as using myself to explore certain questions that are common to us all: how we think, how we remember, how we carry our pasts around with us at every moment. I was looking at myself in the same way a scientist studies a laboratory animal. [...] The book wasn't written as a form of therapy; it was an attempt to turn myself inside out and examine what I was made of. Myself, yes – but myself as anyone, myself as everyone. (*The Art of Hunger*, 307)

Dès le départ, donc, Paul Auster est conscient de l'ambiguïté qui entoure le « moi » présent dans chacun de ses romans. À la fois « moi » personnel et « moi » universel, ce « moi » parle de l'auteur mais également de tout un chacun, tout en sauvegardant une singularité particulière et reconnaissable.

Ce « moi » est ainsi exposé dès les premières lignes de prose de l'auteur, mais est-ce un « moi » fixe ou un « moi » changeant ? Y a-t-il eu une évolution de ce « moi » dans l'œuvre de Paul Auster ? C'est la question à laquelle nous avons souhaité répondre au cours de ce travail. Et, effectivement, en observant les romans de notre corpus, nous pouvons affirmer que l'œuvre de l'auteur a effectivement évolué au fur et à mesure que l'homme lui-même évoluait au sein du monde réel.

L'espace au sein duquel se trouvent les personnages austériens change. Si la plupart des personnages se réfugient, à un moment ou à un autre, dans la « chambre close » afin de se reconstruire et de retrouver leur personnalité profonde pour en sortir régénérés et quasiment ressuscités pour ensuite affronter à nouveau le monde extérieur, d'autres font le choix de quitter les lieux qui leur sont familiers et la vie sociale dans la cité pour affronter l'« ailleurs ». Ces allers-retours entre espace intérieur et espace extérieur sont cependant interrompus dans les deux derniers romans de notre corpus dans lesquels les personnages principaux se retrouvent condamnés à rester éternellement au sein de la « chambre close ». En effet, tout commence au sein de cette dernière et tout s'y achève dans ce diptyque final.

Mr. Blank et August Brill sont ainsi les plus grandes victimes de ce lieu dans lequel ils sont condamnés à vivre l'éternel recommencement d'une même journée ou d'une même nuit. En ce sens, les deux personnages subissent le même sort que Prométhée : ils sont « coupables » d'avoir créé des personnages de la même façon que le héros grec avait commis le « crime » d'avoir donné aux hommes ce qui leur permettait de défier les dieux. Ils doivent faire face à leurs responsabilités et en subir les conséquences. Pour August Brill, le châtement consiste en l'éternel recommencement d'une nuit d'insomnie pendant laquelle il invente des histoires dans lesquelles ses personnages doivent l'assassiner. Pour Mr. Blank, le supplice est plus proche encore de celui de Prométhée puisque chaque jour il se réveille sans mémoire et doit affronter quotidiennement les personnages qu'il a créés. En ce sens, la mémoire de Mr. Blank ressemble beaucoup au foie de Prométhée : tous deux sont condamnés à disparaître aussitôt régénérés.

Ces deux personnages montrent également qu'il y a une évolution de la mise en scène de l'activité d'écrivain au fil des romans. La narration, qu'elle soit à la première personne (le plus souvent) ou à la troisième (*Travels in the Scriptorium*), fait l'objet de commentaires méthodologiques et métatextuels. Si ces commentaires sont notamment métatextuels dans les premiers romans de notre corpus (*Leviathan*, *The Book of Illusions*, *The Brooklyn Follies*), ils deviennent de plus en plus métafictionnels dans les derniers romans (*Oracle Night*, *Travels in the Scriptorium*, *Man in the Dark*). L'apparition de la fiction au sein du récit, avec l'histoire de Flitcraft que reprend Sidney dans son carnet bleu, lance un leitmotiv qui revient ensuite dans les deux derniers romans de notre corpus dans lesquels l'auto-commentaire sur les récits est poussé à l'extrême avec un récit oralisé qui met en scène le processus d'invention (avec toutes ses hésitations et ses fausses pistes) et de structuration des récits inventés. De l'écrivain assis à son bureau qui se regarde en train d'écrire un récit « réel » fondé sur des événements qu'il a vécus, nous passons à un personnage qui invente un récit fictionnel sans l'écrire et qui se contente de le transmettre oralement à un public invisible (Mr. Blank), ou mentalement à lui-même (August Brill). Dans tous les cas, le solipsisme de l'activité est poussé au maximum : l'écrivain seul est devenu l'homme sénile qui se raconte des histoires à lui-même sans les partager avec autrui. Cette situation ne semble cependant pas dépendre de lui puisque quand bien même il tente de raconter son histoire à une tierce personne, celle-ci ne prend pas la peine de l'écouter jusqu'au bout : le docteur Farr doit partir car la séance est finie alors que Mr. Blank souhaite poursuivre son histoire ; de même, lorsque August Brill tente de raconter

une histoire à sa petite-fille, celle-ci s'endort presque immédiatement, le laissant seul avec ses idées (168).

