

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

DUALITÉS ET TENSIONS SPATIALES DANS *CITY OF GLASS* ET *LEVIATHAN* DE
PAUL AUSTER. LE DEVENIR-MONSTRE DE L'ÉCRIVAIN SOUMIS À LA LOGIQUE
DU LABYRINTHE

MÉMOIRE

PRÉSENTÉ

COMME EXIGENCE PARTIELLE

DE LA MAÎTRISE EN ÉTUDES LITTÉRAIRES

PAR

MÉLANIE LANDRY

SEPTEMBRE 2012

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

Je tiens à offrir mes plus sincères remerciements à mon directeur, Bertrand Gervais, professeur au département d'études littéraires de l'UQAM, pour son aide précieuse. Sa générosité, sa gentillesse, sa patience et sa grande disponibilité ont été des plus appréciées au cours des derniers mois. Je lui suis reconnaissante de l'immense liberté qu'il m'a octroyée — ce qui m'a permis de rédiger un mémoire entièrement fidèle à mes idées —, et d'avoir toujours été présent pour me fournir des conseils justes et constructifs. Je remercie également ma mère, pour son soutien inébranlable et ses encouragements chaleureux. Plus que quiconque, elle est parvenue à adoucir mes angoisses et mes incertitudes, et à égayer mon quotidien. Elle n'a jamais cessé de m'épauler et d'être une source inépuisable de motivation et de réconfort tout au long de la rédaction. Merci à mon petit copilote, pour avoir été sans arrêt à mes côtés, très rayonnante et espiègle compagnie qui m'a permis d'affronter la solitude. Ses incessantes requêtes d'affection m'ont bien souvent sortie de ma transe et m'ont évité de trop me laisser prendre aux charmes insidieux du labyrinthe. Je désire finalement remercier mes ami(e)s, pour leur patience, leur compréhension et leurs encouragements enthousiastes, et plus particulièrement Mariève et Isabelle, qui rédigeaient elles aussi, et avec qui j'ai pu échanger bien des informations et des réflexions complices.

TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ	v
INTRODUCTION	1
CHAPITRE I	
CONFIGURATION SPATIALE ET CONSTRUCTION LABYRINTHIQUE	11
1.1 Pour une herméneutique de l'espace romanesque	11
1.2 Du lieu clos à l'espace ouvert	16
1.3 Le lieu intime de l'écriture	20
1.4 Espace ouvert et déambulation urbaine	26
1.5 Interlude spatial : la halte	31
1.6 Figure et imaginaire du labyrinthe	34
1.7 Nature du labyrinthe austérien	39
1.8 Pouvoirs du labyrinthe	44
CHAPITRE II	
ÉGAREMENT IDENTITAIRE ET MÉTAMORPHOSE	51
2.1 L'écriture comme fil d'Ariane	51
2.2 Thésée sans son fil	55
2.3 Élément déclencheur et blessure antérieure	58
2.4 Crise existentielle	63
2.5 Recherche identitaire	67
2.6 Action et aventure	71
2.7 Déterritorialisation	76
2.8 Aucun retour possible	81
2.9 Métamorphose	84

CHAPITRE III	
DEVENIR-MONSTRE : LES MÉANDRES DE L'HYBRIDITÉ	89
3.1 Solitude et folie	89
3.2 Nature du monstre	93
3.3 L'altérité et le même	96
3.4 Émergence du Minotaure	101
3.5 Hybridité excessive de la Chimère	108
3.6 <i>Confusion</i> labyrinthe	115
CONCLUSION	121
BIBLIOGRAPHIE	126

RÉSUMÉ

Les romans *City of Glass* et *Leviathan* de l'auteur états-unien Paul Auster mettent en scène deux types d'espace bien distincts en perpétuelle tension. Le lieu clos de l'écriture, refuge privilégié pour les écrivains, précède l'espace ouvert urbain dans lequel les protagonistes choisissent éventuellement de se propulser, et lui fait face. À l'intérieur de ce nouvel espace comparable à un labyrinthe, les écrivains connaissent une transformation marquée et irréversible. L'objectif de ce mémoire est de révéler comment la dichotomie des espaces permet d'expliquer la mutation subie par les personnages. L'originalité du projet vient du fait qu'il s'agit probablement de la première étude à faire un lien entre la configuration spatiale des romans d'Auster et le processus de métamorphose et de dégradation traversé par les personnages. Il s'agit aussi de la première recherche à qualifier la chute et le destin funeste des protagonistes, pourtant largement abordés par les critiques, de devenir-monstre. Les notions d'une herméneutique des espaces romanesques servent de cadre théorique afin d'évaluer la construction spatiale des œuvres, élément clé de la problématique de cette analyse. Cette première partie de l'étude se voit prolongée et renforcée par la théorie de la déterritorialisation, puisque les personnages passent d'un contexte spatial à un autre, ainsi que par une observation de la crise existentielle vécue par les protagonistes pendant leur aventure. Le recours au mythe grec de Thésée en tant que référence pour saisir les motifs associés à l'imaginaire du labyrinthe permet également de poser un regard mieux orienté sur le sort qui attend les héros dans le dédale austérien. Dédoublément identitaire, perte du statut de sujet, hybridité, altération de la connaissance de soi et métamorphose en monstre sont autant de répercussions qui attendent les personnages délaissant leur pièce d'écriture pour s'engager dans l'hostile labyrinthe.

Paul Auster, espace romanesque, écrivain, labyrinthe, métamorphose, monstre, *City of Glass*, *Leviathan*.

INTRODUCTION

Le mur, prison où l'on inscrit des graffiti, comme pour prouver qu'on existe, enferme le héros austérien qui finit par s'y anéantir.

Gérard de Cortanze, *La Solitude du labyrinthe*

Les historiens font généralement coïncider le début de l'Histoire avec l'invention de l'écriture. Si cette dernière n'était à l'origine employée qu'à des fins de comptabilité et de commerce, elle a bien vite acquis un tout autre usage : celui de raconter *des histoires*. Des histoires de peuples, de guerres, de généalogies religieuses, mais plus particulièrement des histoires individuelles de héros mythiques. Bon nombre des tout premiers écrits littéraires nous sont parvenus et continuent de marquer notre imagination. Parmi les récits plus connus ou davantage valorisés figurent les mythes grecs. En dépit de leur âge plus que vénérable, ils suscitent toujours l'intérêt, et il n'est pas rare d'en retrouver des traces dans la littérature contemporaine.

Notre mémoire n'a pas pour objectif d'entreprendre une fouille archéologique de certaines œuvres afin de mettre au jour des empreintes de récits anciens. Il n'est pas non plus motivé par une visée mythocritique. Notre recherche relève plutôt de l'intention inverse de partir d'un mythe grec afin d'établir une piste de lecture permettant d'analyser avec une perspective nouvelle des romans déjà amplement étudiés. Parmi ceux-ci se trouvent les romans de l'auteur états-unien Paul Auster, sur lesquels nous avons arrêté notre choix.

Les œuvres de Paul Auster ont ceci de particulier qu'elles mettent pratiquement toujours en scène des personnages d'écrivains en constante méditation sur la vie et sur l'écriture. Ces protagonistes, en bons romanciers qu'ils sont, excellent à raconter non seulement des histoires, mais avant tout, *leur propre histoire*. Ils se placent en gardiens de l'écriture, cette écriture qu'ils veulent, comme les peuples anciens avant eux, créatrice d'existence. Jusqu'ici, il pourrait être tentant de tisser des correspondances entre les écrivains des romans d'Auster

et le héros Orphée, figure mythologique du poète. Ce n'est cependant pas d'Orphée dont il est question cette fois, mais plutôt de Thésée et de son indispensable labyrinthe. Car pour nous, l'intérêt premier des fictions austériennes n'est pas tant le métier de leurs personnages que leur destin hors du commun, alors qu'ils doivent tenter de se frayer un chemin au travers des parcours sinueux d'un dédale urbain. Les protagonistes nous apparaissent effectivement en plein processus de dégradation, voire de chute. Ils se retrouvent prisonniers d'évènements qui les condamnent à une métamorphose radicale et les précipitent vers leur propre anéantissement.

Un véritable cercle vicieux régit la logique des récits de Paul Auster et notre but sera de déchiffrer sa structure récurrente. Pour ce faire, nous étudierons deux romans dans lesquels cette machine infernale semble la plus apparente. Il s'agit de *City of Glass*¹ et de *Leviathan*². Le premier, qui appartient à la triade romanesque intitulée *The New York Trilogy*, raconte l'histoire d'un écrivain désabusé qui reçoit un coup de téléphone ne lui étant pas destiné et qui décide de se faire passer pour le détective que l'interlocuteur demande. Cet écrivain se nomme Daniel Quinn, et les informations que nous avons sur lui tiennent aisément en quelques lignes. Il a trente-cinq ans, sa femme et son fils sont morts, et il écrit des romans policiers qu'il signe d'un pseudonyme et qui lui permettent de vivre modestement dans un petit appartement de New York. Mais plus précisément, qui est ce Quinn? Roy C. Caldwell propose un aperçu du personnage :

Voici les coordonnées : un homme sous le signe de la mort, un écrivain sous un faux nom volé à un personnage de Poe, personnage hanté par un double. Quinn est un flâneur dans le labyrinthe de la ville, un homme qui, par le mouvement, réussit à créer son propre vide, un homme utopique, qui ne va nulle part³.

Il ne fait aucun doute, en effet, que Quinn ne va nulle part. L'appel téléphonique qu'il reçoit le pousse à partir dans une quête qui se déconstruit à mesure qu'il la poursuit. Afin de

¹ Paul Auster, *City of Glass*, nouvelle édition, New York, Penguin Books, 1987 [1985], 208 p.

² Paul Auster, *Leviathan*, nouvelle édition, New York, Penguin Books, 1993 [1992], 274 p.

³ Roy C. Caldwell, «*New York Trilogy* : Réflexions postmodernes », dans *L'œuvre de Paul Auster. Approches et lectures plurielles*, Annick Duperray [sous la dir. de], Paris, Actes sud, 1995, p. 77.

protéger Peter Stillman qui se croit menacé par son père, dont le nom est également Peter Stillman, Quinn prend ce dernier en filature. Débute alors une véritable descente aux enfers pour le détective improvisé, qui suit Stillman sénior dans ses pérégrinations urbaines et qui finit par se mettre en danger pour protéger « un client qui n'est plus là d'un danger qui n'existe pas⁴ ».

Leviathan, pour sa part, relate le parcours de l'auteur déchu Benjamin Sachs, qui, suite à une chute importante de plusieurs étages qui lui a fait frôler la mort, remet ses valeurs et son existence en question. Il faut savoir que Sachs a toujours eu la conviction d'être « l'enfant de la bombe » (il est né le 6 août 1945, soit la date du bombardement d'Hiroshima), et il souffre d'un traumatisme lié aux chutes depuis que sa mère, lorsqu'il était enfant, a été victime d'un fulgurant vertige durant l'ascension de la Statue de la Liberté. À la suite de l'accident, qui réveille en lui d'anciennes émotions, l'écrivain, cherchant à s'isoler pour faire le point sur sa vie, entreprend un séjour à son chalet dans le Vermont. Lors d'une expédition dans les bois au cours de laquelle il s'égaré, il se voit contraint de tuer, en légitime défense, un terroriste. Après s'être renseigné sur les motivations politiques de l'agresseur, Sachs est convaincu de leur légitimité et décide d'endosser l'identité de l'homme qu'il a tué afin de poursuivre son activité militante. Il quitte soudainement sa femme et ses amis, et entreprend de faire exploser, à travers les Etats-Unis, des répliques miniatures de la Statue de la Liberté. Sa quête le fera s'enfoncer progressivement dans les ténèbres jusqu'à ce qu'il trouve la mort, tué par l'une de ses propres bombes.

Ces deux romans en apparence très différents ont tout lieu d'être étudiés côte à côte, bien que les critiques les étiquettent constamment comme faisant partie de deux phases distinctes de l'œuvre austérienne. Les thèmes abordés permettent en effet de faire apparaître des analogies. François Gavillon, dans *Paul Auster. Gravité et légèreté de l'écriture*, énumère à ce propos quelques thèmes exploités dans ces deux œuvres : « *Léviathan* présente des similitudes frappantes avec la Trilogie [...], développant et amplifiant en cercles concentriques les thèmes de l'amitié, du double, de la substitution, et de l'importance de

⁴ Bertrand Gervais, « Au pays des tout derniers mots : une *Cité de verre* aux limites du langage », dans *L'œuvre de Paul Auster*, Annick Duperray [sous la dir. de], *op. cit.*, p. 88.

l'écriture-témoignage⁵ ». Il faut cependant voir plus loin que les thématiques pour comprendre l'intérêt de rapprocher *City of Glass* et *Leviathan*. Cet intérêt réside dans le fait de parvenir à identifier une structure commune aux deux œuvres qui se révélerait également représentative d'une grande part des autres œuvres de l'auteur. En d'autres mots, il convient d'étudier la construction romanesque de ces deux récits distincts de manière à obtenir une vue d'ensemble originale sur l'œuvre d'un grand auteur. Force est de constater que les romans d'Auster ont déjà fait l'objet d'un nombre important d'études. La plupart d'entre elles se penchent sur des thèmes chers à l'auteur tels que le hasard, la faim, l'argent ou la folie. L'Amérique occupe aussi une place de choix dans les fictions austériennes :

Paul Auster habite Brooklyn pour mieux contempler New York de l'autre côté de la rivière et ainsi explorer la fin des grands mythes américains : on n'aurait pas dû marcher sur la Lune, nous dit-il dans *Moon Palace*. L'Amérique, oui, Auster la traverse sans relâche. Errance urbaine dans la *Trilogie new-yorkaise*; errance fantastique dans *Le Voyage d'Anna Blume*; errance sans fin dans *La Musique du hasard*; cavalcade dans *Moon Palace*; traversée généalogique dans *Smoke*; descente aux enfers du terrorisme et du refus dans *Léviathan*⁶...

Une grande majorité des analyses sur les œuvres d'Auster s'intéressent également au motif récurrent du père absent. D'autres travaux s'attardent sur des aspects plus formels comme l'appartenance au postmodernisme, le rapport au langage, la structure narrative rappelant parfois celle du conte ou encore les relations ambiguës entre diégèse et métafictionnel. Devant ce grand nombre de travaux, qu'il serait évidemment trop long d'énumérer, il s'agissait de trouver une approche qui non seulement se placerait en marge de ce qui a déjà été fait, mais permettrait simultanément de réinvestir certaines des études en les poussant plus loin et en les faisant dialoguer entre elles.

L'un des traits distinctifs des romans de Paul Auster est que l'on y retrouve une logique de la détérioration qui semble s'étendre systématiquement à tous les éléments de la fiction : « Chez Auster on voit partout la dégradation des choses, des objets qui subissent l'usure et

⁵ François Gavillon, *Paul Auster. Gravité et légèreté de l'écriture*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2000, p. 97.

⁶ Paul Auster et Gérard de Cortanze, *La solitude du labyrinthe : essai et entretiens*, nouvelle édition augmentée, Arles, Actes sud, 2004 [1997], p. 36.

l'effritement de leur matière, des objets qui tombent en désuétude, l'ordre qui se défait, un retour en arrière⁷. » Les personnages eux-mêmes ne sont pas épargnés. Les études ont été nombreuses à analyser ce motif : les protagonistes d'Auster sont des êtres qui chutent. Chutes psychologiques ou physiques, aucun n'y échappe. À titre d'exemple,

[d]ès les premières pages de *La Musique du hasard*, Nashe, estimant n'avoir plus rien à perdre, se lance, sans le moindre frisson d'inquiétude, « ferme les yeux et saute ». Dans *Moon Palace*, Barber fait une chute, se brise le dos et fini par mourir. Dans *Le Voyage d'Anna Blume*, Anna saute par la fenêtre à travers la vitre à la suite du Sauter Ferdinand « qui marche audacieusement vers le précipice ». Dans *Léviathan*, Benjamin Sachs en fait autant... Quant au petit mendiant orphelin découvert dans les rues de Saint Louis par le maître Yehudi (*Mr Vertigo*), il propose une chute inversée : il marche sur l'eau et parvient à de prodigieux exercices de lévitation⁸.

Ces chutes inévitables semblent découler du fait que les héros austériens sont des êtres fondamentalement seuls. Le traitement de cette thématique a toutefois connu une évolution au fil des romans, et Annick Duperray, spécialiste de Paul Auster, a relevé cette progression :

Telle une vaste orchestration sur le thème de la solitude, l'œuvre d'Auster évolue après *Le Voyage d'Anna Blume* et introduit de nouvelles variations, un contrepoint, que la survie paradoxale d'Anna laissait présager. Avec les trois romans suivants, *Moon Palace*, *La Musique du hasard* et *Léviathan*, le territoire dans lequel évolue le héros va s'étendre au-delà des limites de son aventure subjective et solipsiste⁹.

L'extrême solitude pousse les personnages à plonger au fond d'eux-mêmes en quête de réponses identitaires, et ceci a pour effet de menacer leur intégrité. Le thème du dédoublement a ainsi beaucoup intéressé les critiques puisqu'il s'agit d'un motif central des fictions austériennes, qui s'avère non seulement important en lui-même, mais se lie également à d'autres thèmes essentiels. Nous pouvons par exemple saisir ce thème comme étant en réaction à l'isolement des personnages. En effet, « [l]e double est un merveilleux

⁷ Roy C. Caldwell, « *New York Trilogy* : Réflexions postmodernes », dans *L'œuvre de Paul Auster*, Annick Duperray [sous la dir. de], *op. cit.*, p. 79.

⁸ Paul Auster et Gérard de Cortanze, *op. cit.*, p. 47.

⁹ Annick Duperray, *Paul Auster*, Paris, Belin, 2003, p. 77.

remède contre la solitude¹⁰ ». Dans les romans de Paul Auster, toutefois, le dédoublement n'est jamais perçu de manière très positive :

Auster dépeint un monde dont les lois internes échappent à la compréhension des personnages et où ceux-ci ressemblent à des pantins livrés aux caprices du sort. L'absurde naît souvent d'une réalité schizoïde où deux niveaux de conscience semblent se télescoper, où tout se dédouble, à commencer par les personnages dont l'identité se fragmente. On assiste à la dissolution de l'être et de l'acte dans cette écriture du chaos, où l'instance narrative elle-même n'est pas à l'abri de la menace du dédoublement¹¹.

Ce thème particulier touche ainsi tous les plans de la fiction, faisant son apparition au sein du récit et étendant ses racines jusqu'à affecter l'aspect formel. Dans les deux romans qui seront étudiés, cette situation est poussée suffisamment loin pour parvenir à bousculer et à multiplier les représentations auctoriales :

Comme *Cité de verre* ou *La Chambre dérobée*, *Léviathan* tourne au thriller existentialiste et reproduit le thème du dédoublement de l'écrivain en deux représentations auctoriales. L'une, P. A., responsable et bourgeoise, vit en chambre par procuration, en quelque sorte, et prend en charge la narration du récit et de l'enquête. Il s'est mis au service de la quête de vérité. L'autre, l'être chimérique et halluciné qui nomadise d'un point à l'autre du continent américain, laissera à sa mort un roman ignoré et un autre inachevé¹².

Les initiales P. A. désignent bien sûr le personnage Peter Aaron, qui écrit l'histoire de son ami défunt dans un roman qu'il nomme *Léviathan*, mais elles font aussi référence aux initiales de l'auteur réel du roman éponyme, Paul Auster. Sachs, pour sa part, également écrivain, se place comme le second double de l'auteur, contrastant idéologiquement avec son ami P. A., mais campant lui aussi une représentation de l'auteur réel dans le roman. Ce genre de jeux ambigus sur les figures auctoriales est légion dans les œuvres de cet écrivain. En plus de se confondre avec l'auteur réel, les personnages se brouillent aussi avec les autres personnages des romans, ainsi qu'avec des figures extradiégétiques. Cela s'explique simplement par le fait que les héros austériens aiment endosser les identités les plus diverses.

¹⁰ Catherine Quarré Roger, *Paul Auster : L'enchanteur désenchanté. Le Monde, le Moi et l'Autre dans l'œuvre de Paul Auster*, Paris, Publibook, 2006, p. 24.

¹¹ François Gavillon, *op.cit.*, p. 11-12.

¹² Annick Duperray, *Paul Auster, op. cit.*, p. 97.

À titre d'exemple, nous pouvons citer le procédé, perceptible dans *City of Glass*, qu'Annick Duperray qualifie « d'expérience du pseudonyme » :

Auster s'est plu à mettre en scène dans *Cité de verre* « l'expérience du pseudonyme » (AF 284) par le truchement du personnage de Quinn que nous avons déjà évoqué. On apprend au début de l'histoire que le hasard – une erreur dans un numéro de téléphone – conduit Quinn à usurper l'identité d'un certain Paul Auster. Qui plus est, Quinn, qui écrit des romans policiers, signe ses ouvrages du nom de William Wilson puisqu'il « ne se considèr[e] pas l'auteur de ce qu'il rédig[e] » et « n'en éprouv[e] pas la responsabilité » (CV, TN, O2, 12). Dans ses romans, il cède la parole à son narrateur, le détective Max Work, qui raconte ses propres enquêtes¹³.

Le fait de multiplier les masques, les alter egos et les déguisements ne peut faire autrement qu'ébranler l'identité profonde des personnages. Pour cette raison, le motif du changement apparaît en filigrane dans les romans. L'auteur lui-même précise qu'il s'agit d'un thème qui lui tient particulièrement à cœur et qu'il désire aborder dans ses œuvres. Dans *La solitude du labyrinthe*, Auster ajoute d'ailleurs que c'est ce qui expliquerait son obsession pour les dédoublements : « Reconnaître que nous changeons constamment, qu'une sorte de continuum, de flux d'émotions et de pensées, nous anime, voilà peut-être l'origine de toutes ces personnalités divisées – double, triples – qui parcourent mes livres¹⁴. »

Ce bref panorama de thématiques donne un aperçu des travaux qui ont été réalisés sur l'œuvre austérienne. Il ne s'agit évidemment que d'une très incomplète esquisse des thématiques abordées dans les écrits de Paul Auster, ainsi que des sujets de recherche sur cet auteur. Cette énumération n'a pas été faite arbitrairement : les motifs qui viennent d'être présentés ont été précisément sélectionnés en fonction de leur pertinence et de leur parenté avec le sujet du présent mémoire. Ces thèmes ont tous déjà été plus ou moins étudiés, mais de manière individuelle, sans réellement être mis en relation. L'objectif que nous poursuivons consiste à les relier afin d'obtenir une vue d'ensemble du système de corrélations et de l'imbrication de certains thèmes austériens. Nous voulons parvenir à cerner un processus récurrent, l'existence d'une structure narrative commune résultant d'une conjonction

¹³ *Ibid.*, p. 12.

¹⁴ Paul Auster, dans Paul Auster et Gérard de Cortanze, *op. cit.*, p. 90.

particulière de thématiques. C'est là que se trouve tout l'intérêt de rapprocher deux textes aussi distincts que *City of Glass* et *Leviathan*.

La construction commune des romans d'Auster correspond aux cercles vicieux brièvement évoqués plus haut, processus malsains qui emprisonnent les personnages et les transforment en héros de la chute. Les récits étudiés laissent entrevoir de véritables machinations qui visent à anéantir les écrivains mis en scène. Or, nous désirons montrer que la clé de ces machines infernales réside dans la construction spatiale singulière des œuvres. Celles-ci mettent effectivement en scène deux types de spatialité qui sont en continuelle tension, à savoir le lieu de l'écriture et l'espace de déambulation. Les personnages qui, en début de romans, évoluent à leur table de travail, se voient soudainement propulsés au dehors. Il se produit alors une rupture nette entre le lieu clos, sécuritaire et positif, et le monde extérieur, essentiellement menaçant et *labyrinthique*. Semblables à des Thésée modernes, les écrivains austériens pénètrent dans le labyrinthe à la recherche d'un quelconque Minotaure. Leur quête improvisée commence cependant à se déconstruire à mesure qu'ils avancent et perdent leurs repères. Ils sont ainsi victimes d'une métamorphose monstrueuse liée au changement d'espace, et deviennent eux-mêmes les créatures hybrides qu'ils recherchent, alors que le dédale consolide son emprise sur eux.

Malgré la grande quantité d'études sur les romans de cet auteur états-unien, aucune analyse ne s'est réellement intéressée aux tensions spatiales à l'œuvre dans les fictions, ni même au devenir-monstre de l'écrivain, motif qui s'impose aussi bien dans *Leviathan* que dans *City of Glass*. L'originalité du projet vient ainsi du fait qu'une telle problématique permet de s'écarter des approches habituelles et des sujets déjà amplement creusés, sans toutefois leur tourner le dos. Elle permet plutôt d'établir un dialogue entre un grand nombre de recherches, nous permettant ainsi d'approfondir certaines des théories qui ont été avancées. Cette stratégie nous permettra ultimement de proposer une voie d'entrée efficace et inédite dans l'œuvre de Paul Auster, en posant un regard autre mais complémentaire sur les grands questionnements qui sous-tendent la logique des récits austériens.

Dans cette optique, le premier chapitre proposera une étude de l'espace et du labyrinthe austérien. Puisque nous avons posé la construction spatiale particulière des romans de Paul Auster comme cause initiale de la transformation des personnages, il va de soi de débiter avec l'observation de cette construction présente dans *City of Glass* et *Leviathan*. Certaines notions d'une herméneutique de l'espace romanesque nous serviront de cadre théorique et seront élaborées en début d'analyse. Nous verrons comment deux espaces distincts s'opposent et se succèdent, jouant un rôle fondateur dans le parcours des protagonistes. D'une part, le premier type d'espace correspond au lieu d'écriture, comme la table, la salle de travail, ou encore la maison. D'autre part, l'espace ouvert urbain contraste avec le lieu clos et sécuritaire initial dans la mesure où il doit être envisagé comme essentiellement labyrinthique et dangereux. Viendra ensuite une étude du labyrinthe et de l'imaginaire qui l'entoure. Le mythe grec de Thésée sera abordé, puisqu'il apparaît essentiel afin de cerner la symbolique de la figure du labyrinthe. Le but n'est évidemment pas de forcer l'interprétation en dénaturant les récits d'Auster pour mieux les faire correspondre au mythe. Il n'y aurait effectivement aucun intérêt à simplement comparer, à l'aide d'une grille, un mythe grec ancien avec un roman états-unien contemporain. Il s'agit plutôt de faire ressortir la signification et la symbolique du mythe afin de mieux comprendre l'ampleur que prend la figure du labyrinthe dans les romans d'Auster. Nous identifierons les caractéristiques et les pouvoirs particuliers du dédale présent dans ces fictions de manière à mieux percevoir ce qui lui permet d'agir sur les personnages écrivains. La logique du labyrinthe étant déployée sensiblement de la même manière dans ces deux romans, nous procéderons à une analyse en parallèle de ce que nous appellerons le labyrinthe austérien.

Le deuxième chapitre sera exclusivement consacré à l'égarement du personnage dans le labyrinthe et au processus guidant sa transformation. Pour faire suite aux propositions avancées dans le premier chapitre, nous observerons ce qui se passe lorsque le héros perd son fil d'Ariane, figure essentielle du mythe de Thésée. Ceci le conduit inévitablement vers une métamorphose radicale, mais il s'agit d'un mouvement progressif. Égarés dans le labyrinthe, les personnages font face à une crise existentielle. Débute alors une quête identitaire parsemée d'embûches, une porte d'entrée pour l'aventure, qui fera assurément évoluer le personnage. Cette quête le poussera à abandonner définitivement son espace initial pour faire

du labyrinthe son nouveau terrain de jeu. Les théories de la déterritorialisation telles qu'élaborées par Deleuze et Guattari aideront à expliquer comment le changement d'espace ainsi opéré contribue à transformer le personnage. La métamorphose des héros austériens sera alors analysée de manière à montrer qu'elle est une conséquence de la présence d'un labyrinthe, qui elle-même découle de la tension des espaces mise en scène.

Le troisième et dernier chapitre bouclera la boucle en s'attardant sur la figure du monstre ainsi que sur l'anéantissement final des personnages d'écrivains. Cette partie sera consacrée à démontrer que les héros deviennent bel et bien les monstres qu'ils poursuivent ardemment. Par des jeux de miroir et de renvois, par des rapports ambigus à l'autre et au même, les personnages se révèlent être les Minotaures, et ultérieurement les Chimères, qu'ils chassent. Paul Auster semble nous mettre en garde contre les monstres qui sommeillent au fond des êtres. Nous étudierons comment les personnages finissent par devenir des individus marqués par l'hybridité, qui multiplient les masques jusqu'à la dissolution de leur identité. L'étude du labyrinthe austérien trouvera son dénouement dans ce chapitre : un parallèle sera fait entre la figure du monstre et la figure du labyrinthe, qui s'interpénètrent toutes deux, et nous observerons comment le labyrinthe parvient à se refermer totalement sur les personnages et à les intégrer en lui.

CHAPITRE I

CONFIGURATION SPATIALE ET CONSTRUCTION LABYRINTHIQUE

Baudelaire: Il me semble que je serais toujours bien là où je ne suis pas. In other words: It seems to me that I will always be happy in the place where I am not. Or, more bluntly: Wherever I am not is the place where I am myself. Or else, taking the bull by the horns: Anywhere out of the world.

Paul Auster, *City of Glass*

Paul Auster est souvent identifié comme un écrivain de la ville, celle de New York principalement, pour laquelle il ne cache pas sa préférence. La ville bénéficie d'une place si importante dans ses fictions qu'elle est souvent considérée comme un personnage à part entière. À cet égard, Paul Auster s'inscrit dans un courant d'écrivains états-unis qui ont refusé de relayer la ville au simple rang de décor romanesque. En effet, « [l]es romanciers américains de la première moitié du [XIX^{ème}] siècle ont accordé au thème de la ville une importance considérable¹⁵ ». Cet aspect de l'œuvre austérienne ressort de manière à ce point frappante qu'il parvient presque à éclipser l'autre réalité spatiale développée dans ses romans. L'espace austérien, au même titre qu'une médaille, comporte deux faces opposées mais complémentaires. Nous retrouvons, d'une part, le milieu urbain, omniprésent et fort de sa visibilité étonnante; d'autre part, cet endroit intime qui favorise l'avènement de l'écriture (chambre, bureau, pièce), lieu tout aussi essentiel à la compréhension des œuvres d'Auster.

1.1 Pour une herméneutique de l'espace romanesque

Les deux types de spatialité que nous venons de mentionner seront analysés de manière à saisir la construction particulière de *City of Glass* et de *Leviathan*. L'étude des dualités et des tensions spatiales dans ces deux romans nous permettra de proposer une interprétation

¹⁵ Marc Brosseau, *Des romans-géographes*, Paris, L'Harmattan, 1996, p. 129.

nouvelle et différemment orientée des récits. Bertrand Gervais précise qu'« [...] il y a interprétation quand une attente (contexte) n'est pas respectée (prétexte), quand l'écart entre ce qui est attendu et ce qui survient est trop grand et qu'il se remarque explicitement comme différence, signe d'une étrangeté, manifestation d'une altérité¹⁶ ». À la lumière de cette définition, il apparaît que les romans de Paul Auster *nécessitent* une posture interprétative de la part du lecteur. *City of Glass*, par exemple, présente une fin ouverte : le récit se termine sur la mystérieuse disparition du protagoniste sans que jamais ne soit expliqué ce qu'il advient de lui. Ce dénouement survient de manière cohérente avec la façon dont les attentes du lecteur ont été déjouées au fil du récit. La quête du héros se déconstruit peu à peu en produisant une impression d'étrangeté. L'interprétation s'impose de manière à dépasser ce trouble. Même si *Leviathan* revêt une forme un peu plus conventionnelle et divulgue tous les faits du récit, plusieurs indéterminations doivent être comblées quant au sens des événements. Comme le récit est livré par un narrateur intradiégétique qui n'a pas assisté aux aventures relatées, nous voyons le personnage principal sombrer progressivement dans les ténèbres et enchaîner les actions extrêmes sans obtenir d'explication sur les raisons qui le motivent. Il est toutefois possible d'interpréter le processus qui conduit le personnage d'écrivain à subir une métamorphose en procédant à une étude de la spatialité particulière des romans d'Auster. Une approche herméneutique de l'espace semble toute désignée pour mener à bien une telle analyse, puisque l'herméneutique est justement la science de l'interprétation.

Afin de mieux comprendre comment la construction spatiale des romans choisis peut influencer sur le récit, jusqu'à devenir la clé signifiante des événements qui y sont narrés, il convient d'observer et de démystifier les deux types de spatialité qui se confrontent. La « première étape d'une herméneutique des espaces fictionnels consiste à comprendre les différents lieux mis en scène dans l'œuvre, en décrivant d'abord simplement chacun d'eux¹⁷ ». Cette première étape permettra de tracer le portrait des spatialités duelles de *City of Glass* et de *Leviathan*, à savoir le lieu d'écriture, qui agit comme une cellule fondamentale de

¹⁶ Bertrand Gervais, *Lecture littéraire et explorations en littérature américaine*, Montréal, XYZ Éditeur, 1998, p. 59.

¹⁷ Benoit Doyon-Gosselin, « Pour une herméneutique des espaces fictionnels », dans *Topographies romanesques*, Audrey Camus et Rachel Bouvet [sous la dir. de], Québec, Presses de l'Université du Québec, 2011, p. 70.

l'imaginaire, et l'espace de déambulation qui se déploie en labyrinthe. L'objectif visé est de produire une synthèse signifiante de l'espace mis en scène. Chaque type d'espace, une fois analysé, permettra de saisir précisément la construction spatiale des romans d'Auster. Cette stratégie va de soi, puisque « [s]i, par la figure spatiale, on comprend mieux chaque élément spatial pris en lui-même et séparément des autres, l'explication devrait quant à elle mettre en évidence la structuration spatiale globale de l'œuvre, c'est-à-dire la *configuration spatiale*¹⁸ ».

L'intérêt d'une telle approche réside dans les liens effectués entre les différents types d'espace relevés. Une simple description du lieu clos ou de l'espace ouvert qu'il est possible d'apercevoir dans *City of Glass* et *Leviathan* ne pourrait fournir aucune piste d'étude pour comprendre les machines infernales que nous tentons de mettre à jour dans ces romans. C'est bien entendu « en liant les figures spatiales les unes avec les autres, [qu']on en vient à saisir le schéma ou ce que l'on vient de désigner comme la configuration spatiale de l'œuvre¹⁹ ». Ce n'est qu'en confrontant les deux spatialités que nous parviendrons à montrer que cette configuration est faite de dualités et de tensions. La dernière étape d'une herméneutique des espaces fictionnels pourra ainsi être réalisée. Il s'agit de l'interprétation en elle-même, qui est basée sur ce que Bertrand Gervais qualifie de métaphore fondatrice. Celle-ci

[...] correspond à une intuition ou à une hypothèse sur la façon dont le texte peut être lu, une première approximation, toute personnelle et issue de la situation de lecture, de ce que le texte représente pour le lecteur. Cette hypothèse possède une direction, au sens où elle doit permettre de continuer l'exploration en orientant sa lecture²⁰.

Une fois la configuration spatiale commune à *City of Glass* et *Leviathan* définie, il sera possible de mettre au jour le fait que ce sont les tensions existant entre les spatialités mises en place qui sont responsables du destin peu enviable des héros austériens. Il s'agit du piège qui se referme inévitablement sur eux et qui gouverne leur parcours dans le récit.

¹⁸ *Ibid.*, p. 72.

¹⁹ *Id.*

²⁰ Bertrand Gervais, *Lecture littéraire, op. cit.*, p. 41.

L'espace étudié se révèle exclusivement romanesque. Il est vrai que *City of Glass* et *Leviathan* présentent des lieux réels qui n'ont pas été inventés par l'auteur, mais il ne faut pas oublier qu'en littérature tout lieu est constitué de discours. À ce titre, les espaces romanesques doivent être considérés comme des inventions. Les endroits présentés dans les œuvres étudiées ne sont d'ailleurs pas décrits de manière exhaustive, ce qui nous fait insister sur leur nature essentiellement romanesque. En effet, « [l']espace romanesque, avons-nous dit, constitue une authentique création. Mais, à tout prendre, il n'y a pas d'espace qui nous soit véritablement donné. Il faut toujours que nous le produisions nous-mêmes, dans quelque domaine que ce soit²¹ ». Une autre particularité des romans étudiés se rapporte à la posture des personnages par rapport à l'espace qui les contient. Jean Weisgerber affirme que

[...] l'espace n'est jamais que le reflet, le produit d'une expérience individuelle et, dans bien des cas, d'une tentative d'agir sur le monde : toute notion de cette espèce recèle, à y regarder de plus près, la volonté de s'adapter au milieu physique et, au-delà, de se l'approprier, ainsi que le démontrent encore les progrès de la physique depuis Einstein et la conquête de la Lune²².

Sur ce point, l'espace romanesque austérien affiche une tout autre position que celle qui vient d'être évoquée. Dans *City of Glass* et *Leviathan*, ce ne sont pas les personnages qui s'approprient l'espace, mais plutôt l'inverse : c'est l'espace qui agit sur les personnages et les modèle à son image. Cela explique sans doute pourquoi les espaces fictionnels sont omniprésents, ressortent sans arrêt du récit, sans être vraiment définis. Malgré l'absence de descriptions spatiales explicites, il est possible de ressentir l'espace tout au long des romans, son emprise sur les personnages ainsi que son pouvoir, puisque la construction spatiale dépend directement de la participation d'un être humain. À cet égard, l'espace romanesque témoigne d'une attitude subjective devant un milieu physique. Cette attitude

s'exprime tantôt de propos libéré – mais pas toujours – dans la description classique, tantôt – et bien plus fréquemment – de façon spontanée et implicite par l'emploi d'adverbes, prépositions, conjonctions, formes verbales [...] Ainsi apparaît d'emblée le double aspect que revêt l'analyse de l'espace romanesque, laquelle tient compte à la fois des formes spécifiques du genre (point de vue du narrateur, agencement de l'intrigue, etc.) et de celles du langage²³.

²¹ Jean Weisgerber, *L'espace romanesque*, Lausanne, Éditions L'Âge d'Homme, 1978, p. 11.

²² *Id.*

²³ *Ibid.*, p. 10.

Cette proposition s'applique tout à fait à *City of Glass* et *Leviathan*, où l'espace se construit à l'aide de divers procédés d'écriture implicites. L'espace apparaît à mesure que se tracent les déambulations des personnages, ou encore à travers les protagonistes eux-mêmes, puisqu'ils deviennent les reflets des lieux qu'ils visitent. L'espace romanesque austérien est également soumis à la narration, ce qui explique en grande partie la quasi-absence de descriptions spatiales. Les narrateurs de *Leviathan* et de *City of Glass* sont des personnages compris dans l'univers de la fiction et ils racontent dans l'après-coup les aventures des personnages principaux. Dans *City of Glass*, le narrateur est un homme anonyme qui fait son apparition dans les toutes dernières pages du roman. Il dit être un ami de l'écrivain fictif Paul Auster, mais ne connaît pas personnellement Daniel Quinn. Il écrit l'histoire de ce dernier à partir du cahier rouge de Quinn. La posture du narrateur rend ainsi difficile une description approfondie des lieux visités par le héros du roman. Le narrateur de *Leviathan*, pour sa part, n'est autre que Peter Aaron, grand ami du personnage principal, Benjamin Sachs. Dans un mouvement analogique à celui perceptible dans *City of Glass*, P. Aaron reconstruit le périple de son défunt ami à partir du témoignage du principal intéressé. Notons que le récit de ce périple par Sachs n'a duré qu'une seule nuit et n'a donc pas pu être rendu dans ses moindres détails spatiaux. La simple présence d'une narration permet néanmoins à l'espace romanesque de se développer, même subjectivement²⁴. Dans *City of Glass* et *Leviathan*, cette caractéristique se trouve poussée à l'extrême. Comme le précise Annick Duperray,

[l]'œuvre romanesque va s'enraciner dans la réalité urbaine avec *Cité de verre*, mais on ne pourra pour autant parler de traitement positiviste ou réaliste; les intrigues paraîtront souvent évanescences, et il sera difficile de distinguer entre l'espace intérieur de la psyché des personnages et le territoire extérieur de leurs déambulations²⁵.