Ainsi, la représentation de l'espace dans l'œuvre de Paul Auster tend à s'orienter de plus en plus vers la « chambre close » originelle au sein de laquelle tout a commencé ; de même, la mise en scène de l'activité d'écrivain s'oriente de plus en plus vers le solipsisme le plus absolu (Mr. Blank et August Brill n'ont plus aucun interlocuteur). À l'évolution de ces deux éléments s'ajoute une évolution dans le domaine de la temporalité à la fois fictionnelle et réelle puisque les personnages austériens semblent vieillir au fur et à mesure que l'auteur prend de l'âge. Les trois derniers romans de notre corpus mettent effectivement en scène des personnages vieillissants, comme s'il s'agissait d'une projection fantasmagorique des vieux jours de l'auteur. En ce sens, les personnages austériens semblent, dans ses derniers romans, devenir de plus en plus différents de l'auteur (plus vieux, plus séniles, plus grotesques). Tandis qu'ils se cloîtent dans la « chambre close », Auster « sort » et affronte le monde dans son combat d'artiste engagé. Si cette évolution nouvelle peut nous faire songer à une évolution anti-autofictionnelle en fin de parcours, n'oublions pas que c'est par le biais de ses personnages vieillissants que l'auteur peut exprimer ses préoccupations dans sa fiction.

Une évolution en ce qui concerne le rapport des personnages à l'Histoire apparaît également. Partagé entre mémoire familiale et mémoire historique, Auster ne cesse d'établir des correspondances entre la vie personnelle de ses personnages et les grands événements mondiaux. Si les premiers romans mettaient en scène un certain nombre d'événements historiques passés, les romans plus récents puisent dans un « présent » presque immédiat : les attentats du onze septembre ainsi que l'élection de George W. Bush. Paul Auster s'engage de plus en plus dans le domaine politique, non seulement dans ses romans, mais également dans sa vie de tous les jours : il écrit des articles pour dénoncer ce qu'il considère comme la « fausse élection » de Bush et n'hésite pas à protester activement en prenant part à des manifestations qu'il met ensuite en scène dans ses romans : Tom et Honey participent à des marches de protestation et écrivent des pétitions dans *The Brooklyn Follies* (244), le peuple américain se révolte violemment dans *Man in the Dark*. De même, dans ses interviews, Paul Auster s'engage sans ambiguïté et ne cesse de répéter son indignation face à ce qui s'est passé aux États-Unis en 2000. Comme son personnage August Brill, il perçoit une véritable scission au sein de l'univers dans lequel il vit, à la suite de l'élection présidentielle qui a porté George Bush au pouvoir, et il a l'impression de vivre dans un « faux monde » dépourvu de toute légitimité, qui s'oppose à un monde

parallèle plus « juste » dans lequel Al Gore aurait été élu. Auster n'hésite pas non plus à insérer des épisodes personnels marquant dans ses romans afin d'insister sur la cruauté de la guerre « imposée ». Il annonce clairement dans des entretiens que certains éléments de l'histoire sont bel et bien inspirés d'événements réels (cf. la mort de Titus, dans *Man in the Dark*). Le présent vient donc de plus en plus fréquemment se mêler à la fiction austérienne. L'univers de la « chambre close » au sein de laquelle les pensées sont centrées sur le moi (*The Invention of Solitude*) cède la place à une « chambre close » au sein de laquelle les réflexions portent essentiellement sur le monde au-delà des murs. Cette ouverture sur le monde s'accompagne d'une prise de conscience politique stimulée par les événements récents. Ainsi, dans ses derniers romans (notamment *The Brooklyn Follies*, *Man in the Dark*), l'engagement de Paul Auster devient de plus en plus explicite. Ceci nous incite à nous interroger à nouveau sur le statut de l'écriture selon Auster : l'auteur est-il moins artiste lorsqu'il prend position de façon aussi transparente dans ses romans et confirme ses opinions dans de nombreux entretiens et articles ? Il est certain que l'élection de George W. Bush et les attentats du onze septembre ont marqué un tournant dans l'œuvre de Paul Auster qui ne peut désormais s'empêcher de mettre en scène les choses qu'il tient à dénoncer en tant que citoyen américain et aussi en tant qu'auteur.

Partagés entre autobiographie, fiction et engagement personnel dans les grands problèmes de notre époque, les romans de Paul Auster nous présentent un univers personnel et particulier dont la nature littéraire peut être sujette à questionnement tant la frontière entre les récits fictionnels de l'auteur, sa vie personnelle et ses engagements est mince. Entre roman et autobiographie, les dernières œuvres de Paul Auster appartiennent à un genre ambigu, que certains pourraient situer à la lisière de la littérature. Cependant, en cette époque où le genre autofictionnel foisonne, nous sommes en droit de nous demander où se situent les nouvelles frontières et dans quelle mesure des textes qui, il n'y a pas si longtemps, auraient été classés dans une autre catégorie, n'appartiennent pas désormais au domaine littéraire et, plus précisément, au domaine du roman qui a depuis longtemps montré ses aptitudes aux changements. Si certains, à l'instar de Deleuze, peuvent se poser la question de la « valeur » littéraire des œuvres autofictionnelles de Paul Auster, nous pouvons leur affirmer que l'autofiction n'enlève rien, chez notre auteur, à la littérarité de ses livres. Comme aime à le répéter dans ses entretiens Paul Auster : « A book is the only place where two strangers can meet on absolutely intimate terms » (NPR, 2002). Et l'œuvre littéraire est le seul lieu dans lequel une personne peut entrer dans l'intimité du monde intérieur imaginaire d'un homme solitaire.

Bibliographie :

I. Corpus principal

AUSTER, Paul. *Leviathan*. London : Faber and Faber, 1992.