En tant qu'écrivains, Quinn et Sachs rédigent leurs péripéties ou encore les relatent oralement. Le fait de raconter leur histoire personnelle en même temps que le trajet de leurs déambulations crée une promiscuité entre l'espace psychologique des personnages et les lieux qu'ils visitent, proximité qui va même jusqu'à susciter une confusion entre ces deux

²⁴ « Voilà un des moments où la littérature – et singulièrement la narration – peut être prise en flagrant délit de double jeu, de supercherie. Composé de mots, l'espace romanesque comprend tous les sentiments et concepts spatiaux que le langage est capable d'exprimer, mais, en se les annexant, il en modifie automatiquement le statut. » *Ibid.*, p. 11.

²⁵ Annick Duperray, *Paul Auster, op. cit.*, p. 41.

éléments fictionnels. Puisque l'espace agit sur les protagonistes, régit leurs agissements et modifie leur caractère, c'est à travers ceux-ci qu'il faut chercher les indices requis pour tracer un portrait décent de l'espace romanesque des œuvres austériennes. Notre étude des figures spatiales s'appuiera donc très peu sur des descriptions de lieux comme il aurait été légitime de le faire pour d'autres œuvres littéraires. En observant les manifestations de la subjectivité des personnages ainsi que leurs actes²⁶, non seulement pourrons-nous avoir une idée de la manière dont l'espace est construit dans les fictions, mais nous pourrons également mieux comprendre comment et pourquoi la spatialité particulière de *City of Glass* et de *Leviathan* doit être envisagée comme le point d'origine de la métamorphose des personnages d'écrivains. Il faut en effet concevoir l'espace romanesque non pas comme un simple décor, mais plutôt comme un réseau complexe de corrélations. Jean Weisgerber précise d'ailleurs que « [l]'espace du roman n'est au fond qu'un ensemble de relations existant entre les lieux, le milieu, le décor de l'action et les personnes que celle-ci présuppose, à savoir l'individu qui raconte les événements et les gens qui y prennent part²⁷ ».

1.2 Du lieu clos à l'espace ouvert

La configuration spatiale de *City of Glass* et de *Leviathan* est relativement simple à envisager, puisqu'elle est constituée de seulement deux types de spatialité. Dès les premières pages, les écrivains mis en scène, Daniel Quinn et Benjamin Sachs, évoluent à leur table de travail. Tous deux mènent une existence tranquille et régie par une routine d'écriture qui ne laisse pas présager qu'ils puissent un jour s'éloigner de leur petit appartement new-yorkais. Suite à un événement qui vient perturber leur vie (un coup de téléphone décisif pour Quinn et une chute de plusieurs étages pour Sachs), ils se voient propulsés au dehors. Ces écrivains quittent leur lieu d'écriture pour aller déambuler au hasard des rues et des villes.

²⁶ L'espace romanesque englobe « des représentations mentales, le milieu psychique – illimité en théorie – des songes, des passions et de la pensée, et d'autre part, des sensations et perceptions occasionnées par un monde physique dont la finitude est d'ordinaire aussi évidente que celle du sujet qui s'y meut [... C]ette sorte d'espace traduit une manière d'être, une véritable expérience existentielle, plongeant ses racines dans le corps humain; aussi est-elle fonction de la situation de celui qui la vit. » Jean Weisgerber, *op. cit.*, p. 12.

²⁷ *Ibid.*, p. 14.

C'est une opposition entre *dedans* et *dehors* qui se joue dans les romans d'Auster. Non seulement cette opposition se situe-t-elle dans la relation usuelle et complémentaire qui délimite ces concepts — ce qui n'est pas dedans est dehors, et ce qui n'est pas dehors est dedans —, mais le contraste réside surtout dans le traitement de ces deux spatialités. Par définition, nous dit Bachelard, le dedans et le dehors ne sont pas des contraires parfaits :

Avant tout, il faut constater que les deux termes : dehors et dedans posent, en anthropologie métaphysique, des problèmes qui ne sont pas symétriques. Rendre concret le dedans et vaste le dehors sont, semble-t-il, les tâches initiales, les premiers problèmes d'une anthropologie de l'imagination. Entre le concret et le vaste, l'opposition n'est pas franche. À la moindre touche, la dissymétrie apparaît²⁸.

Dans les romans étudiés, cependant, le traitement particulier de cette spatialité duelle pose le dedans comme l'inverse du dehors. L'opposition nette entre l'intérieur et l'extérieur rend singulière la construction spatiale des romans d'Auster. Nous observons par exemple une différence dans la narration lorsque nous sommes en présence d'un espace intérieur ou d'un espace extérieur. À cet égard, Michel de Certeau, dans *Arts de faire*, relève deux procédés narratifs distincts dans le cas de descriptions spatiales :

Dans une analyse très précise des descriptions d'appartements à New York par les occupants, C. Linde et W. Labov reconnaissent deux types distincts qu'ils appellent l'un « carte » (*map*) et l'autre « parcours » (*tour*). Le premier est du modèle : « À côté de la cuisine, il y a la chambre des filles ». Le second : « Tu tournes à droite et tu entres dans la salle de séjour ». Or, dans le corpus new-yorkais, trois pour cent seulement des descriptions sont du type « carte ». Tout le reste, la presque-totalité donc, est du type « parcours » : « Tu entres par une petite porte », etc. [...] À propos de ce deuxième type, les auteurs précisent qu'un circuit ou un « parcours » est un *speech-act* (un acte d'énonciation) qui « fournit une série minimale de chemins par lesquels s'introduire en chaque pièce »; et que le « chemin » (*path*) est une série d'unités qui ont la forme de vecteurs soit « statiques » (« à droite », « devant vous », etc.) soit « mobiles » (« si vous tournez à gauche » etc.)²⁹.

Bien que Michel de Certeau ne rattache ces types narratifs qu'à des descriptions d'appartements, et donc à des spatialités qui relèvent uniquement du *dedans*, nous retrouvons cette distinction entre « carte » et « parcours » dans *City of Glass* et *Leviathan*. Les

²⁸ Gaston Bachelard, *La poétique de l'espace*, Paris, Presses universitaires de France, 1992 [1961], p. 194.

²⁹ Michel de Certeau, *L'invention au quotidien. 1, Arts de faire*, Paris, 10/18 Union générale d'éditions, 1980, p. 210-211.

descriptions spatiales reliées aux lieux d'écriture sont exclusivement du type « carte³⁰ », alors que celles des parcours urbains des personnages correspondent hors de tout doute au type « parcours³¹ ». Même s'il est vrai que l'axe carte/parcours est aussi asymétrique que celui évoqué par Bachelard, entre le concret et le vaste, cette divergence de traitement attire l'attention sur la nature contradictoire des lieux d'écriture et des espaces de déambulation. Le fait d'être narrés de façon différente renforce le fossé séparant le dedans et le dehors, les met en opposition claire et crée une tension entre les deux. Le rapport que les personnages entretiennent avec ces espaces est antithétique. Les passages associés à l'intérieur sont très statiques, puisqu'ils sont uniquement cartographiés sans suggérer de déplacements, alors que l'extérieur devient au contraire synonyme de mouvement, de « parcours ». Pour un seul personnage, nous pouvons ainsi relever deux pratiques distinctes de l'espace. Mais plus important encore, le contraste entre le dedans et le dehors apparaît dans les connotations opposées de ces espaces. D'un côté, la demeure joue le rôle d'un abri, d'un lieu de recueillement, alors que, de l'autre côté, le paysage urbain, comparable à un vaste labyrinthe, se dresse comme une menace. Cette situation semble trouver écho dans d'autres fictions où il est possible de relever la présence d'un labyrinthe. Alexandre Ablamowicz note que le roman *Dans le labyrinthe* d'Alain Robbe-Grillet présente une dichotomie spatiale comparable :

Il y a donc d'abord la maison comme centre du monde, lieu de refuge où l'on se sent en sécurité, à l'abri de tout danger et qui se transforme en une espèce d'Arcadie, pays de bonheur et de félicité. D'autre part, il y a le monde extérieur, celui de la rue, de la ville, monde en général indifférent ou ne constituant que le passage entre la félicité paisible de la maison natale et l'hostilité brutale et agressive de l'extérieur lointain, perdu dans le labyrinthe de l'inconnu terrifiant³².

Ceci résume bien les deux spatialités identifiables dans *City of Glass* et *Leviathan*. L'agencement de l'espace dans ces deux romans s'avère effectivement manichéen, déployant

³⁰ Exemple : « He went to one of the rooms at the back of the apartment, a small space that measured no more than ten feet by six feet. It had one wire-mesh window that gave on to a view of the airshaft, and of all the rooms it seemed to be the darkest. Within this room there was a second door which led to a windowless cubicle that contained a toilet and a sink. » (CG : 193)

³¹ Exemple : « In his mind, he caught a glimpse of the blue map on the wall and the sunlight that surrounded him now. He was walking. He was crossing the street and moving eastward. At Madison Avenue he turned right and went south for a block, then turned left and saw where he was. » (CG : 22)

³² Alexandre Ablamowicz, « L'espace de l'homme égaré : *Dans le labyrinthe* d'Alain Robbe-Grillet », dans *Espaces romanesques*, Michel Crouzet [sous la dir. de], Paris, Presses Universitaires de France, 1982, p. 48-49.

les couples positif/négatif, fermé/ouvert, sécuritaire/dangereux. Lorsque nous considérons les connotations distinctives des deux figures spatiales en place, il devient évident que le passage du lieu clos à l'espace ouvert ne se fera pas sans heurts pour les personnages.

Avant de procéder à une analyse plus détaillée des deux parties de la configuration spatiale des romans austériens, nous désirons apporter une précision sémantique au sujet de la distinction établie entre « lieu » et « espace ». Les caractéristiques propres au lieu et à l'espace peuvent contribuer à mieux cerner la différence entre les spatialités closes et ouvertes des romans d'Auster. En réalité, une telle distinction n'est pas aisée à faire, puisque les lieux et les espaces sont des principes mouvants et « praticables ». Michel de Certeau attribue aux récits un pouvoir non négligeable sur ces deux concepts spatiaux :

Les récits effectuent donc un travail qui, incessamment, transforme des lieux en espaces ou des espaces en lieux. Ils organisent aussi les jeux des rapports changeants que les uns entretiennent avec les autres. Ces jeux sont innombrables, dans un éventail qui va de la mise en place d'un ordre immobile et quasi minéralogique (rien n'y bouge, sauf le discours lui-même qui, tel un travelling, parcourt le panoramique), jusqu'à la successivité accélérée des actions multiplicatrices d'espaces comme dans le policier ou dans certains contes populaires, mais cette frénésie spatialisante n'en reste pas moins circonscrite par le lieu textuel³³.

Lieu et l'espace ne possèdent pas de nature fixe. Si un lieu peut se changer en espace et que l'inverse est aussi vrai, la dimension abstraite de ces concepts se révèle d'elle-même. Ce serait le discours qui définirait si un élément spatial tient du lieu ou de l'espace. De Certeau fait d'ailleurs intervenir des critères d'immobilité et de mouvement dans sa distinction. Cela nous fournit une piste en nous rapportant aux deux types de narration évoqués précédemment, le type « carte » et le type « parcours ». De son côté, Yi-Fu Tuan affirme qu'« [e]n pratique, le sens de l'espace se confond avec celui du lieu. La notion d'« espace » est toutefois plus abstraite que celle de « lieu ». Ce qui au départ est un espace quelconque devient un lieu dès que nous le connaissons mieux et que nous lui accordons une valeur³⁴ ». L'espace se rapporterait donc au général, et le lieu au particulier, à l'intime. Plus précisément,

³³ Michel de Certeau, *op. cit.*, p. 210.

³⁴ Yi-Fu Tuan, *Espace et lieu. La perspective de l'expérience* [traduction par Céline Perez], Gollion (Suisse), Infolio, 2006 [1977], p. 10.

« [l']espace clos et humanisé est le lieu. Comparé à l'espace, le lieu est un centre calme de valeurs établies³⁵ ». L'espace, quant à lui, est directement lié à la présence de mouvement :

Il y a *espace* dès qu'on prend en considération des vecteurs de direction, des quantités de vitesse et la variable du temps. L'espace est un croisement de mobiles. Il est en quelque sorte animé par l'ensemble des mouvements qui s'y déploient. Est espace l'effet produit par les opérations qui l'orientent, le circonstancient, le temporalisent et l'amènent à fonctionner en unité polyvalente de programmes conflictuels ou de proximités contractuelles³⁶.

L'appartement respectif de Quinn et de Sachs, leur chambre ou leur atelier, bref l'endroit où ils se retirent pour écrire, doit être envisagé comme un lieu. Il s'agit d'un endroit positif et clos, le coin personnel où ils se recueillent. Le milieu urbain dans lequel ils errent correspond, quant à lui, à la notion d'espace, tant en fonction de la menace qu'il représente qu'en raison du mouvement qui lui est associé. Il apparaît ainsi que

[l]es idées d'« espace » et de « lieu » se définissent l'une en fonction de l'autre. C'est par la sécurité et la stabilité du lieu que nous prenons connaissance du caractère ouvert, de la liberté, et de la menace que représente l'espace, et vice-versa. De plus, si nous pensons l'espace comme quelque chose qui permet le mouvement, alors le lieu devient une pause; chaque pause dans le mouvement fait d'une position dans l'espace un lieu³⁷.

1.3 Le lieu intime de l'écriture

Dans toutes ses œuvres, Paul Auster se plaît à mettre en scène des héros qui écrivent. La majorité d'entre eux sont des écrivains de métier alors que les autres entretiennent simplement un rapport privilégié avec l'écriture. Anna Blume dans *In the Country of Last Things*, le narrateur de *The Invention of Solitude*, Fanshawe dans *The Locked Room*, Blue et Black dans *Ghosts*, David Zimmer dans *The Book of Illusions*, Sydney Orr dans *Oracle Night...* tous ces personnages, pour ne nommer qu'eux, ne peuvent s'empêcher d'écrire. Dans *City of Glass* et *Leviathan*, Daniel Quinn et Benjamin Sachs sont des romanciers qui vivent de leur art. La figure de l'écrivain n'est toutefois pas uniquement incarnée par des

³⁵ *Ibid.*, p. 58.

³⁶ Michel de Certeau, *op. cit.*, p. 208.

³⁷ Yi-Fu Tuan, *op. cit.*, p. 10.

personnages principaux. Paul Auster, Peter Stillman, et le narrateur dans *City of Glass*, Peter Aaron et Reed Dimaggio dans *Leviathan*; les figures auctoriales secondaires sont elles aussi nombreuses. Puisque le thème de l'écriture est si présent dans les textes d'Auster, il n'est pas surprenant que les lieux présentés expriment cette tendance. La pièce de travail constitue à ce propos un motif central et récurrent : « 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 les romans³⁸. » De tels lieux, pour des personnages qui sont principalement définis par une pratique auctoriale, affichent une importance symbolique qui va au-delà de la description spatiale anodine. Le lieu d'écriture et le personnage d'écrivain entretiennent une étroite proximité qui les détermine l'un et l'autre. Les caractéristiques de ces lieux viennent alors orienter le portait sémantique qu'il serait possible de faire des protagonistes. Dans les deux romans étudiés, la pièce de travail se trouve inféodée à la demeure des personnages. Il ne s'agit pas d'un endroit étranger, externe à leur domicile. À cet égard, la pièce d'écriture présente les airs rassurants et familiers d'un *chez-soi*. La chambre close, intérieure, dans laquelle Quinn et Sachs évoluent en début de fiction peut être interprétée de manière à comprendre le rôle qu'elle joue dans leur parcours :

Par exemple, dans un roman, la figure spatiale de la maison possède des caractéristiques propres. Il est possible de décrire son architecture, les traits distinctifs qui la rendent unique. Cependant, en vertu de sa relation avec les autres figures spatiales, de sa fonction dans la configuration spatiale de l'œuvre, la maison peut signifier autre chose. En liant différents faisceaux de sens, il devient possible de refigurer la maison, de la transformer, de dériver le sens littéral. Bref, la refiguration spatiale permet de donner un sens second aux figures spatiales. Elle permet finalement d'interpréter l'œuvre pour la faire signifier à partir de l'espace³⁹.

De manière à tracer un portrait pertinent de l'élément spatial qui se retrouve au début des romans *City of Glass* et *Leviathan*, à savoir la maison (et plus particulièrement la pièce où l'on écrit), il nous faut identifier ses caractéristiques explicites et textuelles, même si les descriptions spatiales se font rares. Cela contribue à faire ressortir la symbolique particulière du lieu clos d'écriture. Même si une maison peut être connotée de manière complètement différente dans deux romans, il est possible de relever quelques traits caractéristiques qui

³⁸ François Gavillon, *op. cit.*, p. 37.

³⁹ Benoit Doyon-Gosselin, « Pour une herméneutique des espaces fictionnels », dans *Topographies romanesques*, Audrey Camus et Rachel Bouvet [sous la dir. de], *op. cit.*, p. 74.

semblent généralement admis. Ainsi, même si la pièce d'écriture typiquement austérienne diffère de celles qui pourraient être présentées dans d'autres romans, ce qu'elle représente fondamentalement ne se distingue pas nécessairement de ce que l'on attend de toutes les chambres ou de toutes les maisons. Sa spécificité réside plutôt dans le rôle qu'elle joue dans la configuration spatiale du récit. Comme le lieu et l'espace doivent se définir l'un par rapport à l'autre, c'est par contraste avec l'espace urbain qu'il devient possible de complètement saisir la signification et le rôle joué par la maison, et vice versa.

Au départ, Quinn et Sachs occupent une pièce close dans laquelle ils écrivent. Quinn vit seul chez lui et Sachs partage son domicile avec sa femme. Il s'agit du point de départ de l'aventure, de ce point où ils sont en sécurité, où rien ne les menace. C'est le commencement qui prend place dans un refuge créatif : « Dans les limites physiques qu'elle impose à son habitant, la pièce est une cellule, mais également un abri, voire une matrice⁴⁰. » Matrice, car elle permet à l'écriture de naître, mais également parce qu'elle est comparable au ventre maternel. Quinn est celui qui permet le mieux de saisir cette particularité. Au tout début du récit, lorsqu'il reçoit le coup de téléphone de Peter Stillman, Quinn est flambant nu. Plus tard, juste avant de débiter sa filature de Stillman sénior, il se dénude encore au moment même où il décide d'inaugurer le cahier rouge qui lui servira d'appui tout au long de sa quête :

He cleared the debris from the surface—dead matches, cigarette butts, eddies of ash, spent ink cartridges, a few coins, ticket stubs, doodles, a dirty handkerchief—and put the red notebook in the center. Then he drew the shades in the room, took off all his clothes, and sat down at the desk. He had never done this before, but it somehow seemed appropriate to be naked at this moment. He sat there for twenty or thirty seconds, trying not to move, trying not to do anything but breathe. Then he opened the red notebook [... H]e pressed his pen against the top line and made the first entry in the red notebook. (CG : 63-64)

La première « entrée » dans le cahier sonne également comme une première entrée dans le monde, puisque ce passage particulier où Quinn ouvre son cahier rouge pour la première fois correspond au point de départ définitif de son périple. Ce rapport à la nudité vient ainsi faire écho à l'idée de ventre maternel. La pièce, toujours plongée dans l'obscurité dans les moments où Quinn s'y trouve nu, offre un réconfort, une sécurité semblable à celle du ventre

⁴⁰ François Gavillon, *op. cit.*, p. 39.

de la mère. Se déshabiller peut être interprété comme un indice que le personnage ne ressent pas le besoin d'être couvert d'une protection, puisque la chambre lui en a fourni déjà une. La maison abrite les héros de *City of Glass* et *Leviathan* avant de les expulser dans le monde.

Cette dimension d'abri revêt peut-être encore plus d'ampleur pour un écrivain que pour un autre. La maison apparaît comme un lieu essentiellement positif, qui est clément pour le personnage et qui procure plusieurs bénéfices. Le lieu clos favorise la créativité, la conscience, la pensée. Il s'agit d'un endroit de prédilection pour des écrivains, qui a d'ailleurs toujours obtenu leur préférence. Gaston Bachelard écrit, dans *La poétique de l'espace* :

Dans ces conditions, si l'on nous demandait le bienfait le plus précieux de la maison, nous dirions : la maison abrite la rêverie, la maison protège le rêveur, la maison nous permet de rêver en paix. Il n'y a pas que les pensées et les expériences qui sanctionnent les valeurs humaines. À la rêverie appartiennent des valeurs qui marquent l'homme en sa profondeur. La rêverie a même un privilège d'autovalorisation⁴¹.

La maison, associée à la rêverie et à l'autovalorisation s'avère des plus favorable pour l'individu. Elle permet que se produise un travail positif sur soi en conduisant le personnage à mieux se connaître, à avoir des buts, une quête. Elle permet également la venue au monde en tant que sujet dans la mesure où elle induit une construction de soi. La pièce,

c'est aussi cette chambre d'hôpital qui permet la réflexion, c'est-à-dire le retour sur soi, le retour au crâne et à tout l'univers intérieur qu'il abrite. De *L'Invention de la solitude* à *Leviathan*, la pièce devient l'espace métaphorique de la pensée et de la conscience⁴².

La pièce permet donc au personnage de plonger à l'intérieur de lui-même pour parvenir à se définir, à s'édifier. Puisqu'elle est synonyme de recueillement, elle devient le cadre idéal pour créer : « La chambre est un lieu de création, de rédemption et de douleur; l'espace et le temps du passage⁴³. » C'est cette caractéristique qui la met en contraste avec l'autre figure spatiale des romans, c'est-à-dire l'espace urbain. Dans son acception principale, « [l]a

⁴¹ Gaston Bachelard, *op. cit.*, p. 26.

⁴² François Gavillon, *op. cit.*, p. 41.

⁴³ Gérard de Cortanze, *Paul Auster's New York*, nouvelle édition augmentée, Paris, Le livre de poche, 2004 [1997], p. 36.

chambre est un thème indissociable de celui de la venue de l'écriture. D'un côté, l'errance et, de l'autre, le repli sur soi et l'enfermement⁴⁴ ». Les romans d'Auster présentent la pièce d'écriture comme un lieu clos sans prétention, le plus souvent de petite dimension. Ce lieu n'a pas besoin d'être en bon état pour que le personnage s'y sente chez lui et s'adonne à l'écriture. L'important est que l'écrivain soit en mesure de s'y réfugier et de s'y concentrer pour pouvoir plonger en lui-même. Le studio d'écriture de Sachs en est un bon exemple :

It's hardly more than a cabin, with three small rooms, a kitchenette, and a bathroom, and ever since it was vandalized twelve or thirteen winters ago, it has fallen into disrepair. The pipes have cracked, the electricity has been turned off, the linoleum is peeling up from the floor. I mention these things because that is where I am now—sitting at a green table in the middle of the largest room, holding a pen in my hand. For as long as I knew him, Sachs spent every summer writing at this same table, and this is the room where I saw him for the last time, where he poured out his heart to me and let me in on his terrible secret. (L : 10)

En dépit de son piteux état, ce studio constitue un lieu d'écriture positif, très apprécié par les écrivains Sachs et Aaron, qui y reviennent sans cesse. En règle générale, les personnages de Paul Auster aiment leurs pièces de travail, à un tel point qu'ils ont de la difficulté à s'en extirper. Si la pièce d'écriture est si appréciée, c'est peut-être parce qu'il s'agit du seul endroit procurant une véritable solitude créatrice. Le narrateur de *Leviathan* suggère d'ailleurs l'analogie avec un sanctuaire : « My desk had become a sanctuary, and as long as I continued to sit here, struggling to find the next word, nothing could touch me anymore: not Fanny, not Sachs, not even myself » (L : 112). Cette connotation essentiellement positive du lieu clos apparaît fort utile pour mieux saisir la configuration spatiale des romans d'Auster, ainsi que la raison pour laquelle un changement d'espace peut y conduire à une transformation du personnage. Les héros de romans sont intimement liés aux espaces construits par le récit. Gaston Bachelard affirme que « [t]oute grande image simple est révélatrice d'un état d'âme. La maison, plus encore que le paysage, est "un état d'âme". Même reproduite dans son aspect extérieur, elle dit une intimité⁴⁵ ». Sans prendre pour acquis qu'ils sont heureux ou optimistes, nous pouvons tout de même avoir une idée de l'état de Quinn et de Sachs en début de romans. S'ils ne débordent pas nécessairement de bonheur, les

⁴⁴ *Ibid.*, p. 33.

⁴⁵ Gaston Bachelard, *op. cit.*, p. 77.

héros de *City of Glass* et *Leviathan* ressentent tout de même l'influence positive de leur pièce d'écriture. Ils vivent à l'abri dans leurs lieux clos qui les préservent de trop de tracas. Ils sont protégés et leur routine semble immuable, tout comme leurs intériorités.

Il ne faut toutefois pas croire que ces deux écrivains vivent comme des ermites qui ne sortent jamais de leurs forteresses de solitude. Les personnages d'Auster sont de fervents adeptes de promenades urbaines, et ces deux là ne font pas exception. Daniel Quinn n'écrit les romans qui lui permettent de vivre que pendant quelques mois par année, et le reste de son temps, il le passe entre autres à marcher dans son quartier :

Because he spent no more than five or six months on a novel, for the rest of the year he was free to do as he wished. He read many books, he looked at paintings, he went to the movies. In the summer he watched baseball on television; in the winter he went to the opera. More than anything else, however, what he liked to do was walk. Nearly every day, rain or shine, hot or cold, he would leave his apartment to walk through the city—never really going anywhere, but simply going wherever his legs happened to take him. (CG : 8)

L'errance urbaine fait donc partie intégrante du quotidien de cet auteur. Ce parallèle entre marche et écriture se retrouve également dans la routine de Benjamin Sachs qui alterne et fait communiquer ces deux pratiques. Sachs est moins discipliné que Quinn, mais cette habitude ne le rend pas moins productif :

He worked when the spirit moved him (most often late at night), and the rest of the time he roamed free, prowling the streets of the city like some nineteenth-century *flâneur*, following his nose wherever it happened to take him. He walked, he went to museums and art galleries, he saw movies in the middle of the day, he read books on park benches. He wasn't beholden to the clock in the way other people are, and as a consequence he never felt as if he were wasting his time. That doesn't mean he wasn't productive, but the wall between work and idleness had crumbled to such a degree for him that he scarcely noticed it was there. (L : 45-46)

Le fait que ces personnages éprouvent du plaisir et du bien-être à quitter leur demeure pour le dehors peut sembler contradictoire avec ce que nous avons dit jusqu'à présent. La configuration spatiale des romans d'Auster comprend toutefois quelques nuances, quelques zones ambiguës qui ne viennent pas pour autant compromettre l'opposition spatiale que nous tentons de faire ressortir. Yi-Fu Tuan affirme : « Le chez-soi est un lieu intime⁴⁶. » Mais il dit

⁴⁶ Yi-Fu Tuan, *op. cit.*, p. 146.

également : « La ville où l'on habite est un lieu intime⁴⁷. » Dans les extraits cités, la ville n'apparaît pas comme dangereuse. Les personnages visitent des lieux culturels, ils s'adonnent à quelques loisirs. La ville devient même le prolongement de la table de travail. Ceci est particulièrement évident avec Sachs, puisque l'errance constitue pour lui une étape nécessaire à l'écriture, qui se place en complémentarité de celle d'être assis à son bureau. Le fait est que « [...] l'être abrité sensibilise les limites de son abri⁴⁸ ». Ainsi, du moment que le personnage continue de se sentir chez lui dans son quartier, et surtout, du moment où il peut rentrer chez lui pour retrouver le refuge, il est en sécurité et n'est pas atteint par le pouvoir néfaste du dehors. En plus d'être des auteurs, les personnages de Paul Auster sont des flâneurs qui ne craignent rien du simple fait d'aller marcher. C'est plutôt lorsque l'écrivain délaisse sa table de travail (et par le fait même l'activité d'écriture) pour de bon, qu'il fait le choix de pénétrer définitivement l'espace ouvert de la ville, que tout déboule.

1.4 Espace ouvert et déambulation urbaine

L'espace urbain constitue l'un des motifs les plus importants de l'œuvre austérienne. Lorsqu'ils ne sont pas en train d'écrire, les personnages déambulent dans les rues et enchaînent les pas. Le thème de la ville est omniprésent et il ne manque pas de donner une saveur particulière aux textes : à l'instar de l'espace qu'ils mettent en scène, les romans sont denses, grouillants de vie, inextricables en raison des intrigues qui se multiplient, se croisent et s'entremêlent. *City of Glass* et *Leviathan* en sont deux représentants notables. Dans le premier, c'est à travers la ville de New York que s'actualise ce thème, alors que, dans le second, ce sont les États-Unis tout entiers qui sont explorés. Il reste que

Cité de verre est sans doute le récit où la ville est la plus présente. Le décor y devient presque un personnage à part entière. L'action se situe principalement à Manhattan. Les indications de rues et de lieux en tous genres sont légion : la Cinquième Avenue, Madison, la Frick Collection, Grand Central Station... Dès le début de l'histoire, la ville apparaît comme le terrain de déambulation quotidien du protagoniste. Mais, même si Quinn arpente les rues de Manhattan de manière régulière, la ville n'en demeure pas moins un immense labyrinthe⁴⁹.

⁴⁷ *Id.*

⁴⁸ Gaston Bachelard, *op. cit.*, p. 25.

⁴⁹ François Gavillon, *op. cit.*, p. 55.

Alors que, dans la pièce d'écriture, l'attitude des personnages en est une de recueillement solitaire et d'immobilité abritée, ceux-ci adoptent une posture déambulatoire lorsqu'ils sont confrontés à l'espace urbain. Cette seconde figure spatiale n'apparaît pas de façon simultanée, elle succède plutôt au lieu clos initial. Cet espace vient se substituer *définitivement* au lieu d'écriture, lorsque Quinn et Sachs décident d'intégrer la ville.

La division claire des deux spatialités en confrontation apparaît uniquement quand les protagonistes choisissent de leur plein gré de rompre avec l'élément spatial d'origine. Cet événement se produit, dans les deux cas, lorsque les personnages quittent spontanément leur domicile, sans suspecter le danger qui les guette. Sachs, par exemple, quitte son appartement pour aller se ressourcer dans le Vermont afin de trouver une solution à ses problèmes. Il bénéficie encore d'un peu de sécurité fournie par son studio, jusqu'à ce qu'il le délaisse subitement pour une promenade anodine. À ce moment précis, Sachs a déjà tourné le dos à l'espace initial positif, il a déjà projeté d'arrêter d'écrire. En s'éloignant de chez lui et en tournant le dos à sa nature d'écrivain, il s'est rendu vulnérable. La mésaventure qu'il vit alors, le meurtre de Reed Dimaggio, cristallisera son choix de quitter le lieu clos pour investir l'espace ouvert. Son départ soudain de son studio signera le début de son errance à travers les États-Unis, car il ne reviendra jamais de cette promenade improvisée. Le côté inopiné de ce passage d'une spatialité à une autre est perceptible par le fait que Quinn et Sachs partent tous deux sans prévenir et sans prendre de biens personnels avec eux. Benjamin Sachs a quitté sa femme et ses projets, et tout porte à croire qu'il n'avait rien prémédité :

The front door had been left unlocked, the car was sitting in its usual place in the yard, and Ben's work was laid out on the desk in the studio: finished manuscript pages stacked in one pile, pens scattered beside it, a half-written page still in the typewriter. In other words, it looked as though he were about to come back any minute [...] On the one hand, Sachs's departure had been unexpected. On the other hand, he had left of his own free will [...] And yet, if nothing had happened to him, why hadn't he returned to Vermont? Why had he left behind his car, his clothes, his work? (L : 162)

La même situation se produit dans *City of Glass* avec Quinn. L'écrivain a déserté son appartement sans avertir ses proches, ni même son propriétaire. Il a abandonné toutes ses affaires, il a arrêté de payer son loyer et, comme il est parti sans avertissement ni préparation,

les gens l'ont cru mort. Lorsqu'il tente de revenir chez lui, de rentrer se réfugier dans son lieu intime, il constate que cela lui est impossible :

"Didn't they tell you there was someone living here when you rented the place?"
 "They said it was a writer. But he disappeared, hadn't paid his rent in months."
 "That's me!" shouted Quinn. "I'm the writer!"
 The girl looked him over coldly and laughed. "A writer? That's the funniest thing I ever heard. Just look at you. I've never seen a bigger mess in all my life." (CG : 190)

Tout ce qui lui appartenait a disparu, si bien que son exil dans l'espace ouvert est définitif. Paradoxalement, l'espace ouvert extérieur n'est pas un endroit dont il est possible de s'évader. L'ironie austérienne est frappante : cette spatialité vaste, ouverte et vicieuse se referme comme un piège sur les écrivains qui s'y aventurent.

La rupture avec la situation initiale du récit, où le personnage quittait ponctuellement son lieu de travail pour aller se balader, ne tient pas tant dans le fait d'aller à l'extérieur que dans celui de changer radicalement d'espace pour le dehors, et donc de se mettre dans un mouvement continu. Alors que Sachs décide de fuir à travers les États-Unis, Quinn est contraint d'entamer une filature ininterrompue : « Quinn's case initially has him always on the move. He is assigned a tail job which forces him to circulate around New York pursuing a man who may or may not be the Stillman he is assigned to watch⁵⁰. » Aucun de ces personnages ne bénéficie du bienfait que pouvait lui procurer le lieu clos, puisque

[m]archer, c'est manquer de lieu. C'est le procès indéfini d'être absent et en quête d'un propre. L'errance que multiplie et rassemble la ville en fait une immense expérience sociale de la privation de lieu — une expérience, il est vrai, effritée en déportations innombrables et infimes (déplacements et marches), compensée par les relations et les croisements de ces exodes qui font entrelacs, créant un tissu urbain, et placée sous le signe de ce qui devrait être, enfin, le lieu, mais n'est qu'un nom, la Ville⁵¹.

⁵⁰ William G. Little, « Nothing to Go On: Paul Auster's *City of Glass* », *Contemporary Literature*, vol. 38, no 1 (printemps 1997), p. 156.

⁵¹ Michel de Certeau, *op. cit.*, p. 188.

Les individus qui marchent dans la ville s'éloignent de plus en plus du lieu fondateur d'identité qu'ils habitaient au départ. Leur pensée, leur conscience ne sont plus à l'abri dans la pièce d'écriture; elles fuient dans l'espace extérieur et se mêlent à lui. À cet égard,

[l]a déambulation urbaine transpose le sujet dans un univers incertain, le plonge dans un état limite où espace intérieur et espace extérieur s'interpénètrent [...] La trajectoire est mentale tout autant que spatiale; les pas se succèdent comme s'engendrent les pensées et la ville devient anthropomorphe⁵².

Alors qu'ils déambulent, un parcours psychologique vient se superposer à l'itinéraire physique des personnages. Pour cette raison, c'est avec l'espace ouvert de la ville que l'intériorité des écrivains se fond désormais, et non plus avec la chambre positive et sécuritaire. Le changement de spatialité n'est nullement anodin ou sans gravité pour les protagonistes. En passant d'un espace à un autre, ils modifient nécessairement leur rapport au monde, et par le fait même, à eux-mêmes. Pour Quinn, par exemple,

[b]ecoming an aimless pedestrian has internal as well as external consequences. Through walking, Quinn leaves "home," both his apartment and his sense of self. But as he indicates, he is somewhere: "nowhere," a nowhere of "his" construction. Unlike Rousseau and Nietzsche, those famous walkers who came to themselves when walking (albeit in much different ways), Quinn creates a pedestrian space for himself where he is not. This space is for him, we assume, an ideal place, a utopia, a nowhere⁵³.

Si ce « non-lieu » semble positif pour Quinn au départ, c'est en partie en raison de l'idée de liberté que laisse miroiter l'espace ouvert extérieur, mais surtout parce qu'il s'agit du cadre idéal pour oublier. Oublier ses soucis, ses échecs, ce qu'il a perdu (sa femme et son fils), mais également, s'oublier lui-même.

En réalité, l'espace ouvert des fictions austériennes n'a rien d'une utopie. Il s'agit d'une spatialité inquiétante et dangereuse. Cette connotation péjorative n'apparaît cependant pas toujours de manière explicite. L'une des descriptions spatiales présente dans *City of Glass* trace même un portrait assez idyllique de l'extérieur :

⁵² Annick Duperray, *Paul Auster, op. cit.*, p. 53.

⁵³ Steven E. Alford, « Spaced-Out: Signification and Space in Paul Auster's *The New York Trilogy* », *Contemporary Literature*, vol. 36, no 4 (hiver 1995), p. 613-614.

It was mid-afternoon, a Saturday of bicycles, dog-walkers, and children. Stillman was sitting alone on a bench, staring out at nothing in particular, the little red notebook on his lap. There was light everywhere, an immense light that seemed to radiate outward from each thing the eye caught hold of, and overhead, in the branches of the trees, a breeze continued to blow, shaking the leaves with a passionate hissing, a rising and falling that breathed on as steadily as surf. (CG : 115)

La menace que représente l'extérieur est insidieuse. Si cet espace n'est pas décrit comme un endroit terrifiant et débordant de ténèbres, c'est parce qu'il n'est pas vraiment peuplé de créatures maléfiques prêtes à sortir de l'ombre pour égorger les protagonistes. C'est l'espace lui-même, par son ouverture et son immensité, qui constitue un danger. Dans l'exemple précédent, le caractère ouvert de l'espace apparaît à travers ce parc sans limite baigné de soleil. Mais la ville entière est vaste et ouverte : peu importe s'il additionne les promenades et les déambulations, peu importe la durée de sa marche ou les rues parcourues, Quinn ne semble jamais venir à bout de l'étendue de New York. Sachs est confronté au même problème. Bien sûr, sa quête s'étend à un pays tout entier, mais le caractère vaste de l'espace extérieur devient visible dès l'instant où il s'égaré dans les bois et qu'il est « sauvé » par le jeune Dwight⁵⁴. La forêt semble effrayante et immense. Gaston Bachelard s'est d'ailleurs penché sur le sentiment d'angoisse et de perte de repères provoqué par l'ampleur de la forêt :

Cette « immensité » naît d'un corps d'impressions qui ne relèvent pas vraiment des renseignements du géographe. Il n'est pas besoin d'être longtemps dans les bois pour connaître l'impression toujours un peu anxieuse qu'on « s'enfonce » dans un monde sans limite. Bientôt, si l'on ne sait où l'on va, on ne sait plus où l'on est. Il nous sera facile d'apporter des documents littéraires qui seront autant de variations sur ce thème d'un monde illimité, attribut primitif des images de la forêt⁵⁵.

Cette situation, Sachs la vit lorsqu'il s'égaré dans les bois et se voit contraint de passer la nuit dehors. Même si, au début, il garde son sang-froid, le manque d'hospitalité et le climat

⁵⁴ « When Dwight told him where they were, 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. He had covered only ten miles on foot, but the return distance by car was well over thirty. » (L : 169).

⁵⁵ Gaston Bachelard, *op. cit.*, p. 170.

rude ont vite raison de son optimisme⁵⁶. Immédiatement après s'être perdu dans cette forêt, Sachs fait la connaissance de Dwight, jeune homme serviable qui lui propose de le ramener chez lui. Cette pause plus gaie dans l'épisode inquiétant est toutefois de courte durée : les deux hommes se font attaquer par un terroriste, Dimaggio, qui tue Dwight par balles. Le danger que représente l'espace ouvert est réactualisé. Mais, si cette forêt dans laquelle se perd Sachs se place légèrement en retrait du milieu urbain que nous évoquions précédemment, elle n'en reste pas moins une partie légitime de la seconde figure spatiale mise en scène. Dans la mesure où le personnage s'y perd et y est en péril, cette forêt peut effectivement être envisagée comme une ramification du labyrinthe urbain présent dans *City of Glass* et *Leviathan*, et offre un avant-goût de ce qui attend Sachs dans son parcours à travers les États-Unis. Dépourvu de la protection typique du lieu clos et serein, le personnage de l'écrivain voit son statut changer lorsqu'il est confronté à l'immensité de l'espace. Tout simplement parce que « [l']espace est ouvert; il suggère le futur et invite à l'action. D'un point de vue négatif, l'espace et la liberté sont une menace. Une des racines du mot « bad » (mauvais) est « open » (ouvert). Être ouvert et libre, c'est être exposé et vulnérable⁵⁷ ». En choisissant de sortir dans l'espace urbain, Quinn et Sachs ont délibérément choisi de se mettre en danger.