AUSTER, Paul. *The Book of Illusions*. London : Faber and Faber Limited, 2002.

AUSTER, Paul. *Oracle Night*. New York : Picador, Henry Holt and company, 2003.

AUSTER, Paul. *The Brooklyn Follies*. London : Faber and Faber, 2005.

AUSTER, Paul. *Travels in the Scriptorium*. London : Faber and Faber, 2006.

AUSTER, Paul. *Man in the Dark*. London : Faber and Faber, 2008.

II. Corpus Secondaire

1) Écrits autobiographiques

AUSTER, Paul. *The Invention of Solitude*. London : Faber and Faber Limited, 1982.

AUSTER, Paul. *The Art of Hunger : essays, prefaces, interviews and the red notebook*. New York ; London : Penguin Books, 1993.

AUSTER, Paul. *The Red Notebook (True Stories. Prefaces and Interviews)*. London : Faber and Faber, 1995.

AUSTER, Paul. *Hand to Mouth : A Chronicle of Early Failure*. London : Faber and Faber, 1997.

2) Autres romans de Paul Auster

AUSTER, Paul. *Squeeze Play* (publié sous le pseudonyme : Paul Benjamin). Alpha omega Books, 1982.

AUSTER, Paul. *The New York Trilogy*. London ; Boston : Faber and Faber, 1988.

AUSTER, Paul. *In the Country of Last Things*. London ; Boston : Faber and Faber, 1987.

AUSTER, Paul. *Moon Palace*. London ; Boston : Faber and Faber, 1990.

AUSTER, Paul. *The Music of Chance*. London : Faber and Faber, 1990.

AUSTER, Paul. *Mr Vertigo*. London : Faber and Faber, 1994.

- AUSTER, Paul. *Timbuktu*. London : Faber and Faber, 1999.
- AUSTER, Paul. *Invisible*. London : Faber and Faber, 2009.
- AUSTER, Paul. *Sunset Park*. London : Faber and Faber, 2010.

3) Essais, nouvelles et recueils :

- AUSTER, Paul. *Auggie Wren's Christmas Story*. *New York Times*, 25 décembre 1990.
- AUSTER, Paul. « Why Write ? ». *The New Yorker*, 71, 25 décembre 1995 et 42, 1 janvier 1996 : 87-89.
- AUSTER, Paul, and Gerard de Cortanze. *La solitude du labyrinthe: Essai et entretiens*. Arles : Actes Sud, 1997.
- AUSTER, Paul, *Constat d'accident et autres textes*. Trad. Christine Le Boeuf. Arles : Actes Sud. 2003. Trad. de *Accident Report*, 1999.
- AUSTER, Paul. *I Thought my Father was God and other True Tales from NPR's National Story Project*. New York : Henry Holt, 2001.
- AUSTER, Paul, *The Story of my Typewriter*. New York : Distributed Art Publishers, 2002.
- AUSTER Paul. « L'art de l'inquiétude / The Art of Worry », in Spiegelman Art, *Bons Baisers de New York*, trad. Philippe Mikriammos. Paris : Flammarion, 2003.
- AUSTER, Paul. « The City and the Country ». *The New York Times*, 9 septembre 2002.

III. Ouvrages critiques

1) Thèses :

- COLONNA, Vincent. *L'autofiction. Essai sur la fictionnalisation de soi en littérature*. Thèse de doctorat sous la direction de Gérard Genette, soutenue le 30 mars 1989, à l'École des Hautes Etudes en Sciences Sociales (E.H.E.S.S.).
- COQUET, Dominique. *Identité de l'écriture et écriture de l'identité dans the New York Trilogy de Paul Auster*. Thèse de doctorat sous la direction de Sylviane Burner, soutenue le 9 décembre 2005 à l'Université Paul Verlaine, Metz.
- DEVILLA, LORENZO. *Mémoire et autofiction au XXe siècle : Paul Auster, Jean-Marie Gustave Le Clezio et Elsa Morante*. Thèse de doctorat sous la direction de Michael Jakob et

Maria Teresa Giaveri. Université Stendhal Grenoble 3, Università degli studi di Napoli "L'Orientale", 2008.

GASPARINI, Philippe. « *Est-il je ?* » *Roman autobiographique, autofiction*, thèse en deux volumes pour l'obtention du doctorat de littérature générale et comparée, sous la direction de M. Francis Claudon, Université Paris XII Val de Marne, année 2000-2001.

PETIT, Marie-Hélène. *Hawthorne et l'héritage de la romance dans la fiction contemporaine : Paul Auster, Russel Banks et Steven Millhauser*. Thèse de doctorat sous la direction de André Kaenel et Kathie Birat, soutenue le 11 décembre 2010 à l'Université de Nancy 2.

VALLAS, Sophie. *La voix de l'impossible sujet dans l'œuvre de Paul Auster*. Thèse de doctorat sous la direction de Pierre Gault, Tours, 1996.

VERDUN, Jean-Michel. *La Quête de la Représentation dans l'oeuvre de Paul Auster*. Mémoire sous la direction de Patricia Bleu soutenue en octobre 1997 à l'Université Stendhal, Grenoble 3.

2) Critiques sur Paul Auster

ALFORD, Steven. « Spaced-out: Signification and space in Paul Auster's *The New York Trilogy* ». *Contemporary literature*. 36.4 (1995). Pages 613-633.

BARONE, Dennis. « Auster's Memory ». *Review of Contemporary Fiction*, 14.1, 1994.

BARONE, Dennis. « Introduction: Auster and the Postmodern Novel ». *Beyond the Red Notebook*, ed. Dennis Barone. Philadelphia : University of Pennsylvania Press, 1995.

BARONE, Dennis, ed. *Beyond the Red Notebook*. Philadelphia : University of Pennsylvania Press, 1995.

BAZIN, Bénédicte. « Beckett le père, Auster le fils ? ». *Travaux et Recherches de l'ULMV*, n°4, 2001.

BERNSTEIN, Stephen. « Auster's Sublime Closure: *The Locked Room* ». *Beyond the Red Notebook*, ed. Dennis Barone. Philadelphia : University of Pennsylvania Press, 1995.

BONE, James. « Dem old Bush blues », *Times Online*, 17 avril 2004.

BRUCKNER, Pascal. « Paul Auster, or The Heir Intestate ». *Beyond the Red Notebook*, ed. Dennis Barone. Philadelphia : University of Pennsylvania Press, 1995.

CALEFFI, Nicole. « Paul Auster's Urban Nothingness. » *Stillman's Maze*. 8 mai 2001. Première publication sous le titre « Paul Auster. L'inessenza urbana » in the Italian

- review of social studies *Alfa Zeta*, issue 54, avril 1996. Pages 18-23.
<<http://www.bluecricket.com/auster/articles/nothing.html>>
- CHAMBON, Sophie. « L'invention de l'écriture et la fabrication du roman ». *L'œuvre de Paul Auster. Approches et lectures plurielles*. Ed. Annick Duperray. Actes Sud, 1995.
- CHARD-HUTCHINSON, Martine. « Les espaces de la mémoire dans l'Invention de la Solitude ». *L'œuvre de Paul Auster. Approches et lectures plurielles*. Ed. Annick Duperray. Actes Sud, 1995.
- CHÉNETIER, Marc. « Around Moon Palace. A conversation with Paul Auster ». *Revue d'Études Anglophones, 1*, Automne 1996. Pages 5-35.
- COPPERSMITH, Fred. « Constructing the Self in Paul Auster's *Leviathan* ». Penn State University, English 436.1: Automne 1998.
- DAWSON, Nicholas. « An Examination of the Identity of Author and Character and Their Relationship Within the Narrative Structure of Paul Auster's New York Trilogy ». <<http://www.bluecricket.com/auster/articles/dawson.html>>
- DUPERRAY, Annick. *Paul Auster – Les ambiguïtés de la narration*. Paris : Belin, 2003.
- FINKELSTEIN, Norman. « In the Realm of the Naked Eye » *Beyond the Red Notebook*, ed. Dennis Barone. Philadelphia : University of Pennsylvania Press, 1995.
- GARNER, Anne. « Paul Auster Papers in the Berg ». The Henry W. and Albert A. Berg Collection of English and American Literature. 31 mars 2011. New York Public Library Website <<http://www.nypl.org/blog/2011/03/31/paul-auster-papers-berg>>
- GAVILLON, François. *Paul Auster, Gravité et légèreté de l'écriture*. Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2000.
- GERVAIS, Bertrand. « Au pays des tout derniers mots : une *Cité de verre* aux limites du langage ». *L'œuvre de Paul Auster. Approches et lectures plurielles*. Ed. Annick Duperray. Actes Sud, 1995.
- HARRISON, Sophie. « The Content of his Characters ». *New York Times*, 18 février 2007.
- HELLMAN, David. « A twist of fate ». *San Francisco Chronicle*, 1 janvier 2006.
- HICKLING, Alfred. « Where's the Exit? ». *The Guardian*, 14 octobre 2006.
<<http://www.guardian.co.uk/books/2006/oct/14/fiction.paulauster>>
- LECLAIR, Tom. « Sleepless in Vermont ». *The New York Times*, 19 septembre 2008.
<<http://www.nytimes.com/2008/09/21/books/review/LeClair-t.html>>
- MANIEZ, Claire. « Suspendu entre passé et avenir : *Oracle Night* de Paul Auster » in « Le suspens dans la littérature américaine du XIXe au XXIe siècle », *Revue Française d'Études Américaines*, N°121. 3e trimestre 2009.