1.5 Interlude spatial : la halte

Lors du passage radical d'un contexte spatial à un autre, les protagonistes de *City of Glass* et de *Leviathan* constatent que la situation leur échappe. Avant de se jeter définitivement dans le vide, ils connaissent un moment d'hésitation. Ils ont un mouvement de recul et tentent de se raccrocher à ce qu'ils connaissent le mieux : un lieu clos et réconfortant. Il ne faut pas comprendre cela comme une zone de transition entre nos deux figures spatiales en opposition, mais plutôt comme une halte, un arrêt désespéré avant la perte de soi dans le

⁵⁶ « He woke up at dawn, bone-cold and shivering, his clothes wet with dew. The situation didn't seem so funny anymore. He was in a foul temper, and his muscles ached. He was hungry and disheveled, and the only thing he wanted was to get out of here and find his way home. He took what he thought was the same path he had taken the previous evening, but after he had walked for close to an hour, he began to suspect that he was on the wrong path. He considered turning around and heading back to the place where he had started, but he wasn't sure he would be able to find it again—and even if he did, it was doubtful that he would recognize it. » (L : 166-167)

⁵⁷ Yi-Fu Tuan, *op. cit.*, p. 58.

milieu urbain. La coupure entre les deux spatialités en conflit n'en est pas moins radicale. Les personnages sentent qu'ils sont en train de sombrer et ils tentent vainement d'interrompre le processus en se raccrochant à un lieu qui leur rappelle leur chez-soi. Car, nous dit Yi-Fu Tuan, c'est également le rôle qui incombe au lieu : « Si le temps est conçu comme un flot ou un mouvement, alors le lieu est une pause. Selon ce point de vue, le temps humain est marqué par des étapes, comme le mouvement humain dans l'espace est marqué par des pauses⁵⁸. » Cette idée de pause se trouve exprimée dans *Leviathan*. Lorsqu'il commence à parcourir le pays afin de mener sa campagne de terroriste politique, Sachs loue un petit appartement qui lui permet d'interrompre ses déplacements⁵⁹. Le fait de s'arrêter temporairement ne modifie pas le rapport du personnage à l'espace. L'écrivain immergé dans l'espace ouvert est un être marqué par l'errance et le mouvement, un être qui s'expose. Ces haltes dans des endroits clos, ces pauses justement, redonnent un semblant de sécurité aux écrivains, mais ne contribuent finalement qu'à précipiter leur chute, à la rendre plus flagrante, plus foudroyante aussi peut-être. Jean-Yves Tadié affirme que « [c]omme il n'y a pas de tension sans détente, le repos, le bonheur apparents ne sont racontés, le comique utilisé que pour préparer au pire, que parce que l'horreur continue devient indifférente; l'angoisse, de même, se nourrit d'intervalles sereins⁶⁰ ». Il est possible de retrouver ce principe dans *City of Glass* et *Leviathan*. Alors qu'ils commencent à ressentir l'influence néfaste de l'espace extérieur, Quinn et Sachs vivent tous les deux un moment de répit, de bonheur, avant de plonger tête première vers le destin funeste qui les attend. Pour Benjamin Sachs, c'est auprès de Lillian Stern qu'il trouve son sursis. Lillian est la femme de Reed Dimaggio, le terroriste que Sachs a tué en légitime défense dans la forêt. Lorsqu'il prend connaissance de l'identité de l'homme, il se donne pour mission de remettre l'argent qu'il a trouvé auprès de la dépouille à la veuve, de manière à racheter son crime. Il se rend auprès de Lillian et tente de la convaincre de l'accueillir chez elle. Malgré la réticence initiale de cette dernière, Benjamin ne peut

⁵⁸ *Ibid.*, p. 198.

⁵⁹ « He had a cheap apartment on the South Side of Chicago, which he rented under the name of Alexander Berkman, but that was a refuge more than a home, a place to pause between travels, and he spent no more than a third of his time there. Just thinking about his life made me uncomfortable. The constant movement, the pressure of always pretending to be someone else, the loneliness [...] » (L : 262).

⁶⁰ Jean-Yves Tadié, *Le roman d'aventures*, Paris, Presses universitaires de France, 1982, p. 8.

s'empêcher de vouloir rester dans cette maison : « He knew that crossing Lillian could be dangerous, but the thought of going out into the night filled him with dread. The house felt safe to him, safer than anywhere else. » (L : 220). La nuit qu'il y passe n'est que la première d'une longue série, mais l'idylle qui naît entre Sachs et Lillian ne dure pas, et la fin de cette relation précipite la chute de Sachs.

Le parcours de Daniel Quinn dans l'espace ouvert est lui aussi interrompu par une halte dans un lieu familier. Cela se produit lorsqu'il se retrouve face à une impasse dans sa poursuite de Stillman. Comme il est désespéré et à court de solutions, il se résout à entrer en contact avec le détective Paul Auster, celui dont il a endossé l'identité. Le Paul Auster qui le reçoit n'est toutefois pas un détective, mais bien un écrivain. La demeure dans laquelle pénètre Quinn est accueillante, si bien qu'il s'y sent tout de suite comme à la maison :

It was a pleasant enough place inside: oddly shaped, with several long corridors, books cluttered everywhere, pictures on the walls by artist Quinn did not know, and a few children's toys scattered on the floor—a red truck, a brown bear, a green space monster. Auster led him to the living room, gave him a frayed upholstered chair to sit in, and then went off to the kitchen to fetch some beer. (CG : 145)

Paul Auster est un hôte attentionné qui reçoit bien celui qui a débarqué sans prévenir : il lui prépare des omelettes au jambon, partage avec lui ses thèses sur Don Quichotte, et écoute patiemment son récit insolite. Quinn se sent chez lui, il est étonnamment heureux et s'imagine déjà manger des omelettes et parler de littérature avec Auster pour toujours. L'arrivée de la femme et du fils d'Auster le ramène cependant à la réalité sans la moindre douceur. Quinn prend conscience que cet écrivain possède tout ce qu'il a perdu. Il réalise qu'il n'a plus rien et que le sentiment de sécurité, de bonheur et de réconfort qu'il éprouve n'est qu'une cruelle illusion. Gaston Bachelard affirme qu'il s'agit d'une situation répandue :

[...] tout espace vraiment habité porte l'essence de la notion de maison. Nous verrons, dans le cours de notre ouvrage, comment l'imagination travaille dans ce sens quand l'être a trouvé le moindre abri : nous verrons l'imagination construire des « murs » avec des ombres impalpables, se réconforter avec des illusions de protection [...] ⁶¹

⁶¹ Gaston Bachelard, *op. cit.*, p. 24.

Quinn, au même titre que Sachs, s'est imaginé pouvoir oublier ses mésaventures et repartir à neuf dans ce nouveau lieu positif. Pour les deux protagonistes, il ne s'agit là que d'une illusion d'abri, puisque l'espace extérieur a déjà agi, a déjà commencé à se les approprier. Lorsque Quinn a tourné le dos à l'appartement d'Auster dans un élan de jalousie, lorsque Sachs a déserté la maison de Lillian après leur rupture, ils ont quitté non seulement un lieu accueillant, mais également la notion même de maison, de lieu sécuritaire, d'abri. Dès ce moment, le labyrinthe austérien se referme sur eux.

1.6 Figure et imaginaire du labyrinthe

L'espace menaçant évoqué jusqu'à présent correspond à ce que nous appelons le labyrinthe austérien. Il s'agit d'un espace particulièrement trompeur. Le labyrinthe mis en scène dans les fictions austériennes possède un charme incontestable dont il use pour séduire les personnages et les attirer dans ses filets. Cette séduction prend la forme d'une promesse de réconciliation avec soi-même qui passe obligatoirement par l'espace urbain. Les écrivains se laissent tenter par l'idée de pouvoir mener à bien une réalisation qui dépasse l'individuel. Sachs, par exemple, s'engouffre dans le labyrinthe pour s'opposer à un gouvernement qui brime la liberté du peuple. Il est guidé par un idéal collectif, celui de ranimer le symbole de la Statue de la Liberté. Même si la mission qu'il se donne possède une portée moins colossale que celle de Sachs, Quinn quitte sa pièce d'écriture pour aider quelqu'un. S'il décide de poursuivre Stillman père, c'est pour protéger et venger Peter Stillman fils, et à travers lui, tous les fils qui ont été privés de l'amour d'un père. Semblable aux redoutables sirènes, ces créatures hybrides et redoutables de l'Antiquité qui, par leurs chants exquis, attiraient les marins pour qu'ils s'échouent sur les récifs, le labyrinthe austérien leurre les écrivains pour qu'ils viennent s'abîmer en son centre. Car, si l'extérieur apparaît dangereux en raison de son ouverture et de son immensité, c'est avant tout parce que les personnages s'y perdent. Faire d'une ville ou d'un pays un labyrinthe n'est pas une allégorie inusitée que l'on retrouve uniquement dans les œuvres de Paul Auster. L'auteur se place dans une lignée d'écrivains fascinés par la forte symbolique de la figure du labyrinthe :

Les écrivains les plus saillants de notre époque, Kafka, Joyce, Roussel, Borges, Robbe-Grillet, Eco, etc., ont tous reconnu dans le dédale une image efficace pour présenter notre monde, et

ont tous proposé leur propre version du dédale qu'ils décrivent comme un château, un tribunal, la ville de Dublin, une immense librairie, un jardin secret ou même une stratégie⁶²...

Les formes et les représentations du dédale sont nombreuses et fluides. Dans les romans, la figure du labyrinthe peut être représentée de diverses façons, sans que l'auteur exprime explicitement sa présence. Des réalités aussi communes que des villes peuvent ainsi se voir attribuer une nature labyrinthique.

Avant de détailler les raisons qui font de l'espace urbain dans *City of Glass* et *Leviathan* un labyrinthe à part entière, il convient d'effectuer une courte parenthèse pour présenter le mythe grec de Thésée. Ce mythe met en scène l'un des labyrinthes les plus universellement connus et reconnus : celui conçu en Crète par Dédale. Thésée, fils du roi Égée, est un jeune héros grec dont l'exploit le plus notable fut d'avoir terrassé le redoutable Minotaure et d'être ensuite parvenu à s'extirper d'un lieu d'où on ne revient pas : le labyrinthe. L'existence de cette construction inextricable (ainsi que celle du Minotaure qui y est liée) est due à l'ubris du roi de Cnossos, Minos. Afin de remercier Poséidon de sa protection qui permettait au peuple crétois de maintenir une thalassocratie, Minos avait promis au dieu des flots de sacrifier la plus belle chose qui sortirait de la mer ce jour-là. Poséidon fit alors émerger un énorme et magnifique taureau blanc, mais Minos en fut tellement impressionné qu'il décida de le garder pour lui. Le dieu marin choisit de se venger et fit en sorte que Pasiphaé, la femme du roi Minos, tombe amoureuse du taureau. Cette dernière, convaincue que le taureau en question devait être une divinité qui avait pris l'apparence d'un animal pour pouvoir s'unir à elle, comme cela se produit souvent dans la mythologie grecque, entreprit de s'accoupler avec la bête. Elle fit construire une génisse de bois dans laquelle elle pourrait s'introduire. Le subterfuge fut efficace, et neuf mois plus tard, la reine donna naissance à une créature mi-humaine mi-animale : le Minotaure. Minos s'empressa de cacher ce monstre hybride, fruit de l'adultère de sa femme, dans un labyrinthe qu'il commanda tout spécialement à Dédale de manière à ce que son fils illégitime ne puisse jamais en sortir. Or, ce monstre s'avéra être un redoutable amateur de chair humaine, et comme la cité d'Athènes était en dette face au roi Minos pour avoir causé la mort de son fils Androgée, celui-ci ordonna que les athéniens

⁶² Patrick Conty, *L'esprit du labyrinthe*, Paris, Albin Michel, 1996, p. 13.

envoient, une fois par an, treize (ou douze, selon les versions) jeunes gens pour qu'ils soient donnés en pâture au Minotaure. Au moment du troisième tribut, Thésée se porta volontaire pour faire partie des sacrifiés, bien résolu à mettre fin à la soumission d'Athènes :

Le temps de payer le troisième tribut arriva; et il s'agissait de faire prononcer le sort sur ceux des pères de famille qui avaient de jeunes enfants. Ce fut une nouvelle occasion, pour Égée, de se voir assailli par les plaintes et les murmures des citoyens. Il était seul, disait-on, la cause de tout le mal, et seul il n'avait aucune part à la punition [...] Ces doléances perçaient le cœur de Thésée : il se décida donc à partager lui-même la fortune des autres citoyens; et, dans ce dessein, il s'offrit volontairement pour aller en Crète, sans tirer au sort⁶³.

Lorsque Thésée arriva en Crète aux côtés des autres jeunes désignés pour servir de repas au Minotaure, la fille du roi Minos l'aperçut et en tomba amoureuse. Quand le jeune héros lui révéla son projet de tuer le monstre pour libérer Athènes de la domination minoenne, Ariane lui promit de l'aider à condition qu'il la ramène avec lui pour l'épouser. Elle demanda ensuite à Dédale de trouver une solution pour permettre au jeune homme de retrouver la sortie du labyrinthe s'il réussissait à vaincre la bête. Apollodore raconte ainsi la suite :

Conseillée encore par Dédale, elle donna à Thésée un fil grâce auquel il pourrait sortir : Thésée l'attacha à la porte et, en le tirant derrière lui, il entra. Ayant débusqué le Minotaure précisément dans la partie la plus reculée du labyrinthe, il le tua à coups de poings puis, en rembobinant le fil, il rebroussa chemin et sortit⁶⁴.

Ce récit mythologique a contribué à charger cette construction qu'est le labyrinthe d'une puissance symbolique, transformant un simple élément d'architecture en un endroit menaçant dans lequel il est extrêmement facile de se perdre, et duquel il est presque impossible de sortir. Le labyrinthe est une prison, tant pour le Minotaure que pour ses victimes, et la seule manière d'en sortir est de se munir d'un fil dont l'une des extrémités doit être maintenue à l'entrée. Le mythe de Thésée, plutôt que de faire du labyrinthe un banal monument qui ne serait remarquable que par son architecture ingénieuse, enrichit celui-ci, le rend vivant, non

⁶³ Plutarque, *Vies des hommes illustres* [traduction par Alexis Pierron], tome I, Paris, Charpentier, Libraire-éditeur, 1854, en ligne : <http://remacle.org/bloodwolf/historiens/Plutarque/theseepierron.htm> (3 avril 2012).

⁶⁴ Apollodore, *Épitomé* [traduction par Ugo Bratelli], tome I, en ligne : http://ugo.bratelli.free.fr/Apollodore/Epitome/Epitome_Complet.htm (3 avril 2012).

seulement en le chargeant de sens, mais également, en le liant à une série de figures indissociables les unes des autres.

City of Glass et *Leviathan* ont tous deux beaucoup en commun avec le fameux mythe de Thésée. Non seulement y retrouvons-nous la présence d'un labyrinthe aussi dédaléen que celui dans lequel pénètre le jeune héros grec, mais il est également possible d'y relever des éléments du réseau signifiant qui lui est associé. Car plus que la figure du labyrinthe elle-même, c'est un « imaginaire du labyrinthe » qu'il est possible d'identifier dans les fictions d'Auster. Gervais définit ainsi cet imaginaire :

Plus qu'un simple lieu imaginé, le labyrinthe est un imaginaire, un ensemble complexe d'éléments formant un tout. Pour être plus précis, je le considérerai comme un imaginaire spécifié, c'est-à-dire un *ensemble convergent de figures*. Le labyrinthe convoque ainsi un espace, le dédale au cœur du pouvoir crétois, de même que les figures de Thésée et du Minotaure, d'Ariane, de Dionysos, de Dédale, d'Icare, de Phèdre, de Pasiphaé et de Minos, de Poséidon et de son taureau blanc. Ensemble, ils constituent une constellation, c'est-à-dire un *imaginaire spécifié*⁶⁵.

Il est effectivement possible de relever quelques-unes de ces figures dans les œuvres de Paul Auster. L'espace labyrinthique bien sûr, que nous avons déjà évoqué, mais également Thésée, le Minotaure et Ariane (représentée par son fil), et même à la limite Dédale, peuvent être identifiés dans *City of Glass* et *Leviathan*, permettant de mieux saisir le parcours particulier des écrivains Quinn et Sachs dans le labyrinthe austérien. Ces figures ne se retrouvent évidemment pas telles quelles dans les romans, puisque ceux-ci ne font nullement allusion au mythe grec. La présence de ces figures est repérable grâce à leur fonction dans le récit, à leur symbolique. Le labyrinthe, par exemple, est bien entendu un espace inextricable et dangereux. Thésée, pour sa part, est le héros, celui qui prend d'assaut le labyrinthe et le parcourt à la recherche du Minotaure, qui lui incarne le monstre hybride. Ariane représente celle qui guide, qui permet le retour, et Dédale conçoit le labyrinthe et en dessine le tracé. Nous observerons en cours d'analyse comment ces figures sont incarnées dans les récits.

⁶⁵ Bertrand Gervais, *La ligne brisée : labyrinthe, oubli et violence. Logiques de l'imaginaire*, tome II, Montréal, Le Quartanier, 2008, p. 23-24.

L'image emblématique de l'imaginaire du labyrinthe, celle représentant Thésée qui déambule seul dans le dédale à la recherche du Minotaure en se rattachant au fil d'Ariane, trouve son équivalent dans les intrigues de *City of Glass* et de *Leviathan*. Quinn et Sachs sont les représentants modernes d'un Thésée qui part, solitaire et insouciant, en quête d'un monstre à abattre. Une quête qui, une fois menée à terme, pourra lui permettre de se réaliser enfin comme sujet. Le mythe de Thésée nous dit qu'avant son départ, Égée donna à son fils deux voiles de couleurs différentes, en lui demandant de changer la voile noire d'origine pour une voile blanche s'il réussissait à vaincre la bête et à revenir sain et sauf chez lui. Après sa victoire, Thésée oublia cependant la demande de son père, et lorsque celui-ci aperçut la voile noire, il crut à une funeste nouvelle. Poussé par le chagrin d'avoir perdu son fils, il se jeta dans la mer. Thésée lui succéda sur le trône et devint roi d'Athènes, atteignant par la même occasion le statut de sujet à part entière. C'est une quête du même ordre, une sorte d'épreuve initiatique, que mènent les personnages de Paul Auster. Le labyrinthe apparaît comme un endroit tout désigné pour ce genre de parcours :

Le labyrinthe de Dédale est l'exemple par excellence d'un lieu menaçant, et il l'est d'autant plus que son tracé est représenté avant tout dans des récits. Il incite de plus à l'individualisation. Si le tracé à ligne continue illustre « le destin inévitable auquel tout explorateur du labyrinthe est soumis », puisque le même trajet est offert à tous, le tracé à ligne brisée engage chaque fois une actualisation singulière. Il n'est pas constitué d'un seul trajet, mais d'une multitude qui demande à se singulariser⁶⁶.

C'est bien un labyrinthe à ligne brisée qui est mis en scène dans les fictions austériennes. Quinn et Sachs ne suivent pas nonchalamment un parcours tout tracé; ils sont au contraire confrontés à des embranchements, des choix à faire, des impasses, des retours à la case départ. Ils doivent choisir un chemin et l'assumer. Leur périple est individuel, et le labyrinthe devient le cadre d'une quête d'identité. Le mythe de Thésée et du labyrinthe permet ainsi d'envisager les récits de *City of Glass* et de *Leviathan* à partir d'une perspective nouvelle⁶⁷.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 14.

⁶⁷ « Car le mythe est aussi une machine à faire du sens, un mode d'emploi sémiotique, une logique poétique toujours prête à faire surgir, non pas d'elle-même, mais de ce qu'elle fait apparaître, un certain nombre de propositions d'entendement qui font concevoir, c'est-à-dire, aussi, engendrer un regard et former un lieu. Le mythe est une pédagogie, heureusement sans pédagogue. » Jean-Pierre Vidal, *Le labyrinthe aboli : De quelques Minotaures contemporains*, Montréal, Trait d'union, 2003, p. 16.

1.7 Nature du labyrinthe austérien

Le dédale austérien est un espace extrêmement complexe et tortueux, sans doute en raison de l'appartenance de l'œuvre de cet écrivain au postmodernisme. Les textes sont sémantiquement riches, permettant un grand nombre de parcours possibles. En effet, « [l']esthétique postmoderniste représente un exemple extrême de ce type de richesse sémantique, se caractérisant, en littérature, par des récits aux chemins multiples, lieux d'égarement et de confusion⁶⁸ ». À eux seuls, les romans d'Auster représentent des véritables labyrinthes, l'auteur multipliant sans cesse les fausses pistes, les coïncidences suspectes et improbables, les histoires individuelles qui se recourent, les dédoublements de figures et les jeux narratifs confondants. Même les thèmes abordés contribuent à rendre le récit dédaléen : « [t]out peut aisément devenir labyrinthique : l'exil, la mémoire, la maladie, le nationalisme, l'histoire, l'écriture, la folie... Tout ce qui semble inextricable, et dont on parvient malgré tout à s'extirper⁶⁹ ». Ce sont justement là des thématiques centrales à *City of Glass* et *Leviathan*. Les moindres éléments de ces récits sont pensés de façon à multiplier les dimensions que prend le labyrinthe austérien. En plus de leur construction singulière, ces romans mettent en scène des milieux urbains véritablement labyrinthiques. Dans *City of Glass* par exemple, la ville est le labyrinthe : « Non plus Amsterdam, ni Paris, mais New York, espace inhabituel, "labyrinthe de pas infinis" (cf. *Trilogie new-yorkaise*) où l'homme se perd non seulement en lui-même, mais encore dans la cité, Brooklyn, qu'on parcourt comme on le ferait de son propre corps⁷⁰ ». Cette réalité apparaît d'ailleurs textuellement dès les toutes premières pages de l'œuvre :

New York was an inexhaustible space, a labyrinth of endless steps, and no matter how far he walked, no matter how well he came to know its neighborhoods and streets, it always left him with the feeling of being lost. Lost, not only in the city, but within himself as well. Each time he took a walk, he felt as though he were leaving himself behind, and by giving himself up to the

⁶⁸ Anne Martine Parent, « *Prochain Épisode : du chaos au labyrinthe. Le labyrinthe comme métaphore de lecture* », dans *La ligne brisée : figures du labyrinthe*, Bertrand Gervais et Anne Martine Parent [sous la dir. de], Montréal, Département d'études littéraires (Groupe de recherche sur la lecture), Université du Québec à Montréal, 1998, p. 61.

⁶⁹ Bertrand Gervais, *La ligne brisée : labyrinthe, oubli et violence*, op. cit., p. 21.

⁷⁰ Paul Auster et Gérard de Cortanze, op. cit., p. 52.

movement of the streets, by reducing himself to a seeing eye, he was able to escape the obligation to think, and this, more than anything else, brought him a measure of peace, a salutary emptiness within. (CG : 8)

La ville, tout comme le pays dans *Leviathan*, est un véritable « labyrinthe à ciel ouvert⁷¹ », affichant tout ce qu'il faut pour ressembler à la représentation canonique d'un labyrinthe, c'est-à-dire des détours, des impasses, des bifurcations... Pour cette raison, les personnages qui y marchent ne semblent pas vraiment savoir où ils vont. Sachs par exemple, traverse le pays dans un but très précis : faire exploser des répliques miniatures de la Statue de la Liberté⁷². La manière dont il déambule dans les rues, toutefois, lui donne l'apparence d'un être perdu qui cherche son chemin : « Sachs wandered around the streets like a lost soul, roaming haphazardly between Times Square and Greenwich Village at the same slow and contemplative pace, never rushing, never seeming to care where he was. » (L : 140). Le labyrinthe impose à ceux qui le traversent de redéfinir leur méthode de marche. Car on n'avance pas dans un labyrinthe comme on le ferait ailleurs. Le labyrinthe exige du marcheur une nouvelle posture, adaptée à son espace complexe. Dans le cas de Quinn, cette nouvelle posture déambulatoire est rendue possible par la présence de Stillman, qui dédouble son parcours. C'est ce dernier qui « enseigne » à Quinn comment avancer dans un dédale :

For two weeks this routine did not vary. The old man would wander through the streets of the neighborhood, advancing slowly, sometimes by the merest of increments, pausing, moving on again, pausing once more, as though each step had to be weighed and measured before it could take its place among to sum total of steps. Moving in this manner was difficult for Quinn. He was used to walking briskly, and all this starting and stopping and shuffling began to be a strain, as though the rhythm of his body was being disrupted. (CG : 93)

La progression dans le labyrinthe est une expérience éprouvante pour le personnage, qui se répercute nécessairement dans le rapport au monde de ce dernier, dans son rythme naturel de marche par exemple. Même en suivant Stillman à la trace, Quinn avance au hasard dans la ville, puisque celui qu'il croit être son Minotaure agit mystérieusement, comme s'il n'avait pas de but précis :

⁷¹ Bertrand Gervais, *La ligne brisée : labyrinthe, oubli et violence*, op. cit., p. 114.

⁷² « Over the next eighteen months, nine more statues were destroyed in various parts of the country. » (L : 243)

Stillman never seemed to be going anywhere in particular, nor did he seem to know where he was. And yet, as if by conscious design, he kept to a narrowly circumscribed area, bounded on the north by 110th Street, on the south by 72nd Street, on the west by Riverside Park, and on the east by Amsterdam Avenue. No matter how haphazard his journeys seemed to be—and each day his itinerary was different—Stillman never crossed these borders. Such precision baffled Quinn, for in all other respects Stillman seemed to be aimless. (CG : 94)

Dans cet extrait, Stillman apparaît plutôt comme une sorte d'ingénieur Dédale, dans la mesure où il construit une bordure symbolique autour de l'espace labyrinthique en restreignant ses déambulations, et celles de Quinn par la même occasion, à un secteur précis. En empruntant toujours un itinéraire différent, il semble également cartographier le labyrinthe, dresser un plan des chemins possibles. Malgré tout, autant Stillman que Quinn finissent par perdre leur chemin. Quinn se retrouve seul et se voit confronté aux stratagèmes et aux pièges du labyrinthe. Alors qu'il suit son propre parcours, il se retrouve face à une multitude de voies, d'issues, d'allées : « Making his way through the press of oncoming bodies, Quinn made a tour of the numbered gates, looking for hidden staircases, unmarked exits, dark alcoves » (CG : 81). Ses excursions dans la ville nous donne une bonne idée du caractère vaste du labyrinthe austérien :

He walked down Broadway to 72nd Street, turned east to Central Park West, and followed it to 59th Street and the statue of Columbus. There he turned east once again, moving along Central Park South until Madison Avenue, and then cut right, walking downtown to Grand Central Station. After circling haphazardly for a few blocks, he continued south for a mile, came to the juncture of Broadway and Fifth Avenue at 23rd Street, paused to look at the Flatiron Building, and then shifted course, taking a westward turn until he reached Seventh Avenue, at which point he veered left and progressed further downtown. (CG : 163)

Ce compte-rendu de l'itinéraire de Quinn se poursuit sur deux pages complètes. Malgré le foisonnement d'informations précises sur les endroits visités par Quinn, le lecteur se perd dans cette description d'un parcours trop complexe qui multiplie les détours, les bifurcations, les changements de direction, les noms de rues. Nous sommes confrontés à une superposition de lieux, mais qui n'aboutissent jamais à une description de l'espace. Cela serait d'ailleurs superflu, puisque cette stratégie narrative contribue à faire voir le caractère purement labyrinthique de la ville présentée dans *City of Glass*.

Les personnages déambulent dans l'espace urbain et s'y perdent, ils cherchent leur chemin, hésitent, font demi-tour, empruntent d'autres voies. Cela est vrai pour le parcours qu'ils mènent dans les rues de New York, ou sur les routes à travers les États-Unis, mais s'applique également à leur progression dans l'intrigue, à leur position face à la trame narrative. Les fictions d'Auster renvoient effectivement au principe de la ligne brisée :

Les personnages sillonnent les rues et se perdent dans le dédale des villes. Plus que le labyrinthe lui-même, comme architecture ou artéfact, c'est le principe de la ligne brisée qui semble au cœur de ses fictions. La rupture, l'accumulation des choix, le hasard, ou plutôt, comme le précise Gérard de Cortanze, le « faux hasard austérien », une logique battue en brèche, défiée et renversée⁷³.

Le « faux hasard austérien », cet enchaînement inouï d'occurrences dont sont construits les récits, qui déboule sans crier gare et sans laisser de répit, faisant se succéder les événements avec une telle précision que les destins des personnages semblent contrôlés par un marionnettiste malveillant, c'est aussi ça, le labyrinthe austérien. Les protagonistes se retrouvent prisonniers de la gigantesque toile d'araignée que constitue l'intrigue, toile justement tissée avec la multitude de ficelles du marionnettiste. Plus ils gigotent, plus ils essaient de s'en sortir, et plus ils s'empêtrant. La manière dont Sachs, dans *Leviathan*, se révèle victime des événements qui s'assemblent autour de lui en est un bon exemple :

One thing leads to another, and whether I like it or not, I'm as much a part of what happened as anyone else. If not for the breakup of my marriage to Delia Bond, I never would have met Maria Turner, and if I hadn't met Maria Turner, I never would have known about Lillian Stern, and if I hadn't know about Lillian Stern, I wouldn't be sitting here writing this book. Each one of us is connected to Sachs's death in some way, and it won't be possible for me to tell his story without telling each of our stories at the same time. Everything is connected to everything else, every story overlaps with every other story. (L : 57)

Le labyrinthe austérien est une construction à part entière. Chaque histoire qui vient se lier aux autres, s'imbriquer dans le réseau des épisodes individuels, est comme un mur qui vient se rajouter à la charpente du labyrinthe dans lequel l'écrivain doit cheminer. Le parcours du personnage dans l'intrigue est comparable au parcours d'un individu dans un labyrinthe physique. L'écrivain austérien est constamment confronté à des ultimatums, à des

⁷³ Bertrand Gervais, *La ligne brisée : labyrinthe, oubli et violence*, op. cit., p. 114.

choix capitaux qui l'obligent à emprunter une voie plutôt qu'une autre, et qui contribuent finalement à le perdre davantage. Dans *Leviathan*, l'un de ces moments notables de prise de décision survient lorsque Sachs se questionne sur sa relation avec Lillian Stern :

I had no ideas anymore. I had to leave, but at the same time I couldn't leave, I couldn't bring myself to walk out on Lillian. I had just about lost her, but I wasn't willing to let go, I couldn't face the thought of never seeing her again. So I sat there on the sofa, staring at the cover of my novel, feeling like someone who's just run into a brick wall. (L : 255)

L'allusion au mur de brique n'est pas anodine. Les personnages des romans de Paul Auster se retrouvent bien souvent face à un mur. À un moment de leur quête, ils sont perdus, ils ne savent plus ce qu'il convient de faire. Ils doivent questionner leur parcours, le reconsidérer, puisqu'ils sont confrontés à une impasse. Et comme Sachs, ils doivent envisager les possibilités et choisir une voie. Dans *City of Glass*, l'exemple le plus remarquable d'un choix fondamental à faire est sans doute celui qui, au tout début du récit, oblige Quinn à choisir entre deux Stillman identiques à la gare :

Directly behind Stillman, heaving into view just inches behind his right shoulder, another man stopped, took a lighter out of his pocket, and lit a cigarette. His face was the exact twin of Stillman's. For a second Quinn thought it was an illusion, a kind of aura thrown off by the electromagnetic currents in Stillman's body. But no, this other Stillman moved, breathed, blinked his eyes; his actions were clearly independent of the first Stillman [...] Quinn froze. There was nothing he could do now that would not be a mistake. Whatever choice he made—and he had to make a choice—would be arbitrary, a submission to chance. (CG : 89-90)

L'un des Stillman doit être celui que Quinn est chargé de surveiller, alors que l'autre est nécessairement le mauvais individu. Le dilemme est déchirant pour Quinn, qui n'a aucun moyen de savoir si la décision qu'il prend est la bonne. En quelques secondes, et de façon arbitraire, il doit adopter une résolution qui aura, dans les deux cas, d'immenses conséquences.

Le labyrinthe austérien apparaît comme un ensemble complexe dont les ramifications s'étendent à tous les niveaux de la fiction. Il se rapporte tout à la fois aux thèmes exploités, à l'espace mis en scène, à la narration et à l'intrigue. Tout est dédaléen dans *City of Glass* et *Leviathan*. La superposition de tous ces éléments labyrinthiques donne naissance à un

labyrinthe littéralement monstrueux, tellement il est surchargé et aliénant : sitôt que nous croyons être venus à bout d'une dimension du dédale, nous nous retrouvons confrontés à une autre qui est plus impénétrable encore. Il n'est donc pas étonnant que les écrivains d'Auster s'y enfoncent toujours davantage.

1.8 Pouvoirs du labyrinthe

Le labyrinthe austérien est, sémantiquement parlant, en tout point semblable au labyrinthe du mythe de Thésée. La plupart des éléments qui découlent de la présence d'un tel espace inextricable, ainsi que la signification qu'ils revêtent dans le mythe, se retrouvent dans *City of Glass* et *Leviathan*. À ce propos, Anne Martine Parent a relevé quelques-uns des signifiés associés à la figure du labyrinthe et qui en témoignent la présence dans un texte :

Étant donné l'origine mythologique du labyrinthe, la charge sémiotique que comporte le signe « labyrinthe » est importante : non seulement elle comprend tout ce que la figure géométrique peut suggérer (détours, digressions, courbes, confusion, désorientation, etc.), mais elle appelle en plus différents signifiés liés au mythe du labyrinthe (mort, menace, ennemi, enfermement, etc.)⁷⁴.

Comme on s'y attend d'œuvres littéraires qui accordent une place centrale à la figure et à l'imaginaire du labyrinthe, *City of Glass* et *Leviathan* présentent tous deux ces motifs (la mort, la menace, la présence d'un ennemi, et l'enfermement). Le dernier, l'enfermement, est celui qui lie tous les autres, qui les rend possibles et inévitables. Le dédale, indépendamment de l'apparence qu'il revêt, reste inéluctablement une prison. Dans *L'esprit du labyrinthe*, Conty affirme que « [...] le labyrinthe semble éluder toute emprise en se présentant sans cesse sous de nouveaux aspects. Le mythe grec présente le labyrinthe comme une prison dont on ne peut s'échapper⁷⁵ ». Cet aspect apparaît directement dans le mythe, puisque sa fonction principale, la raison même de sa construction, est d'enfermer, d'empêcher de sortir. La description qu'en fait Ovide dans *Les métamorphoses* est formelle à ce sujet :

⁷⁴ Anne Martine Parent, « Prochain Épisode : du chaos au labyrinthe. Le labyrinthe comme métaphore de lecture », dans *La ligne brisée : figures du labyrinthe*, Bertrand Gervais et Anne Martine Parent [sous la dir. de], *op. cit.*, p. 67.

⁷⁵ Patrick Conty, *op. cit.*, p. 11.

Il brouille tous les indices et induit en erreur le regard déconcerté par les détours de voies toutes différentes. Tout de même que, dans les campagnes de Phrygie, se joue le Méandre aux eaux limpides; son cours, hésitant, suit une direction, revient sur lui-même, se porte à la rencontre de ses propres eaux qu'il regarde venir; et tourné tantôt vers sa source, tantôt vers la haute mer, il finit par fatiguer ses flots, incertains du but à atteindre : ainsi Dédale multiplie avec d'innombrables routes les risques de s'égarer; et c'est avec peine qu'il put lui-même revenir jusqu'au seuil, tant la demeure était pleine de pièges⁷⁶.

Ce passage rend évident le fait que le rôle du labyrinthe construit par Dédale est d'emprisonner et d'empêcher de fuir. Et même lorsque le labyrinthe est ouvert, comme c'est le cas dans *City of Glass* et *Leviathan*, la fonction reste la même. Car ce ne sont pas tant les murailles ou les limites extérieures du labyrinthe qui font son efficacité, mais plutôt son « plan ». C'est là toute la virtuosité de Dédale : créer une prison qui retient non pas grâce à ses murs, mais bien par son opacité. Le labyrinthe doit être compris comme une énigme qui se veut indéchiffrable : « Sans connexion initiale avec un objet concret bien défini, le labyrinthe reste une énigme. Une énigme qui, comme la devinette posée par le sphinx, ou comme le nœud gordien [...] décrit un circuit fermé difficile à ouvrir, un dédale sans issue apparente⁷⁷. » Le parcours de Stillman dans *City of Glass* en est un exemple explicite. Sillonnant chaque jour le labyrinthe selon un itinéraire différent, Peter Stillman inscrit, de par ses pas, une énigme dans le tracé du labyrinthe. Bien que Quinn réussisse à déchiffrer le mystère en découvrant que le trajet d'une journée représente une lettre et qu'une fois assemblées, ces lettres forment l'expression « THE TOWER OF BABEL » (CG : 111), cela ne l'aide aucunement à sortir du labyrinthe. Les pérégrinations de Stillman ne sont qu'une infime partie du labyrinthe austérien, et Quinn n'est pas parvenu à discerner la véritable énigme du dédale dans lequel il se trouve. Si le labyrinthe parvient à emprisonner les personnages, c'est parce qu'il les confond et les égare.

Ce n'est qu'une fois perdus que Quinn et Sachs se rendent compte du caractère véritablement négatif du labyrinthe. On se souvient notamment de l'épisode où Sachs s'est vu

⁷⁶ Ovide, *Les Métamorphoses* [traduction, introduction et notes par Joseph Chamonard], Paris, GF-Flammarion, 1966, VIII/158-171.

⁷⁷ Patrick Conty, *op. cit.*, p. 27.

contraint de passer la nuit en forêt, et qu'au matin, constatant qu'il était perdu, il a pris peur et s'est mis en colère. Plus tard, lorsqu'il est véritablement coincé dans le labyrinthe, il envisage le pire : « “Why should anything happen to you?” / “Because I'm in a dangerous spot, that's why, and my luck could run out.” » (L : 249). Sachs perçoit bien que l'espace ouvert qu'il a choisi de traverser est synonyme de danger et qu'il doit s'attendre à ce qu'un malheur lui arrive un jour ou l'autre. L'expérience de Quinn n'est pas non plus des plus positives. Après avoir quitté son appartement pour l'espace extérieur, l'écrivain vit en plein air dans une ruelle. La description qui est faite de son environnement n'est pas réjouissante⁷⁸. Tout au long de son séjour dans le dédale, le personnage est soumis à des conditions difficiles. Son environnement affiche quelque chose d'oppressant et d'inquiétant, et Quinn finit par se rendre compte des ténèbres qui l'entourent à mesure qu'elles le pénètrent : « Now he could feel the darkness and the silence, and his head was humming with them » (CG : 39).

Si le labyrinthe austérien représente un tel danger pour Quinn et Sachs, c'est principalement parce qu'il est doté d'un réel pouvoir. Comme tous les labyrinthes, il possède la faculté de confondre les personnages et de les perdre, non seulement physiquement, mais aussi en eux-mêmes. Le labyrinthe austérien a la particularité de ne pas se contenter d'exister à l'extérieur des individus qui le parcourent. Il s'immisce à l'intérieur d'eux et étend ses racines jusque dans leur esprit. Une partie du dédale se retrouve donc dans les personnages : « Les labyrinthes de Paul Auster sont des labyrinthes intérieurs : ses personnages n'ont aucune idée de ce qu'ils entreprennent et des raisons qui les motivent⁷⁹. » S'ils ne savent même pas ce qui les pousse à poursuivre leur chemin toujours plus profondément dans le labyrinthe, c'est parce qu'à force de déambuler et de tourner en rond, ils ont perdu de vue leur point de départ, et par la même occasion, qui ils sont. Quand on ne sait pas d'où on vient,

⁷⁸ « At the back of the alley there was a large metal bin for garbage, and whenever it rained at night Quinn would climb into it for protection. Inside, the smell was overpowering, and it would permeate his clothes for days on end, but Quinn preferred it to getting wet, for he did not want to run the risk of catching cold or falling ill. Happily, the lid had been bent out of shape and did not fit tightly over the bin. In one corner there was a gap of six or eight inches that formed a kind of air hole for Quinn to breathe through—sticking his nose out into the night. » (CG : 177).