- MANIEZ, Claire. « Le récit en sursis : *The Book of Illusions* de Paul Auster ». Communication au Congrès de l'AFEA, Besançon, mai 2009.
- MARLING, William. « Le *Fanshawe* d'Hawthorne : la filiation avouée d'Auster » (trad. Sophie Chambon). *L'œuvre de Paul Auster. Approches et lectures plurielles*. Ed. Annick Duperray. Actes Sud, 1995.
- MELLIER, Denis. « Double policier et Trilogie new yorkaise ». *La Licorne*, «Formes policières du roman contemporain» (sous la direction de Gilles Ménégaldo et Denis Mellier), n°44, Université de Poitiers, 1998.
- MELLIER, Denis. « Tuyauteries et théories à la noix : métafiction et signification dans *Cité de verre* ». *L'œuvre de Paul Auster. Approches et lectures plurielles*. Ed. Annick Duperray. Actes Sud, 1995.
- ROYLE, Nicholas. « Travels In The Scriptorium by Paul Auster. Being Paul Auster - a trip through the teeming brain of the author », *The Independent*. 30 octobre, 2006. <<http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/books/reviews/travels-in-the-scriptorium-by-paul-auster-422147.html>>
- SALTZMAN, Arthur. « Leviathan: Post Hoc Harmonies ». *Beyond the Red Notebook*, ed. Dennis Barone. Philadelphia : University of Pennsylvania Press, 1995.
- SAMMARCELLI, Françoise. « L'invention d'une écriture : filiation et altérité dans *L'Invention de la Solitude* ». *L'œuvre de Paul Auster. Approches et lectures plurielles*. Ed. Annick Duperray. Actes Sud, 1995.
- SHIBATA, Motoyuki. « Being Paul Auster's Ghost ». *Beyond the Red Notebook*, ed. Dennis Barone. Philadelphia : University of Pennsylvania Press, 1995.
- SHILOH, Ilana. *Paul Auster and Postmodern Quest : On the Road to Nowhere*. New York : P. Lang, 2002.
- SIMONETTI, Paolo. « Loss, Ruins, War: Paul Auster's response to 9/11 and the "War on Terror" ». *The Invention of Illusions: International Perspectives on Paul Auster*. Edité par Stefania Ciocia and Jesús A. González. Cambridge Scholars Publishing, 2011.
- POCK, Benny. « Memory's Narrative Structures or the Database: The Tension between Myth and Autopoiesis in Paul Auster's *Oracle Night* ». Communication donnée le 26 mars 2009 lors du colloque « Discours croisés : littérature américaine et science aux XXe et XXIe siècles » organisé par le CEMRA (Grenoble 3) du 26 au 28 mars 2009 à Grenoble.
- REED, John. « In Conversation. Paul Auster ». *The Brooklyn Rail*, août 2003.

- TEODORO, José. « Parallel Worlds (unabridged). In the Scriptorium with Paul Auster ». *Stop Smiling Magazine*, Issue 38, « 20 Interviews », 23 mars 2009. <http://www.stopsmilingonline.com/story_print.php?id=1216>
- VALLAS, Sophie. « *The Invention of Solitude* de Paul Auster, ou l'acquisition du nom propre ». *Revue française d'études américaines*, n°70, octobre 1996.
- WOODS, Tim. « "Looking for Signs in the Air" : Urban Space and the Postmodern in *In The Country of Last Things* ». *Beyond the Red Notebook*, ed. Dennis Barone. Philadelphia : University of Pennsylvania Press, 1995.
- ZIPP, Yvonne. « The perplexing tale of Mr. Blank ». *The Christian Science Monitor*. 13 février 2007. <<http://www.csmonitor.com/2007/0213/p16s01-bogn.html>>

3) Littérature générale

- AMFREVILLE, Marc. *Écrits en souffrance. Figures du trauma dans la littérature nord-américaine*. Paris : Michel Houdiard, 2009.
- ASHMORE, Malcolm. *The Reflexive Thesis : Wrighting Sociology of Scientific Knowledge*. Chicago & London : University of Chicago Press, 1989.
- BARONI, Raphael. *La tension narrative : suspense, curiosité et surprise*. Paris : Éditions du Seuil, 2007.
- BARONI, Raphaël. « Histoires vécues, fictions, récits factuels », *Poétique*, n°151, 2007.
- BARTHES, Roland. « La mort de l'auteur ». *Le Bruissement de la langue*. Paris : Éditions du Seuil, 1984.
- BOYD, Michael. *The Reflexive Novel: Fiction as Critique*. London : Associated Presses, 1983.
- BURGELIN, Claude, Isabelle Grell et Roger-Yves Roche, dir. *Autofiction(s), Colloque de Cerisy 2008*. Lyon : Presses universitaires de Lyon, 2010.
- CHARAUDEAU, Patrick, et Dominique Maingueneau. *Dictionnaire d'Analyse du Discours*. Paris : Éditions du Seuil, 2002.
- CLERC, Thomas. « Pourquoi l'autobiographie ? ». *Le Monde*, 2 novembre 2002.
- COUTURIER, Maurice (dir.). « La problématique de l'auteur ». *Cynos*. Volume 14, n°2, juin 1997.
- DELEUZE, Gilles. *Critique et Clinique*. Paris : Éditions de Minuit, 1993.