⁷⁹ Bertrand Gervais, *La ligne brisée : labyrinthe, oubli et violence*, op. cit., p. 118.

il est difficile de savoir où l'on va. En quittant leur demeure pour l'espace extérieur, les personnages ont cherché, ou du moins ils se sont risqués, à oublier leur identité :

Quinn thinks that by leaving home, and by having no particular destination, he can lose not only his way but his self. However, to lose himself, he would have to lose not only his destination but also his point of origin, since his home (in geographical space) is linked intimately to his sense of self⁸⁰.

Les protagonistes de *City of Glass* et *Leviathan* parviennent très bien à s'oublier au sein du labyrinthe. Cela semble particulièrement évident avec Quinn : l'écrivain est confronté à des tracés et des parcours multiples, à des illusions et à des doubles qui sèment la confusion dans son esprit tout au long du roman. À tenter de retrouver son chemin dans cette multiplicité d'éléments, il ne réussit qu'à s'épuiser, et sa mémoire, mise à l'épreuve, s'estompe peu à peu. Le motif de l'oubli renvoie directement au mythe de Thésée. Thésée est un héros marqué par l'oubli : il oublie Ariane sur l'île de Naxos alors qu'il avait promis de la ramener à son royaume, et surtout, il oublie de changer la voile noire du navire qui le ramène chez lui, causant ainsi la mort de son père. Avec le labyrinthe, il contribue à former un imaginaire structuré par l'oubli. Les personnages d'Auster qui s'avancent dans le labyrinthe dans une posture théséenne sont contraints, dès le départ, à oublier.

La première manifestation de la perte de mémoire prend la forme d'une suppression du contexte spatio-temporel. Les personnages avancent dans l'espace extérieur, ils errent, reviennent sur leurs pas sans arrêt. Même s'ils sont constamment en mouvement, ils ne parviennent pas à progresser. S'ils croisent des chemins qu'ils ont déjà foulés, s'ils reviennent à la case départ sans réellement s'en rendre compte, c'est parce que le labyrinthe ne permet pas de prendre des repères qui leur permettraient d'aller de l'avant. Les façades du labyrinthe austérien sont comme des miroirs où tout se dédouble et où les illusions se multiplient. L'épisode où Quinn se retrouve confronté aux deux Stillman en est un bon exemple. Hors de tout doute, le dédale est un espace sans repères. Cette réalité est clairement exprimée dès les toutes premières pages de *City of Glass*, à propos de New York : « By wandering aimlessly, all places became equal, and it no longer mattered where he was. On

⁸⁰ Steven E. Alford, *op. cit.*, p. 623.

his best walks, he was able to feel that he was nowhere. And this, finally, was all he ever asked of things: to be nowhere. » (CG : 9). Les personnages qui investissent le labyrinthe perdent toute notion de lieu singulier : ils marchent indistinctement dans l'espace et les endroits qu'ils visitent sont interchangeables. Ils en viennent à ne plus porter attention aux détails spatiaux, et c'est pour cette raison qu'ils se perdent. Cette absence de repères définis est une caractéristique propre aux labyrinthes à ligne brisée :

Le labyrinthe est tout le contraire d'un lieu de mémoire. En raison de son dédale, de la ligne brisée de ses tracés, de la plurivocité de ses parcours et de ses pièces qui se ressemblent toutes et dont la disposition est difficile à établir, puisque les différences sont atténuées et les perspectives bloquées afin de tout dérober à l'œil interne de la pensée, il s'impose comme un lieu où l'attention dérive, détachée de tout ancrage, de toute trajectoire ordonnée. Il a pour but de déjouer le sujet qui s'y aventure, et non de l'aider à se retrouver dans les replis de sa mémoire⁸¹.

S'ils ne se souviennent pas avoir déjà emprunté un chemin, ils ne peuvent faire autrement que de s'enfoncer toujours plus dans le dédale. Ce ne sont cependant pas juste les repères spatiaux qui s'effacent dans le labyrinthe : la temporalité aussi est mise à mal. À mesure que se poursuit leur quête respective, Quinn et Sachs perdent la notion du temps. Même la narration ne parvient pas à fournir des informations précises sur la durée ou la date des événements. Le narrateur de *City of Glass*, par exemple, se fie au carnet rouge de Quinn pour raconter l'histoire de ce dernier. Mais puisque Quinn a perdu tout repère, le narrateur ne peut faire autrement que de rester flou quant à la dimension temporelle de son récit :

It was some time in mid-August when Quinn discovered that he no longer could hold out. The author has confirmed this date through diligent research. It is possible, however, that this moment occurred as early as late July, or as late as early September, since all investigations of this sort must make allowances for a certain margin of error. But, to the best of his knowledge, having considered the evidence carefully and sifted through all apparent contradictions, the author places the following events in August, somewhere between the twelfth and twenty-fifth of the month. (CG : 181)

Les écrivains dans le labyrinthe ont bien sûr d'autres préoccupations que celle d'observer le calendrier, et le fait d'être perdu physiquement contribue à les désorienter sur le plan temporel. Depuis Aristote, le temps est considéré comme une dimension de l'espace,

⁸¹ Bertrand Gervais, *La ligne brisée : labyrinthe, oubli et violence*, op. cit., p. 34-35.

alors se perdre dans l'espace équivaut nécessairement à se perdre dans le temps. Mais, si les personnages deviennent confus et perdent la notion du temps, c'est probablement aussi parce que le labyrinthe possède sa propre temporalité qui ne se règle pas sur celle du reste du monde. Quinn en fait l'expérience bien malgré lui au tout début de l'aventure, lorsqu'il se rend chez les Stillman : « It was strange, he thought, how quickly time had passed in the Stillman apartment. If his calculations were correct, he had been there for more than fourteen hours. Within himself, however, it felt as though his stay had lasted three or four hours at most. » (CG : 59). Le temps ne passe pas comme ailleurs dans le labyrinthe. Il s'agit de l'une des dimensions du pouvoir que le dédale possède et de son emprise sur les personnages. Cette caractéristique n'est pas le propre du labyrinthe austérien; Bertrand Gervais en note effectivement la présence dans le mythe fondateur :

L'instant comme multiplicité est la mesure de l'errance de Thésée dans le labyrinthe, de l'être de l'oubli saisi dans le lieu même de son épreuve décisive. Confronté à une multiplicité de choix qui apparaissent dans le désordre comme autant de fragments arbitraires, Thésée voit son errance se détacher de toute temporalité. Le présent n'a plus de valeur établie, plus aucune fixité, il s'est décroché de la ligne du temps pour devenir une suite d'instant multipliés. Chaque moment dans le dédale devient un instant sans réelle valeur⁸².

L'être dans le labyrinthe est confronté à un espace qui ne respecte pas les règles du monde normal. En rejetant ainsi les repères spatiaux et temporels, le labyrinthe semble être un endroit détaché des lois du monde, presque même un endroit hors du monde. Le labyrinthe apparaît comme le nulle part que Quinn recherchait ardemment.

La règle du jeu est claire : « [l]e voyageur doit se soumettre au pouvoir du labyrinthe et aux volontés de son constructeur. La désorientation à laquelle il est soumis lui fait oublier ses déterminations spatio-temporelles⁸³ ». Mais ce n'est pas le seul recours du labyrinthe. Dans le labyrinthe, toutes les stratégies sont bonnes pour soumettre le personnage. La seule chose qui importe, c'est de bousculer l'univers tel que l'écrivain le connaît pour parvenir à le perdre définitivement. Privés d'un environnement stable et sécuritaire leur permettant de rester sains d'esprit, Sachs et Quinn se trouvent fragilisés. Ils deviennent alors des surfaces malléables

⁸² *Ibid.*, p. 62.

⁸³ *Ibid.*, p. 12.

sur lesquelles le labyrinthe austérien peut agir et assurer son emprise. Or, la meilleure manière pour le labyrinthe d'agir sur les personnages, est de s'infiltrer en eux et d'agir de l'intérieur. Jean-Pierre Vidal affirme que

[...]le mythe du labyrinthe agi[t], plus nettement qu'aucun autre, comme un piège à prendre l'imagination de celui qui s'en fait l'explorateur et en devient dès lors, « comme par magie », une manière de célébrant : à peine le lecteur a-t-il repéré un certain nombre de récurrences que l'impression lui vient qu'il en projette un partie et qu'ainsi le récit labyrinthique continue de se développer et de foisonner en lui⁸⁴.

C'est précisément parce que Quinn et Sachs sont des « lecteurs » du labyrinthe que celui-ci parvient à se développer en eux. Lecteurs déjà parce que ce sont eux qui, en première ligne, parcourent les *tracés* labyrinthiques et tentent de les déchiffrer. Lecteurs également au sens propre du terme. Sachs lit la thèse politique et le projet terroriste de Dimaggio avant de se lancer sur ses traces. C'est cette lecture qui lui révèle le labyrinthe et qui dans le même mouvement « oriente » son rapport au dédale en lui fournissant une raison d'y entrer, à savoir la volonté d'y poser des bombes à certains endroits stratégiques. Quinn quant à lui, lit littéralement le labyrinthe de pas et de mots généré par Stillman lors de ses promenades. C'est donc en partie par ce statut de « lecteurs » que les personnages de Paul Auster intègrent le labyrinthe en eux. En raison de sa nature insidieuse et intrusive, le labyrinthe n'est pas quelque chose qu'il est possible de vaincre. Dédale lui-même l'a voulu ainsi. Il a conçu un espace dont on ne peut s'échapper, mais aussi un espace extrêmement tenace : quoiqu'il arrive, « [l]e labyrinthe persiste et même revient avec une nouvelle vigueur comme le symbole hantant d'une quête devenant de plus en plus obscure⁸⁵ ». L'être qui entre dans le labyrinthe s'y enfonce toujours plus. Thésée seul a été capable d'en sortir, mais uniquement grâce au fil d'Ariane.

⁸⁴ Jean-Pierre Vidal, *op. cit.*, p. 16.

⁸⁵ Patrick Conty, *op. cit.*, p. 13.

CHAPITRE II

ÉGAREMENT IDENTITAIRE ET MÉTAMORPHOSE

Par l'action, on devient autre, on s'arrache à soi, on se change en changeant le monde.

Jean-Paul Sartre, *L'Être et le Néant*

Le labyrinthe, énorme construction textuelle qui se déploie sur divers plans fictionnels, représente une figure clé de la configuration spatiale des romans de Paul Auster, *City of Glass* et *Leviathan*. Les personnages qui y sont projetés se retrouvent soumis au pouvoir du labyrinthe. Ce pouvoir, le même qui est évoqué dans le mythe grec de Thésée et du labyrinthe, est de perdre l'individu qui sillonne le dédale. La fonction première d'une telle structure est d'emprisonner, d'empêcher quiconque de s'échapper. Le mythe raconte que le héros Thésée fut le seul à réussir l'exploit de s'extirper du labyrinthe crétois. Il n'y est pas parvenu par ses propres moyens, mais grâce au secours du fil offert par la princesse Ariane. Même si Quinn et Sachs ne triment pas de véritables ficelles dans leurs pérégrinations, nous retrouvons l'équivalent symbolique du fil d'Ariane. Pour des écrivains comme eux, le fil mythique est incarné par l'acte d'écriture.

2.1 L'écriture comme fil d'Ariane

Quinn et Sachs ont quitté leur pièce d'écriture close et rassurante pour se lancer à l'aventure dans l'espace extérieur ouvert et inquiétant. Or, même s'ils délaissent leur chez-soi, leur lieu d'écriture et la vie qu'ils connaissent, ils n'abandonnent pas totalement la pratique qui les définit. Même loin du monde sécuritaire qu'ils ont toujours connu, ils continuent d'écrire. Quinn note toutes ses actions et ses observations dans son précieux cahier rouge, alors que Sachs entreprend la rédaction d'un roman à saveur politique intitulé *Leviathan*.

Dans les récits où il est possible d'identifier des analogies avec le mythe de Thésée, le fil d'Ariane n'est pas obligatoirement un fil physique. Ce qui importe, c'est de repérer ce qui, dans les fictions, joue le rôle du fil dans le mythe. Essentiellement, ce fil évoque ce qui libère. En effet, « il est indiqué par la tradition que le labyrinthe représente un monde qui nous tient en servitude et que le fil d'Ariane est un symbole de libération⁸⁶ ». Le fil d'Ariane permet de rester concentré, de ne pas dévier de l'objectif (qui est de sortir du labyrinthe). Il permet ainsi de ne pas se perdre, et offre par la même occasion une certaine assurance, un repère, un ancrage. Dans *L'esprit du labyrinthe*, Patrick Conty mentionne que

[l]e mythe ne nous confie pas explicitement comment Thésée utilisa la pelote de fil. Certainement il n'a pas simplement laissé se dérouler le fil derrière lui comme le Petit Poucet égrénant [*sic*] un chapelet de petits cailloux pour retrouver le chemin de sa chaumière. Comme on l'a mentionné auparavant, la bobine doit également faire indirectement allusion à une méthode géométrique, ou à une stratégie pour découvrir la structure du nœud ou pour le cartographier⁸⁷.

Or, rien de mieux que l'écriture pour dresser un plan du labyrinthe et élaborer des stratégies pour s'en échapper. Puisque Quinn et Sachs sont des écrivains de métier, il va de soi que l'écriture se pose comme leur outil de prédilection pour affronter le labyrinthe. C'est l'écriture qui les maintient en vie, qui les guide et les préserve alors qu'ils déambulent dans le milieu urbain.

Le rapport à l'écriture comme fil d'Ariane apparaît de manière significative dans *City of Glass*. Dès son entrée dans le labyrinthe, c'est-à-dire dès le moment où il entame la filature de Stillman, Quinn se procure un nouveau cahier : « [...] he felt that a new notebook was in order. It would be helpful to have a separate place to record his thoughts, his observations, and his questions. In that way, perhaps, things might not get out of control » (CG : 63). L'écrivain a conscience qu'il importe d'écrire pour éviter que la situation ne dérape. Noter ses trajets, ses observations, ses pensées, les énigmes auxquelles il est confronté, c'est hors de tout doute cartographier le dédale. C'est dresser le plan d'une expérience labyrinthique pour tenter d'obtenir une vue d'ensemble, et éventuellement tenter d'en dégager une solution. En

⁸⁶ Patrick Conty, *op. cit.*, p. 12.

⁸⁷ *Ibid.*, p. 123.

retracant précisément les itinéraires suivis par Stillman, Quinn parvient à saisir ce qui motive ses déambulations. Il parvient à trouver la réponse à la question qu'il se posait lorsqu'il se demandait ce que le vieil homme pouvait bien faire lors de ses promenades. Il déchiffre le plan qui régit le labyrinthe élaboré par Stillman. C'est là une grande utilité du fil d'Ariane et, plus précisément dans *City of Glass*, de l'écriture. Mais la fonction de cartographe endossée par l'écriture ne s'applique pas uniquement à l'architecture du labyrinthe. Le personnage cartographie son propre parcours, tant physique que psychologique, en prenant note de ses actions, de ses pensées et de ses impressions. Comme le fil tenu par Thésée lui permet de revenir par le chemin qu'il a déjà parcouru, l'écriture sous la forme d'un compte-rendu de périple devrait permettre au personnage de faire le point sur ce qu'il a traversé et de se libérer de l'emprise du labyrinthe en ramenant à sa mémoire son point de départ.

À ce propos, le fil apparaît comme un compagnon de route. Le fil d'Ariane accompagne le voyageur dans le labyrinthe tout comme l'écriture accompagne l'écrivain dans son errance. Cette réalité apparaît évidente lorsque Quinn essaie de suivre Stillman et de s'adapter à son pas lent. Comme le mode de marche imposé par le labyrinthe contraste beaucoup trop avec son rythme naturel, il bénéficie du secours de l'écriture :

Quinn realized that he needed something more to keep himself occupied, some little task to accompany him as he went about his work. In the end, it was the red notebook that offered him salvation. Instead of merely jotting down a few casual comments, as he had done the first few days, he decided to record every detail about Stillman he possibly could [...] In addition to keeping him busy, the red notebook slowed Quinn's pace. There was no danger now of overtaking Stillman. (CG : 99)

Pour l'écrivain dans le labyrinthe, l'écriture devient subordonnée à la marche, malgré que ces activités soient difficilement compatibles en simultané. Elle devient une condition nécessaire, au même titre que le fil d'Ariane, pour ne pas se perdre dans le dédale. Lorsque Stillman disparaît, Quinn se sent complètement désemparé : il tourne en rond, et c'est le fait d'écrire dans le cahier rouge qui lui permet de supporter l'angoisse de se retrouver seul. Si le recours à l'écriture empêche l'écrivain de s'égarer, c'est parce qu'il lui permet de se rattacher au réel, de ne pas perdre la tête face au dédale et à ses illusions. En notant absolument tout,

Quinn réussit à se faire une idée d'où il se trouve, et cela lui permet de garder en tête son but : protéger Peter Stillman.

Sachs, quant à lui, écrit un roman associé à ses idéaux politiques, et cela lui permet de planifier ce qu'il va faire, d'élaborer sa stratégie face au labyrinthe. Le narrateur offre un aperçu du caractère bienfaisant de l'écriture sur Sachs : « Articles, essays, and reviews continued to pour out of him at a staggering rate, and I suppose it could be argued that far from having lost his direction, he was in fact barrelling ahead at full tilt. » (L : 118). L'écriture apparaît comme un moyen de se rattacher au réel, de garder une certaine stabilité d'esprit, de ne pas perdre pied. Face aux obstacles du labyrinthe austérien, l'écriture est un secours pour ces écrivains, puisqu'elle leur permet de transporter une petite dose de familier dans leurs déambulations. Plus encore, elle leur permet de se rappeler qui ils sont. L'écriture, comme le fil, agit comme une gardienne de la mémoire : « Sans le fil d'Ariane, symbole par excellence de la mémoire, Thésée se perd dans le labyrinthe. Il s'y oublie. Le labyrinthe, en ce sens, n'est pas un palais de mémoire, il constitue un théâtre de l'oubli⁸⁸. » Ce rôle de l'écriture est représenté dans *City of Glass* lorsque Quinn se met à écrire compulsivement tout ce qu'il observe parce qu'il sent sa mémoire défaillir :

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 analyze the possible implications of this uncusomary act. He felt an urge to record certain facts and he wanted to put them down on paper before he forgot them. (CG : 165)

Plus il avance dans le labyrinthe, et plus la mémoire de Quinn est mise à mal. Il se raccroche de plus en plus à l'écriture pour éviter de tout oublier, et cela jusqu'à lui-même, si bien que l'écriture devient une condition essentielle à son existence. Nous retrouvons dans *Leviathan* le même rapport écriture/mémoire que dans *City of Glass*, mais traité de manière inversée. Le constat reste le même, les personnages adoptent cependant une position contraire. Benjamin Sachs est un auteur très productif qui aime beaucoup son métier. Cela ne l'empêche pas, après sa chute, d'arrêter d'écrire. Malgré les effets positifs indéniables qu'elle

⁸⁸ Bertrand Gervais, *La ligne brisée : labyrinthe, oubli et violence*, op. cit., p. 15.

lui procure, Sachs rejette radicalement l'écriture. Le roman qu'il a commencé à écrire au début de son errance dans le labyrinthe ne sera jamais terminé⁸⁹. En abandonnant l'écriture, le personnage succombe au piège du labyrinthe, il fait une croix sur le seul outil qui lui aurait permis de s'échapper. Sachs tourne le dos au dernier vestige le rattachant au lieu clos et positif, abri de l'écrivain, et il fait le grand saut dans l'espace extérieur labyrinthe, s'y perdant à jamais. Il semble d'ailleurs que c'était une démarche préméditée : « I saw the book as a way back into the world, whereas he saw it as an escape, as a last gesture of goodwill before he slipped off into the darkness and disappeared. » (L : 151). Il avait commencé un roman pour rassurer ses proches, et s'est ensuite enfoncé dans le labyrinthe sans le secours d'aucun fil, dans un mouvement comparable à l'être qui se jette dans le vide. Il est possible de percevoir, dans *Leviathan*, toutes les caractéristiques du fil d'Ariane qu'affiche l'écriture, mais à travers son absence, alors que, dans *City of Glass*, ces mêmes caractéristiques sont rendues visibles à travers la présence de l'écriture. Alors que Quinn s'y accroche et que Sachs la rejette, l'écriture garde toujours la même fonction : celle d'offrir un ancrage à la réalité positive, d'offrir aux personnages un lien auquel se cramponner pour éviter de subir le pouvoir du labyrinthe. Dans sa qualité universelle, l'écriture se fait invention d'existences, et à ce titre, elle se place du côté de la vie plutôt que du côté de la mort.

2.2 Thésée sans son fil

Le motif du fil d'Ariane se pose en parfait médiateur entre les aspects abordés dans le premier et le troisième chapitre. Nous avons, d'une part, l'entrée du personnage, représentant moderne du héros Thésée, dans le labyrinthe, et d'autre part la transformation monstrueuse de l'écrivain qui a fait la connaissance de son Minotaure. Entre les deux : le fil. Le fil qui réunit les deux aspects, mais aussi le fil qui rend possible la réalisation de la machine infernale mise en scène dans les romans d'Auster. Sans le fil d'Ariane, il n'y aurait pas de mythe de Thésée et du labyrinthe, puisque le héros n'en serait pas un : il ne serait jamais ressorti de l'œuvre dédaléenne. Justement, Quinn et Sachs ne sont pas des héros, mais plutôt des antihéros. Ils

⁸⁹ « Less than a month after I saw him in Vermont, Sachs stopped working on his book. He went out for a walk one afternoon in the middle of September, and the earth suddenly swallowed him up. That was the long and the short of it, and from that day on he never wrote another word. » (L : 159)

sont des Thésée ayant maladroitement égaré leur fil, qui se retrouvent prisonniers à jamais du labyrinthe austérien. La perte du fil d'Ariane par les personnages explique en partie le caractère dédaléen des fictions de Paul Auster :

Imaginez Thésée, freiné dans sa quête, oubliant le Minotaure, et cherchant non plus le centre du labyrinthe, mais le fil qu'il a perdu. Sans ce fil, le labyrinthe devient pour Thésée comme pour le lecteur le signe d'une inextricabilité et d'une impénétrabilité impossibles à surmonter⁹⁰.

Sans le fil qui leur permet de se libérer, Quinn et Sachs perdent non seulement leur chemin, mais ils oublient également leur but initial. Le lecteur suit alors leurs actions, sans trop comprendre ce qui les motive. Il observe les personnages se débattre pour essayer de s'extirper du piège dans lequel ils se sont empêtrés, tout en assistant à la déconstruction de leur quête. Dans *City of Glass* par exemple, le lecteur entreprend la lecture avec l'attente d'assister à une intrigue typique d'un polar. Cependant, et sans prévenir, l'enquête initiale disparaît, la structure du roman change radicalement étant donné que Quinn, plutôt que de chercher le Minotaure, se met subitement à chercher son fil, se cherchant lui-même en simultané. La perte du fil se produit doucement pour Quinn, alors qu'elle est brusque pour Sachs. Après avoir poursuivi quelque temps l'écriture, Benjamin Sachs décide d'interrompre soudainement sa pratique, et il se perd. Pour le protagoniste de *City of Glass*, tout ce fait graduellement, dans un mouvement parallèle. Quinn commence à se perdre dans le labyrinthe alors que l'acte d'écriture n'a pas encore été interrompu. Il se cramponne comme il peut, mais l'espace dans le cahier qui rétrécit fait finalement disparaître l'écriture. Bien que parcourant le labyrinthe en adoptant une posture théséenne, les personnages d'Auster ne sont aucunement des héros grecs. Ils ne bénéficient pas d'une quelconque bénédiction divine comme c'était le cas pour Thésée :

Il y faut pourtant prendre en considération un facteur très important, celui de la situation du héros-surhomme, individu donc exceptionnel et à qui, théoriquement au moins, tout est possible grâce à sa puissance et à son courage extraordinaires et à l'appui des forces extra-terrestres à caractère religieux qui, au besoin, lui viennent en aide. L'homme contemporain [...] est seul. Il ne peut plus compter sur l'aide des dieux, le labyrinthe de l'inconnu est donc pour lui

⁹⁰ Laetitia de Coninck, « Perdu dans la fiction hypertextuelle », dans *La ligne brisée : figures du labyrinthe*, Bertrand Gervais et Anne Martine Parent [sous la dir. de], *op. cit.*, p. 99.

particulièrement dangereux. Égaré dans ce labyrinthe l'homme se perd définitivement sans avoir la possibilité de retrouver le noyau de félicité⁹¹.

Quinn et Sachs ne sont pas des surhommes, et ils ne disposent d'aucune aide. Ils sont seuls et sans secours, si bien que le labyrinthe se révèle trop puissant pour eux. Privés de fil d'Ariane, ils ne savent plus où ils se trouvent, ni où ils doivent se diriger : « Everything had been reduced to chance, a nightmare of numbers and probabilities. There were no clues, no leads, no moves to be made » (CG : 141). Les chemins du labyrinthe sont infinis et se ressemblent tous, ce qui signifie que toute action sera nécessairement hasardeuse. Les protagonistes perdent leurs certitudes, même celles concernant le déroulement du temps et l'endroit où ils se trouvent : « This is New York, and tomorrow will be June third. If all goes well, the following day will be the fourth. But nothing is certain » (CG : 159). Sans un fil et en l'absence de tout repère, les écrivains d'Auster sont des êtres perdus. Perdus dans le labyrinthe aussi bien qu'en eux-mêmes. Ils cherchent à retrouver leur chemin, mais surtout, ils se cherchent, tentent de trouver qui ils sont, puisqu'ils se sont oubliés. Leur périple dans le dédale austérien s'accompagne d'une crise identitaire et, par le fait même, d'une transformation radicale des protagonistes. La disparition de Quinn et de Sachs dans le labyrinthe ne se fait toutefois pas d'un seul coup. Il s'agit d'un processus progressif étroitement lié à la métamorphose qu'ils subissent. Pour Quinn, la quête a commencé tranquillement, en prenant la forme d'une simple enquête, et s'est progressivement dégradée jusqu'à devenir un piège littéralement monstrueux. La mission terroriste d'envergure de Sachs ne lui est pas non plus venue d'un seul coup :

Roughly speaking, the idea seems to have come to him in stages, beginning with the slap he witnessed that Sunday afternoon in Berkeley and ending with the disintegration of his affair with Lillian. In between, there was a gradual surrender to Dimaggio, a growing obsession with the life of the man he had killed. (L : 250)

Les événements se succèdent et s'enveniment sous l'effet du faux hasard austérien, précipitant toujours plus la disparition du personnage dans le labyrinthe et contribuant à amplifier la métamorphose de l'écrivain.

⁹¹ Alexandre Ablamowicz, « L'espace de l'homme égaré : *Dans le labyrinthe* d'Alain Robbe-Grillet », dans *Espaces romanesques*, Michel Crouzet [sous la dir. de], *op. cit.*, p. 49.

2.3 Élément déclencheur et blessure antérieure

Aussi progressif soit-il, le cheminement funeste des personnages de Paul Auster est mis en branle par un élément remarquable qui vient perturber leur vie. Un événement particulier vient restreindre leur liberté en bousculant leur routine et en dirigeant toute leur énergie sur une quête. Dans *City of Glass*, l'élément déclencheur est identifié dès la toute première phrase de l'incipit : « It was a wrong number that started it, the telephone ringing three times in the dead of night, and the voice on the other end asking for someone he was not » (CG : 7). Dès le moment où Quinn répond à l'appel, il est soumis à un destin qui le dépasse totalement. Bien qu'il ait l'impression de faire ses propres choix et d'agir selon sa propre volonté, il n'est pas différent des personnages de tragédies grecques assujettis à une volonté divine contre laquelle ils se battent en vain. Le coup de fil est le point de départ de son anéantissement dans le labyrinthe et de sa métamorphose.

Dans *Leviathan*, Sachs est, lui aussi, victime d'une machination impérieuse, même s'il prend toute la responsabilité de son destin sur ses épaules. Il est convaincu d'avoir commis un crime et interprète tous les événements malheureux qui lui arrivent comme des occasions de se racheter, comme des opportunités d'être puni pour sa faute. Le délit en question est d'avoir flirté avec une autre femme que la sienne. Cet événement l'ébranle au plus haut point et met à mal ses certitudes :

This is bad enough, but the blow is amplified when Sachs discovers he cannot even be sure that he knows himself as well as he had thought [...] He has difficulty later conveying to Aaron how greatly this troubles him: "It wasn't a question of being unfaithful to Fanny, it was a question of self-knowledge. I found it appalling to discover that I was capable of tricking myself like that" (128). Racked by guilt and confusion, Sachs allows himself to fall off a balcony and is nearly killed. This initial moment of domestic transgression, then, marks his nadir, the moment when he has lost his knowledge of both himself and his place in society⁹².

Perturbé par cet épisode délictuel, Sachs choisit de se punir. Il prend la décision de se laisser volontairement tomber. Pourtant il n'a pas lui-même sauté dans le vide, mais il a été poussé par une autre personne :

⁹² Joseph S. Walker, « Criminality and (Self) Discipline: The Case of Paul Auster », *MFS Modern Fiction Studies*, vol. 48, no 2 (été 2002), p. 413.

[...] a woman named Agnes Darwin, who inadvertently caused him to lose his balance by tripping into Maria from behind. There is no question that Sachs could have been killed. Given that he was four stories off the ground, it seems almost a miracle that he wasn't. If not for the clothesline that broke his fall about five feet from the bottom, there's no way he could have escaped without some permanent injury: a broken back, a fractured skull, any one of countless misfortunes. As it was, the rope snapped under the weight of his falling body, and instead of tumbling head-first onto the bare cement, he landed in a cushioning tangle of bathmats, blanket, and towel. (L : 119)

La description des circonstances de cette chute montre à quel point Sachs a eu de la chance de survivre. De la chance, ou bien *chance* (en anglais) : le hasard. Ce hasard surprenant typique des fictions austériennes qui suggère que rien n'arrive sans raison. Quelles étaient les probabilités que quelqu'un trébuche au moment même où Sachs se trouvait dans une situation de déséquilibre, que ce dernier tombe précisément sur une corde qui modifie l'orientation de sa chute et qu'il atterrisse *comme par hasard* dans un récipient rempli d'articles plus ou moins moelleux, amortissant ainsi l'impact? Même si Sachs a l'impression d'être maître de ses actions, il est aussi piégé que Quinn par une volonté qui le dépasse. Cet événement, c'est-à-dire la chute physique associée au crime qui la précède, marque le début de la chute psychologique du personnage, et par la même occasion le début de sa transformation. Bien qu'il ne soit pas vraiment blessé physiquement, Sachs garde d'importantes séquelles psychologiques de cet événement. Il est ébranlé par l'horreur qui l'a submergé en tombant, ainsi que pour avoir ressenti

[a]n immense, overpowering rush of conviction, a taste of some ultimate truth. I've never been so certain of anything in my life. First I realized that I was falling, and then 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. (L : 130-131)

En tombant, Sachs est envahi par la certitude d'être mort. Le fait de se réveiller en vie est alors interprété comme une renaissance, comme un nouveau départ. C'est pour cette raison qu'il délaisse sa vie telle qu'il la connaît et qu'il abandonne sa pièce d'écriture pour adopter l'espace extérieur labyrinthique. Mais cette renaissance n'efface pas complètement ce

qui l'a précédée. La chute a irrémédiablement brisé quelque chose en lui⁹³. En tombant, Sachs a perdu un aspect essentiel de lui-même et il est ressorti changé de son expérience traumatisante. Comme si, au moment de la chute, il s'était fragmenté, ou du moins fissuré. Le personnage de *Leviathan* ne réussit jamais à redevenir ce qu'il était et, au contraire, plus le récit avance et plus sa transformation devient marquée. Cependant, est-ce qu'une simple chute peut parvenir à radicalement métamorphoser une personne? Le narrateur propose une réponse à cette question :

Is it possible for someone to change overnight? Can a man fall asleep as one person and then wake up as another? Perhaps, but I wouldn't be willing to bet on it. It's not that the accident wasn't serious, but there are a thousand different ways in which a person can respond to a brush with death. That Sachs responded in the way he did doesn't mean I think he had any choice in the matter. On the contrary, I look on it as a reflection of his state of mind before the accident ever took place. In other words, even if Sachs seemed to be doing more or less well just then, even if he was only dimly aware of his own distress during the months and years that preceded that night, I am convinced that he was in a very bad way. (L : 118)

Si Sachs n'a plus été le même à la suite de cet incident, ce n'est pas tant en raison de l'incident lui-même que parce que la chute a réveillé un mal qu'il portait déjà en lui.

Il y a bien, dans *City of Glass* et *Leviathan*, un élément qui amorce la transformation des personnages, mais le changement découle en fait de plusieurs causes. L'élément déclencheur en lui-même n'aurait rien déclenché si les protagonistes n'avaient pas déjà eu une blessure intérieure. Ultimement, c'est cette meurtrissure qui les pousse à se mettre en danger dès que l'occasion se présente. L'état psychologique initial des personnages détermine en majeure partie ce qui se produit par la suite. Des individus heureux, satisfaits, « intacts » et normaux (lire : non-héroïques), n'auraient probablement jamais tout abandonné pour s'aventurer dans l'espace labyrinthique. Comme

[...] exemple concret, Quinn dans *Cité de verre*... Sa femme et son enfant sont morts. Il a perdu tout lien avec une vie normale. Il est comme « vidé ». Aussi, lorsqu'il reçoit le coup de téléphone, répond-il sans hésiter. Si sa situation familiale avait été différente, il aurait répondu simplement qu'il s'agissait d'une erreur. Cette vacuité le rend disponible et l'histoire peut

⁹³ « [...] in the end the real damage had little to do with Sachs's body. This is the thing I'm still struggling to come to terms with, the mystery I'm still trying to solve. His body mended, but he was never the same after that. In those few seconds before he hit the ground, it was as if Sachs lost everything. His entire life flew apart in midair, and from that moment until his death four years later, he never put it back together again. » (L : 120)

commencer. Ce manque fait qu'il est ouvert à l'extérieur, en position d'attente et lorsqu'un événement bizarre survient il peut en suivre le fil⁹⁴.

À la mort de sa femme et de son fils, Quinn a perdu une partie de lui-même. Quelque chose en lui s'est irrémédiablement brisé et, à partir de ce moment, il commence à délaissier l'écriture, se contentant de publier quelques romans policiers sous pseudonyme⁹⁵. La mort d'une partie de lui annonce le parcours ultérieur du protagoniste. Il devient plus facile de comprendre pourquoi l'écrivain n'hésite pas à se mettre en danger. En perdant ce qu'il avait de plus cher, Quinn a cessé de vivre pour simplement se contenter d'exister. Dès que l'offre se présente à lui, il se précipite sans hésiter dans le labyrinthe, lieu de l'oubli par excellence. Il perçoit cette occasion comme un nouveau départ, tout comme Sachs après sa chute. En perdant sa famille, Quinn a tellement souhaité mourir qu'il finit par se surprendre d'être en vie : « He was alive, and the stubbornness of this fact had little by little begun to fascinate him—as if he had managed to outlive himself, as if he were somehow living a posthumous life » (CG : 11). Pour les deux personnages, le changement d'espace apparaît comme une solution nécessaire à cette blessure qu'ils gardent en eux. Le fait de partir, d'errer dans le labyrinthe ne parvient toutefois pas à les guérir. Leur blessure est tenace, elle réapparaît chaque fois qu'ils croient aller mieux, les poussant à s'enfoncer toujours plus profondément dans le labyrinthe pour oublier.

Sachs aussi possède une écorchure antérieure à la chute qu'il fait le fameux soir du flirt avec Maria Turner. D'une certaine manière, cette chute constitue la réactualisation de son traumatisme passé, en plus de représenter l'élément déclenchant l'entrée dans le labyrinthe. Lorsqu'il était enfant, Sachs a eu l'occasion de visiter la Statue de la Liberté. Le jeune Benjamin avait demandé de pouvoir grimper tout en haut de la torche, et sa mère avait accepté, malgré son vertige. Durant l'ascension, celle-ci fut toutefois prise d'un grand malaise en escaladant les escaliers peu rassurants. L'impression d'être encerclé par le vide et

⁹⁴ Paul Auster, dans Paul Auster et Gérard de Cortanze, *op. cit.*, p. 109.

⁹⁵ In the past, Quinn had been more ambitious. As a young man he had published several books of poetry, had written plays, critical essays, and had worked on a number of long translations. But quite abruptly, he had given up all that. A part of him had died, he told his friends, and he did not want it coming back to haunt him. It was then that he had taken on the name of William Wilson. Quinn was no longer that part of him that could write books, and although in many ways Quinn continued to exist, he no longer existed for anyone but himself. (CG : 9)

la grandeur, de se retrouver au cœur de l'abîme, doublée de la vision de sa mère terrorisée qui l'oblige à redescendre toutes les marches une par une assis sur les fesses, a marqué Sachs pour la vie. Son existence tout entière est empreinte d'une obsession de la chute, mais également d'un intense besoin de liberté. Besoin qui est lié d'une part à la symbolique du lieu où s'est produit l'incident, mais lié également à un autre épisode s'étant déroulé le même jour : Sachs ayant goûté pour la première fois à la liberté en réussissant à convaincre sa mère de le laisser porter ce qu'il voulait pour aller escalader la Statue. Les textes que Sachs écrit une fois adulte sont d'ailleurs tous parsemés de références à la Statue de la Liberté. La chute qu'il fait de l'escalier de secours n'est donc pas un pur accident; elle est intimement liée à ce traumatisme de jeunesse. La façon dont les deux événements sont mis en relation dans le roman est d'ailleurs très intéressante :

I don't want to make too much of it, but just moments before Ben fell, we drifted onto the story that he and his mother had told about their visit to the Statue of Liberty in 1951. Under the circumstances, it was natural that the story should have come up, but it was gruesome just the same, for no sooner did we both laugh at the idea of falling through the Statue of Liberty than Ben fell from the fire escape. An instant later, Maria and Agnes started screaming below us. It was as if uttering the word *fall* had precipitated a real fall [...] (L : 122)

Même si le simple fait de parler de chute n'a pas nécessairement provoqué une véritable chute, il reste que le lien entre les deux incidents est indéniable. Tout comme la blessure de Quinn le rendait disponible et réceptif à l'arrivée d'un événement déclencheur, le mal-être de Sachs l'a poussé à se mettre en danger de chute. Il avoue d'ailleurs qu'il n'était pas heureux et qu'il a, ne serait-ce qu'inconsciemment au départ, cherché à mourir :

The point of my crazy antics wasn't to get Maria Turner to put her arms around me, it was to risk my life. She was only a pretext, an instrument for getting me onto the railing, a hand to guide me to the edge of disaster. The question was: Why did I do it? Why was I so eager to court that risk? [...] I had put myself in a position to fall, I realized, and I had done it on purpose. That was my discovery, the unassailable conclusion that rose up out of my silence. I learned that I didn't want to live. (L : 135)

Même avant sa chute, Sachs n'était pas un homme heureux. Nous savons que son couple battait de l'aile et qu'il avait essayé quelques échecs professionnels. Considérant l'ensemble de son parcours, à partir des événements de sa jeunesse jusqu'à ses actions terroristes dans le labyrinthe, il est fort probable que Sachs souffrait d'une incapacité à être réellement libre.

Cela expliquerait pourquoi il a choisi de se jeter dans le vide à la date précise de l'anniversaire de la Statue de la Liberté, et pourquoi, au final, il s'est fait exploser en même temps qu'une réplique de cette même statue. Pourquoi également il a fini par se tourner vers l'espace ouvert et ses promesses de liberté. Ainsi, bien que la chute constitue l'élément occasionnant le changement d'espace, et par le fait même la transformation du personnage, elle révèle surtout une cassure qui existait déjà dans le personnage.

2.4 Crise existentielle

Considérant leurs blessures antérieures, il n'est pas surprenant que les écrivains austériens finissent par vivre une crise identitaire. Leur vie semble un échec, rien ne va et ils ne savent plus vraiment qui ils sont. Les incidents rouvrent d'anciennes plaies et les exposent au grand jour. Mais plus que ces cicatrices d'une histoire individuelle, ces personnages portent également en eux une certaine vulnérabilité commune à tous les êtres. L'existence d'une telle particularité humaine est d'ailleurs au cœur des interrogations de Roland Quillot :

[...] n'y a-t-il pas dans le cosmos en général, dans l'homme en tout cas assurément, une sorte de fêlure cachée, de difformité secrète, qui expliquerait pourquoi nos meilleures intentions produisent si souvent des résultats opposés au résultat visé, et pourquoi surtout le fonctionnement de la vie semble exiger une quantité si disproportionnée de souffrance⁹⁶?