- DEVOIZE, Jeanne. « Champs d'exploration de la réflexion métatextuelle ». *Métatextualité et Métafiction, Théories et analyses*. Sous la direction de Laurent Lepaludier. Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2002.
- DOUBROVSKY, Serge. *Autobiographiques de Corneille à Sartre*. Paris : PUF, coll. « Perspectives critiques », 1988.
- DOUBROVSKY Serge. « Écrire sa psychanalyse » (1979) in *Parcours critique*. Galilée, 1980.
- DOUBROVSKY, Serge. « Autobiographie/Vérité/Psychanalyse ». *L'Esprit créateur*, XX, n°3, automne 1980.
- FOUCAULT, Michel. « Qu'est-ce qu'un auteur ». *Dits et écrits*. Paris : Éditions Gallimard, 2001.
- GALLINARI, Melliandro Mendes. « La "clause auteur" : l'écrivain, l'ethos et le discours littéraire ». *Argumentation et Analyse du Discours* [En ligne], 3 | 2009, mis en ligne le 15 octobre 2009. <<http://aad.revues.org/663>>
- GASPARINI, Philippe. *Est-il je ? Roman autobiographique et autofiction*. Éditions du Seuil, 2004.
- GENETTE, Gérard. *Figures III*. Paris : Éditions du Seuil, 1972.
- GENETTE, Gérard. *Fiction et diction*. Paris : Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 1991.
- GENIN, Christine. *L'Expérience du lecteur dans les romans de Claude Simon : lecture studieuse et lecture poignante*. Paris : Champion (Littérature de notre siècle, 6), 1997.
- GODARD, Henri. « La crise de la fiction. Chroniques, roman-autobiographique, autofiction ». In Marc Dambre, Monique Gosselin-Noat (dir.). *L'éclatement des genres au XXe siècle*. Paris : Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2001.
- HUBIER, Sébastien, *Littératures intimes. Les expressions du moi, de l'autobiographie à l'autofiction*. Paris : A. Colin, 2003.
- JOUVE, Vincent. *La lecture*. Paris : Hachette, 1993.
- KEMP, Peter. « Temps, récit et narrativité » in Peter Kemp, *Sagesse pratique de Paul Ricœur. Huit études*. Paris : Éditions du Sandre, « Bibliothèque de philosophie contemporaine », 2010.
- LEJEUNE, Philippe. *Le pacte autobiographique*. Paris : Éditions du Seuil, 1975.
- LEJEUNE, Philippe. « Le pacte autobiographique (bis) ». *Poétique*, 56, 1983.
- LEJEUNE, Philippe. « Autobiographie, roman, nom propre ». *Moi aussi*, Paris : Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 1984. Pages 37-72.
- LEJEUNE, Philippe. *Moi aussi*. Paris : Éditions du Seuil, 1986.
- LEJEUNE, Philippe. *Brouillons de soi*. Paris : Éditions du Seuil, 1998.

- LIMAT-LETELLIER, Nathalie. « Historique du concept d'intertextualité ». *L'Intertextualité, Annales littéraires de l'université de Franche-Comté 637*. Ed. Nathalie Limat-Letellier, Marie Miguet-Ollagnier. Les Belles Lettres, 1998.
- LODGE, David. *The Art of Fiction*. London : Penguin Books, 1992.
- MAINGUENEAU, Dominique. *Pragmatique pour le discours littéraire*. Paris : Bordas, 1990.
- MARTEL, Kareen. « Les notions d'intertextualité et d'intratextualité dans les théories de la réception ». *Protée*, Volume 33, numéro 1, printemps 2005, pages 93-102.
- MERKIN, Daphne. « Consolation Prize ». *Tablet*, 15 octobre 2010.
- MIKLOWITZ, Paul S. *Metaphysics to Metafiction: Hegel, Nietzsche and the End of Philosophy*. State University of New York, 1998.
- MONTAIGNE, Michel de. *Apologie de Raimond Sebond*. Paris : Éditions Gallimard, 1967.
- ONG, Walter J. « The Writer's Audience Is Always a Fiction ». *PMLA*, Vol. 90, N°1, janvier 1975. Pages 9-21.
- PATRICOT, Aymeric. « Un Juif chez les goys, un goy chez les Juifs (Frédéric Chouraki, Philip Roth) », 13 juin 2011. <<http://www.aymericpatricot.com/dotclear/index.php?2011/06/13/583-un-juif-chez-les-goys-un-goy-chez-les-juifs-frederic-chouraki-philip-roth>>
- PICARD, Michel. *La lecture comme jeu*. Paris : Les Éditions de Minuit, 1986.
- POULET, George. « Marcel Proust ». *Études sur le temps humain/4. Mesure de l'instant*. Paris : Plon, 1964.
- RAIMOND, Michel. *Le Roman*. Paris : Armand Collin, 1989.
- RICARD, François. « Jacques Poulin : de la douceur à la mort ». *Liberté*, vol. 16, n° 54, 1974, pages 97-105.
- RICARDOU, Jean. *Problèmes du Nouveau Roman*. Paris : Éditions du Seuil, collection « Tel Quel », 1967.
- RICŒUR, Paul. *Temps et récit*. Paris : Éditions du Seuil, 1983-1985, vol. 3.
- RICŒUR, Paul. *Temps et Récit III*. Paris : Éditions du Seuil, 1985.
- RICŒUR, Paul. *La mémoire, l'histoire, l'oubli*. Paris : Éditions du Seuil, 2000.
- ROBIN, Régine. « S'inventer comme juif. Les jeux identitaires de Philip Roth ». *Études littéraires*, vol. 29, n° 3-4, 1997. <<http://id.erudit.org/iderudit/501169ar>>
- ROUTLEDGE, Chris. « When digressions get right to the point ». *The Guardian*, 26 février 2008.
- RUSKIN, John. « Of The Pathetic Fallacy ». *Modern Painters*. Volume iii, pt. 4, 1856.

- RUSTIN, M.J. « L'« Histoire véritable » dans la littérature romanesque du XVIIIe siècle français ». *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 1966, N°18. Pages 89-102.
- SARRAUTE, Nathalie. *L'Ère du soupçon*, Paris : Éditions Gallimard, 1956.
- SCHMITT, Arnaud. « La perspective de l'autonarration ». *Poétique*, n° 149, 2007. Pages 15-29.
- SCHMITT, Arnaud. « *The Plot Against America* : l'auteur, le lecteur et le complot ». *Transatlantica*, 2 | 2007, mis en ligne le 21 janvier 2008. <<http://transatlantica.revues.org/1832>>
- SCHMITT, Arnaud. *Je réel / Je fictif. Au-delà d'une confusion postmoderne*. Toulouse : Presses universitaires du Mirail, 2010.
- SIEGLE, Robert. *The Politics of Reflexivity*. Baltimore & London : John Hopkins University Press, 1986.
- WALEZAK, Emilie, DUPONT, Jocelyn (ed.). « *A Myriad of Literary Impressions* ». *L'intertextualité dans le roman anglophone contemporain*. Perpignan : Presses universitaires de Perpignan, 2010.
- WAUGH, Patricia. *Metafiction : The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*. Londres et New York : Routledge, 1985.

IV) Autres œuvres littéraires citées

- ATWOOD, Margaret. *Negotiating with the Dead. A writer on Writing*. London : Virago Press, 2003.
- BAUDELAIRE, Charles. « Une charogne ». *Les Fleurs du Mal in Baudelaire, œuvres complètes*. Paris : Éditions du Seuil, 1968.
- CHATEAUBRIAND, François René de. *Mémoires d'outre-tombe*. Paris : Librairie générale française, 1998.
- CUNNINGHAM, Michael. *The Hours*. London : Fourth Estate, 1998.
- DESCARTES, René. *Méditations métaphysiques*. Paris : Presses universitaires de France, 1986.
- FAULKNER, William. *The Sound and the Fury*. New York : Random house, 1956.
- FOWLES, John. *The French Lieutenant's Woman*. London : Vintage, 2004.
- FRANK, Anne. *Le Journal d'Anne Frank*. Paris : Calmann-Lévy, 1992.

- GASS, William Howard. *Fictions and the Figures of Life*. Boston, Mass. : David R. Godine, 1971.
- GIONO, Jean. *Noé*. Paris : Éditions Gallimard, 1961.
- HAMMETT, Dashiell. *The Maltese Falcon*. New York : Vintage Books, 1992.
- HAWTHORNE, Nathaniel. *Wakefield*. <<http://www.online-literature.com/poe/156/>>
- LEIBNIZ, Gottfried Wilhelm. *Essais de théodicée : sur la bonté de Dieu, la liberté de l'homme et l'origine du mal*. Paris : Flammarion, 1969.
- LESAGE, Alain-René. *Histoire de Gil Blas de Santillane*. Paris : Éditions Gallimard, 2002.
- PALEY, Grace. « Conversation with my Father » *Enormous Changes at the Last Minute*. New York : Farrar, Straus, Giroux, 1974.
- PASCAL, Blaise. *Œuvres complètes*, éd. J. CHEVALIER, coll. Bibliothèque de la Pléiade, Paris : Éditions Gallimard, 1964.
- PROUST, Marcel. *À la recherche du temps perdu*. Paris : Éditions Gallimard, 1994.
- ROTH, Philip. *American Pastoral*. London : Vintage Books, 1997.
- SARTRE, Jean-Paul. *La Nausée*. Paris : Éditions Gallimard, 1938.
- THOREAU, Henry David. *Walden*. Princeton : Princeton University Press, 1971.
- TILLICH, Paul Johannes. *The Eternal Now*. SCM Press, 2003.
- WEISS, Peter. *Hölderlin, A Play in Two Acts*. Seagull Books, 2010.
- WELLS, Herbert, George. *The Time Machine*. London : Dent ; Dutton : New-York, 1969.
- ZWEIG, Stefan. *Le joueur d'échecs*. La Bibliothèque électronique du Québec, Collection *Classiques du XXe siècle*. Volume 51 : version 1.01.

V) Autres ouvrages de références

1) New York

- AUSSEUR, Christine. *Guide littéraire de New York*. Paris : Éditions Hermé, 1997.
- BUSNEL, François. « “New York, c’est le monde !” », *L’Express*, 2 juin 2002. <http://www.lexpress.fr/culture/livre/new-york-c-est-le-monde_817886.html>
- COCHOY, Nathalie. *Passante à New York*. Bordeaux : Presses Universitaires de Bordeaux, 2009.
- COCHOY, Nathalie. « Marcher avec eux, un instant, dans la ville », *E-rea*, 7.2 | 2010, mis en ligne le 24 mars 2010. <<http://erea.revues.org/1235>>

CORTANZE, Gérard de (texte), RUDNICK, James (photographies). *Le New York de Paul Auster*. Paris : Éditions du Chêne, 1996.

WEIL, François. « Early Nineteenth-Century New Yorkers and the Invention of New York City », *E-rea* [Online], 7.2 | 2010. <<http://erea.revues.org/1190>>

2) Histoire et Philosophie

BOTTING, Douglas. *From the Ruins of the Reich: Germany 1945-1949*. New York : Crown Publishers, 1985.

FAYE, Eric. *Dans les laboratoires du pire*. Paris : Librairie José Corti, 1993.

GORDON-WALKER, Patrick. *The Lid Lifts*. London : Victor Gollancz, 1945.

HALBWACHS, Maurice. *Les cadres sociaux de la mémoire*. Paris : Librairie Félix Alcan, Première édition, 1925. Collection: Les travaux de l'Année sociologique. Paris : Les Presses universitaires de France : Nouvelle édition, 1952.