Ce qui est certain, c'est que les personnages austériens cachent en eux une parcelle d'instabilité qui les rend susceptibles à la crise identitaire. Un moment vient où ils s'aperçoivent que l'existence qu'ils menaient jusqu'alors leur semble fausse, futile et sans intérêt. Plus encore, ils se rendent compte qu'ils ne font que se regarder vivre de l'extérieur, sans véritablement prendre part à leur propre histoire, sans agir ni questionner. Dans un mouvement similaire, ils perdent l'intuition de leur place dans la société. Cette société n'apparaît plus conforme à leurs idéaux, ce qui les pousse à vouloir modifier les choses :

Or c'est précisément ce qui anime tous les héros austériens, cette grande rectitude morale qui les fait se désespérer dans un monde faillible et corrompu, qui les fait se révolter contre la

⁹⁶ Roland Quillot, « Le thème de la monstruosité chez Borges et Primo Levi », dans *La vie et la mort des monstres*, Jean-Claude Beaune [sous la dir. de], Seyssel (France), Champ Vallon, 2004, p. 237.

corruption qu'ils décèlent au plus profond d'eux-mêmes, au plus intime de leur être. Une quête de vérité les met en branle et leurs problèmes proviennent de ce qu'ils refusent la compromission. La quête de l'identité est en fait le résultat de leur inadéquation au monde où ils vivent. Ils ne se satisfont pas d'une société imparfaite, recherchent la transcendance et se révoltent contre tout ce qu'ils voient⁹⁷.

C'est tout à fait l'état d'esprit dans lequel se trouvent Quinn et Sachs. Le monde qu'ils entrevoient les frustre au plus au point, les remplit d'indignation. Dans *City of Glass*, c'est un monde en déclin qui apparaît à Quinn. C'est dans les propos de Stillman qui se fait un devoir d'y remédier que la fragmentation du monde est mentionnée :

"The world on your shoulders."

"Yes, so to speak. The world or what is left of it."

"I hadn't realized it was as bad as that."

"It's that bad. Maybe even worse." (CG : 119)

Si le monde évoqué par Stillman est en si mauvais état, c'est en raison de la perte du langage universel de Dieu (qui s'est produite lors de la chute de la tour de Babel). Ce sont les humains qui sont responsables de la ruine du monde, puisqu'ils sont eux-mêmes des êtres qui chutent. Même s'il ne partage pas les opinions radicales de Stillman, Quinn se rend compte du caractère fragmenté et déchu des êtres humains. Ce n'est pas pour rien qu'il se retire, qu'il s'écarte de cette société dans laquelle il ne se perçoit pas à sa place, tant au début, dans sa pièce d'écriture, qu'à la fin dans le labyrinthe.

Sachs aussi, dans *Leviathan*, est dégoûté du monde dans lequel il vit. Beaucoup plus que Quinn, Sachs peut être identifié comme un écrivain engagé. Il est décrit comme étant plutôt pacifiste, et a d'ailleurs fait de la prison pour avoir refusé de participer à la guerre. On sait également qu'il se révolte contre un gouvernement qui brime la liberté des individus, d'où son obsession pour le symbole que représente la Statue de la Liberté. Conjointement à celle-ci, il possède une autre obsession, plus profonde encore, celle de « la bombe ». Cette bombe atomique qui a explosé à Hiroshima le jour de sa naissance n'a jamais cessé d'occuper ses pensées et a probablement influé sur sa vie entière :

⁹⁷ Catherine Quarré Roger, *op. cit.*, p. 57.

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. Sachs was hardly the first person to come up with this idea, but considering what happened to him nine days ago, there's a certain eeriness to the obsession, as if it were a kind of deadly pun, a mixed-up word that took root inside him and proliferated beyond his control. (L : 27)

La bombe représente pour lui l'image de la décadence et de l'immoralité humaines, la preuve que les êtres humains peuvent sans problème anéantir leurs pairs. L'incompatibilité entre les valeurs de Sachs et les agissements de la société, ajoutée à la blessure psychologique qu'il garde en lui, fait en sorte que le personnage est envahi par la confusion, il n'est plus certain de son identité et il ne sait plus vraiment où il doit aller. Les écrivains de Paul Auster sont ébranlés dans les fondements mêmes de leur être et vivent une crise existentielle. Ils sont confrontés à la nécessité de se remettre en question, de se construire en fonction de leurs propres idéaux. Nous retrouvons dans les romans d'Auster des éléments de la pensée existentialiste. Sartre, dans *L'existentialisme est un humanisme*, résume ainsi l'existentialisme athée :

Il déclare que si Dieu n'existe pas, il y a au moins un être chez qui l'existence précède l'essence, un être qui existe avant de pouvoir être défini par aucun concept et que cet être c'est l'homme ou, comme dit Heidegger, la réalité-humaine. Qu'est-ce que signifie ici que l'existence précède l'essence? Cela signifie que l'homme existe d'abord, se rencontre, surgit dans le monde, et qu'il se définit après. L'homme, tel que le conçoit l'existentialiste, s'il n'est pas définissable, c'est qu'il n'est d'abord rien. Il ne sera qu'ensuite, et il sera tel qu'il se sera fait. Ainsi, il n'y a pas de nature humaine, puisqu'il n'y a pas de Dieu pour la concevoir. L'homme est non seulement tel qu'il se conçoit, mais tel qu'il se veut, et comme il se conçoit après l'existence, comme il se veut après cet élan vers l'existence, l'homme n'est rien d'autre que ce qu'il se fait⁹⁸.

Pour l'existentialisme, l'individu n'est aucunement déterminé ou prédéfini à la naissance. Les objets sont définis par un concept avant même d'exister. Une chaise, par exemple, est pensée et construite de telle façon qu'une fois bâtie, elle ne sera pas autre chose qu'une chaise. Le concepteur d'un objet planifie à l'avance ce que sera sa création et lui impose une nature fixe. Puisque les existentialistes athées rejettent l'idée d'un Dieu créateur

⁹⁸ Jean-Paul Sartre, *L'existentialisme est un humanisme*, nouvelle édition, Paris, Gallimard, 1996 [1946], p. 29-30.

ayant fait l'humain à son image, l'être humain est détaché d'une notion de concept préalable qui déterminerait son essence dès la venue au monde. L'individu existe d'abord, et se définit ensuite; il doit être compris comme un projet. C'est à lui, par ses choix et ses actions, de se réaliser tel qu'il aura projeté d'être. Les notions de choix et de responsabilité sont fondamentales dans la pensée existentialiste. Car, si l'existence précède l'essence, « l'homme est responsable de ce qu'il est. Ainsi, la première démarche de l'existentialisme est de mettre tout homme en possession de ce qu'il est et de faire reposer sur lui la responsabilité totale de son existence⁹⁹ ». L'être humain doit choisir ce qui est bien pour lui, ce qu'il projette de devenir. Les écrivains d'Auster se contemplent et réalisent qu'ils ne sont pas tels qu'ils le voudraient. C'est ce qui déclenche leur crise existentielle et explique qu'ils décident de se changer. Leurs choix ne s'appliquent cependant pas uniquement à eux-mêmes. Sartre affirme que les résolutions subjectives de l'individu se rapportent non seulement à lui-même, mais également à tous les humains :

Subjectivisme veut dire d'une part choix du sujet individuel par lui-même, et, d'autre part, impossibilité pour l'homme de dépasser la subjectivité humaine. C'est le second sens qui est le sens profond de l'existentialisme. Quand nous disons que l'homme se choisit, nous entendons que chacun d'entre nous se choisit, mais par là nous voulons dire aussi qu'en se choisissant il choisit tous les hommes. En effet, il n'est pas un de nos actes qui, en créant l'homme que nous voulons être, ne crée en même temps une image de l'homme tel que nous estimons qu'il doit être¹⁰⁰.

Lorsque Quinn et Sachs entreprennent de se redéfinir, ils le font aussi en réaction à cette société qui les répugne. Devant ce monde qu'ils ne trouvent pas assez bien, qui ne correspond pas à leurs valeurs, les deux écrivains font des choix pour eux-mêmes qui impliquent toute l'humanité. Ils voudraient que tout le monde adopte leur quête morale. Quinn accepte de filer Stillman uniquement parce qu'il a pris connaissance de bon nombre de cas d'enfants sur qui des expériences relatives à l'existence d'un langage inné ont été menées. En acceptant cette quête, il cible bien plus que le cas Stillman : il espère se placer en père protecteur de tous les enfants maltraités, abandonnés ou mal-aimés. Si Sachs abandonne tout pour devenir un militant engagé poseur de bombes, c'est pour défendre des droits humains essentiels qui sont

⁹⁹ *Ibid.*, p. 31.

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 31-32.

bafoués. En faisant ces choix, Quinn et Sachs tentent de se définir tels qu'ils veulent être, mais également tels qu'ils croient que les autres devraient être.

2.5 Recherche identitaire

Ces tentatives de changer le monde restent toutefois plus ou moins inconscientes : elles témoignent de leur volonté de réagir à un monde qu'ils n'approuvent pas, mais on ne peut pas pour autant qualifier les personnages de Paul Auster de sauveurs ou de héros. Leurs quêtes sont avant tout individuelles et personnelles, et leur crise existentielle ne débute que parce qu'ils prennent conscience qu'ils sont étrangers à eux-mêmes. Ils partent alors à la recherche de leur identité, de manière à se définir comme ils l'entendent. Partir en quête de soi, c'est typique du personnage austérien de l'écrivain : « dans la fêlure d'une douleur intime, l'homme austérien est dans la chasse captivante de lui-même. Il évite de trop regarder en arrière¹⁰¹ ». C'est cette quête d'identité qui le pousse à bouger, à quitter sa demeure pour aller parcourir l'espace extérieur.

Daniel Quinn, dans *City of Glass*, est probablement le personnage par excellence de la quête identitaire. Dès le début du roman, il est possible de constater qu'il n'incarne pas un « je » totalement constitué, comme c'est le cas d'ailleurs des autres enquêteurs de *The New York Trilogy* : « Each quest in the trilogy entails ceaseless straying in part because the private eye is not a perfectly composed private "I." Auster's investigators are neither unique nor self-possessed. Never sure of themselves, they are double-crossed from the beginning¹⁰². » Dès le début, Quinn apparaît comme un homme fragmenté qui peine à conserver une identité unique. Bien qu'il parvenait par sa routine d'écriture à conserver un certain équilibre, la situation se détériore lorsqu'il choisit d'endosser l'identité du détective privé Paul Auster. La distanciation par rapport à lui-même ne fait que s'accroître sous l'effet de cette nouvelle identité qui se superpose à la sienne :

¹⁰¹ Paul Auster et Gérard de Cortanze, *op. cit.*, p. 61.

¹⁰² William G. Little, *op. cit.*, p. 137-138.

The effect of being Paul Auster, he had begun to learn, was not altogether unpleasant. Although he still had the same body, the same mind, the same thoughts, he felt as though he had somehow been taken out of himself, as if he no longer had to walk around with the burden of his own consciousness. By a simple trick of the intelligence, a deft little twist of naming, he felt incomparably lighter and freer. At the same time, he knew it was all an illusion. But there was a certain comfort in that. He had not really lost himself; he was merely pretending, and he could return to being Quinn whenever he wished. (CG : 82)

Quinn apprécie de devenir Paul Auster puisque cela lui permet d'oublier ses problèmes et ses blessures en jouant à être quelqu'un qui n'existe pas vraiment, autrement dit, une sorte de coquille vide. Bien qu'il emplisse lui-même cette identité creuse avec son corps, ses pensées, ses émotions, il ne parvient pas à combler le vide associé au fait de devenir Paul Auster¹⁰³. Contrairement à ce qu'il croit, le fait de devenir Paul Auster a des conséquences irrévocables sur Quinn. Il ne fait pas simplement qu'endosser un nom comme il le prétend, il se transforme petit à petit en Paul Auster, détective. Cependant, comme ce personnage n'est qu'une illusion, une invention, Quinn devient graduellement cet être vide et dépourvu de souvenirs qui n'existe pas vraiment. Au lieu de l'aider à devenir un être complet, endosser cette identité provoque l'effet inverse. Quinn est plus fragmenté que jamais et il perd graduellement de sa consistance. Son besoin de parfaire sa connaissance de soi est si important qu'il se met à empiler les identités. Il ne parvient néanmoins pas à devenir entier, ne réussissant au contraire qu'à s'éparpiller :

Il n'y a plus un nom propre pour un individu, un patronyme par personnage, dans une logique toute simple de la désignation, mais au contraire plusieurs noms par personne, un nom en fait pour chaque transformation, chaque étape dans la vie de l'individu. À chaque nom correspond pour Quinn une nouvelle identité, un nouveau personnage¹⁰⁴.

Alors qu'il poursuit une quête identitaire, qu'il tente de se définir, Quinn, à chaque nouvelle identité, se vide de plus en plus de sa substance, il se perd dans ce foisonnement de masques et ne semble plus agir que par automatisme.

¹⁰³ « He was Paul Auster now, and with each step he took he tried to fit more comfortably into the strictures of that transformation. Auster was no more than a name to him, a husk without content. To be Auster meant being a man with no interior, a man with no thoughts. And if there were no thoughts available to him, if his own inner life had been made inaccessible, then there was no place for him to retreat to. As Auster he could not summon up any memories of fears, any dreams or joys, for all these things, as the pertained to Auster, were a blank to him. » (CG : 98)

¹⁰⁴ Bertrand Gervais, « Au pays des tout derniers mots : une *Cité de verre* aux limites du langage », dans *L'œuvre de Paul Auster*, Annick Duperray [sous la dir. de], *op. cit.*, p. 90-91.

Sachs aussi, dans *Leviathan*, devient motivé par une recherche identitaire. À un point précis de son parcours, il prend conscience qu'il lui est nécessaire de se réinventer. Il confie à son ami P. Aaron que les changements drastiques de son quotidien et de son mode de vie sont le résultat d'une démarche volontaire, puisque son existence entière allait profondément mal : « It meant that I knew I'd hit bottom. It meant that I understood I had to change my life » (L : 136). Les deux chocs successifs qu'il a connus, la chute et le meurtre de Dimaggio, l'ont fait tomber au plus bas. Ces événements, et principalement le meurtre qui survient comme un contrecoup du traumatisme provoqué par la chute, servent de tremplin à la redéfinition identitaire :

While it understandably takes Sachs some time to recover from this moment of shocking, irrational violence, it ultimately provides the catalyst for both his rediscovery of political commitment and his reinvention of himself. He discovers that the man he has killed, Reed Dimaggio, had been "no ordinary criminal"; he was a budding domestic terrorist, a bomber opposed to the commercial destruction of wildlands¹⁰⁵.

Le fait d'avoir tué Dimaggio permet à Sachs d'entrer dans l'univers du terroriste, de prendre conscience des idéaux qu'il défendait. Il décide de poursuivre la quête interrompue de l'homme dont il vient de prendre la vie, n'ayant lui-même aucun but précis à atteindre avant cet incident. Reprenant la mission de Dimaggio, Sachs y annexe sa propre idéologie, ses propres revendications. Pour cet écrivain, la quête politique apparaît comme le vaisseau d'une quête identitaire essentielle. Tout comme pour Quinn, même si c'est de manière moins marquée, la recherche d'identité de Sachs débute en endossant celle de quelqu'un d'autre.

Dans les deux cas, l'usurpation d'identité est liée à un moment de transgression qui mène à l'expulsion de la société. Dans le cas de Quinn, le fait même de se faire passer pour le détective Paul Auster constitue une transgression, puisqu'il ment sur son identité, mettant par le fait même Peter Stillman en danger. Il fait semblant d'être un excellent détective, mais il ne sait pas du tout ce qu'il fait et parvient même à perdre son suspect. Pour Sachs, deux crimes distincts le poussent à quitter la société qu'il connaît : le flirt et le meurtre. À la suite de ces transgressions, de cette distanciation de la société, les écrivains s'avèrent marqués par

¹⁰⁵ Joseph S. Walker, *op. cit.*, p. 413.

le changement. L'une des raisons est qu'à la suite de leur faute, ils se sont soumis à une très stricte autodiscipline. Il s'agit d'un motif très présent dans l'œuvre austérienne et qui va de pair avec la recherche identitaire des personnages. Paul Auster présente dans ses romans deux types opposés de discipline :

[...] the societal forces of discipline and order that operate to restrict and define individuals, in opposition to self-discipline, which represents the individual's only chance to truly define him or herself and which normally operates through the catalyst of crime (with both forces disrupted by the random actions of chance)¹⁰⁶.

L'autodiscipline est le moyen trouvé par les écrivains austériens pour tenter de se définir. Les deux hommes prennent d'ailleurs cette mesure très au sérieux, la poussant jusqu'à l'extrême. Sachs, par exemple, se lance temporairement dans une quête de rédemption : « Petit à petit, la quête de la rédemption prend un tour extrême. Il fait de Maria son amie afin de mieux s'exposer au danger de la tentation. Comme un Saint Antoine fanatique, il teste sa résistance jusqu'au masochisme¹⁰⁷. » Le fait de se rapprocher de Maria pour qui il ressent du désir, de manière à se mettre à l'épreuve, annonce une transformation de pensée. Son séjour chez Lillian Stern relève aussi de l'autodiscipline, Sachs essayant de résister à la mouvance de ses sentiments pour Lillian et se forçant à rester fidèle au plan qu'il s'était donné en y allant, à savoir lui verser un montant d'argent sur une base fixe, peu importe ce qui arrive. En s'imposant une discipline stricte, l'écrivain tente de reprendre le contrôle sur lui-même. Quinn, lui, vit son ultime moment d'autodiscipline après avoir perdu la trace de Stillman. Il décide d'aller se poster devant l'appartement de Peter Stillman fils en permanence, afin de pouvoir immédiatement réagir si son suspect venait à entrer en contact avec lui. Quinn entreprend alors de vivre dans une ruelle, et d'y rester aussi longtemps que nécessaire. N'ayant plus aucune rentrée d'argent parce qu'il a tout quitté, l'écrivain se soumet à un rationnement rigoureux de manière à faire durer ses économies le plus longtemps possible :

¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 401.

¹⁰⁷ François Gavillon, *op. cit.*, p. 103.

The days therefore came and went. Stillman did not appear. Quinn's money ran out at last. For some time he had been steeling himself for this moment, and towards the end he hoarded his funds with maniacal precision. No penny was spent without first judging the necessity of what he thought he needed, without first weighing all the consequences, pro and con. But not even the most stringent economies could halt the march of the inevitable. (CG : 181)

Même si ses épargnes finissent par s'épuiser, Quinn s'est tout de même soumis à une discipline monétaire frôlant l'obsession. Son autodiscipline touche également d'autres aspects que l'argent, l'écrivain limitant aussi au maximum les visites au supermarché et les périodes de sommeil, histoire de maximiser sa surveillance assidue de l'appartement des Stillman. En échouant la filature de Stillman sénior, Quinn a par le fait même échoué à être un bon Paul Auster détective. Par la discipline extrême qu'il s'impose, il cherche à se rattraper, à sauver cette illusion de nouvelle identité qu'il a endossé. Cela est d'autant plus essentiel qu'il a malgré lui perdu sa propre identité à empruntant celle de quelqu'un d'autre, et que s'il perd celle-ci également, il sera dépourvu de toute identité.

2.6 Action et aventure

Comme l'affirme Sartre, la crise existentielle pousse l'individu aux prises avec une remise en question identitaire à faire un choix pour se changer, et éventuellement, à passer à l'action pour y parvenir. Les héros de *City of Glass* et de *Leviathan* parviennent tous deux à un point où l'action apparaît comme l'unique moyen de se définir, de se trouver. Pour Quinn, l'action prend la forme d'une enquête, alors que pour Sachs, il s'agit plutôt d'une lutte politique. Pour ce dernier principalement, l'initiative engagée coïncide avec une démarche psychologique :

La lutte contre le Léviathan politique et le Léviathan intérieur emprunte les mêmes armes. Le terrain d'engagement de Sachs n'est plus celui des systèmes de pensée et des idéologies. L'action politique devient le seul outil propre à affirmer sa nouvelle conscience et à assurer son salut. Il décide de prolonger le geste arrêté de Dimaggio. Il reprend à son compte l'action protestataire entamée par l'homme qu'il a tué. Les attentats à la bombe permettent à Sachs de réaliser son double combat. Le désir de tuer la Bête, extérieure et intérieure, trouve ici sa consommation¹⁰⁸.

¹⁰⁸ François Gavillon, *op. cit.*, p. 105.

La démarche politique de Sachs s'avère indissociable de sa quête d'identité. Le personnage se cherche un objectif qui pourra lui permettre de se définir comme sujet, et à ce titre, la quête du protagoniste se place en parallèle avec celle de Thésée. Ce qui pousse le personnage en avant, c'est le désir de vaincre la bête. Quinn aussi, d'ailleurs, possède le même but : neutraliser Stillman en l'empêchant de nuire.

Lorsque les personnages choisissent de passer à l'action, ils se mettent obligatoirement en mouvement. Ils ne peuvent pas agir en restant à l'abri dans leur pièce d'écriture. Ils ne peuvent également aspirer à trouver leur identité qu'en sortant de chez eux, puisque dans les fictions austériennes, le déplacement semble être une condition essentielle à la découverte de soi : « Qu'ils traversent les États-Unis ou ne quittent pas Manhattan (Brooklyn parfois), les héros austériens cherchent leur identité dans l'errance urbaine, fantastique, continentale¹⁰⁹. » La recherche identitaire est elle-même une quête totalement labyrinthique qui explique très bien pourquoi Quinn et Sachs ont choisi de leur plein gré d'entrer dans le labyrinthe. Le territoire parcouru reflète le labyrinthe intérieur des personnages. L'errance se place ainsi comme un moyen tout indiqué pour mener une quête de soi. C'est l'errance qui conduit les personnages à tenter de devenir quelqu'un d'autre ou à changer d'identité jusqu'à en perdre la leur. Dans les romans d'Auster,

[o]n marche pour se connaître. On marche pour se trouver. Quinn, dans *Cité de verre*, déambulant dans Grand Central, a comme une révélation : « il parcourait la gare comme s'il était dans le corps de Paul Auster. » On marche pour perdre son corps et retrouver son âme¹¹⁰.

Le fait de parcourir l'espace transforme les personnages. Ils sont transformés parce que l'espace qui les contient est différent, mais aussi parce que leurs déplacements les font vivre leur lot d'aventures.

Les théories sur le roman d'aventures se révèlent très intéressantes afin mieux comprendre le processus de métamorphoses des personnages de Paul Auster soumis à la logique du labyrinthe. Jean-Yves Tadié nous dit qu'« [u]n roman d'aventures n'est pas

¹⁰⁹ Paul Auster et Gérard de Cortanze, *op. cit.*, p. 59.

¹¹⁰ Gérard de Cortanze, *op. cit.*, p. 114-115.

seulement un roman où il y a des aventures; c'est un récit dont l'objectif premier est de raconter des aventures, et qui ne peut exister sans elles¹¹¹ ». À ce propos, les œuvres de Paul Auster ne peuvent pas totalement être qualifiées de romans d'aventures, puisqu'elles sont beaucoup trop complexes pour que leur intérêt soit uniquement limité aux péripéties qu'on y trouve. Cependant, l'aventure n'est pas le propre du roman d'aventures et se trouve dans toutes les littératures. Ce sont alors les caractéristiques de l'aventure en elle-même qui peuvent être observées dans le cadre d'une étude des romans de Paul Auster. Car force est de constater que les écrivains austériens qui errent dans le labyrinthe vivent quelques péripéties notables. Sans compter que Tadié précise que la mort serait l'élément clé de l'aventure : « L'aventure est l'irruption du hasard, ou du destin, dans la vie quotidienne, où elle introduit un bouleversement qui rend la mort possible, probable, présente, jusqu'au dénouement qui en triomphe – lorsqu'elle ne triomphe pas¹¹². » Considérant que Quinn et Sachs connaissent tous deux une certaine forme de mort à la fin des romans — une mort réelle pour Sachs et une mort symbolique pour Quinn qui s'évanouit dans la ville — nous pouvons considérer que l'aventure tient une place importante dans leur parcours respectif.

Or, s'il y a une caractéristique du roman d'aventures qui se rapporte particulièrement bien à *City of Glass* et à *Leviathan*, c'est sans aucun doute la mutabilité de l'être dans le déplacement. Il est une chose admise que « [...] le héros du roman d'aventures n'est pas toujours immuable. Il connaît la souffrance morale, le progrès ou la déchéance (*Le Maître de Ballantrae*), le vieillissement. Les meilleurs de ces romans sont des romans de formation [...]»¹¹³. Chaque pas que le personnage fait dans l'espace, chaque avancée, chaque action participent à transformer son être. L'aventure, qui est indissociable du mouvement, induit une notion d'expérience, ainsi que de transformation de l'individu en fonction des espaces qu'il visite. Dans le roman d'aventures, le héros du récit se métamorphose dans un même mouvement que sa destinée qui est modifiée par les événements qui surviennent.

¹¹¹ Jean-Yves Tadié, *op. cit.*, p. 5.

¹¹² *Ibid.*, p. 5.

¹¹³ *Ibid.*, p. 10.

L'aventure possède une certaine proximité avec la crise existentielle. Tout comme dans l'aventure, le personnage aux prises avec une crise existentielle doit faire un choix, et passer à l'action. Dans les deux cas, l'action mène à une transformation de l'individu. Il n'est donc pas étonnant que Quinn et Sachs, en pleine quête identitaire, aient troqué leur vie paisible d'écrivains pour une existence un peu plus aventureuse en tant que marcheurs dans un espace urbain recelant de dangers. Les personnages qui s'embarquent dans une aventure mettent de côté le passé et se déplacent en direction de l'inconnu. À l'instar de héros de romans d'aventures, les écrivains d'Auster sont poussés par une volonté de recommencer à neuf en menant un périple aventureux. C'est alors que le changement identitaire intervient, puisque le nouveau départ, ou même la renaissance dans le cas de Quinn et Sachs, s'accompagne du choix d'un nouveau nom. Mais le petit changement associé à la décision initiale des personnages de partir, de changer d'espace pour passer à l'action, est bien vite renforcé par une transformation beaucoup plus profonde des protagonistes. Leur périple les métamorphose littéralement à mesure qu'ils errent dans le labyrinthe et qu'ils sont confrontés à ses obstacles. C'est là une particularité de l'aventure : elle mène à l'évolution du personnage principal qui « se déplace dans un univers plein d'embûches et accomplit un parcours où il subit des épreuves. Le héros est souvent transformé par elles : il progresse¹¹⁴ ». Par contre, les personnages d'Auster ne sont pas des héros. Ils sont transformés par les ennuis qu'ils rencontrent, mais ils ne progressent pas. Ils ne deviennent ni plus forts, ni plus accomplis. Ils se fragilisent au contraire, jusqu'à se perdre totalement. Le fait de quitter le lieu qui les définissait en tant qu'auteurs et de se déplacer sans aucun objectif précis à atteindre (ils ont une motivation, mais pas de but ultime), leur fait perdre complètement leur sens d'eux-mêmes, produisant l'effet contraire à ce qu'ils cherchaient à obtenir :

To leave home is to abandon the self altogether, yet "home" derives its meaning only from its relationship to the "away." Hence Quinn, like Hawthorne's Wakefield in *Ghosts*, is altogether deluded in thinking that by wandering the streets he can lose himself. While his wandering presupposes the absence of a telos, a destination, the oikos-telos link cannot simply be denied and thereby disappear; in this instance he is merely suppressing his sense of self in the pseudocategory of going "nowhere"¹¹⁵.

¹¹⁴ Marc Guillaumie, « La Préhistoire dans la fiction : des aventures très « orientées » », dans *Poétiques du roman d'aventures*, Alain-Michel Boyer et Daniel Couégnas [sous la dir. de], Nantes, Cécile Défaud, 2004, p. 88.

¹¹⁵ Steven E. Alford, *op. cit.*, p. 624-625.

Il ne faut pas oublier que l'espace dans lequel déambulent Quinn et Sachs est un espace labyrinthique. Ils peuvent entreprendre leur aventure avec la meilleure volonté qui soit, une véritable volonté d'agir pour se changer et changer le monde, le pouvoir du labyrinthe se révèle plus fort qu'eux. Ils finissent alors par se perdre dans le dédale urbain, ils oublient leur identité ainsi que leur but. Pour le personnage austérien de l'écrivain, comme pour tout marcheur dans le labyrinthe, la progression dans le dédale en vient à ne plus relever de l'action : « [m]ais cette activité n'est déjà plus agissante, il marche au hasard, et cette démarche ne va nulle part est l'erreur qui, à la manière du labyrinthe, l'entraîne dans l'espace où chaque pas en avant est aussi un pas en arrière¹¹⁶ ». Cela définit très bien le parcours de Quinn et Sachs. Plus les personnages avancent dans le labyrinthe, plus ils s'éloignent de leur point de départ (leur chez-soi), et plus leur quête se déconstruit, plus ils régressent au lieu de progresser. S'ils continuent toujours à avancer, il vient tout de même un moment où ils marchent sans savoir pourquoi et où ils ne font que réagir à ce qui les entoure par automatisme. À cet égard, ils ne sont pas tellement différents de Thésée qui, malgré ses exploits, n'est pas vraiment un héros qui décide et prévoit :

Thésée n'est jamais qu'en réaction, il ne prend aucune initiative [...] Chaque fois, Thésée renvoie à l'autre sa propre image, comme un miroir. Or, les miroirs sont des surfaces qui réfléchissent sans rien retenir, des surfaces sans mémoire qui oublient au fur et à mesure ce qu'ils ont reflété, attentifs uniquement au présent de leur situation¹¹⁷.

Si Quinn et Sachs se montrent dociles aux lois du labyrinthe, s'ils en viennent à ne plus prendre d'initiative et à se comporter comme des miroirs qui réfléchissent ce qui les entoure sans rien retenir, il n'est pas surprenant que leur quête identitaire les transforme radicalement. Ils changent chaque fois qu'un événement nouveau se produit et ne parviennent plus à se comporter en sujets agissants.

¹¹⁶ Maurice Blanchot, *L'espace littéraire*, Paris, Gallimard, 1955, p. 216-217.

¹¹⁷ Bertrand Gervais, *La ligne brisée : labyrinthe, oubli et violence*, op. cit., p. 44.

2.7 Déterritorialisation

Les protagonistes de *City of Glass* et de *Leviathan* vivent une crise existentielle qui les motive à partir en quête d'identité. Pour parvenir à se réinventer de façon à être fidèles à leurs idéaux, ils choisissent d'agir. Et puisque l'action est liée au mouvement et que le mouvement introduit l'aventure, les écrivains austériens quittent leur demeure sécuritaire pour débiter un périple identitaire parsemé d'épreuves. Toutes ces étapes dans le parcours des personnages contribuent individuellement et collectivement à les transformer. La cause la plus radicale de la transformation subie par Quinn et Sachs reste toutefois intimement liée à la configuration spatiale des romans. Ces deux personnages se trouvent confrontés, de manière tout à fait subite et sans transition progressive, au choc de deux mondes opposés. Ils prennent soudainement la décision de changer de spatialité — rappelons-nous qu'ils abandonnent l'existence qu'ils menaient sur une impulsion, sans se préparer aucunement et sans prévenir qui que ce soit — et le changement est dramatique :

Par conséquent il y a lieu de constater tout d'abord que le problème essentiel y est celui de la frontière divisant l'espace en monde clos et non-clos et rejetant cet espace transitoire qui forme normalement la ceinture de protection, lieu de passage entre le noyau et l'extérieur infiniment ouvert et hostile¹¹⁸.

Nous l'avons montré : les figures spatiales représentées dans *City of Glass* et *Leviathan* sont en totale opposition l'une par rapport à l'autre, tant dans leur constitution (intérieure/extérieure) que dans leur connotation (sécuritaire/dangereuse). L'individu qui quitte sa table de travail pour s'engager dans un espace labyrinthique choisit de ne pas bénéficier d'une superficie protectrice entre les deux lui permettant non seulement de s'habituer doucement au nouvel espace, mais également de rebrousser chemin s'il le désire. L'être qui entre dans le labyrinthe le fait de manière résolue : il ne pourra en sortir qu'après avoir vaincu la bête qui s'y terre, admettant qu'il y parvienne. Le changement de spatialité est alors nécessairement définitif et radical. Quinn et Sachs subissent ce « choc » des deux mondes, ce dépaysement, qui contribue à modifier qui ils sont, puisque leur rapport au monde a complètement été bousculé. En l'absence d'une zone transitoire, il n'existe plus aucun

¹¹⁸ Alexandre Ablamowicz, « L'espace de l'homme égaré : *Dans le labyrinthe* d'Alain Robbe-Grillet », dans *Espaces romanesques*, Michel Crouzet [sous la dir. de], *op. cit.*, p. 50.

dialogue entre l'intérieur et l'extérieur¹¹⁹. Ils doivent alors tenter de se construire une nouvelle identité qui correspond au nouvel espace dans lequel ils se trouvent.

Ce processus que nous retrouvons dans *City of Glass* et *Leviathan* rappelle énormément la théorie de la déterritorialisation élaborée par Gilles Deleuze et Félix Guattari. Bien que ce concept s'applique à l'origine à une étude psychanalytique du désir et des flux dans la production capitaliste, il a été repris par divers champs d'études, y compris la géographie. Il peut donc également s'appliquer dans le cadre d'une analyse de l'espace romanesque. Comme le terme l'indique, la déterritorialisation est une question de territoires. Un « objet » qui est déterritorialisé est un « objet » qui subit un changement du fait d'avoir quitté son territoire de départ. Deleuze et Guattari affirment que « [l]a déterritorialisation, on ne peut jamais la saisir en elle-même, on n'en saisit que des indices par rapport aux représentations territoriales¹²⁰ ». Les déterritorialisations présentées dans *City of Glass* et *Leviathan* ne sont pas données explicitement. Pour les saisir, il faut dans un premier temps observer de manière indépendante les figures spatiales qu'il est possible de retrouver dans ces romans, pour ensuite évaluer la façon dont les personnages se voient affectés par le passage d'un territoire à un autre. Considérant que deux des mots clés de ce concept sont « flux » et « déplacements », il apparaît évident que la déterritorialisation est d'abord et avant tout une question de mouvement et de transformation. Deleuze et Guattari insistent sur le caractère mouvant et versatile des êtres vivants :

Chez les animaux nous savons l'importance de ces activités qui consistent à former des *territoires*, à les abandonner ou à en sortir, et même à refaire territoire sur quelque chose d'une autre nature (l'éthologue dit que le partenaire ou l'ami d'un animal « vaut un chez soi », ou que la famille est un « territoire mobile »). A plus forte raison l'hominiens : dès son acte de naissance, il déterritorialise sa patte antérieure, il l'arrache à la terre pour en faire une main, et la reterritorialise sur des branches et des outils. Un bâton à son tour est une branche déterritorialisée. Il faut voir comme chacun, à tout âge, dans les plus petites choses comme dans

¹¹⁹ « [...] il y a enfin, dans le monde contemporain, cette réduction considérable de l'espace qui consiste dans la disparition de la zone intermédiaire. L'univers est donc définitivement divisé en deux mondes. L'intérieur s'oppose à l'extérieur sans qu'il y ait une possibilité quelconque de communication entre les deux zones où chacun doit se trouver sa place propre et où il doit se construire son existence [*sic*] particulière qui le mettrait à l'abri de l'hostilité générale. » *Ibid.*, p. 51.

¹²⁰ Gilles Deleuze et Félix Guattari, *L'Anti-Œdipe. Capitalisme et schizophrénie*, Paris, Les éditions de Minuit, 1972, p. 377.

les plus grandes épreuves, se cherche un territoire, supporte ou mène des déterritorialisations, et se reterritorialise presque sur n'importe quoi, souvenir, fétiche, ou rêve. [...] On ne peut même pas dire ce qui est premier, et tout territoire suppose peut-être un déterritorialisation préalable; ou bien tout est en même temps¹²¹.

Cette citation laisse apparaître la seconde facette de la théorie de Deleuze et Guattari. Si la déterritorialisation implique qu'un « objet » (ou dans le cas qui nous intéresse, un être) quitte, volontairement ou non, un territoire qui était le sien, que se passe-t-il ensuite? Le fait est qu'« on ne se déterritorialise jamais tout seul, mais à deux termes au moins¹²² ». Le concept de la déterritorialisation implique un avant et un après, et ce même si on ne peut avec certitude établir un territoire initial ultime puisque l'objet peut avoir subi plusieurs déterritorialisations successives. L'abandon d'un territoire est suivi d'une réaffectation sur un autre territoire. Ce principe appelé reterritorialisation a fait son apparition dans *L'anti-œdipe*¹²³. La reterritorialisation constitue le mouvement qui succède à la déterritorialisation et selon lequel l'objet se reconstruit autrement.

Le processus de la déterritorialisation empêcherait donc que des objets ou des êtres se retrouvent emprisonnés dans une nature fixe ou déterminée. L'existence d'un tel mécanisme évite de fermer un objet sur lui-même, et au contraire, l'ouvre à une identité « adaptable ». L'objet d'une déterritorialisation devient une multiplicité en devenant dans la mesure où il gagne le potentiel d'être réinventé. Ce processus à double mouvement — la déterritorialisation étant complétée par une reterritorialisation — dégage l'objet ou l'être d'une identité totalisante en lui conférant une consistance toute particulière : « la consistance n'est pas totalisante, ni structurante, mais déterritorialisante¹²⁴ ».

¹²¹ Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie?*, Paris, Les éditions de Minuit, 1991, p. 66.

¹²² Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille Plateaux. Capitalisme et schizophrénie 2*, Paris, Les éditions de Minuit, 1980, p. 214.

¹²³ « Le capitalisme est inséparable du mouvement de la déterritorialisation, mais ce mouvement, il le conjure par des re-territorialisations factices et artificielles. Il se construit sur les ruines des représentations territoriale et despotique, mythique et tragique, mais il les restaure à son service et sous une autre forme, à titre d'images du capital. » Gilles Deleuze et Félix Guattari, *L'Anti-Œdipe*, *op. cit.*, p. 360-361.

¹²⁴ Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille Plateaux*, *op. cit.*, p. 634.

Dans *City of Glass* et *Leviathan*, Quinn et Sachs subissent hors de tout doute une déterritorialisation. En quittant leur territoire de départ, la pièce d'écriture qui leur permettait de se définir en tant qu'écrivains, pour l'espace urbain labyrinthique, ils ne pouvaient faire autrement que de changer de nature, d'identité. Alors que les lieux fermés dans lesquels ils évoluent au départ sont associés à leur intériorité, à leur chez-soi, l'espace extérieur témoigne d'une altérité absolue¹²⁵. L'extérieur, la ville ou le pays, c'est l'autre. Ainsi, plonger dans la ville, s'y immerger, c'est devenir autre, c'est risquer de se perdre soi-même. Marc Brosseau laisse d'ailleurs apparaître qu'il s'agit d'un phénomène courant de se métamorphoser lorsque confronté à un milieu urbain :

[...] les transformations que font subir à l'homme les genres de vie urbains ne sont pas sans liens avec les idées d'un Weber ou d'un Simmel. L'assujettissement de l'homme urbain, sa dépossession, sa "dénaturalisation", le caractère écrasant des grandes cités, liés au procès cynique d'une Amérique capitaliste et du rêve américain [...]¹²⁶

sont autant de réalités susceptibles d'être rencontrées par les êtres qui déambulent dans la ville. Quinn et Sachs se trouvent transformés non seulement parce qu'ils sont déterritorialisés, mais également parce que leur nouveau territoire, l'espace urbain, possède la propriété de changer les gens en leur présentant toujours une part d'étrangeté qui les éloignent de qui ils étaient. C'est principalement à ce niveau que l'espace urbain présenté dans les romans d'Auster apparaît le plus inquiétant. Maurice Blanchot, dans *L'espace littéraire*, parle de l'angoisse liée à

l'existence anonyme des grandes villes, cette détresse qui fait de quelques-uns des errants, tombés hors d'eux-mêmes et hors du monde, déjà morts d'une mort ignorante qui ne s'accomplit pas. C'est là l'horizon propre de ce livre : l'apprentissage de l'exil, le frôlement de l'erreur qui prend la forme concrète de l'existence vagabonde à laquelle glisse le jeune étranger, exilé de ses conditions de vie, jeté dans l'insécurité d'un espace où il ne saurait vivre ni mourir « lui-même »¹²⁷.

¹²⁵ « La topographie urbaine est une apparence d'ordre, une organisation artificielle, en réalité c'est un grouillement indescriptible, où tout s'équivaut, s'infiltré, s'imbrique et s'annule. Inexpliquablement [sic], la topographie urbaine signifie constamment ce qui n'est pas moi, l'autre, le corps étranger, le corps social. » Michel Fontaine, « Espace et topographie romanesque dans la Nausée », dans *Espaces romanesques*, Michel Crouzet [sous la dir. de], *op. cit.*, p. 189.

¹²⁶ Marc Brosseau, *op. cit.*, p. 130.

¹²⁷ Maurice Blanchot, *op. cit.*, p. 154-155. (Je souligne).

C'est tout à fait ce qui arrive à Quinn et Sachs. Ils ne savent plus qui ils sont ni où ils vont, ils sont déjà en pleine transformation identitaire, et les voilà qui se retrouvent prisonniers d'un espace inconnu et hostile dans lequel ils ne pourront plus jamais être eux-mêmes.

Cet espace urbain, ce labyrinthe, détermine la transformation des personnages. Si une déterritorialisation affecte la nature d'un être ou d'un objet, c'est nécessairement parce que le territoire joue un rôle non-négligeable dans l'identité de cet être ou de cet objet. Au début des romans, lorsque Quinn et Sachs vivent toujours dans leur demeure et concentrent la vaste majorité de leur temps et de leur énergie à l'écriture immobile et solitaire, ils sont décrits dans leur état « régulier ». Ce sont des écrivains sans histoire, malgré quelques blessures psychologiques, qui mènent des vies tranquilles. Au cours des romans, alors que les protagonistes ont basculé dans la seconde figure spatiale, leur état « initial » se dégrade progressivement. Pour comprendre le changement négatif que vivent Quinn et Sachs, il suffit de regarder la nature de l'espace urbain dans lequel ils se retrouvent. Stillman, dans *City of Glass*, trace d'ailleurs un portrait fort peu reluisant de New York :

I have come to New York because it is the most forlorn of places, the most abject. The brokenness is everywhere, the disarray is universal. You have only to open your eyes to see it. The broken people, the broken things, the broken thoughts. The whole city is a junk heap. (CG : 122-123)

Quinn se rend d'ailleurs compte lui-même de cet aspect misérable et malsain de New York. Lorsqu'il erre dans le dédale de la ville, il note dans son cahier le triste état des êtres qui vivent dans la rue : « the tramps, the down-and-outs, the shopping-bag ladies, the drifters and drunks. They range from the merely destitute to the wretchedly broken » (CG : 165). S'il remarque davantage ces malheureux, c'est parce qu'à chaque pas qu'il fait dans les rues new-yorkaises, à chaque jour qu'il passe dans le labyrinthe, il se rapproche un peu plus d'eux. À déambuler dans l'espace urbain, il devient aussi brisé que ces gens. Sa description des gens de la rue se fait de plus en plus précise et dépréciative à mesure que le temps passe :

But beggars and performers make up only a small part of the vagabond population. They are the aristocracy, the elite of the fallen. Far more numerous are those with nothing to do, with nowhere to go. Many are drunks—but that term does not do justice to the devastation they

embody. Hulks of despair, clothed in rags, their faces bruised and bleeding, they shuffle through the streets as though in chains. Asleep in doorways, staggering insanely through traffic, collapsing on sidewalks—they seem to be everywhere the moment you look for them. Some will starve to death, others will die of exposure, still others will be beaten or burned or tortured. (CG : 167)

L'espace urbain apparaît plus que jamais dans sa dimension hostile. À travers les gens décrits par Quinn, il est possible d'apercevoir de la souffrance, de la violence et de la misère. Ces individus ne sont que le reflet de l'espace dans lequel ils existent, leur identité et leur état sont déterminés par le territoire qui est le leur. Selon Steven E. Alford, « a relationship is established between selfhood, space, and signification. Pedestrian spaces are the seeming theater for a loss of selfhood¹²⁸ ». En abandonnant leur chez-soi pour une altérité menaçante, Quinn et Sachs ne pouvaient faire autrement que de subir une malheureuse transformation.

2.8 Aucun retour possible

À un certain point de leur parcours, Quinn et Sachs connaissent un instant de lucidité pendant lequel ils comprennent que la situation leur échappe, qu'ils sont irrémédiablement en train de changer et que l'espace dans lequel ils avancent ne ressemble pas à celui captivant et libérateur qu'ils voyaient au départ. Lorsqu'ils réalisent qu'ils ont perdu le contrôle de leur quête et que ce qui les attend n'est autre que la chute, il leur vient l'envie de tout abandonner et de rentrer chez eux comme si rien de tout ça ne s'était passé. Quinn par exemple, envisage sérieusement de laisser tomber son enquête pour retourner à sa vie d'avant :

Could he abandon everything now, just like that? Yes, he said to himself, it was possible. He could forget about the case, get back to his routine, write another book. He could take a trip if he liked, even leave the country for a while. He could go to Paris, for example. Yes, that was possible. But anywhere would do, he thought, anywhere at all. (CG : 159-160)

En dépit de la tentation, il décide de poursuivre et de s'aventurer encore plus loin dans le labyrinthe. C'est immédiatement après s'être rendu compte que la situation se détériorait

¹²⁸ Steven E. Alford, *op. cit.*, p. 613.

que Quinn a pris la décision d'aller vivre au fond d'une ruelle dans le labyrinthe urbain¹²⁹. Le personnage se trouve déjà embarqué dans le flux de son changement de territoire, et décide simplement de prolonger le mouvement, plutôt que de tenter de l'interrompre pour rentrer chez lui. Il retire de l'argent de la banque et se prépare à vivre un long séjour dans la rue.

Ainsi, même avant de perdre son fil d'Ariane qu'est l'écriture, Quinn, qui aurait encore la possibilité de revenir en arrière et de s'extirper du labyrinthe avant d'être totalement perdu, choisit de poursuivre son chemin malgré les risques encourus. Cela se produit aussi dans *Leviathan* avec Sachs. Ces deux écrivains font chacun un geste qui empêche tout retour en arrière. François Gavillon relève lui aussi ce phénomène :

Dans chacune des fictions surgit l'instant inévitable où le héros atteint un point de non-retour. Les repères s'estompent. Temps, espace, conscience, tout devient indistinct. Quinn tente vainement de saisir des signes qui se dérobent. La scrutation devient obsessionnelle. Quinn s'obstine à vouloir déchiffrer un sens partout, jusque dans la forme changeante des nuages¹³⁰.

Daniel Quinn passe tellement de temps à errer dans le labyrinthe, que la place qu'il occupait autrefois finit par disparaître. Cet exil d'une durée indéterminée marque le réel point de non-retour. Concernant son séjour dans la ruelle, il n'y a effectivement plus aucun repère, aucune certitude, comme si la réalité elle-même s'était suspendue autour de Quinn :

A long time passed. Exactly how long it is impossible to say. Weeks certainly, but perhaps even months. The account of this period is less full than the author would have liked. But information is scarce, and he has preferred to pass over in silence what could not be definitely confirmed [...] We cannot say for certain what happened to Quinn during this period, for it is at this point in the story that he began to lose his grip. (CG : 173)

Le fait de s'être exilé si longtemps rend impraticable toute possibilité pour le personnage de réintégrer l'univers qu'il connaissait. Le labyrinthe austérien s'est substitué au monde que Quinn connaissait autrefois. Quand il s'en rend compte et que l'envie de rentrer chez lui

¹²⁹ « There were three hundred and forty-nine dollars in his account. He withdrew three hundred, put the cash in his pocket, and continued uptown. At 57th Street he turned left and walked to Park Avenue. There he turned right and went on walking north until 69th Street, at which point he turned onto the Stillmans' block [...] The street was utterly quiet. No cars drove down it, no people passed. Quinn stepped across to the other side, found a spot for himself in a narrow alleyway, and settled in for the night. » (CG : 172).

¹³⁰ François Gavillon, *op. cit.*, p. 63.

devient plus forte, il esquisse une tentative pour retrouver sa vie d'avant et en finir avec sa vaine errance dans l'espace urbain. Complètement perdu et troublé par les obstacles grandissants qu'il rencontre sur son chemin, Quinn est naïvement convaincu qu'il lui suffit de retourner sur ses pas pour échapper aux pièges du labyrinthe. Lorsqu'il arrive à son ancien appartement, il constate toutefois qu'il s'est trompé :

Everything had changed. It seemed like another place altogether, and Quinn thought he must have entered the wrong apartment by mistake. He backed into the hall and checked the number on the door. No, he had not been wrong. It was his apartment [...] He studied the furniture more carefully and saw that it was not his. What had been there the last time he was in the apartment had been removed. His desk was gone, his books were gone, the child drawing of his dead son were gone. He went from the living room to the bedroom. His bed was gone, his bureau was gone. (CG : 188)

Plus le marcheur dans le labyrinthe passe de temps à errer dans le dédale, plus il réduit ses chances d'en sortir un jour. Quinn a délibérément choisi de s'enfoncer toujours plus profondément dans l'espace labyrinthique, et il réalise par la suite que son existence passée a entre temps été effacée, comme s'il n'y avait plus aucune trace de son passage dans son territoire de départ.

Les écrivains de Paul Auster ne peuvent tout simplement plus retourner en arrière parce qu'ils sont déjà déterritorialisés. Le territoire du début des récits, le lieu clos de l'écriture, n'est plus le leur dès le moment où ils le quittent pour devenir des marcheurs sans cesse en mouvement. Sachs aussi franchit un point de non-retour. Alors qu'il s'éloigne de plus en plus de chez lui, il se rend compte que sa place dans l'ancien territoire commence à s'estomper :

He hadn't intended to go that far, but now that the words had been spoken, he understood that he had lost his best ally, the one person he could have counted on for help. He had been in California for just over a day, and already his bridges were burning behind him. (L : 219)

Les ponts brûlent derrière lui au fil de sa progression. Lorsqu'il tente lui aussi de rentrer chez lui chercher un peu de réconfort auprès de sa femme Fanny, il découvre que celle-ci a trouvé le bonheur auprès d'un autre homme. Il s'agit d'un immense choc pour lui, qui le décide à ne plus jamais revenir. À ce moment-là, il lui était encore théoriquement possible de réintégrer la société et de reprendre sa vie à peu près comme elle était. Même

après avoir tué Dimaggio, il aurait pu revenir et tout expliquer, considérant qu'il avait agi en légitime défense. Sachs a toutefois préféré continuer sa progression dans le labyrinthe, et tout retour lui a été impossible dès l'instant où il est devenu un terroriste¹³¹. Ses actions politiques l'empêchent de revenir en arrière non seulement parce qu'elles constituent des actes terroristes sanctionnés par la loi, mais également parce que leur préparation et leur réalisation prennent énormément de temps. Pour mener à bien cette entreprise, l'écrivain s'exile pendant de nombreux mois, si bien que tout le monde le croit mort. Mort pour la société et tous ceux qu'il connaissait, Sachs ne possède plus de place hors du labyrinthe.

2.9 Métamorphose

L'évolution des protagonistes de *City of Glass* et de *Leviathan*, la transformation qu'ils subissent au cours de leur aventure, n'a rien de la progression ou du changement pour le mieux. Il était possible de le deviner juste en regardant le contexte et les causes de leur transformation, observés jusqu'ici. Alors que les personnages s'embarquent dans ce qu'ils croient être un voyage initiatique qui leur permettra de se construire une identité et de s'accomplir en sujets unifiés et agissants, ils entament plutôt une longue marche désorientée au cours de laquelle chaque pas qu'ils font leur retire une partie essentielle de leur être. Les écrivains austériens connaissent la déchéance; leur identité et leur consistance se décomposent progressivement. *City of Glass* et *Leviathan* correspondent tout à fait au septième type de fictions pouvant être associées à l'imaginaire du labyrinthe, qui ont été identifiées par Bertrand Gervais :

Le septième motif réunit les fictions de la dissolution, marquées par une anti-quête, c'est-à-dire une quête qui, peu à peu, se défait. Les personnages s'y décomposent pour n'être plus que des spectres qui tendent vers des formes plus ou moins radicales de l'oubli et du non-être. À l'opposé de l'amnésique, qui se remplit petit à petit de souvenirs, ou du héros de la table rase, qui reste étanche à toute nouvelle information, le héros des fictions de la dissolution s'engage dans un processus de dégradation qui le mène à la mort ou à l'errance [...] Les personnages de

¹³¹ « On January 16, 1988, a bomb went off in front of the courthouse in Turnbull, Ohio, blowing up a small, scale-model replica of the Statue of Liberty [...] Six days after that, another Statue of Liberty was blown up in Danburg, Pennsylvania. The circumstances were almost identical: a small explosion in the middle of the night, no injuries, nothing damaged except the statue itself. Still, it was impossible to know if the same person was involved in both bombings or if the second blast was an imitation of the first—a so-called copy-cat crime. » (L : 241-242).

ces romans vont vers un dénuement toujours plus grand et les lieux qu'ils fréquentent se développent selon la logique propre au labyrinthe¹³².

Cette description ne pourrait pas mieux s'appliquer aux deux romans étudiés. La métamorphose subie par Quinn et Sachs s'avère directement associée à cette dégradation qu'ils éprouvent. Il est possible de suivre la progression de la transformation des personnages en observant les stades de leur dissolution graduelle. Lorsque leur identité s'est complètement décomposée, c'est que la métamorphose des écrivains est définitivement accomplie.

La quête d'identité menée par les personnages d'Auster est directement associée à leur métamorphose dans le labyrinthe. Nous pouvons même la considérer comme son point de départ, son amorce. D'une part, parce que les personnages sont poussés au changement de spatialité par le désir de se définir, et d'autre part, parce que la recherche identitaire déclenche un processus interne chez Quinn et Sachs. Pierre Brunel, auteur du *Mythe de la métamorphose*, affirme : « Si les choses constituent un mystère pour l'homme, l'homme constitue, pour lui-même, un mystère plus impénétrable encore¹³³. » La prise de conscience de ce mystère par les deux auteurs modifie leur conscience personnelle lorsqu'ils réalisent qu'ils sont étrangers à eux-mêmes. Ne retrouvant que l'altérité qui sommeille en eux, Quinn et Sachs se cherchent et s'étonnent du constat. Pierre Brunel poursuit en disant qu'

[u]ne fois encore, des mythes vont surgir de ce mystère. Ils peuvent simplement traduire l'étonnement de l'homme devant ce « monstre fabuleux » qu'il découvre en lui. Ils peuvent aussi répondre à la question implicite et se proposer comme autant d'explications de l'inexplicable. Pour savoir qui je suis, il faut que je sache d'où je suis¹³⁴.

Se questionner sur soi, voilà une activité dans laquelle les héros austériens excellent. Ces derniers se situent toutefois davantage dans une logique de l'oubli que dans une logique de la mémoire — d'autant plus lorsqu'ils errent dans ce palais de l'oubli qu'est le labyrinthe —, rendant très ardue la tâche de se rappeler qui ils sont et d'où ils viennent. La métamorphose

¹³² Bertrand Gervais, *La ligne brisée : labyrinthe, oubli et violence*, op. cit., p. 77.

¹³³ Pierre Brunel, *Le mythe de la métamorphose*, Paris, José Corti, 2004, p. 55.

¹³⁴ *Ibid.*, p. 56.

apparaît ainsi comme la réponse logique à cette crise identitaire vécue par les personnages, puisqu'elle peut être considérée comme « l'aventure d'une nouvelle naissance, d'une naissance pure à laquelle les parents ne seraient plus associés¹³⁵ ». Rappelons-nous que Quinn et Sachs vivent tous deux une renaissance alors qu'ils se considéraient comme morts et qu'ils constatent qu'ils doivent totalement recommencer leur vie. Cette décision de tout reprendre depuis le début, de renaître, témoigne de l'enclenchement du processus de métamorphose. La transformation des écrivains se révèle être partiellement délibérée de la part des personnages, puisque ceux-ci manifestent le désir de changer de vie, de se réinventer. Ceci est d'ailleurs clairement exprimé dans *Leviathan*, lorsque sont mentionnées les motivations de Sachs pour s'être rendu en Californie chez la veuve de Dimaggio :

That was the reason he had come to California in the first place: to reinvent his life, to embody an idea of goodness that would put him in an altogether different relation with himself. But Lillian was the instrument he had chosen, and it was only through her that this transformation could be achieved. He had thought of it as a journey, as a long voyage into the darkness of his soul, but now that he was on his way, he couldn't be sure if he was traveling in the right direction of not. (L : 222)

Quinn aussi espère ressortir transformé de son errance dans les rues de New York et de sa réussite à protéger Peter Stillman de son père. Dans les deux cas, ils cherchent à être métamorphosés pour se punir de leur crime. La transformation est en effet directement associée à la notion de châtement : « En transgressant un interdit, la métamorphose constitue une faute qui appelle un châtement; mais elle constitue aussi ce châtement lui-même¹³⁶. » Pour Quinn et Sachs qui cherchent à faire pénitence, la métamorphose apparaît sans doute comme la mesure idéale.

La décision des personnages de recommencer leur vie comme s'ils vivaient une deuxième naissance coïncide aussi avec le changement d'espace pour le dédale urbain. À ce propos, le labyrinthe s'avère le cadre idéal pour l'accomplissement d'une métamorphose. Dans le mythe grec, l'aventure dans le labyrinthe crétois transforme Thésée. Sa progression

¹³⁵ *Ibid.*, p. 129.

¹³⁶ *Ibid.*, p. 137.

même, la méthode qu'il choisit pour déjouer le dédale en le cartographiant à l'aide du fil d'Ariane contribue déjà à le transformer :

Thésée arrivant comme prisonnier, et équipé d'une bobine de fil, adopte une approche plus subtile. À mesure qu'il traverse le dédale et le croise en tous sens, il le « déconstruit » (ne le détruit donc pas) pour le transformer. À mesure qu'il en dresse la carte, tirant un fil, il semble transformer une toile d'araignée en une pelote ou un cocon dans lequel il se trouve lui-même métamorphosé¹³⁷.

Mais ce n'est pas tout. Grâce aux exploits combinés d'avoir vaincu le Minotaure et d'être parvenu à ressortir vivant du labyrinthe, Thésée devient un homme, un héros ainsi qu'un roi. Le labyrinthe pouvant être perçu comme une représentation du ventre maternel, le fait d'en sortir équivaut pour Thésée à une seconde naissance qu'il accomplit entièrement par lui-même. Il s'agit là de la plus grande différence entre ce héros et les écrivains austériens. Thésée, Quinn et Sachs subissent tous les trois une métamorphose, toutefois, celle de Thésée est positive parce qu'il a réussi à s'extirper du dédale, alors que celles des personnages d'Auster sont négatives parce qu'ils y restent prisonniers, ils s'y oublient et s'y décomposent.

La métamorphose des personnages de *City of Glass* et de *Leviathan* prend d'abord la forme d'une transformation physique. Sachs, par exemple, puisqu'il est celui des deux qui choisit le plus explicitement de changer radicalement sa vie, décide par lui-même d'imposer un changement à son apparence : « Some time between Christmas and the start of the new year, 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 » (L : 138). Cette variation n'est aucunement anodine. Le geste apparaît comme une prise de position, comme un indice du changement d'esprit et de perception de soi qu'il est en train de vivre. En se rasant ainsi, Sachs rend visible les blessures qu'il s'est fait lors de sa chute, rappels permanents de la faute qu'il a commise :

A man is free to choose how he looks, but in Sachs's case I felt it was a particularly violent and aggressive act, almost a form of self-mutilation. The left side of his face and scalp had been badly cut from his fall, and the doctors had stitched up several areas around his temple and lower jaw. With a beard and long hair, the scars from these wounds had been hidden from sight.

¹³⁷ Patrick Conty, *op. cit.*, p. 82.

Once the hair was gone, the scars had become visible, the dents and gashes stood out nakedly for everyone to see. Unless I've seriously misunderstood him, I think that's why Sachs changed his appearance. He wanted to display his wounds, to announce to the world that these scars were what defined him now, to be able to look at himself in the mirror every morning and remember what had happened to him. (L : 139)

En changeant ainsi son apparence, Sachs affiche extérieurement la transformation qu'il vit à l'intérieur depuis sa chute. Sans être moins spectaculaire, la transformation physique de Quinn est légèrement moins intentionnelle. Elle résulte surtout de la décision de Quinn de ne plus résider dans aucune demeure, préférant vivre dans la rue, à l'extérieur. Pendant un laps de temps indéfini, Quinn s'est écarté de la civilisation, et de ce fait, il s'est clochardisé. Ses cheveux et sa barbe ont poussé, il est sale et ses vêtements sont usés, le rendant méconnaissable. La transformation n'est pas que physique; elle est aussi, et principalement, psychologique. Même si Quinn change à l'extérieur, c'est son intérieur qui est véritablement affecté par la transformation. La transformation physique n'est que le reflet de ce qui se produit plus intimement dans l'être. La métamorphose, puisqu'elle est profonde, affecte également le comportement des personnages. Le narrateur de *Leviathan* raconte par exemple que Sachs a déboulé en pleine nuit chez sa femme dans un état tout à fait inhabituel (L : 161). Le personnage a tellement changé que même son épouse, qui ne l'a pas vu depuis très longtemps, ne le reconnaît plus et le croit fou. L'écrivain est déjà perdu dans son monde, il n'est plus celui qu'il a été et n'agit plus de manière habituelle. À la fin de son aventure, il est décrit comme un individu totalement différent de celui du début :

In fifteen years, Sachs traveled 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. (L : 15)

La métamorphose des écrivains austériens qui déambulent dans le labyrinthe est si radicale qu'ils terminent leur parcours sans plus se souvenir de qui ils étaient et d'où tout à commencé.

CHAPITRE III

DEVENIR-MONSTRE : LES MÉANDRES DE L'HYBRIDITÉ

Quiconque lutte contre des monstres devrait prendre garde, dans le combat, à ne pas devenir monstre lui-même. Et quant à celui qui scrute le fond de l'abysse, l'abysse le scrute à son tour.

Friedrich Nietzsche, *Par-delà le Bien et le Mal*

Les écrivains Daniel Quinn et Benjamin Sachs ont beaucoup en commun avec Thésée, ce héros grec qui a délibérément pénétré dans le labyrinthe crétois dans le but d'aller combattre le Minotaure. Contrairement à Thésée toutefois, les personnages austériens égarent leur fil au cours de leur périple, ce qui les condamne à devoir affronter le labyrinthe et ses pièges par leurs propres moyens. Alors qu'ils déambulent à la recherche de leur chemin, de leur objectif oublié et de leur identité fragmentée, ils se trouvent peu à peu transformés. Cette transformation est partiellement désirée par Quinn et Sachs. À un certain point, ils perdent cependant tout contrôle sur ce qui se produit — ainsi que sur eux-mêmes —, laissant la métamorphose s'étendre indépendamment de leur volonté. Puisqu'ils ne parviennent pas à s'extirper du labyrinthe, ils ne connaissent pas la nouvelle naissance qu'ils espéraient. Ils ne réussissent ni à s'épanouir, ni à se révéler comme sujets entiers ; ils se détériorent plutôt et s'abîment dans l'espace labyrinthique qui refuse de les laisser se libérer.

3.1 Solitude et folie

La métamorphose des personnages découle de plusieurs causes distinctes. De la crise existentielle et la recherche identitaire à la déterritorialisation, en passant par le désir d'action et d'aventures dans cet espace qu'est la ville, les écrivains austériens ont toutes les raisons d'être transformés par leur parcours. Chacun de ces éléments provoque un changement chez Quinn et Sachs. Deux facteurs précis déterminent quant à eux le produit de la transformation : la solitude et la folie. Ces deux éléments indissociables expliquent pourquoi

ils endurent une métamorphose négative. La solitude, tout d'abord, apparaît essentielle à la réalisation d'une transformation identitaire. Pierre Brunel affirme que la métamorphose

[...] correspond à un voyage au fond de soi-même. Elle se présente comme une descente « au fond ténébreux et humide de (sa propre) personne ». La confrontation suppose un dédoublement, comme si le visage découvrait son reflet dans un miroir. Le danger est de s'ensevelir dans ses propres ténèbres. Échouent ceux qui « s'échappent, hallucinés, en quête de soleil », enfermés à jamais dans leur propre folie. Réussissent ceux qui « à force de calme courage, ont épuisé leurs ténèbres » et « reviennent à la précieuse lumière¹³⁸. »

Cette citation fait référence au mythe de Dédale et d'Icare, associé à celui de Thésée. Après avoir appris le rôle joué par Dédale dans la sortie victorieuse de Thésée du labyrinthe (en donnant le fil à Ariane et en lui enseignant comment l'utiliser), Minos fait enfermer l'artisan dans sa propre construction, accompagné de son fils Icare. L'ingénieur Dédale construit alors deux paires d'ailes immenses, réalisées à partir de cire et de plumes d'oiseaux. Il accroche une paire sur son dos et l'autre sur le dos de son fils. Avant de s'envoler pour échapper au labyrinthe, Dédale conseille à Icare de ne pas voler trop haut pour éviter que le soleil ne fasse fondre la cire. Les deux hommes s'élèvent ensuite dans les airs, mais Icare, jeune et insouciant, apprécie tellement l'expérience qu'il en oublie les conseils de son père. Il vole de plus en plus haut, et comme Dédale l'avait prédit, le soleil ramollit la cire qui laisse échapper les plumes. Icare bat des bras en vain et chute dans la mer qui porte désormais son nom. Tout comme Icare, Quinn et Sachs visent trop haut et tentent d'atteindre l'inaccessible, ce qui précipite leur chute. Contrairement à Dédale, ils ne parviennent pas à quitter le labyrinthe et à vaincre leurs ténèbres. Les écrivains austériens échouent, cèdent à la folie et s'anéantissent dans la métamorphose. La descente en soi a finalement raison d'eux et finit par les détruire.

La solitude représente une condition primordiale à la tenue de ce voyage au fond de soi. Cette introspection, nous l'avons vu dans le chapitre précédent, constitue la première phase d'une métamorphose chez les personnages. Elle est rendue possible par le périple solitaire de l'écrivain austérien dans l'espace immense. Le mythe de Thésée nous le montre : le héros dans le labyrinthe est toujours seul. Dans le cadre même du dédale, la solitude apparaît

¹³⁸ Pierre Brunel, *op. cit.*, p. 78-79.

d'ailleurs comme un espace supplémentaire dans lequel le personnage est propulsé. Dans *City of Glass* et *Leviathan*, c'est une réalité à laquelle Quinn et Sachs doivent faire face, puisque « Paul Auster assigne à ses personnages une tâche légendaire : traverser un espace qui n'est autre que celui de la solitude¹³⁹ ». À travers la solitude, une communication devient possible entre l'espace extérieur et l'espace intérieur. L'intériorité de l'écrivain reflète l'espace inextricable dans lequel ce dernier erre : « L'inconscient devient un espace où l'écrivain tente de s'introduire, qu'il tâche de cerner, de pénétrer, d'explorer. C'est aussi un labyrinthe où il se perd, un *no man's land* où il s'aliène, où il disparaît dans l'espoir de se trouver¹⁴⁰. » La solitude vécue dans le labyrinthe n'est pas une solitude banale et temporaire. Elle est profonde, radicale et dangereuse. Dans *City of Glass*, Quinn réalise toute l'ampleur de sa situation :

Quinn had always thought of himself as a man who liked to be alone. For the past five years, in fact, he had actively sought it. But it was only now, as his life continued in the alley, that he began to understand the true nature of solitude. He had nothing to fall back on anymore but himself. And of all the things he discovered during the days he was there, this was the one he did not doubt: that he was falling. What he did not understand, however, was this: in that he was falling, how could he be expected to catch himself as well? (CG : 179)

Il y a une grande différence entre être seul et vivre la pleine solitude. Les écrivains austériens l'expérimentent à leurs dépens. Être livrés entièrement à eux-mêmes, en pleine descente en soi et en pleine chute, sans pouvoir compter sur qui que ce soit pour les rattraper représente une expérience profondément angoissante. Il semble d'ailleurs improbable de pouvoir ressortir indemne d'une telle aventure. Les personnages se trouvent changés par leur expérience de la solitude du labyrinthe. Dans le dédale, ils commencent à se dédoubler, au même titre que tout voyageur dans le labyrinthe :

Entré en labyrinthe, l'homme est radicalement seul. Mais, en même temps, il est multiplié à l'infini par le redoublement inévitable de son parcours, comme si le labyrinthe était fait de deux miroirs face à face et que le novice qui s'y avance se retrouvait épinglé, nu et incertain, sur chaque surface que son œil distingue¹⁴¹.

¹³⁹ Paul Auster et Gérard de Cortanze, *op. cit.*, p. 59.

¹⁴⁰ Catherine Quarré Roger, *op. cit.*, p. 126.

¹⁴¹ Jean-Pierre Vidal, *op. cit.*, p. 109.

Ce phénomène du dédoublement témoigne d'une vulnérabilité de l'être. L'individu austérien ne réussit aucunement à devenir unifié ; il est plutôt distillé par le labyrinthe dans lequel il s'éparpille et se fragmente. En multipliant les doubles tout en demeurant radicalement seul, l'écrivain est fragilisé, se rendant disponible à la transformation. La traversée du labyrinthe à la recherche de la bête est une « [é]preuve interminable où l'être solitaire, venant à regarder celui qu'il est, ce qui l'entoure, ne tarde pas à devenir lui-même son propre monstre, et qui d'avance justifie tous les excès¹⁴² ». C'est ce que vivent Quinn et Sachs. En observant leur parcours, leurs actions et leur identité, ils découvrent qu'ils sont leur propre ennemi et ce qu'ils sont devenus leur déplaît. En regardant tous leurs dédoublements, ils sont également effrayés. Au cœur du labyrinthe, les protagonistes de *City of Glass* et de *Leviathan* se transforment en monstres. Cette métamorphose arrive inévitablement lorsque les personnages se questionnent sur leur identité et reviennent sur le chemin qu'ils ont parcouru :

[O]n ne peut qu'affronter le monstre, justement, le défier de face, en vis-à-vis. Parce qu'apparaissant toujours à la croisée des chemins où le voyageur interroge son parcours, hésite et balance, il est ce qui barre l'horizon de l'homme en posant, par sa seule présence, la question de la transgression absolue : celle du devenir non humain¹⁴³.

C'est donc à un moment clé du parcours des personnages que le monstre apparaît. Alors qu'ils sont déjà au plus bas, vulnérables et en pleine crise existentielle, Quinn et Sachs découvrent le monstre du labyrinthe. Et c'est à travers leur propre image qu'ils le voient se manifester. La solitude dans le dédale pèse sur les écrivains jusqu'à les transformer malgré eux. Enfermés dans cette solitude extrême qui est aussi opaque que l'espace labyrinthique, et confrontés à la confusion, les héros austériens flirtent dangereusement avec la folie. Selon Gérard Chazal, solitude, monstruosité et folie entretiennent d'étroits rapports :

La folie est, que le personnage en revienne ou non, une mort symbolique, une rencontre avec un au-delà qui échappe aux savoirs rationnels. Si, comme nous l'avons montré jusqu'ici, le monstre est toujours un au-delà, au-delà de la norme ou de l'ordre naturel, alors le fou est un

¹⁴² Jean Burgos, « Le monstre, même et autre », dans *Présence du monstre — Mythe et réalité*, Jean Burgos [sous la dir. de], Paris, Éditions Lettres Modernes, 1975, p. 21.

¹⁴³ Jean-Pierre Vidal, *op. cit.*, p. 73.

monstre parce qu'il est allé au-delà de l'humain [...] Quelle que soit la cause de cette perte de l'humanité, la folie brise ce qui nous rattache au monde et aux autres. Le fou rentre en lui-même, dans un monde qui nous échappe et dont il ne se souviendra d'ailleurs pas s'il doit renaître un jour. La monstruosité, c'est alors cette solitude absolue¹⁴⁴.

La complète solitude est une condition d'émergence de la folie, qui elle, possède des caractéristiques de la monstruosité. La solitude et la folie sont ainsi les deux causes qui orientent la transformation des personnages dans le labyrinthe vers une métamorphose en monstre. En effet, « [...] le monstre en nous, la folie le manifeste. Il suffit de plonger les personnages dans une situation extrême pour qu'il surgisse¹⁴⁵ ».

3.2 Nature du monstre

Le changement de spatialité ainsi que toutes les étapes de la progression de Quinn et de Sachs ont contribué à les changer toujours plus radicalement à chaque nouvelle voie du labyrinthe qu'ils empruntaient. Mais les conditions extrêmes dans le dédale ont achevé de pousser les écrivains au bout d'eux-mêmes. C'est au cœur du labyrinthe, lorsqu'il ne reste plus d'espoir, plus d'issue possible, que la métamorphose des personnages se cristallise, révèle sa véritable nature. Débutant sa quête à la manière de Thésée, l'être austérien qui égare son fil « devient quelque'un d'inconnu à lui-même, une créature presque imaginaire¹⁴⁶ ». Il n'est plus que l'ombre de Thésée, son antithèse : le monstre. Par le simple fait de se métamorphoser, l'écrivain austérien se voit inéluctablement affecté d'un statut monstrueux. Il faut en effet considérer que

[l]a métamorphose constitue un exemple limite du monstrueux. Saisie dans l'instant éphémère d'une dynamique, elle n'est qu'un point de passage d'une forme à une autre et donne à voir un monstrueux transitoire : les corps croissent, se déforment, s'allongent, dépérissent. Elle suggère ainsi la possibilité et la menace d'un glissement du normal vers l'anormal avant l'achèvement du processus qui conduit en général à une nouvelle forme¹⁴⁷.

¹⁴⁴ Gérard Chazal, « De l'usage des monstres dans l'œuvre romanesque de Jules Verne », dans *La vie et la mort des monstres*, Jean-Claude Beaune [sous la dir. de], *op. cit.*, p. 59.

¹⁴⁵ *Ibid.*, p. 60.

¹⁴⁶ Paul Auster et Gérard de Cortanze, *op. cit.*, p. 60-61.

¹⁴⁷ Isabelle Jouteur, *Monstre et merveilles : Créatures prodigieuses de l'Antiquité*, Paris, Les Belles Lettres, 2009, p. 177.

Le changement ininterrompu des personnages d'un bout à l'autre des récits a quelque chose de dérangeant. Il est possible d'établir un état initial et un état final dans la transformation de Quinn et Sachs, cependant, l'état final correspond à leur mort, réelle ou symbolique. Tout au long de leur périple, ils sont en constante métamorphose, ce qui laisse entrevoir le monstrueux de leur parcours. Mais à la toute fin, lorsqu'ils disparaissent, ce sont véritablement des monstres qu'ils sont devenus, et non plus seulement parce qu'ils ne possédaient pas d'état fixe. Avant d'aller plus loin, il convient d'apporter quelques précisions sur la définition du monstre à laquelle nous nous référons. Le concept de monstre est très vague et peut connaître des divergences en fonction du point de vue qui sert à le définir. Il ne s'agit pas d'une réalité figée : « À travers les siècles, dans les pays divers, les formes monstrueuses évoluent en des styles différents. Elles sont parfois oubliées provisoirement ; puis elles se réveillent et reviennent autrement¹⁴⁸. » En règle générale toutefois, « le monstre "classique" est un homme qui a mal tourné, qui a régressé ou s'est échappé du normal¹⁴⁹ ». Cette caractéristique acceptée depuis l'Antiquité sert à définir le monstre dans son sens large. Gilbert Lascault affirme que « [l]e monstre se définit [...] comme différence par rapport à la perception que l'on a généralement du monde naturel. C'est Aristote qui définit le monstre comme une distance à la nature ; il existe contre nature¹⁵⁰ ». Dans notre conception moderne, nous pouvons parler d'un être qui échappe à la norme et qui se place en marge de ce qui est communément admis. Le point le plus important à retenir reste la « [d]ifférence par rapport à une mesure, à un moule, à un modèle, qui est d'ordinaire sa mesure, son moule, son modèle ; différence qui renvoie à un ordre autre que le sien, et du même coup met en doute l'ordre du soi, l'ordre du même¹⁵¹ ». Sur ce plan, les agissements de Quinn et de Sachs les placent dans une posture monstrueuse. Dans *City of Glass*, l'écrivain se laisse entièrement obnubiler par

¹⁴⁸ Gilbert Lascault, « Entretien avec Gilbert Lascault », dans *Monstres et merveilles : Créatures prodigieuses de l'Antiquité*, Isabelle Jouteur, *op. cit.*, p. IX.

¹⁴⁹ Jean-Claude Beaune, « Sur la route et les traces des Geoffroy Saint-Hilaire », dans *La vie et la mort des monstres*, Jean-Claude Beaune [sous la dir. de], *op. cit.*, p. 11.

¹⁵⁰ Gilbert Lascault, « Entretien avec Gilbert Lascault », dans *Monstres et merveilles*, Isabelle Jouteur, *op. cit.*, p. VIII.

¹⁵¹ Jean Burgos, « Le monstre, même et autre », dans *Présence du monstre*, Jean Burgos [sous la dir. de], *op. cit.*, p. 16.

son enquête, à tel point qu'il oublie tout de la vie normale imposée par le système social. Il rompt avec ses habitudes, se dissocie des conventions qu'il respectait, et devient un individu en marge de la société. À la fin de son aventure, Quinn n'est plus que l'ombre de lui-même. Il se clochardise et ne conserve rien de son identité. Il n'est même plus un écrivain puisqu'il perd l'écriture. Pour ce qui est du personnage principal de *Leviathan*, le constat n'est pas différent. En faisant exploser des bombes artisanales à travers les États-Unis, Ben Sachs apparaît comme un terroriste fou et dangereux. Non seulement ses actions le placent, d'un point de vue extérieur, en opposition avec l'idéaliste pacifique qu'il avait toujours été, mais il contrevient aussi aux règles sociales en commettant des actes criminels. Les écrivains austériens qui sont contaminés par l'espace urbain tombent en dehors du familier et de l'acceptable, devenant ainsi des monstres.

D'autres caractéristiques se rapportent également au concept de monstre. Par exemple, « [l]e "monstre" désigne d'un point de vue subjectif un être dont le statut perceptif est instable et inacceptable : il reste *entre* l'humain et l'inhumain, entre la forme familière et l'informe¹⁵² ». La créature monstrueuse se place donc au milieu de deux réalités, dans un entre-deux indistinct et choquant. Selon cette définition, la monstruosité pourrait être assimilée à l'hybridité. Le monstre peut être une entité extérieure à l'individu, comme dans le cas de créatures mythologiques, ou issues de certains contes et récits, qui doivent être terrassées par des héros, mais il peut aussi être incarné par des êtres plongés dans les ténèbres. Il s'agit alors d'une réalité humaine qui n'est pas tellement éloignée de nous :

Le monstre est aussi cette partie de l'homme faite de pulsions et de démons, qu'il s'agit d'endiguer. Quand la monstruosité est morale, l'homme perd son humanité. Pour figurer cette monstruosité intérieure, la littérature déploie les ressources d'un bestiaire fantastique dont les représentants sont autant d'allégories des travers humains : folie, passion, fureur guerrière, médisance, empruntent la forme d'une personnification monstrueuse¹⁵³.

¹⁵² Pierre Ancet, « L'ombre du corps monstrueux », dans *La Figure du monstre : Phénoménologie de la monstruosité dans l'imaginaire contemporain*, Didier Manuel [sous la dir. de], Paris, Presses Universitaires de Nancy, 2009, p. 25.

¹⁵³ Isabelle Jouteur, *op. cit.*, p. 105.