HOUELLEBECQ, Michel, LÉVY, Bernard-Henri. *Ennemis publics*. Paris : Flammarion, Grasset, 2008.

HUPP, Philippe (dir.). *Mourir au futur*. Paris : Éditions U.G.E, 1976.

JACOBS, Rabbi Rick. « A Torah for Israel's Memorial Day and Independence Day 5772 ». *Haaretz*, 24 avril 2012.

JASPERS, Karl. *La bombe atomique et l'avenir de l'homme*. Riper and München, 1958. Paris : Buchet/Chastel, 1963.

LEVINAS, Emmanuel. *Humanisme de l'autre homme*. Montpellier : Fata Morgana, 1972.

MEYRONNIS, François. *L'Axe du Néant*. Paris : Éditions Gallimard, 2003.

VEIL, Simone. Préface in Shlomo Venezia, *Sonderkommando. Dans l'enfer des chambres à gaz*. Paris : Albin Michel, 2007.

ZIGELMAN, Idah. « Yisrael Lichtenstein: His Last Will and Testament » in *Sefer Radzyn (Radzyn Memorial Book)*. Editorial Board: Y. Avi-Ara, B. Borshtein, M. Gotesdiener, L. Vinderboim, Y. Lust, A. Lazar, A. Danilak (Toronto), M. Lichtenshtein (New York). Tel Aviv : Radzyn (Podlaski) Immigrants Association in Israel, 1957.

Index

Amfreville.....	178, 203, 204, 206
Ashmore.....	274
Ausseur.....	23
Barone.....	7, 185, 189, 221, 320
Baroni.....	174, 190
Barthes.....	276, 362
Baudelaire.....	158
Bazin.....	62
Bernstein.....	274
Bone.....	209
Botting.....	312
Boyd.....	274
Bruckner.....	66, 110
Busnel.....	96, 97
Caleffi.....	94
Chambon.....	354
Charaudeau.....	331
Chateaubriand.....	29, 42, 74, 76, 77, 127, 137, 299, 302, 375
Chénétier.....	192, 215
Clerc.....	8
Cochoy.....	25, 75, 76, 79, 81, 106, 203, 304
Colonna.....	10, 11, 12, 13
Coquet.....	48
Cortanze.....	20, 26, 27, 28, 29, 34, 67, 74, 95, 111, 124, 215, 268, 277
Couturier.....	379
Cunningham.....	309
Dawson.....	370
Deleuze.....	188, 379, 383
Descartes.....	52
Devilla.....	20, 141, 144, 145, 146, 156, 157, 163, 175, 176, 178, 190, 294, 377, 379
Devoize.....	14
Dobrovsky.....	9, 10, 11, 12, 14
Duperray.....	34, 105, 197, 239, 240, 374
Faulkner.....	286
Faye.....	191
Finkelstein.....	182, 185, 186
Fowles.....	16
Frank.....	52, 134
Gallinari.....	331
Garner.....	277
Gasparini.....	377, 379
Gass.....	15
Gavillon.....	50, 70, 105, 106, 109, 112, 113, 151, 152, 156, 188, 190, 196, 224, 274, 292, 293, 296, 297
Genette.....	11, 12, 13, 241, 291
Genin.....	355
Giono.....	315, 373

Godard.....	156, 157
Gordon-Walker.....	312
Gregory.....	17
Halbwachs.....	140
Hammett.....	122, 123, 124, 125, 307, 308
Harrison.....	224, 268
Hawthorne.....	91, 92, 95, 102, 137, 344, 354, 361, 362, 377, 378
Hellman.....	207
Hickling.....	209
Houellebecq.....	375
Hubier.....	7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14
Hupp.....	194
Jacobs.....	218
Jaspers.....	194, 195
Jouve.....	240, 241, 242
Kemp.....	144
LeClair.....	344, 352
Leibniz.....	238
Lejeune.....	8, 11, 12, 378
Levinas.....	145
Limat-Letellier.....	354
Lodge.....	15, 243, 320
Maingueneau.....	331
Maniez.....	172, 173, 174, 254, 255, 307, 308, 310
Martel.....	355
McCaffery.....	17
Mellier.....	291, 292
Merkin.....	218, 219
Meyronnis.....	195
Miklowitz.....	15
Montaigne.....	230
Ong.....	241
Paley.....	393
Pascal.....	51, 66, 110, 139
Patricot.....	185
Petit.....	78, 92, 117
Picard.....	242, 265
Pock.....	206
Poulet.....	162
Proust.....	9, 12, 20, 143, 162, 175, 176, 178
Raimond.....	163, 230
Reed.....	215
Ricard.....	354, 355
Ricardou.....	10
Ricœur.....	140, 144, 148, 190
Robin.....	185
Roth.....	143, 185, 212, 221
Routledge.....	125
Royle.....	209
Ruskin.....	243

Rustin.....	321
Sarraute.....	16
Sartre.....	20, 21, 77, 78
Schmitt.....	13, 212, 379
Shibata.....	75
Shiloh.....	65, 107, 108, 238, 255
Siegle.....	274
Simonetti.....	202, 208, 209, 210
Tillich.....	48
Vallas.....	49, 50, 141, 190, 193
Veil.....	178
Verdun.....	50, 221
Waugh.....	16
Weil.....	25, 349
Weiss.....	54
Wells.....	75, 275, 315, 317, 336
Zigelman.....	180, 181
Zipp.....	209
Zweig.....	62