En somme, la monstruosité constitue une notion assez vaste, qui peut prendre diverses formes, mais toujours connotée négativement. Les monstres intérieurs ou humains sont sans doute les plus inquiétants et redoutés, en raison de leur proximité et de leur caractère sournois. Même si la monstruosité morale est omniprésente dans la société,

[...] nous serons toujours ébranlés par ce surgissement de nous-mêmes qu'est le monstre qui, dans une ambiguë relation d'attraction/répulsion, s'impose comme un défi à notre raison, ni totalement autre chose sans rien avoir qui nous ressemble. Le monstre, cet autre protéiforme, pas vraiment défini, ou qui sert à définir des choses aussi dissemblables que la difformité d'un corps, tout comme les créatures issues de bestiaires horribles, les chimères de l'esprit, ou encore l'horreur du résultat de l'entreprise d'une nation, d'une idéologie, comme celui du geste d'un seul homme¹⁵⁴.

3.3 L'altérité et le même

Ainsi le monstre se situe entre ce qui fait partie de nous et l'étrangeté totale. Il dérange parce qu'il est en marge, parce qu'il est différent et parce qu'il est autre. Jean-Pierre Vidal précise que « [l]a monstruosité, c'est toujours l'altérité absolue. Et le devoir [...] du sujet, c'est de la maîtriser, c'est-à-dire d'abord de la reconnaître comme ce qu'elle est : la négation totale, irréductible et définitive de ce qui fait l'humain¹⁵⁵ ». Vidal place l'humain comme point de référence pour définir le monstre, associant ce dernier au non-humain, ou à l'inhumain. David L. Clark adopte une posture semblable et fait lui aussi correspondre l'être monstrueux à une figure suprême d'altérité :

[...] the monstrous evokes the inhuman, but it also humanizes it, in a negative mode, by bringing it dialectically within the orbit of the human as a threatening Other. The a-pathetic glimpse of an Other « within » language becomes the primary means by which to reflect upon the situation of the human, contingently exposed to a linguistic system it cannot entirely control, understand, or do without – a situation, in other words, of maximum pathos. Monstrosity is thus not only a figure of alterity, but also a figure for the uncontrollable figuration of alterity¹⁵⁶.

¹⁵⁴ Didier Manuel, « La figure du monstre », dans *La Figure du monstre*, Didier Manuel [sous la dir. de], *op. cit.*, p. 13-14.

¹⁵⁵ Jean-Pierre Vidal, *op. cit.*, p. 75.

¹⁵⁶ David L. Clark, « Monstrosity, Illegibility, Denegation : De Man, bp Nichol, and the Resistance to Postmodernism », dans *Monster Theory. Reading Culture*, Jeffrey Jerome Cohen [sous la dir. de], Minneapolis, University of Minnesota Press, 1996, p. 65.

Le monstre, c'est l'insoutenable et inquiétant Autre. Celui qui ne respecte aucune règle et qui agit de manière imprévisible sans se soumettre aux codes qui sont d'usage dans la société. S'il est à ce point effrayant, c'est peut-être non seulement parce que le monstre est difficile à appréhender, mais aussi parce qu'il rappelle à l'individu une sombre vérité que celui-ci ne voudrait pas se remémorer : que tous les êtres possèdent la part d'ombre nécessaire à l'émergence du monstrueux. Le monstre est à la fois près de nous et excessivement éloigné ; c'est ce qui fait qu'il est ambigu et insaisissable :

Car avant d'être l'autre, hors de nous ou en nous, le monstre pourrait bien être le même. Un même non plus semblable au double, cet être de surface renvoyé par le miroir poli, ni à telle ou telle de ces images enfouies profond que nos rêves réveilleraient, pas davantage à ces virtualités grimaçantes qui nous reposent du donné et nous écartent du permis ; mais un même toujours à conquérir, et qu'il n'est guère possible de reconnaître et moins encore d'admettre d'abord¹⁵⁷.

Ce n'est pas un hasard si Quinn et Sachs se transforment en monstres lors de leur périple dans le labyrinthe. Leurs tiraillements identitaires ont suffi à faire surgir leur côté monstrueux des ténèbres où il sommeillait. Cette partie s'est substituée à leur identité sociale régulière sans subir la moindre opposition consciente de la part des personnages, sans doute parce qu'ils ne la considèrent pas comme une part étrangère et différente d'eux-mêmes. Même lorsque la transformation est très avancée, ils n'admettent pas avoir intérieurement changé ni avoir glissé en dehors des normes. Le monstre intérieur des personnages peut leur sembler familier justement parce qu'il s'agissait d'une partie d'eux, refoulée certes, mais présente depuis toujours. Il ne faut toutefois pas croire que cette facette monstrueuse fait de Quinn et de Sachs des monstres de naissance. Didier Manuel parle

[d'u]ne contemporanéité où le monstre « né » fait place au monstre « construit » [...] Et toujours, le monstre, dans sa mutation, s'impose comme un miroir, impose son énormité et nous atteint au plus profond de nous-mêmes. Nous atteints au plus profond de notre chair qui semble être la définitive antre où le monstre s'est blotti. Le monstre qui encore et toujours se cache dans notre corps, nous suit pas à pas comme notre ombre¹⁵⁸.

¹⁵⁷ Jean Burgos, « Le monstre, même et autre », dans *Présence du monstre*, Jean Burgos [sous la dir. de], *op.cit.*, p. 18.

¹⁵⁸ Didier Manuel, « La figure du monstre », dans *La figure du monstre*, Didier Manuel [sous la dir. de], *op. cit.*, p. 16.

La part monstrueuse existe à l'intérieur de tous les humains, mais seulement quelques-uns finissent par la réveiller. Dans le cas des écrivains d'Auster, la monstruosité est effectivement une « construction », dans la mesure où c'est la voie qu'ont choisie ces individus en pleine crise existentielle, ainsi que leurs choix et leurs actions qui ont contribué à les transformer. Selon Pierre Brunel, la métamorphose n'est que l'émergence de ce qui était déjà présent dans l'être, la découverte d'une nouvelle facette identitaire : « Le cycle des métamorphoses est constitué par les étapes successives d'une découverte de soi-même. Il s'agit moins, en définitive, de "joindre les êtres" que de découvrir les êtres qui sont joints dans le vivant. Car la bête que l'on devient, chacun la porte en soi¹⁵⁹ ». Lorsque des individus partent en croisade contre une créature féroce, nous pouvons y lire le reflet du combat personnel qu'ils mènent contre leur monstre intérieur. Nous en retrouvons un exemple particulièrement frappant dans *Leviathan*. Comme le dit François Gavillon,

[...] on trouve chez Auster une veine épique de la confrontation du protagoniste Sachs avec la figure antagoniste du Léviathan. On discerne le thème, sécularisé et politisé, du combat contre le Dragon. Est-ce à dire que le héros est sans faute et sans reproche, vierge de toute culpabilité, comme l'esprit de la « romance » le voudrait? [...] Le roman de Auster fait surgir la même thématique que dans *Léviathan* de Julien Green (1929) : le monstre sommeille également à l'intérieur des personnages. La corruption n'est pas seulement politique et extérieure, mais morale et intérieure¹⁶⁰.

La situation est semblable dans *City of Glass*, Daniel Quinn voyant en Peter Stillman son propre fils qu'il n'a pas su protéger de la mort. C'est donc avant tout un combat contre sa propre culpabilité qu'il mène lorsqu'il poursuit le mauvais père, alias Stillman sénior. Les personnages voient leur reflet dans l'objet qu'ils cherchent à châtier, rendant explicite le fait que le monstre n'est pas seulement l'autre, mais également le même.

La métamorphose monstrueuse des écrivains austériens s'explique aisément en tenant compte de la posture avec laquelle ils entreprennent leur quête. Ces individus désirent vaincre la bête terrée au cœur du labyrinthe. Ils essaient de se placer dans le rôle de Thésée terrassant

¹⁵⁹ Pierre Brunel, *op. cit.*, p. 151.

¹⁶⁰ François Gavillon, *op. cit.*, p. 99.

le Minotaure. Or, même entre le héros grec et la créature mi-homme mi-taureau, nous retrouvons un intéressant

[...] rapport à l'autre et au même : le Minotaure est-il semblable à Thésée (est-il homme) ou est-il autre, c'est-à-dire animal ? Tous deux étant, en quelque sorte, fils de Poséidon, ces frères ennemis représentent chacun le double de l'autre dans une opposition entre l'animalité et la civilisation¹⁶¹.

En s'éloignant de la civilisation et de ses codes humains, Quinn et Sachs se dissocient de la figure de Thésée. Et puisque Thésée et le Minotaure représentent deux pôles opposés mais complémentaires, en s'éloignant de l'un, les personnages d'Auster se rapprochent de l'autre. Dans ce binôme indissociable, n'être pas du côté du héros humain signifie être du côté de la créature monstrueuse.

Cette similitude entre le héros et le monstre rend possible la contamination de l'un par l'autre. La frontière entre eux est souvent imprécise et poreuse. Déjà, dans la mythologie grecque, malgré l'idéalisation des anciens pour les héros honnêtes, justes et courageux, il était possible d'apercevoir une certaine ambiguïté quant aux figures incarnant la monstruosité. Jean-Claude Beaune affirme par exemple que le monstre

[...] est une vraie limite, celle de la pensée, de la vie et de l'homme. Mais, comme toute limite, il est un jeu du vide, le miroir de nos terreurs et de nos cruautés. Peut-être n'est-il pas Circé ou le Cyclope trop « évidemment » monstrueux mais Ulysse lui-même qui, pour avoir trop côtoyé monstres et dieux, est « contaminé », se désigne par : « personne » ? On le prétend souvent anormal, impensable, inhumain. Le monstre n'a pas d'états d'âme mais, d'un autre côté, tout homme porte un génocide potentiel en écharpe¹⁶².

Le subterfuge employé par Ulysse pour tromper le Cyclope est significatif. Le héros ment sur son identité et déclare se nommer « Personne ». Or, lorsque le Cyclope tente de dénoncer Ulysse, il ne trouve qu'à répéter bêtement « Qui me tue, ami? Personne, par ruse;

¹⁶¹ Anne Martine Parent, « *Prochain Épisode* : du chaos au labyrinthe. Le labyrinthe comme métaphore de lecture », dans *La ligne brisée : figures du labyrinthe*, Bertrand Gervais et Anne Martine Parent [sous la dir. de], *op. cit.*, p. 72

¹⁶² Jean-Claude Beaune, « Avant-propos », dans *La vie et la mort des monstres*, Jean-Claude Beaune [sous la dir. de], *op. cit.*, p. 9-10.

nulle violence¹⁶³ ». Si Beaune maintient que le fait de n'être personne est l'indice d'une contamination monstrueuse, il en est de même pour les personnages des romans austériens. Quinn et Sachs, qui endossent plusieurs noms, voient leur identité s'effriter progressivement à mesure qu'ils errent dans le labyrinthe. Il vient un moment où ils ne savent plus qui ils sont, où ils ne sont plus *personne*. Après son séjour dans la ruelle, c'est comme si la présence de Quinn avait été effacée de la société. Il n'a plus rien et n'est plus rien, seulement un homme anonyme qui a perdu son chemin. Lorsque Sachs meurt et que son corps est retrouvé par les policiers au milieu d'objets volés, l'écrivain est considéré comme un individu sans identité qui s'est autodétruit en se rendant au bout de lui-même. Dans les deux cas, l'anonymat des personnages contribue à les mythifier. Quinn et Sachs pourraient aussi bien être des saints que des monstres, puisqu'ils ne sont plus rien du tout. Considérant l'inquiétante apparence physique de Quinn et les actes terroristes menés par Sachs au moment de sa mort, il y a toutefois plus de chances pour que les deux soient rangés du côté des monstres.

L'activité conduisant à la perte d'identité apparaît significative et n'est en aucun cas anodine : Quinn et Sachs investissent le dédale afin de traquer un monstre. Or, « [...] à vouloir lutter contre les monstres et les exterminer, comme les héros de la mythologie, on risque surtout d'en devenir un soi-même¹⁶⁴ ». D'une part, parce que la monstruosité est une réalité près de nous qui peut facilement nous séduire ou nous contaminer, et d'autre part puisque la potentialité monstrueuse de l'être humain est activée par cet espace hostile qu'est le labyrinthe. Si les héros mythologiques ne craignent pas les monstres, c'est parce qu'ils sont les représentants symboliques d'une humanité triomphante :

Les héros détruisent les monstres [...] Thésée entre dans un labyrinthe et il tue le Minotaure, qui était le maître emprisonné de son labyrinthe... Ou bien Bellérophon monte sur Pégase, le cheval ailé, et frappe, d'un seul coup, la Chimère... Ou encore (surtout peut-être) Œdipe trouve la réponse de l'énigme de la Sphinge ; le héros affirme qu'il est lui-même et qu'il est un homme ; il pousse la Sphinge à se suicider¹⁶⁵.

¹⁶³ Homère, *L'Odyssee* [traduction, introduction et notes par Médéric Dufour et Jeanne Raison], Paris, GF-Flammarion, 1965, IX/402-403.

¹⁶⁴ Roland Quillot, « Le thème de la monstruosité chez Borges et Primo Levi », dans *La vie et la mort des monstres*, Jean-Claude Beaune [sous la dir. de], *op. cit.*, p. 236.

¹⁶⁵ Gilbert Lascault, « Entretien avec Gilbert Lascault », dans *Monstres et merveilles*, Isabelle Jouteur, *op. cit.*, p. XII.

Tourmentés par des problèmes identitaires, Quinn et Sachs ne parviennent pas à tenir tête au monstre qui surgit dans le labyrinthe. Non seulement échouent-ils à se placer en porte-paroles de l'humanité, mais ils ne réussissent pas non plus à être des sujets confirmés, condition nécessaire pour être considérés comme des héros. Les écrivains austériens sont des antihéros, ils ne triomphent d'aucun monstre ; au contraire, ils en deviennent eux-mêmes. La situation bascule et la monstruosité se déploie.

3.4 Émergence du Minotaure

Les personnages de *City of Glass* et de *Leviathan* se transforment en monstres, et comme cette métamorphose a pour cadre le labyrinthe austérien, il apparaît intéressant d'affirmer qu'ils deviennent des Minotaures. S'il ne leur pousse ni des cornes ni une tête de taureau, cette transformation reste notable. La description faite de Quinn dans *City of Glass* après qu'il ait passé de nombreux mois en exil au fond de sa ruelle ne pourrait être plus explicite :

The transformation in his appearance had been so drastic that he could not help but be fascinated by it. He had turned into a bum. His clothes were discolored, disheveled, debauched by filth. His face was covered by a thick black beard with tiny flecks of gray in it. His hair was long and tangled, matted into tufts behind his ears, and crawling down in curls almost to his shoulders. More than anything else, he reminded himself of Robinson Crusoe, and he marveled at how quickly these changes had taken place in him. It had been no more than a matter of months, and in that time he had become someone else. He tried to remember himself as he had been before, but he found it difficult. (CG : 183)

Quinn n'a pas seulement changé, il est littéralement devenu autre. La mutation est monstrueuse, non seulement parce qu'elle est drastique, mais aussi en raison de sa nature. L'écrivain se compare à Robinson Crusoé, le naufragé qui, écarté de toute civilisation pendant des années, s'est rapproché de la nature sauvage, perdant de ce fait plusieurs traits distinctifs de l'humanité. Quinn est crasseux, hirsute, délabré. Dans son exil, il a basculé dans un état sauvage. Sa métamorphose n'est pas que physique, elle se répercute dans les fondements de son être. La preuve en est qu'il ne parvient plus à se rappeler son identité antérieure. Si la modification n'avait été que de surface, il aurait pu se laver, se raser et changer de vêtements pour redevenir l'écrivain qu'il était. Les épreuves dans le labyrinthe ont fait de lui un être radicalement différent, à tel point qu'il devient un étranger pour lui-

même. Un passage particulièrement frappant montre Quinn qui ne reconnaît pas son reflet lorsqu'il s'observe dans une vitrine :

Now, as he looked at himself in the shop mirror, he was neither shocked nor disappointed. He had no feeling about it at all, for the fact was that he did not recognize the person he saw there as himself. He thought that he had spotted a stranger in the mirror, and in that first moment he turned around sharply to see who it was. But there was no one near him. (CG : 182-183)

Les surfaces du labyrinthe, semblables à des miroirs, renvoient à l'écrivain le résultat de sa transformation, l'image d'une altérité complète. Le comportement de Quinn dans l'allée où il réside n'a également plus rien de normal. Le personnage adapte entièrement son mode de vie et sa manière d'être à l'endroit hostile où il se trouve :

On clear nights he would sleep under the bin, positioning his head in such a way that the moment he opened his eyes he could see the front door of Stillmans' building. As for emptying his bladder, he usually did this in the far corner of the alley, behind the bin and with his back to the street. His bowels were another matter, and for this he would climb into the bin to ensure privacy. There were also a number of plastic garbage cans beside the bin, and from one of these Quinn was usually able to find a sufficiently clean newspaper to wipe himself, although once, in an emergency, he was forced to use a page from the red notebook. As for washing and shaving, these were two of the things that Quinn learned to live without. (CG : 179)

Quinn adopte un rituel quasi-maniaque et s'impose une discipline rigoureuse, ce qui contribue à modifier son rapport au monde, et sa psychologie. Le personnage ne s'embarrasse plus de comportements civilisés comme se laver et se raser. Il fait ses besoins au même endroit que celui où il dort et se débrouille avec les déchets autour de lui. Même pour dormir et se nourrir, il bouscule son corps pour trouver un rythme compatible avec la mission qu'il s'est donnée (consacrer le maximum de son temps à la surveillance). Quinn se distancie totalement des codes de conduite de la civilisation, et il va même jusqu'à couper tout contact avec les autres êtres humains : « Because he did not want anyone to see him, he had to avoid other people as systematically as he could. He could not look at them, he could not talk to them, he could not think about them » (CG : 178). Ce mode de vie qui le transforme participe à l'exclure définitivement de la société. La ruelle, comparable au cœur du dédale, devient sa nouvelle demeure, qu'il craint de quitter. Lorsqu'il ne lui reste plus d'argent pour survivre, il n'a plus d'autre choix que de quitter son repère, et cette expérience nous est décrite comme particulièrement pénible : « We will never know the agonies he suffered at having to leave

his spot » (CG : 181). Il n'y a plus aucun doute sur la métamorphose qui a eu lieu : Quinn n'est plus qu'une bête tapie au milieu de son labyrinthe. Devenir le Minotaure correspond à la perte des traits de l'humanité. Vidal nous dit en effet, à propos de Thésée, « [...] que tuer le Minotaure équivaut pour lui à la réponse donnée à la sphinge par Œdipe : c'est le chemin de l'humanité¹⁶⁶ ». En se laissant contaminer par le monstre, le protagoniste de *City of Glass* suit le chemin inverse. Quinn constate d'ailleurs que la partie la plus humaine de lui, ou du moins la plus réelle, c'est-à-dire son personnage de détective Max Work, a cessé d'exister¹⁶⁷. Il essaie de se rappeler de tout ce qu'il faisait, de tout ce qu'il était dans sa vie d'avant. Il se remémore les mots qu'il écrivait et son lieu d'écriture. Quinn a quitté tout ce qui le raccrochait à l'humanité pour devenir la créature dans le labyrinthe.

La transformation monstrueuse de Sachs, sans être plus importante que celle de Quinn, est probablement plus élaborée, dans la mesure où elle touche davantage d'aspects de son existence. Dès les premières pages de *Leviathan*, nous lisons un passage qui paraît être un clin d'œil au destin de Sachs. L'extrait, qui semble au premier abord tout à fait anodin, prend un autre sens lorsque nous avons pris conscience de la transformation du personnage. Le lecteur fait connaissance avec le protagoniste à travers le récit que propose le narrateur de leur toute première rencontre, et il est d'ores et déjà associé à une créature monstrueuse :

Whenever I looked at Sachs, there were two of him. Blinking my eyes didn't help, and shaking my head only made me dizzy. Sachs had turned into a man with two heads and two mouths, and when I finally stood up to leave, I can remember how he caught me in his four arms just as I was about to fall. (L : 24)

Même si c'est l'alcool qui fait halluciner le narrateur en lui faisant voir deux Sachs, il n'en reste pas moins que ce passage s'avère représentatif du dédoublement identitaire que subit l'écrivain au cours de son périple. Même la vision que le personnage a de lui-même annonce la métamorphose, notamment lorsqu'il considère la date de sa naissance : « He was

¹⁶⁶ Jean-Pierre Vidal, *op. cit.*, p. 102-103.

¹⁶⁷ « He tried to think about the life he had lived before the story began. This caused many difficulties, for it seemed so remote to him now. He remembered the books he had written under the name of William Wilson. It was strange, he thought, that he had done that, and he wondered now why he had. In his heart, he realized that Max Work was dead. He had died somewhere on the way to his next case, and Quinn could not bring himself to feel sorry. » (CG : 195-196)

born on August 6, 1945. I remember the date because he always made a point of mentioning it, referring to himself in various conversations as “America’s first Hiroshima baby,” the original bomb child,” “the first white man to draw breath in the nuclear age” » (L : 25-26). Sachs se marginalise en s’associant à une catastrophe qui a entraîné des mutations génétiques graves et qui est considérée comme un acte inhumain. La marginalisation du personnage s’accroît au fil du récit, à travers ses choix et ses actions. Après sa chute, Sachs s’éloigne de la civilisation et se retrouve dans le « Vermont, living like a hermit in the woods » (L : 157). Lorsque le narrateur le rattrape, il reconnaît à peine l’homme qui se trouve devant lui :

I found a man living in what looked like a state of utter abjection, and I couldn’t bring myself to accept what I had seen: my once brilliant friend, wandering around for hours in a quasi-trance, scarcely distinguishable from the ruined men and women who begged coins from him in the street. (L : 150)

À l’instar de Quinn, Sachs se clochardise, même s’il ne vit pas dans la rue. Il devient un individu hors des normes et à l’écart des canons sociaux, ainsi qu’un être qui se dégrade. Son caractère monstrueux lui vient de la surprenante portée de ses gestes dans le labyrinthe, lorsqu’il pose des bombes sous l’identité du Phantom of Liberty (L : 243). C’est le narrateur, sceptique au départ de l’impact que pourraient avoir les actions de son ami, qui en relève la puissance :

I had been wrong to dismiss him. He had caused a disturbance somewhere deep inside the earth, and the waves were now beginning to rise to the surface, touching every part of the ground at once. Something had happened, something new was in the air, and there were days that spring when I walked through the city and almost imagined that I could feel the sidewalks vibrating under my feet. (L : 245)

En s’attaquant à ce symbole sacré qu’est la Statue, Sachs a contribué à en renforcer la signification et il a éveillé le peuple brimé dans sa liberté fondamentale. Ses actions ont ébranlé la société naïvement endormie par les propos rassurants de ses dirigeants, et la manière dont P. Aaron en décrit les conséquences les fait paraître colossales, voire monstrueuses.

Le comportement de l’écrivain est lui aussi modifié par sa transformation en monstre. Après son accident, Benjamin Sachs, qui était autrefois posé et pacifique, commet un acte de

pure violence quand il traverse la forêt en compagnie de Dwight. Lorsqu'ils rencontrent Dimaggio sur le bord d'un sentier et que celui-ci abat froidement le jeune homme devant ses yeux, Sachs entre dans une rage terrible et devient irrationnel pendant quelques instants. Lui-même ciblé par les coups de fusil du terroriste, il ne perd pas une seconde et riposte avec haine :

The man turned to follow him with his eyes, and Sachs jumped out of the truck, holding the bat in his right hand. He didn't even think, he told me. He rushed up behind the man just as the third shot went off, got a good grip on the handle of the bat, and swung for all he was worth. He aimed for the man's head—hoping to spit his skull in two, hoping to kill him, hoping to empty his brains all over the ground. The bat landed with horrific force, smashing into a spot just behind the man's right ear. Sachs heard the thud of impact, the cracking of cartilage and bone, and then the man dropped. He just fell down dead in the middle of the road, and everything went quiet. (L : 171)

En se laissant aller à ses pulsions de meurtre, Sachs s'écarte d'une position humaine et civilisée. Même si dans le contexte il a agi pour protéger sa vie, une partie de la brutalité dirigée contre Dimaggio était motivée par la volonté de venger Dwight. Les termes employés pour décrire la scène contribuent à renforcer la violence de l'acte, puisqu'on y déchiffre de façon très claire le désir meurtrier et destructeur de Sachs, à travers toutes les allusions de craquements d'os et de dislocation du corps. D'ailleurs, le personnage lui-même ne se décharge pas de sa responsabilité et refuse l'excuse de la légitime défense. Pour lui, la seule réalité qui importe est qu'il a tué un individu, qu'il a réalisé un acte inhumain, et lorsqu'il se remémore ce geste monstrueux, « he [is] seized by revulsion » (L : 180). La perte des traits de l'humanité par le personnage apparaît aussi immédiatement après le meurtre :

[H]e shut his eyes. When he opened them again, he picked up a handful of loose dirt from the road and crushed it against his face. He put the dirt in his mouth and chewed it, letting the grit scrape against his teeth, feeling the pebbles against his tongue. He chewed until he couldn't stand it anymore, and then he bent over and spat the mess out, groaning like a sick, demented animal. (L : 172)

L'emplacement de ce passage dans la succession d'événements est symbolique. Tout de suite après le déchaînement de cette violence meurtrière, Sachs se recouvre de saletés et mâche une poignée de terre. Ce « châtement » est représentatif de la souillure du personnage qui vient de tuer pour la toute première fois. Et les bruits qu'il émet, semblables dit-on à ceux

d'un animal dément, s'avèrent tout à fait révélateurs du changement qui est en train de s'opérer chez l'écrivain perdu dans le labyrinthe.

Quinn et Sachs, contrairement à Thésée, perdent leurs attributs humains parce qu'ils ont égaré le fil d'Ariane. Jean-Pierre Vidal affirme que la fille de Minos est « la gardienne du seuil, de la mémoire d'être humain et finalement de la juste place du sujet¹⁶⁸ ». Elle se situe à l'entrée de cette demeure dont l'objectif est d'empêcher de sortir, de ce labyrinthe qui n'est autre chose que la demeure du Minotaure. Or, si Ariane, presque toujours représentée par son fil, symbolise la mémoire d'être humain, la perte dudit fil équivaut à la perte de cette mémoire, du statut de sujet ainsi que de l'humanité. L'être qui erre dans le dédale n'a alors plus de moyen pour se libérer de la demeure du monstre, qui devient inévitablement la sienne. Les écrivains austériens finissent par se transformer en cette créature hybride qu'ils poursuivaient illusoirement, prenant la place de l'objet de leur quête.

Les protagonistes de *City of Glass* et de *Leviathan* ne deviennent pas Minotaures uniquement parce qu'ils se transforment en créatures monstrueuses dans un labyrinthe. Ils affichent également certains attributs qui les rapprochent du monstre mythique. Ovide le décrit comme étant un « être ambigu, moitié taureau, moitié jeune homme¹⁶⁹ ». L'auteur latin souligne aussi « l'étrangeté du monstre à double forme¹⁷⁰ ». Plutarque ne diffère pas dans sa description de la créature : « Quant au Minotaure, c'était, suivant le mot d'Euripide, / Un corps double, un être monstrueux ; / et encore : / Le mélange de deux natures, le taureau et l'homme¹⁷¹. » Ces descriptions nous permettent de dégager deux caractéristiques essentielles du Minotaure : le dédoublement et l'hybridité. Il s'agit d'ailleurs de deux traits intimement liés à la figure du monstre. Jean-Claude Beaune insiste en effet sur « cette logique du double

¹⁶⁸ *Ibid.*, p. 54.

¹⁶⁹ Ovide, *op. cit.*, VIII/171-172.

¹⁷⁰ *Ibid.*, VIII/154.

¹⁷¹ Plutarque, *op. cit.*, en ligne : <http://reimacle.org/bloodwolf/historiens/Plutarque/theseepierron.htm> (3 avril 2012).

et du même dont le monstre est l'indicateur¹⁷² ». Jeffrey Jerome Cohen, quant à lui, assure que le caractère inquiétant du monstre vient du fait qu'il défie les étiquettes/conventions :

The monster always escapes because it refuses easy categorization [...] This refusal to participate in the classificatory « order of things » is true of monsters generally : they are disturbing hybrids whose externally incoherent bodies resist attempts to include them in any systematic structuration. And so the monster is dangerous, a form suspended between forms that threatens to smash distinctions¹⁷³.

Dans le cas du Minotaure, cette réalité est plus qu'évidente. Sa nature double témoigne d'un assemblage hétéroclite de deux entités distinctes réunies pour former un seul être dérangent et fuyant. Les personnages des romans d'Auster ne sont pas tellement différents de lui. Ceux-ci évoluent dans le labyrinthe en s'appropriant une logique du double. Sachs par exemple, qui a tout quitté pour mener sa quête à travers le pays, s'est créé une seconde identité de manière à disposer d'un endroit où s'arrêter. C'est sous le nom d'Alexander Berkman qu'il loue un appartement qui lui sert non pas de maison, mais de refuge au cœur du labyrinthe, un peu comme la ruelle pour Quinn. Mais le réel double de Sachs, ce n'est pas ce nom d'emprunt, utile mais vide, c'est plutôt The Phantom of Liberty :

Un mystérieux « fantôme de la Liberté » fait méthodologiquement sauter toutes les répliques de la statue de la Liberté dans chaque État. On aura deviné qu'il s'agit de Sachs. Ce « doux prophète angoissé » (L, O1, 1170) ne détruira que lui-même et sera finalement déchiqueté par la charge de son engin explosif. Le dédale des réductions finira par produire le double monstrueux de l'idéaliste¹⁷⁴.

Le labyrinthe dédouble l'écrivain, ce qui contribue à consolider la transformation monstrueuse. Si The Phantom of Liberty représente véritablement le double du personnage, c'est parce que celui-ci l'incarne réellement par ses actions et ses idées. Il ne s'agit pas que d'un masque, mais bien d'une partie intégrante du personnage. On ne peut séparer ces deux identités, à la fois semblables et différentes, au même titre qu'il est impossible de dissocier la

¹⁷² Jean-Claude Beaune, « La vie et la mort des monstres », dans *La vie et la mort des monstres*, Jean-Claude Beaune dir., *op. cit.*, p. 10.

¹⁷³ Jeffrey Jerome Cohen, « Monster Culture (Seven Theses) », dans *Monster Theory*, Jeffrey Jerome Cohen [sous la dir. de], *op. cit.*, p. 6.

¹⁷⁴ Annick Duperray, *Paul Auster*, *op. cit.*, p. 99.

partie animale et la partie humaine du Minotaure. Quinn est lui aussi marqué par le dédoublement, dès l'instant où le narrateur nous renseigne sur le fait que l'écrivain signe ses romans du pseudonyme William Wilson. W. W. n'est pas qu'un nom derrière lequel Quinn se cache, mais bien un être qu'il considère détaché de lui :

William Wilson, after all, was an invention, and even though he had been born within Quinn himself, he now led an independent life. Quinn treated him with deference, at times even admiration, but he never went so far as to believe that he and William Wilson were the same man. It was for this reason that he did not emerge from behind the mask of his pseudonym. (CG : 9-10)

Quinn n'existe que pour lui-même, et William Wilson est le double qu'il s'est créé comme identité officielle face aux autres. En raison de cette fonction sociale qui lui confère une existence indépendante et en apparence concrète, W. W. semble plus réel que Quinn lui-même. Cette seconde facette identitaire s'avère d'autant plus révélatrice de la nature double de Quinn qu'il s'agit d'une référence explicite à la nouvelle « William Wilson » d'Edgar Allan Poe, emblématique de la figure du double.

3.5 Hybridité excessive de la Chimère

En général, les monstres se présentent comme « des hybrides, des êtres composites : Centaures, faunes, sphinges, griffons, chimères... Ou bien ces êtres sont souvent formés par des additions d'organes¹⁷⁵ ». La majorité des créatures mythiques sont des êtres multiples, et le Minotaure, par son caractère double, ne fait pas exception. Les écrivains de *City of Glass* et *Leviathan*, qui deviennent les Minotaures du labyrinthe, connaissent une transformation encore plus poussée que celle exposée jusqu'à présent. Comme si le devenir monstre de l'être dans le dédale ne pouvait se limiter à un simple dédoublement monstrueux, et que la métamorphose devait être poussée jusqu'à son ultime manifestation. Et comme si le Minotaure, avec son hybridité à deux variables, ne suffisait pas à refléter l'espace labyrinthique et qu'il fallait réveiller le monstre multiple par excellence, la Chimère. Alors que la créature qui se terre dans le dédale représente l'association de l'être humain et du

¹⁷⁵ Gilbert Lascault, « Entretien avec Gilbert Lascault », dans *Monstres et merveilles*, Isabelle Jouteur, *op. cit.*, p. XI.

taureau, la Chimère, quant à elle, est souvent dépeinte comme regroupant trois natures. Ovide nous dit qu'elle « avait au milieu du corps un bouc, la poitrine et la tête d'une lionne, la queue d'un serpent¹⁷⁶ ». Hésiode, plus généreux en détails, propose un portrait semblable : « La Chimère [...] aux trois têtes, l'une de lionne à l'œil qui scintille, / l'autre de chèvre, et l'autre d'un serpent formidable, / lionne devant, serpent au milieu, et chèvre derrière, / monstre soufflant l'ardeur terrible des flammes brûlantes¹⁷⁷. » Peu importe la manière dont elle est composée, la Chimère est toujours un monstre hybride intenable qui existe par une accumulation d'éléments, un « [a]ssemblage monstrueux¹⁷⁸ ». L'association démesurée de plusieurs natures hétérogènes dans un seul être est telle que cette créature semble toujours invraisemblable et illusoire. Au fil du temps, c'est d'ailleurs cette particularité qui est restée et s'est imposée comme son véritable sens symbolique : la Chimère ne serait qu'une illusion. À l'entrée « Chimère », le dictionnaire Le Petit Robert indique : « Vaine imagination. ⇒ fantasme, illusion, mirage, rêve, songe, utopie, vision¹⁷⁹. »

Alors que leur métamorphose les fait d'abord devenir des Minotaures contemporains prisonniers d'un labyrinthe urbain, Quinn et Sachs continuent de se transformer jusqu'à n'être plus que des entités chimériques. Les romans d'Auster s'inscrivent dans une logique de la transformation continue du sujet : « Imposture, déguisements, dédoublement, possession, changements de personnalité : le "Je" se démultiplie et s'égaré de métamorphose en mascarade. Variations sur *la modification* : chez Auster, on change d'identité comme on change de chemise, ou plutôt de manteau¹⁸⁰. » Ces jeux identitaires incessants constituent l'amorce idéale à une transformation en Chimère puisqu'ils rendent l'écrivain instable et

¹⁷⁶ Ovide, *op. cit.*, IX/647-648.

¹⁷⁷ Hésiode, « La Théogonie », *La Théogonie / Les Travaux et les Jours* [traduction par Philippe Brunet], Paris, Le Livre de Poche, 1999, p. 38.

¹⁷⁸ Josette Rey-Debove et Alain Rey [sous la dir. de], « Chimère », *Le nouveau Petit Robert : Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, nouvelle édition, Paris, Dictionnaires Le Robert, 2006 [2004], p. 425.

¹⁷⁹ *Id.*

¹⁸⁰ Charles Grandjeat, « Le hasard et la nécessité dans l'œuvre de Paul Auster », dans *L'œuvre de Paul Auster*, Annick Duperray [sous la dir. de], *op. cit.*, p. 155.

versatile. *City of Glass* est probablement l'œuvre austérienne dans laquelle cette comparaison de l'identité à un manteau est la plus visitée, et qui a le plus exploité cette mutation perpétuelle du « Je ». Nous avons vu que Daniel Quinn, dès les premières pages, est marqué par le dédoublement pour avoir choisi William Wilson comme son identité sociale. En réalité, Quinn possède plutôt trois identités lorsque le récit débute, avec lesquelles il jongle comme bon lui semble. Un passage explique comment s'articulent les trois parties du personnage :

In the triad of selves that Quinn had become, Wilson served as a kind of ventriloquist, Quinn himself was the dummy, and Work was the animated voice that gave purpose to the enterprise. If Wilson was an illusion, he nevertheless justified the lives of the other two. If Wilson did not exist, he nevertheless was the bridge that allowed Quinn to pass from himself into Work. (CG : 11-12)

Wilson et Work ne sont pas que des noms derrière lesquels Quinn s'amuse à se dissimuler, puisque sans eux, il ne parviendrait tout simplement pas à exister. Avant même que la métamorphose ne s'enclenche, cet écrivain a déjà beaucoup en commun avec la Chimère qu'il deviendra éventuellement, étant constitué de trois parties indissociables. Alors qu'en théorie Quinn serait supposé être le « vrai » sujet, Work apparaît comme la partie la plus vivante de lui, alors que Wilson est mentionné comme étant l'élément essentiel qui contrôle et réunit les deux autres. Il est particulièrement intéressant de constater que W. W., qui est en quelque celui qui tire les ficelles de l'« entité Quinn », est dépeint comme étant une illusion.

La trinité Quinn/Wilson/Work initiale se complexifie au cours du roman, à mesure que la transformation de l'écrivain évolue. Lorsqu'il débute sa quête existentielle, Quinn se greffe une nouvelle identité, celle de Paul Auster. L'adoption de ce nouveau nom se fait lorsqu'il soutient à haute voix être le détective en question : « "Speaking," he said. "This is Auster speaking." » (CG : 19). En se faisant passer pour l'individu que son interlocuteur recherche, Quinn, en dépit de ce qu'il croit, se couvre d'une nouvelle couche identitaire. Il ne pourra plus se défaire de ce visage illusoire qui s'est amalgamé au sien. Cette situation se répète à quelques reprises ensuite, bien que de manière un peu moins marquée. Lors de ses rencontres

avec Stillman sénior, Quinn devient notamment Henry Dark¹⁸¹ et Peter Stillman¹⁸², faisant semblant d'être le fils du vieillard. Stillman, décrit comme un vieux fou délirant, fait une remarque étonnamment clairvoyante lorsque Quinn lui dit être Henry Dark : « You see, there never was any such person as Henry Dark. I made him up. He's an invention » (CG : 125). Quinn, camouflé du mieux qu'il peut derrière un masque fictif, n'est lui-même autre chose qu'une fantaisie, une illusion. Car même son véritable nom devient un déguisement derrière lequel il se cache :

Since he was technically Paul Auster, that was the name he had to protect. Anything else, even the truth, would be an invention, a mask to hide behind and keep him safe.
 "In that case," he said, "I'm happy to oblige you. My name is Quinn." (CG : 117)

Tous les nouveaux noms qu'il emprunte, Quinn les calque sur des noms existants, n'en inventant jamais lui-même, mis à part Max Work qui lui semble néanmoins le plus réel. Ces identités d'emprunt affectent la sienne et la transforme irrémédiablement. Pierre Brunel affirme que la métamorphose découle de l'imitation, de la *mimèsis*¹⁸³. Ainsi, à force d'imiter ceux dont il endosse l'identité, l'écrivain *devient* sans cesse quelqu'un d'autre. Et comme la plupart des masques qu'il porte ne sont en réalité que de pures inventions, Quinn perd de la substance à chaque nouvelle étape de sa transformation. Il faut comprendre que les identités ne se succèdent pas, mais se superposent, s'empilant sans cesse jusqu'à ce que le personnage ne soit plus qu'un être monstrueux et méconnaissable. Le débordement identitaire est caractéristique du monstre : « Pluralité non intégrée ou mal intégrée [... le] monstre a toujours à voir avec le fractionnement, l'effraction de l'objet de représentation (corps ou autre) ou, au contraire, son débord, son excès¹⁸⁴ ». Didier Manuel ajoute : « Dans sa posture, dans son

¹⁸¹ « "Do I know you?" he asked.
 "I don't think so," said Quinn. "My name is Henry Dark." » (CG : 124).

¹⁸² « "My name is Peter Stillman," said Quinn.
 "That's my name," answered Stillman. "I'm Peter Stillman."
 "I'm the other Peter Stillman," said Quinn.
 "Oh. You mean my son. Yes, that's possible. You look just like him. Of course, Peter is blond and you are dark. Not Henry Dark, but dark of hair. But people change, don't they? One minute we're one thing, and then another." » (CG : 131).

¹⁸³ Cf. Pierre Brunel, *op. cit.*, p. 26 à 31.

¹⁸⁴ Jean-Pierre Vidal, *op. cit.*, p. 72. (Je souligne).

geste autant que par sa forme, le monstre semble être cette chose/objet qui en fait *trop* pour exister au point d'empiéter, de façon fracassante, sur notre confort mental autant que physique¹⁸⁵. » Cette dernière phrase résume tout à fait le comportement démesuré de Quinn qui cherche à devenir un être entier en se recouvrant du plus grand nombre d'identités possible. De par sa transformation en Minotaure et, surtout, en Chimère, le personnage est marqué par un déséquilibre existentiel, puisque « le monstre grec est une conjonction *abusive*, une conjugaison impossible¹⁸⁶ ». C'est de là, au fond, que les personnages d'Auster tirent leur nature monstrueuse. Tout comme la figure du monstre, Quinn dérange parce qu'il outrepassé le probable et le connu en devenant cet assemblage informe de plusieurs êtres. Le monstre est ce qui échappe à tout classement, il s'agit d'un « entre-deux » ou d'un « tout à la fois » qui surprend. C'est principalement la configuration inédite et excessive qui suscite le monstrueux :

Du presque semblable au tout autre, le monstre est assemblage arbitraire et « étonnant » d'éléments de créatures qui en eux-mêmes n'ont rien de monstrueux. C'est uniquement de leur juxtaposition qui se voudrait union qui naît la grimace, le sentiment de malaise que crée tout ce qui sort de la norme¹⁸⁷.

Les identités dont se couvre Quinn n'ont rien de dérangeant ou d'effrayant au départ, excepté peut-être qu'elles sont toutes plus ou moins illusoires. Indépendamment les unes les autres, elles sont viables et acceptables. Lorsqu'elles sont récupérées par l'écrivain toutefois, elles contribuent à former un être ambigu aux visages qui s'entremêlent et se réfutent.

Le monstre hybride est toujours fuyant, il « n'est guère directement saisissable. Il est toujours en deçà et au-delà de la perception, et, ce qui est pire, en deçà et au-delà de lui-même¹⁸⁸ ». Sachs se transforme lui aussi en Chimère, et si sa structure identitaire reste moins

¹⁸⁵ Didier Manuel, « La figure du monstre », dans *La figure du monstre*, Didier Manuel [sous la dir. de], *op. cit.*, p. 12. (Je souligne).

¹⁸⁶ Jean-Pierre Vidal, *op. cit.*, p. 72. (Je souligne).

¹⁸⁷ Claudette Oriol-Boyer, « Les monstres de la mythologie grecque – Réflexion sur la dynamique de l'ambigu », dans *Présence du monstre*, Jean Burgos [sous la dir. de], *op. cit.*, p. 25.

¹⁸⁸ Jean-Claude Beaune, « La vie et la mort des monstres », dans *La vie et la mort des monstres*, Jean-Claude Beaune [sous la dir. de], *op. cit.*, p. 8.

abusive que celle de Quinn, il représente néanmoins cet aspect fugace et évasif du monstre de manière plus prononcée. C'est principalement pour se dissimuler que Sachs joue avec les noms et les couvertures. Pour pouvoir mener à bien son entreprise terroriste, il doit pouvoir être absolument insaisissable. Il prend alors soin de changer constamment d'identité à chaque nouvel endroit qu'il visite :

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 (Ed Smith, Al Goodwin, Jack White, Bill Foster), and from one operation to the next, he did what he could to produce minor alterations in his physical appearance (beardless one time, bearded another, dark-haired in one place, light-haired in the next, wearing glasses or not wearing glasses, dressed in a suit or dressed in work clothes, a set number of variables that he would mix into different combinations for each town). (L : 260)

En plus des noms différents et des changements dans son apparence physique, l'écrivain construit une vie, une personnalité et des motivations pour chacun des rôles qu'il endosse. Même si ce ne sont que des inventions, Sachs s'applique à incarner les identités qu'il s'est créé en leur fournissant de la consistance. Il devient par exemple un enfant adopté qui fait irruption dans un village à la recherche d'informations sur ses parents biologiques, ou encore un homme ayant perdu sa femme et son enfant dans un accident et qui cherche à recommencer sa vie dans une nouvelle ville. Ces petites histoires ont souvent à voir avec la recherche identitaire ou le désir de commencer une nouvelle existence, et c'est probablement pour cette raison que les divers noms qu'empruntent Sachs ne sont pas que des masques insignifiants, mais bien des parties de lui qui se révèlent tour à tour. C'est hors de tout doute son pseudonyme de Phantom of Liberty qui contribue le plus à faire de Sachs un être fuyant et illusoire. Sachs ne se déguise pas en Phantom, il *est* le Phantom, et inversement, puisqu'il s'agit de deux aspects indissociables d'un même être. Or, quoi de plus évanescent qu'un fantôme? Cette nouvelle identité, qui représente ses idéaux et symbolise sa quête existentielle, se substitue progressivement à l'ancienne, reléguant l'écrivain Benjamin Sachs dans une vie passée. C'est à partir de ce moment que le personnage incarne entièrement la Chimère. Tout comme pour Quinn, la véritable identité de Sachs devient une invention, un masque qui s'ajoute aux autres. Puisqu'il désire maintenir le Phantom dans l'anonymat, le protagoniste doit faire semblant d'être toujours Sachs : « he was forced to impersonate

himself, to play the game of pretending to be who he was » (L : 145). La distanciation toujours croissante d'avec son identité originelle conduit Sachs à la perte définitive de toute identité quelle qu'elle soit. À la suite de l'accident qui lui coûte la vie, les autorités ne parviennent pas à identifier le personnage, puisque celui-ci n'est plus qu'une vague invention qui leur échappe :

The same thing happened when they examined the contents of the man's wallet, which by some miracle had come through the explosion more or less unscathed. They thought they had stumbled onto a wealth of clues—driver's license, Social Security number, credit cards—but once they fed these documents into the computer, each one turned out to have been either forged or stolen. Fingerprints would have been the next step, but in this case there were no fingerprints, since the man's hands had been obliterated by the bomb. (L : 2)

Les policiers ne trouvent que des indices falsifiés et des objets anonymes qui ne permettent pas de reconnaître l'individu. Sachs n'est plus qu'un fantôme énigmatique impossible à classer. Cette perte définitive de l'identité fondamentale semble être le lot des écrivains de Paul Auster qui s'aventurent dans le labyrinthe. Le destin particulier de Sachs est partagé par Quinn, même si le traitement diffère d'un roman à l'autre. Puisque les masques empruntés par Quinn sont toujours plus illusoire que les précédents, le sujet se mythifie. Il en a d'ailleurs lui-même conscience : « [h]e had, of course, long ago stopped thinking of himself as real » (CG : 16). Le personnage perd alors son unicité et son individualité. L'un des passages du roman, lorsque Quinn se trouve chez l'écrivain Paul Auster, s'avère tout à fait éloquent à ce sujet :

Auster saw the yoyo in his hand and said, "I see you've already met. Daniel," he said to the boy, "this is Daniel." And then to Quinn, with that same ironic smile, "Daniel, this is Daniel." The boy burst out laughing and said, "Everybody's Daniel!" "That's right," said Quinn. "I'm you, and you're me." "And around and around it goes," shouted the boy, suddenly spreading his arms and spinning around the room like a gyroscope. (CG : 157)

Pour une simple rencontre entre deux personnes partageant le même prénom, l'événement prend ici une ampleur étonnante. Quand on connaît le moment où ce passage survient — Quinn a perdu de vue l'objet de sa quête et s'est lui-même perdu —, l'extrait devient significatif. Quinn n'est plus un être unique, il est devenu tout le monde et personne à la fois, une créature chimérique en perpétuel flottement. C'est le risque qui guette tout

individu empêtré dans le processus inextricable de la métamorphose. Car en plus de rendre le sujet invraisemblable et vain, « [l]a prolifération des vies simultanées présente un autre danger, celui d'étouffement que Ionesco a justement mis en valeur dans l'ensemble de son théâtre. Le monde des métamorphoses est inquiétant par l'excès de la vie qui s'y manifeste¹⁸⁹ ». À chaque nouvelle identité endossée, l'équilibre des personnages de *City of Glass* et de *Leviathan* est menacé. Ne portant pas attention aux avertissements, et n'y pouvant de toute manière pas grand-chose, prisonniers qu'ils sont de la machine infernale que représente le labyrinthe austérien, Quinn et Sachs courent vers leur perte. Ce n'est toutefois pas l'étouffement qui est mis en scène dans ces romans, mais plutôt l'anéantissement des personnages suite à un abus de vies simultanées. Quinn subit une telle dégradation qu'il finit par disparaître sans laisser de traces. Sachs, quant à lui, se fait exploser et son corps se désassemble en fragments innombrables, éparpillés sur plusieurs mètres autour du lieu de l'accident¹⁹⁰.

3.6 *Confusion* labyrinthique

La transformation des personnages en Minotaure, puis en Chimère, est à présent manifeste, avec ses causes et ses représentations. L'orientation que prend cette métamorphose, bien qu'elle puisse en apparence sembler un peu fantaisiste, n'est en aucun cas fortuite. C'est lorsqu'elle est achevée qu'il devient possible de dégager son véritable sens. La métamorphose monstrueuse des personnages a pour but de les redéfinir, de manière à ce qu'ils soient en adéquation avec leur nouveau territoire. Comme les individus qui demeurent dans la pièce d'écriture sont des sujets définis par leur pratique écrivaine, les habitants du labyrinthe doivent nécessairement devenir des êtres dédaléens. Le Minotaure est une créature double, et la Chimère, multiple. Or, les redoublements sont par définition labyrinthiques¹⁹¹. Il suffit de voir comment Quinn et Sachs peinent (et éventuellement échouent) à se retrouver en tant que sujets dans le foisonnement de leurs identités d'emprunt pour se faire une idée de

¹⁸⁹ Pierre Brunel, *op. cit.*, p. 149-150.

¹⁹⁰ « 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. » (L : 1).

¹⁹¹ « [...] faits de redoublements (labyrinthiques, donc) [...] » Jean-Pierre Vidal, *op. cit.*, p. 31.

cette réalité. Leurs multiples dédoublements identitaires les gardent prisonniers au fond d'eux-mêmes. Le lecteur assiste alors à l'accomplissement de la reterritorialisation de l'écrivain : une nouvelle forme adaptée à un nouvel environnement. Au fond, si Quinn et Sachs deviennent des monstres, c'est uniquement parce que le labyrinthe a mis au jour une potentialité monstrueuse qu'ils portaient en eux et a réussi à l'activer par un principe de mimétisme qui est le propre de la métamorphose. Car, force est de constater que « [...] le véritable monstre est le labyrinthe : le Minotaure n'en est que la redondance ; c'est celui qu'il faut tuer pour en ressortir, afin que l'initiation soit réussie¹⁹² ». Il suffit d'observer la configuration du labyrinthe dans les deux romans pour en constater le caractère monstrueux. Contrairement à ce que l'on pourrait croire de prime abord, la ville mise en scène n'est pas tant New York qu'un colossal assemblage urbain :

La réponse de Paul Auster nous éclaire quelque peu, et sur sa méthode de travail et sur les rapports, évidemment ambigus, qu'il entretient avec sa ville : « On y retrouve New York, mais aussi d'autres villes, des capitales d'Europe de l'Est ou sud-américaines. » Il s'agit donc d'une combinaison, d'un amalgame, d'une construction dans lesquels entrent le souvenir de lectures et de sensations, des citations, des impressions : un échafaudage¹⁹³.

Qu'il s'étende à l'échelle d'une ville comme dans *City of Glass* ou d'un pays comme dans *Leviathan*, l'espace tire son caractère labyrinthique de cette construction en mosaïque. De plus, cette spatialité hybride qui existe par rapprochement d'éléments hétéroclites rappelle largement la Chimère que devient l'écrivain au terme de sa métamorphose. C'est que le labyrinthe façonne à son image les êtres qui demeurent en son enceinte. En observant la figure du Minotaure, il est possible de constater qu'il s'agit d'une réplique miniature du dédale. C'est d'ailleurs ce qu'affirme Jean-Pierre Vidal dans *Le labyrinthe aboli* :

Comme si la conjonction de parties du corps appartenant à l'homme et au taureau dessinait une sorte de pointillé ironique sur ce corps dont l'abolition doit être une résorption. Et tous ces traits contradictoires, mais combinés disent bien qu'à lui seul, le Minotaure est un labyrinthe en réduction : sa simple présence forme un carrefour et le carrefour est la figure de base de

¹⁹² Claudette Oriol-Boyer, « Les monstres de la mythologie grecque – Réflexion sur la dynamique de l'ambigu », dans *Présence du monstre*, Jean Burgos [sous la dir. de], *op. cit.*, p. 30.

¹⁹³ Gérard de Cortanze, *op. cit.*, p. 72.

labyrinthe et le principe même de son déploiement puisque alternative et alternance s'y combinent¹⁹⁴.

Les personnages en viennent à n'être plus que des reflets du labyrinthe. Comme nous l'avons vu au chapitre précédent, Quinn et Sachs, semblables au héros Thésée, ne prennent jamais d'initiative, ils agissent en fonction des événements. Ils renvoient inlassablement l'image de ce que qui les entoure, ils sont des surfaces réfléchissantes. Déjà par cette caractéristique, les écrivains sont comparables au labyrinthe urbain, dont les murs sont constitués de vitrines et de miroirs. Miroir pour miroir, nous assistons à une mise en abyme perpétuelle, le labyrinthe renvoyant l'image du marcheur qui reflète à son tour l'espace dans lequel il erre. Ce jeu des renvois donne lieu à une situation inconcevable et confuse, un cycle sans fin pour lequel il n'est plus possible d'identifier le commencement et la fin.

Dans ce dédale de réflexions mutuelles, il devient bien embêtant de distinguer le réel de l'illusion, le vrai de l'image. À la fin de leur transformation, les personnages sont devenus des êtres labyrinthiques presque impossibles à différencier du labyrinthe lui-même. Il y a pour cela une raison précise : la métamorphose ultime les conduit tout naturellement à fusionner avec le dédale. L'intégration complète du personnage dans le dédale est suggérée textuellement dans *City of Glass* : « Remarkable as it seems, no one ever noticed Quinn. It was as though he had melted into the walls of the city » (CG : 178). C'est une sorte de retour à la matrice qui est mis en scène. Nous retrouvons à la toute fin du roman un épisode qui répond à la scène initiale où Quinn se déshabille et qui marque le début de son périple dans le labyrinthe. Lorsqu'il se rend compte qu'il est totalement perdu, qu'il ne lui reste plus aucun espoir et que la fusion avec l'espace est inévitable, l'écrivain retourne au point de départ. Non pas chez lui, puisque cela signifierait sa sortie du labyrinthe, mais dans ce lieu où il s'est d'abord égaré : la demeure de son client. L'endroit est totalement vide, il n'y a plus aucune trace des Stillman. En pénétrant dans l'appartement, le premier réflexe de Quinn est de se dénuder¹⁹⁵ pour finalement s'endormir sur le sol. Dans ce contexte, la nudité du personnage

¹⁹⁴ Jean-Pierre Vidal, *op. cit.*, p. 73-74.

¹⁹⁵ « After that he took off all his clothes, opened the window, and one by one dropped each thing down the airshaft: first his right shoe, then his left shoe; one sock, then the other sock; his shirt, his jacket, his underpants, his pants. He did not look out to watch them fall, nor did he check to see where they landed. Then he closed the window, lay down in the center of the floor, and went to sleep. » (CG : 194).

apparaît non seulement comme un retour à l'origine, mais une communion avec l'espace. Au cœur du labyrinthe, les lieux clos du début ont eux aussi changé. La description qui est faite de l'appartement des Stillman en fait un endroit contraire à ce qu'il était :

Least of all did it surprise him to find the apartment empty. The place had been stripped bare, and the rooms now held nothing. Each one was identical to every other: a wooden floor and four white walls. This made no particular impression on Quinn. He was exhausted, and the only thing he could think of was closing his eyes.

He went to one of the rooms at the back of the apartment, a small space that measured no more than ten feet by six feet. It had one wire-mesh window that gave on to a view of the airshaft, and of all the rooms it seemed to be the darkest. (CG : 193)

Les meubles ont totalement disparu, et toute trace d'habitation par la même occasion. Il ne reste plus dans ce lieu que la charpente : des murs blancs épurés, une fenêtre, un plancher de bois. De ce point de vue, l'endroit est aussi nu que le personnage qui vient d'y pénétrer. Ce qui était un lieu clos et sécuritaire, une maison, n'est plus qu'un espace ouvert, à l'abandon. Ouvert dans la mesure où on peut y entrer à sa guise. Cet espace semble désormais faire partie du dédale, comme s'il s'agissait de l'impasse en plein cœur du labyrinthe où le Minotaure se cache et finit par mourir. Quinn a choisi la pièce la plus sombre, la plus secrète pour disparaître, comme si, jusqu'à la toute fin, il avait été à la recherche d'un abri.

Dans cette pièce vide et obscure, Quinn s'accroche tant bien que mal à la vie en remplissant résolument les dernières pages de son cahier rouge. Il dort pendant la nuit, et lorsque la lumière revient, il écrit jusqu'à ce qu'elle disparaisse à nouveau. Chaque fois qu'il se réveille, un plateau d'aliments se trouve mystérieusement devant lui. Si la nourriture lui permet de rester physiquement en vie, c'est l'écriture qui constitue son dernier lien à l'existence. Peu à peu, toutefois, l'obscurité prend le pas sur la lumière, et même en se privant de manger, Quinn a de moins en moins de temps pour écrire. Mais ce n'est pas son seul souci, puisque les pages vierges du cahier diminuent elles aussi¹⁹⁶. À la croissance

¹⁹⁶ « This period of growing darkness coincided with the dwindling of pages in the red notebook. Little by little, Quinn was coming to the end. At a certain point, he realized that the more he wrote, the sooner the time would come when he could no longer write anything. He began to weigh his words with great care, struggling to express himself as economically and clearly as possible. » (CG : 200).

progressive des ténèbres et à l'épuisement des pages correspond la diminution constante de l'espace, jusqu'à l'étouffement. D'une part, parce que l'écrivain ne parvient plus à voir ce qui l'entoure, ce qui donne l'impression que l'espace rétrécit. D'autre part, parce que nous constatons la disparition des descriptions spatiales. Comme l'affirme Michel de Certeau, la description

[...] est fondatrice d'espaces. Réciproquement, là où les récits disparaissent (ou bien se dégradent en objets muséographiques), il y a perte d'espace : privé de narrations (comme on le constate tantôt en ville, tantôt à la campagne), le groupe ou l'individu régresse vers l'expérience, inquiétante, fataliste, d'une totalité informe, indistincte, nocturne¹⁹⁷.

Puisque la narration de *City of Glass* s'appuie sur le cahier rouge de Quinn, il est logique que le lecteur partage l'expérience du personnage d'un espace qui n'est plus facilement discernable et qui se resserre. Voyant la fin de l'écriture approcher, le protagoniste se demande s'il ne peut pas trouver une alternative : « He wondered if he had it in him to write without a pen, if he could learn to speak instead, filling the darkness with his voice, speaking the words into the air, into the walls, into the city, even if the light never came back again » (CG : 200). Le personnage semble prendre conscience de la fusion qui est en train de se produire et s'imagine écrire *dans* les murs de la ville. Lorsque le dernier mot est inscrit dans le cahier, Quinn échappe définitivement son fil d'Ariane, tandis que le labyrinthe se referme sur lui. La métamorphose monstrueuse trouve son accomplissement lorsque l'écrivain s'évanouit dans le dédale et ne fait plus qu'un avec lui.

La destinée des écrivains dans le labyrinthe austérien était déterminée depuis le commencement. Dès l'instant où ils ont radicalement changé de spatialité, leur ultime anéantissement est devenu inévitable. En dépit de leurs efforts pour se définir positivement et pour parvenir à vaincre la bête du labyrinthe, toutes leurs actions ont contribué à les enliser dans le processus de la métamorphose, jusqu'à ce qu'ils finissent par disparaître dans l'espace inextricable. Gérard Chazal soutient que « [l]e monstre est du côté de la mort, la

¹⁹⁷ Michel de Certeau, *op. cit.*, p. 217.

parole du côté de la vie¹⁹⁸ ». La perte ou l'abandon de l'écriture (qui, au même titre que la parole est liée à la vie) par Quinn et Sachs est ainsi venu accentuer le mouvement déjà entamé avec la transformation en monstre, et dont la finalité n'est autre que la mort. Car toujours, « [l]a monstruosité, comme la mort, détruit le sujet qui en est porteur¹⁹⁹ ». Dans le cas de Quinn, la mort est symbolique, puisqu'il s'est simplement évanoui dans l'espace, sans laisser de traces. Pour Sachs toutefois, c'est d'une mort réelle dont il est question. Malgré cette divergence, la portée de leur anéantissement respectif reste la même : il s'agit d'une appropriation de l'écrivain métamorphosé par le labyrinthe. Alors que Quinn se fond dans l'espace, au moment de disparaître, Sachs, lui, s'y dissémine littéralement : « After that, a single image burned itself into my mind, and it has stayed with me ever since: my poor friend bursting into pieces when the bomb went off, my poor friend's body scattering in the wind » (L : 272). L'image du personnage dont le corps vole en éclats est d'une indéniable force symbolique. L'écrivain s'est dispersé dans le labyrinthe et les fragments de son être en font désormais partie intégrale. Comme Quinn qui voulait continuer à remplir la ville de ses mots, Sachs peut continuer à hanter l'espace, puisqu'il a fusionné avec lui.

¹⁹⁸ Gérard Chazal, « De l'usage des monstres dans l'œuvre romanesque de Jules Verne », dans *La vie et la mort des monstres*, Jean-Claude Beaune [sous la dir. de], *op. cit.*, p. 60.

¹⁹⁹ Pierre Ancet, « L'ombre du corps monstrueux », dans *La figure du monstre*, Didier Manuel [sous la dir. de], *op. cit.*, p. 31.

CONCLUSION

Malgré leurs différences de forme et la diversité des thèmes qu'ils abordent, les romans de Paul Auster se rejoignent sur certains motifs liés à leurs personnages : leurs obsessions profondes, leur soif de développement identitaire, l'inévitable dégradation qu'ils subissent... Afin d'identifier les causes et la nature du destin qui semble être le lot de tous les héros austériens, nous avons avancé l'hypothèse de l'existence d'une machine infernale qui pourrait être démystifiée à l'aide d'une étude de la configuration spatiale des romans. Puisqu'une analyse de l'ensemble de l'œuvre romanesque austérienne représente une entreprise qui dépasse largement le cadre d'un mémoire de maîtrise, nous avons choisi deux romans représentatifs de sa poétique. *City of Glass* et *Leviathan* ont en apparence très peu en commun. Ils ont été publiés à sept années d'intervalle, et à ce titre, appartiennent à deux étapes distinctes des réalisations de l'auteur (le premier fait partie de ses écrits initiaux alors que le second apparaît parmi ses textes plus matures). Tous deux reprennent néanmoins les grandes préoccupations et les thèmes chers à l'auteur et mettent en scène la machine infernale précédemment évoquée. En dépit de leurs divergences, ces deux romans possèdent une construction événementielle étonnamment semblable, ainsi qu'une disposition des espaces romanesques complémentaire.

Les romans de Paul Auster sont reconnus pour leurs personnages d'écrivains ou de créateurs. Mais plus encore, ces personnages, des écorchés vifs, des êtres en pleine chute, des individus perdus qui endurent de nombreux dédoublements identitaires, finissent par s'autodétruire, submergés par leurs maux, leurs obsessions et leurs névroses. La construction des romans est aussi complexe que leurs protagonistes. Les récits sont labyrinthiques et confus. Il n'est donc pas étonnant qu'en dépit de toute leur bonne volonté, les héros austériens se retrouvent sans cesse prisonniers des événements et connaissent un sort semblable d'un roman à l'autre. L'un des plaisirs d'Auster est de représenter des êtres qui se transforment, mais plus particulièrement, qui se transforment négativement. Ce processus de dégradation n'est pas aléatoire : il découle d'une mise en scène complexe d'éléments agencés

de manière à créer un immense et redoutable piège. Voilà en quoi consiste la machine infernale austérienne.

L'objectif de notre recherche était de montrer que le sort peu enviable des personnages d'écrivains d'Auster, la métamorphose qu'ils subissent, ainsi que leur anéantissement final, pouvaient être expliqués grâce à l'observation et à l'interprétation de la construction de l'espace romanesque. Notre étude a révélé qu'il existe, dans *City of Glass* et *Leviathan*, une spatialité duelle soumise à une tension constante. D'une part, il y a le lieu clos de l'écriture, où tout débute. D'autre part, s'ouvre un espace de déambulation, assimilable au labyrinthe. Les écrivains Quinn et Sachs passent de l'un à l'autre, et sont victimes d'une transformation identitaire. De manière à saisir la configuration spatiale des récits, nous devons commencer par identifier les figures spatiales individuellement, puis observer le rapport qu'elles entretenaient les unes avec les autres. La première figure, le lieu clos, sert de contexte à la situation initiale des récits. Il s'agit d'un lieu essentiellement positif, rassurant et sécuritaire, qui est fondateur d'identité. C'est une maison, un chez-soi, un endroit familial. Il constitue un lieu empreint de vie parce qu'il favorise l'avènement de l'écriture (qui se situe, rappelons-nous, du côté de la vie). Survient alors un élément déclencheur qui mène à l'apparition de la seconde figure : l'espace ouvert que représente le milieu urbain. Sa caractéristique principale est d'être un espace labyrinthique qui agit comme une prison en proposant un parcours interminable et confus. Cette seconde figure spatiale, à l'opposé de la première, évoque le danger, la perte des repères, le démantèlement identitaire et le dédoublement. L'espace ouvert est le cadre d'une épreuve; l'individu y est soumis à des conditions difficiles. Toutes ses certitudes s'écroulent, il est complètement seul et il perd tout ce qu'il possède, même la connaissance de lui-même. Les deux spatialités identifiables dans les romans étudiés sont en tension non seulement parce qu'elles opèrent une division dans les récits sans parvenir à coexister, mais parce qu'elles s'opposent dans leur sémantique et les valeurs qu'elles évoquent.

La manière dont s'articulent ces deux figures spatiales contribue à enclencher et à orienter la métamorphose des personnages. Plusieurs raisons expliquent pourquoi la construction spatiale des romans est responsable de leur transformation. Les motifs qui

poussent les protagonistes à quitter leur lieu familier afin d'entreprendre un périple dans un espace inconnu concernant surtout une volonté de changement. Ils ne veulent plus de leur vie, et la déterritorialisation qu'ils connaissent alors les transforme radicalement. Les deux spatialités sont connotées à l'opposé l'une de l'autre, et elles modifient le caractère et la nature de ces écrivains, puisque leur rapport au monde ne peut être le même dans un territoire complètement nouveau. Alors qu'ils étaient écrivains lorsqu'ils demeuraient dans leur pièce d'écriture, les personnages deviennent flâneurs et des êtres dédaléens lorsqu'ils pénètrent définitivement dans le labyrinthe. L'espace romanesque agit hors de tout doute sur les personnages, et le labyrinthe, plus que tout autre, s'avère insidieux et influent. Ajoutons à cela que les personnages déterritorialisés vivent une crise existentielle qui les inscrit dans une recherche identitaire. Or, cette quête d'identité les pousse à se dédoubler, à se multiplier.

Comme la figure spatiale la plus importante et la plus directement concernée par cette métamorphose prend la forme d'un espace labyrinthique, nous avons fait appel au mythe grec de Thésée afin de cerner plus précisément ce qui se produit dans *City of Glass* et *Leviathan*. En tant qu'individus qui entrent dans le labyrinthe, il serait tentant de comparer Quinn et Sachs à Thésée, d'autant plus que leur quête respective prend en quelque sorte la forme d'une chasse au monstre. Mais, s'ils ressemblent à Thésée, c'est à un Thésée qui a égaré le fil d'Ariane, et par le fait même, son chemin. Ces anti-héros oublient l'objet de leur quête et se mettent à rechercher leur fil, mais aussi leur identité qu'ils sentent s'effriter sous l'influence néfaste du labyrinthe. Peu à peu, ils changent de forme et de comportement, ils perdent de la consistance et essaient désespérément de se construire en sujets entiers en multipliant les masques identitaires illusoire. Quinn et Sachs deviennent progressivement les Minotaures du labyrinthe qu'ils parcourent, doubles, marginaux, monstrueux. Ils n'interrompent pas leur quête pour autant, ils persévèrent et la métamorphose se continue. Les écrivains s'empêtrent dans les méandres de l'hybridité jusqu'à devenir des Chimères, multiples, invraisemblables, abusives. La transformation ne trouve son accomplissement que lorsqu'il n'est plus possible de distinguer les personnages de l'espace qui les contient. Les écrivains métamorphosés en monstres apparaissent alors comme des reflets du labyrinthe, de cet espace qui constitue le véritable monstre hybride et qui « dévore » ses victimes lors de l'ultime dénouement. Cet espace urbain inextricable se présente ainsi comme le protagoniste principal des récits

austériens, manifestant sans arrêt son existence à travers les écrivains mis en scène, les modelant résolument à son image et les consumant jusqu'à ce qu'ils s'anéantissent en lui.

Bien que notre analyse ne se soit intéressée qu'aux espaces romanesques, il aurait été possible d'élargir notre problématique, puisque nous pouvons déceler d'autres dualités spatiales en tension dans les œuvres d'Auster. Même en conservant les limites des deux types de spatialité relevés dans *City of Glass* et *Leviathan*, le lieu clos de l'écriture et l'espace ouvert de déambulation, nous pouvons approfondir la réflexion. Nous sommes en mesure d'identifier deux structures identitaires duelles dans ces romans. La première se déploie en fonction du premier type d'espace : dans le lieu de l'écriture, le romancier commence à se dédoubler, puisqu'il est auteur et qu'il se projette dans la figure d'un narrateur. Quinn et Sachs écrivent tous deux leur histoire, et celle-ci nous est rendue par deux narrateurs-auteurs qui reprennent le récit fait par les personnages concernés. Il se produit alors une confusion entre narrateur et auteur. Dans *City of Glass* par exemple, la fragmentation auctoriale est aisément envisageable. Déjà, parce que l'écrivain se dédouble en signant ses romans du pseudonyme William Wilson, mais aussi parce que le récit présenté au lecteur se veut une réécriture du carnet rouge de Quinn, par un narrateur qui se dit être un ami de Paul Auster. L'autorité du roman est constamment différée. Nous retrouvons une situation semblable dans *Leviathan*. Peter Aaron, le narrateur du récit, raconte l'aventure de son ami Sachs, en reprenant les mots de ce dernier ainsi que le titre du livre qu'il avait commencé à écrire, mais par la même occasion, il écrit aussi le roman de Paul Auster, celui que nous avons entre les mains. Le dédoublement de l'auteur est donc perceptible dans le premier type d'espace. La seconde structure identitaire, quant à elle, a lieu dans le labyrinthe : l'écrivain se dédouble une fois de plus, puisqu'il se transforme en monstre, comme nous l'avons montré au cours de notre analyse. Nous sommes ainsi en présence de dualités en tension.

Comme nous venons de l'entrevoir, l'espace romanesque n'est pas le seul à être touché par des confrontations entre des spatialités doubles. Il existe également des tensions entre les espaces intradiégétiques et les espaces métafictionnels. Il s'agit là d'une particularité de l'écriture austérienne, qui est de mettre en relation, pendant quelques instants, les univers fictionnels et métafictionnels. Il n'est pas rare que Paul Auster se représente dans ses romans.

Dans *City of Glass* et *Leviathan*, plusieurs personnages sont des doubles de l'auteur réel. Quinn et Sachs, d'une certaine manière, puisque plusieurs éléments de leur vie intime renvoient à l'existence réelle de l'auteur, mais aussi le Paul Auster fictif de *City of Glass* et son ami le narrateur, ainsi que Peter Aaron de *Leviathan*, qui possède les mêmes initiales que le romancier et dont plusieurs éléments biographiques font référence à des anecdotes de la vie d'Auster. Que ce soit par une fictionnalisation de l'auteur réel ou par une représentation symbolique, les romans austériens ne respectent pas les limites imposées par la diégèse. Ces transgressions participent à complexifier les récits, à les rendre dédaléens. Elles contribuent également à confondre les personnages dans leurs parcours, puisqu'ils ne perçoivent pas toujours les dérogations qui se produisent autour d'eux (par exemple, Quinn ne parvient pas à saisir l'ironie d'Auster, parce qu'il ne peut pas s'envisager comme le personnage d'une fiction dont le Paul Auster qui se trouve devant lui est l'auteur). En étudiant les relations troubles entre l'espace du texte et l'espace métafictionnel dans les romans de cet auteur, il serait possible d'obtenir des pistes supplémentaires sur le processus de métamorphose et le devenir-monstre des écrivains dans le labyrinthe austérien. Certains des masques empruntés par les protagonistes relèvent en effet du métatexte (tout ce qui se rapporte à l'entourage de l'auteur réel, mais aussi les références à des personnages d'autres textes ou à des personnes réelles); ils rendent leur mutation identitaire encore plus monstrueuse. À n'en pas douter, l'écriture de Paul Auster transforme inlassablement les écrivains en monstres. On pourrait venir à croire qu'elle-même est monstrueuse, puisqu'en plus de créer des espaces hostiles, elle déforme les êtres avec acharnement, les fait muter et les détériore jusqu'à ce qu'elle parvienne enfin à raconter leur destruction.

BIBLIOGRAPHIE

Corpus étudié

AUSTER, Paul, *City of Glass*, nouvelle édition, New York, Penguin Books, 1987 [1985], 208 p.

_____, *Leviathan*, nouvelle édition, New York, Penguin Books, 1993 [1992], 274 p.

Corpus théorique

APOLLODORE, *Épitomé* [traduction par Ugo Bratelli], tome I, en ligne : http://ugo.bratelli.free.fr/Apollodore/Epitome/Epitome_Complet.htm (3 avril 2012).

AUSTER, Paul et Gérard DE CORTANZE, *La solitude du labyrinthe : essai et entretiens*, nouvelle édition augmentée, Arles, Actes sud, 2004 [1997], 354 p.

BACHELARD, Gaston, *La poétique de l'espace*, Paris, Presses universitaires de France, 1992 [1961], 214 p.

BEAUNE, Jean-Claude [sous la dir. de], *La vie et la mort des monstres*, Seyssel (France), Champ Vallon, 2004, 254 p.

BLANCHOT, Maurice, *L'espace littéraire*, Paris, Gallimard, 1955, 376 p.

BOUVET, Rachel et Audrey CAMUS [sous la dir. de], *Topographies romanesques*, Québec, Presses de l'Université du Québec, 2011, 253 p.

BOYER, Alain-Michel et Daniel COUÉGNAS [sous la dir. de], *Poétiques du roman d'aventures*, Nantes, Cécile Defaut, 2004, 296 p.

BROSSEAU, Marc, *Des romans-géographes*, Paris, L'Harmattan, 1996, 246 p.

BRUNEL, Pierre, *Le mythe de la métamorphose*, Paris, José Corti, 2004, 257 p.

BURGOS, Jean [sous la dir. de], *Présence du monstre — Mythe et réalité*, Paris, Éditions Lettres Modernes, 1975, 86 p.

COHEN, Jeffrey Jerome [sous la dir. de], *Monster Theory. Reading Culture*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1996, 336 p.

- CONTY, Patrick, *L'esprit du labyrinthe*, Paris, Albin Michel, 1996, 264 p.
- CROUZET, Michel [sous la dir. de], *Espaces romanesques*, Paris, Presses universitaires de France, 1982, 246 p.
- DE CERTEAU, Michel, *L'invention au quotidien. 1, Arts de faire*, Paris, 10/18 Union générale d'éditions, 1980, 375 p.
- DE CORTANZE, Gérard, *Paul Auster's New York*, nouvelle édition augmentée, Paris, Le livre de poche, 2004 [1997], 244 p.
- DELEUZE, Gilles et Felix GUATTARI, *L'Anti-Œdipe. Capitalisme et schizophrénie*, Paris, Les éditions de Minuit, 1972, 494 p.
- _____, *Mille Plateaux. Capitalisme et schizophrénie 2*, Paris, Les éditions de Minuit, 1980, 645 p.
- _____, *Qu'est-ce que la philosophie?*, Paris, Les éditions de Minuit, 1991, 206 p.
- DUPERRAY, Annick [sous la dir. de], *L'œuvre de Paul Auster. Approches et lectures plurielles*, Paris, Actes sud, 1995, 270 p.
- _____, *Paul Auster*, Paris, Belin, 2003, 125 p.
- E. ALFORD, Steven, « Spaced-Out: Signification and Space in Paul Auster's *The New York Trilogy* », *Contemporary Literature*, vol. 36, no 4 (hiver 1995), p. 613-632.
- G. LITTLE, William, « Nothing to Go On: Paul Auster's *City of Glass* », *Contemporary Literature*, vol. 38, no 1 (printemps 1997), p. 133-163.
- GAVILLON, François, *Paul Auster. Gravité et légèreté de l'écriture*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2000, 211 p.
- GERVAIS, Bertrand, *La ligne brisée : labyrinthe, oubli et violence. Logiques de l'imaginaire*, tome II, Montréal, Le Quartanier, 2008, 207 p.
- _____, *Lecture littéraire et explorations en littérature américaine*, Montréal, XYZ Éditeur, 1998, 232 p.
- GERVAIS, Bertrand et Anne Martine PARENT [sous la dir. de], *La ligne brisée : figures du labyrinthe*, Montréal, Département d'études littéraires (Groupe de recherche sur la lecture), Université du Québec à Montréal, 1998, 137 p.
- HÉSIODE, *La Théogonie / Les Travaux et les Jours* [traduction par Philippe Brunet], Paris, Le Livre de Poche, 1999, 350 p.

- HOMÈRE, *L'Odyssée* [traduction, introduction et notes par Médéric Dufour et Jeanne Raison], Paris, GF-Flammarion, 1965, 378 p.
- JOUTEUR, Isabelle, *Monstre et merveilles : Créatures prodigieuses de l'Antiquité*, Paris, Les Belles Lettres, 2009, 233 p.
- MANUEL, Didier [sous la dir. de], *La Figure du monstre : Phénoménologie de la monstruosité dans l'imaginaire contemporain*, Paris, Presses Universitaires de Nancy, 2009, 238 p.
- OVIDE, *Les Métamorphoses* [traduction, introduction et notes par Joseph Chamonard], Paris, GF-Flammarion, 1966, 504 p.
- PLUTARQUE, *Vies des hommes illustres* [traduction par Alexis Pierron], tome I, Paris, Charpentier, Libraire-éditeur, 1854, en ligne : <http://remacl.org/bloodwolf/historiens/Plutarque/theseepierron.htm> (3 avril 2012).
- QUARRÉ ROGER, Catherine, *Paul Auster : L'enchanteur désenchanté. Le Monde, le Moi et l'Autre dans l'œuvre de Paul Auster*, Paris, Publibook, 2006, 326 p.
- REY-DEBOVE, Josette et Alain REY [sous la dir. de], « Chimère », *Le nouveau Petit Robert : Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, nouvelle édition, Paris, Dictionnaires Le Robert, 2006 [2004], p. 425.
- S. WALKER, Joseph, « Criminality and (Self) Discipline: The Case of Paul Auster », *MFS Modern Fiction Studies*, vol. 48, no 2 (été 2002), p. 389-421.
- SARTRE, Jean-Paul, *L'Être et le Néant. Essai d'ontologie phénoménologique*, nouvelle édition, Paris, Gallimard, 1976 [1943], 675 p.
- _____, Jean-Paul, *L'existentialisme est un humanisme*, nouvelle édition, Paris, Gallimard, 1996 [1946], 108 p.
- TADIÉ, Jean-Yves, *Le roman d'aventures*, Paris, Presses universitaires de France, 1982, 220 p.
- TUAN, Yi-Fu, *Espace et lieu. La perspective de l'expérience* [traduction par Céline Perez], Gollion (Suisse), Infolio, 2006 [1977], 220 p.
- VIDAL, Jean-Pierre, *Le labyrinthe aboli : De quelques Minotaures contemporains*, Montréal, Trait d'union, 2003, 144 p.
- WEISGERBER, Jean, *L'espace romanesque*, Lausanne, Éditions L'Âge d'Homme, 1978, 265 p.